



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ROUAULT

1995

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid

ROUVAULT



GEORGES ROUAULT

ROUAULT

3 de octubre 1995 - 14 de enero 1996

Fundación Juan March

INDICE

| | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| PRESENTACIÓN | 5 |
| GEORGES ROUAULT: GRANDEZA Y MISERIA HUMANAS Por el Dr. Stephan Koja | 7 |
| PINTURAS Comentarios de Jacques Maritain y Marcel Arland | 35 |
| GRABADOS | 104 |
| BIOGRAFÍA | 108 |
| CATÁLOGO | 112 |

La presente exposición de Georges Rouault, organizada por la Fundación Juan March, ofrece un amplio panorama de la obra de este artista francés a través de una representación de sus variados temas, de inspiración profundamente espiritualista.

La muestra está compuesta por un total de 65 obras realizadas entre 1892 y 1953. Cincuenta y tres pinturas, y doce grabados pertenecientes a su célebre serie «Miserere», ilustran la producción de este artista para quien la pintura, como él mismo dijo, es «una confesión ardiente».

Para su organización, la Fundación Juan March ha contado en todo momento, y por ello le expresa su profundo agradecimiento, con la ayuda y asesoramiento de la hija del artista, Isabelle Rouault, y de los demás miembros de su familia, así como con la especial colaboración del Conservador del Museo Belvedere de Viena y Comisario de esta Exposición, Dr. Stephan Koja.

La Fundación Juan March desea también expresar su gratitud a quienes han tenido la generosidad de prestarle sus obras.

Así, agradecemos la colaboración del Centre Georges Pompidou de París, y de su director, Germain Viatte; del Musée d'Art Moderne de la Ville de París, y de su directora Suzanne Pagé; del Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble, y de Serge Lemoine, su director; del Kunsthaus Zürich y su director Felix Baumann; de la Galeria Nathan de Zürich, Peter Nathan, su director y Rosemarie M. Weber; de los Museos Vaticanos y de su director Carlo Pietrangeli; de la Phillips Collection de Washington, y de Charles S. Moffett, su director; y de los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato. A todos ellos, y a cuantas personas e instituciones han colaborado de una u otra manera en esta exposición, el sincero reconocimiento de la Fundación Juan March.

Madrid, octubre 1995



En el estudio de Saint-Malo, 1932.

GEORGES ROUAULT: GRANDEZA Y MISERIA HUMANAS

Stephan Koja

Conservador del Museo Belvedere de Viena.

Rouault y su búsqueda de la imagen genuina del hombre

Como muchos de sus contemporáneos, Georges Rouault se mueve en la línea de fractura que se perfila en el arte hacia 1900.

Las postrimerías del siglo XIX son una época de bruscos y radicales cambios técnicos, científicos y sociales (unidos a violentos contrastes sociales).

En todas partes se registra en Europa, en rápida sucesión y en numerosos ámbitos, la mutación de las condiciones de vida externas: telegrafía sin hilos, electrificación de grandes áreas urbanas, revistas ilustradas, automóviles, dirigibles, ferrocarriles metropolitanos, los primeros cines. En 1900, Max Planck formula la teoría de los quanta que transformaría profundamente la tradicional imagen del mundo diseñada hasta entonces por las ciencias naturales, abriendo las puertas hacia insospechados nuevos horizontes del saber.

La sociedad de la época, que rinde homenaje al positivismo científico, se enfrenta a estos fenómenos totalmente huérfana de preparación intelectual y ética.

Confrontados con el oculto fuego de las tensiones sociales,⁽¹⁾ un entorno que va perdiendo su familiaridad, así como con descubrimientos científicos que se sustraen a toda evidencia y comprensibilidad inmediatas, los hombres se refugian cada vez más en un mundo de apariencias y decoración y en el goce, en parte puramente estético, del arte. Perdida la capacidad de una expresión estilística propia, se busca cobijo en la perfección estilística de épocas pasadas.

Pensadores contemporáneos comprueban el desastre de los valores de esa sociedad. Así, Nietzsche –advirtiendo el vacío de valores auténticos y sólidos– predice el nihilismo. Según él, la negación de toda cultura y de cualesquiera ideas afirmativas de los valores humanos sería la consecuencia forzosa de una cultura europea hundida en la decadencia.

También Hermann Broch, en su estudio sobre esa época, llega a una parecida caracterización de la misma: «En el siglo XIX comenzó el eclipsamiento de las viejas creencias europeas y de las actitudes vinculadas a ellas y con el hundimiento de este valor fundamental se inició la fragmentación del sistema universal de los valores religiosos descompuesto en sistemas parciales autónomos (uno de los cuales es el del art pour l'art). Dicho con otras palabras: comenzó la disolución de la validez general de las actitudes éticas vigentes hasta entonces y, con ella, el desencadenamiento de los instintos e impulsos refrenados hasta ese momento eficazmente por aquéllas». Este autor llega a la siguiente conclusión, que también es relevante para el desarrollo del arte: «...todo vacío de valores es causa de revolución, pero para llevar a cabo revoluciones es necesario desatar los instintos».^[2]

En las artes no es posible dorar este vacío de valores con una embellecedora producción artística, porque todo arte sin una base ética se pierde en lo que carece de alma y es falso.^[3]

Los artistas de comienzos de nuestro siglo percibieron (más nítidamente que otros) la actitud subyacente, el cinismo o, por lo menos, la frivolidad intelectual. Se opusieron a la marginación de determinadas partes de la realidad y al disimulo reaccionando polémicamente, a veces con excesiva dureza e injustamente. A su vez, creyeron advertir detrás de toda estetización la fragmentación de la imagen tradicional del mundo (en sentido espiritual y científico-material) y se esforzaron por llegar a una forma directa y sincera de la cosmovisión y expresión tratando de instalarse en una nueva ética artística.

De este modo surgen en muchas ciudades europeas movimientos secesionistas y agrupaciones de artistas declaradamente opuestos a la praxis cultural y al sistema de formación tradicionales (en el que ya no parece existir ningún punto de referencia) y que a veces rompen también con importantes ámbitos de la tradición pictórica.

También Rouault funda en 1903 –dos años antes de que se constituyera en Dresde la asociación de artistas “Die Brücke”– conjuntamente con Desvallières, Matisse, Marquet, Piot y el crítico Rambosson, el Salón de Otoño, en el que en adelante los fauvistas expondrían regularmente sus creaciones. Y, sin embargo, la situación de su tiempo desempeña para el solitario Rouault apenas uno de los papeles de su devenir artístico.

Rouault, de origen humilde –procede del arrabal– nunca se desprendió de su acento de Belleville. Conoció la pobreza, la miseria de los hombres que habitan ese enclave, pero también la nobleza del artesano. «Mis primeros años dejaron su impronta en mí como el ácido muerde el cobre», diría más tarde. Durante toda su vida, su pensamiento permanecerá colmado de las imágenes arrabaleras y también de no pocas impresiones sombrías de esas barriadas.

Mucho de su autocomprensión como artista, de su cultura general y también de su voluntad de continuar por el camino emprendido como pintor –estudió de 1890 a 1895 en la *École des Beaux Arts*– lo debe a su maestro Gustave Moreau; así, también el encuentro con la obra de Blaise Pascal, Charles Baudelaire y Léon Bloy.

Rouault, discípulo preferido de Moreau, no tarda en cosechar sus primeros éxitos, es galardonado con premios y consigue el favor del público. Parece predestinado a una carrera rectilínea al amparo de la pintura académica, si bien el sagaz Moreau advierte las cualidades de su alumno y los peligros a que está expuesto. «Aquellos de entre ustedes que son pobres deben amarrar el arte firmemente en sí mismos, porque atraviesan el desierto sin provisiones ni bagajes. Tiemblo pensando especialmente en los que, como usted, no pueden hacer otra cosa que afirmar su visión personal. Pobre hijo mío: le veo cada vez más solitario con toda su naturaleza, sus facultades, su amor a los materiales preciosos y sus cualidades esenciales».^[4]

Pero no tardó en sobrevenir un acontecimiento que provocó en el artista una profunda crisis existencial e hizo irrumpir en su vida interrogantes cuyos rescoldos es probable que llevaran encendidos ya algún tiempo: su maestro, por quien sentía un profundo afecto, muere en 1898 a causa de un cáncer de lengua. De improviso,

Fig. 2. Los Poulot, 1905



Rouault se encontró privado de taller, de interlocutores (también su familia abandona París por un período prolongado para visitar a la hermana viuda del pintor en Argir) y sin perspectiva artística, pues se percató del peligro de lo convencional, del éxito fácil y de la imposibilidad de seguir desarrollando su arte. Y también la fe que vuelve a aflorar durante sus estudios es todavía tanteadora y carente de una sólida formación.

La realidad es mucho más acuciante, los interrogantes mucho más profundos de lo que la formación en la Escuela había sido capaz de sugerir. Es la vida misma la que hace acto de presencia con despiadada dureza y claridad planteando la cuestión metafísica.

De este modo, la pintura se convierte en actividad ordenadora, asimilación de la realidad y "liberación", como el pintor declara repetidamente.

De momento, Rouault intenta, todavía en ligugé, encontrar una nueva base moral en una comunidad de artistas de orientación religiosa en torno a la figura de Joris Karl Huysmans, pero esta esperanza es frustrada por la ley contra las comunidades religiosas, de 1 de julio de 1901, que comporta la disolución de la abadía. De regreso a París y expuesto al áspero ímpetu de la dureza de la vida con sus múltiples privaciones,

Rouault lucha por una nueva orientación de raíces mucho más profundas: hallar respuestas a los interrogantes que le agitan.

En un primer tiempo predominan el espanto, la despiadada pintura de las flaquezas y debilidades humanas. Rouault pinta prostitutas, maleantes arrabaleros, fugitivos y marginados, la miseria en los suburbios, el desamparo de las madres cargadas de hijos y la vida de los charlatanes, vagabundos y gitanos, a los que retrata con colores sombríos y, frecuentemente, con un vehemente toque de pincel que afea sus figuras brutalmente (ver fig. 1 y 2 y cat. núm. 4 y 12). Pero no es problema para él dar un golpe de efecto, ni la rebelión de las formas, sino el grito que surge en él de lo profundo: *¡tiene que pintar así!* Por un lado, las fuentes así lo documentan, pero también ponen de relieve su soledad y apartamiento: expone en el mismo Salón de Otoño que los fauvistas, pero intencionadamente no en la misma sala.

La pretensión de estos trabajos es absoluta y la acusación, implacable. En su rebeldía contra el desorden se ocultan la búsqueda del orden genuino que constituye la base de todo, el aborrecimiento de la hipocresía y la mentira, el afán por la verdad absoluta y el espanto ante lo desfigurado y deteriorado, la añoranza de una armonía invulnerable.

Lo que se plantea, pues, a fin de cuentas, es el problema de la verdadera existencia, incluida la religiosa.

Lo que busca Rouault es la aprehensión del hombre y de su ser, la acotación de su misterio, pero sobre todo una visión intuitiva de lo espiritual.

En figuras paradigmáticas tematiza estados y debilidades básicos del hombre, el lado oscuro y doliente del mundo.



Fig. 3. Jueces, 1908

Fig. 1. La Bebedora, 1905



Así, la amenaza que encierran la vanidad, la doblez o la insensible indolencia humanas se convierte, en sus representaciones de jueces, en imágenes acuciantes que expresan el estremecimiento de Rouault ante la debilidad de cualquier hombre haciendo que los desencajados rostros de los magistrados, funcionarios de Justicia y acusados resulten indistinguibles (ver fig. 3 y cat. núm. 26). Cuadros como "Los Poulot" o muchas de las representaciones de la serie *Miserere* nos hablan con cruel inmediatez o caústico sarcasmo de provincianismo y cursilería, estrechez de miras o engreimiento (ver fig. 2). Sus representaciones de prostitutas ilustran la profunda degradación de la naturaleza humana y sus payasos encarnan el eterno juego de roles del hombre, haciéndonos ver los antifaces que se ponen y se quitan para ocultar y descubrir la dificultad en mostrar el verdadero semblante (ver cat. núm. 12 y 56).

A esas obras se suman temas destinados a hacernos comprender el carácter contingente de lo terrenal, tales los sufrimientos de la guerra, el hambre, la huida, el destierro y los apátridas, los rigores del invierno, las cargas y fatigas de la vida diaria, la miseria de los suburbios (ver cat. núm. 19) y, por último, particularmente en el ciclo gráfico *Miserere*, la muerte.

En todos los casos, la contemplación está centrada en el hombre, incluso el paisaje se convierte en medio de expresión del talante humano. (Apenas hay paisajes sin vida en la obra del pintor).

El arte de Rouault da la impresión de expresar una especie de voluntad de inercia contra el espíritu de la época —el *Zeitgeist*, también contra la ética social. Porque ya en esas imágenes tempranas se aprecia claramente que Rouault busca el tipo, la figura individual paradigmática; sus interrogantes no son de naturaleza sociológica sino que conciernen a los principios. De lo que se trata es de la condición básica del hombre, de una profunda desfiguración de su ser como, por ejemplo, nos lo hacen comprender con fuerte expresividad las ramerías (ver cat. núm. 12).

Desde esta perspectiva es posible deslindar la pintura de Rouault de los trabajos de Degas o Picasso. Así, por ejemplo, Wilhelm Boeck caracteriza en estos términos la "Bebedora de ajeno" picassiana: «No cabía imaginar las tristes figuras enflaquecidas por el hambre y quebrantadas por el vicio de otro modo que marcadas por el colorido doliente que parece ser una de sus cualidades. El color contribuye notoriamente a elevar a los seres representados desde su abyección hacia una existencia idealizada en la que han dejado de ser mendigos, prostitutas y locos, pareciendo nimbados de la invisible aureola de un martirio que restablece su inocencia»^[5]. «Se representa de este modo, también, lo que la necesidad tiene de destino, la exculpación de la culpa».^[6]

Rouault no se da por satisfecho con explicaciones de este género. Trata de penetrar más hondo con sus interrogaciones, descubrir las genuinas razones de tanta miseria humana. Explicaciones como las estructuras injustas le parece que se quedan cortas, lo que le interesa son la condición y el talante esenciales del individuo. Y en esta búsqueda, Rouault se encuentra, casi forzosamente, con la realidad del pecado. Contemplando la lobreguez de las imágenes, su carácter desgarrado pero, sobre todo, el implacable empleo del negro junto a tonos delicadamente velados, se advierte que Rouault busca en aquéllos lo profundo, los principios, tratando de representar un desgarramiento fundamental en una misma persona, haciendo que aflore la necesidad de la redención y de la gracia.

El pensamiento de Rouault está influido a este respecto por la religiosidad apocalíptica de Léon Bloy, pero también es guiado hacia estratos más profundos por la lectura de los "Pensamientos" de Pascal, que sitúan resueltamente en un primer término la necesidad de la gracia.

Sólo paso a paso, luchando, Rouault llega a ser creyente, empujado hacia esta condición por sus aflicciones personales que le abren los ojos para las de los demás y para la inmensidad de las miserias humanas.

Algunos expresionistas alemanes, por ejemplo Kirchner, que reaccionan con parecida sensibilidad ante su entorno, no consiguen llegar a tales conclusiones; viven su existencia de artistas con total radicalismo hasta la última y más solitaria consecuencia. Cuando ya no hay trascendencia, cuando el mundo se ha hecho extraño y el artista se siente desprotegido, la creación artística y la condición de artista son la última meta. El salir-de-sí-mismo ya sólo se opera entonces en el éxtasis y el olvido del propio yo en la embriaguez.

Si en un principio predominan, por tanto, en Rouault las contraimágenes, materializaciones de su relación contra los evidentes efectos de la degradación del hombre, a partir de los primeros trabajos para el ciclo de aguafuertes "Miserere" aparece el orden invulnerable sospechado detrás de tanta perversión. Rouault intenta en esta fase representar con mayor ahinco la espiritualidad y dignidad humanas. En medida creciente es tematizada la interioridad del hombre, sobre todo en el gesto de bajar los ojos y de la mirada dirigida hacia dentro. También la tribulación en sus múltiples manifestaciones y su aceptación son utilizadas para ilustrar la excelsitud del hombre, constituyendo en cierto modo la prueba principal y un amargo e impresionante campo de lucha.

Precisamente en este punto, el pensamiento pascaliano y su dialéctica de grandeza y miseria demostraron su fuerte influencia sobre Rouault. «La grandeza del hombre es magna porque el hombre se sabe miserable», escri-

be Pascal en sus "Pensamientos". «Un árbol no sabe nada de su miseria. Así, pues, sólo es miserable quien se sabe miserable. Pero sólo esto es grandeza: saber que se es miserable». Y en otro pasaje: «El hombre sólo es un junco, el más frágil del mundo, pero un junco que piensa. No es necesario que el universo se arme para destruirlo: una brisa, una gota de agua bastan para destruirlo. Pero aunque el universo lo destruyera, el hombre sería más noble que aquello que le aniquila porque sabe que muere y conoce el poder que el cosmos tiene sobre él; pero el cosmos no sabe nada de esto. Por lo tanto, toda nuestra dignidad consiste en pensar. Esto debe darnos aliento, no el espacio ni el tiempo, que nunca llegaremos a explorar del todo. Esforcémonos, pues, en pensar rectamente, pues este es el fundamento de la moralidad»^[7]. Rouault intenta en adelante llegar a una objetivación más precisa.

En este propósito de objetivación formal y de fondo, en este ensayo de ser más normativo, intervienen esencialmente dos factores: el apremio de su amigo, el poeta André Suarès, y la Encarnación de Cristo, que en el pensamiento de Rouault se va convirtiendo progresivamente en tema de capital importancia.

«He leído en sus ojos una llamada que debo escuchar», escribe Suarès a su amigo pintor. «Para responderle como ser humano, debo estar dispuesto a hablarle sin rodeos... Hay en usted una profunda contradicción. Usted busca su unidad. Creo que en estos momentos usted no hace aquello para lo cual nació. De aquí sus dudas y sus angustias. El espíritu de la negación le persigue... Sucede a veces que un artista está escindido por dos fuerzas casi igualmente recias, de la que una es su perdición y la otra su felicidad. Además, uno debe orientarse hacia lo que a uno le cause alegría. Para todos y cada uno se trata de escuchar el mensaje de Dios, que está en nosotros».^[8]

A lo largo de meses, el tema es tratado por ambos en una emotiva correspondencia epistolar. Así, Suarès vuelve a insistir en septiembre de 1912 para estimular a Rouault —aún más confuso en su interior por la muerte de su padre— a que se concentre más sobre lo esencial. «Quisiera curarle de la negación, mi querido Rouault. Habría que persuadirle en el sentido de que viva más para sí mismo y para su ideal en lugar de hacerlo contra los demás. El tiempo gastado en negar y combatir es tiempo perdido. Basta con saber que nuestros enemigos están allí. Quisiera liberar a su pintura de la contradicción. Porque es la contradicción la que inhibe sus dotes de artista».^[9]

En 1911/12 se opera un cambio en la visión pictórica de Rouault al superar el contraste entre color y dibujo que hasta entonces determinaba su estilo, abriéndose paso una serena armonía plasmada en colores progresivamente luminosos; Rouault comienza a indagar sobre la estructura interna de la belleza.

Ya hasta entonces, en sus retratos no había representado primariamente a hombres y mujeres de una determinada condición social, sino que venía componiendo mensajes fundamentales sobre el ser humano que eran ejemplificados plasmándolos en modos de existencia concretos.

Pero así como en esa fase la inmediatez de la configuración directa ocupaba el primer plano haciendo que las figuras apareciesen como súbitamente incrustadas en la imagen, la composición gana ahora en serenidad y claridad, la estructura de la imagen se distingue por un creciente hieratismo, las formas se simplifican y se hacen más densas.

Como en una lenta maduración, mediante incesantes repeticiones, a veces incluso hasta con perseverancia rayana en terquedad, Rouault se propone ganar en autenticidad, crecer en cierto modo hacia dentro para acentuar todavía más el carácter general de su mensaje e intensificar la expresión.

En sus cuadros anteriores, el contenido intrínseco quedaba velado como, por ejemplo, en el payaso o la prostituta, pero en adelante se convertiría en el tema de la imagen. (De modo explícito, el juego de velar y desvelar retuvo la atención de Rouault en toda una serie de trabajos como, por ejemplo, los variados retratos de payasos y el del Padre Ubu, ver cat. núm. 4 y 56). Si en un principio la presentida armonía sólo era experimentable en la

contraimagen, en la ausencia, ahora lo sería a través de la belleza, la perfección y equilibrio en la imagen. Los modelos arquetípicos del contraste y de la rebelión comienzan a ceder el lugar a figuras positivas y ejemplares.

En cuanto al contenido, Rouault consigue la buscada objetivación contemplando la Encarnación y Pasión del Hijo del Hombre, que se convierten en puntos cardinales de su pensamiento: sólo por el hecho de que el Hijo de Dios compartió de modo real y efectivo todos los ámbitos existenciales del hombre, la vida de éste adquiere, también en su vertiente dolorosa, una dimensión creadora de sentido. La Encarnación se convierte así en la principal elucidación de la dignidad del hombre.

Impresiona cómo este pensamiento queda reflejado en algunas figuras de la serie de grabados *Miserere*, donde las figuras de un condenado y de Cristo vienen a ser permutables o se acercan mucho a la apariencia de un obrero encorvado bajo el peso de su existencia.

En los años tardíos aparece la dulzura, la tribulación queda como superada en las imágenes de Cristo que surgen en esa época. La figura de Cristo aparece cada vez con mayor frecuencia en los paisajes, los arrabales e interiores dando testimonio de un presente intemporal (ver fig. 4).



Fig. 4. Cristo en el arrabal, 1920-1924

Para ilustrar esta evolución, Rouault se inspira cada vez más en la pintura tradicional. También él consideró en sus comienzos –rechazando la tradición– la experiencia, las vivencias y los sufrimientos personales como factores determinantes para poder asimilar el mundo. Pero, a medida que progresa su evolución espiritual, empieza a imponerse en sus creaciones también un canon de formas más clásicas.

La objetivación formal se produce por la compresión entre formas y líneas, la limitación a unas pocas partes de la imagen vistas como hiperdimensionadas, así como por gestos y posturas cargados de expresión de los personajes representados y también por la exclusión de toda narrativa y la ejemplar desnudez de las figuras que ya sólo muestran lo puramente humano desprovisto de cualquier interposición. E incluso por la concentración centrada en el rostro, en cierto modo como síntesis de una personalidad, sobre todo en la faz de Cristo como quintaesencia de lo humano por antonomasia, como la verdadera imagen del hombre. Así, la *Santa Faz* (frecuentemente representada en el sudario de la Verónica) ocupa un lugar sobremano destacado en su obra tardía (ver cat. núm. 45 y 51).

Con razón afirma Herbert Schade: «Al principio de la creación artística está por lo tanto un determinado ámbito existencial que de un modo singular está adscrito a este artista y únicamente a él. Sólo después de ha-



Fig. 5. El pájaro azul si cerrara los ojos cantarían mejor (Orpheo), 1934. (Proyecto para *Miserere*).

ber descubierto y cultivado ese ámbito puede, partiendo de él, avanzar hacia lo religioso. La realidad de la creación es, por consiguiente, el punto de partida de todo arte. También el motivo cristiano está basado en la iconografía de la revelación natural. Por eso, no todos los artistas son capaces de dar forma a cualquier motivo o realidad»⁽¹⁰⁾. Rouault parte del hombre. La ley, el orden interior los encuentra en la persona. Pero lo que en otros artistas es la experiencia subjetiva de su propia persona, el yo genial que le proporciona la base y el esquema para su interpretación del mundo, es en Rouault la norma objetiva de la persona en su propia dignidad, que al fin y al cabo no se debe a sí misma sino que le ha sido conferida. (Partiendo de aquí, del sentido hallado, vienen a ser posibles otros temas que denotan una serena apertura al exterior: la vertiente sosegada del circo, los bodegones, las imágenes de flores y paisajes, también los paisajes religiosos, cuyas apariencias están colmadas del resplandor de la gracia (ver fig. 5, 6 y 7 y cat. núm. 49, 50 y 53). No existe en Rouault ninguna genuina autocontemplación en sus creaciones (y sólo pocos autorretratos), puesto que, en primer término, no le interesa lo concreto (¡qué pocos retratos existen de él!) sino siempre lo fundamental, como son las características de la condición humana.



Fig. 6. La pequeña hechicera, 1948-1949

Rouault es un realista en el sentido más profundo de la palabra. Frente al desgarramiento de la conciencia y a la experiencia de la soledad en el tiempo y de los artistas finiseculares, él se siente resguardado en su condición de criatura. Precisamente por reconocer la realidad de la Creación y conocer la degradación y la necesidad de redención de la existencia humana, está en condiciones de desarrollar una imagen ajustada al hombre.

Más allá del entusiasmo que le inspiran su belleza y perfección, nunca puede olvidar su condición de criatura humana y, por otra parte, espantado ante su bajeza y debilidad no puede por menos de ver también la grandeza del destino humano. Precisamente por haberse ocupado a lo largo de toda su vida del sufrimiento llega a tener una visión de la excelsitud del espíritu humano y de su libertad interior.

Nunca el pintor se ve como dueño de lo real, sino mucho más como uno que escucha y también sabe que toda palabra dicha en voz demasiado alta, toda falta de atención y toda distracción, pueden impedir esa visión.

Por eso no se descubre en Rouault semejante «destrucción' de la naturaleza –no sólo del objeto caricaturizado, sino de la naturaleza como esencia de lo humano en el sentido de lo comparable y recuperable–»⁽¹¹⁾ que se

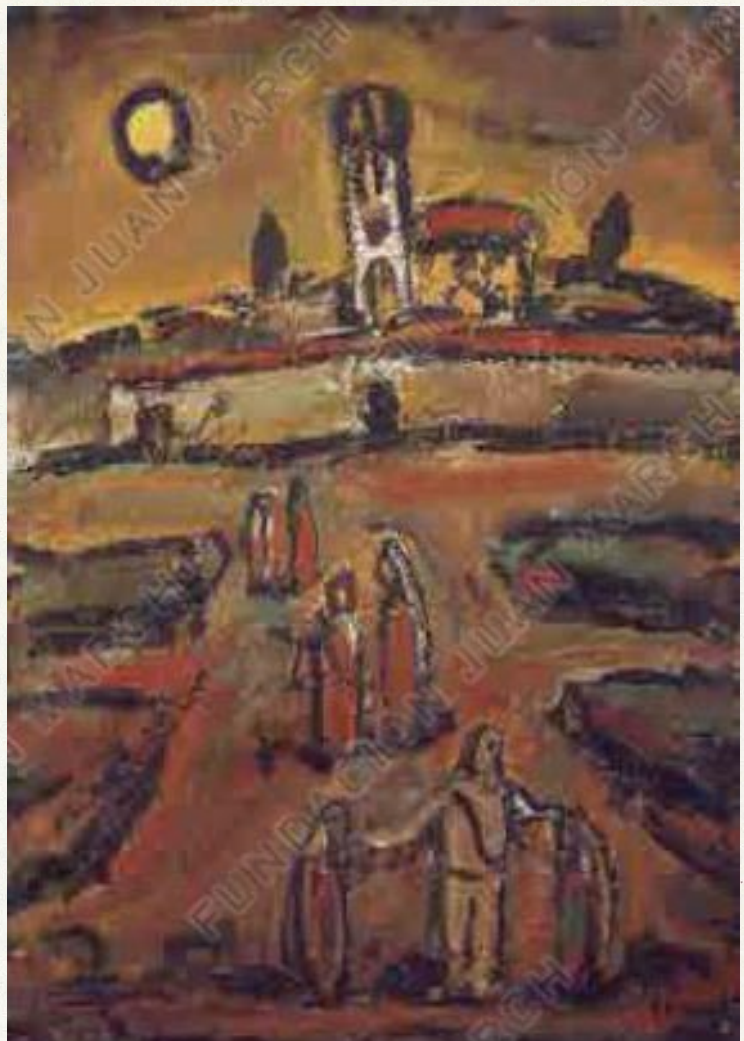


Fig. 7. Final de Otoño III, 1952

comprueba en algunos expresionistas alemanes y que conduce al desmantelamiento de lo sublime y religioso. Sería impensable en él la fascinación por el mal, lo grosero, brutal o descomedido.

En esto radica también el lenguaje de sus imágenes. Su meta no es el primitivismo en sí sino la base del mismo: la auténtica sencillez. Es esto lo que, probablemente, le distingue más de sus contemporáneos. «*Lo que la mayoría de los modernos artistas 'progresistas' buscan en la fría noche de una calculadora anarquía, los primitivos lo poseían, sin buscarlo, en la paz de un orden interior*»⁽¹²⁾. Cuando Rouault recurre a la deformación, ésta nunca se convierte en fin en sí misma, sino que está destinada a servir a una concepción superior de la representación por imágenes.

Todo el cuerpo del hombre es concebido como imagen, como corporización y visualización del interior y también del espíritu. Así lo testimonian sugestivamente, sobre todo, los ojos, las manos y, a menudo también, el gesto de la cabeza, mostrando la asombrosa sutileza de su expresión.

«*Pintor del hombre y de la figura humana, más quizá que todos sus contemporáneos de la Gran Generación, sabe extraer del rostro y del cuerpo humanos todo un lenguaje de imágenes en el que, sin patetismo ni gesticulación, expresa todos los sufrimientos y sensaciones humanos, mientras la mayoría de sus coetáneos vieron en el cuerpo más una forma que un existir*».⁽¹³⁾

La idea del carácter icónico del cuerpo humano y la indagación de su orden interior conducen a una renovación de la creación artística. El propio Rouault vive la experiencia de que ni la rebelión continua ni la destrucción, sino sólo la búsqueda de las ocultas leyes de lo humano que se sustraen a la pronta aprehensión conceptual, pueden renovar el arte. De este modo consigue acercarse a la fuerza vicaria de las imágenes medievales, a su intensidad y sacralidad. Sus propias creaciones tienen un carácter simbólico haciendo lo invisible aparente. Lo sagrado y la dignidad humana son para Rouault una realidad espiritual que se convierte en realidad figurada, en representación de algo superior y en presentimiento de visión beatífica.

«*Es parte de la naturaleza de toda imagen ser trasunto de la protoimagen cuyo nombre lleva*», escribe Gregorio de Nacianzo. Y Gregorio Niseno añade a este pensamiento: «*La imagen es la misma que la protoimagen, aunque sea diferente de ésta. Pues ya no cabría acotar el concepto de imagen si ésta no tuviese los rasgos marcados e inalterables. Quien contempla la hermosura de la imagen llega también al conocimiento de la protoimagen*».⁽¹⁴⁾

Precisamente imágenes como "Ecce homo" de 1949 ó 1952 (ver cat. núm. 45 y 51), con el totalmente silente e interiorizado dolor del Redentor, así lo ilustran. Al mismo tiempo cabe apreciar cómo unos pocos trazos, es-cuetos pero muy marcados, determinan la expresión, rasgos de insuperable sensibilidad conseguida paulatinamente por Rouault después de repetidos centenares de veces; cómo, al mismo tiempo, el ardiente colorido que parece palpar desde dentro confiere a la representación algo de esplendor añadido y de aureola.

Rouault y su condición de artista vistos por él

Rouault comenzó precozmente a descubrir su quehacer artístico como una vocación, un imperativo al que debía absoluto acatamiento, como si de una llamada de su conciencia se tratara. En ello radica también, forzosa-mente, el origen de todos sus conflictos internos porque esa actitud tuvo sensibles consecuencias para su familia y para su propia posición social.

Desde los años iniciales de nuestro siglo hasta el final de la Primera Guerra mundial, Rouault no consigue vender casi nada; su mujer tiene que mantener a la familia dando clases de piano. Los críticos le injurian o se burlan de él calificando sus trabajos de «tristes caricaturas, hechuras de odio y repulsión»⁽¹⁵⁾ o como «creaciones de un orate».⁽¹⁶⁾

Rouault consulta a un sacerdote, quien le da una respuesta no demasiado meditada: le aconseja que pinte cuadros que puedan venderse. El artista se siente profundamente herido. «Amo mi arte apasionadamente y hay un creciente conflicto entre este arte y la religión... Y, precisamente, en el momento en que yo más necesitaba la religión, las opiniones y los consejos de católicos muy creyentes y respetables me han desconcertado... Usted sabrá en qué situación se encuentra un artista que se siente tan absorbido por su arte que este hecho le hace contemplar con melancolía la posibilidad de que el conflicto termine en un deplorable abandono de la religión...».⁽¹⁷⁾

Rouault siente que debe acatar su conciencia. Y presiente que también debe subordinar incluso su propia vida a las exigencias de su condición de artista más que ningún otro, por ser consciente del hecho de que la intensidad de su arte dependía de su concentración y, especialmente, de su recogimiento.

Para ampliar su propia sensibilidad, para estar en condiciones de plegarse a las inspiraciones internas, al *rêve intérieur* que Gustave Moreau encarecía a sus discípulos como la más importante medida del quehacer artístico, había que evitar cualquier distracción y concentrarse sobre lo esencial. Rouault intenta conseguirlo con una vida retraída. Así, incluso a conocidos muy allegados no les revela la dirección de su estudio; cuando le llevan a casa en automóvil, manda parar y se apea unas calles antes de llegar a su domicilio y recorre el último tramo a pie. Cuando trabaja, nadie, ni siquiera un familiar, tiene permiso para pisar el estudio, en cuyas ventanas ha mandado colocar vidrio mate para obtener una luz lo más difusa posible, pero seguramente también para trabajar sin distraerse. Sólo un diminuto trozo de un ventanal no está esmerilado para que pueda ver el gran reloj de la estación de ferrocarril de enfrente. «Creo que, cuando me aislo, no soy tan orgulloso como parezco. Es cuestión de concentrarse, de trabajar con sosiego, evitar una producción excesiva y las sobreabundantes tentaciones de esparcimiento».⁽¹⁸⁾

Pero, a veces, la soledad que él mismo ha buscado le hace sufrir, se siente agobiado por sus propias pretensiones y la plétora de trabajo. «Algunas veces me siento como en la balsa de 'Méduse' cuando el día es despacible y gris y me estremezco de frío. Como náufrago solitario había creído que el dolor se calmaría. Pero no es así y el sufrimiento no conoce fin...».⁽¹⁹⁾

A Rouault le gusta el anochecer y siempre sale a pasear a última hora de la tarde, porque ama la luz, pero también el sosegado declinar del día, cuando las distracciones menguan.

Una y otra vez comenta que el arte se rige por leyes secretas y que la misión del artista consiste en descubrirlas y someterse a ellas, pues conoce las disposiciones psíquicas y artísticas: «... hay leyes secretas, grandes leyes ocultas, pero no deben transgredirse porque de lo contrario amenaza el castigo de la pérdida»⁽²⁰⁾. Tiene conciencia de que al artista le sucede lo mismo que al místico: lo que ve supera siempre sus facultades de expresión. Las posibilidades de expresar la psique humana son limitadas y están unidas a determinados sonidos, colores y formas. También en la creación artística, el pintor tropieza con la contingencia del mundo debiendo cumplir las leyes inmanentes a las cosas creadas. Si no se atiende a ellas se produce –pese a una apariencia de libertad– un empobrecimiento. Por eso dice: «Yo soy uno que obedece. Cualquiera puede sublevarse, pero obedecer en la quietud a una llamada interior y buscar durante toda una vida los medios de expresión que nos son propios es mucho más difícil»⁽²¹⁾. La autonomía del artista es, pues, limitada, la fecundidad sin sujeción no es posible. Con notable frecuencia, Rouault habla de encontrar ese “orden interior” o bien de atenerse a él en la propia creación. Para percibirlo

hay que reprimir primero la propia subjetividad^[22] para después mejorarla incesantemente, es decir, aumentar la propia receptividad y afinar las facultades artesanas.

Durante toda su vida Rouault pone de relieve la importancia de lo artesanal, se siente fascinado por el trabajo bien hecho, pero discreto. Repetidamente se refiere al buen hacer y a la mentalidad de los artesanos y operarios medievales que crearon las catedrales y las vidrieras que tanto admiraba; hombres que permanecieron en el anonimato, pero que crearon con el espíritu del *non nobis domine, sed nomine tuo da gloriam*, sentencia que Rouault citaba a veces literalmente^[23]. De esta forma, Rouault da también su respuesta al culto al genio en el arte moderno.

«Algunas obras de Van Eyck estaban firmadas 'no supe hacerlo mejor': ¡Qué hermosa modestia! Ser fuerte no consiste en hacer sonar la trompeta con el máximo esfuerzo. Es mucho más difícil conocerse bien y moderar su empeño que adquirir un saber infinito».^[24]

Una técnica sólida –'la matière'– fue en todo momento el fundamento y punto de arranque de su pensamiento y obra creadora. «Se empieza como artesano y se llega a ser artista si se puede. Pero ¿no vale más ser un buen artesano que un mal artista? Esta es una vertiente del problema de la modernidad»^[25]. Y asumiendo la tradición de los artesanos medievales, también él deseaba ser interpretado de determinada manera: «No hablen de mí, a no ser que quieran alabar el arte. No traten de representarme como antorcha de la rebelión y de la negación. Lo que yo he hecho no es nada. No me concedan tanta importancia. Un grito en la noche. Un sollozo perdido. Una risa sofocada. Bajo el duro peso de su carga mueren día a día miles y miles de menesterosos desconocidos que valen más que yo. Soy el silencioso amigo de los que trabajan en el surco del arado, soy la hiedra de la eterna miseria que trepa por el muro leproso detrás del cual la humanidad rebelde oculta sus vicios y virtudes. Como cristiano que soy, en tiempos tan inciertos como éstos sólo creo en Cristo crucificado»^[26]. Su afán de constante perfeccionamiento no conoce límites. No basta con que, como trabajador infatigable, no modere sus esfuerzos trabajando a veces hasta el agotamiento físico y psíquico. Su vida entera no es sino una constante lucha por ahondar y aumentar la intensidad y la fuerza expresiva del mensaje de composiciones ya realizadas, de sus figuras y actitudes. Durante decenios permanece vinculado a determinados temas que a veces repite cientos de veces para, entre otros extremos, dar con la pista de los matices y de las ocultas armonías.

La hipocresía o especulación parecen serle ajenas. «Siempre he dicho todo lo que pensaba y como lo pensaba», escribe en 1911 a Suarès^[27]. Tampoco le interesa realmente si sus cuadros se venden o no: «Lo olvido todo cuando amaso mi pintura. A diferencia de lo que creen ciertos positivistas, las cosas sólo con el tiempo van adquiriendo su verdadero valor y el lugar que les corresponde. Lo olvido todo. Las aristas demasiado cortantes de la vida diaria ya no hieren mi piel. Soy como el padre Moreau: me tiene totalmente sin cuidado si eso se vende por cuatro perras chicas, por diez o por mil francos».^[28]

Pero Rouault siente también que es necesaria la rectitud personal, que sólo un "corazón limpio" está en condiciones de oír los tonos intermedios y que únicamente tiene sentido del bien el que se empeña en lograrlo y, a su vez, posee la confianza que da la fe.

Por eso, la obra de Rouault es también un sugestivo testimonio del caminar del mundo hacia su unidad en su artístico y en la fuerza de la fe.

«... muy distante de este mundo de sombras y apariencias
partió sin ruido hacia esos benditos espacios,
de los que estaba colmado día y noche.
Donde todo es armonía
para los ojos, el corazón y el espíritu».^[29]

Esa reconciliación y armonía inspiran la vida de Rouault en sus últimos años, esa visión sobrenatural guía su pensamiento.

De este modo cumple, en cierto modo, con las condiciones que Jacques Maritain establece para una obra de arte cristiana: «*La obra cristiana exige que el artista sea libre, por cuanto es artista*».⁽³⁰⁾

«*La obra cristiana exige el artista santo por cuanto es hombre*».⁽³¹⁾

Uno no puede proponerse crear arte cristiano o religioso. Ese arte sólo es creíble a condición de dar testimonio de una convicción capaz de servir de soporte a una vida.

Esta fe de Rouault le hace rastrear el pecado y denunciarlo en sus cuadros en contextos en que a otros sólo les movería el compromiso social. El pecado le hace descubrir en el sufrimiento humano la redentora Pasión de Cristo y en la vejada, pero a la vez transfigurada faz del Redentor, el verdadero rostro humano.

L'aveugle parfois a consolé le voyant (El ciego a veces ha consolado al que ve) es el título de una lámina del ciclo *Miserere*. Desarrollar esa mirada para lo esencial, oculto a la mirada física, fue durante toda su vida la meta perseguida por Rouault.

La obra temprana

La formación que Rouault recibió en el estudio de Gustave Moreau comprendía también la familiarización con los maestros antiguos. Moreau frecuentaba con sus alumnos a menudo el Louvre. «Por todos los medios se trataba de aprehender la materia, se tocaba el tejido de los lienzos, se examinaba con detenimiento cómo estaba pintado aquello: los objetos, los colores diáfanos, los claroscuros. Todo esto era observado con lupa», relata Matisse. Pero también individual e independientemente, los jóvenes pintores completaban su formación con la contemplación de los maestros antiguos. Sobre todo Durero, Leonardo y Rembrandt se convertirían en los grandes modelos de Rouault quien, además, se interesaba por Holbein, los primitivos italianos, Chardin y Corot. Hay indicios de que Rouault copiara en el Louvre la *Naturaleza muerta con peras, nueces, un vaso de vino y un cuchillo* de Charlin y *Castillo de naipes*, así como un retrato de hombre de Giovanni Bellini. Además de estos maestros, se sobreentiende que el ejemplo de Moreau dejara en él su impronta.

La obra temprana de Rouault refleja en su heterogeneidad muchas de las influencias citadas, si bien manifiesta ya una muy acusada sensibilidad pictórica. Sobre esta influencia que ejercieron sobre él los clásicos, Rouault nos ha dejado una anécdota muy significativa. «Para corresponder a mi visita, Degas vino a verme en el Museo Moreau, esa gran galería a la que el público no tenía acceso. Allí había bocetos de mi maestro y "Esta obra no es de Moreau, ¿de quién es?" "Es mía", respondí. Se trataba de *Jesús a los doce años entre los escribas*. Y empecé a citar una crítica que me había enviado Mauclair en la que señalaba mis fuentes de inspiración entre los maestros antiguos. "Los escribas, comenté, ... una mala copia de Durero. El joven Jesús... italianizante. El fondo de la imagen... rembrandtiano. La virgen tal vez sea un poco mía". "Bueno ¿y qué?" replicó Degas. "Supongo que usted tuvo padre y madre". Comprendí que Degas consideraba como algo natural que un joven experimentara estas influencias y que una falsa originalidad o su frenética búsqueda se le antojaban completamente ridículas».

La ejemplaridad de Rembrandt se manifiesta sobre todo en el esbozo de *Job*, de 1892, y en el autorretrato de 1895. En el primero, esta influencia queda plasmada en el afán por lograr tonos cálidamente luminosos de los que no se dispara ninguna disonancia y también en la gran quietud que respira la estructura de la imagen. En el Au-

torretrato, que produce la impresión de que el pintor contempla con interés a un personaje que se encuentra enfrente de él, el rostro sobre el que la luz incide del lado izquierdo está finamente modelado y destaca por su fuerte claridad del oscuro resto de la imagen, con lo que la atención se concentra sobre el rostro de Rouault que se asoma frontalmente. Este significativo y algo dramatizante claroscuro recuerda algunos aguafuertes de su admirado holandés.

Desnudos

Surgido en los mismos años que Rouault pintó sus cuadros de prostitutas y estrechamente emparentado con los mismos en cuanto al colorido, *Bañistas* (ver cat. núm. 3) pone claramente de manifiesto hasta qué punto el artista procedía como dibujante al crear sus imágenes. Fijaba en primer lugar los contornos mediante líneas oscuras y sólo después pasaba al modelado, utilizando tonos claros o pinceladas de color más vigorosas. Estas líneas de contorno desempeñan una función importante en cuanto al mensaje de la imagen, resultando evidente si se la compara con los cuadros de prostitutas y sus trazos inquietos, presurosos y a veces desfigurados. En *Bañistas*, en cambio, un gran esmero y una notable precisión determinan el contorno. Así, en la figura de la izquierda la airosa línea arqueada sirve para describir la belleza. La limitación en el empleo de los colores con su azul dominante es fruto del intenso estudio de la obra de Paul Cézanne, por quien Rouault sentía una gran admiración y al que también dedicó algunos trabajos escritos. La estructura de la imagen y las actitudes de las figuras siguen siendo las tradicionales y responden todavía por completo a la formación académica recibida por Rouault. También la imagen de las dos mujeres reflejada en el agua, apenas insinuada en el primer plano, es de gran fuerza sugestiva, pese a su factura escueta.

Pero el aislamiento de las dos figuras que ante un anchuroso paisaje se elevan hacia el cielo en parte nublado, revela ya el espíritu innovador y permite apreciar cómo Rouault se esfuerza por representar en sus imágenes algunas figuras emblemáticas de grandes dimensiones.

El *Desnudo con cabellos largos* (1909, ver cat. núm. 16)), de gran tamaño, colocado frontalmente ante el espectador, sorprende por su plasticidad obtenida mediante muy marcadas superficies sombreadas, una plasticidad que reduce considerablemente la importancia de las líneas que normalmente determinan el carácter de las imágenes creadas por Rouault. La lámina guarda estrecha relación con todo un grupo de trabajos sobre el tema de las bañistas, que Rouault comenzó a crear en 1903, pero cultivó especialmente en los años 1907-1909, y en los que, según sus propias declaraciones, tuvo muy presentes las *Baigneuses* de Cézanne. Rouault varía en numerosas representaciones el motivo de las manos juntadas en la nuca o en la cabeza y los codos muy separados (ver cat. núm. 3) tan frecuente en las bañistas de Cézanne (v., entre otros, *Cinco mujeres*, de 1883, que se encuentra en una colección particular; *Grupo de mujeres*, 1895-1906, The Barnes Foundation, Merlon (Pa), o *Cuatro mujeres bañándose*, 1885-1889, Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague). La mayoría de estas figuras de Cézanne ejecutan con sus cuerpos un giro que hasta en Rouault todavía parece hallar eco en una postura ligeramente sesgada de los cuerpos.

Como se puede observar frecuentemente en Rouault, la composición desarrollada en esta imagen con la figura que llena la misma por completo y la representación cortada por debajo del pubis la emplea también, posteriormente, en numerosos casos hasta desembocar en el cuadro de una *Acróbata*, de 1925, propiedad de un coleccionista suizo, en que la efigie de la volatinera, con su tricot muy ceñido al cuerpo, se aproxima mucho a un desnudo.

Juego del pim pam pum

De modo sobremano sugestivo, esta imagen (ver cat. núm. 7) nos introduce en el mundo de las ferias y las diversiones de la gente sencilla. Puestos en fila como testigos mudos, cinco muñecos del pim pam pum están colocados ante el espectador. Delante de estas figuras se planta la dueña del barracón. A su lado está la caja con las bolas que se lanzan contra los muñecos. Dos letreros, al fondo, indican el nombre de la empresaria y lo que cuesta lanzar una bola.

Debido a que el mostrador está cortado por el borde inferior de la imagen y la consiguiente proximidad de las figuras, el espectador está materialmente incorporado a aquélla y tiene instintivamente la sensación de participar de modo directo en el juego, arrimado al tablero. En esta imagen el colorido armoniza perfectamente con el tema mostrando la lóbrega atmósfera, deteriorada y deslustrada, de este barracón de feria.

Llama la atención el que Rouault apenas diferenciara entre los muñecos y la dueña del barracón, representando a aquéllos y a ésta con las mismas caras de expresión recia y ruda.

Esta indistinguibilidad, que a veces caracteriza también las representaciones de jueces, es un elemento esencial en el mensaje de la imagen. Los que lanzan las bolas y los que reciben el impacto no son separables. Quien da rienda suelta a su agresividad lastimando a otros es a fin de cuentas el verdadero perdedor. Y aunque la imagen nos sugiera la impresión de encontrarnos en el bando del más fuerte, la experiencia diaria nos alecciona en el sentido de que uno puede verse convertido de sopetón en figura del pim pam pum teniendo que encajar no pocos reveses.

Los paisajes

Las representaciones paisajísticas están marcadas hasta 1890 por un gran desasosiego y una fuerte influencia de factores de movimiento y tiempo. Este estilo surgió a consecuencia y bajo la impresión de un estado de intranquilidad y excitación interiores provocado por una situación de crisis, por la búsqueda de una ubicación artística y humana genuinamente propios.

También la técnica empleada para producir estas imágenes -la compactación de varias líneas de modo que sólo en la reiterada superposición de trazos y por la conjunción de formas contrapuestas empiezan a configurarse aquéllas, sin olvidar la vida propia de esos trazos a veces cortados y convulsos- revela una crispación interna del artista que no se explica sólo por su temática. «Quedé fascinado por Rembrandt hasta que más tarde -tendría yo treinta años- tuve un ataque de locura o fui tocado por la gracia, según como quiera verse. El semblante del mundo ha cambiado para mí si no resulta demasiado pretencioso expresarme así. Todo cuanto había visto antes lo veo ahora con otras formas y armonía. El ojo ¿no miente a veces?» Sin embargo, no debe pasarse por alto la perceptible alegría que produce al artista la belleza de lo contemplado».

Alrededor de los años 1910-1912 se consolidó el lenguaje de las imágenes de Rouault, la general agitación de los trazos cedió paso a un creciente sosiego, aumentando la sencillez en la representación de algunos objetos. Rouault confía en las líneas de tiza trazadas con rapidez, a las que añade los colores con óleo diluido o vigoroso pastel. Al igual que en otros trabajos pensados para hojas de álbum (ver cat. núm. 21, 23 y 25), Rouault ya no respeta las proporciones y tampoco cuida de una descripción exacta de los detalles.

La mayoría de estas representaciones se distingue por su carácter aquietado, casi contemplativo, y todas contienen figuras animadas. Las personas aparecen como pequeñas figuras emblemáticas. A veces son adustas y

tienen un aire sombrío cuando árboles sin hojas flanquean las calles que cruzan las imágenes transversalmente y unas minúsculas figuras caminan debajo de los mismos. Ya en esta época, Rouault utiliza por primera vez la luna como punto de alineación de los paisajes o introduce al fondo de la imagen torres de carácter religioso.

En los paisajes tardíos, cada detalle respira una potente plétora de fuerza generada por un colorido que en muchos puntos irrumpe con oscura y suntuosa incandescencia. Los horizontes son realizados por un áureo y luminoso esplendor y proyectan su fulgor sobre el paisaje, que lo refleja con tintes sombríos y dorados, un fulgor al que las nubes suntuosamente resplandecientes transportan hacia el azul o verde azulado del cielo. Los paisajes se convierten en materialización general del mundo, que aún es infinitamente más grande y anchuroso y podría continuar en la profundidad azul del espacio de la imagen y en sus bordes. Son paisajes que en su plenitud y armonía interiores se sobrepasan a sí mismos y cuya espacialidad y colorido conducen a la profundidad del cielo. Una gran parte de estas representaciones posee una proyección en hondura o una intensificación interior que muy a menudo culminan en un motivo de torre acompañado frecuentemente de un gran disco solar. Rouault creó en estas imágenes paisajes religiosos que en todos sus detalles permitían percibir el reflejo de lo sobrenatural y de su esplendor.

Precisamente *Nocturno Cristiano* (ver cat. núm. 49) evidencia esta última y máxima intensificación cromática posible. Mediante reiterados retoques, Rouault conseguía no sólo una particular suntuosidad de la materia colorante sino también ese resplandor que parece irradiar desde dentro. El interés de Rouault se desplaza cada vez más hacia la consecución de ese fulgor con recursos pictóricos desconocidos hasta entonces: al servicio de la mirada creyente, el color adquiere una fuerza luminosa, incluso una transparencia y fosforescencia, que hacen resplandecer intensamente también los paisajes tardíos convirtiéndolos en tierra sagrada, ya esté esta animada por Cristo rodeado de mujeres o por pobre gente del montón, ya pueda ser considerada como Galilea o como un paisaje cualquiera. Y eso que, por sus formas, es un mundo austero, casi desolado, exactamente lo contrario de un paisaje clásico de Claudio de Lorena o del de un impresionista. El esplendor que lo envuelve, no obstante, no es vegetativo ni atmosférico; es más interiorizado y, a la vez, más trascendente, es el mismo esplendor que irradia el rostro del Redentor ultrajado y moribundo» (Hans Urs von Balthasar).

Figuras intemporales con largos vestidos y en actitud reposada convierten estos paisajes en bíblicos. Frecuentemente, Cristo aparece en ellos hablando con algunas figuras o, en su compañía, en una barca. El sol siempre acompaña a las representaciones, él es el que comunica al conjunto un significado más profundo. No en vano la escala de muchos paisajes está reducida, las figuras, solitarias, están colocadas en un entorno vacío. Lo que aquí se ofrece a la vista del espectador es un paisaje universal, no un paisaje concreto; es un paisaje que de por sí habla en favor de la existencia del mundo. *Otoño* y *Atardecer* son títulos que se repiten. Rouault apreciaba especialmente esa estación y esas horas.

Prostitutas

El tema de las prostitutas, que aparece por primera vez en la obra de Rouault en 1902, representa en ésta una etapa relativamente breve, pero tanto más intensa, que termina en 1914. Comparadas con otros temas de su pintura, las soluciones pictóricas y los motivos son relativamente variados en estas imágenes. Ya sean muchachas sentadas en fila representadas más bien decorativa y abocetadamente con caras amueñecadas, ya se trate de mujeres callejeras peripuestas y emperejiladas con anchos sombreros adornados con plumas o llevando en brazos un perrito, o bien representadas con gesto fatuo mostrando su lencería provocativa o exhibiendo con cruel realismo

sus gastados cuerpos, casi siempre las caras son extremadamente toscas, están punto menos que desfiguradas y parecen embadurnadas con afeites.

La representación de estas mujeres en un interior documenta el hecho de que durante el invierno -en el estudio del bulevar Rochechouard alquilado por Rouault, Marquet y Bonhomme para su uso común- las pobres muchachas de la calle podían calentarse a cambio de que posaran para los pintores. En el estudio, la situación se presentaba así: la modelo está sentada en primer plano, el fondo lo ocupa un pintor delante de su caballo. Se cree que se trata de Albert Marquet.

La obra *Muchacha o Saltimbanqui*, del Museo de Grenoble (ver cat. núm. 6), es paradigmática de todo un grupo de trabajos en los que Rouault hace ver la miseria de una de esas mujeres desprovista de cualquier detalle anecdótico, concentrando el mensaje sobre la visión del cuerpo y la cara. La monumentalidad y plasticidad de esta ramera causan una impresión de acoso. Por su postura parece agrandar el espacio de la habitación meramente bosquejada cuya perspectiva en profundidad es realizada por cierta frialdad en el colorido. Precisamente esta figura permite comprender que las imágenes de Rouault no se limitaban a intenciones sociológicas sino que calaban más hondo en busca de lo fundamental. Rouault no pretendía la dramatización como fin en sí mismo: «Mi arte no se basa en el cálculo. Precisamente la exageración es algo que temo mucho. Sin embargo, lo grotesco y lo trágico se yuxtaponen en mis obras, pero ¿no ocurre lo mismo en la vida?».

El mundo del circo

El payaso es una figura clave en el pensamiento de Rouault, siendo para él uno de los paradigmas más enfáticos de la existencia humana. En carta dirigida a Edouard Schuré, escrita en 1905, el artista describe de qué modo se encontró enfrentado a este tema:

«Desde el ocaso de un día hermoso, cuando el primer lucero que brillaba en el firmamento me oprimió el corazón sin que yo supiera por qué, he desarrollado para mí, partiendo de este hecho y, sin proponérmelo, toda una poesía. Este carromato de los nómadas parado en la carretera, el viejo y flaco caballo pastando en la pobre hierba, el payaso, entrado en años, zurciendo su reluciente y abigarrado traje en una esquina de su caravana: ese contraste entre cosas relucientes, esplendorosas, hechas para divertir y esta vida de infinita tristeza si se la contempla desde alguna distancia. Después he ampliado todo esto dándome cuenta claramente de que yo era el Arlequín, de que todos nosotros lo somos... El traje adornado y bordado de lentejuelas nos lo da la vida, somos más o menos payasos, todos llevamos un atuendo con adorno de lentejuelas. Si se nos coge desprevenidos, como yo sorprendí al viejo payaso, ¿quién, ay, osa decir entonces que no se siente movido por una infinita compasión en lo más íntimo de su ser? Tengo el defecto (quizás un defecto... en todo caso representa para mí un abismal sufrimiento) de no dejar a nadie su atuendo de lentejuelas, ya sea rey o emperador. Es el alma lo que yo quiero ver de la persona que tengo delante de mí... y cuanto más grande sea como ser humano y cuanto más se le ensalce como tal, más tiemblo por su alma». Y Rouault añade: «Todo el arte de inspirarse en la mirada de un viejo rocín de saltimbanquis (hombre o caballo) es 'demencial soberbia' o 'total humildad' cuando uno está hecho para realizarlo».

La *Cabeza de un payaso trágico* (ver cat. núm. 4) constituye una de las más conmovedoras y definitivas materializaciones de esta temática en la obra de Rouault siendo uno de los hitos de la fase temprana de la misma.

La estructura gráfica da la impresión de ser un conjunto de trazos sueltos movidos y convulsos que no guardan relación entre sí. Sólo algunas formas mayores presentan una configuración coherente y una factura continua; así, el amplio arco de la gola, el tosco contorno de la cara y la forma del pequeño sombrero cerrada al menos por un lado e interferida por trazos oscuros. Sólo poco a poco surge del desasosiego y de la espontaneidad de las líneas la figura del payaso que, con su presencia, llena por completo la imagen a punto de desbordarla.

Los profundos surcos, la dureza y la impronta de dolorosos sinsabores que caracterizan este rostro revelan el pavor que invade a Rouault confrontado con la despiadada realidad de semejante vida. Pero, más allá de la existencia concreta de este payaso, la imagen expresa un mensaje más amplio: el sufrimiento de este personaje individualizado que nos es presentado como paradigma nos habla de aspectos fundamentales de la condición humana.

A lo largo de toda su vida, Rouault se sentirá fascinado por el circo. Con desbordante fantasía, su imaginación no deja de producir, incesantemente, nuevos personajes: princesas, hechiceras y, una y otra vez, payasos, arlequines, pierrots, muchachas circenses y acróbatas con nombres como *Agridulce*, *Huesos tristes* o *Serafina*. En estas figuras se materializa la añoranza de Rouault de que desaparezcan los contrastes, de conseguir realizaciones logradas y sorprendentes y también el deseo de viajar, ya que durante decenios no abandonó París ni, más tarde, saldría de Francia. Así manifiesta en *Cirque de l'Étoile filante*: «Vosotros, hijos de las ruedas que giran incesantemente por los caminos de Francia, vosotros conocéis todos los puntos cardinales y direcciones de norte a sur y de este a oeste... y tú, buen rocinante viejo y cojo, tú te mueves lejos de los empresarios de las rutas celestes, de los consorcios del rey de las cerillas que fabrican fósforos que se pueden encender por ambos extremos o dejar apagados, lejos del agua de enjuague del altanero y siempre rezongón clasicismo, distante también de las últimas fábricas clandestinas de armas para la paz mundial, pero siempre próximo al Cabo de la Buena Esperanza...». Estas palabras ensalzan una sincera y franca vida de artista, esencialmente sencilla y sin segundas intenciones, que Rouault opone a opresores convencionalismos y a las espectaculares conquistas de la técnica moderna.

Otras figuras vuelven a estar marcadas por el aire grave que su existencia les impone, así *Dúo* o *Pierrot* de 1948 (ver cat. núm. 42 y 43). Generalmente, la expresión de las figuras circenses desvela ese rico mundo interior que hace brillar al individuo bajo el ropaje del bufón.

Después de las dominantes tonalidades azules y verdes de los años cuarenta, la última década de la vida de Rouault permite apreciar un nuevo cambio de estilo: en ella, sobre todo el amarillo y el rojo determinan el carácter cromático de las imágenes, a la vez que el artista aplica el color con una pastosidad desconocida en él hasta entonces.

Escenas judiciales

A partir de 1907, Rouault se siente fascinado por el mundo de los tribunales. Especialmente el hecho de que unos hombres juzguen y condenen a otros le inquietaba profundamente, conociendo como conocía la debilidad de la naturaleza humana.

«Si he convertido a los jueces en figuras tan deplorables fue porque, al hacerlo, reflejaba con ello la angustia que sentía al contemplar a un hombre que tiene que juzgar a los demás. Si a veces me sucedía que confundiera la cabeza del juez con la del reo, este error no hacía sino revelar mi desconcierto... A los propios jueces, yo no podría condenarles». Y en este pasaje Rouault confiesa: «*Todos los tesoros del mundo no podrían hacerme asumir el cargo de juez*».

Sus personificaciones de la justicia humana dan la impresión de que se trata de un tenebroso poder amenazante, silencioso, de reacciones imprevisibles y despiadado. Angustiosa resulta en las imágenes de Rouault, además del colorido general y el siniestro paisaje, la rigurosa disposición de las figuras, su inmovilidad y su apretada presencia en un espacio mínimo.

Posteriormente, esta visión drástica que revela la rebelión interior del artista, cede lugar a una interpretación más callada y existencial de la subordinación a un destino, que se manifiesta en la limitación a unas pocas figuras o incluso, generalmente, a un solo personaje aislado visto emblemáticamente. El tema es concebido más contenida e interiorizadamente como, por ejemplo, en la imagen *El reo se ha ido* de la serie *Miserere*, en la que la figura del solitario se convierte en expresión de lo trágico. En cierta ocasión, Rouault trató de formular este tema en una poesía:

«El reo se ha ido
indiferente y fatigado.
Su abogado, con frases
huecas y grandilocuentes,
ha encarecido su inocencia.
Un hombre con atuendo rojo y voz de trueno
se ha levantado,
justificando a la sociedad
y vertiendo acusaciones contra el reo
bajo un Cristo crucificado
que allí se olvidó.»

Esto aparte, Rouault cultivó el tema también -incluso prioritariamente- dado el atractivo de sus imágenes, ya fuera por razones de colorido (*«El birrete negro y la toga roja se funden en una bonita mancha de color»*), ya fuera por la masificación y la falta de personalidad de la muchedumbre boquiabierta o por los pintorescos gestos de un defensor, en los que se manifiesta claramente la concepción daumeriana de las imágenes, si bien esta ironía tiene también su lado horripilante.

Hojas de álbum

Rouault realizó estos dibujos y trabajos sobre papel para poder descansar del resto de sus actividades dedicándose a una labor menos fatigosa: «En horas de ocio, para relajarme», confía a Suarès en una carta de mayo de 1913. Soñaba a este respecto con grandes álbumes con texto, *chansons* como titulaba sus sencillas poesías. Rouault interpretaba sus trabajos para álbumes (sus grotescos, bosquejos y *types*) como “arte popular” deslindándolos de este modo del resto de su obra. El 16 de diciembre de 1912 escribe a Suarès: «Tengo un grueso álbum (130 números, entre ellos 59 canciones populares con litografías) [se refiere a las hojas o láminas del álbum]. Ese demonio de hombre [Vollard] me espetó cuando fui a verle: Pero usted es representante de encajes. Y quitándome el álbum de las manos lo abrió pareciendo vivamente interesado en verlo: “Hace tiempo habría estado loco por publicar algo así..., pero ya no edito nada”».

Los dibujos estaban pensados como reproducciones baratas al alcance de todo el mundo y, al mismo tiempo, debían ser una ayuda para el sustento de su familia, más esto no pasó de ser ilusorio. Tampoco la ayuda que encontró en el editor y protector de su obra, Josef Florian, de Praga, pudo cambiar sustancialmente esta situación.

Florian produjo las primeras reproducciones en color de trabajos de Rouault y es probable que el artista recibiera de aquél también la prensa con la que obtenía en esa época las monotipias. Un día, inopinadamente, había mostrado su interés por los trabajos de Rouault. «Todavía se producen milagros y esto es un milagro... alguien a quien no conozco opina que yo mismo debiera ser el editor y propietario de mi obra. Y lo más notable del caso es que yo esperara un adefesio y recibiera una reproducción magistral... Es un pobre hombre y esto aumenta todavía el interés de lo que le llevo dicho si se tiene en cuenta que mi álbum ha circulado por todas partes, ha estado en las manos de hombres ricos y poderosos, aficionados cultos según parece, y a un pobre obrero que ni siquiera es artista le basta ver uno o dos grabados para entusiasmarse...» (Rouault a Suarès, enero de 1914).

En una extensa correspondencia epistolar con Florian, en la que Rouault, arrebatado, no cesa de proponerle nuevos proyectos, relata también las condiciones en que surgieron esos trabajos: «Hace un año que me mudé a Versalles. Mi padre llegó aquí, moribundo, en plena mudanza. Fue para mí un momento terrible, yo mismo estuve después enfermo este invierno. He aprovechado el tiempo para comparar los bocetos que habían ido acumulándose durante diez años y repararlos ligeramente. Me sentí brioso y quise tratar un ataque de neurastenia sin consultar al médico. Así, pues, he improvisado lamentos y canciones estimulado por algunos habitantes de Versalles muy apetecibles como tipos».

Finalmente, también Apollinaire repara en los álbumes y se muestra impresionado por las láminas expuestas en la galería Druet según manifiesta en una crítica aparecida el 5 de julio de 1914 en *Chroniques d'Art*: «Terribles dibujos llenos de compasión e ironía que alternan con anotaciones ásperas y amargas... En mi opinión, sólo pocos pintores han alcanzado un nivel tan alto de lo cómicamente sublime que se confunde aquí con lo sublimemente trágico». El estallido de la primera guerra mundial impide que los proyectos de libros emprendidos con Florian sigan prosperando. Sólo algunos trabajos son reproducidos por éste en color. En esas láminas, Rouault observa un amplio abanico de tipos sociales de arrabal: gente humilde, menesterosos, artesanos, madres con prole numerosa, figuras del mundo circense, pero también gente de porte burgués cuya hipocresía critica, influido sin duda por la lectura de libros de Léon Bloy.

También él se sentía hermano de los pobres en el «arrabal de grandes sufrimientos» y amaba a los modestos obreros y artesanos cuyas necesidades cotidianas le eran familiares. Sus dibujos sencillos a lápiz, tiza de color, aguada o colores al engrudo respetan la inmediatez del trazo, si bien Rouault crea pausadamente según canones preestablecidos y apenas repite o explicita una línea una vez trazada. Las hojas de esta serie son en parte de un colorido asombrosamente riguroso, aunque carezcan todavía de una clara luminosidad. Además de la aguada y del pastel, Rouault utiliza también tintas chinas de color, pues no deja de estar interesado en descubrir continuamente nuevos medios de expresión. Desde un punto de vista estilístico e iconográfico se aprecia su encuentro con la obra de Daumier, que en ocasiones caracterizó sus figuras de un modo comparablemente lapidario.

También en Daumier aparece el afán de tipificación, del contorno fuerte y expresivo, si bien configurado más como silueta que como línea representativa de la técnica de Rouault. Sin embargo, el carácter propio y personal de estos trabajos de Rouault es muy pronunciado, sobre todo en la singularidad del lineamento.

El sufrimiento en la condición humana

En imágenes como *Invierno* o *Los fugitivos* (ver cat. núm. 22 y 19), la visión que Rouault tiene de la pesadumbre de la condición humana adquiere su particular concreción temática. Rouault siente el invierno como “lepra de la tierra” y, consecuentemente, como símbolo de las condiciones a menudo ásperas de la existencia terrenal.

Paralelamente, la esencia de lo humano se concentra para él en las figuras del fugitivo y del desterrado. Así como ya la figura del payaso, con su temática del juego de roles, hace aflorar la idea que Rouault tiene de la cautividad del alma en lo impropio de un estado de transición, al final del cual será posible mostrar sin dificultad su verdadero semblante, así también el artista formula en los temas citados la falta de cobijo, el continuo desalojamiento hasta poder descansar en un lugar definitivo. «¿No somos todos fugitivos en esta vida?», pregunta Rouault y cultiva esta temática hasta los últimos años de su vida. Todas estas imágenes que representan a la postre una rebelión y un grito contra la miseria, se caracterizan por su sombrío colorido en el que el negro desempeña un papel dominante, así como por anchos contornos y la máxima reducción a lo esencial, y el descuido de cualesquiera detalles. Generalmente es la silueta la que transmite el mensaje a través de su simbolismo.

Años más tarde, Rouault seguiría preguntando: «¿No somos todos presos?» (ver cat. núm. 29) hallando en la limitación de la figura humana desprovista de cualquier atributo una representación del sufrimiento corporal, visualizando al mismo tiempo la concepción que el artista tiene de la vida terrenal como un estado impropio.

«He pintado con los ojos clavados día y noche en el mundo de los sentidos. Pero de tarde en tarde los cerraba para percibir mejor las visiones. ¡Todo me parece tan hermoso cuando la noche adormece a los buenos y a los malos, es decir, cuando los unos sólo son buenos y los otros sólo malos!. Esta observación de Rouault de que mantiene los ojos cerrados para profundizar en sus visiones, recupera su importancia particularmente en los temas vueltos a recoger en su obra tardía. Rouault les da ahora otro giro, los muestra más equilibrados, más sosegados y como acogidos en un orden superior. Sobre todo *Viejo arrabal*, de 1951, permite apreciar este cambio claramente. En esta imagen, el tema de la madre apesadumbrada por la pobreza y obligada a cuidar de su numerosa prole se transforma por su quietud y por su resplandor vespertino en una meditación sobre la maternidad.

El cuadro evidencia hasta qué punto Rouault sabía -sin gestos grandilocuentes, sólo por la postura y el contorno de sus figuras- evocar todos los sentimientos que las dominan y revelan el núcleo de su personalidad. En este sentido, Rouault descubrió el carácter icónico que tiene el cuerpo humano en su entera dimensión, cuerpo que, para él, no sólo era pura forma sino lugar de aparición visible del espíritu.

El soñador

Este soñador (ver cat. núm. 36), retratado en conminatoria proximidad al plano de la imagen, está tocado con un gorro de arlequín. Uno de sus ojos parece enfocar pensativamente al espectador, el otro, más abierto, da la impresión de mirar hacia otro lado y otras cosas. Como si la melancolía le pesara, la cabeza está ligeramente inclinada. Las mejillas son estrechas; la boca, vulnerable, revela desencanto y dolor. Aunque la mirada esté dirigida hacia abajo perdiéndose pensativamente en el vacío y el labio inferior, ligeramente avanzado, denote la gravedad de los pensamientos, hay, no obstante, en las arqueadas cejas un toque de claridad y franqueza, así como, en torno a la boca, un aire de desenvoltura casi risueño, aunque la expresión meditabunda lo disimule.

Lo que llama la atención en este cuadro es el colorido, en el que no hay ningún tono sobresaliente ni chillón, aunque tampoco tintas frías ni sombrías. Lo que distingue a esta imagen de otras obras de esa misma época, que seducen por su esplendoroso colorido, son sus colores discretos y terrosos. Es como la ávida descripción del propio estado de ánimo carente de toda disonante sonoridad.

Rouault ha dotado a *El Soñador* de un ligero parecido con sus propias facciones, como la frente despejada y la ancha boca. De este modo, la identificación de Rouault con la figura del payaso adquiere todavía mayor fuerza. Su modo de vivir está estrechamente emparentado con el del artista, por lo que sugiere una interpretación simbólica.

El Soñador evoca la, ya en la infancia del pintor, añorada evasión de la dura realidad hacia el abigarrado y alegre mundo del circo. «Sueño o realidad: el pálido niño del suburbio ¿no seguía errando con pasos rápidos y medrosos hacia el redondel del circo 'Estrella fugaz'? Ya adulto ¿tendría otros pretextos para olvidar los largos inviernos, los días sin alegría, las máscaras duras u hostiles, las caras adustas y los corazones marchitos?».

Sin embargo, tanto el cuadro como su título apuntan, además, al significado del *rêve intérieur*, de ese rico mundo interior a cuyas sugerencias debe someterse el artista. Gustave Moreau había encarecido a sus alumnos precisamente esta necesidad situando su importancia muy por encima de la de la realidad visible.

Bodegones

Impresiona observar cómo la mirada, cada vez más serena, de Rouault se manifiesta no sólo en el tratamiento de temas que han merecido repetidas veces su atención, sino también en la aparición de otros nuevos que le permiten representar la belleza de las cosas humildes.

Aún siendo probable que el tema de los ramos de flores le fuera sugerido por algún encargo, respondía, no obstante, perfectamente al estado de ánimo del pintor. A comienzos de la década de los años treinta, Madame Marie Cuttoli -muy interesada en la renovación del arte francés de los tapices, por lo que había invitado a los máximos pintores de la época como Picasso, Matisse, Braque, Dufy y Miró a que pintaran cartones para tapicerías- rogó también a Rouault que estudiara esta posibilidad. Como fruto de estas gestiones surgieron cartones como el *Payaso herido* (1932) y *La pequeña familia* (hacia 1933), pero también varias docenas de bocetos de ramos de flores. Sobre la base de este conjunto de cartones, el taller de Aubusson realizó, entre 1932 y 1938, unos diez tapices.

Si en los primeros bodegones de Rouault se advierte una cierta inseguridad en la organización de la imagen, el pintor no tardó en desarrollar también en este género un arquetipo que conservaría e incluso intensificaría durante años. Sólo ante este trasfondo se comprenden la esquematización, la simplificación decorativa y el empleo de gruesos bordes a modo de marcos.

En años posteriores fue, en una ocasión, el cumpleaños de su esposa lo que le dio motivo para pintar flores: así, el ramo de 1950 que contiene en grandes números la fecha en que aquélla cumplía 77 años. Marthe Rouault, su apellido de soltera era Le Sidaner, debió de ser una compañera admirable para su marido. Si amigos y conocidos, escandalizados por los lóbregos trabajos de Rouault, le habían pronosticado a principios de siglo que jamás encontraría una mujer decente dispuesta a casarse con un pintor de esta ralea, en ella atinó con una persona comprensiva para su impetuoso temperamento que soportaba pacientemente, que estuvo incondicionalmente a su lado en los difíciles años de aislamiento debido más que nada a falta de comprensión y, con sus clases particulares de piano, sostenía a la familia que iba creciendo. En ella, además de en su arte, Rouault encontraría un sólido apoyo, pero, por su modestia y discreción, esta mujer apenas es mencionada en la literatura, aunque Rouault debiera a su carácter comprensivo la felicidad y armonía de su larga vejez.

Los ramos de flores pintados por Rouault respiran serenidad y sencillez. En su hieratismo y rigurosa simetría, pero también en la reiterada aplicación de composiciones halladas anteriormente, responden por completo a su afán de claridad y solidez estructural de la imagen unidas a la simultánea intensificación por el color.

En *Bodegón con naranjas*, que seduce por lo lapidario de su dibujo, aflora una vez más, en la sosegada disposición de los fondos con su fuerte colorido, el gran ejemplo de Cézanne, pero ahora transpuesto enteramente al luminoso colorido de su obra tardía cuyo esplendor se manifiesta no sólo en la armonía complementaria de los rojos y verdes, sino también en el refinado juego de los tonos amarillos, azules y naranja del fondo.

La figura de Cristo

«En este terrible y amado arte he buscado otra cosa que no sean sólo superficies decorativas en la pared y algo más que un refinado goce para ojos mimados. *Non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloriam.* (No a nosotros, Señor, sino a tu nombre concede la gloria)». Su trabajo de creador de imágenes tenía para Rouault una dimensión existencial, pues le servía para resolver las cuestiones básicas de su vida y su fe.

El bautismo de Cristo (ver cat. núm. 18) es una de las muy sugestivas láminas de principios del segundo decenio en que se anuncia el nuevo estilo que busca la concentración. Rouault comienza a compactar, a simplificar radicalmente las formas y a convertir las líneas en pesados engastes semejantes a los que sujetan los fragmentos que componen las vidrieras. En este modo de proceder continúa manifestándose la profunda impresión que le causaron las vidrieras medievales que tenía que restaurar durante su tiempo de aprendizaje en el taller del vidriero Hirsch. A veces había sostenido con sus manos algunos fragmentos de antiguas vidrieras: «Yo saboreaba esa hora paradisíaca... Queridos antepasados: alejado de todo mercantilismo soñaba con serviros y os invocaba con los párpados cerrados, distraído por unos instantes del ridículo trabajo que tenía que realizar. Este trabajo es una parodia de lo que yo habría querido crear con tonos de colores puros como llamas».

Las paredes conformadas indican al color su lugar; los troncos y ramas de los árboles y las líneas negras del contorno siguen una pauta parecida. Precisamente esto es lo que recuerdan las vidrieras con un principio uniforme de subdivisión. La imagen se caracteriza por un sombrío resplandor que sólo es experimentado como tal gracias al negro bastidor, pues son esencialmente los oscuros engastes los que aumentan la intensidad de los colores.

En las representaciones tardías de Cristo, la severidad y el sosiego de la composición, la inclinación de la cabeza y la mirada baja comunican a esas imágenes una aureola especial. El sufrimiento del Redentor aparece mudo, armonioso y enteramente interiorizado y rodeado de silencio, irradiando, al mismo tiempo, el rostro de Cristo una inexplicable luminosidad interior.

En *Ecce homo* (ver cat. núm. 51) Rouault utiliza con exquisitez el contraste entre azul y amarillo, que intensifica el efecto, para conseguir el brillo y el palpitante de los colores cuya materialidad aún ganan en suntuosidad. En la postura y en la configuración del rostro, el interés de Rouault por expresar la espiritualidad y toda la plenitud de lo que es el hombre, consigue plasmarse en una imagen intemporal y definitiva. Sobre todo la Santa Faz es para Rouault como la respuesta, como la última confirmación en lo concerniente al problema del ser del hombre. Cristo mismo ha dejado su imagen a los hombres. Dios se ha hecho visible entre ellos y se ha hecho visible en el hombre (¡cuántas imágenes de Rouault pretenden mostrar esto!). Y así como especialmente el rostro es el lugar en que se manifiestan el alma y la interioridad, en el de Cristo se manifiesta su divinidad.

Otros temas religiosos

Toda la obra de Rouault, pero sobre todo la de las dos últimas décadas, traduce su convicción sobre la verdad de la Encarnación de Dios en Cristo y, unida a esta creencia, la de la consagración que el mundo recibe por Él. Por eso, en las imágenes de La Pasión, nunca representa sólo a la maltrecha criatura sino, en la dignidad del sufridor, también su divinidad. Muchos de sus cuadros, no sólo los de contenido explícitamente religioso, tienen cierto carácter sacral. Pero en alguno de ellos queda plasmada patentemente esa convicción de la presencia de Cristo en el mundo y su obra santificadora, y también de su solidaridad con los pobres y humildes, los indefensos, los necesitados y los niños. Son espacios espirituales que nos muestran el acercamiento de Dios, su acompañamiento, hasta lo más íntimo del hombre. No importa a este respecto gran cosa si se trata de relatos bíblicos como, por ejemplo, el de Jesús en la casa de Betania con Marta y María, el de Lázaro, o de un acontecimiento intemporal porque, para Rouault, lo que interesa es su eterna vigencia. Cristo recibe a los hombres, se acerca a ellos, irradia sosiego y paciencia. En la obra *Escena cristiana* (ver cat. núm. 48), de fecha posterior, es el brillo del sol, que todo lo inunda con su dorado resplandor sobre la figura de Jesús dispuesta en el centro de la imagen, lo que da expresión a la obra salvadora del Redentor. En el interior de la iglesia, además de los sosegados arcos de la bóveda, la oscura tonalidad del verde fulgente y de las luces amarillas encendidas en el mismo definen el carácter sagrado del espacio.

En *La huida a Egipto* (ver cat. núm. 52), el tema de los fugitivos y desterrados tratado a lo largo de décadas y representado una y otra vez, que ya conocemos (ver cat. núm. 19), encuentra su interpretación bíblica. Pero a diferencia de las imágenes tempranas, la representación de este tema aparece ahora cobijada en un colorido de cálido resplandor como espectáculo del ardiente colorido de los años tardíos. La imagen sólo presenta ahora tonos complementarios (rojo, amarillo y verde) y sobre ella parecen descender el color y la luz de un atardecer en el camino hacia Egipto. Para hacer aún más visible esta general armonía cromática, Rouault pintó también sobre el marco del cuadro, cubriéndolo de un rojo luminoso estructurado por toques de color negro.

En imágenes como ésta se vuelve inmediatamente experimentable la identificación de Rouault con su arte, que le proporciona felicidad, así como con las leyes de su armonía. «Lo olvido todo cuando amaso mi pintura. A diferencia de ciertos positivistas, las cosas sólo con el tiempo van adquiriendo su genuino valor y lugar apropiado. Lo olvido todo. Las aristas demasiado cortantes de la vida diaria ya no hieren mi piel. Soy como el padre Moreau: si esto se vende por dos perras gordas, por diez o por mil francos me trae completamente sin cuidado».

NOTAS

- (1) Hasta entrado el siglo XX, sólo una parte reducida de la sociedad participaba en las conquistas técnicas y científicas de la época.
- (2) Hermann Broch: «*Hofmannsthal und seine Zeit*». Francfort, 1947; pág. 39.
- (3) «*Se pretendía que un mínimo de valores éticos...*» fuese «*encubierto por un máximo de (valores) estéticos que habían dejado de serlo y no podían serlo porque el valor estético desprovisto de base ética es su contrario: ramplonería*». (ibid. pág. 69).
- (4) Georges Charensol: «*Georges Rouault - l'homme et l'oeuvre*», París, 1926; pág. 21.
- (5) Wilhelm Boeck: «*Picasso*», Stuttgart, 1955; pág. 123, citado según Herbert Schade: «*Das Heilige und die moderne Malerei*», Würzburg, 1963; pág. 59.
- (6) Schade, ibid. pág. 59.
- (7) Blaise Pascal, «*Gedanken*», publ. y trad. por Ewald Wasmuth. Stuttgart, 1987. Fragmentos 113 y 119; págs. 73 y ss.
- (8) Carta de 19 de diciembre de 1911, en: Georges Rouault - André Suarès, «*Correspondance*». París, 1960; pág. 9.
- (9) Carta de 1 de septiembre de 1912, ibid. pág. 28.
- (10) Schade, pág. 69.
- (11) Richard Hamann/Jost Hermand: «*Expressionismus*» (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, vol. V). Francfort, 1977; pág. 122.
- (12) Jacques Maritain: «*Art et scolastique*». París, 1935; pág. 289.
- (13) Michael Hoog: «*La peinture et la gravure, Fauvisme et Expressionisme*», en: Histoire de l'art, IV (Du réalisme à nos jours), bajo la dirección de Bernard Dorival. París, 1969; pág. 567.
- (14) Citas tomadas de «*Kirche und Kunst. Die Kunst im Blickfeld der Päpste und Heiligen*» (edit. por Georg Stein). Viena, 1993; págs. 9 y ss.
- (15) Charles Morice en «*Mercur de France*», 1 de abril de 1906.
- (16) «*New York Herald*», 20 de mayo de 1908.
- (17) Carta de Rouault al abate Mugnier escrita en 1904, citada según Geneviève-Rouault, «*Mein Vater, Georges Rouault*» en: Valdemar George/Geneviève Nouaille-Rouault: «*Rouault und seine Welt*» Bayreuth, 1981; pág. 65.
- (18) Georges Rouault, «*En marge des doctrines*», en: Sur l'art et sur la vie. París, 1971; págs. 94 y ss.
- (19) Georges Rouault a Georges Chobot, 20 de marzo de 1927, en: Sur l'art et sur la vie, pág. 163. «... ceux qui me croient un immense orgueil ne pourront jamais, je dis bien jamais, savoir les trances de l'accouchement de l'homme isolé du monde: c'est quand il arrive à donner tout ce qu'il peut et doit donner, qu'il s'aveugle le plus sur lui-même, qu'il se torture vers un mieux auquel il n'atteindra peut-être jamais; bien souvent au moment où il donne le mieux sa mesure il ne s'en doute pas. Pour les grands travailleurs il y a à certaines heures: fatigue de l'oeil et de l'esprit. Nul ne sera jamais son juge, malgré tous les pions, les critiques et les gens de bon sens et de raison, l'inconscient a une part dans la création qui n'est pas qu'une oeuvre de volonté, non pas l'inconscient de principe, ni le hasard mais un je ne sais quoi de fugitif et de profond cependant qui fait qu'à un certain degré pour certaines raisons une oeuvre est vivante ou morte...». Georges Rouault a Suarès, 11 de junio de 1913. Correspondance, pág. 57.
- (20) Carta de Georges Rouault a André Suarès escrita, aproximadamente, en 1912. Correspondance, págs. 34-35.

- (21) Georges Rouault en la revista «*La Renaissance*», octubre-diciembre de 1937, citado según Lionello Venturi: «*Rouault-Biographisch-kritische Studie*». Ginebra, 1959; pág. 16.
- (22) «*Mais qu'importent les sacrifices au prix du résultat espéré, qui est à proprement parler, sinon de reconstruire sur-le-champ les cathédrales, du moins de maîtriser, de tuer au besoin ce monstre d'individualisme, cause de tout le mal, et du même coup la race de ces chercheurs, gens de rien, désorbité et dévoyés, monstres d'orgueil qui prétendent ne pas se contenter du monde visible, mais 'recréer un monde à leur image'*». Georges Rouault, «*Soliloques*», en: *Sur l'art et sur la vie*; pág. 41.
- (23) V. la poesía «*Prière*», en: *Sur l'art et sur la vie*; pág. 141 ó «*Sur l'art sacré*», ibíd. pág. 120.
- (24) Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*; pág. 45.
- (25) Georges Rouault, «*Soliloques*», Neuchâtel, 1944; pág. 104.
- (26) Prólogo de Georges Rouault al libro de Georges Charensol: «*Georges Rouault, l'homme et l'oeuvre*». París, 1926.
- (27) Rouault a Suarès, 22 de agosto de 1911. *Correspondance*, pág. 5.
- (28) Georges Rouault: «*Soliloques*», pág. 102.
- (29) Georges Rouault: «*Stella vespertina*», en: *Sur l'art et sur la vie*, pág. 116.
- (30) Jacques Maritain: «*Art et scolastiques*». París, 1935; pág. 116.
- (31) Ibíd. pág. 117.

PINTURAS

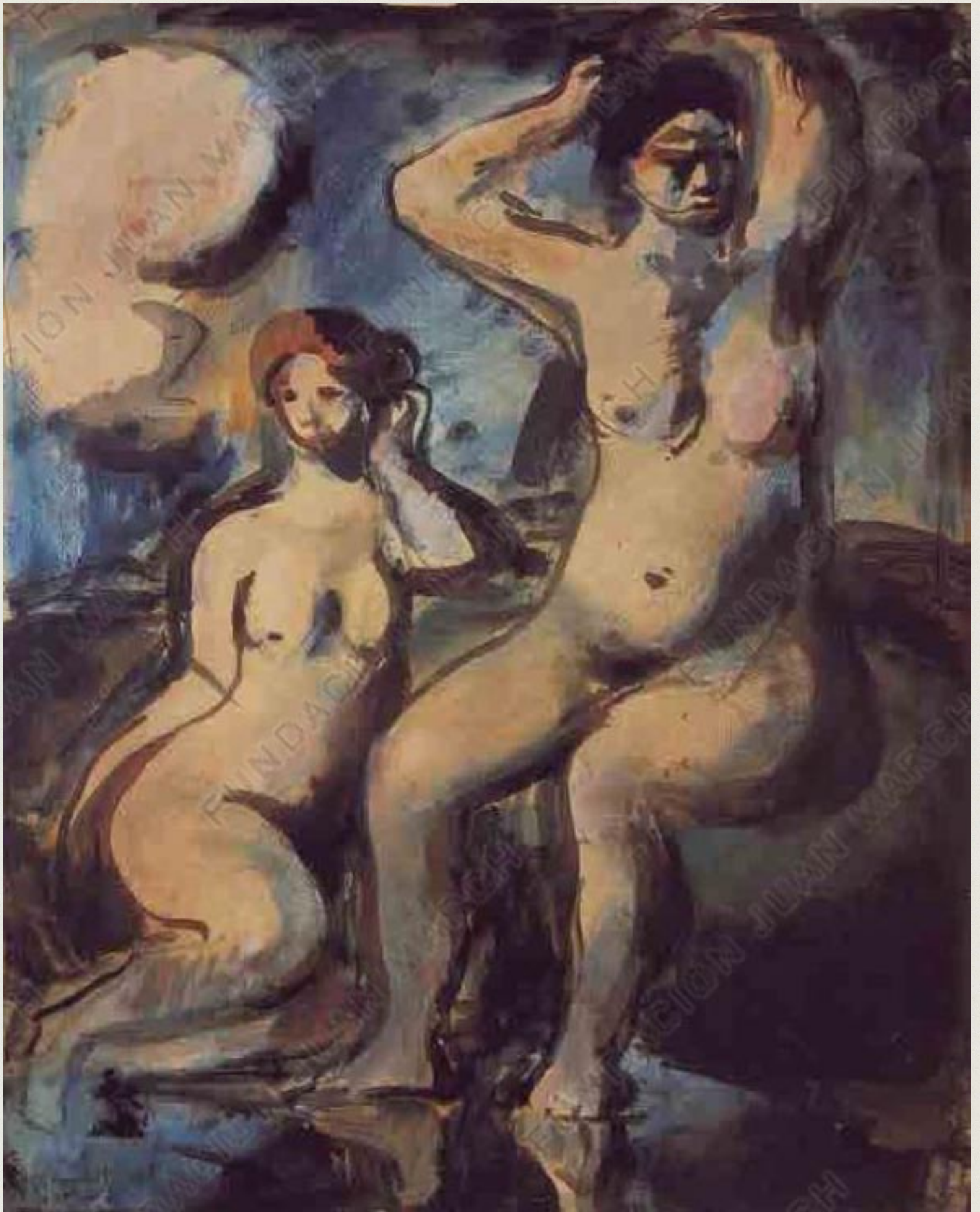


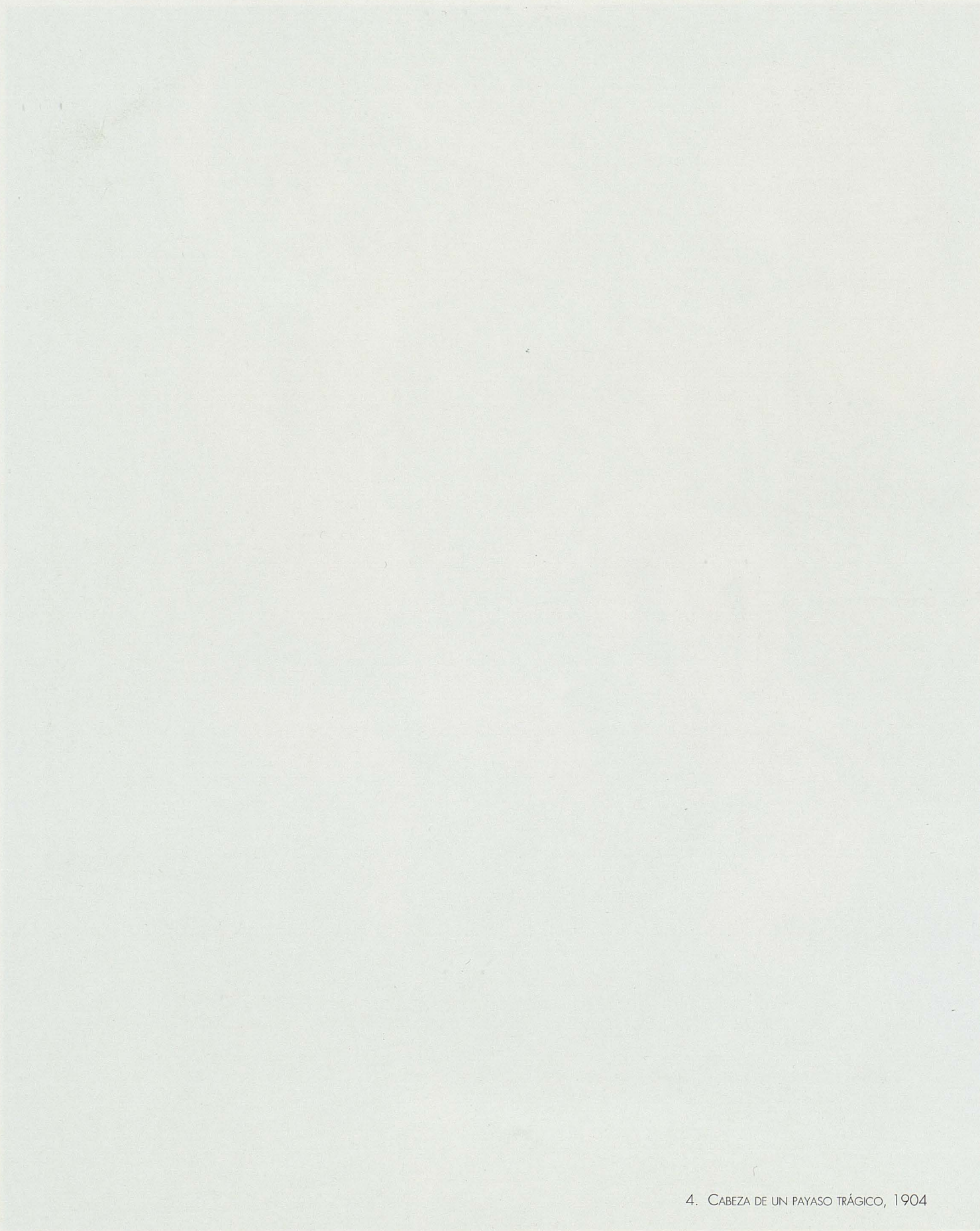


2. AUTORRETRATO, 1895



3. BAÑISTAS, 1903





4. CABEZA DE UN PAYASO TRÁGICO, 1904

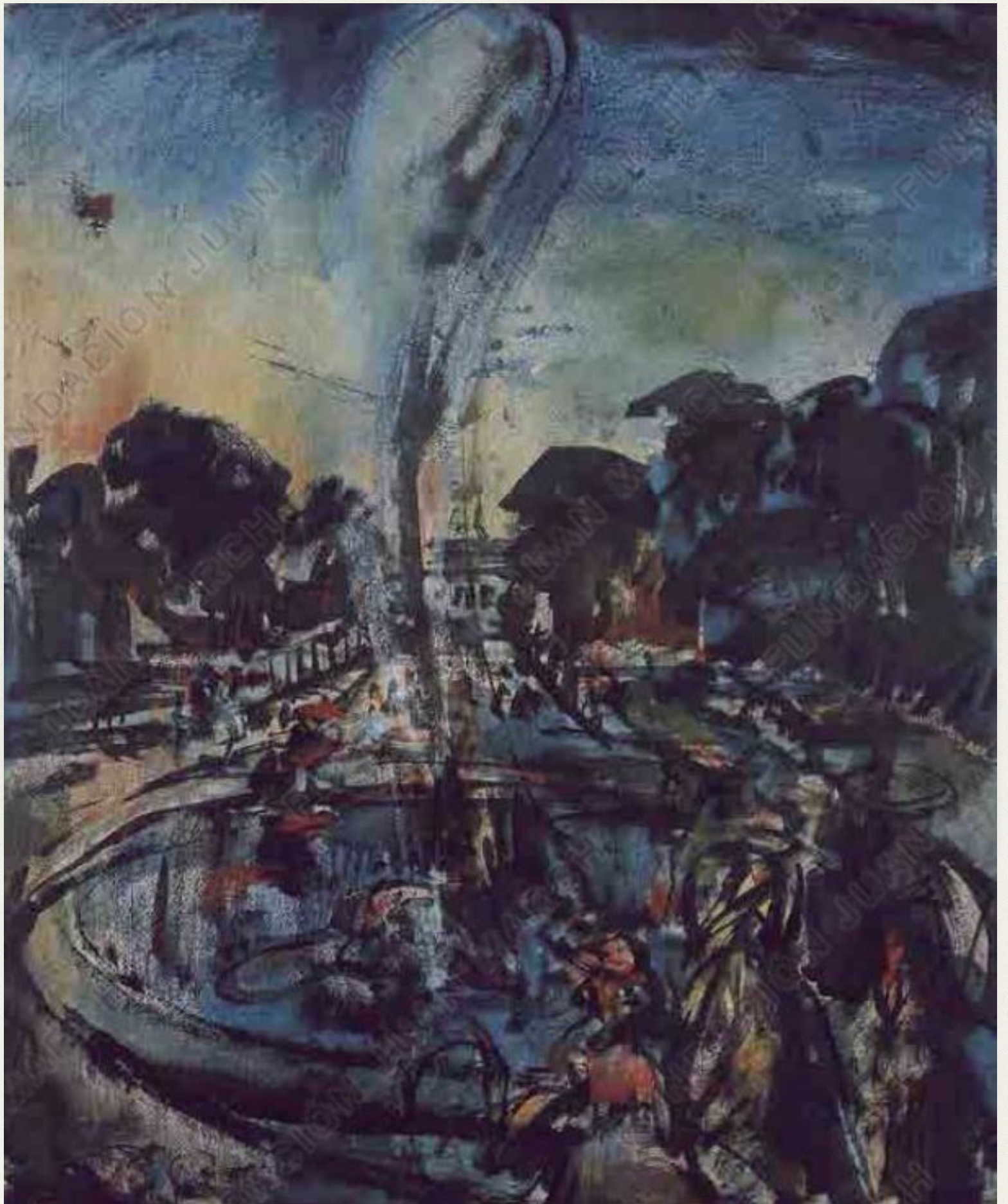




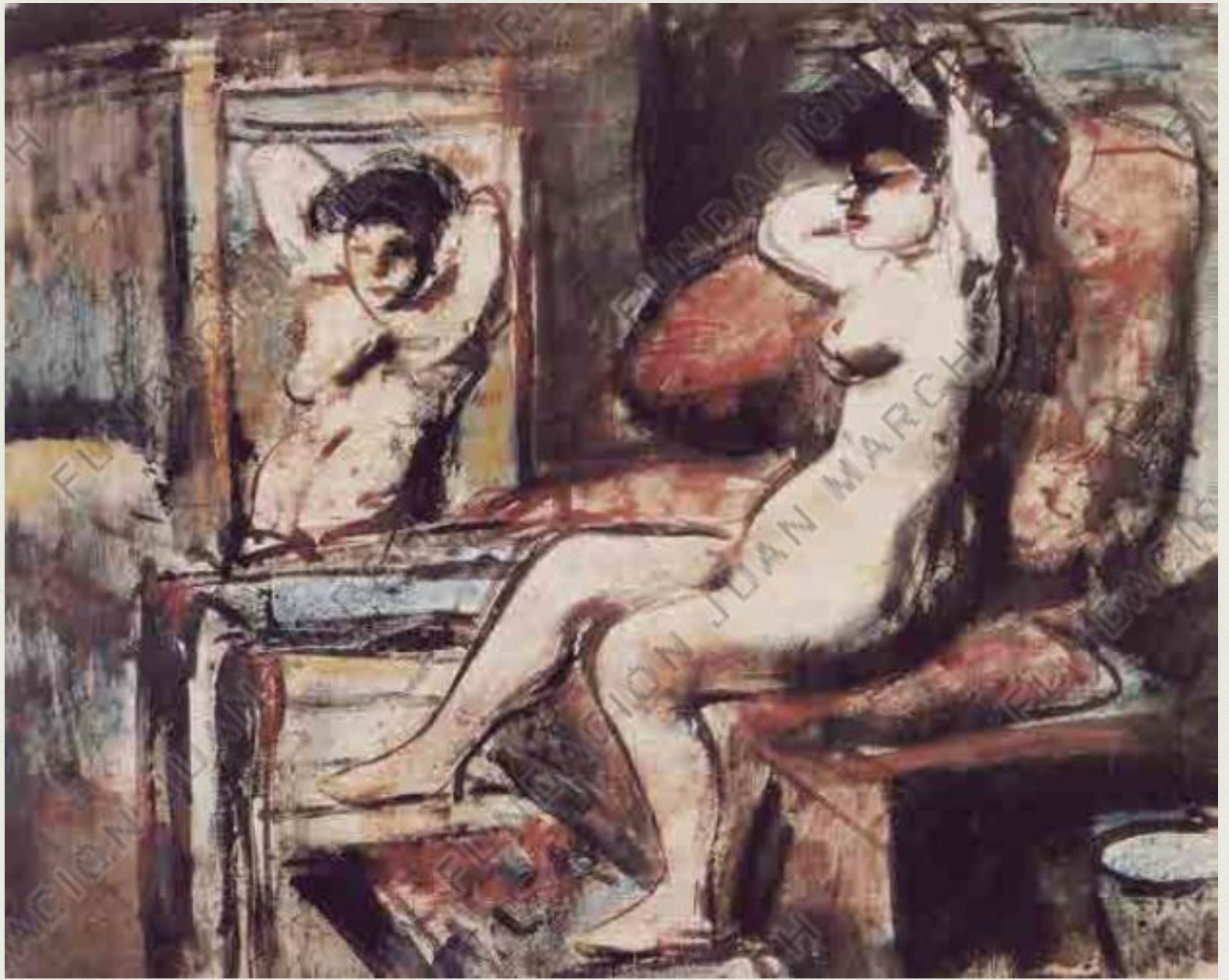


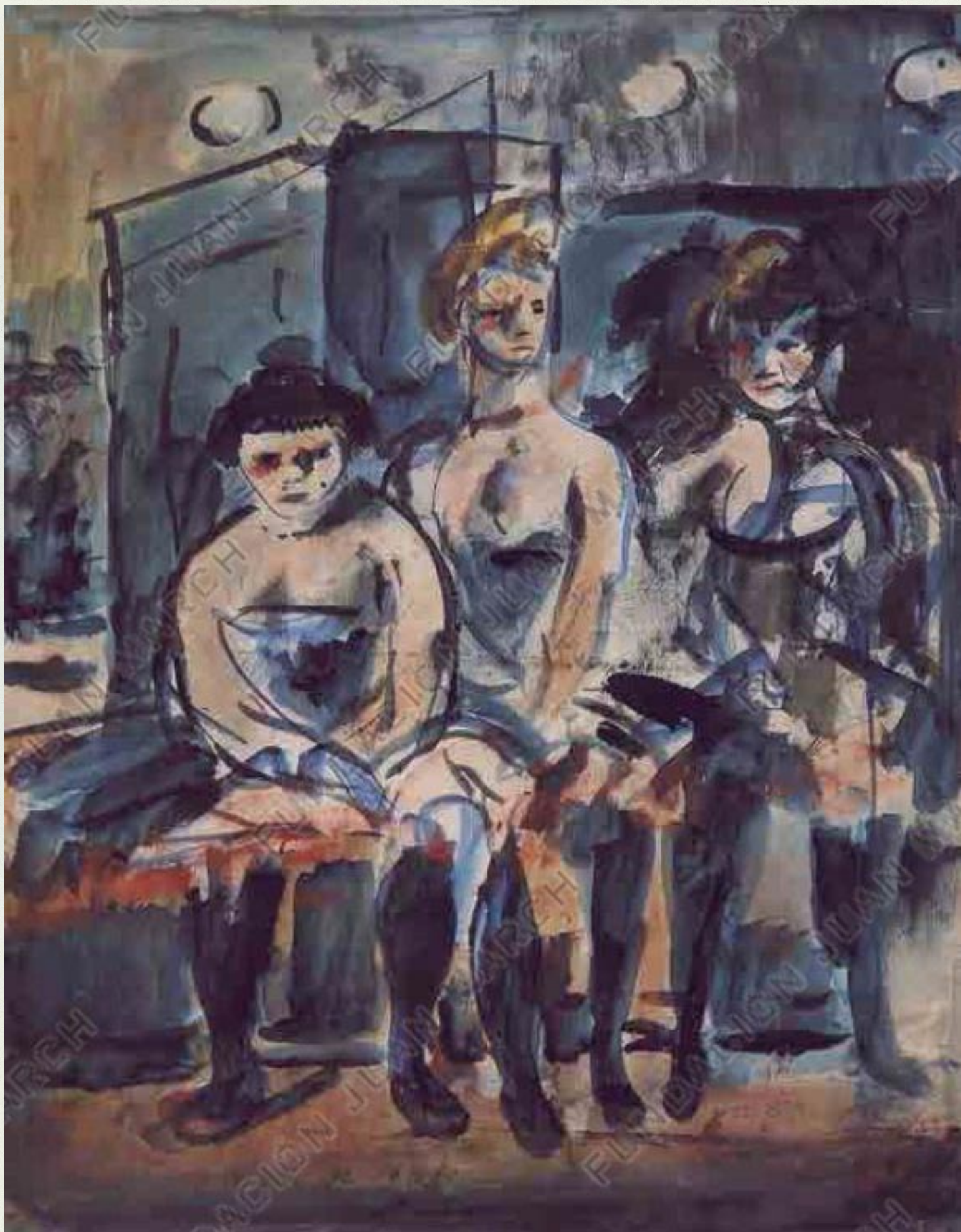
6. MUCHACHA O SALTIMBANQUI, 1905-1906

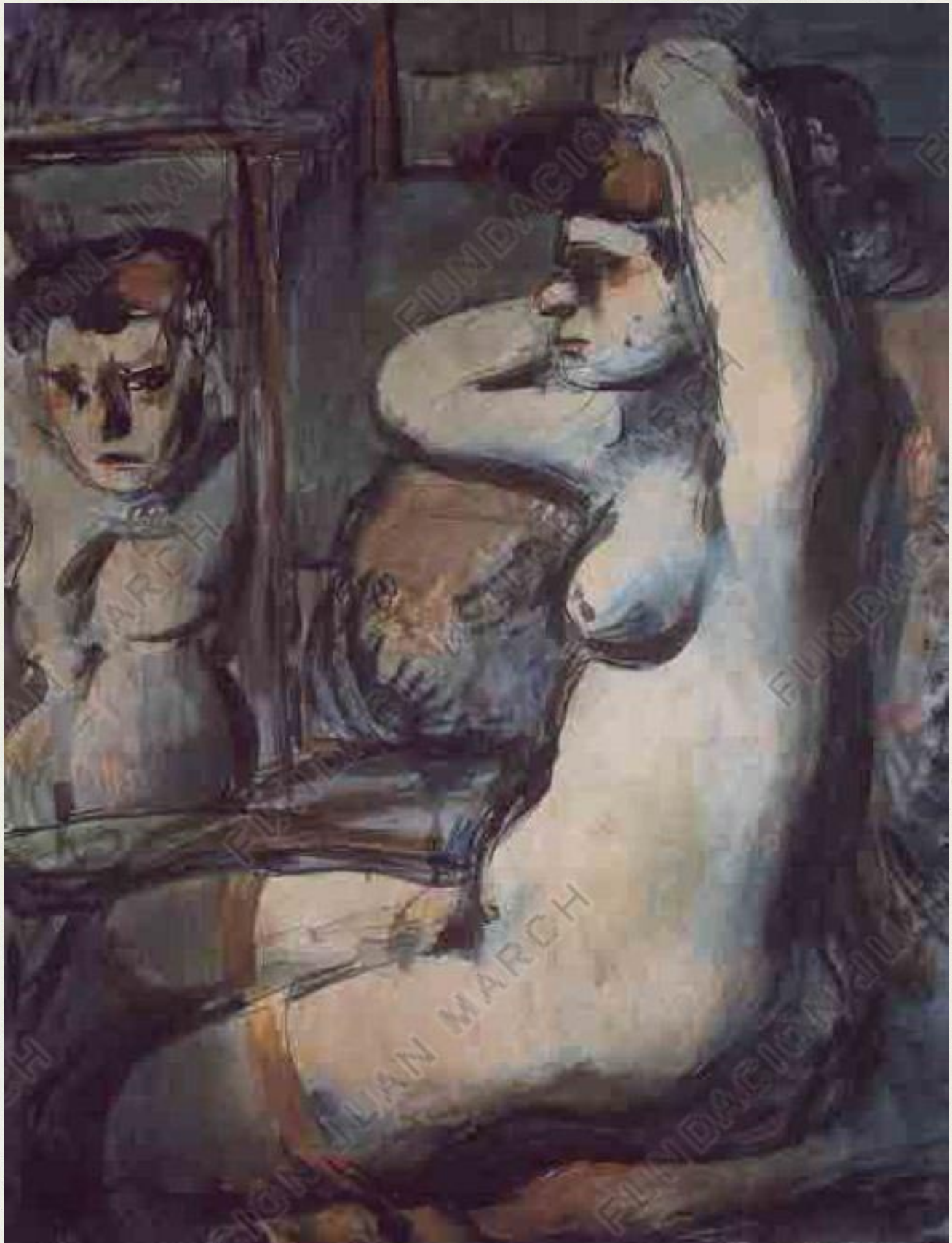












12. MUCHACHA MIRÁNDOSE AL ESPEJO, 1906
Fundación Juan March



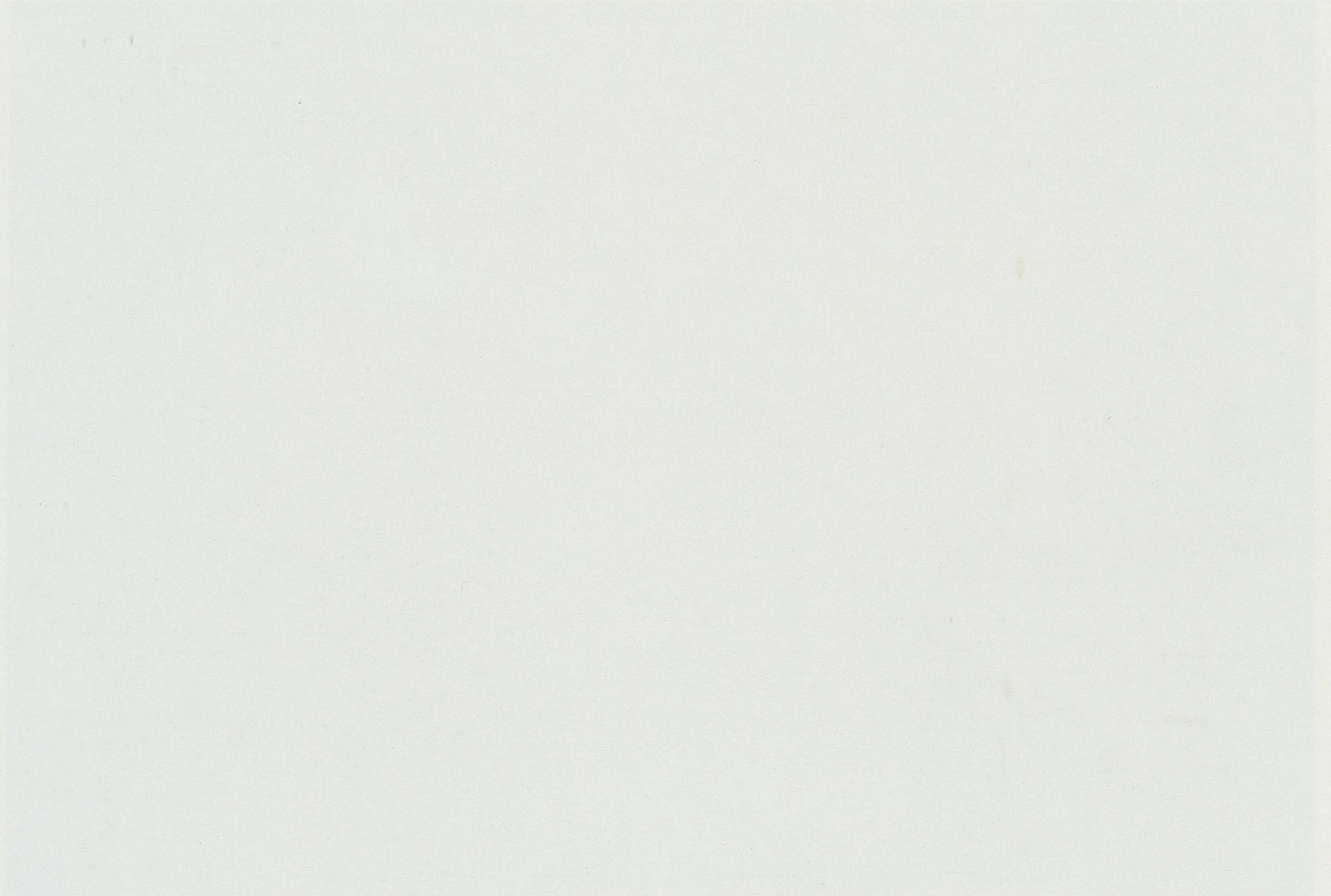
13. PAYASO CON UNA ROSA, 1908





Esta obra, declarada «inacabada» por el artista, se expone y reproduce a título excepcional. Conservada por Georges Rouault en su taller durante veinte años, siempre le sirvió como autocrítica al comparar con ella sus obras más recientes: él la llamaba una obra testigo.





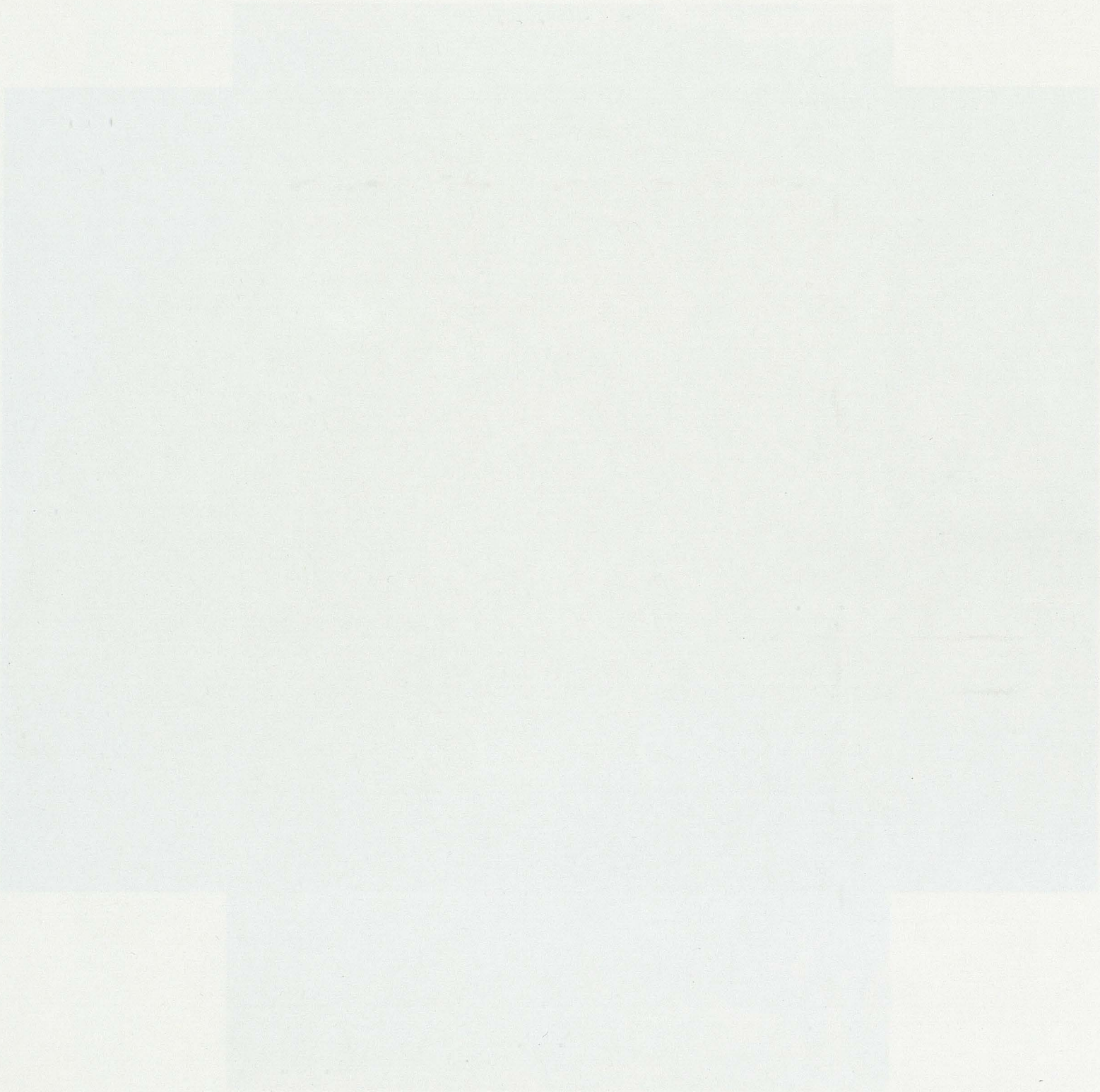
16. DESNUDO CON CABELLOS LARGOS, 1909





Esta obra, declarada «inacabada» por el artista, se expone y reproduce a título excepcional. Conservada por Georges Rouault en su taller, durante veinte años, siempre le sirvió como autocrítica al comparar con ella sus obras más recientes: él la llamaba una obra testigo.





18. EL BAUTISMO DE CRISTO, 1911



21. ARRABAL DE GRANDES SUFRIMIENTOS O MADRE E HIJOS, 1911











23. PEDAGOGO, 1912-1913
Fundación Juan March



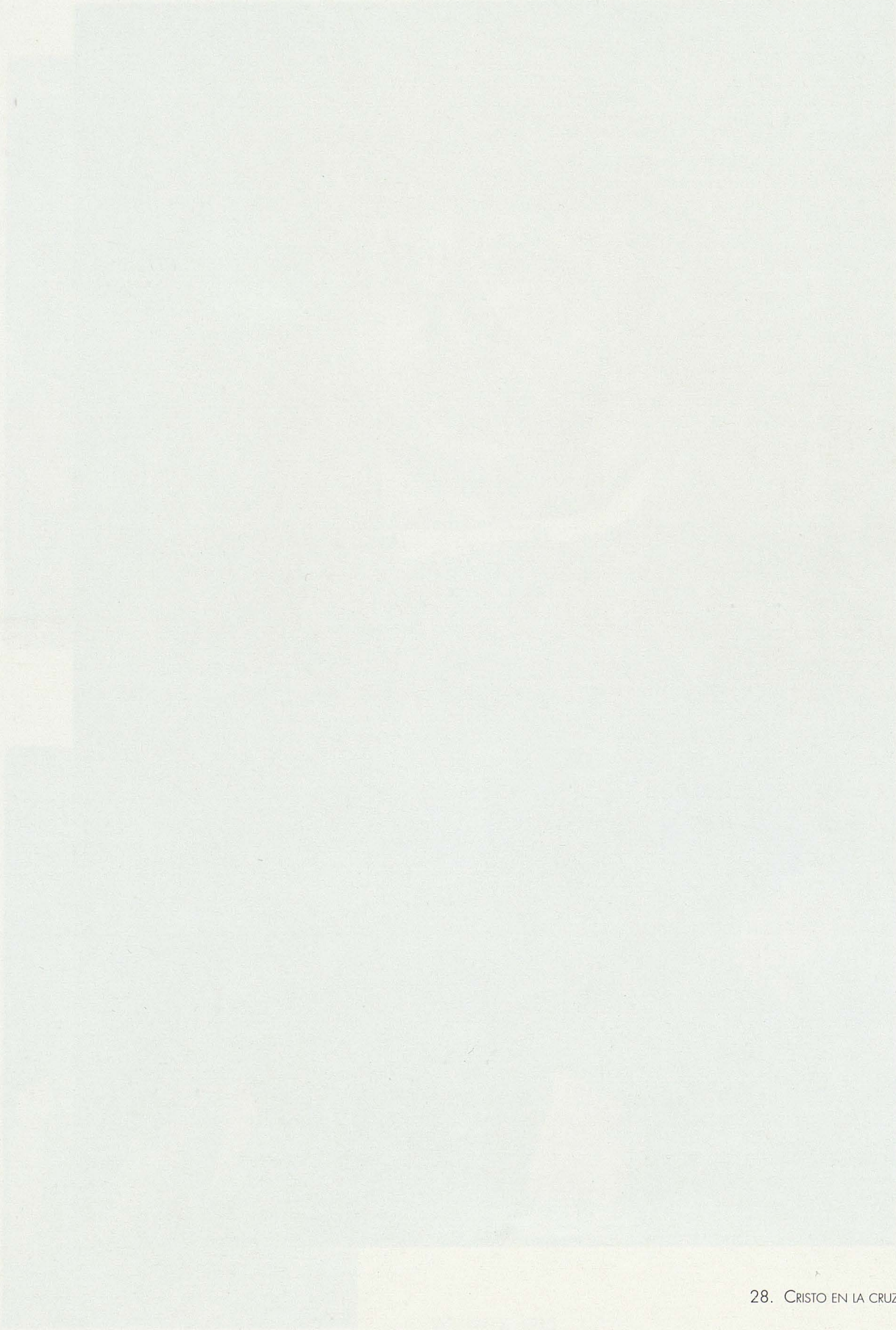
26. JUECES, 1913



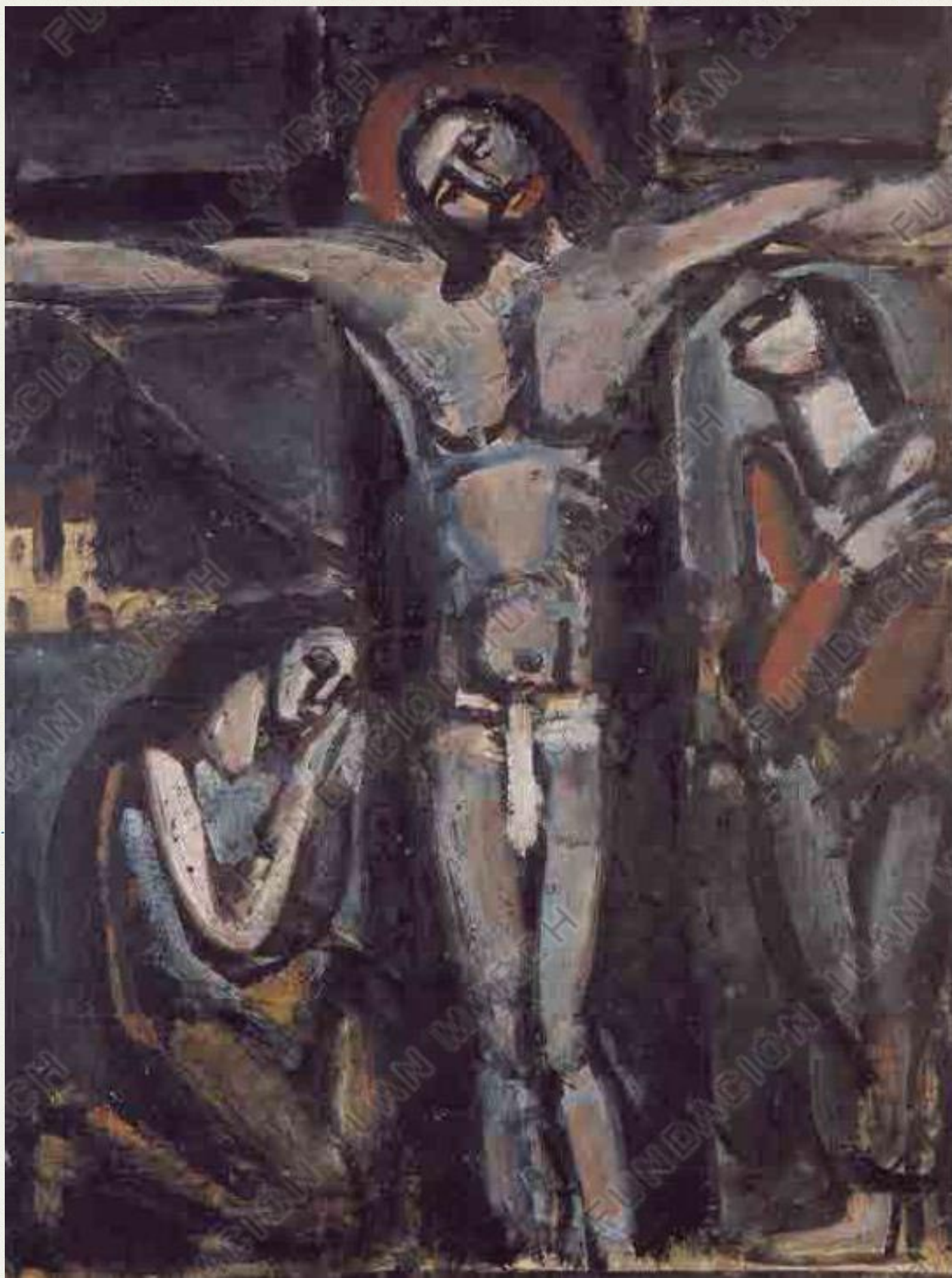
27. VON X, 1915



25. PEQUEÑO BRETÓN O EL PEQUEÑO BUCANERO, 1913
Fundación Juan March



28. CRISTO EN LA CRUZ, C. 1920



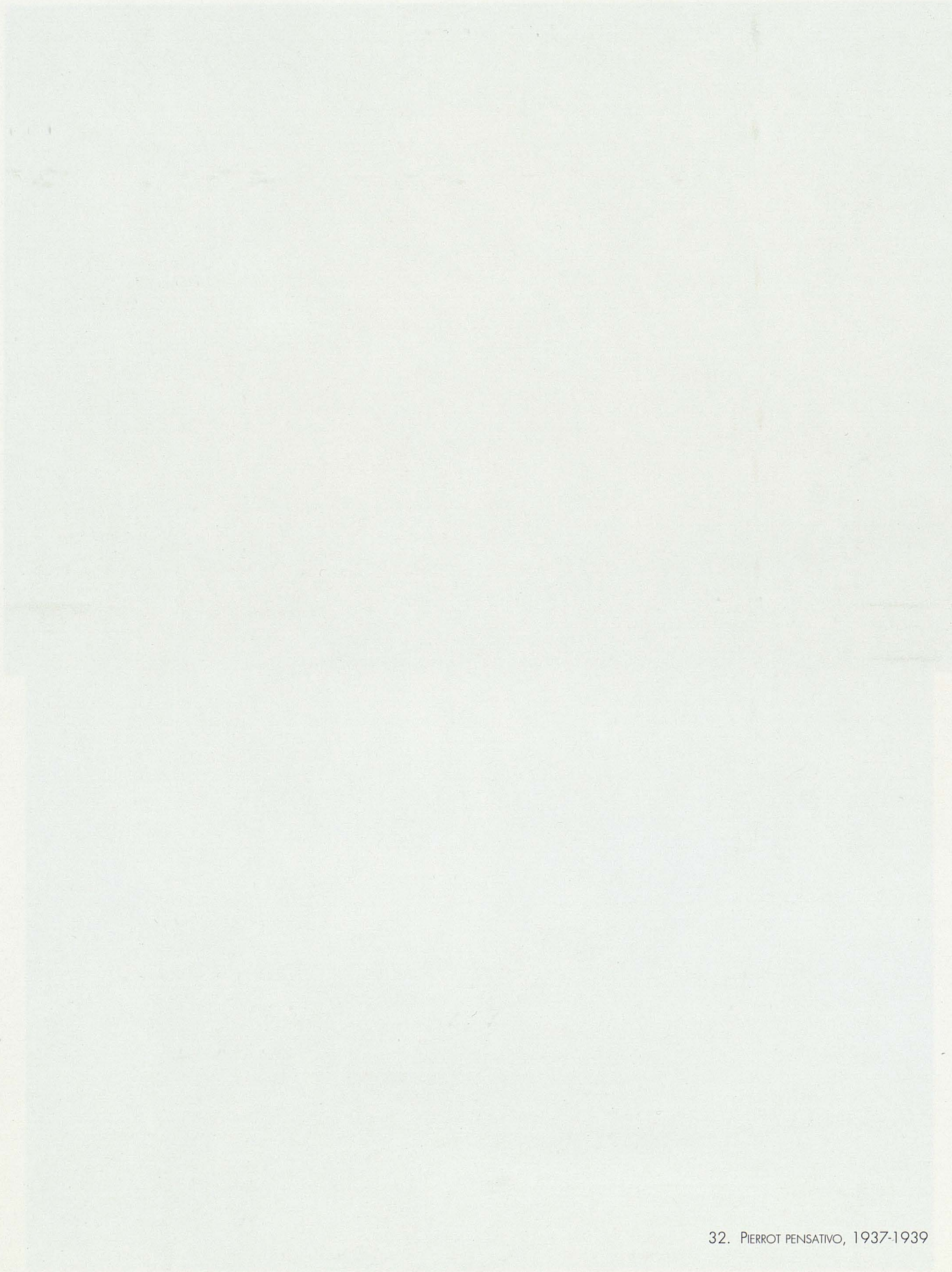
29. ¿No somos todos presos? ESTUDIO PARA EL MISERERE, 1920-1929



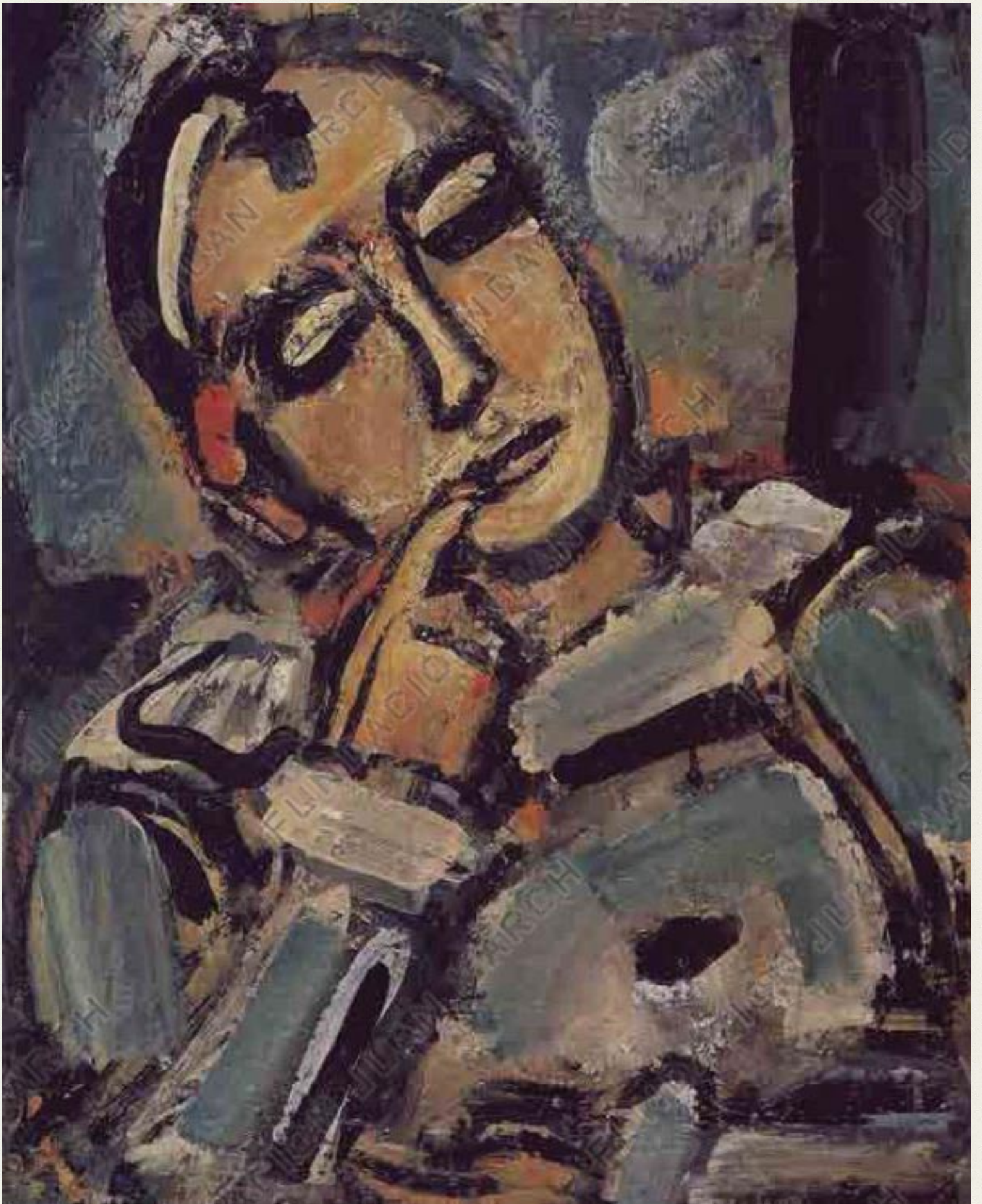




31. TRÍO DE CIRCO, 1924
Fundación Juan March



32. PIERROT PENSATIVO, 1937-1939



Pienso en una visita que hice a Rouault hace algunos años. Hablamos de los días pasados y de su gloria presente. Le expresé mi alegría por el tributo de admiración universal que se le rendía. No parecía impresionarle esta gloria, más bien daba la impresión de sentirse ligeramente sorprendido, porque ¿acaso no era motivo de inquietud para un artista tan profundamente concienzudo como él y para un hombre solitario recibir el general aprecio del público?

Pues bien, el recuerdo de los largos años de tribulación y abandono durante los cuales todo el mundo deploraba la obstinación con la que "echaba a perder sus dotes y se sumergía en la fealdad", podía, realmente, darle nuevos ánimos. Su gloria actual es la más pura que un gran pintor jamás haya conocido.

Nada más significativo y conmovedor que el desarrollo constante, paciente e indomable de la experiencia artística y espiritual y de la inmensa obra de Rouault.

En sus primeros cuadros, tan pronto como se liberó de la influencia de los maestros de su juventud, estamos ya en presencia de una asombrosa maestría. Pero lo que hoy día aparece de manera particularmente sorprendente es la continuidad viviente y natural de su obra -lo mismo que la de Cézanne- que la enlaza con la gran pintura clásica. Aunque renovándolo todo, se asienta en medio de las obras imperecederas.



33. PIERROTS AZULES, c. 1943
Fundación Juan March

¿Qué sucede para que a la vista de ciertas obras de arte tengamos conciencia de recibir “una herida mortal”? La pintura de Rouault es exclusivamente pintura, preocupada únicamente por la apasionada búsqueda de las exigencias de la materia pictórica, de la sensibilidad de la vista y de la precisión más sagaz y refinada de los recursos técnicos. Al mismo tiempo extrae su vida del universo íntimo del alma, de las honduras de la visión interior y de la intuición poética aprehendiendo oscuramente, en la emoción, tanto la subjetividad del pintor como el misterio del mundo visible. Ésta es la gran lección de Rouault.

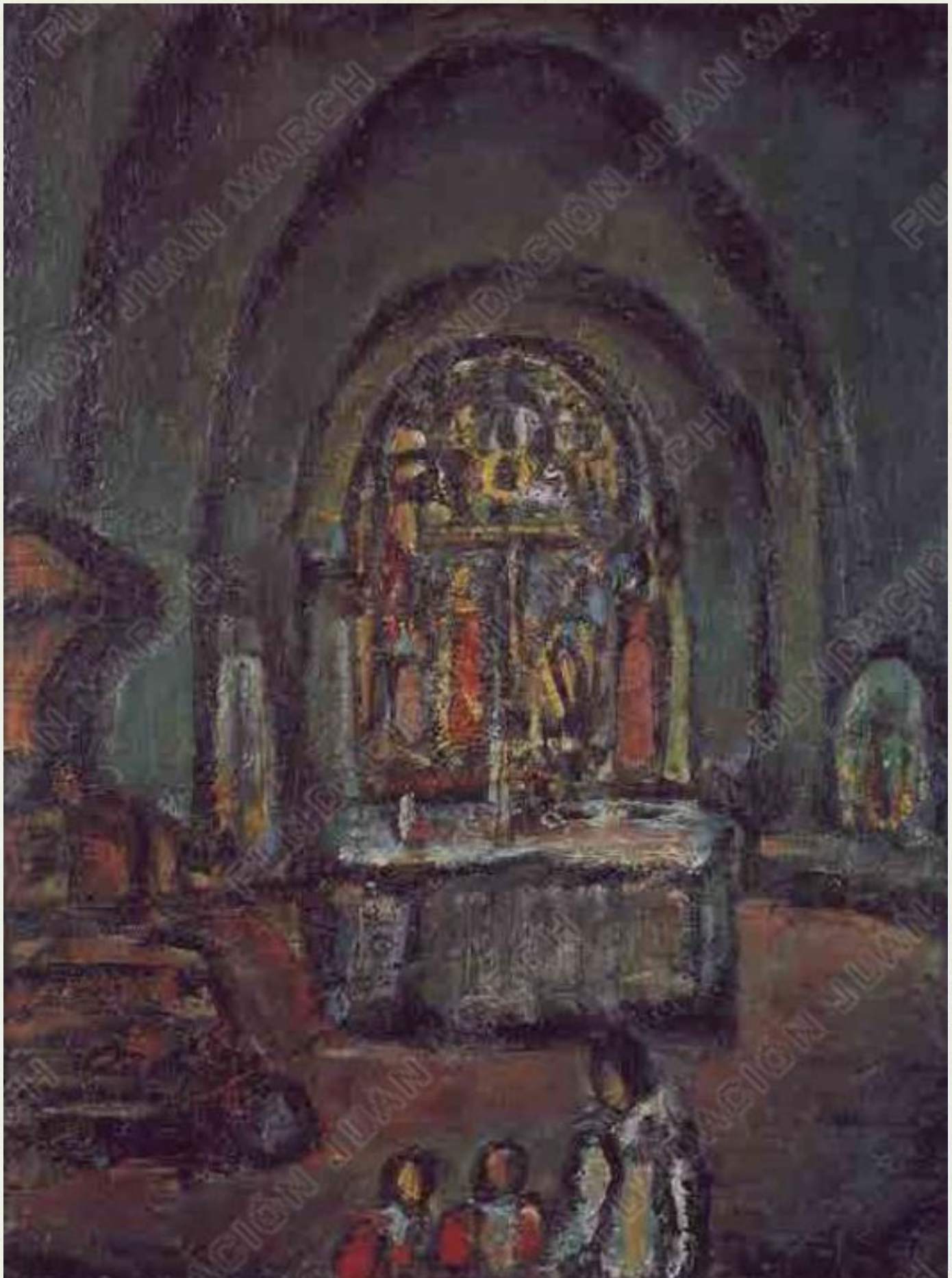
Quienes le hayan seguido a través de las fases de su incansable esfuerzo, no se sienten sorprendidos de ver este arte de desenfrenada violencia volcado sobre los atroces contornos del pecado y de la ferocidad humana, pero también cada vez más imbuido de una indecible compasión, hasta alcanzar, finalmente, la cúspide de la pintura religiosa y hierática en que el sufrimiento y la paz se expresan juntos en una nueva armonía y nobleza de la forma.

No hay regalos más preciosos y conmovedores que los que nos ofrecen un Tiziano, Cézanne o Rouault después de haber traspasado el umbral de la vejez, cuando se renuevan y corren nuevos riesgos en una especie de extraordinaria y suprema libertad fruto de una experiencia espiritual liberada de cualquier traba.



A sus ochenta años, Rouault trabaja con más tesón que en ninguna época anterior y durante sus últimos años renovó por completo su modo de pintar. Durante tanto tiempo hemos estado impresionados por el poder emocional de su violencia plástica y la sin par riqueza de sus colores sombríos, cabría decir nocturnos, que a primera vista nos sentimos sorprendidos por la claridad de sus últimas obras y la exquisita delicadeza de sus blancos, amarillos y verdes. Contemplamos atentamente esas sutiles y luminosas pinturas cuya materia espesa tiene la solidez rocosa del gran arte primitivo. Nos sentimos penetrados por un misterio más profundo, una poesía trascendente, una absoluta audacia de la libertad y la ciencia pictóricas, que nos revelan una ardiente serenidad.

Lo que acabo de decir se refiere sobre todo al arte admirable de este gran pintor. Mas en esta hora, mi corazón se interesa por él mismo, por su persona y alma. Rouault ha desempeñado un papel tan importante en mi vida que el golpe que supone su muerte me es difícil de soportar. Recuerdo nuestra larga amistad, su perseverancia heroica en una época en que todos ignoraban su obra o le tenían por loco, las historias que contaba con ardor e indignación, sus maravillosas conversaciones sobre sus indagaciones de cada día. Para mí fue siempre el modelo de la integridad absoluta, de la paciencia empedernida, del trabajo devorador y de la inflexible fidelidad a la "visión interior" que son las exigencias primarias de todo arte. También dio testimonio de



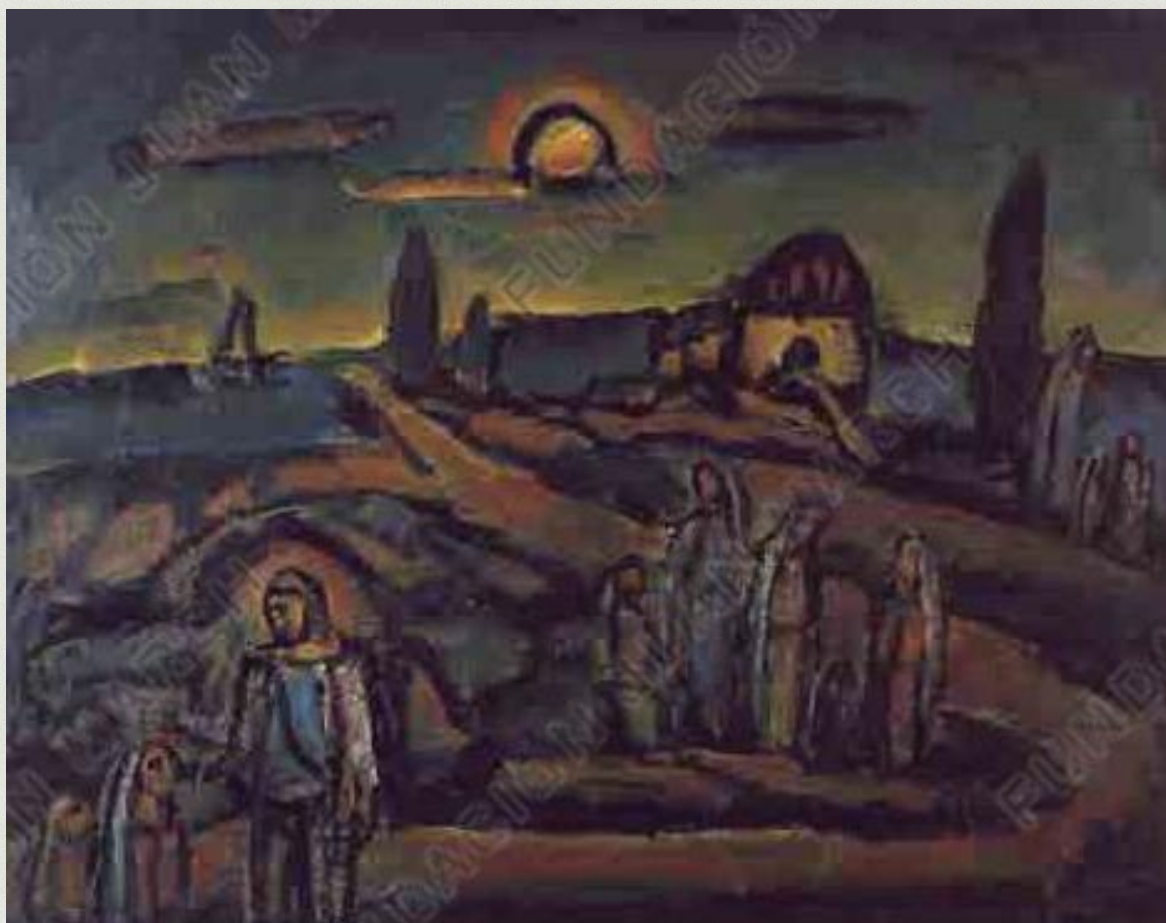
35. INTERIOR DE IGLESIA, 1945
Fundación Juan March

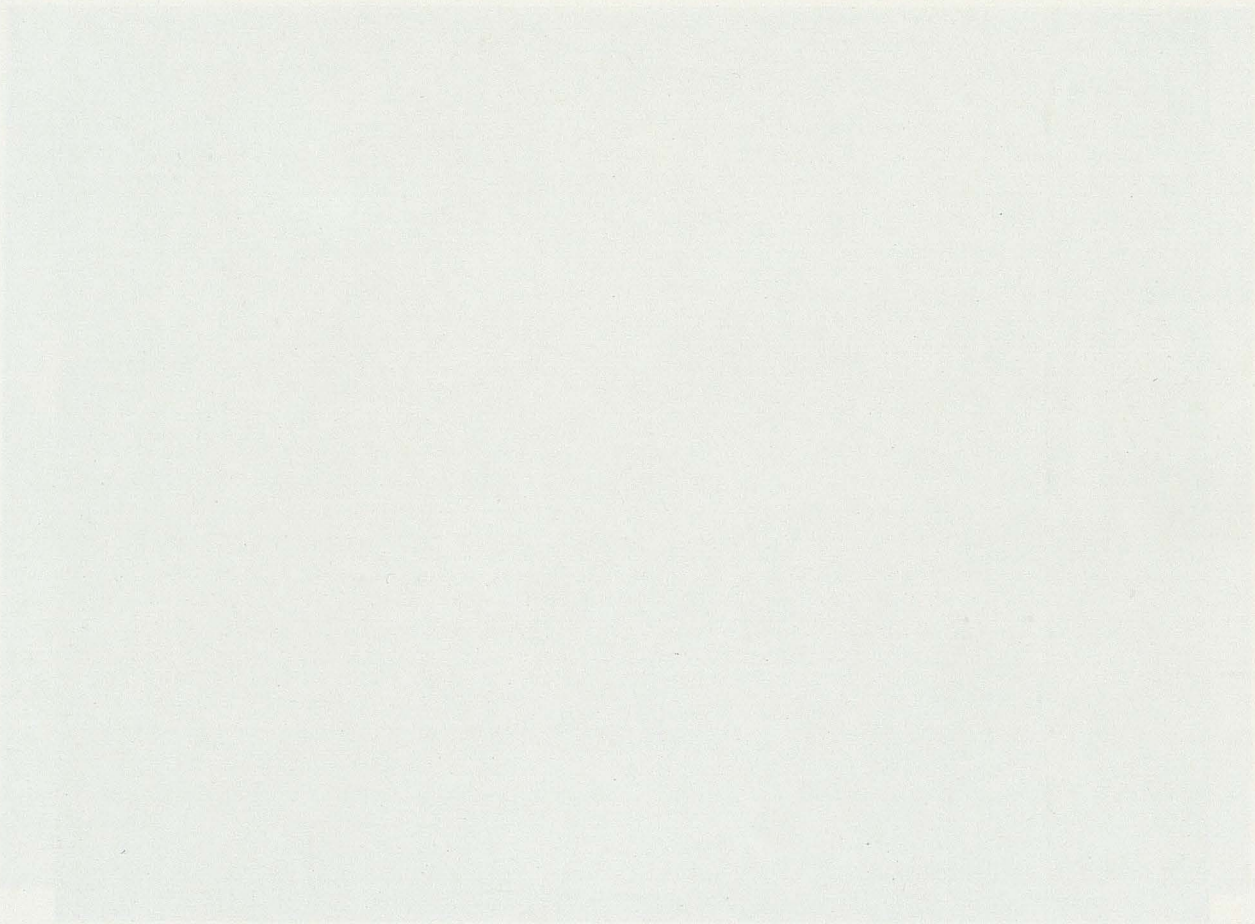
cómo una escrupulosa rectitud moral -la obstinada rectitud moral de un artesano bretón, meditativo, solitario y religioso- puede estar hermanada con el genio y la total entrega del propio ser al arte. La técnica más inflexiblemente exigente le servía para expresar la intensa penetración intuitiva de un espíritu obsesionado por la compasión. En la época amarga y sombría de sus jueces, de sus prostitutas y mujeres de la burguesía orgullosas de sí mismas, cuando pintaba la monstruosidad y la miseria del pecado, su amorosa comprensión hacia los pobres y marginados era visible en sus payasos y en todas las figuras del desamparo y del dolor humanos que nos mostraba. Ya entonces suspiraba por la paz y la armonía interior de ese arte religioso del que llegaría a ser el más grande maestro de nuestro siglo. En su Miserere y en las desgarradoras crucifixiones, todo es atraído por la misericordia de Cristo, todo apunta a ella. El sentido de esta misericordia es el secreto de la conmovedora serenidad de sus años postreros.

Texto de Jacques Maritain leído con ocasión del homenaje póstumo tributado a Rouault el 1 de mayo de 1958.





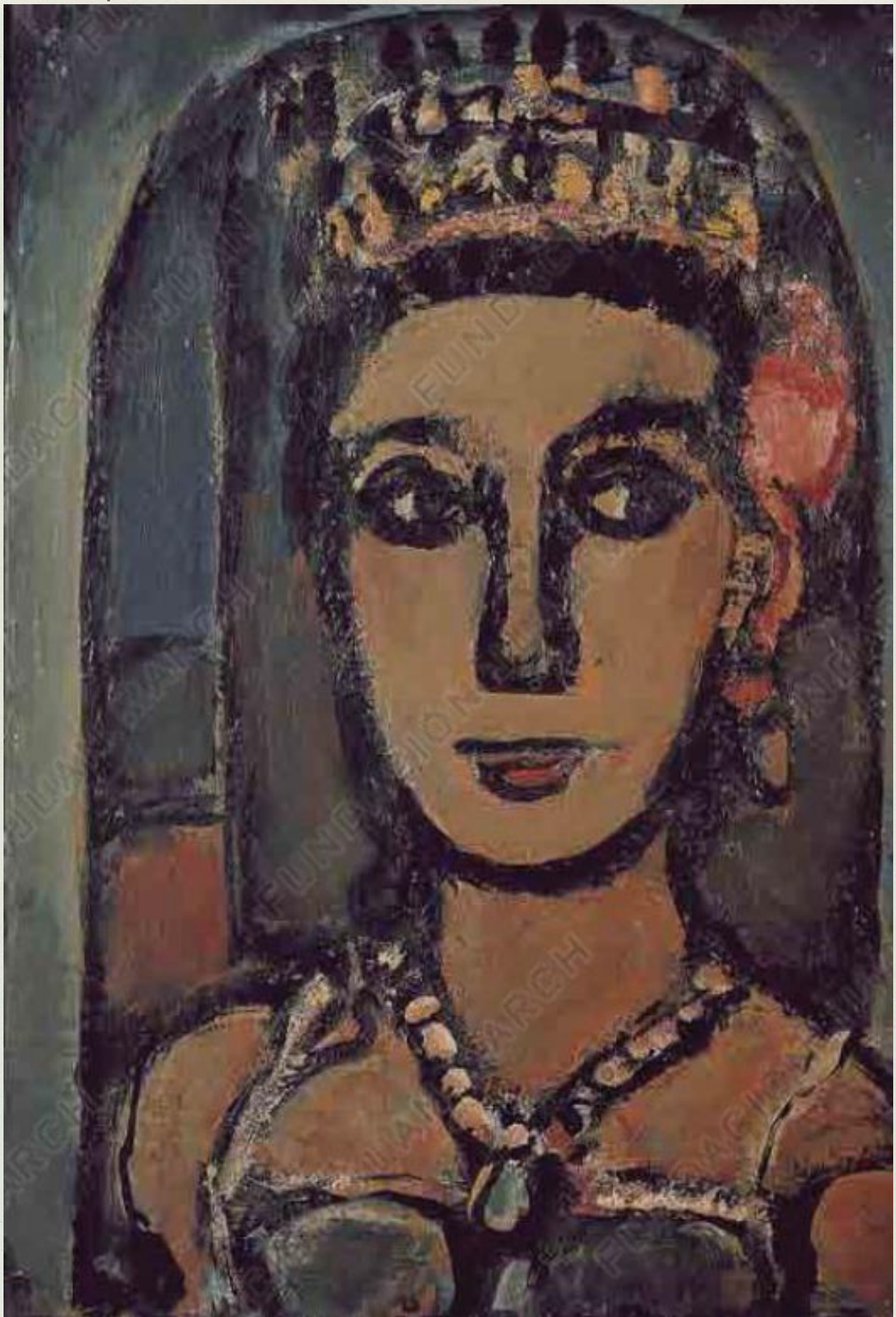




39. FLORES DECORATIVAS, 1947



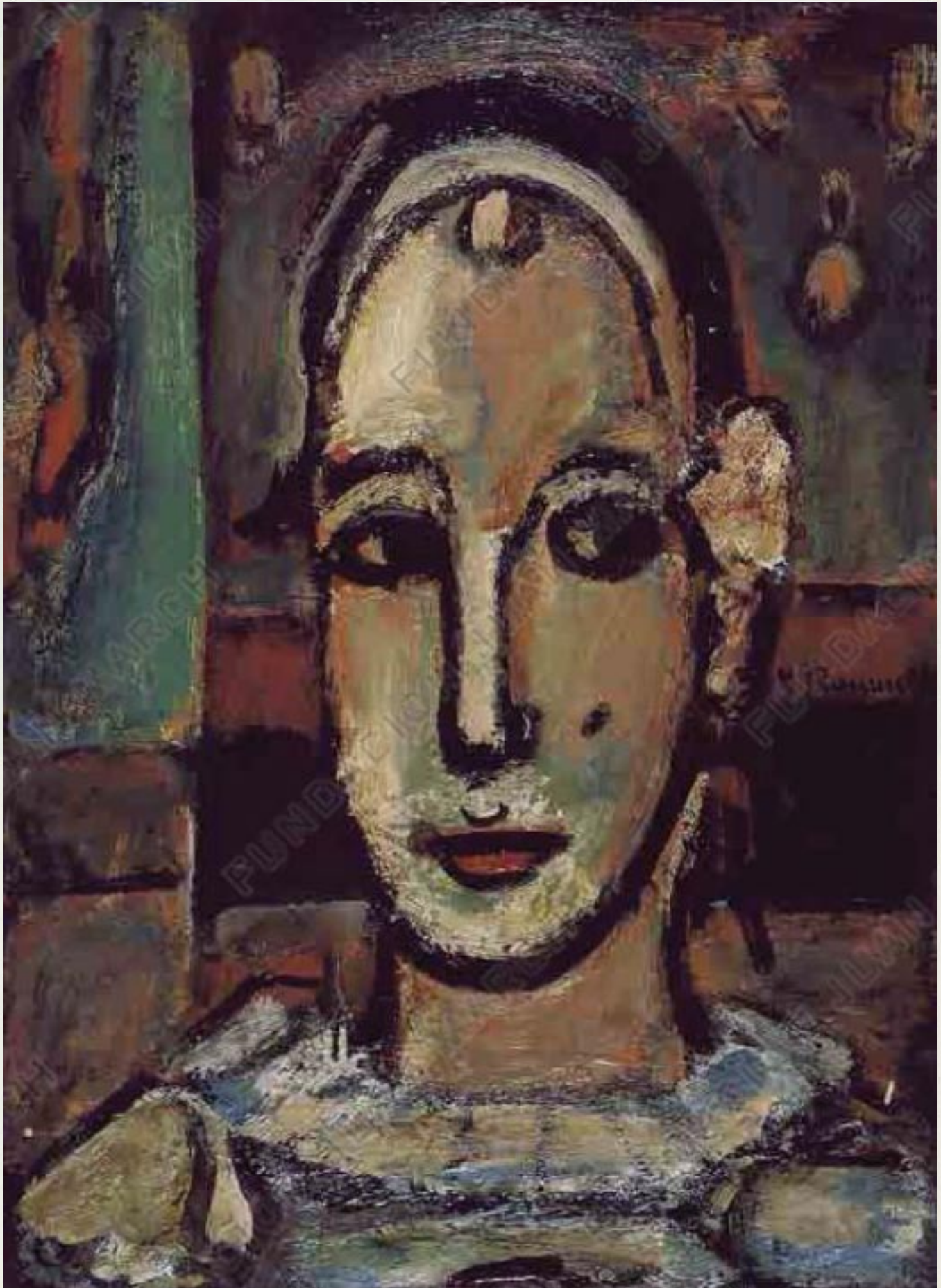




41. TERESINA, 1947

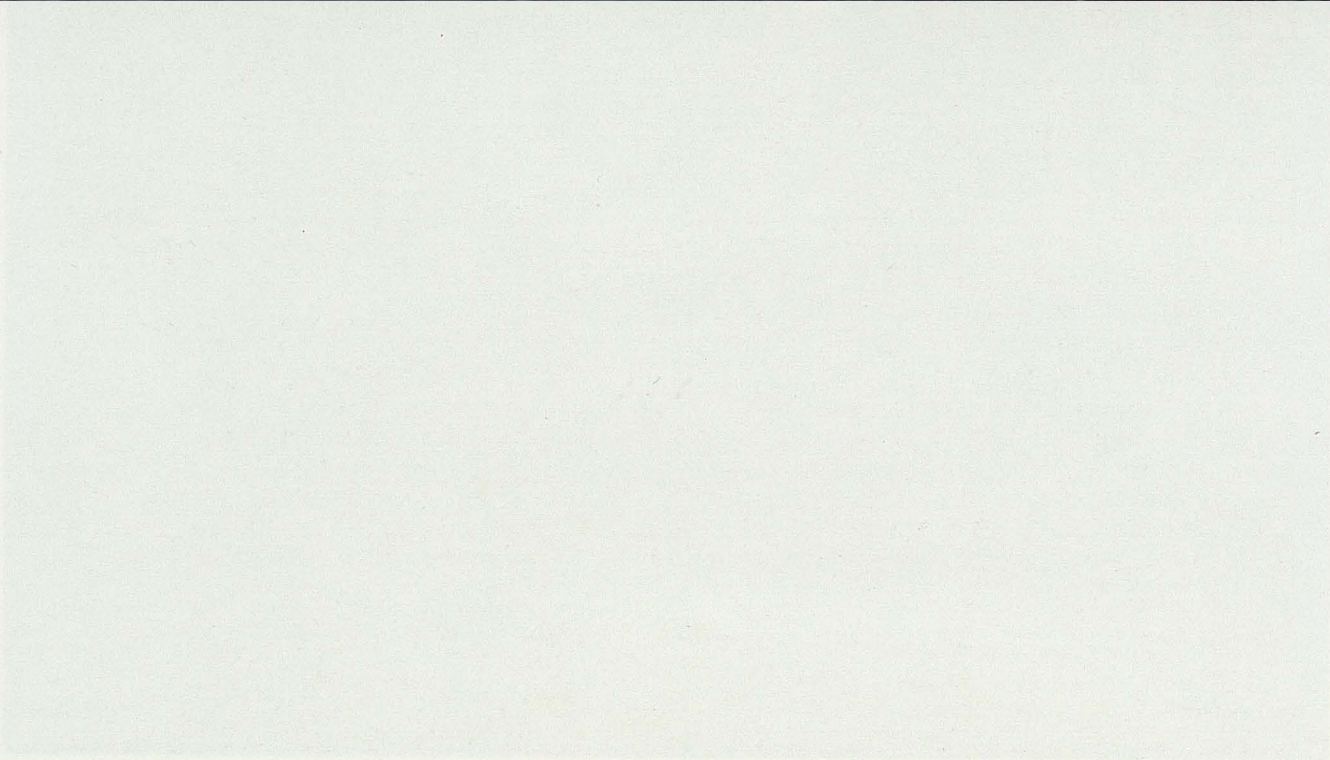
Fundación Juan March

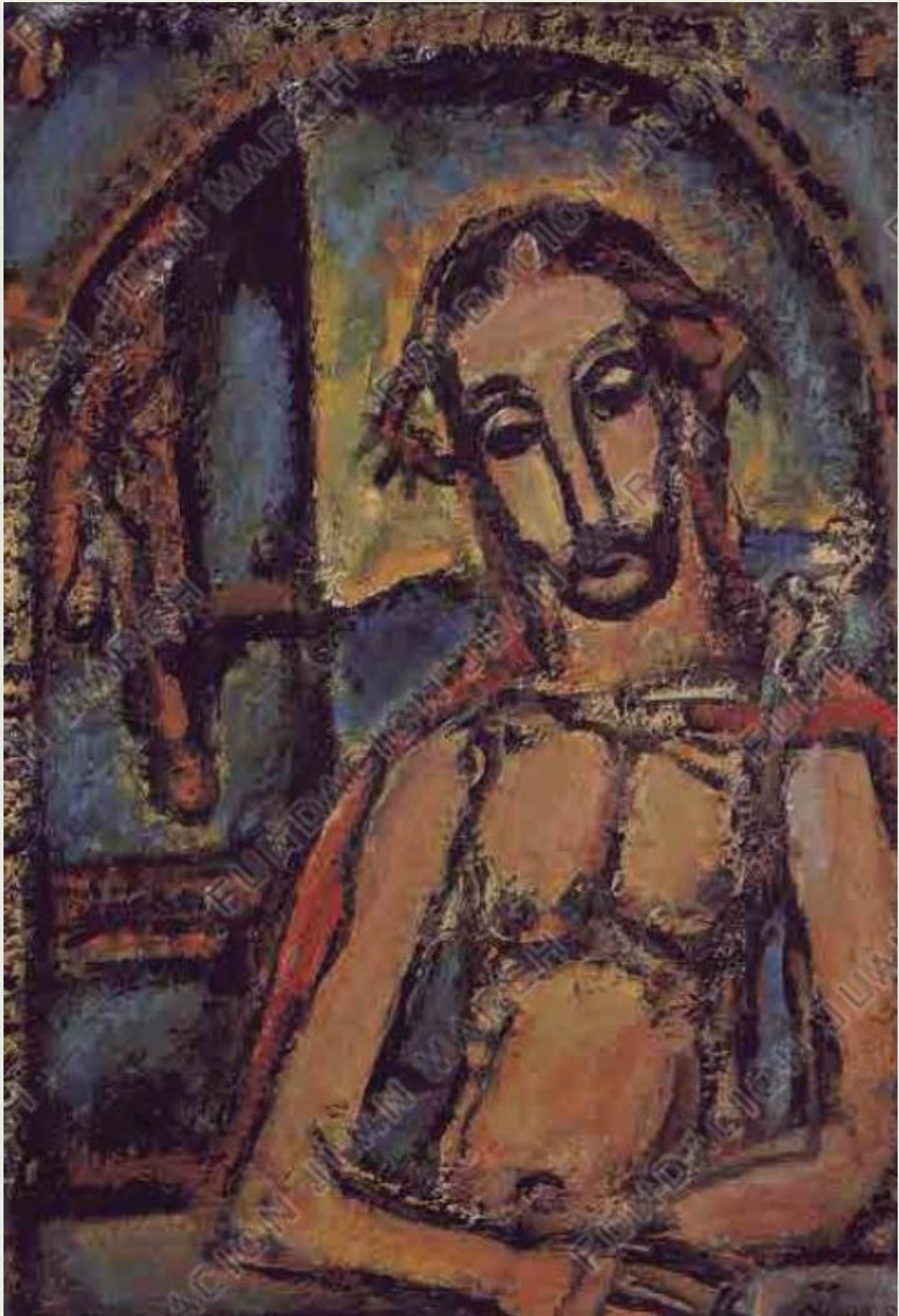




43. PIERROT, c. 1948

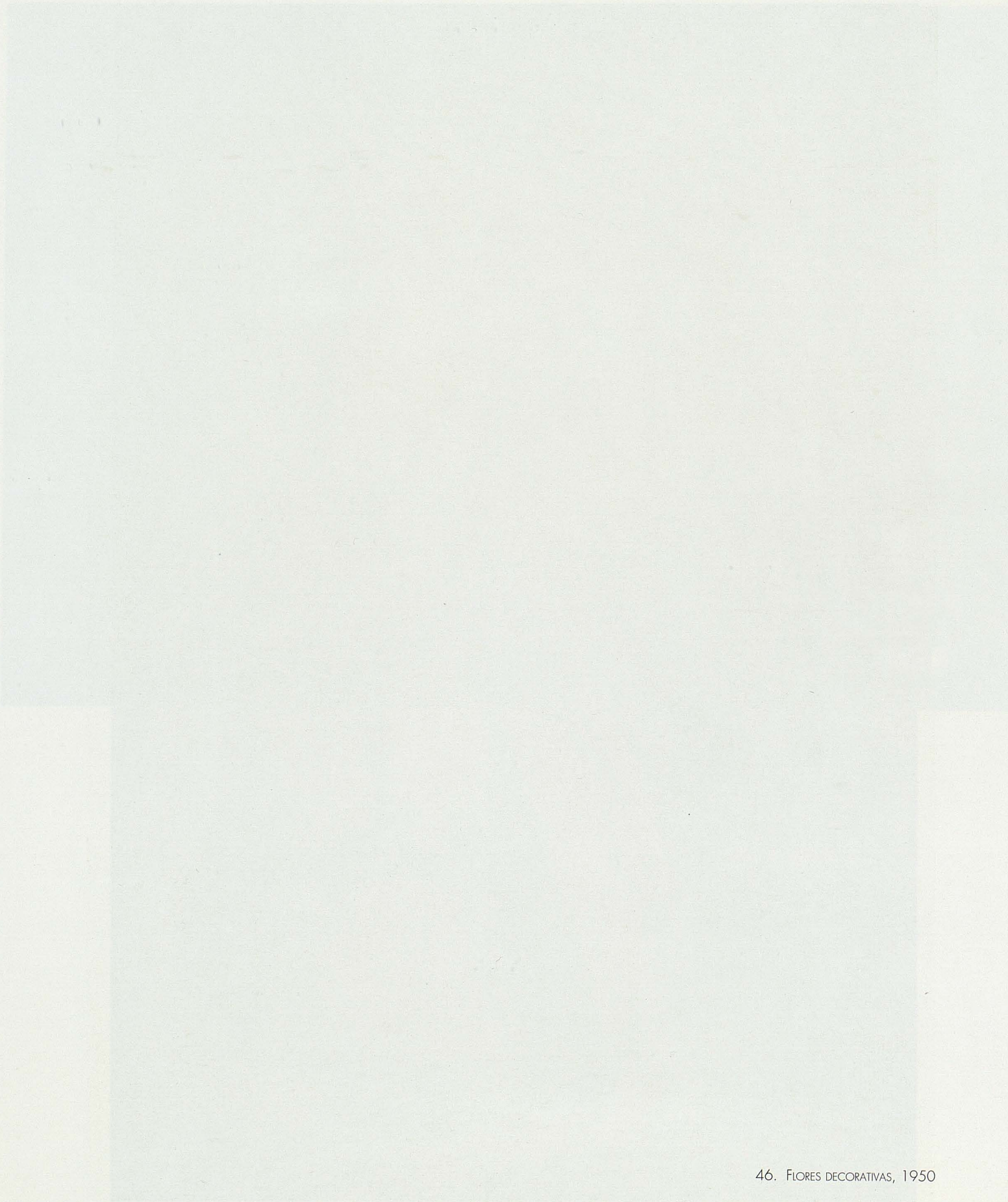
Fundación Juan March





45. LA PASIÓN. CRISTO INJURIADO O ECCE HOMO, 1947-1949

Fundación Juan March

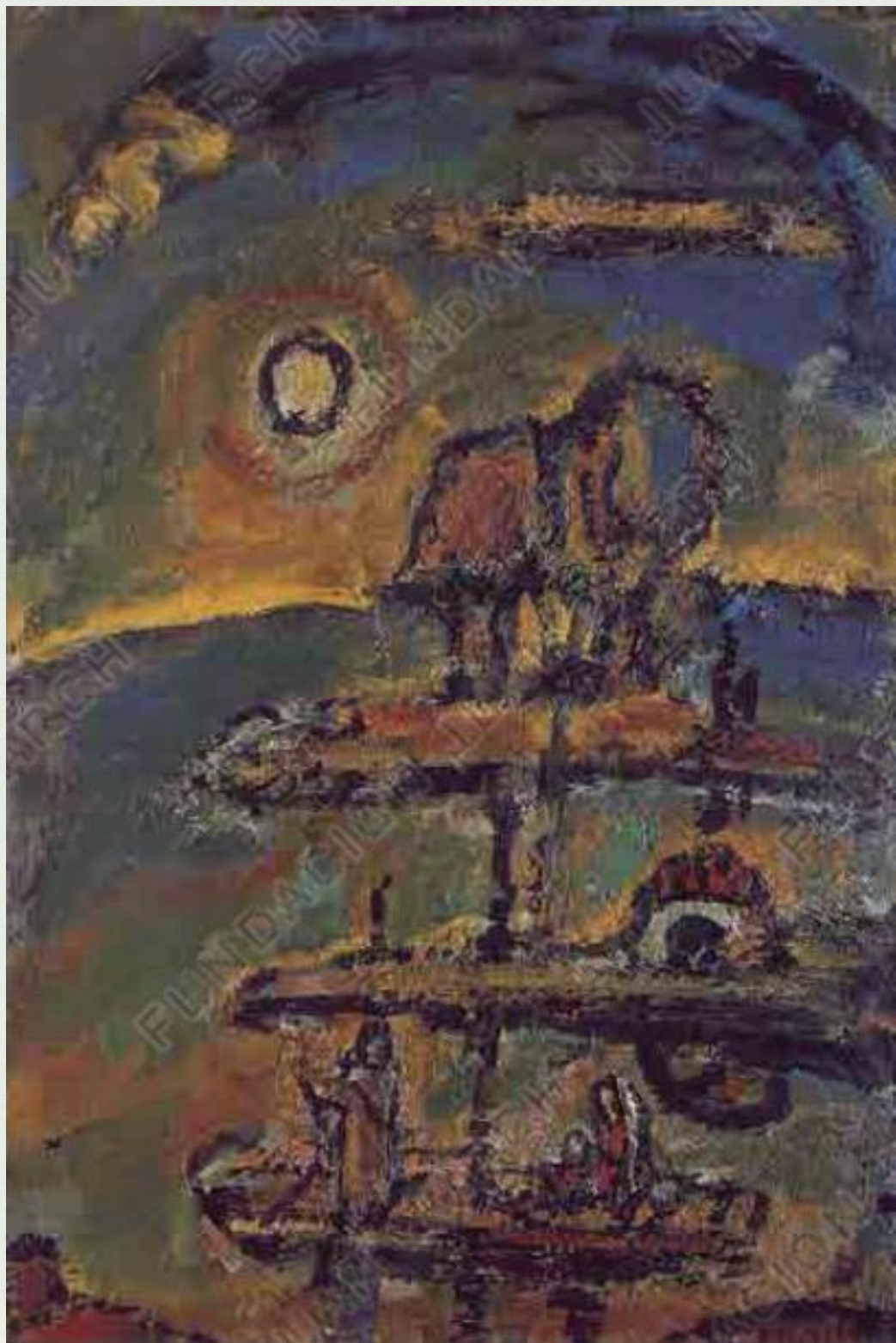


46. FLORES DECORATIVAS, 1950









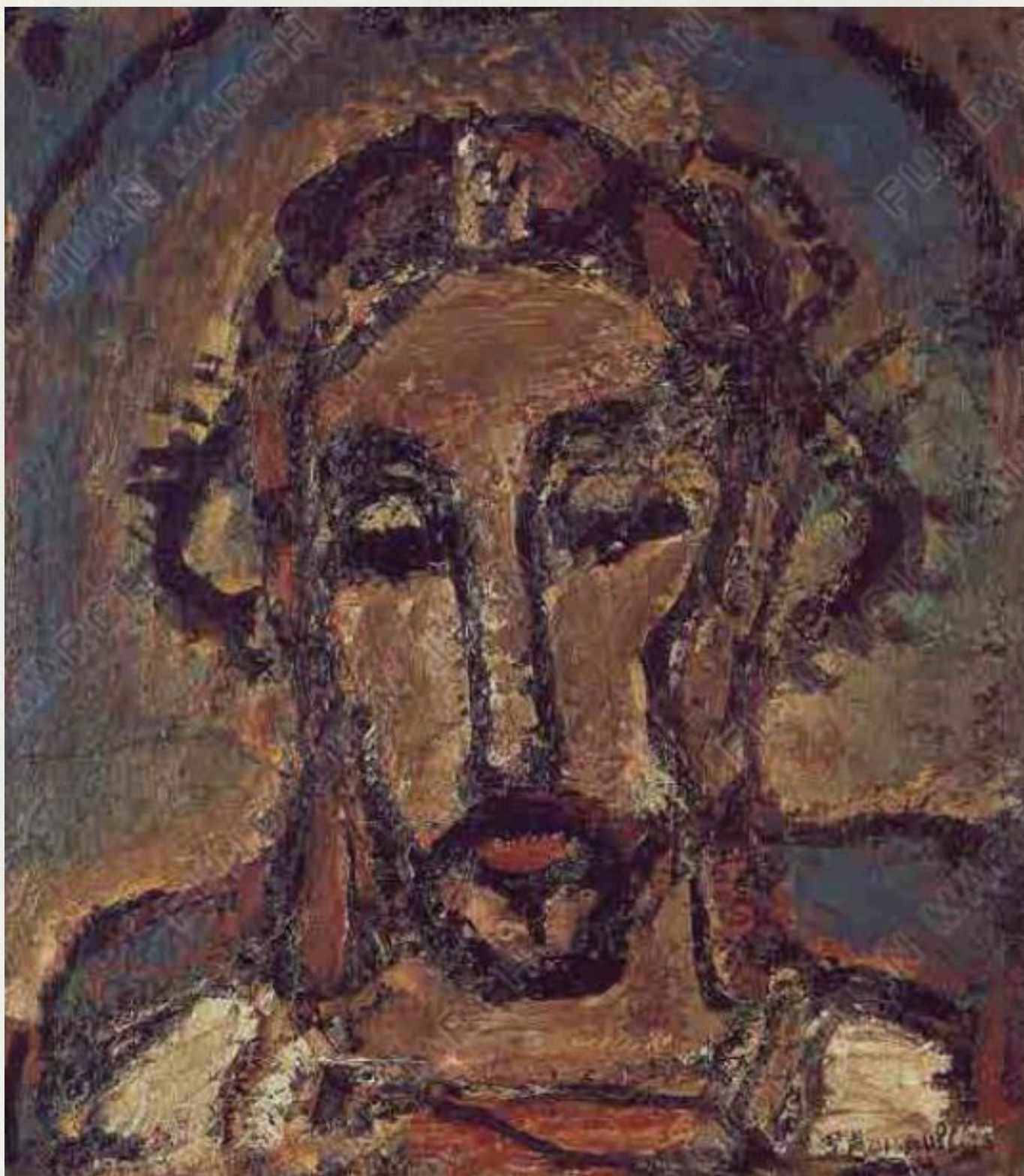


50. SERAPHINE O VIEJO CIRCO AMBULANTE, 1952

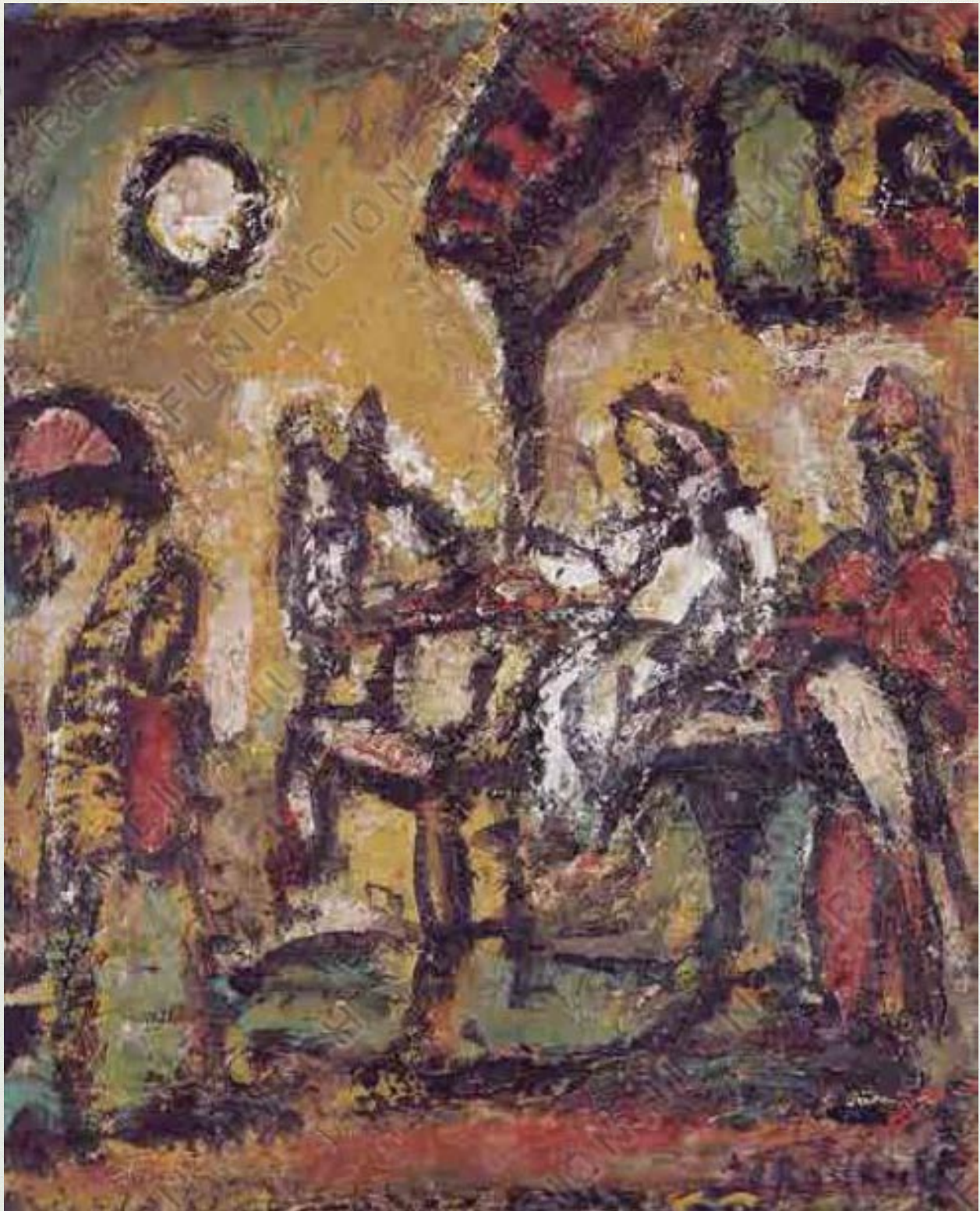
Fundación Juan March

«... Reconozcamos, en fin, el admirable auge de esta obra. En ningún momento el arte del pintor fue más sabio que en su senectud, ni más seguro y sosegadamente más audaz. Sin embargo, la obra nunca ha dado una impresión tan marcada de simplicidad, casi de candor. Y tampoco tuvo en ningún momento anterior una resonancia más prolongada y patética. Religiosa por su temática y la aspiración ferviente, posee el sobrio y poderoso equilibrio de las catedrales y de su alma secreta. Ninguno de los paisajes, ni aún los más humildes, dejan de participar en ese mismo hechizo. Nada o casi nada hay en ellos, nada anecdótico, sólo los purísimos elementos de un decorado eterno. ¿A qué se debe, pues, que estas obras nos parezcan tan "habituales" y radiantes? Bajo los dedos del anciano, en su devoción a la pintura se ve a la materia transformándose en espíritu. Es la obra más humana y visionaria a un tiempo. Es amor y alabanza, un canto...»

Extracto de un texto de Marcel Arland publicado en Revue Française, septiembre de 1965.



51. Ecce Homo, 1952
Fundación Juan March





GRABADOS

SERIE "MISERERE"

La serie *Miserere* parece tener su origen en las hojas de álbum y sus *types*, que son personificaciones de actitudes humanas. Cuando en 1912 falleció inesperadamente su padre, esta muerte conmocionó profundamente a Rouault. El cuerpo de su padre, por quien sentía una secreta admiración, yaciendo en el lecho mortuario, le sugirió algunas acuarelas tituladas *De Profundis* cuya composición se repite más tarde, aunque formalmente modificada, en uno de los grabados de la serie *Miserere*. Todavía en ese mismo año inició otra serie de imágenes sobre el tema del salmo 51. Rouault empezó creando un modesto cuaderno, pero no tardaría en proponerse 50 láminas sobre la temática del *Miserere* y otras 50 sobre el tema de la guerra. Las láminas, cuyos motivos proceden en gran parte de los años 1914-1918, fueron bosquejadas por Rouault como dibujos de tinta china ejecutados con pincel y realizados posteriormente como pinturas atendiendo el deseo de Vollard. Más de un centenar de estos dibujos fueron transferidos después, mediante un procedimiento fotomecánico (heliograbado), a las planchas de cobre a partir de las cuales Rouault los transformaría en trabajos gráficos tratando de conservar la inmediatez de los dibujos originales. El artista puso al servicio de esta labor una extraordinaria inventiva técnica, tratando las planchas con las más variadas herramientas como la punta seca, el alisador, rodillos, papel de lija y otras similares, consiguiendo a través de incontables procesos de trabajo (y, a veces, hasta 12 estados) una especial variedad y viveza en los efectos gráficos.

Los 58 grabados a los que la serie quedó limitada finalmente se imprimieron entre 1922 y 1927, pero no salieron, de momento al menos, del taller de Vollard. Su mortal accidente de automóvil en 1939,

la guerra y la ocupación de Francia, demoraron aún más la publicación, de manera que *Miserere* no pudo ver la luz hasta 1948. Rouault había deseado en un principio que Suarès compusiera un texto para esta serie, pero el escritor regresó tan agotado del exilio que hubo que desechar esta idea.

Ya hemos mencionado que *Miserere* se compone de dos series -la que lleva este título y la titulada *Guerra*- concebidas originalmente para ser publicadas por separado. La primera trata de los sufrimientos inherentes a la condición humana y sus circunstancias sociales; la segunda, de los desastres provocados por la guerra. Esta separación ya se manifiesta claramente en la existencia de dos portadas que se corresponden en la forma y en el fondo. Las imágenes de esta serie se proponen ilustrar la necesidad de redención del hombre en todas sus facetas: los errores y debilidades, la disposición y los sufrimientos corporales y la resignación ante el poder del mal. Pero también relacionan esta temática con asuntos bíblicos y la consoladora realidad de la Redención representada especialmente en la figura de Cristo. Los títulos que Rouault hace figurar al pie de sus láminas son citas de la Sagrada Escritura, Pascal y de autores antiguos o también giros tomados del lenguaje de la gente llana, cuyo vigor aumenta en todos los casos la expresividad de la representación.

Miserere viene a ser el centro de la labor creadora de Rouault, la suma y culminación de su obra tanto en lo que respecta a la variedad temática y la imagen del hombre como a la fuerza inventiva de su imaginación. Su poderosa expresividad y vigor gráfico, así como el ensayo de una interpretación general del mundo que esta serie representa, hacen de la misma una de las principales obras gráficas de nuestro siglo.



*Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.*



Qui ne se grime pas?



il serait si doux d'aimer.



Cantad Matines, le jour renaît.



sous un Jésus en croix oublié là.

BIOGRAFÍA

1871 - Georges Henri Rouault nace el 27 de mayo de 1871 en el sótano del número 51 de la *rue de la Villette* en París, durante un bombardeo artillero en pleno estallido de la Comuna. Su padre, Alexandre Rouault, de profesión ebanista, era oriundo de Bretaña; su madre, Marie-Louise Champdavoine, nació en París.

1881 - Frecuentes visitas en casa de su abuelo materno, Alexandre Champdavoine, en el barrio del Marais. El abuelo era un admirador de Daumier, Courbet y Manet, pintores que a la sazón todavía no gozaban de gran prestigio. Sus dos hijas, que convivían con él, tías de Rouault, pintaban porcelanas.

1885 - Asistencia durante un año a una clase nocturna en la *École des Arts Décoratifs*.

1885-1890 - Trabaja como aprendiz en el taller del vidriero Tamoni y con el restaurador de vidrieras Hirsch. Rouault decide dedicarse a la pintura.

1890 - El 3 de diciembre Rouault ingresa en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de París, matriculándose en el curso de Elie Delaunay (1828-1891). En su lecho mortuario, Delaunay consigue que Gustave Moreau acepte ser su sucesor. Moreau se convierte así en maestro de Rouault, Henri Matisse, Pierre Albert Marquet, Léon Lehmann, René Piot y otros. Todos ellos se benefician de su docencia liberal y exigente. A Moreau le debe Rouault su familiarización con importantes obras de la historia de la literatura y del pensamiento franceses, entre ellas los escritos de Charles Baudelaire y Blaise Pascal.

1893 - Moreau invita a su alumno preferido Rouault a presentar el cuadro *La aflicción de Sansón* al certamen del *Prix de Rome*. La obra, sin embargo, no es premiada.

1894 - Por su cuadro *Jesús entre los escribas*, Rouault es galardonado con El *Prix Chenavard*, pero sólo después de que los demás alumnos protestaran unánimemente contra la concesión de este premio a un discípulo de P. Laurens.

1895 - Fracasa un segundo intento de conseguir el *Prix de Rome*, esta vez presentando la pintura *Las santas mujeres lloran a Jesús*. Moreau recomienda a Rouault que abandone la

Escuela y trabaje como independiente. Un año después, Rouault expone el cuadro en el *Salon des Artistes Français*. Pinta paisajes y mujeres bañándose.

1898 - Muerte de Moreau. Por disposición testamentaria, el Estado francés pasa a ser propietario de su estudio y de los cuadros que se encuentran en el mismo.

1900 - Rouault participa con su cuadro *Salomé* en el *Salon des Artistes Français*. Pinta numerosos retratos y autorretratos, así como paisajes y, al año siguiente, escenas religiosas y de la vida diaria de París.

1901 - Estancia de varios meses en un lugar próximo al monasterio de Ligugé donde Joris-Karl Huysmans se propone fundar una colonia de artistas de orientación cristiana.



Georges Rouault a la edad de 7 años.

1902 - Hasta 1914 pinta más acuarelas y aguadas que óleos. Los temas preferidos de Rouault son prostitutas y payasos. Por su estilo se convierte en uno de los primeros expresionistas. Grave crisis personal que repercute también en su salud. Dos estancias en Saboya para descansar y reponerse.

1903 - Inauguración del *Musée Gustave Moreau* en la casa y el estudio del artista. Rouault es nombrado conservador del museo. Conjuntamente con Desvallières, Matisse, Marquet, Piot y el crítico Y. Rambosson funda el Salón de Otoño, en el que expone regularmente hasta 1908. Rouault llega a conocer los escritos de Léon Bloy.

1904 - Rouault conoce personalmente a Léon Bloy con el que llega a trabar una estrecha amistad. Expone en el Salón de Otoño varias acuarelas, dibujos e imágenes oscuras sobre temas de prostitutas, payasos y acróbatas. Primera gran exposición de Cézanne en el Salón de Otoño.

1905 - Hasta 1912, Rouault expone regularmente en el *Salon des Indépendants*. En el Salón de Otoño exhibe un tríptico titulado *Prostitutas*. Una de estas tablas representa al *Matrimonio Poulot*, figuras tomadas de la novela de Bloy *La femme pauvre*. Las otras dos tablas muestran a una prostituta y a Terpsicore. Bloy se siente profundamente irritado y comunica a Rouault su desencanto en varias cartas que expresan su enfado.

1906 - Berthe Weill expone obras de Rouault. En casa de Methey, para quien pinta hasta 1912 piezas cerámicas, conoce a Ambroise Vollard y a Odilon Redon.

1907 - Un fiscal amigo de Rouault, M. Granier, le facilita la asistencia a diversos juicios en los tribunales, que le inspiran sus representaciones de jueces y escenas de las salas de audiencia. Paralelamente surgen imágenes inspiradas en el mundo de los más desheredados, campesinos y obreros: los *Arrabales de grandes sufrimientos*.

1908 - Se casa con Marthe Le Sidaner, hermana del pintor Henri Le Sidaner. El matrimonio tiene cuatro hijos: Geneviève, Isabelle, Michel y Agnès.

1910 - Del 25 de febrero al 5 de marzo, primera exposición monográfica de obras de Rouault en la galería Druet en París. El artista exhibe 121 cuadros, 8 dibujos y 43 trabajos cerámicos.

1911 - Conoce al escritor André Suarès a quien le uniría una relación amistosa durante el resto de su vida. Se inicia el cambio de estilo hacia líneas de contorno muy pronunciadas y expresivas y una creciente tipificación de las figuras.

1912 - Rouault se muda con su familia a Versailles. Amistad con el filósofo Jacques Maritain (1882-1973) y su esposa Raïssa, que serán vecinos del pintor.

1914 - Josef Florian, un editor de Praga, produce las primeras reproducciones en color obtenidas de imágenes de Rouault. El pintor se siente entusiasmado.

1916 - La familia se instala en el XV *arrondissement* de París en la *rue Blomet*. Inicio de la extensa obra gráfica. Vollard encarga al artista que ilustre con aguafuertes las *Reencarnaciones del Padre Ubu* con su propio texto (según Jarry). Rouault acepta a condición de que pueda publicar las series de grabados *Guerra* y *Miserere*. Las *Reencarnaciones* aparecen en 1932, *Miserere* no se publicará hasta 1948.

1917 - Vollard firma con el artista un contrato en exclusiva y pone a su disposición poco después un estudio de pintor en su propia casa.

1918-1930 - Después de los años de acuarelas y aguadas, Rouault se vuelve a interesar por la pintura al óleo centrada sobre temas cristianos, especialmente La Pasión.

1919 - El cuadro *Jesús entre los escribas*, adquirido en 1917 por el Estado francés, queda instalado definitivamente en el museo "Unterlinden", en Colmar. Es la primera obra de Rouault que figura en una colección pública.

1920 - El médico Maurice Girardin, admirador y coleccionista de los cuadros de Rouault, organiza para el artista en la galería *La Licorne* de París una exposición monográfica.

1921 - Michel Puy publica la primera monografía sobre Rouault.

1922 - Exposición monográfica en la galería Barbazanges.

1924 - Gran exposición retrospectiva del 22 de abril al 2 de mayo en la galería Druet. El 15 de mayo aparece en la *Revue Universelle* un importante artículo sobre el artista, de

Jacques Maritain. La primera exposición monográfica en Alemania (obras de 1897-1924) en la galería Flechtheim de Berlín es acogida con entusiasmo.

1925 - Rouault es nombrado Caballero de la Legión de Honor.

1926 - Publicación de sus *Souvenirs intimes*, siete retratos litográficos como acompañamiento de sus Memorias relativas a Gustave Moreau, Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, Honoré Daumier, Paul Cézanne, Auguste Renoir y Edgar Degas.

1929 - Trabajos para los decorados y el vestuario del ballet *El hijo pródigo* de Diaghilev (música de Serge Prokofiev, coreografía de Balanchine) que durante los meses de mayo y junio se representa en el Teatro Sarah Bernard. Porteret edita *Paysages légendaires*, un libro de 6 litografías y 50 reproducciones de dibujos para una poesía del artista.

1930 - Exposiciones en el extranjero: Londres (*Saint Georges Gallery*), Múnich (Galería Neumann), Nueva York (*Brummer Gallery*) y Chicago (*Art Club*). Trabaja en los aguafuertes en color para *Cirque de l'Étoile filante* y para *La Pasión*. En los años siguientes surgen pinturas de gran formato con representaciones de payasos, jueces y pierrots, así como paisajes bíblicos. La aplicación del color resulta cada vez más rica.

1931 - Ilustración de los *Carnets de Gilbert* del poeta Marcel Arland (1899-1986) para la *Nouvelle Revue Française*. Arland seguirá siendo uno de los más fieles admiradores y patrocinadores del arte de Rouault.

1932 - Para Marie Cuttoli, Rouault realiza por primera vez un cartón para un tapiz. *Las Reencarnaciones del Padre Ubu*, de Ambroise Vollard, aparecen con 22 aguafuertes y 104 xilografías.

1933 - El cuadro *La Santa Faz* es la primera obra de Rouault que se expone en el Museo del Luxemburgo (posteriormente Museo Nacional de Arte Moderno). Exposición en la *Pierre Matisse Gallery* de Nueva York.

1937 - En la exposición "Los maestros del arte independiente", dentro del marco de la exposición universal de París,

Rouault está representado con 42 obras en el *Petit Palais*, de las que aproximadamente 20 proceden de la colección Vollard. La revista *La Renaissance* dedica un número completo a Rouault con un texto de Waldemar George.

1938 - En el *Museum of Modern Art* de Nueva York se expone la obra gráfica. Simultáneamente tiene lugar una exposición en la *Kunsthalle* de Basilea.

1939 - Vollard edita *La Pasión* con 17 aguafuertes en color y 82 xilografías sobre pinturas de Rouault y con un texto de André Suarès. El 22 de julio, Vollard muere en un accidente de automóvil. Sus herederos precintan el estudio de Rouault, en que todavía se encuentran cientos de cuadros inacabados.

1940-1948 - Rouault pinta cuadros al óleo pastosos de formato más reducido. Las telas están cargadas de colorido dominando el azul y el verde.

1940 - Se publica en Nueva York la monografía de Lionello Venturi. Hasta 1941, exposiciones en Boston, Washington y San Francisco. En 1941-42, Rouault traslada su residencia a Golfe-Juan.

1945 - El MOMA neoyorquino presenta una gran retrospectiva con 161 obras. Rouault recibe el encargo de preparar el proyecto de cinco vidrieras para la capilla del Plateau d'Assy.

1946 - En abril, Rouault y Georges Braque exponen en la *Tate Gallery* londinense. Bajo el título "Por un arte religioso", la galería René Drouin presenta una muestra de 17 cuadros de Rouault.

1947 - En el mes de marzo, Rouault gana el pleito entablado contra los herederos de Vollard. El tribunal confirma a Rouault como propietario de sus trabajos, debiendo serle restituidas 800 obras inacabadas, pero faltan 119.

1948 - Gran retrospectiva con 263 obras en el *Kunsthaus* de Zurich. Rouault representa a Francia con 26 pinturas al óleo y 12 aguafuertes en la bienal de Venecia. Los 58 grabados de la serie *Miserere* son publicados por sus hijas Geneviève e Isabelle en las *Editions de l'Étoile filante*. El 5 de noviembre, Rouault, que a la sazón tiene 77 años, quema 315 de los cuadros que le fueron devueltos, pues da por se-

guro que ya no podrá terminarlos. En noviembre/diciembre, las láminas de *Miserere* se exponen por primera vez en la galería Odette des Garets causando gran sensación. Viajes a Suiza y primer desplazamiento a Italia. Rouault vuelve a cambiar de paleta: un rojo, amarillo y verde llenos de luminosidad caracterizan sus cuadros.

1949 - Modelos para trabajos en esmalte que se realizan en el taller de la abadía de Ligugé. Viaje a Bélgica y, por primera vez, a Holanda.

1951 - En el *Centre Catholique des Intellectuels Français*, el artista es homenajeado con ocasión de su 80 aniversario. Con este motivo se exhibe por primera vez en público la película del abate Morel sobre su obra *Miserere*. Rouault es promovido a Comendador de la Legión de Honor.

1952 - Exposiciones retrospectivas en Bruselas (*Palais des Beaux Arts*), Amsterdam (*Museo de la Ciudad*) y París (*Musée National d'Art Moderne*), así como presentación de la serie *Miserere* en la galería Louis Carré de París.



Rouault con sus hijas Geneviève e Isabelle. Venecia, 1948.

1953 - Grandes exposiciones en Cleveland (*Museum of Art*), Nueva York (MOMA), Los Angeles (*County Museum of Art*) y en los Museos Nacionales de Tokio y Osaka. Rouault recibe del Papa Pío XII la Orden de San Gregorio Magno con el rango de Comendador.

1954 - Retrospectiva en Milán (*Galleria d'arte moderna*). Exposición de la colección Girardin en el *Petit Palais* de París. Rouault es nombrado miembro correspondiente de la *Accademia di San Luca*, Roma.

1955 - Exposición en el Museo Nacional de Jerusalén.

1956 - Exposición en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi. Concesión de la *Ordre des Palmes académiques* con el rango de Comendador. A consecuencia de su agotamiento psíquico, Rouault deja de pintar a finales de año.

1957 - Rouault recibe el nombramiento de Comendador de la *Ordre des Arts et des Lettres*.

1958 - Rouault muere el 13 de febrero a la edad de 86 años. Funeral el 17 de febrero en la iglesia de Saint-Germain-des-Prés con alocuciones del abate Morel, del ministro de Educación, René Billières, y del pintor André Lhote, quien habla en nombre de los artistas.

1963 - La Sra. Rouault y sus hijos regalan al Estado más de 800 obras inacabadas del pintor.

CATÁLOGO

PINTURAS

1. Job, 1892
Óleo sobre cartón
54 x 67 cm.
Fundación Georges Rouault.
2. Autorretrato, 1895
Carboncillo y lápiz sobre cartón
73 x 54 cm.
Colección particular, París.
3. Bañistas, 1903
Acuarela sobre papel
44 x 33 cm.
Colección particular, París.
4. Cabeza de un payaso trágico, 1904
Acuarela, pastel y gouache sobre papel
37 x 26,5 cm.
Kunsthau Zürich, donación del Dr. Max Bangerter
5. Cajeras en la feria anual del circo ambulante III, 1904
Óleo sobre cartón
29 x 34,5 cm.
Colección particular, Neuilly-Sur-Seine
6. Muchacha o Saltimbanqui, 1905-1906
Acuarela opaca sobre papel
41 x 23 cm.
Musée de peinture et de sculpture de Grenoble
7. Juego del pim pam pum o La boda de Nini Patte en l'air, 1905
Acuarela, gouache y tinta china sobre papel
52 x 66,3 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
8. Versailles, la fuente, 1905
Acuarela y pastel sobre papel
67 x 53 cm.
Colección particular.
9. Muchacha de pie, vista por detrás, 1905 (anverso)
Acuarela y pastel sobre cartón
58 x 46 cm.
Colección particular.
10. Muchacha mirándose al espejo, 1905 (reverso)
Acuarela, gouache y pastel sobre cartón
46 x 58 cm.
Colección particular.
11. Trío o Muchachas, 1906
Gouache sobre papel
48 x 38 cm.
Colección particular, París.
12. Muchacha mirándose al espejo, 1906
Acuarela sobre cartón
70 x 55,5 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
13. Payaso con una rosa, 1908
Acuarela y gouache sobre papel
100 x 65 cm.
Colección particular, Zürich.
14. Desfile, 1907-1910 (inacabada)
Acuarela y óleo sobre papel
65 x 100 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
Donación de Mme. Rouault y sus hijos en 1959.
15. Gabarra, 1909
Acuarela y gouache sobre papel
58 x 88 cm.
Musée de peinture et de sculpture de Grenoble.
16. Desnudo con cabellos largos, 1909
Gouache y óleo rebajado sobre papel
81,9 x 59,8 cm.
Colección Prof. Dr. Rudolf Leopold, Viena.
17. El conferenciante, c. 1910 (inacabada)
Óleo y acuarela sobre papel sobre cartón
106 x 85 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
Donación de Mme. Rouault y sus hijos en 1959.
18. El bautismo de Cristo, 1911
Acuarela, tinta, gouache y pastel sobre cartón
Diámetro 31,5 cm.
Fundación Georges Rouault

19. Los fugitivos o El Éxodo, 1911
Pintura opaca y tiza sobre cartón
45 x 61 cm.
Kunsthau Zürich
20. Pierrot blanco, 1911
Gouache y pastel sobre papel
80 x 65 cm.
Propiedad particular depositada en el Kunsthau Zürich
21. Arrabal de grandes sufrimientos o Madre e hijos, 1911
Engrudo, témpera y carboncillo sobre papel
31 x 19,8 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
22. Invierno I, 1912
Acuarela, óleo rebajado y pastel sobre papel
18 x 29 cm.
Fundación Georges Rouault
23. Pedagogo, 1912-1913
Pintura a la cola, carboncillo y pastel sobre papel
31,5 x 19,5 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
24. Al borde del lago (primavera), c. 1913
Óleo rebajado y pastel sobre papel
23 x 69 cm.
Colección particular, París.
25. Pequeño bretón o El pequeño bucanero, 1913
Engrudo sobre papel
33,8 x 22,8 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
26. Jueces, 1913
Óleo rebajado, carboncillo y tinta china sobre papel
29,5 x 19 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
27. Von X, 1915
Pintura a la cola, carboncillo, témpera y pastel sobre papel sobre cartón
31 x 19,2 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París.
28. Cristo en la cruz, c. 1920
Óleo sobre cartón
52 x 40 cm.
Colección Alain Mazo, París.
29. ¿No somos todos presos? Estudio para el Miserere, 1920-1929
Óleo rebajado sobre cartón
102 x 73 cm.
Fundación Georges Rouault.
30. Manolo, 1920-1929
Gouache sobre cartón
58 x 42,5 cm.
Colección particular.
31. Trío de circo, 1924
Óleo sobre papel sobre lienzo
74,9 x 105,4 cm.
The Phillips Collection, Washington DC.
32. Pierrot pensativo, 1937-1939
Óleo sobre lienzo
75 x 58,4 cm.
Colección particular, Zürich.
33. Pierrots azules, c. 1943
Óleo sobre papel sobre lienzo
59 x 45 cm.
Colección particular, París.
34. Escena cristiana o Jesús en casa de Marta y María, c. 1945
Óleo sobre lienzo
46 x 65 cm.
Colección particular.
35. Interior de iglesia, 1945
Óleo sobre lienzo
56 x 42 cm.
Colección particular.
36. El Soñador, 1946
Óleo sobre papel sobre lienzo
34,3 x 26,7 cm.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
37. Paisaje bíblico, c. 1947
Óleo sobre lienzo
35,5 x 50 cm.
Colección particular, París.
38. Dejad que los niños se acerquen a mí, 1946-1948
Óleo sobre lienzo
54 x 69 cm.
Colección particular, París.

39. Flores decorativas, 1947
Óleo sobre lienzo
57 x 39 cm.
Colección particular.
40. La Sibila de Cumas, 1947
Óleo sobre lienzo
52 x 37 cm.
Colección particular.
41. Teresina, 1947
Óleo sobre tabla
51 x 35 cm.
Colección particular, París.
42. Dúo o Los dos hermanos, 1948
Óleo sobre lienzo sobre tabla
65,5 x 42,5 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
Donación de Mme. Rouault y sus hijos en 1987.
43. Pierrot, c. 1948
Óleo sobre lienzo
54 x 38 cm.
Colección particular, París.
44. En el país de la sed y del miedo u Otoño,
c. 1948
Óleo sobre lienzo
51 x 72 cm.
Colección particular.
45. La Pasión. Cristo injuriado o Ecce Homo,
1947-1949
Óleo sobre lienzo sobre tabla
83,8 x 56,5 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
46. Flores decorativas, 1950
Óleo sobre lienzo
45 x 32,5 cm.
Colección particular, París.
47. Viejo arrabal o Madre e hijos, 1951
Óleo sobre cartón
26 x 21 cm.
Colección particular, París.
48. Escena cristiana, 1952
Óleo sobre lienzo
70 x 105 cm.
Colección particular.
49. Nocturno cristiano, 1952
Óleo sobre lienzo
97 x 65,2 cm.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París.
50. Seraphine o Viejo circo ambulante, 1952
Óleo sobre lienzo
37 x 24,5 cm.
Colección particular.
51. Ecce Homo, 1952
Óleo sobre lienzo
50 x 45 cm.
Colección de Arte Religioso Moderno
Monumentos, Museos y Galería Pontificia,
Ciudad del Vaticano.
52. La huída a Egipto, 1952
Óleo sobre lienzo
37 x 33 cm.
Colección particular, París.
53. Bodegón con naranjas, 1953
Óleo sobre lienzo
34 x 47 cm.
Fundación Georges Rouault, París.

DOCE GRABADOS DE LA SERIE «MISERERE»
(Pertencientes a la Fundación Georges Rouault)

54. Miserere mei Deus secundum magnam
misericordiam tuam, 1923
Plancha n.º 1
Aguatinta, bruñidor y punta seca
57,5 x 42 cm.
55. ¿No somos presos?, 1926
Plancha n.º 6
Aguatinta, bruñidor, punta seca y ruleta
59 x 43,5 cm.
56. ¿Quién no se enmascara?, 1923
Plancha n.º 8
Aguatinta, bruñidor, ruleta y punta seca
56,5 x 43 cm.
57. ... en el viejo arrabal de grandes sufrimientos,
1923
Plancha n.º 10
Aguatinta, bruñidor y punta seca
56,5 x 42 cm.

58. ... sería tan dulce de amar, 1923
Plancha n.º 13
Aguatinta, bruñidor y punta seca
57,5 x 41 cm.
59. ... bajo un Cristo crucificado que allí se olvidó,
1926
Plancha n.º 20
Aguatinta, bruñidor, ruleta y punta seca
57,7 x 41,5 cm.
60. Cantad Maitines, el día renace, 1922
Plancha n.º 29
Aguatinta, ruleta, bruñidor y punta seca
50,8 x 36,5 cm.
61. Señor, eres Tú, yo te reconozco, 1927
Plancha n.º 32
Aguatinta, bruñidor y punta seca
57 x 45 cm.
62. ¡Esta será la última vez, Padre!, 1927
Plancha n.º 36
Aguatinta, bruñidor y punta seca
58,8 x 43 cm.
63. Homo homini lupus, 1926
Plancha n.º 37
Aguatinta, bruñidor y punta seca
58 x 41,8 cm.
64. «El justo, como la madera de sándalo, perfuma
el hacha que le golpea», 1926
Plancha n.º 46
Aguatinta, bruñidor y punta seca
58,5 x 42,2 cm.
65. De profundis..., 1927
Plancha n.º 47
Aguatinta, bruñidor, ruleta y punta seca
43 x 60 cm.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1995

Texto:

Stephan Koja
Jacques Maritain
Marcel Arland

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

Photothèque des Musées de la Ville de Paris
Photo Jacques Faujour © Centre Georges Pompidou
Photo Philippe Migeat © Centre Georges Pompidou
Foto Musei Vaticani
Jean Louis Love
Artephot/Roland
Landesbildstelle Salzburg
Fotostudio Otto, Viena
© Vegap Rouault

Traducción:

Francisco de A. Caballero

Fotomecánica:

Prestel Verlag, Munich
Lucam, Madrid

Fotocomposición e impresión:

Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:

Ramos

Depósito Legal: M. 26.780-1995

ISBN: 84-7075-454-8

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|---|---|---|
| 1975 | Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz. | Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego. | Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.* |
| 1976 | Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin. | | I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.* |
| 1977 | Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon. Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre. | Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone. | II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* |
| 1978 | Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Hiltmann y Gaetan Picon. | Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut. | Arte Español Contemporáneo.* |
| 1979 | De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel. | Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl. | IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez. |
| 1980 | Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista. | | V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March |
| 1981 | Paul Klee,* con textos del propio artista. | Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski. | VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas* |
| 1982 | Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Sema, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach. | Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat. | Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella. |

* Catálogos agotados.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|---|---|--|
| 1983 | <p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p> | | <p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p> |
| 1984 | <p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huci.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p> | <p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p> | |
| 1985 | <p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p> | <p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p> | <p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p> |
| 1986 | <p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p> | <p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p> | |
| 1987 | <p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p> | | |
| 1988 | | <p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose.</p> | <p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> |
| 1989 | <p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte.</p> <p>Edward Hooper,* con texto de Gail Levin.</p> | | <p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p> |

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|--|--|---|
| 1990 | <p>Odilon Redon.* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p> | <p>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional, con texto de Jiri Kotalik.</p> | <p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> |
| 1991 | <p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pemes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p> | | |
| 1992 | <p>Richard Diebenkorn, con textos de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Marco Livingstone.</p> | | |
| 1993 | <p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p> | <p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Belín con textos de Magdalena M. Moeller.</p> | |
| 1994 | <p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p> | <p>Tesoros del arte japones: Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p> | <p>Zóbel: Río Jucar, con textos de Fernando Zóbel.</p> |
| 1995 | <p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Kojá.</p> <p>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991. con textos del propio artista.</p> <p>Rouault con textos de Stephan Kojá.</p> | | |

