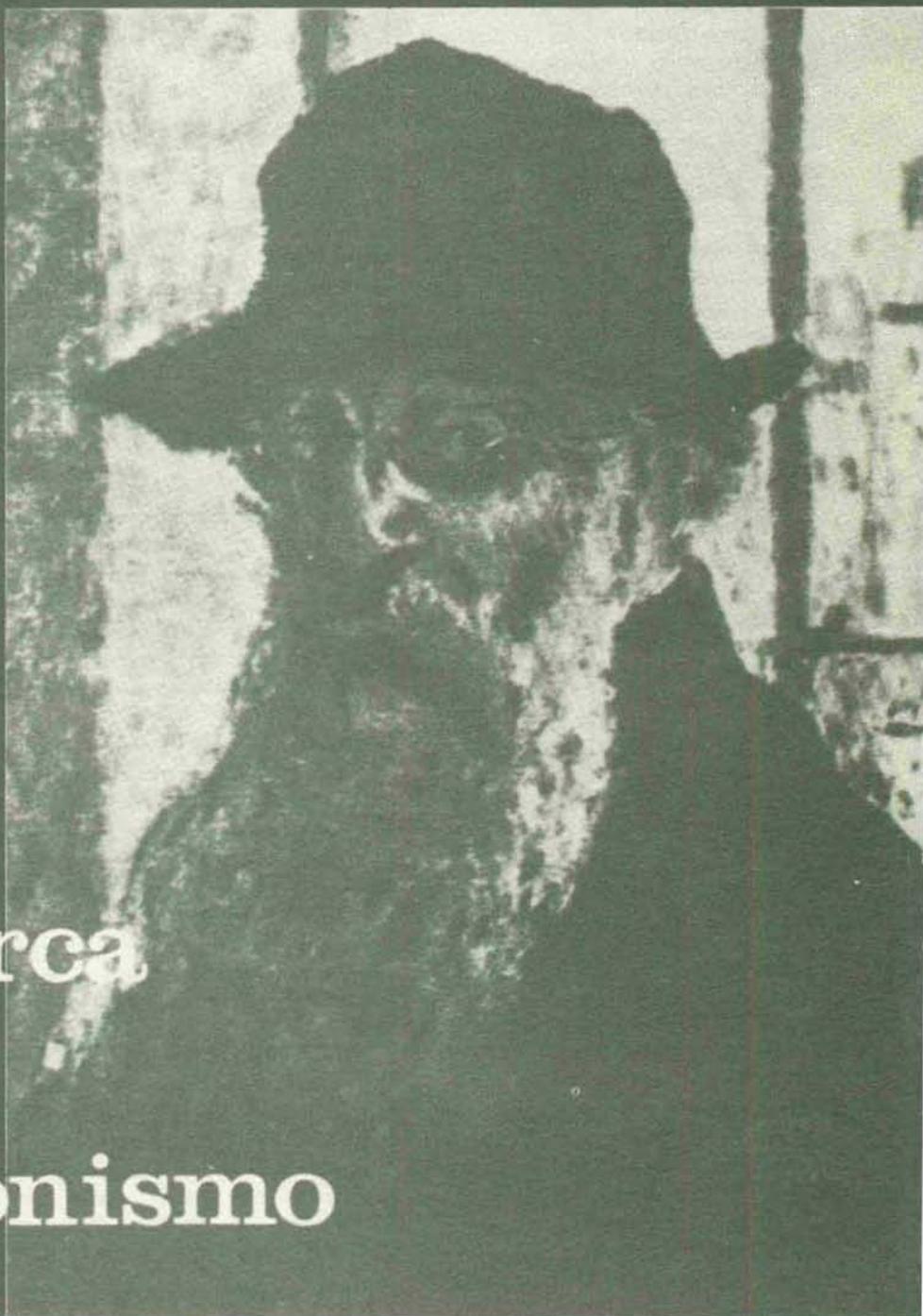


Ciento cincuenta aniversario:

# Pissarro

Pintor  
de la  
libertad  
y patriarca  
del  
impresionismo



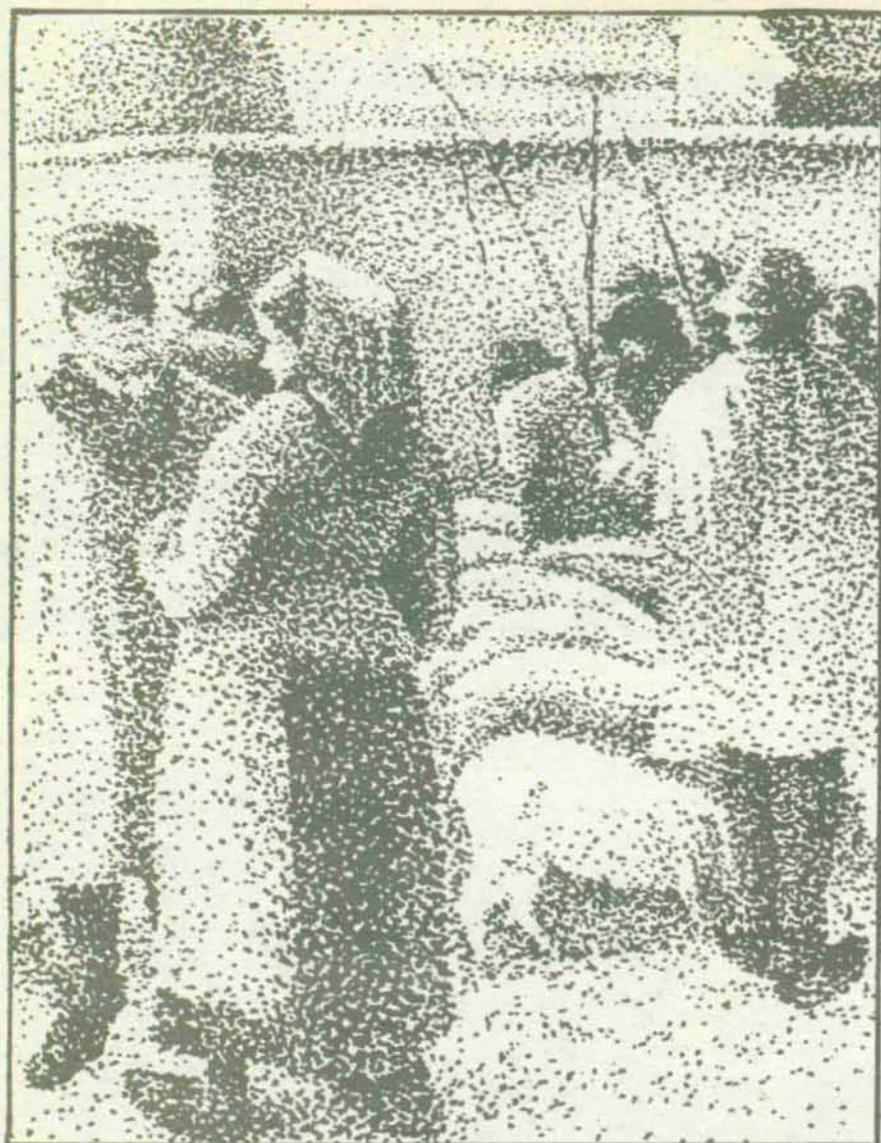
Ramón Sáez

«Pinten lo esencial en el carácter de las cosas, procuren hacerlo como sea posible, sin preocuparse del procedimiento pictórico. No lo hagan según los principios y reglas que lo exigen, pinten lo que ven y sienten. Pinten mucho, con expansión y confianza en sí mismo, sin socavar, conservando la primera impresión. No se intimiden ante la naturaleza, sean decididos, aun corriendo el riesgo de engañarse y cometer errores. Hemos de tener solamente un maestro: la naturaleza. Y con ella debemos consultar siempre».

Camille Pissarro



«Bulevar Montmartre», 1897



«La feria de Saint-Martin: vendedores de cerdos», 1886.

**E**N abril de 1874, un grupo de jóvenes pintores independientes, entre los que figuraban Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Degas, Guillaumin, Berthe Morisot, constituidos en «sociedad anónima», expusieron en París sus obras al margen del Salón oficial, en el estudio fotográfico de Nadar, instalado en el bulevar de los Capucines. Se preparaba una nueva andadura contra los principios convencionales del arte. París comenzaba a ser una fiesta para los insurgentes del **plein airisme**. ¿Hasta qué punto el bautismo de fuego del romántico Delacroix venía a con-

vertirse en bautismo luminoso del natural? La muestra provoca el consiguiente escándalo y el periodista Leroy, en **Charivari**, llama irrisoriamente «impresionistas» a los expositores, tomando quizá la referencia de un cuadro de Monet titulado: «Impresión: sol naciente». Los expositores aceptaron sin inmutarse el calificativo y la palabra «impresionismo» se afirma con el uso hasta generalizarse en otros países. El estímulo de pintar se hace norma inmediata. La palabra «impresionismo» avanza con sentido poco preciso. Y, según ciertos autores, cobra significados

distintos en el aspecto técnico, estético y filosófico para profundizar cada vez más en las primeras sensaciones. Pero siempre cabe admitir su condición amplia y luminosa donde la libertad se encuentra plenamente representada. Es cierto que al impresionismo espontáneo de los primeros artistas le sucede el impresionismo doctrinal de los críticos. Y como siempre ocurre, la teoría edifica todo un sistema con lo que era en principio un ideal viviente.

Asomados ahora a los bandales del impresionismo a través del aniversario de Pissarro, uno de los pioneros más relevantes del grupo, vemos crecer y desarrollarse todavía esa fidelidad a los orígenes que hizo exclamar a Cézanne en punto a exigencias: «Pissarro es, entre todos los pintores, el que más se acercó a la naturaleza». Y tanto fue así, que era difícil encontrar fuera del pintor antillano un clima tan natural para poder señalar con justeza un movimiento que no solamente renovaba la visión, sino también la sensibilidad moderna, con la cual coincidían casi todos los artistas del grupo.

La generación impresionista, que nació entre 1830 y 1841, consigue exaltar desde los primeros momentos la libertad por los principios del **arte por el arte**, pero contando siempre con el entorno vital. La sincera y apasionada interpretación de la naturaleza, como parte integrante de una aspiración común, se hace notar en las palabras de Bury, crítico favorable de entonces: «En el procedimiento —decía—, reprodu-

cir la amplia luz del aire libre; en el sentimiento, la nitidez de la sensación primigenia». Eso era todo en principio.

Llegados desde distintos puntos geográficos, los futuros maestros del **plein air**, formaban una visión estremeada que hacía correr nuevas brisas por sus cuadros. Hacia 1860 se encuentran en la Academia Suiza de París los jóvenes Pissarro, Cézanne y Guillaumin; mientras en el Atelier Gleyre se nota la presencia de Monet, Renoir, Bazille y Sisley, en disposición de abrir nuevos rumbos a los postulados de Barbizon. ¿Qué pretendían pintar que no hubiese sido pintado? En primer lugar —y eso llegaría después—, el empleo de la forma abierta, la composición del conjunto, la vi-

bración atmosférica, la vitalidad del bosquejo... Pero había algo más que nunca sería lo suficientemente ponderado: la sugerencia de dejar las cosas a medio realizar para que la pintura fuese en presencia una selva virgen.

Caen por entonces los pesados cortinones del romanticismo. La representación académica de un tema determinado entre la anécdota y la historia, tanto como las convecciones burguesas, dejan paso al «motivo», donde un árbol, un camino, una choza, un bulevar, se convierten en protagonistas principales del paisaje. La duración del tiempo —en la que Renoir y Monet fueron grandes maestros— rechazan toda extraña sugestión. Así fue como el crítico Duranty

describe el fenómeno sobre aquella realidad próxima y casi desconocida: «De intuición en intuición —advierte— han llegado poco a poco a descomponer la luz solar en sus rayos, en sus elementos, y a recomponerla luego en su unidad, por medio de la armonía general de las irisaciones que derraman sus telas». Hay una luz estimulante que alcanza su pleno mediodía durante el año 1877, considerado como el desarrollo más homogéneo y completo del imperialismo. La guerra francoprusiana dispérsó en 1870 el grupo de pintores cuando la técnica del **plein airisme** comenzaba a tomar cierta consistencia. Así fue como Manet, Degas, Renoir y Bazille se incorporaron al frente de batalla, muriendo



«Entrada al pueblo de Voisins».

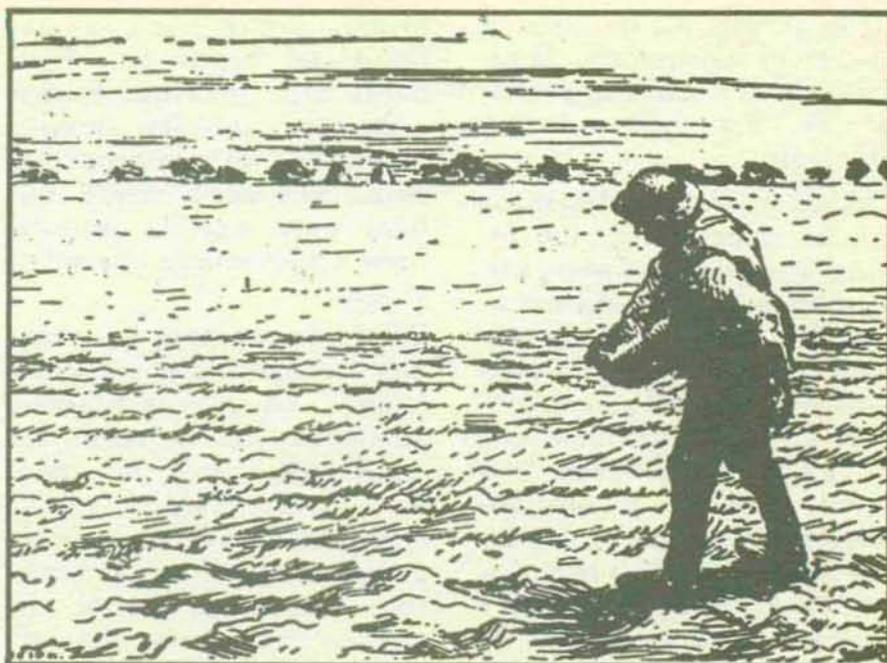
el último en el combate de Beau-ne-la-Rolande. Mientras tanto, Monet, Pissarro y Sisley se refugian en Londres, donde Daubigny los pone en contacto con el vendedor de cuadros Durand-Ruel, que será en lo sucesivo mecenas y defensor de la nueva tendencia.

---

### ¿QUIEN FUE CAMILLE PISSARRO?

---

Si consideramos el impresionismo como un **puzzle** de sensaciones, y en todo caso de sensaciones vitales, debemos admitir diversas teorías que parecen flotar den-



«Los trabajos del campo: El Sembrador».



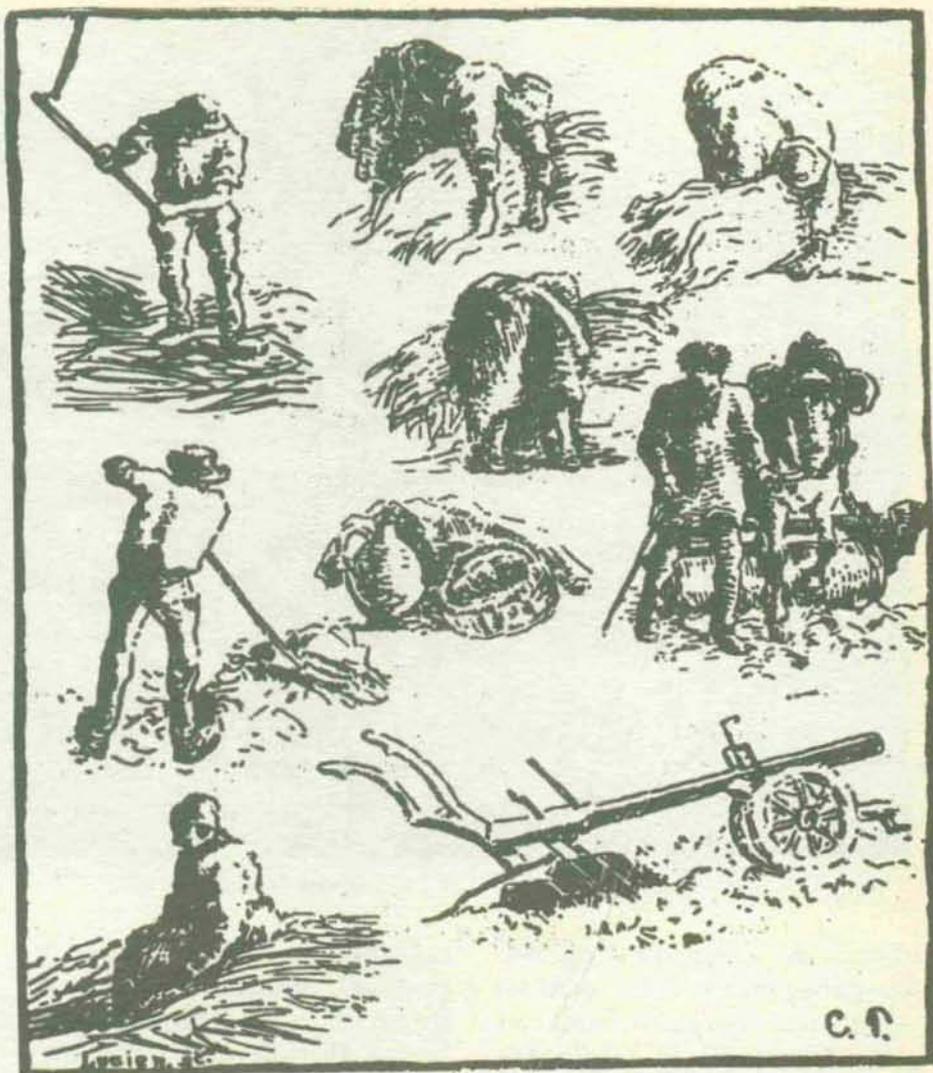
«Los tejados rojos».

tro del ambiente. Disipados los últimos resplandores del romanticismo, aún queda en el fervor de los incondicionales, ese puente de transición que va desde Corot al socialista Courbet, donde los grises y pardos forman todavía una entidad insobornable de vida.

Pero ante esa transición conviene hacer un poco de historia. Las fluctuaciones del modo de pensar y sentir del romanticismo configuran la vida interior ahondado en los sentimientos y melancolía de las gentes. Aun después de Delacroix, Turner y Constable permanecen las líneas dominantes de esa filosofía tentacular. Así, a un período de tendencias marcadamente oscuras y emocionales, sucede otro de aspecto vitalista y disipado. En los últimos cuadros de Corot tienden a esclarecerse esas brumas que apuntan ya a la concreción del modelo, para encontrar en Courbet un realismo de sensaciones profundas con nostalgias románticas.

Y aquí precisamente es donde la historia de Camille Pissarro puede ser representada de manera coherente, tanto por sus múltiples retratos personales como por sus cartas. Palabras pintadas y palabras escritas —cartas entrañables a su hijo Lucien— para expresar todo el carácter del clima social que se transforma a lo largo del siglo, y que está plenamente documentado, más que en sus cuadros, en las fotografías de sus últimos tiempos.

Aquel rostro patriarcal modelado apaciblemente, surcado por rasgos incisivos, es el espejo de una realidad humana que no puede ser traicionada ni falsificada



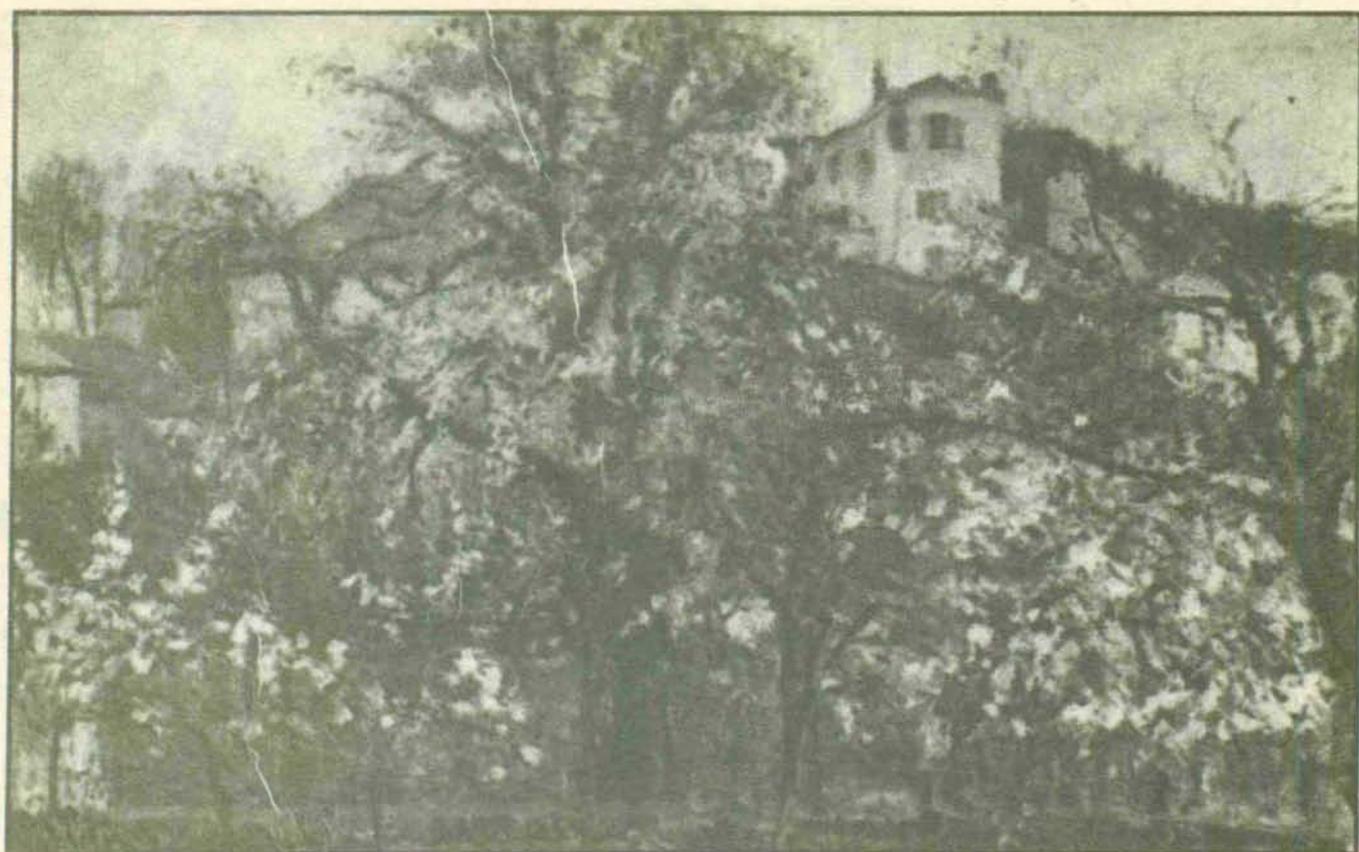
«Los trabajos del campo: Campesinos».

por la literatura convencional. Una vida interior tan intensa, tan equilibrada y tan pródiga, tiene un desarrollo más íntimo que el relacionado con algunos episodios universalmente conocidos por su singularidad ideológica. Entre ellos destaca el sentido ácrata y casi parteísta del arte: el hecho primordial de vivir fuera del tiempo.

Pero los sucesos más importantes en la vida de Pissarro son los que se refieren a la serena vocación del hombre y del artista. La misma construcción «doctrinal» del personaje, como espécimen de amplia visión contemplativa, vuela por encima de cualquier vinculación estética. Y surge ante

nosotros la separación total de la sociedad y el mundo burgués, surge la elección radical de la libertad y la propia soledad acompañada del artista, inspirada por un orgullo que llega a ser humano, tal vez demasiado humano.

Y, sin embargo, ¿hasta qué punto recoge la pintura de Pissarro las enseñanzas del pasado? También sobre este particular conviene abrir un paréntesis biográfico. Nace Paul Camille - Jacob Pissarro el 10 de julio de 1830 en Santo Tomás (Pequeñas Antillas por entonces danesas). Su padre, judío francés que dirigía una factoría en la isla, le envía a completar sus estudios en París. El joven,



«Huerta y árboles en flor».

desde su segunda llegada, en 1855, comprende que su auténtica vocación era el arte. Frecuenta la Academia Suiza, donde conoce a Monet en 1859, y dos años después a Cézanne y Guillaumin. El joven Pissarro se adapta fácilmente a la disciplina del ambiente y no parece crear grandes problemas pedagógicos.

En una época fácilmente condicionada, cuando el exotismo era la aventura iniciada en los viajes por mar, viajes que encendieron las páginas de una literatura lanzada hacia lo desconocido, la vida del pintor de las Antillas concita forzosamente el misterio. El hombre de mar era durante el romanticismo, y lo será hasta finales de siglo, esa interrogante imprecisa que mueve los pinceles de Gauguin y se pierde en playas remotas. En tales momentos, la figura de Pissarro en

las tertulias de pintores y poetas, corresponde a la esfinge. Era el hombre de barba florida que descubre de pronto su verdadera identidad en el célebre autorretrato de la Galería Tate.

¿Cómo es posible entender a Pissarro de otra manera? El hombre de entonces navegaba hacia islas lejanas como paraísos terrenales que servían en cierto modo de sucedáneos a las ciudades decrepitas. Pero esto pensaban quizá los contertulios de Pissarro, en el Café Guerbois de la Grand'rue des Batignolles, cuando miraban la esfinge solemne del misterioso antillano. Dentro de esa relación humana que supone las tertulias del grupo impresionista, Pissarro representa al gran patriarca, mientras las elocuentes conversaciones de Edouard Manet y sus famosas disputas con De-

gas, formaron juicios de valor que hoy parecen inmutables. Pissarro mantuvo siempre dentro del grupo un espíritu moderado dispuesto a tomar partido cuando los argumentos resultaban convincentes. El decano del impresionismo, dos años mayor que Manet y con diez más que Monet, era bien acogido en los cafés donde solían reunirse. Dicen que no había pintor o escritor de su círculo que no sintiera estimación por hombre tan tranquilo y de tan suaves maneras. Hijo de padre francés y madre criolla sabía conciliar la bondad innata con la energía necesaria para no suscitar vanos rencores. Aquí cabe la teoría dorsiana donde la norma corrige el desenfreno.

Y, sin embargo, Pissarro era más consciente que sus amigos de los problemas sociales del momento. «Socialista —dice Rewald—,

fuertemente teñido de ideas anarquistas, ateo convencido, Pissarro juzgaba que eran inseparables las luchas artísticas y la acción del artista en la sociedad moderna». Pero esos radicalismos, un tanto pontificales, no guardaban ningún asomo de odio, ya que todo cuanto Pissarro decía tenía un tono fraternal y puramente doctrinario. Así escribía a su hijo Lucien en una de sus cartas admirables: «¡No fiaros de mis juicios! Yo deseo tanto veros prosperar que no oculto mis opiniones; no saquéis de ellas más que lo que resulte conforme con vuestros sentimientos y vuestro modo de entender... Lo que yo temo es que lleguéis a pareceros demasiado a mí... ¡Animo, pues, y al trabajo!». Sobre ese frontis familiar, un tanto escéptico y zumbón, las «Cartas a su hijo Lucien», publicadas en París por primera vez en 1950, revelan un segundo Pissarro más humano y trascendido que el otro Pissarro de sus pinturas.

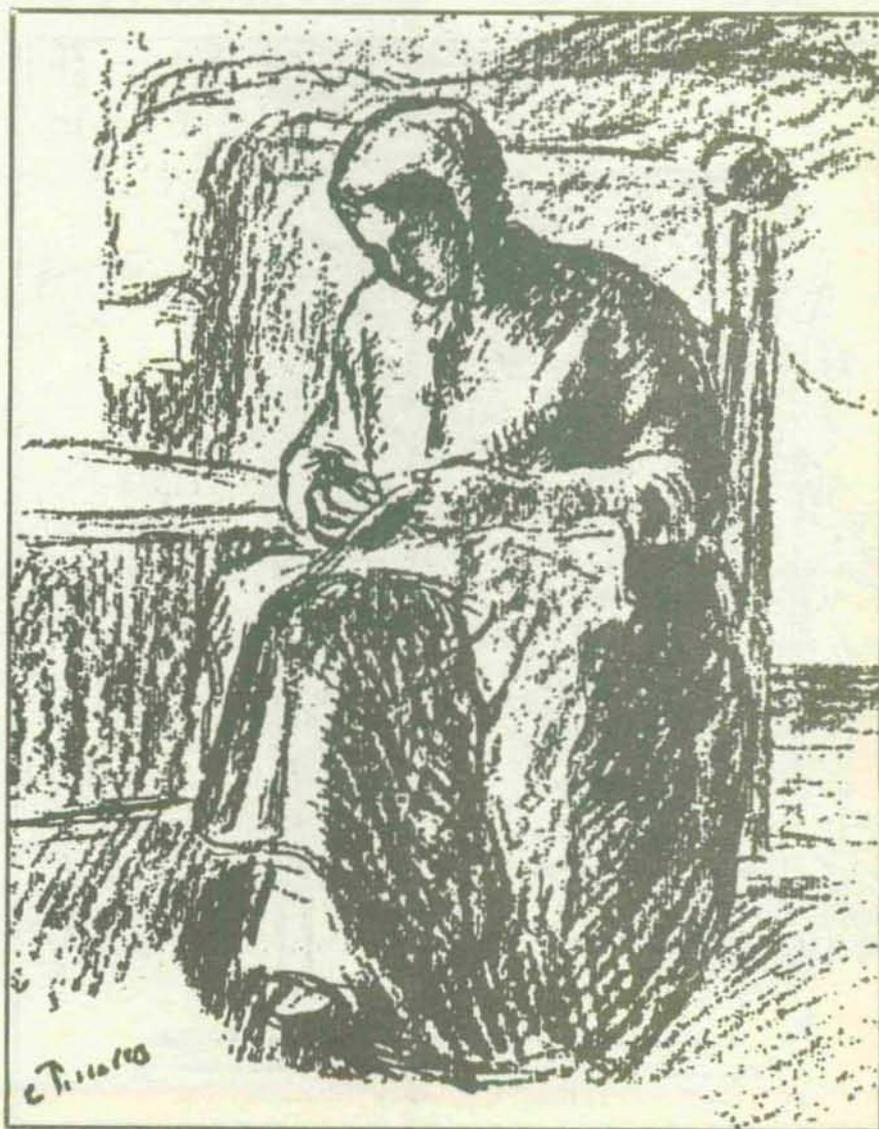
No podemos negar la maestría del pintor antillano sobre los demás pintores del grupo. «Pissarro era un maestro de tal capacidad —dice Mary Cassat— que hubiera enseñado a dibujar a las piedras». Y sobre esa condición emblemática de su didactismo debemos edificar gran parte de su historia. Pasa como una película todavía fresca y vital el desarrollo artístico de Pissarro dentro de un proceso perfectamente concebido. Mientras en los comienzos de su carrera se hace patente el influjo de Corot y más tarde el de Courbet —no en vano se hacía llamar «el discípulo de Corot» entre sus amistades— mezcla por entonces en los cuadros una concepción poé-

tica de la naturaleza con una factura vigorosa de colores sombríos. Y, sin embargo, aquellos lienzos tratados a golpe de espátula, recordaban demasiado los primeros intentos de Cézanne dentro de una factura demasiado primitiva.

Debemos tener en cuenta la capacidad evolutiva de Camille Pissarro. Poco a poco fue aclarando su paleta hasta conseguir una tonalidad sutil y en cierto modo asordada. Eran los grises dominando la capacidad de las formas como si una atmósfera inmutable envolviese la naturaleza. Y llega así con paso lento al año 1865 para eliminar el negro betún, las tierras de Siena,

los ocres difusos y mortecinos. Años más tarde, el destierro en Londres y el estudio de los pintores ingleses le revelan definitivamente esa faceta luminosa que conserva durante toda su vida.

Dentro de esa capacidad intensamente lírica que representa la obra de Pissarro en todas sus formas, nace una poderosa intuición hacia el equilibrio esencial de las cosas. El resultado puede contemplarse entre 1870 y 1880, cuando los delirios impresionistas de los demás pintores del grupo se reflejan en sus cuadros. La luz se convierte desde entonces en protagonista principal del motivo pictó-



«Campesina cosiendo».

rico. Y los reflejos dorados o argentados penetran libremente en los lienzos. Las extensiones verdes, las frondas encendidas, las mieses doradas y los arroyos transparentes contribuyen a propiciar ese golpe de estado natural que caracteriza al movimiento impresionista.

### SUS RELACIONES CON LA GENTE

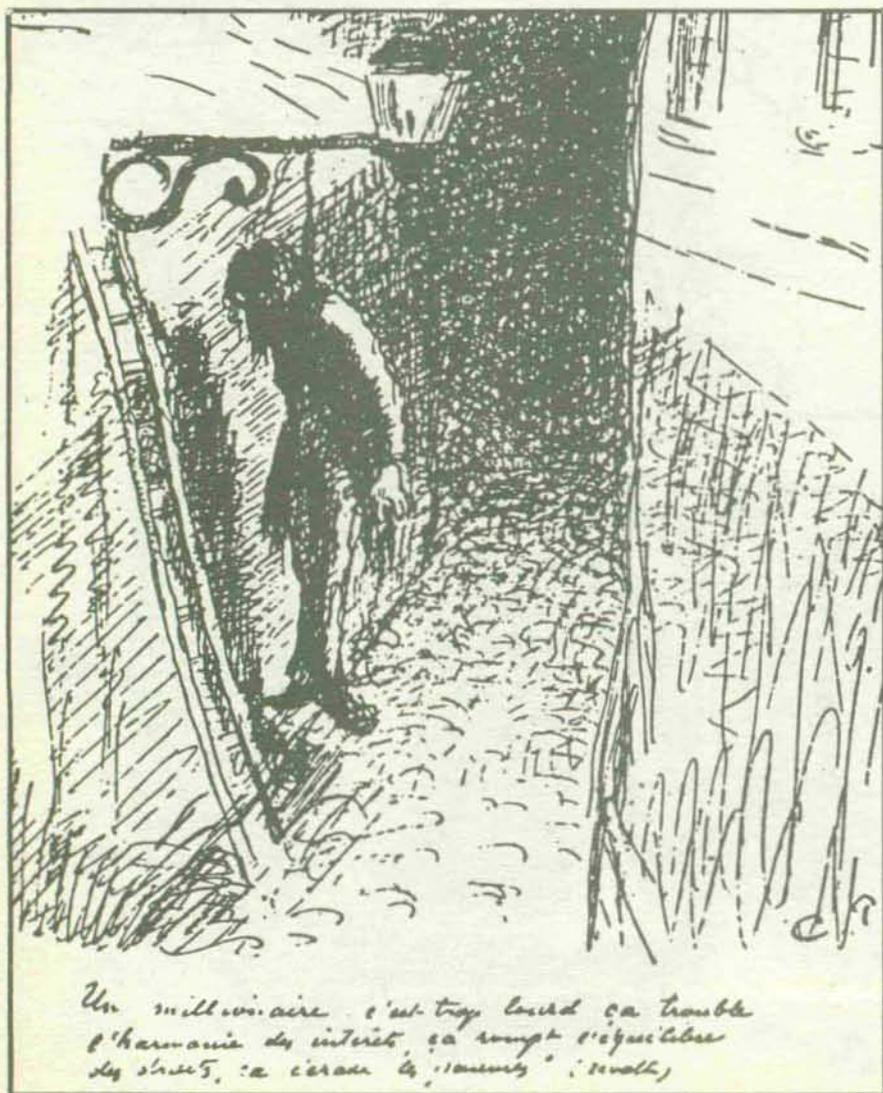
Mientras el revolucionario Manet, tocado de chistera, levita y pantalón «mastic», soñaba con la Medalla de Oro celosamente guardada por los señores miembros del Salón oficial, Pissarro caminaba por los bulevares de París con su cabeza bí-

blica erguida, donde el Moisés de Miguel Angel ponía énfasis de esperanzas en la redención del pueblo judío. ¿Quién podía imaginar lo contrario ante aquella venerable cabeza? Todo llegaba a ser un apostolado en las andanzas suburbanas de Camille Pissarro.

Los talleres del pintor, primero en Pontoise y sus contornos, luego en Osny, más tarde en Eragny - sur - Eppte, cerca Gisors, donde se instala en 1885, terminan por desplazar su paleta del medio rural a la capital. Y esto se complementa con una pincelada breve —pacientes enseñanzas de Seurat y Signac—, pinceladas en forma de coma apropiadas para reproducir el cen-

telleo atmosférico sin disolver las formas, y expresando en todo caso una derivación transitoria al puntillismo. Así escribirá años después: «Siguiendo estas teorías es imposible seguir fiel a los propios sentimientos y, por consiguiente, interpretar la vida y el movimiento; es imposible permanecer fiel a los efectos instantáneos y maravillosos de la naturaleza; es imposible atribuir al arte carácter individual». Acostumbrada la retina a percibir los más diminutos matices consigue también desarrollar la capacidad del espacio y los volúmenes. Pero aquello tampoco era esencial en la nueva expresión.

No fue Pissarro un personaje destacado del impresionismo en ciernes. Su transigencia en aceptar modos y maneras del nuevo estilo le hicieron situarse al margen de los auténticos protagonistas. Pero el crítico Silvestre distinguía en su época la personalidad de tres paisajistas puros: «Monet, el más hábil y atrevido; Sisley, el más armonioso y tímido; Pissarro, el más real e ingenuo». Y mientras tanto Renoir introducía la figura humana bajo la ronda solar del cuadro, sin pasar por la aduana del grupo dedicado especialmente al paisaje. Todos conocían las dificultades económicas de Pissarro, la continua lucha por sostener una casa con seis hijos, la pobreza y casi miseria de su vida. Situación desesperada donde el confitero y casi mecenas Murer, pintor aficionado de domingo, compra sus cuadros por cantidades irrisorias, prefiriendo pagar en pasta de carne como en la maldición de cuaresma.



«El Ahorcado», 1890.

Pissarro fue el amigo cordial y sincero de todos los desheredados de la fortuna, incluyendo a esos artistas chirles a quien nadie quiere escuchar y aguardar horas perdidas sentados sobre el pretil del puente. Tuvo sin duda Pissarro la imagen del «cristo miserias» que vaga sin rumbo fijo por las ciudades. Así escribe una carta conmovedora al supuesto mecenas Murer, ofreciéndole sus primicias: «Si este lienzo fuera aceptado por usted, con muchísimo gusto se lo vendería, puesto que, como bien sabe, me urge la necesidad de enviar dinero a Pontoise... Tiro por la borda toda mi fortuna, ya que estos cartones son muy queridos para mí». En Pontoise vive su familia con hartas dificultades económicas. Y dentro de esa penuria se incluye la madre del pintor, su esposa y dos hijos menores, ya que Lucien trabaja en una oficina comercial soñando con ser pintor como su padre.



P. Bonnard: El local de Ambroise Vollard, hacia 1895. De izquierda a derecha: Camille Pissarro, Renoir, Vollard, un cliente, Bonnard y Degas.

Y será en Pontoise, precisamente, donde pinte sus mejores cuadros acompañado de Cézanne y conozca años más tarde a Gauguin. Allí se organiza la primera exposición de los impresionistas en ese ambiente febril y un tanto insolado que le impulsa a pintar su autorretrato dentro del estilo cezanniano. La actitud de Pissarro ante la naturaleza

fue siempre una actitud de humildad y respeto. ¿Qué consejos podía dar a Cézanne y a Gauguin para aplacar los ardientes deseos de transformar la pintura? Las cartas a su hijo Lucien pueden servir de orientación para intuir los consejos de Pissarro a sus amigos.

El sentir de la época se dirigía inexorablemente en busca de nuevos horizontes. Surgían nuevas maneras y modos distintos de concebir la realidad tal como había sido concebida por algunos escritores. La amistad de Manet con Emile Zola —el hombre de «Yo acuso»— prepara ese tránsito vital para que la realidad fuese comprendida dentro de un cambio absoluto. Pero ese tiempo tarda en llegar y surgen los primeros conflictos y rechiflas del público y crítica. El infatigable Manet, por lo moderno de sus temas y por el escándalo que provoca en el Salón Oficial —dicen que la emperatriz Eugenia tuvo que volver la cabeza ante el cuadro «Almuerzo en el campo»—, donde Manet presenta una mujer desnuda que conversa apaci-

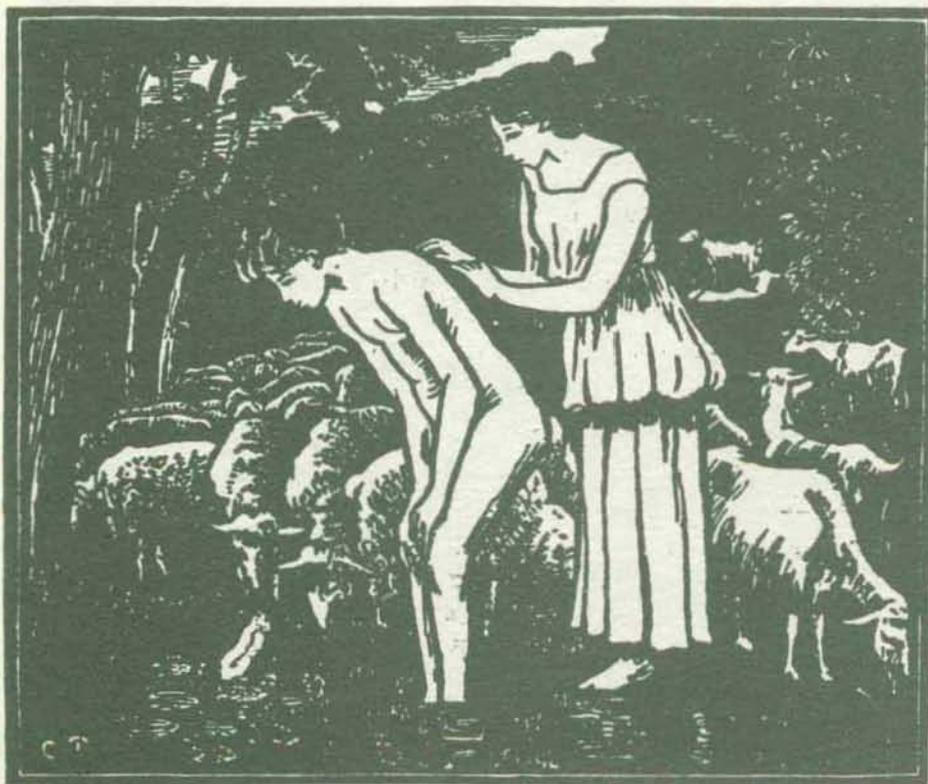
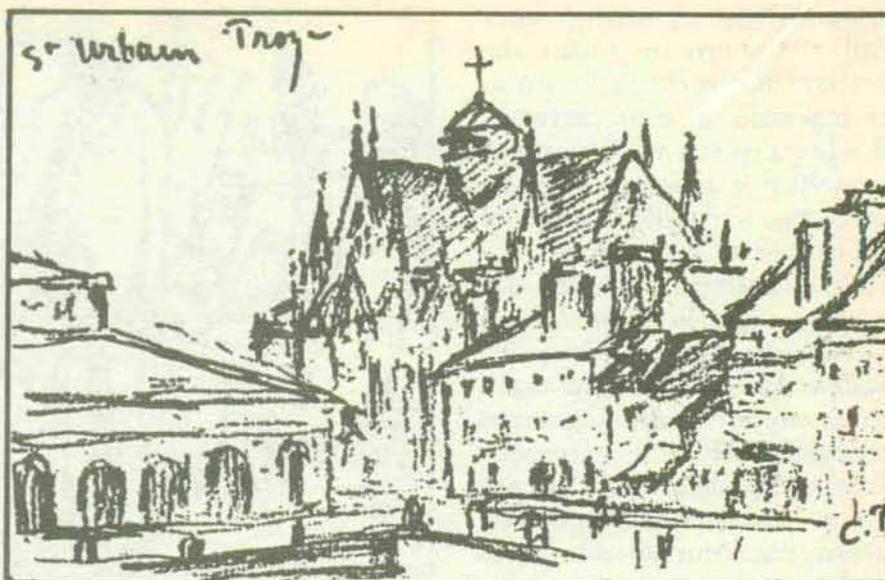


Ilustración para «Dafnis y Cloe».

blemente con dos caballeros vestidos. Nunca fue más patente la desnudez femenina ni más erótica la intención del contraste.

Pero Manet seguía imperturbable entre el dandysmo y la intriga. Todos recuerdan el gesto indiferente de «Olimpia» como una provocación. Tampoco el poeta Mallarmé se equivoca cuando describe el retrato personal de su dilecto amigo: «Su mano —la presión sentida neta y presta— enunciaba en qué misterio la limpidez de la mirada descendía para ordenar, vivaz, profunda y obsesionada por cierto color negro, la obra maestra nueva y francesa». Por lo demás, Manet había dicho ante los cuadros de Velázquez cuando estuvo en Madrid: «No hay sino una cosa verdadera hacer de inmediato lo que se ve». El impresionismo entraba escandalosamente en la Historia

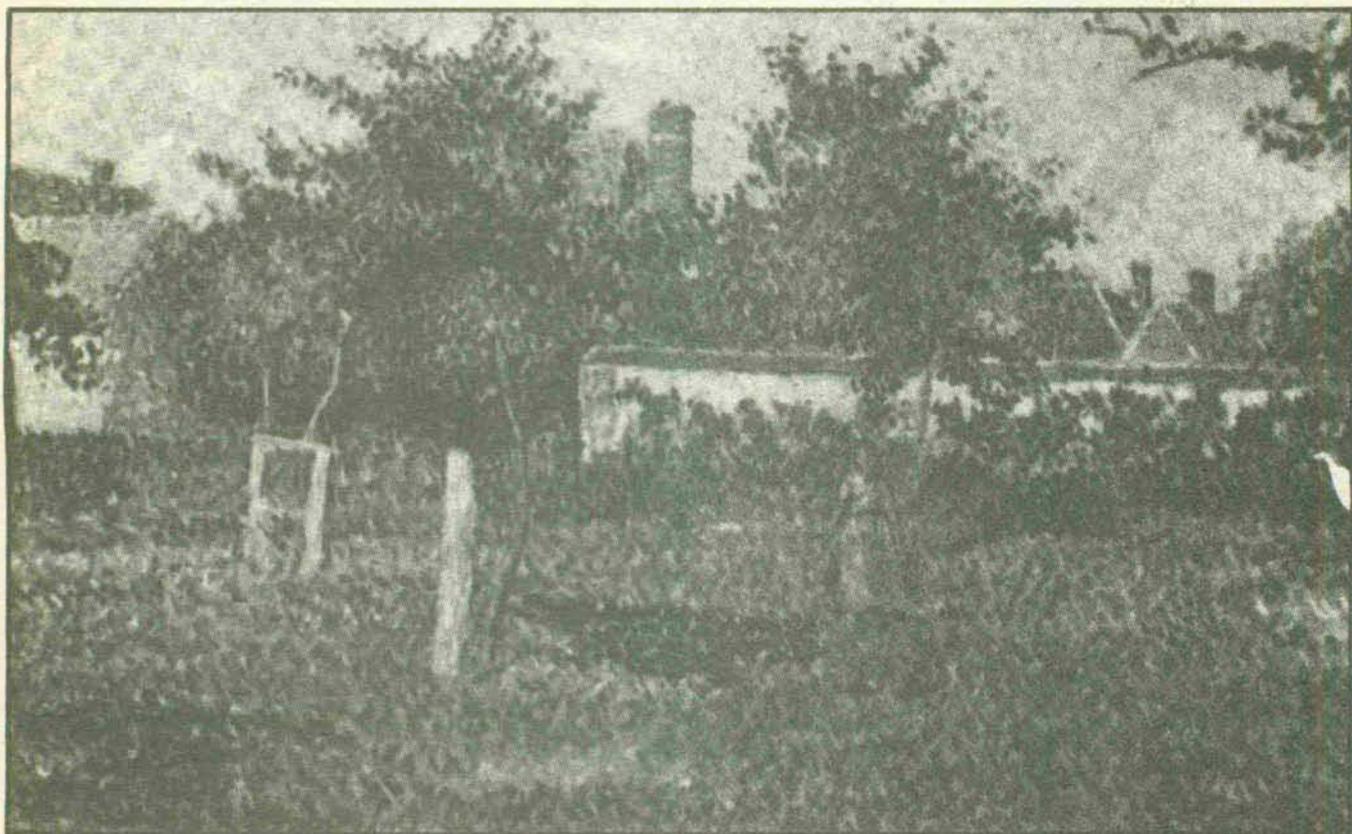


«Retrato de Saint-Urbain, en Troyes», 1898

acompañado de una mujer desnuda. Una mujer que miraba indiferente y confiada al espectador. Se iniciaban los primeros albores de la **belle époque**.

La biografía del impresionismo se entrelaza con la historia de los Salones y, contemporáneamente, con la aventura principal de la pintura moderna. Reco-

giendo e interpretando a su modo la herencia del realismo de Barbizon intenta liberar la pintura de lo convencional y anecdótico. Con el impresionismo nace un nuevo ritmo de vida; fue, como dijo Matisse, una forma instintiva de obrar y simplificar el oficio del pintor, expresando sólo lo que la vida y la naturaleza deben



«Mujer en un cercado».

a los sentidos: la sensación y la transcripción del ojo a la mano.

Pero tampoco era exactamente eso. Cuando Manet, en la clausura de su último Salón, recibe las insignias de la Legión de Honor, no puede contenerse y responde a quien le felicita, que ya era demasiado tarde para reparar veinte años de fracasos. En el círculo de los amigos de Manet, considerado por algunos como el padre del impresionismo, se pueden encontrar también los primeros testimonios en torno a Camille Pissarro. Su relación con Manet comenzó tal vez algún tiempo antes de los años sesenta, y sus juicios están documentados generalmente en referencias escritas a sus amigos.

Se ha dicho que en todos los cuadros de Pissarro reina un temperamento pictórico maduro y ferviente, pero bajo el dominio de un juicio

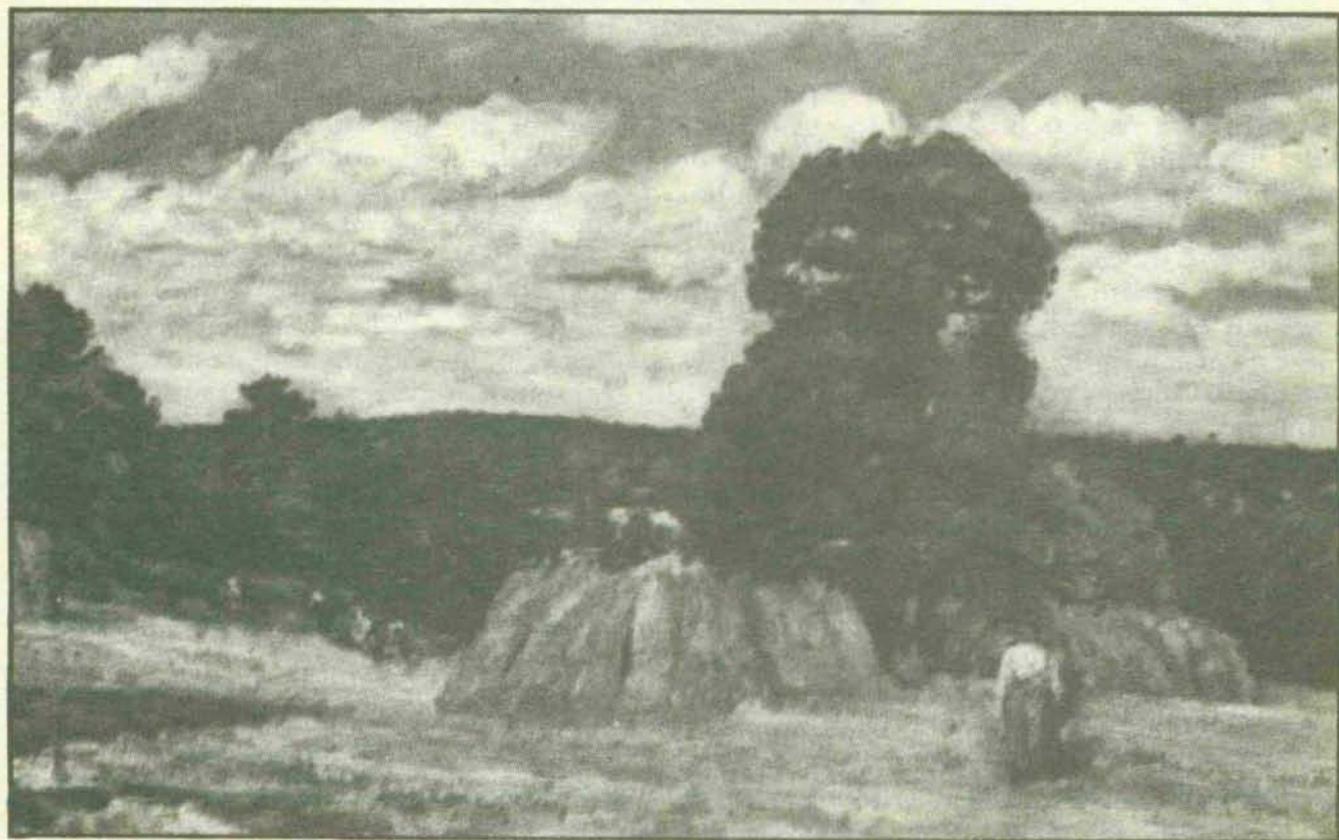
profundamente riguroso. Es posible que tras las telas palpitantes de los años setenta, tras las ráfagas impetuosas del pincel, se adivine siempre un mundo lógico con entidad metafísica. Forzoso es reconocer que, incluso los críticos más perspicaces, que se inclinaban a considerar favorablemente la pintura de los impresionistas, la entendían muchas veces de modo sensorial y disperso.

Tanto en «La Côte de Bouf» como en «Tejados rojos» de Pissarro, se precisa una armonía plástica de primer orden poco frecuente en sus cuadros. Arde en el último la púrpura otoñal mientras el sol empapa el aire de reflejos rojizos. Los árboles y la hierba envueltos en esa luz cenital parecen tener una aspiración suprema: retener el tiempo fugitivo. Viben en sintonía ideal los cadmios, negros y verdes, creando la sensación de un

aire vegetal con calidades de aquarium. En ocasiones como ésta, la serenidad y equilibrio del pintor antillano se ahonda en posibilidades de misterio. Crea el espectro real de la naturaleza.

Pero, sin duda, Duranty no veía en su tiempo esa búsqueda apasionada que Pissarro integra en la materia como una segunda realidad del impresionismo inmediato. En cierta ocasión dijo Ortega que la pintura es un trozo de materia puesto a arder. Los cuadros de los impresionistas y los neoimpresionistas, que remaban en el mismo barco, encontraron en ocasiones su momento crucial. Fuera de ese momento, todo puede convertirse en música, según advertía Eugenio d'Ors.

Siempre conviene situar a Pissarro en un medio social adecuado. Hacia 1870, cuando el pintor decide abandonar Francia ante el



«La recolección en Montfoucault».

acoso de los ejércitos prusianos, la revolución era gestada por los relojeros de la Jura o por el dinamismo personal de Bakunin. Pero fue la ciudad de París, destruida en parte por el ejército invasor, la que dio el modelo de cómo podría ser una revolución anarquista dentro de una gran urbe. Es cierto que la Comuna, establecida en marzo de 1871 contra el Gobierno francés, no fue ni controlada ni planeada por los anarquistas, aunque los anarquistas fueron sus más ardientes defensores.

En las calles de París, la clase obrera, hombres y mujeres, habían organizado su propia sociedad bajo un grado de idealismo moral que trasciende a otros países. Camille Pissarro, hombre de ideas extremas y grandes penurias, vive desde Londres esa vicisitud histórica, con la ilusión del artista que trata de participar de algún modo en los problemas de su tiempo.

Desde los días románticos de Delacroix, convertidos en revueltas y proclamas, «La libertad guiando al pueblo», aparte de ser un cuadro estimulante, venía siendo una utopía difícil de alcanzar. Y, sin embargo, nace en los medios artísticos de París un hilo conductor que comienza en Proudhon, pasa por Jaures y termina en Gustavo Courbet. El nexo de unión de los artistas era un antagonismo radical a toda situación regulada por imposición, coacción o sistema opresivo. Aquello era en realidad una colección de emociones, ideas y actos sugestivos, un mosaico, en fin, de piezas brillantemente coloreadas. En el verano de 1871, Pissarro regresa a París. Han



«Retrato de Paul Cézanne», 1874.

dejado de tronar las salvas de los cuarteles. Los cadáveres de los comuneros hace tiempo que fueron enterrados. Courbet, dirigente de la Federación de Pintores durante los días de la Comuna, está encarcelado en la prisión de Sainte - Pelagie. Vuelve el pintor a Louveciennes, a su casa saqueada por los prusianos, y permanece sumido durante cierto tiempo en dudas y recuerdos. ¿Qué nuevas decepciones le prepara la vida? La función de vivir no tiene alternativas y nadie elige su destino. Pronto vuelve a salir hacia París. Si en los meses de exilio en Inglaterra había encontrado un renovado interés por los paisajes brumosos y las vistas de los puertos arbolados de nostalgias, su estancia otra vez en Louveciennes coincidía

con una voluntad de búsqueda apasionada, conducida con solidaria constancia. Puede fecharse durante ese tiempo la formulación de un nuevo y diferente camino en la pintura de Pissarro. Y si en sus encuentros con Manet, Renoir y Moret no siempre había estado de acuerdo con ellos, no obstante, estuvo muchas veces interesado en experiencias análogas. No había tampoco por qué remover la pintura hasta sus cimientos, sólo había que ponerse de acuerdo para conseguir efectos esenciales en la profundidad de la atmósfera.

---

#### LLEGA LA ESTABILIDAD

---

Al aclarar Pissarro la paleta, comienza a sentirse in-

satisfecho con esa factura, demasiado rugosa a su juicio, que produce el divisionismo. Y trata de conciliar durante algunos años las teorías estrictas de Seurat con su propio temperamento poético. Pero todo fue en vano. Por aquellas fechas los temas del impresionismo cambian de tercio. Intentan reflejar nuevas facetas de una realidad difusa. El ambiente festivo e inquieto de las grandes ciudades, las estaciones de ferrocarril, los cafés, la vida renovada de los espectáculos públicos, el tráfico incesante de plazas y paseos, con sus colas apresuradas para coger el ómnibus, forman los temas predilectos de sus cuadros.

Sin prisa y sin pausa, como un astro —diría Goethe—, el impresionismo va tomando posiciones. Han desaparecido casi todos los pintores del grupo de Barbizon. Mueren artistas trascendentales que hicieron época, como Courbet y Daumier, y en el año 1883 fallece Edouard Manet, escribiendo poco antes a uno de sus críticos: «No me desagradaría poder leer, finalmente, mientras estoy vivo, el artículo extraordinario que me dedicará apenas haya muerto». Incluso en ese período de tiempo, los impresionistas no llegan a alcanzar en vida la plenitud del éxito que logran en la posteridad.

Desde entonces Camille Pissarro se convierte en una especie de «cameraman» del impresionismo. En febrero del año 1897 escribe a su hijo Lucien: «Me detuve en una espaciosa habitación del Gran Hotel de Rusia en la rue Drouot, número 1, de donde se puede observar toda la crujía de los buleva-

res casi hasta la puerta de Saint - Denis, en todo caso hasta el bulevar Bonne - Nouvelle». Y desde allí pinta el conocido paisaje del Ermitage, «El Boulevard Montmartre», con otros encuadres totales que anuncian el cinematógrafo.

Desde entonces Pissarro busca nuevos encuadres, observa la ciudad a vista de pájaro, hace girar el pincel sobre los tejados como una enorme jirafa sobre el plató. Más tarde traspasa el caballete al Hotel Louvre, enclavado en la rue de Rivoli, y comienza a vivir una segunda dimensión por separado: la diversidad del enfoque. Desde las ventanas del hotel se extiende un panorama desconocido para los demás pintores. Abajo aparece la plaza del Teatro Francés; detrás de ella la Avenida de la Opera; a la izquierda la perspectiva de la rue de San Honorio. Uno de los cuadros pintados desde el Hotel Louvre, donde se presiente el rumor de las multitudes, pertenece a la colección del Museo Pushkin de Moscú. Son encuadres audaces, en rivalidad tal vez con los paisajes abstractos de su compañero Monet.

El significado de Pissarro en el arte, en la historia del impresionismo francés, mantiene una pluralidad técnica aventajada, aunque le falte brillantez y la calidad de sus grisallas se encuentre deteriorada en algunas ocasiones. Camille Pissarro, que variaba en su juventud constantemente los temas, en la vejez repite una y otra vez las vistas de París como una obsesión. No pondera sus pinturas recordando los días felices de Pontoise: «Yo no estoy satisfecho de mis cosas. Tra-

bajo poco. Lucho con la vejez». Y, por otra parte, comienza a perder la vista de manera alarmante. El pintor entra en largo período de decepciones. Así escribe: «...No sin pena y con encarnizada labor por recuperar lo perdido y no perder lo aprendido».

En cualquier caso, Camille Pissarro consagra los últimos años de su vida en la búsqueda de una nueva libertad de expresión. Paisajista ante todo, pinta también algunos retratos, naturalezas muertas, aguafuertes, puntas secas y litografías. El juicio siempre difícil de su amigo Gauguin le otorga, sin embargo, su mejor veredicto: «Si se examina —dice— la producción de Pissarro en su conjunto se ve en ella, pese a las fluctuaciones, no sólo una firmísima voluntad artística jamás desmentida, sino también un arte esencialmente intuitivo de noble casta... Fue uno de mis maestros y yo no reniego de él». Una simplificación formal atribuye a la pintura impresionista cierta fragancia vital. En el actual aniversario de Pissarro, quizá el tiempo le otorgue esa profunda dimensión, que supo ganarse a lo largo de su vida por los caminos de Francia. ■ R. S.



«Retrato de Camille-Jacob Pissarro», por su hijo Lucien.