

Antonio R. Romera

Crítica de arte

PAUL CEZANNE

Hace cincuenta años cabales moría en Aix-en Provence, junto al Mar Mediterráneo, Paul Cézanne. Sucedió el trance ineluctable un 24 de octubre, cuando las hojas de los árboles adquieren en esa región latina y fragante que abraja al pintor la sobriedad de sus postreras obras.

Cincuenta años. El tiempo ha seguido moviendo sus aspas, moliendo horas, derruyendo o levantando famas. Escribimos, precisamente, para ver de qué modo la posteridad es fiel al artista provenzal. O si el destino, siempre inseguro, afirma el perecimiento de su obra.

El hecho de los homenajes en esta fecha es, sin duda, un primer síntoma —si no tuviéramos otros— de la vigencia de aquella obra, que nos deja en trance de admiración o de repulsa, pero no indiferentes. El nombre de Paul Cézanne está vivo. Muchos otros que en los días agoniosos del pobre, del tosco pintor provinciano, alardeaban de genios, han desaparecido olvidados, perdidos en las borias del pasado, pulverizados por aquel molino inexorable, impío y cruel del tiempo.

En 1870 un comentarista que pasaba por hombre de ingenio y enterado, que gozaba de fama oficial, escribía en un tono que era frecuente y aún sobrepasado en violencia en otros casos más inauditos, con motivo del *Salón*: “Courbet, Manet, Monet y todos esos pintores

de espátula, de brocha gorda, de escoba y otros artefactos de cocina, han sido superados por M. Cézanne...” (1).

No es eso sólo. Está el señor Wolff. ¿Qué dice Wolff, el inefable, el atusado, el exquisito señor Wolff? En su reseña famosísima de *Le Fígaro*, con motivo de aquella ya histórica exposición de los rechazados del *Salón*, en donde serían bautizados como “impresionistas”, traza el pintoresco comentarista de arte las siguientes humoradas: “La calle de Le Peletier (lugar de la exposición) está de malas. Después del incendio de la Opera, un nuevo desastre se abate sobre el barrio. Cinco o seis alienados —entre ellos una mujer—, tarados por la locura de la ambición, se han dado cita para exponer sus obras... Horrible espectáculo de la vanidad humana que se pierde en la demencia” (2).

¡Esos alienados eran Monet, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne. La mujer, ¡Berthe Morisot! Hace poco en un diario santiaguino se afirmó del susodicho M. Wolff, zoilo de finos mostachos engominados, monóculo y guantes amarillos, que era el mejor crítico del mundo.

Mas no termina ahí la historia singular y divertida.

Leroy, en *Charivari*, dice con cierto aire escandalizado: “Si visitáis esta exposición acompañados por una dama en estado interesante, pasad rápidamente frente al *Retrato de hombre* de Cézanne. Esta cabeza de tan extraño aspecto, de color indescriptible, podría impresionar excesivamente a vuestra acompañante y transmitir al fruto de sus entrañas la fiebre amarilla” (3).

“Cuando los niños juegan con papel y colores lo hacen mejor”, dice Roger Ballu (4).

“El nombre de Cézanne quedará unido a la más memorable burla del arte de los últimos quince años”, pontificaba el untuoso Camille Mauclair (5).

Cinco días antes de la desaparición del pintor, el 19 de octubre de 1906, se decía en *La Lanterne* algo que testimoniaba la sagacidad crítica del redactor del suelto: “¿Qué nos vienen todavía con M. Cézanne? ¿Se puede negar ya que todos los que han podido ver sus obras no lo consideran como un irremediable fracasado? Tanto peor

para los marchantes que, creyendo a Zola, estimaron hacer una buena inversión con sus obras. ¡Que M. Vollard vaya con ojo!” (6). El señor Vollard, sagacísimo comerciante de cuadros desde sus días mozos, no atendió al consejo. Ya veremos cómo procedió.

Si creemos al tiempo dotado de un sentido justiciero, preciso e inequívoco, no podrán dudar los más incrédulos. La posteridad ha señalado la vigencia de la obra de Cézanne y la ha puesto en el lugar destinado a los genios que tuvieron el don de la anticipación.

De sus denostadores no se acuerda nadie. Y si surgen de vez en cuando en alguna evocación, es para que el error tremendo en que cayeron pueda servir de ejemplo. ¿Podría darse en nuestro tiempo cosa semejante? Parece que no. La crítica está más abierta a las innovaciones, juzga muchas veces con cautela y con sentido de responsabilidad. Si peca suele hacerlo por el punto de considerar todo alarde insólito como marcado ya por el signo de lo imperecedero.

Hoy —volviendo a nuestro pintor— se ve claro. Más, obviamente, que lo pudieron ver sus contemporáneos. Como idea previa puede anotarse que la obra de Paul Cézanne implica, sobre todo, un esfuerzo doloroso, angustiado, de adelantamiento en medio de la soledad, de la indiferencia, cuando no —como hemos visto— de la más lamentable vocinglería de repulsa.

Si repasáramos la historia del arte no se encontraría paradigma más conmovedor en la búsqueda de un modo nuevo de expresión frente a todas las ineptias, frente a todas las injusticias, frente a todos los sarcasmos. Que Cézanne sabía lo que buscaba parece indudable. Nadie más lúcido, más consciente de su destino y de la misión que se había propuesto. “Pintar —escribe el artista en una carta— no es copiar fielmente el objeto; es aprehender una armonía en las relaciones numerosas de la naturaleza; es llegar a la transformación de una gama propia, siguiendo el desenvolvimiento de una lógica nueva y original” (7). He aquí otra reflexión que, sin embargo, de su aparente sagacidad conceptual, contiene una contradicción. Debe considerarse, no obstante, como una clara proclama del *arte pictórico* de Cézanne: “Hay que volverse clásicos por la naturaleza. Imaginad a un Poussin enteramen-

te rehecho, según la naturaleza. He aquí el clásico que yo entiendo... Con el impresionismo quiero hacer un arte sólido y durable, como el de los museos" (8). Y en seguida el texto capital que debemos considerar algo así como el *manifiesto del cubismo* en una anticipación genial: "Permítaseme recordar lo ya dicho: Tratar la naturaleza por el cilindro, el cono y la esfera, puesto todo en perspectiva... La naturaleza para nosotros se expresa más en lo profundo que en lo superficial". "Trato de dar la perspectiva únicamente por el color" (9).

"El dibujo y el color no son cosas distintas —escribe Paul en otra carta—. A medida que se pinta, se dibuja. Cuánto más armónico es el color más precisión posee el dibujo. Cuando el color está en su riqueza máxima, la forma logra su plenitud". Y, finalmente, algo sorprendente que afirma la hondura reflexiva del pintor: "Una inteligencia que organiza potentemente es la colaboradora más preciosa de la sensibilidad en la realización de la obra de arte" (10).

Decía que en la cita 8 anotada por Eugenio d'Ors en su notable libro dedicado al artista provenzal se da una contradicción. El impresionismo es lo contrario de lo sólido y durable, si no deja de ser impresionismo. Esta escuela capta lo fugaz, la cotidianidad que huye; las impresiones más que las esencias. Por eso Monet pudo pintar en un mismo día varias versiones de una catedral y los cuadros eran distintos porque el choque de la luz solar sobre las piedras milenarias cambiaba el aspecto y el color de las formas.

Mas volvamos a Cézanne.

Muchas otras cosas podrían espigarse en el opulento contenido conceptual de su correspondencia. Creo que con lo citado basta para deshacer la idea tópica de que el autor de *Una nueva Olimpia* levantó una obra que fué el fruto del azar y de la casualidad más que del trabajo reflexivo y de la faena orientada por el rigor de una mente enterada y consciente de lo que quería. Al contrario, lo sabía muy bien. A tal punto que puede estimarse como ejemplo supremo de dominio de la teoría relativa a su propia obra. Si los críticos de su tiempo hubieran querido enterarse, en las mismas reflexiones de Paul Cézanne tenían la luminosa explicación de una pintura para ellos des-

concertante. Aquella contradicción señalada más arriba no hace sino confirmarlo. Lejos de dejarse llevar por los supuestos impresionistas va contra ellos, creyendo que los modificaba y los completaba.

El pintor francés es, no obstante, una consecuencia de los impresionistas, no tanto por las similitudes que con ese grupo pueda tener como por su reacción frente a unas normas que en cierto modo, como decimos, contradecían el perfil peculiar de su propia estética.

Sin los impresionistas sería difícil explicarse la eclosión de Cézanne. Pero el pintor de Aix está, en lo más valioso y característico de su gesto innovador, negando la validez del impresionismo. Es un réprobo, un heresiarca de los postulados de esa pintura que aparece disgregada con el temblor parpadeante del cromatismo.

* * *

Pero no nos anticipemos. Pensemos primero en el hombre. Tal vez si se acierta a evocarlo se estará cerca de comprender mejor la naturaleza de lo que quiso hacer y de lo que logró. A la postre ésta no es sino la adjetivación de la sustancia humana, el fruto externo de lo más íntimo y entrañable. A los hombres —es cierto, como señala el dicho bíblico— se les conoce por sus obras; pero no es menos cierto que sin el hombre éstas no existirían.

Paul Cézanne nace en Aix-en Provence en 1838, en ese rincón francés en donde el Mediterráneo se regolfa en un luminar de transparencias lejanas con todos los matices del azul, sin brumas, como los cuadros del maestro.

Tierra de olivos, de vides, de higueras; tierra evocadora de la serena clasicidad que ordena y equilibra. La montaña Santa Victoria, llevada frecuentemente a la tela por el pintor, es una especie de Olimpo sin el remate de su columnario genial. Pero tiene ese mismo perfil nítido y táctil del fabuloso montículo griego.

Pertenece Paul a la mesocracia. Allá por los años medios del siglo XIX el padre era sombrerero. Tenía su tienda, con un sombrero gigantesco como muestra, en la Avenida Mirabeau. Sus modelos de

fieltro eran famosos. De allí salieron unos castoreños y tongos muy solicitados por los elegantes y currutacos de la época. En la exposición del centenario del pintor nos fué posible ver una de esas prendas con la etiqueta de la tienda paterna.

Hizo dinero Louis-Auguste Cézanne en su comercio: no había nacido el "sinsombrerismo". Con los caudales allegados se instaló más tarde como banquero y con el crecer de la fortuna vino también el aumento de la condición social de los Cézanne. Al heredar en los años de madurez, el artista se vió libre de contingencias económicas.

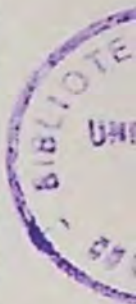
El joven Paul estudió en el Colegio Bourbon y tuvo como condiscípulo a un muchacho huraño de nariz respingona y tempranamente miope que se llamaba Emile Zola. Hizo Cézanne unas humanidades completas, con estudio riguroso, entre otras disciplinas, de las lenguas clásicas. Dominaba a tal punto el latín que compuso poesías y leía a los autores latinos en sus textos.

Está incluido nuestro pintor en una generación de hombres herméticos, pesimistas, engrifados. Entre sus hermanos espirituales están Dostoiewski (1821), Flaubert (1821), Ibsen (1828), Tolstoy (1828), Etchegaray (1832), Nietzsche (1840) y Zola (1840), que pertenecen a una corriente anegada de afanes racionalistas.

Taine —inserto en la misma pléyade— ha explicado los impulsos sentidos por un mismo grupo generacional como reflejo de las circunstancias externas. En el grupo pictórico de Cézanne están rigurosamente Sisley, nacido el mismo año que el artista de Aix, y Monet, que vió la luz un año después.

Ya veremos hasta qué extremos esta coincidencia en la fecha nativa no condiciona —contrariamente a lo creído por Taine— la similitud de la obra en esos dos pintores y en Cézanne.

Prosigamos. El autor de *La casa del ahorcado* fué un gran pesimista. Llevó su vida por derroteros de amargura y sufrió, como pocos, de incomprensión. El mismo Zola, que lo conoció íntimamente —o que tenía motivos de sobra para ello, pues fué, como decíamos, su condiscípulo y siempre su amigo—, creyó en el fracaso del pintor e hizo de esta idea la tesis de *L'Oeuvre*, novela en la cual trazó del protagonista,



Lantier, un avatar del propio Cézanne, con mucho de otros personajes.

Tímido, torpe, insociable, vivió hurañamente y a la defensiva. Un episodio, entre otros, testimonia significativamente ese estado de hirsutez a que lo conducía su natural retraído y medroso. Hallábase Coquirot en los meses finiseculares en Aix en donde cumplía su servicio militar y encontrándose cierto día mandando un pelotón de soldados, como viera venir a Cézanne, ya viejo y en prestigio creciente, ordenó a los soldados presentar armas al artista. Este, inquieto, temeroso, sólo acertó a decir a su joven amigo: “¡Por Dios, no me comprometa, no me comprometa...”

Pablo Cézanne en las varias temporadas que pasó en los años juveniles en París estudiando pintura y, sobre todo, visitando el Louvre, acudió con frecuencia al Café Guervois junto al grupo impresionista. No armonizaba su talante solitario y arisco en aquel medio. Sus maneras escasamente desenvueltas, su modo descuidado de vestir, chocaban en el conjunto de pintores de atuendo afinado y de maneras un tanto convencionales. Las primeras daguerrotipias (hacia 1870) que de él se conocen lo muestran con aire provinciano, ropas mal cortadas, barba hirsuta, espesa, rebelde y negrísima, un poco selvática, como era su carácter.

No debe extrañarnos, pues, que al final, quien vivió a contrapelo acentuara en forma sobremanera aguda, casi obsesiva, su misantropía.

Vollard ha referido por lo menudo la historia de su descubrimiento de la obra del pintor y de la búsqueda de quien se diría haber desaparecido en los finales del siglo de la faz de la tierra.

Pissarro habló en una ocasión al joven vendedor de cuadros de un pintor valioso y extraño —“maldito”, pudo decirsele, como se dijo de Verlaine— que tras unos años de lucha en París se había esfumado en el fondo de su provincia. Se lanzó Vollard a su busca y, al fin, pudo organizar una exposición formada por ciento cincuenta telas. El Cézanne surgido tras una ausencia de veinte años era un pintor que decía cosas nuevas a una generación más evolucionada y cuya misma vida misteriosa agregaba a su lenguaje plástico otros motivos de intriga.

Lo que se veía en primer lugar, cuando el impresionismo se ha-

llaba aún en plena vigencia, era algo que iba contra la condición seductora y vagorosa de aquella escuela. Lo que mostraban las telas del pintor resucitado era el intento de capturar arquitecturalmente la realidad sustantiva de las cosas.

La sorpresa tuvo distinto signo. Desconcierto en algunos críticos y reacción de ofensa en el público. Hubo quien tomó aquello como un insulto personal. Deslumbramiento en los pintores jóvenes que veían ahí una saludable reacción a las vaguedades del impresionismo. “No se trata de un arte nuevo —escribe Sérusier—, sino de una resurrección de todas las artes sólidas, puras, clásicas...” (11).

* * *

Cézanne —insisto— fué un solitario. No sería excesivo ver en las injusticias que con él tuvo la vida, en los desdenes y humillaciones sufridas, en su timidez, en su torpeza para resolver los menudos problemas de la vida, la génesis de su complejo de soledad. Todo lo soslayaba y sólo tenía arranques frente a un cuadro y a sus enigmas. Era creyente y ponía la solución de las cuestiones metafísicas en manos de su hermana, la cual —decía— “se apoya en su confesor, el cual se apoya en Roma”.

Cézanne se pintó a sí mismo con frecuencia. Los diversos autorretratos nos dan la película de su existir angustiado, sin que en la tela se advierta excesivamente el drama constante de esa vida en desconuelo.

Se pintó nuestro artista con tanta obstinación como lo hicieron el holandés Rembrandt y el español Goya, genios fraternos del francés, impregnados igualmente de un aura de individualidad anárquica, rebelde, desacomodada. Conviene decir en seguida, para evitar todo equívoco, que los autorretratos de Pablo Cézanne están montados sobre una realidad plástica, mientras que en Goya y en Rembrandt las implicaciones psicológicas y la fuerte y perturbadora proyección de lo subjetivo se suman a los supuestos formales.

Las cosas suceden por algo. No son fruto del azar ni de la casualidad. A poco que se escruten con atención veremos las razones que las mueven. Sin detenernos ahora en Rembrandt ni en Goya, diremos que el “solitario de Aix” reprodujo sus propios rasgos tantas veces, porque en sí mismo disponía del modelo más paciente, del modelo capaz de aguantar, gustoso y contento, las numerosas horas exigidas por el pintor a su sujeto.

A este propósito Vollard ha referido que cuando llevaba posando más de cien sesiones para el retrato que le hacía el pintor, solicitó de éste le permitiera echar una miradita a la tela: “Una sola mirada, M. Cézanne...” Pero el artista se opuso con un gruñido. Y luego aclaró: “¿Para qué? Sólo llevo hasta ahora la pechera de la camisa”.

En el catálogo de Lionello Venturi, el más completo, verdadero monumento a la gloria del maestro, aparecen, debidamente reseñados y reproducidos gráficamente, treinta y dos autorretratos que van de 1858 a 1898. Se reparten así en un lapso en el cual quedan insertados cuatro períodos:

- a) Clásico-romántico.
- b) Impresionista.
- c) Constructivo.
- d) Sintético.

Conviene aludir a estas precisiones estilísticas para ver de qué modo el autorretrato expresa, en este caso a lo largo de la historia personal del artista, la creciente conquista de lo que he llamado en otra ocasión *realidad exclusivamente plástica*.

En Rembrandt vienen a ser eco de una vida. En Cézanne, la expresión de un sentido radical de la pintura. Muestra el holandés al representarse a sí mismo en el lienzo un anhelo de escrutación interior, una autoconfesión de sus interiores sentires, el deseo de poner su alma al desnudo. Reflejan tales obras vanidad, ansia pueril de mostrar sus rasgos a la posteridad, drama, dolor visceral e íntimo, angustia descarnada, humana, humanísima.

Rubens se retrató siempre altivo y soberbio, en interiores lujosos, vestido de ricas telas, rodeado de opulencia. Van Dyck lo hizo como

un adolescente delicado y gentil, nunca en la decadencia física, como lo hiciera Rembrandt. Tiziano como un viejo obstinado, contumaz, orgulloso en suma de haber alcanzado los noventa años. Goya en su propia efigie parece un campesino socarrón, un aragonés tozudo que no sabe ortografía.

En Cézanne debemos adivinar los reflejos ocultos y enigmáticos de su vivir interior.

Las etapas del desenvolvimiento lógico de un arte concebido en sus puros valores estructurales y arquitectónicos se dejan ver más que el movimiento íntimo. Predomina lo formal sobre la psicología. Si bien es cierto que el devenir temporal se advierte en los cambios físicos sobrevenidos con el correr de los años, es indudable que en estas obras, por su tema único —el rostro del pintor—, queda vinculado como rasgo primordial el propósito mantenido por el artista a lo largo de su carrera.

Los cataclismos internos que sin duda conmovieron a este hombre no salen a sus ojos. No es posible hallar ejemplo más radical de desdén hacia los valores espirituales. Lo que persigue nuestro artista es reproducir las formas en su tremenda y definitiva soledad material.

Rembrandt nos desazona, nos inquieta. Hay en el conjunto de sus autorretratos un grito de rebeldía, una mueca de desprecio. Tristeza, alegría, nostalgia. Algo en fin más hondo, que vive un poco extramuros de la pintura. O siendo ésta una especie de caparazón que subraya aquella realidad interior, hecha de sentimientos contradictorios y conmovedores.

Si insisto en este punto es para marcar con más reiterados testimonios la singularidad de la innovación traída por la obra del gran pintor de Aix.

Su arte es la completa y definitiva asepsia plástica, como fueron los *bodegones* de Sánchez Cotán; la fuga de cualquier fruición sentimental. Cézanne captura las formas sin el drama que las cosas puedan evocar.

Sus retratos van cambiando por dos lados: por aquel señalado en las mutaciones físicas del modelo y por el que sufre la propia evo-

lución estilística del pintor. Mas Cézanne se ve a sí mismo como una cosa inanimada, petrificada, de la cual intenta realizar un análisis en una captación de los datos de raíz matemática. El modelo no le atrae como fuente de contenidos espirituales. Sólo columbra en ese modelo el lado externo de la materia: los planos, el cruce de las formas, el modo que éstas tienen de absorber y reflejar la luz, la armonía ostensible. Y por ello, tanto le da la curva de una manzana como el limpio trazo de su cráneo desguarnecido de cabellos.

Es evidente que en los dos primeros autorretratos, pertenecientes al período clásico-romántico, Cézanne, que no ha entrevisto aún el camino de su obra revolucionaria, sigue el orden tradicional y exhibe resabios psicológicos de fuerte subjetividad. En el tercer autorretrato (1875 a 1877) aparece la estela del Greco. Con fluente barba y ya completamente calvo, la insistencia en los rasgos expresivos nos dice que Paul ha encontrado el verdadero sentido, la norma estructural de la plenitud de su arte.

La renovación del modo de ver se produce con signos inequívocos en el *Autorretrato del gorro blanco*, que es de aquellos años y cuyo diseño revela la voluntad de síntesis y el anhelo de reducir la visión a sus puras esencias. Adviértase por la similitud de fechas cómo Cézanne cambia bruscamente de estilo, aun cuando en obras un poco posteriores siga aludiendo todavía a los supuestos de orden subjetivo.

Sería imposible negar que existe un reflejo anímico en todas estas obras y en las que trazarán a lo largo de su vida. Reflejo procedente de la justeza de la representación objetiva. Cuando se tiene el signo plástico, se tiene sin duda el contenido. El signifiante condiciona al significado y lo expresa cabalmente. Quiero decir que cuando Cézanne se pintaba a sí mismo, al hallar la forma justa se producía la indeliberada captación de lo más íntimo y entrañable.

Por eso Lionello Venturi ha podido decir de una de las efigies de la madurez del maestro: "*El Retrato de Paul Cézanne, 1890-94*, es tal vez la imagen más humana que haya dado de sí mismo. El choque de los planos del rostro es tan enérgico como el de la *Sainte-Victorie*

—se refiere al paisaje de la montaña provenzal, tan repetido, tan dilecto— y, sin embargo, consigue aprehender la mirada penetrante y honda. La efigie se encuadra a la perfección en el espacio en donde su volumen queda alojado como una aparición brusca y potente” (12).

La afirmación de Venturi es exacta. Comparar ese rostro, es decir, lo que es cambiante, lo que se ensombrece o se alegra con el talante interior, con un paisaje de duras e inmutables rocas, no es —como pudiera parecer al pronto— un juego caprichoso del comentarista. La vida inestable y orgánica estorbaba al pintor. Prefería siempre aquello que permanecía *figé*, cuajado, igual y sin cambio posible con el correr de las horas.

El maestro de Aix era un pintor en los antípodas de Heráclito, es decir, antiimpresionista, rival denodado de las sensaciones fugaces y cambiantes.

Lo mismo que la montaña permanecía ahí en su quietud de siglos, aspiraba Cézanne a dejar del rostro humano lo que éste tenía de cristalizado y sustantivo.

No, no es por cierto el retrato de Cézanne reflejo de una vida amarga por la cual los años han galopado con su crueldad, sino un arreglo de formas, el acorde de las solicitaciones de orden mental y las exigencias de una naturaleza orgánica que el artista trata de reducir a su simple solución volumétrica.

* * *

Decíamos que sin los impresionistas sería arduo explicar la eclosión de la obra del gran maestro provenzal.

Sus antecedentes son, no obstante, más complejos. El impresionismo es lo inmediato, lo más cercano, lo que vive, nutre su espíritu y lo impregna en sus jornadas del Café Guerbois. Pero antes, Cézanne ha pasado por otras experiencias. Su gran admiración por Delacroix, nunca desmentida ni abandonada, lo inclinan hacia el romanticismo. *El hombre del sombrero de paja, La orgía, Nieve derre-*

tida en *Estaque*, señalan la huella del maestro del sentimiento y del lirismo.

No aparece Cézanne como un hecho aislado. Es una consecuencia de algo anterior y en sus obras tempranas es posible observar la huella de aquellos pintores afines a su sentir.

El caso de su contacto con el Greco es curioso. ¿Qué fué lo que hizo posible la similitud? ¿En dónde vió obras del candiota? Se sabe que Paul en sus días de aprendizaje acudía a los grabados de las revistas para encontrar en ellos inspiración y temas. Inclusive tenemos ejemplos de obras realizadas copiando láminas de *Le Jardin des Modes*.

(1) John Rewald. *Histoire de l'Impressionnisme*.

(2) Henri Perrouchet. *La vie de Cézanne*.

(3) Henri Perrouchet. Id.

(4) Henri Perrouchet. Id.

(5) Bernard Dorival. *Cézanne*.

(6) Bernard Dorival. Id.

(7) Bernard Dorival. Id.

(8) Citado por Eugenio d'Ors en *Cézanne*.

(9) Bernard Dorival. Ob. cit.

(10) Bernard Dorival. Id.

(11) Bernard Dorival. Id.

(12) Lionello Venturi. *Peintres Modernes*.