



## *Dominicos en diálogo con el arte contemporáneo: capilla del Rosario de Vence (Francia)*

*Fr. Iván Calvo, O.P.*

### *A. Nacimiento del proyecto*

El diseño de la Capilla de Vence por parte de Matisse tiene su origen en un encuentro fortuito en un hospital en el que nuestro artista había sido ingresado a causa de su frágil salud. Allí conoce a una joven enfermera, Monique Bourgeois, que se convertirá en su mayor apoyo en los difíciles días del hospital. La amistad que se forjó entre el viejo artista y la joven se mantuvo durante años. Poco tiempo después, la joven, respondiendo a su vocación religiosa, ingresa en una congregación de dominicas llamadas del Rosario de Monteils. En una de las visitas de Matisse a su amiga, ahora hna. Jacques-Marie, a su convento de Vence, dialogan en torno a un pequeño plano que la hermana había dibujado como proyecto imaginario para una futura capilla para la comunidad. Matisse queda entusiasmado por el proyecto, pero el tema se queda así, sin que ninguno de los dos plantee seriamente la consecución del proyecto. Al poco tiempo se presenta en el convento un joven fraile dominico, Rayssiguier, que había visto dibujos de Matisse y, a su juicio, le veía capaz de realizar arte religioso. Tuvo la oportunidad de conocerle personalmente a través de la hermana Jacques-Marie, y en su primer encuentro, el fraile le llevó un dibujo de lo que podía ser la futura capilla. Matisse se entusiasmó porque vio la posibilidad de llevar adelante las nuevas técnicas pictóricas que estaba explorando. Matisse había inventado lo que él llamaba *signo plástico* con el que pretendía expresar sus sentimientos en ese momento.



El dominico Rayssiguier pertenecía a un movimiento iniciado por el padre Couturier que tenía como propósito salvar la enorme distancia entre el arte religioso del momento y el arte contemporáneo. Tal fractura jamás se había dado de manera tan evidente como en el siglo XX, y los dominicos, encabezados por Couturier, propugnaban un diálogo con el arte y los artistas más destacados del momento, encargándoles obras de tipo religioso. Fray Rayssiguier intentó atraer a Matisse hacia el arte religioso, del mismo modo que el Padre Couturier había hecho con LeCorbusier y Leger. Sin embargo, hay que decir que nuestro pintor no mostró excesivo interés.

### *B. El papel de los mecenas*

Durante todo el proceso creativo se mantuvo una constante comunicación a tres bandas: Matisse, Rayssiguier y Couturier. En toda esa correspondencia se puede seguir el desarrollo de la obra, los diferentes puntos de vista, a veces contrapuestos, y el constante interés de Matisse para que la capilla, una vez terminada, respondiese a las necesidades no sólo prácticas, sino simbólicas.

Fueron esenciales las constantes intervenciones de los mecenas, representados por Couturier y Rayssiguier, que en sus continuos encuentros y conversaciones le trataron de transmitir a Matisse, un no creyente, lo que suponía para un católico la construcción de una iglesia así. Por eso en la correspondencia encontramos textos como el del arquitecto dominico, que terminaba así una carta: "*Con gran alegría por saber que pronto nos encontraremos en Vence para erigir esta nueva casa de Dios, le deseo una buena salud. Disfrute su santa paz y su amor espiritual, que son para nosotros en este mundo, los primeros brillos de la nueva Jerusalén.*"<sup>1</sup>

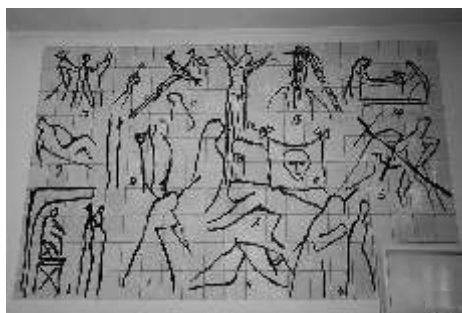


Matisse muestra un respeto enorme, y siempre que debía realizar algún tipo de intervención de la que dudaba, consultaba a Couturier o Rayssiguier. En una carta del 14 de diciembre de 1949, Matisse se dirige al sacerdote y le pregunta si el crucifijo debe llevar una imagen de Cristo, y si es así, si debe mirar al sacerdote o al pueblo. Couturier le responde de inmediato diciéndole que necesariamente el crucifijo debe llevar el cuerpo y no debe ser una simple cruz.

Y confiesa que este precepto del Derecho Canónico le llena de felicidad porque así Matisse realizará una escultura de Cristo magnífica. “Y eso está bien”, concluye, “porque el altar es el corazón, el centro vivo de todo el edificio”<sup>2</sup>.

### C. El Vía Crucis

A la hora de proyectar el Vía Crucis, fray Rayssiguier le proporciona a Matisse un número de la *Vie Spirituelle* [revista de espiritualidad dirigida por la Orden de Predicadores] en la que se habla del Vía Crucis. De ahí le viene la idea de hacerlo por medio de signos inspirados en obras religiosas tradicionales. La tabla de “San Zenó”, de Mantegna, le servirá como base para el encuentro con las mujeres; la “Deposición en la tumba”, de Tiziano para la estación 14; el “Descendimiento de la cruz”, basado en parte, en el de Rubens y un grabado de la Escuela de Mantegna en Gravure corsiniana de Roma; “Cristo muerto” se basará en una copia de Philippe de Champaigne; los Cristos del retablo de Issenheim y de Dürero también servirán de inspiración; para la estación de Cristo ante Pilatos se servirá de un cuadro de Andrea Mantegna: “El juicio de Santiago”, en la Capilla Ovetari Eremitani de Padua; la Deposición en la cruz se funda en un grabado de la Escuela de Mantegna en la Gravure corsiniana de Roma.



Los dibujos del Vía Crucis tienen un carácter diferente a los otros dos de Santo Domingo y la Virgen, por su sentido dramático. Para el modo como entendía la vida Matisse, donde el sufrimiento no tenía lugar, el pintar un Vía Crucis resultaba extremadamente difícil. Poco a poco va comprendiendo que el planteamiento frente a la representación de las escenas del vía crucis debe ser distinto que el del resto de representaciones. Escribirá a la madre superiora: “Este es el drama más profundo de la humanidad. Ante este drama el artista no puede ser un mero espectador. Debe comprometerse. Estos dibujos van más allá. No es belleza lo que tengo que hacer, sino la verdad”<sup>3</sup>.

Pero sobretodo le va a iluminar las palabras de Rayssiguier, quien le dijo que debía tener en cuenta a la hora de hacer el Vía Crucis una realidad que la Iglesia parecía haber olvidado: que la Cruz lleva a la Resurrección. De ahí que la visión no fuera tan negativa, sino desde el punto de vista de la Salvación y la luz de la Resurrección.

Matisse hizo también una bella lectura del Vía Crucis entendido como devoción privada, tal y como le pidieron las hermanas. A Matisse se le dijo que el Vía Crucis iba dirigido a la devoción privada del fiel que se colocaba ante las imágenes. Por eso realizó la obra como si fuera una escritura, porque él entendía que se parecía más a un manuscrito o una confidencia que recibes de una persona muy cercana; sería como decir alguna cosa al oído de alguien, como un borrador, de un tirón.

El Vía Crucis no es entonces, de ninguna manera, un espectáculo sino una acción dramática que traspasa los límites de la representación mundana. Jean Arrouye destaca tres niveles teológicos de esta acción: un primer nivel en que las cuatro estaciones iniciales tienen en común el ilustrar la soledad de Cristo; el segundo grupo, el gesto de Simón de Cirene, la Verónica y el Encuentro con Mujeres, representa la compasión y el tercer grupo desde la cruz hasta la tumba, los momentos del sacrificio hasta el momento de la Resurrección.

### D. Virgen y Niño

A la hora de pintar la imagen de la Virgen, Matisse fue bastante conservador porque decidió representar una imagen de María que no desconcertase demasiado a los fieles y en la línea de las imágenes bizantinas de la Virgen. Al principio pensó en un busto, pero con el tiempo se convenció de la necesidad de darle mayor monumentalidad a la figura. Hizo numerosos estudios del rostro de la Virgen, pues quería llegar a uno que condensase la idea de rostro que tenía él de la Virgen y los rostros que él parangonaba con María. Se inspiró en rostros de vírgenes bizantinas de la Majestad, así como las imágenes marianas de fray Angélico (retablo de la Virgen, Florencia), “La Virgen y el Niño”, de Jean Fouquet (Musee Royal des Beaux-Arts, Anvers) y “La Virgen de la Victoria”, de Mantegna (Museo del Louvre). Al mismo tiempo se sirvió de modelos femeninos: la hija de una de sus modelos preferidas, Henriette Darricarrere, y una de sus asistentes, Paul Martin. A partir de ahí comienza a pintar varios dibujos con un esquema inicial que se conservará hasta la definitiva: la Virgen de pie que sostiene al Niño que está situado en el centro con los brazos en cruz. Rayssiguier insistió en esta centralidad de la imagen de Cristo, siempre en primer plano respecto al segundo plano de María. A partir de ahí comenzó a incluir decoración floreal inspirándose en decoración china, con la que adornaba el manto de María y el



espacio circundante. De ahí imagina la suya, desde una inicial vestida con telas chinas y rodeada de estrellas y flores, hasta la definitiva de líneas muy simples rodeada de nubes.

El resultado es una imagen de María que se comunica con la humanidad de los fieles. Cristo con los brazos en cruz es un anticipo de su Pasión y al mismo tiempo un gesto con el que acoge y abraza.

### E. Santo Domingo

La primera idea de Matisse era realizar una escultura, pero cambió de idea como lo hizo con la figura de la Virgen y el Vía Crucis. En un principio pensaba en un Santo Domingo de actitud meditativa, ni en movimiento ni agitado. Tuvo como referentes el Santo Domingo del Políptico de Perugia de fray Angélico y, como era habitual en él, la de los modelos vivientes, en este caso Couturier, Rayssiguier e incluso la hermana Jacques-Marie. Su idea era dibujar el típico rostro dominicano, sin especificar muy bien cómo. Cuando Couturier le presentaba imágenes de Santo Domingo para que tomara como modelos, él rechazaba aquellas en las que estuviera rezando. Pensaba que la gente que se iba a poner delante de la imagen sería para rezarle buscando en él un apoyo, no un compañero junto con el que rezar.<sup>4</sup>



La posición de la mano fue una gran preocupación, y se basó en algunas obras de Grunewald, como el altar de Isenheim (que acabó rechazando), en las manos de la Virgen, de la que tomó la idea del movimiento curvo de la mano, y la mano del Santo Domingo de Fray Angélico, que sostenía una flor. Matisse pensaba que la mano de Santo Domingo no podía tener la tensión y la crispación nerviosa de las manos del retablo de Isenheim, sino la delicadeza de las manos del Angélico.

Matisse quiso realzar la espiritualidad de un santo que había hecho la profesión de abandonarse a la oración, desposeerse de su imagen para ofrecerla a Dios. El modo de conseguirlo fue presentar una evocación del santo, de ahí el uso de líneas para el contorno y de un rostro en blanco en donde sólo se adivinan las formas de la cabeza.

Respecto al hábito, hizo numerosos estudios de los pliegues, inspirándose en obras suyas anteriores de modelos marroquíes de algunas telas previas. Se centra en los pliegues que el denominará “pliegues dominicanos” que conjugarán la solemnidad de los vestidos sacerdotales y el impulso alegre de *pugiles fidei*, el atleta de Cristo, de la tradición dominicana<sup>5</sup>.

Al final realizará un santo Domingo calmado e intrépido a la vez, como la tradición le reclamaba, un santo elegante, “sonriente” y “estudioso” que enarbola el Libro Santo, el Evangelio de San Mateo y las Epístolas de San Pablo, tal y como la tradición lo considera, para su labor predicadora.

La figura de un santo activo en el “combate” de la predicación y a la vez amante de los libros, se correspondía con la imagen que tenía Matisse del modelo de artista: contemplativo y activo a la vez.

### F. Capilla de Vence: ¿un espacio espiritual?

Matisse no era católico: hay que comenzar con esta clara realidad, y de eso eran conscientes los dos frailes y la hermana Jacques-Marie. Su conocimiento de la Biblia era prácticamente nulo, así lo reconoce fray Rayssiguier después de haber conversado varias veces con él. El artista le confesó que en una ocasión había escuchado un pasaje del *Libro de Job* que le impresionó, pero no fue capaz de encontrarlo en la Biblia. Eso sí, admitió haber leído en una ocasión *La imitación de Cristo*<sup>6</sup>. En sus obras anteriores no



encontramos ninguna intervención en un proyecto de tipo religioso, y por eso la decisión de realizar esta capilla sorprendió a muchos. El mismo Picasso le criticó y, furioso, le preguntó por qué estaba haciendo una capilla, que era mejor que lo convirtiera en un mercado y así podía pintar frutas y vegetales. Los enfrentamientos con Picasso eran continuos sobre este tema, y le dijo en una ocasión: “Sí, yo he rezado mis oraciones, y también tú, lo sabes perfectamente bien. Cuando todo va mal, nos arrojamos a la oración con la esperanza de volver al clima de nuestra primera comunión. Y tú también lo haces”. Y concluye: “Y él no lo negó”<sup>7</sup>.

Los historiadores del arte a lo largo de la historia no han tenido en cuenta para nada el aspecto espiritual

de la obra de Matisse. Solo dos autores se atrevieron a ello, aunque reconociendo que ese interés por lo religioso, que se hace más intenso en los últimos años de su vida, resulta incompatible con su vida y su obra. Aragon, en su obra *“Henri Matisse, romano”*, despoja a la capilla de todo sentido cristiano, mientras que Pierre Schneider en su obra *“Matisse”* niega cualquier tipo de espiritualización en la capilla.

El mismo Matisse confesó haber recurrido a la oración en momentos de sufrimiento, como recoge Couturier en su diario: *“Me gustaría apuntar esta solemne, conmovedora revelación confidencial: hablando de la capilla [Matisse] me dijo: ‘No era yo quien deseaba esta capilla. Fui obligado a hacerlo. Fue forzado en mí.’ Estábamos aun solos y él me habló sobre el ataque de ansiedad que había tenido últimamente con ataque de asma. ‘En momentos como estos yo digo oraciones como el Padre Nuestro o el Ave María, pero el otro día tenía muchos problemas (problemas familiares, problemas con el museo Le Cateau-Cambresis) y no sabía dónde dirigirme, entonces recé directamente, y me dije a mi mismo: Bien, después de todo, yo he obedecido. Naturalmente no hubo respuesta, pero después de esto me sentí en calma, liberado’. Tenía los ojos llenos de lágrimas cuando me lo estaba contando”*. Nunca sabremos cuánto del autor podemos ver reflejado en las estaciones del Vía Crucis, que él mismo aceptaba como el mayor drama jamás existido.

Cuando se ve inmerso en la construcción de la Capilla, tras los diálogos con Jacques-Marie y Couturier, comienza a darse cuenta que lo que construye no es un mero escenario ante el cual se situarían las hermanas en el rezo y los fieles en la eucaristía. La presencia de las hermanas y los fieles no es de meros espectadores sino de otro orden. *“Dentro de los muros de la capilla ellos responden al misterio divino que solo puede ser manifestado su significado en ‘otro’ espacio”*<sup>8</sup>.

La intención de Matisse fue la de construir otro espacio, un lugar espiritual, un lugar donde lo sagrado se revelase. Las palabras que recoge Couturier en su *Diario* así parecen asegurarlo: *“A eso añado lo que me dijo desde el principio hace tres años: ‘Piense, será la coronación de mi entera carrera’. Es significativo que, deseando terminar su carrera con un monumento, la sola cosa que encajaba con este deseo era un estructura sacra, religiosa, con sus ilimitadas extensiones espirituales. Este es un testimonio muy valioso.”*<sup>9</sup>

En su plan tendrá un papel esencial la luz. En las primeras cartas que intercambia con el hermano Rayssiguier insiste en la necesidad de abrir mayor número de vanos, lo que suponía una modificación de los planes del fraile arquitecto que se resistía a aceptar sus condiciones.

Se expresaba así al fraile arquitecto: *“Es importante en nuestro edificio que el estado de la mente de elevación religiosa brotase naturalmente de las líneas y colores funcionando en la simplicidad de su elocuencia”*<sup>10</sup>. La luz de la capilla será, igual que ciertos lugares elegidos, una anticipación de la liturgia celeste. Los fieles y los espectadores aquí podrán participar como por avance, del deslumbramiento celeste, un poco como Cristo sobre el monte Tabor es iluminado por la gloria del Padre y lo comparte con los discípulos. *“La meta principal de mi trabajo es la transparencia de la luz”* dirá a Pierre Courthion en 1941. ¿Se podrá decir que, desde ese momento, las vidrieras son el equivalente de la luz divina?<sup>11</sup>

El resultado será un espacio que expresa a la perfección la idea que Matisse tenía de lo que era un Santuario: el Cielo en la Tierra. *“Como las iglesias bizantinas, la capilla sería un receptáculo de luz.”*<sup>12</sup>



1. H. Matisse, M.A. Couturier, L.-B. Rayssiguier, “The Vence Chapel. The Archive of a Creation”, M. Billot (ed), Milano 1999, 86.

2. Id., 272-273.

3. X. Girard, “Matisse. La chapelle du Rosaire”, Paris 1992, 81.

4. H. Matisse, M.A. Couturier, L.-B. Rayssiguier, op. cit., 85.

5. Cf. X. Girard, op. cit., 97

6. H. Matisse, M.A. Couturier, L.-B. Rayssiguier, op. cit., 156.

7. Id., 165.

8. Id., 23.

9. Id., 354.

10. Id., 90.

11. Cf. X. Girard, op. cit., 38.

12. Id., 35.