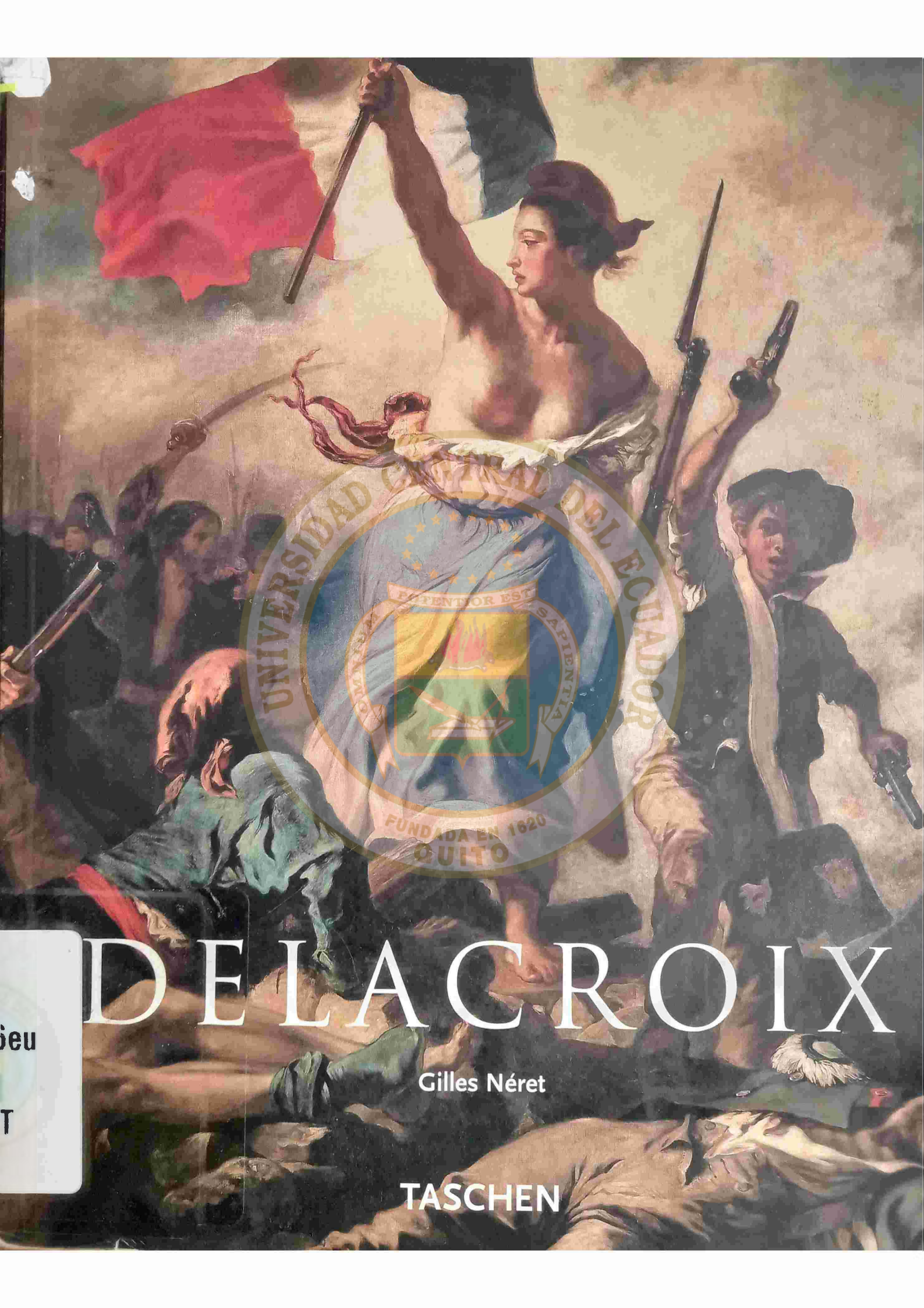




eu

T

DELACROIX

Gilles Néret

TASCHEN

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

26

Convenio interinstitucional:

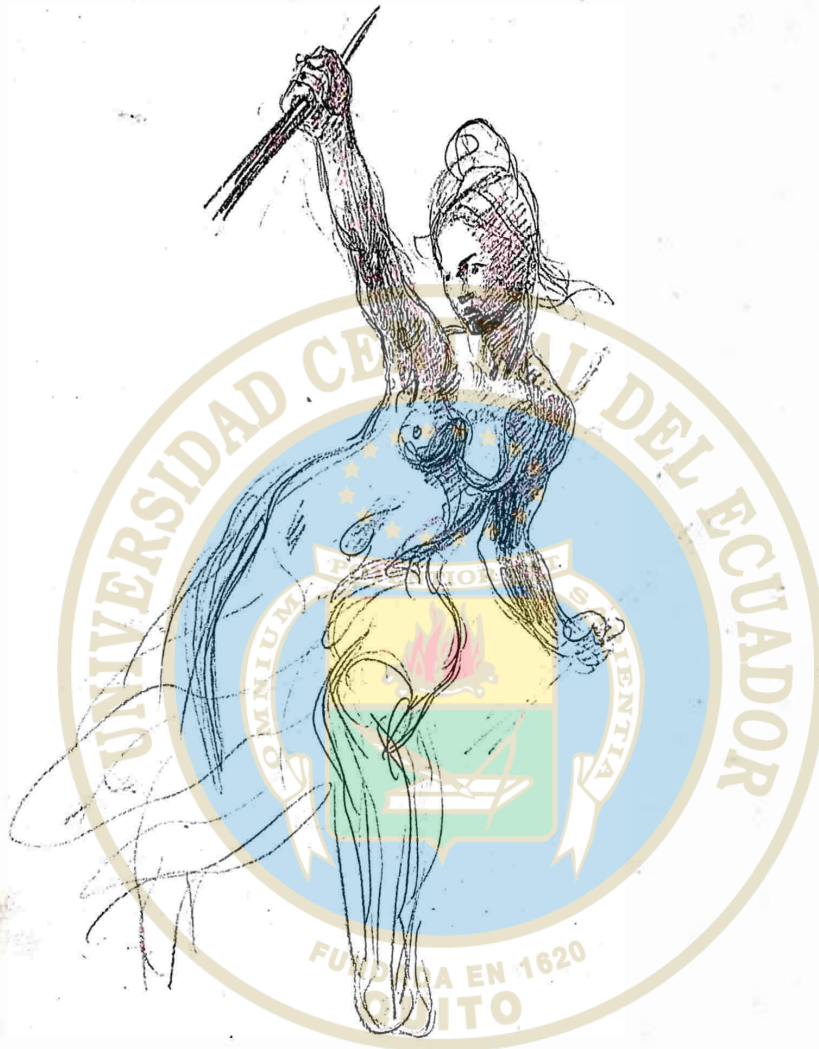
Enlace al catálogo:

Delacroix

«La verdad solo es revelada al genio
y este siempre es una persona solitaria»

EUGÈNE DELACROIX
FUNDADA EN 1620
QUITO

759
B126ev
12084



INVENTARIO

Compra..... Donación..... Canje.....
Proveedor.....
Factura..... Fecha..... Precio 6.....
Nº Inf. Recep. 413..... Fecha Inf. 023-03-26.....
Nº Alta 5086247.....
Biblioteca BART.....

LIBRI MU NDI
LIBRERIA INTERNACIONAL
JUAN LEON MERA 851
TELF.: 234791 - 529587
FAX 504209
SUCURSALES: HOTEL COLON
HOTEL ORO VERDE
QUICENTRO
QUITO - ECUADOR



Gilles Néret



EUGÈNE DELACROIX

1798–1863

El príncipe de los románticos



TASCHEN

KÖLN LONDON MADRID NEW YORK PARIS TOKYO

PORTADA:

La Libertad guiando al pueblo (detalle), 1830

Óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm

París, Musée du Louvre

ILUSTRACIÓN PÁGINA 1:

Desnudo femenino sentado con el brazo en alto, 1830

Estudio para ***La Libertad guiando al pueblo***

Lápiz con retoques blancos sobre papel oscuro, 29,1 x 19,6 cm

París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

ILUSTRACIÓN PÁGINA 2:

La prometida de Abydos, 1857

Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm

Fort Worth (EEUU), The Kimbell Art Museum

CONTRAPORTADA:

Delacroix en 1858

Fotografía de Félix Nadar

París, Bibliothèque Nationale de France

Cabinet des estampes et de la photographie

Photo: AKG Berlin



ILUSTRACIÓN SUPERIOR:

Me fustófeles en el aire

Dibujo

Cambridge (EEUU), Harvard University, The Houghton Library,
Departement of Printing and Graphic Arts

© 2002 TASCHEN GmbH

Hohenzollernting 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Concepción y redacción: Gilles Néret, París

Traducción: P. L. Green, Colonia/Madrid

Diseño de la portada: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colonia

Printed in Germany

ISBN 3-8228-1394-X

Índice

6

El príncipe de los románticos

28

Empapado de Shakespeare y de Dante ...

50

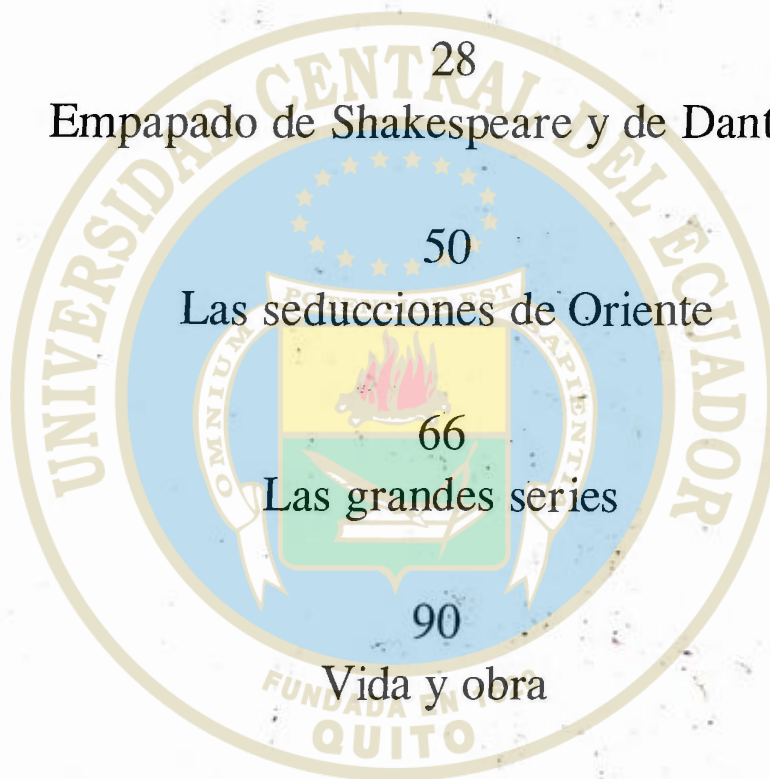
Las seducciones de Oriente

66

Las grandes series

90

Vida y obra





El príncipe de los románticos



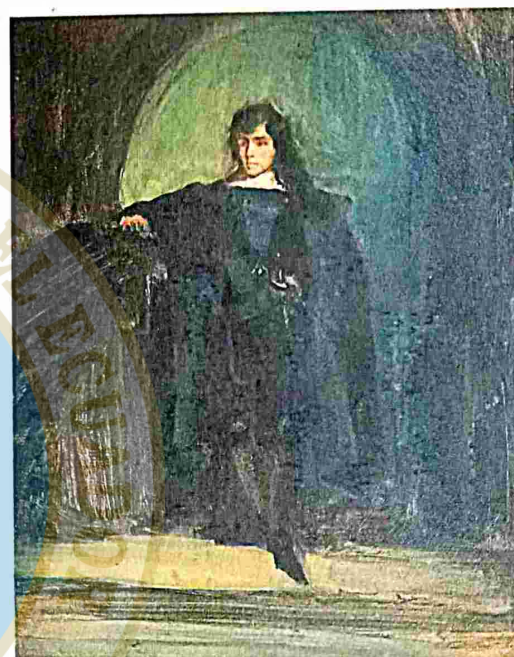
«El último gran artista del Renacimiento y el primero de los modernos»; así le llamó Charles Baudelaire. Para el poeta francés, el lugar de honor de Delacroix en la historia del arte estaba asegurado no sólo por su audacia y originalidad –rasgos propios de Romanticismo– sino por encontrar su expresión dentro de una tradición. Es lo que otro poeta, Paul Valéry, pudo resumir con estas palabras: «La auténtica tradición en las grandes obras no estriba en rehacer lo que otros han creado, sino en reencontrar su espíritu, que crea obras nuevas en otro tiempo». Delacroix supo reencontrar el espíritu de Miguel Ángel o de Rubens y crear así, en su época, obras de arte completamente diferentes.

Mientras trabajaba en *Las mujeres de Argel* (pág. 53), Pablo Picasso explicaba a Delacroix, en un diálogo imaginario que nos refiere H. Kahnweiler: «Usted tomaba a Rubens y el resultado era un Delacroix. De la misma manera, yo pienso en usted y hago algo completamente distinto».

Delacroix, el «último gran artista del Renacimiento», proviene de una dinastía de la cual Miguel Ángel es el patriarca y Rubens el hijo pródigo. En su *Diario*, Delacroix reivindica frecuentemente esta filiación: «La relación con Miguel Ángel ha exaltado y elevado sucesivamente a muchas generaciones de artistas que han aparecido después». Y, reconociéndose implícitamente su heredero, añade, en un artículo dedicado al gran florentino: «La pintura de sentimientos tiernos no se correspondió nunca con el genio de Miguel Ángel. En esta obra [*El Juicio Final*, en la Capilla Sixtina], más que en cualquier otra, da rienda suelta a su gusto por lo terrible. Su imaginación, progresivamente ensombrecida por la lectura de los Profetas, sólo le presentaba imágenes espantosas y la soledad con la que se deleitaba aumentaba su disposición melancólica».

Al rendir tributo a Miguel Ángel –cuyo taller se imagina en 1849–1850 (pág. 9)– Delacroix estaba hablando de sí mismo. En efecto, el genio de Miguel Ángel es probablemente el más cercano al suyo. Como él, Delacroix disfrutaba con lo terrible, posee la misma imaginación que se complace con imágenes pavorosas. *Las matanzas de Quíos* (pág. 14–15) o *La muerte de Sardanápalo* (pág. 20–23), no son otra cosa que visiones trágicas que superan en horror a las de la Capilla Sixtina.

Como dice Baudelaire, su admirador inquebrantable, en *El arte romántico*: «Todo es desolación, masacres, incendios: todo esto pone de manifiesto que la barbarie humana es algo eterno e incorregible. El humo de las ciudades incendiadas, las víctimas degolladas, las mujeres violadas, los propios niños lanzados bajo los pies de los caballos o asesinados con un puñal por sus madres delirantes: yo sostengo que todo esto se parece a un himno terrible compuesto en honor de la fatalidad y del irremediable dolor ...».

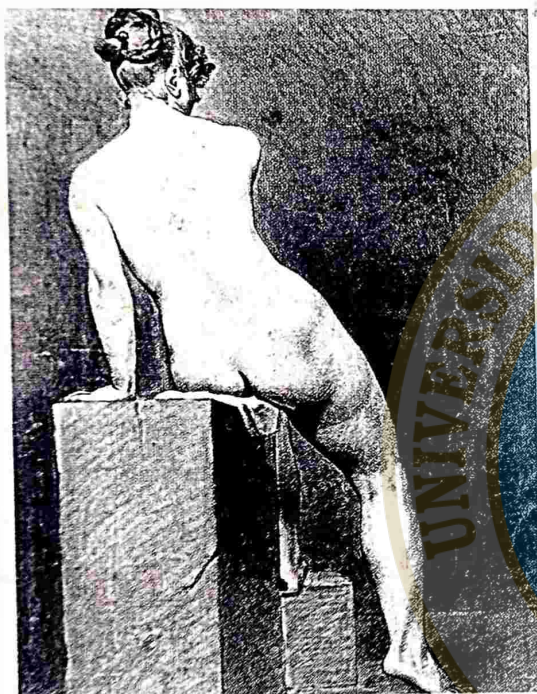
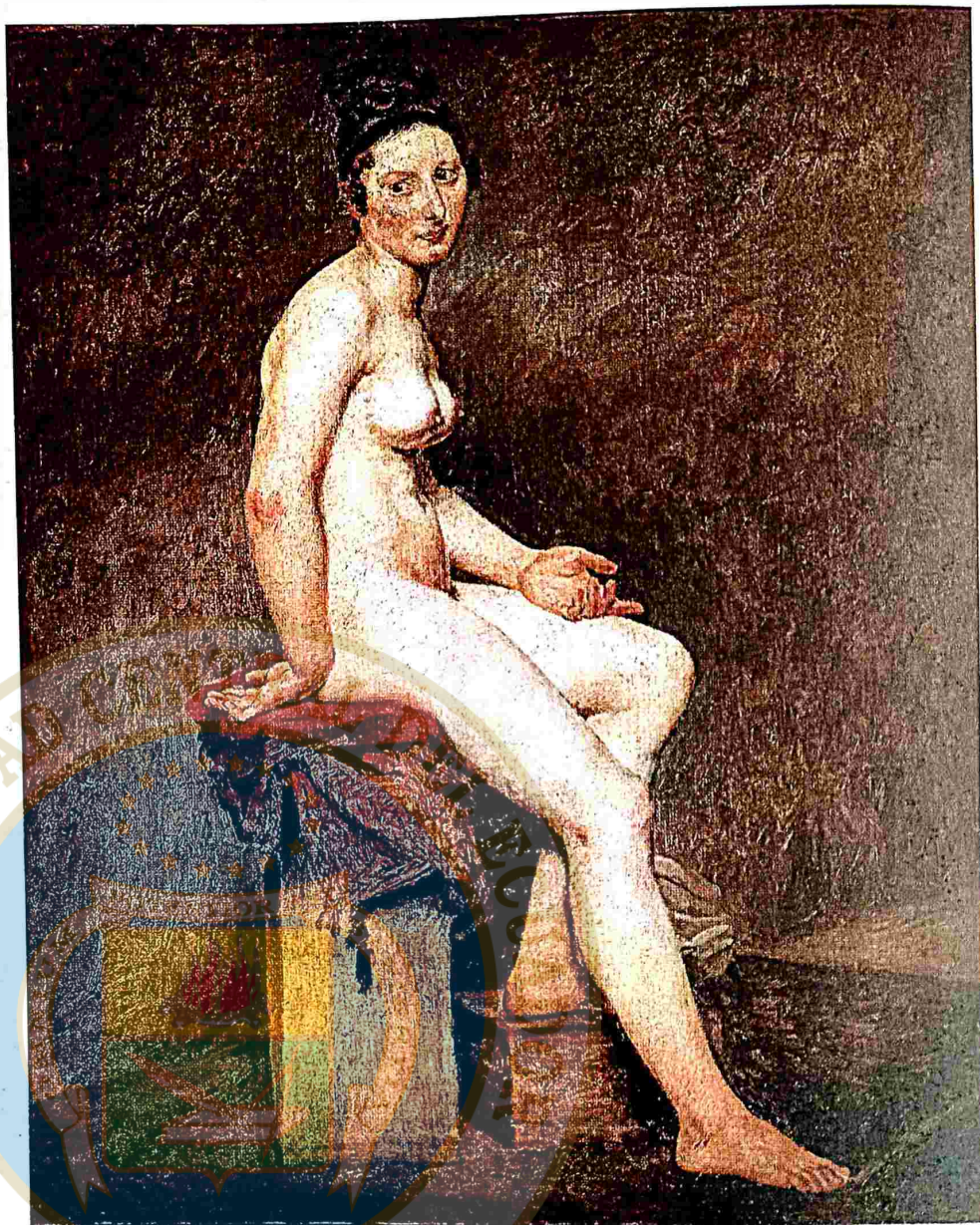


Autorretrato caracterizado como Ravenswood, hacia 1821
Óleo sobre lienzo, 40,9 x 32,3 cm
París, Musée Eugène Delacroix

ILUSTRACIÓN SUPERIOR:
Estudio para *La barca de Dante*: cabezas de Dante y Virgilio
Carboncillo, lápiz y tiza, 20,4 x 30,7 cm
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

PÁGINA 6:
Grecia moribunda en las ruinas de Missolonghi, 1826
Óleo sobre lienzo, 209 x 147 cm
Burdeos, Musée des Beaux-Arts

Mujer desnuda sentada
(*Mademoiselle Rose*), 1817-1820
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm
París, Musée du Louvre



Richard Parkes Bonington
Mademoiselle Rose
Piedra negra y tiza blanca sobre papel,
59,5 x 44,5 cm
París, colección particular

Con la misma modelo se dibujó este desnudo
en el estudio de Pierre-Narcise Guérin.

PÁGINA 9:
Miguel Ángel en su estudio, 1849-1850
Óleo sobre lienzo, 40 x 32 cm
Montpellier, Musée Fabre

Delacroix parece identificarse con este
Miguel Ángel al que tanto admiraba y que,
como él, es un símbolo de un creador expuesto
a la incompreensión. Incluso lo representa con
su famosa bufanda roja.

El linaje de artistas del que proviene Delacroix comienza con Miguel Ángel y continúa con Rubens, pero esta línea directa, en lo que respecta al color, da un rodeo para pasar por la escuela veneciana. Porque Delacroix es también un gran colorista que influirá en sucesores como Cézanne o Matisse. Él mismo lo confirma: «Los pintores que no son coloristas realizan grabados y no pintura. La pintura propiamente dicha, a no ser que queramos realizar un cuadro monocromo, supone la idea del color como una de las bases necesarias, así como el claroscuro, la proporción y la perspectiva ... El color proporciona apariencia de vida».

Ya en 1824, Stendhal ve en Delacroix «un alumno de Tintoretto», y el propio Delacroix relata en su *Diario*: «Venecia tiene a Giorgione, Ticiano y sus discípulos, que hacen maravillas con el color sin alejarse de la belleza». Para Delacroix «todos los grandes problemas del arte se resolvieron en el siglo XVI». Habla de la perfección «del dibujo, la gracia y la lograda composición» en Rafael, y del «color y el claroscuro» en Correggio, Ticiano y Paolo Veronese. Pero tendría que aparecer un Rubens para dejar -después de Miguel Ángel- un sello profundo en Delacroix, hasta el punto de que éste le profesará una admiración sin límites. Y se podrán





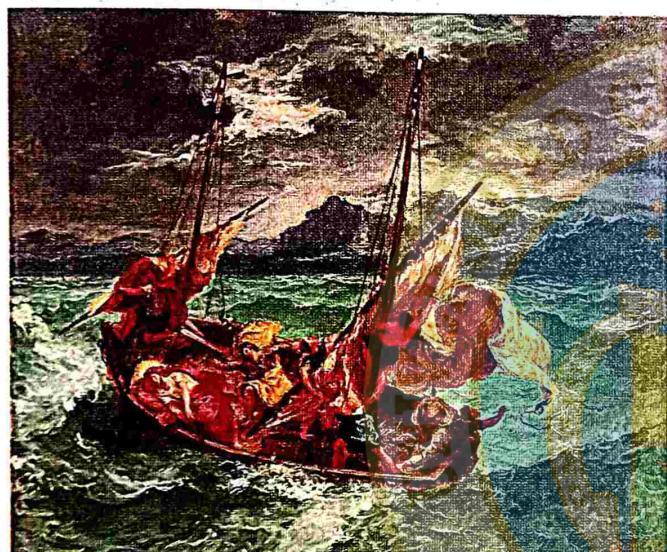
Dante y Virgilio en los infiernos
(*La barca de Dante*), 1822 •
Óleo sobre lienzo, 189 x 246 cm
París, Musée du Louvre

constatar evidentes afinidades entre el arte violentamente dinámico, fuente de vida, del maestro de Amberes y el suyo: «Llega Rubens, quien ha olvidado ya las tradiciones de la gracia y la sencillez. A base de genio, rehace un ideal. Lo extrae de su propia naturaleza. Él simboliza la fuerza, los efectos contundentes, la expresión llevada a sus últimas consecuencias».

Como expone Maurice Sérullaz: «Delacroix se percataba de que el vigoroso impulso de Rubens había abierto al arte una era de síntesis y de equilibrio. Síntesis y equilibrio entre la fuerza, la superabundancia, el ardiente dinamismo, el realismo, un cierto gusto por la elocuencia e incluso por el efectismo típico del Barroco, y la nobleza de estilo y concepción, el gran ejemplo de armonía, de sobriedad y despojo propios del Clasicismo. De esta forma, a través de Rubens, Delacroix se encuentra a sí mismo. Descubre la justificación de sus propios defectos. Estos defectos, criticados con violencia por sus contemporáneos, sobre todo en sus grandes conjuntos decorativos son, como en el caso de Rubens, la manifestación de un genio al mismo tiempo impulsivo y razonable, inventivo y objetivo, visionario y realista».

Encontraremos en la obra de Delacroix, desde el principio hasta el final, este desbordamiento vital, esta riqueza decorativa propia de Rubens. En *La muerte de Sardanápalo*, las mujeres degolladas están directamente inspiradas en las Nereidas





del *Desembarco de María de Medicis en Marsella* (pág. 20–21), que Delacroix siempre copió. Otro ejemplo es *Cristo en la cruz*, de 1845, sacado de un detalle de otra obra maestra de Rubens, *La Lanzada* (pág. 46–47). Delacroix sobresale precisamente en aquello que le atrae de la obra de Rubens: reunir alegoría e historia, fundir figuras mitológicas, históricas y personajes literarios o reales en una impetuosa confusión y hacer evolucionar las formas con colores vivos en movimiento, pero siempre agrupadas armoniosamente, en la luz y en el espacio.

«El último gran artista del Renacimiento y el primero de los modernos...», la frase contundente de Baudelaire obliga a explicar no sólo las influencias que marcaron a Delacroix, sino también cómo supo asimilar las lecciones del pasado e inspirarse en ellas para producir una obra propia y transmitir los resultados de su aventura artística a un extenso número de seguidores. El mensaje de Delacroix es inequívoco: no es suficiente con imitar los modelos; hay que superarlos.

Consecuentemente no debe sorprendernos que en una Francia marcada desde hace tiempo por la fuerte personalidad de David, el maestro de la escuela clásica –en la que Ingres, adversario oficial de Delacroix, encarna la perennidad–, se haya enfrentado a los dos grandes artistas y se haya declarado a Delacroix el jefe de los románticos. Efectivamente, según Baudelaire, el Romanticismo es la modernidad,

SUPERIOR IZQUIERDA:

Théodore Géricault

La balsa de la Medusa, 1819

Óleo sobre lienzo, 187 x 491 cm

París, Musée du Louvre

SUPERIOR DERECHA:

Boceto para *Cristo en el lago de Genezaret*, hacia 1841

Óleo sobre lienzo, 45,7 x 54,2 cm

Kansas City (EEUU), The Nelson-Atkins Museum of Art

INFERIOR IZQUIERDA:

Cristo en el lago de Genezaret, 1854

Óleo sobre lienzo, 59,8 x 73,3 cm

Baltimore (EEUU), The Walters Art Gallery

INFERIOR DERECHA:

El naufragio de Don Juan, 1840

Óleo sobre lienzo, 135 x 196 cm

París, Musée du Louvre







la revuelta contra las reglas sacrosantas del academicismo. Por toda Europa los artistas intentan liberarse de estas fuerzas, buscan nuevas fuentes de inspiración sacadas de un pasado idealizado, de un Oriente que se está descubriendo o de la candente actualidad. Delacroix presenta todos los síntomas de esta nueva fiebre. En primer lugar, su marcado individualismo le lleva a reproducir un estado de ánimo, un movimiento del corazón humano. Al arte clásico, obsesionado por la disciplina, la hábil composición y el dibujo preciso, contraponen la búsqueda del color, el movimiento por el que se expresan la espontaneidad, la fuerza contenida, el drama. En lugar de degradar o desvanecer los colores, decide recalcar los efectos materiales y los elementos opuestos. Sólo un gran artista, forjado en las lecciones del pasado, puede permitirse el lujo de transgredir las normas –sobre todo cuando sus referencias artísticas hicieron lo propio en su época– para inventar otras nuevas y seguir perteneciendo al linaje de sus predecesores. A un admirador que le denominó el «Víctor Hugo de la pintura», Delacroix respondió tajantemente: «No, Monsieur, yo soy un clásico puro». Clásico y romántico, Delacroix es ambas cosas a la vez, en armonía y sin contradicciones, porque en su obra se dan la mano lo antiguo y lo moderno: Rubens y Géricault, Shakespeare y Goethe...

En este sentido, el primer cuadro célebre de Delacroix, llamado indistintamente *Dante y Virgilio en los infiernos* o *La barca de Dante* (pág. 10), es representativo de esta dualidad que coexiste en su obra temprana y cuyo rastro encontramos a lo largo de su vida. Ciertamente, en este cuadro se advierte tanto la influencia de Miguel Ángel como la de Rubens, pero también es patente su afinidad con una

Estudio para *Aspasia*
Lápiz sobre papel, 13,4 x 21 cm
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

IZQUIERDA:
Retrato de Aspasia (La mulata Aline),
hacia 1824
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm
Montpellier, Musée Fabre

PÁGINA 12:
Estudio de cabeza (Muchacha sentada en un cementerio), 1824
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 54,3 cm
París, Musée du Louvre

Estudio para *Las matanzas de Quios*
Acuarela sobre boceto en lápiz sobre papel,
33,8 x 30 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

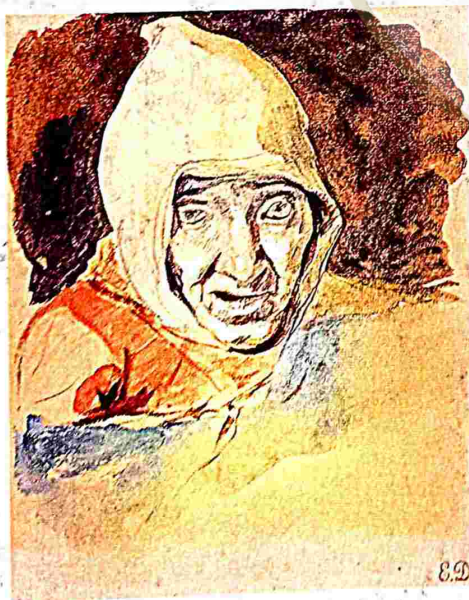
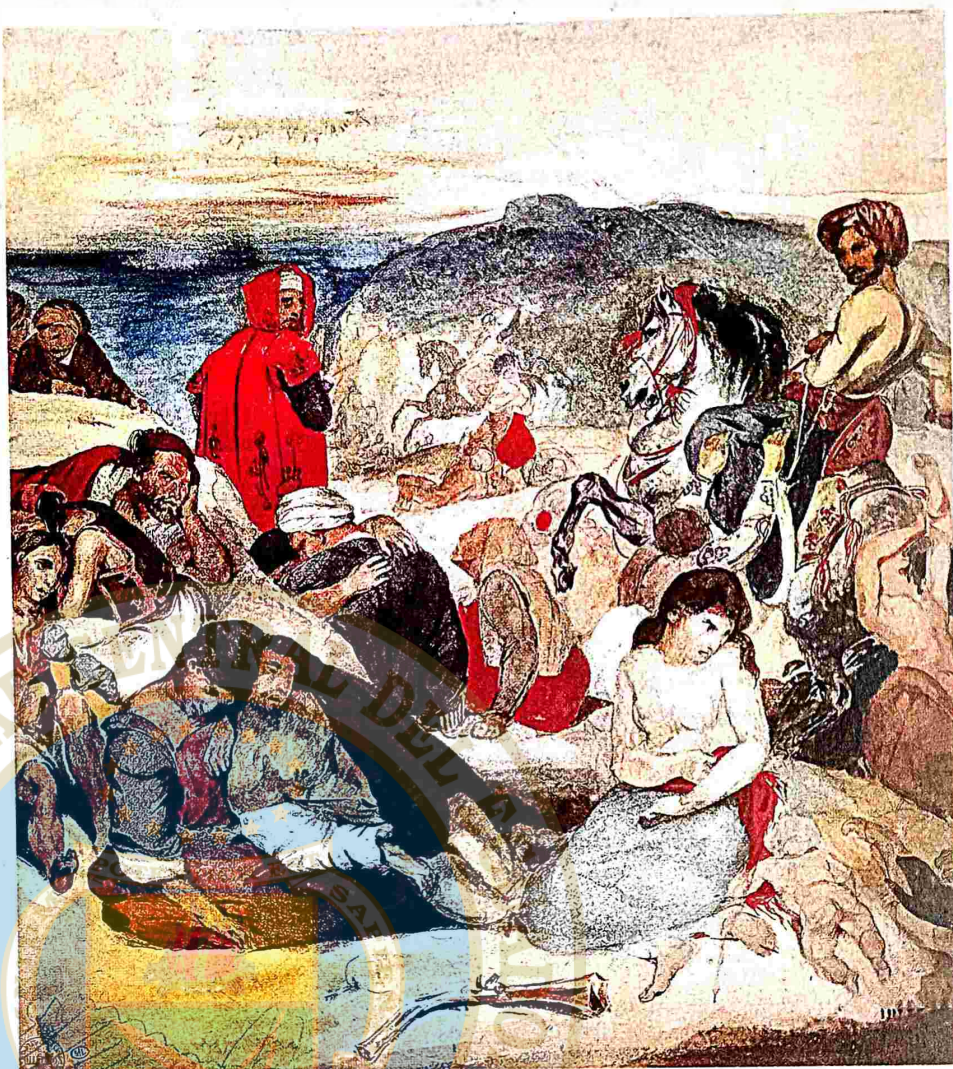
PÁGINA 15:

Las matanzas de Quios (detalle), 1824
Óleo sobre lienzo, 417 x 354 cm
París, Musée du Louvre

ILUSTRACIÓN INFERIOR:

Théodore Géricault

La locura del juego, 1822-1823
Óleo sobre lienzo, 77 x 64,5 cm
París, Musée du Louvre

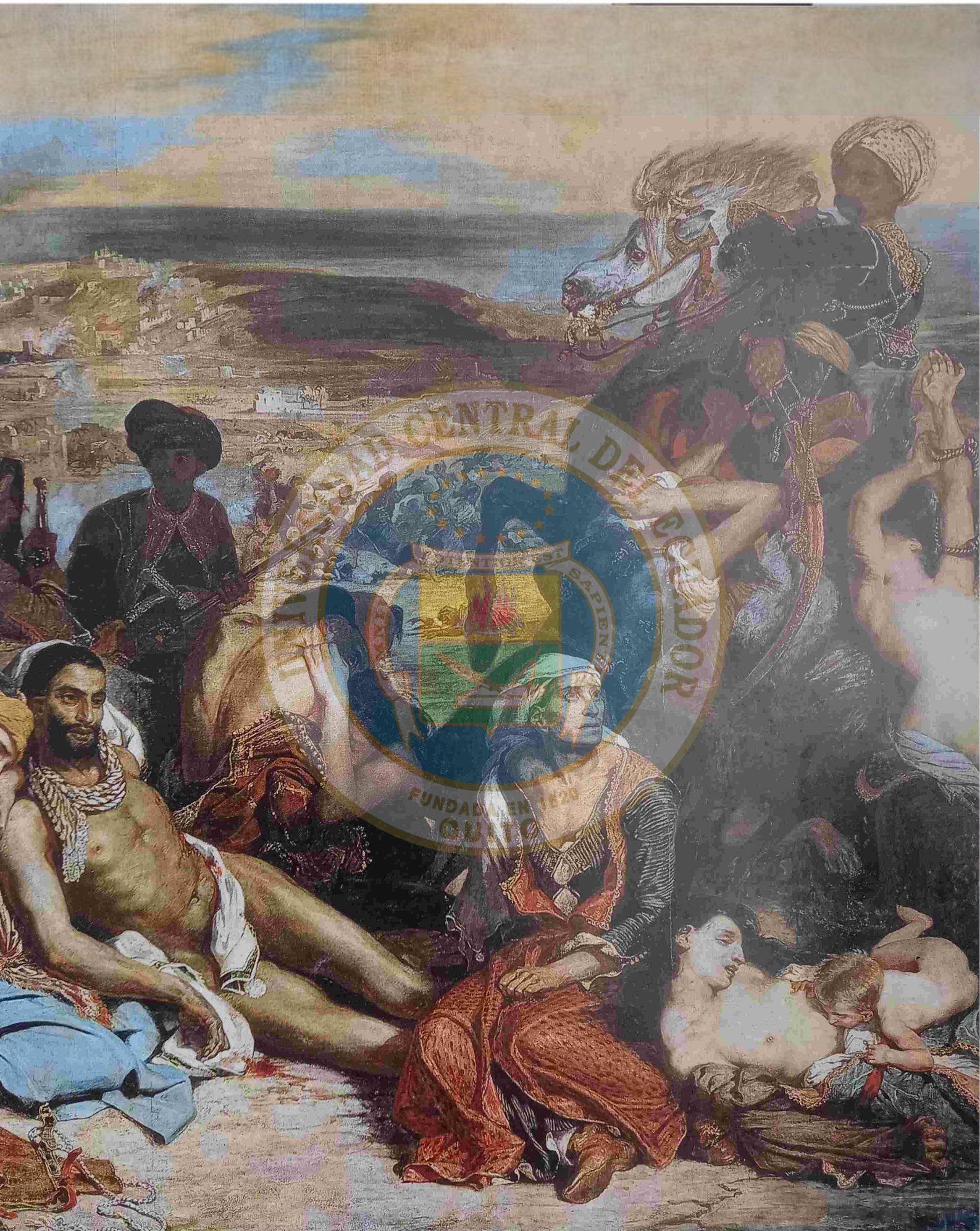


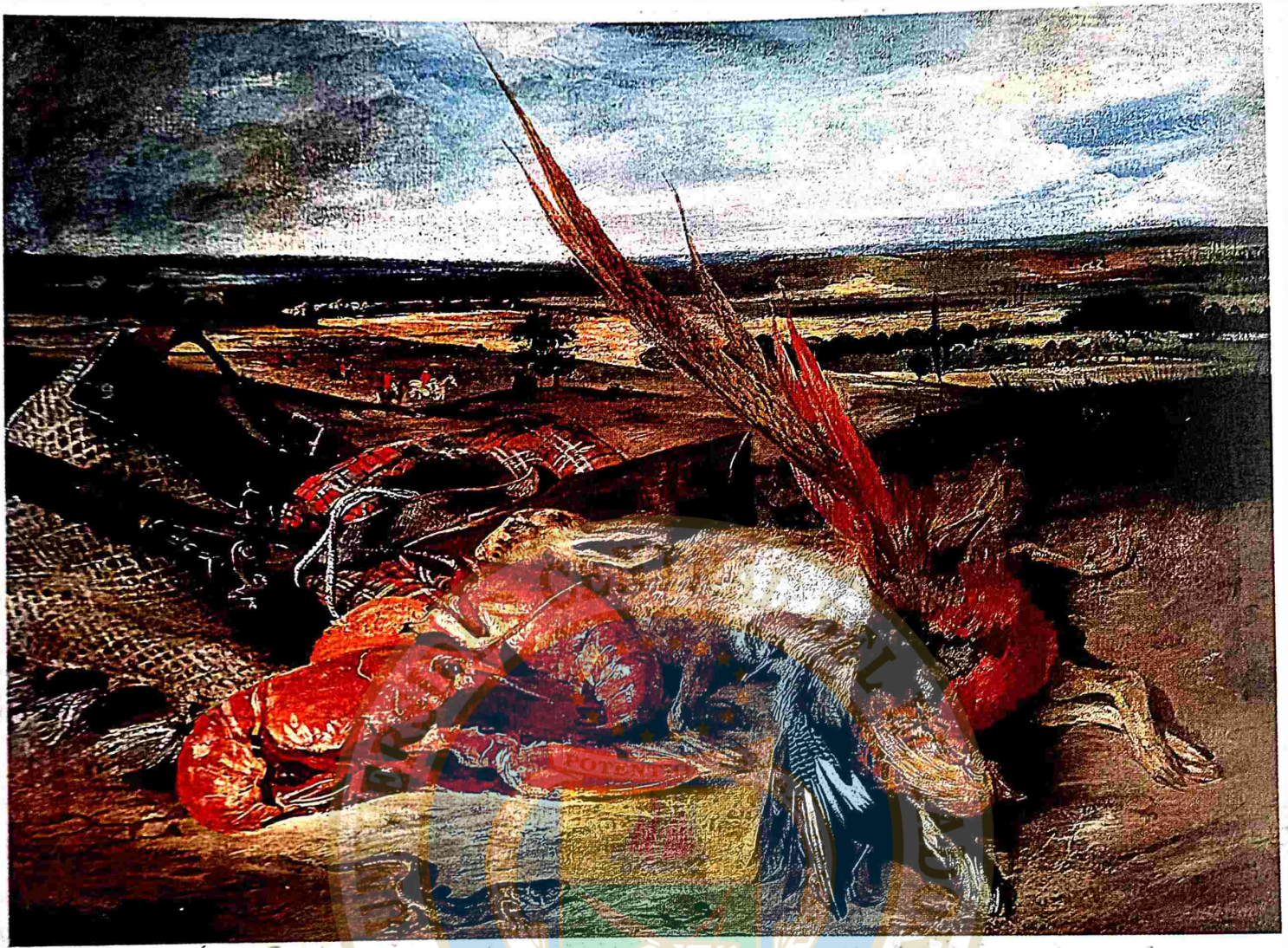
Cabeza de mujer anciana, estudio para
Las matanzas de Quios
Acuarela sobre papel, 19,2 x 14,8 cm
Colección particular

obra de rabiosa modernidad estética y temática de su amigo Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, de 1819 (pág. 11). En efecto, esta obra desencadenó las pasiones de aquellos que, en aquella época, vieron en ella un mensaje político: una provocación del espíritu republicano frente a la marina real francesa. Pues bien, Delacroix no tardará en encontrar temas modernos y de su tiempo en los acontecimientos de actualidad, mucho más propicios a inflamar su imaginación.

La barca de Dante, presentada en el Salón de 1822, rinde homenaje de manera explícita a *La balsa de la Medusa*, homenaje que será una referencia constante para Delacroix, como vemos en *Cristo en el lago de Genezaret*, de 1854, o en *El naufragio de Don Juan*, de 1840 (pág. 11). La puesta en escena de *La barca de Dante* anuncia el comentario de Baudelaire, quien dijo que Delacroix era un pintor «esencialmente literario». La conclusión que saca Delacroix de *La balsa de la Medusa* es que en este lienzo se expresa la quintaesencia de todos los naufragios del mundo, en sentido propio y figurado. Además, aparece el proyecto de una revolución estética total, y esa revolución significa la introducción de lo «feo» en la pintura y proclama una exigente inquietud por decir siempre la verdad, aunque sea cruel, que es una preocupación indisoluble del temperamento romántico.

Hondamente conmovido por las masacres perpetradas en Grecia por los turcos, Delacroix denuncia de manera muy actual ese crimen contra la humanidad,





Naturaaleza muerta (Naturaaleza muerta con crustáceos), 1826-1827
Óleo sobre lienzo, 80,5 x 106,5 cm
París, Musée du Louvre

Esta naturaleza muerta, de original concepción y virtuosismo en su ejecución, es única en la obra de Delacroix y muestra la influencia inglesa de Constable y Bonington, a quienes conoció en su viaje a Londres.

ese genocidio –como lo hará Picasso, uno de sus Servientes admiradores, en el *Guernica*–, y su protesta adopta la forma de *Las matanzas de Quíos*, de 1824 (pág. 15), en la cual, sobre un fondo de campiña devastada por los incendios, los prisioneros a los que se va a ejecutar dirigen la mirada hacia el cielo. El pintor Antoine-Jean Gros, aunque era admirador de Delacroix y había saludado favorablemente su *Dante y Virgilio* al hablar de un «Rubens castigado», lo que produjo un enorme placer a Delacroix, se refiere ahora a una «masacre de la pintura». Con todo, el lienzo es ya por sí mismo un manifiesto, gracias a la forma nueva y libre de expresar la luz y la atmósfera por medio del color. Después de esta pintura, el arte del siglo XIX no tuvo más remedio que empezar a cambiar.

Grecia vuelve a aparecer en 1827, simbolizada esta vez por una mujer joven vestida con el traje típico, de pie, encima de un bloque de piedra de donde emerge la mano de un revolucionario muerto. «La audacia de Miguel Ángel y la riqueza imaginativa de Rubens», proclama Baudelaire contemplando el lienzo denominado de forma expresa *Greciamoribunda en las ruinas de Missolonghi* (pág. 6). Pero hubiera gustado más un Delacroix «menos exuberante». El pintor francés François Gérard –según Baudelaire, «más que un pintor, un filósofo»– declara: «Se nos acaba de revelar un pintor, pero es un hombre por encima de los nubes». El Director de Bellas Artes le dice al pintor que es una lástima que un hombre con una ima-

ginación tan rica y un talento tan evidente, al que el gobierno desea lo mejor, no quiera «añadir un poco de agua al vino» (cita de Baudelaire). Al fin y al cabo, la política exterior de Francia era asunto de los ministros y no de los artistas ...

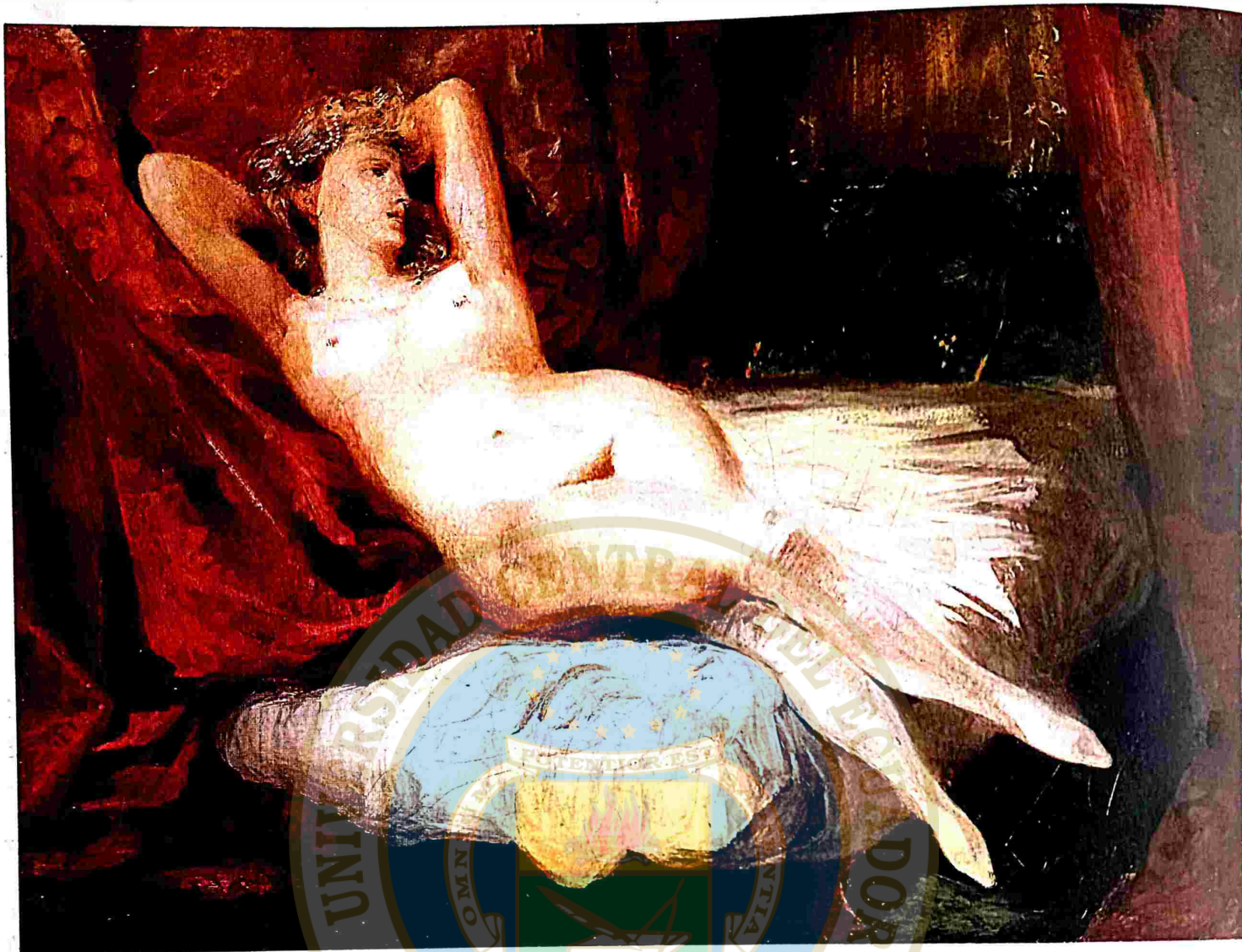
Al año siguiente, Delacroix reincide. *La muerte de Sardanápalo* (pág. 20), sacada de un episodio de la obra de otro romántico, el poeta inglés Lord Byron, por su desencadenamiento de color y movimiento, provoca en esta ocasión el furor de la doctrina, que ve en ella una nueva «Jornada de Hernani» (escándalo romántico producido por la obra del mismo nombre de Víctor Hugo) de la pintura. El jurado y la crítica se irritan. La obra es demasiado fuerte para ellos. Le reprochan las imprudencias en el dibujo al estilo Rubens, sus errores de perspectiva que conducen a la falta de precisión del espacio y provocan la confusión del primer plano. Delacroix escribe: «El jurado está compuesto por tres asnos que acabarán convenciéndome de que he presentado un auténtico fiasco». En efecto, el artista trastorna a las tres reglas sacrosantas del academicismo. Pero, más allá de las leyes de la perspectiva, la obra refleja una coherencia estilística absoluta en el juego sinuoso y libre de los volúmenes. Cada elemento—telas, carne, objetos—, son piezas maestras. Con *Las matanzas de Quíos*, Delacroix se había aproximado mucho al horror. Pero lo que

***Pastor romano bebiendo*, hacia 1825**

Óleo sobre lienzo, 32,5 x 40,7 cm
Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

Otro ejemplo de la experiencia del viaje a Londres, a la que cabe añadir la meditación sobre la pintura veneciana y las obras de Rubens. Un crítico escribió sobre este cuadro: «El colorido de esta obra es tan bello como el paisaje que Lord Byron hubiera imaginado para situar el cuerpo ensangrentado de un tirano de Missolonghi»



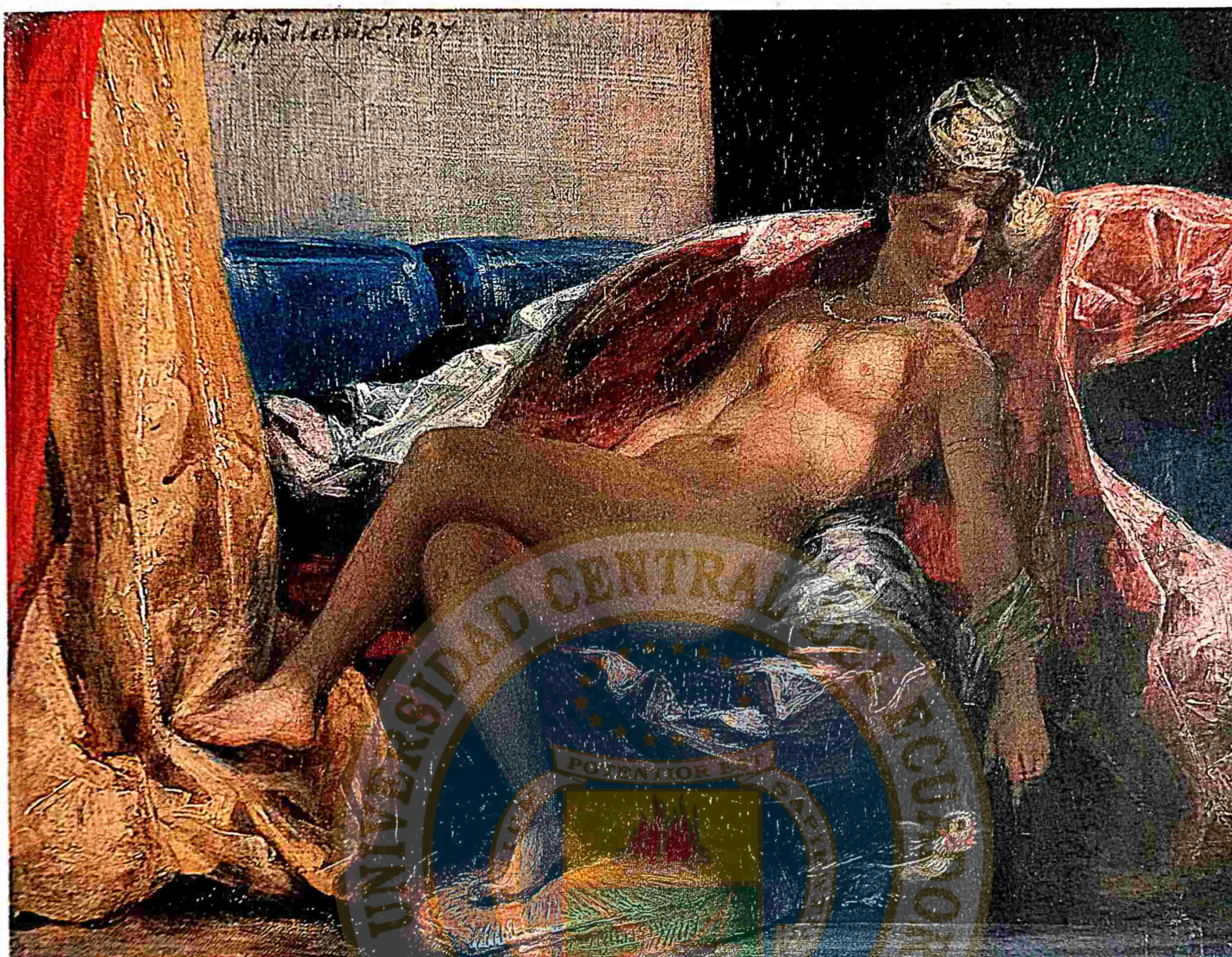


Odalisca echada sobre un diván,
hacia 1827-1828
Óleo sobre lienzo, 37,8 x 46,4 cm
Cambridge, Fitzwilliam Museum,
University of Cambridge

no le perdonan es haber alcanzado la apoteosis de la crueldad al pintar *La muerte de Sardanápalo*. Esta vez, para esta composición llena de tonos rojos y dorados, escoge como tema el holocausto del legendario soberano asirio que manda destruir todas sus riquezas antes de suicidarse. Como los insurrectos atacan su palacio y él sabe que ha llegado su fin, «recostado sobre un magnífico lecho, en la cumbre de una inmensa hoguera, Sardanápalo ordena a sus eunucos y a sus funcionarios de palacio que degüellen a sus mujeres, a sus pajes, incluso a sus caballos y perros predilectos, para que no quede vivo ninguno de los objetos que le habían producido tanto placer». Ningún objeto ... ¡sus mujeres equiparadas a sus caballos y perros!

El ritmo diagonal, la fluidez del dibujo, el resplandor de los colores, la profunda sensualidad que se desprende, hacen de este cuadro una de las obras maestras del siglo XIX. Pero el público hipócrita, el mismo que lanza gritos de júbilo cuando asiste a las ejecuciones, está escandalizado: la mujer apuñalada al pie del lecho real (pág. 23) se retuerce con una expresión de sufrimiento demasiado voluptuosa y difícilmente aceptable para la época. La crítica se burla y Delacroix quedará privado momentáneamente de encargos oficiales.

Frente a las formas sinuosas del clasicismo de Ingres, aparecen los talles desenfrenados del romanticismo de Delacroix. Las mujeres esclavas de Sardanápalo son concubinas, conscientes de su condición, y que actúan en consecuencia. Vibran



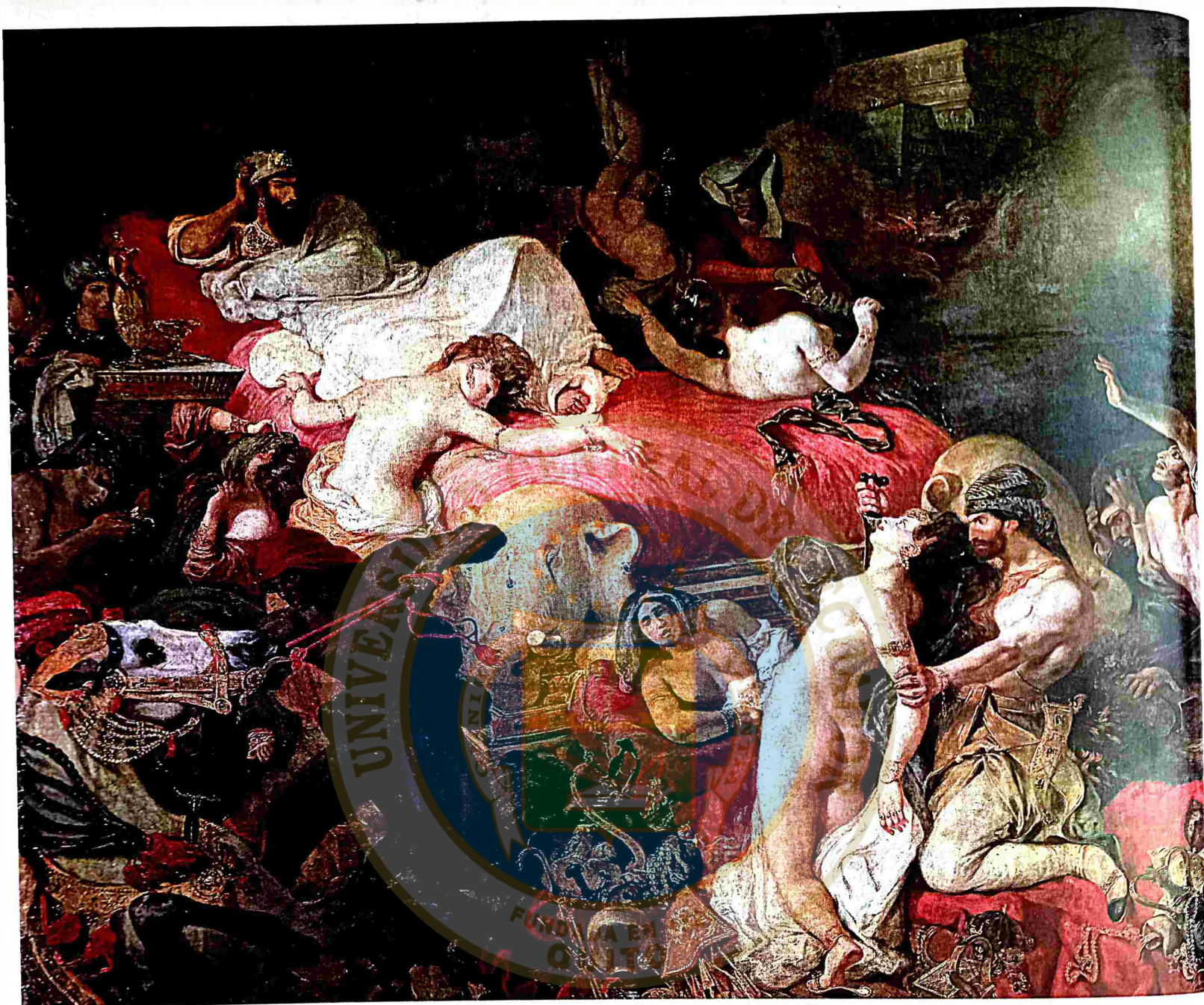
de placer bajo la influencia del terror que provoca la cercanía de la muerte y de los actos sanguinarios de los verdugos, de la misma forma que anteriormente pudieron disfrutar de sus caricias. Es el beso mezclado de muerte y voluptuosidad. Delacroix nos hace experimentar un frenesí ansioso en esta masa de cuerpos que culminan en el éxtasis y en los espasmos de la angustia. Las mujeres tienen el aspecto ondulante de las llamas que rodean el catafalco: el lecho principesco de Sardanápalo. Sade habría aplaudido este espectáculo: un hombre solo y lo suficientemente poderoso para sembrar el terror y la muerte a su alrededor, su máximo gozo en la cúspide de una montaña de carne, de gritos, de cadáveres, de crines y de esplendores destinados a la destrucción total. Con toda la autodestrucción que esto supone, la de un príncipe que se quita la vida como lo exige su rango y sus creencias, según los ritos y los fastos de una orgía asesina. La sangre se asemeja a las joyas en una cascada tumultuosa y ondulante. Los caballos se encabritan, las mujeres arquean el tronco y las grupas de los caballos responden en una sintonía fabulosa y vehemente. Es difícil apreciar en la mirada de estas mujeres, como en la de los caballos, la diferencia que puede existir entre el éxtasis que produce el placer y el que procede del terror.

Es posible afirmar que Delacroix no eligió inocentemente el tema de la muerte de Sardanápalo, de la misma manera que cuando finalmente libera a la esclava femenina, es para transformarla en estandarte y crear *La Libertad guiando al*

Mujer acariciando un papagayo, 1827
Óleo sobre lienzo, 24,5 x 32,5 cm
Lyon, Musée des Beaux-Arts

PÁGINA 18 SUPERIOR:
Estudio de desnudo femenino
(*La mujer de las medias blancas*), 1825-1826
Óleo sobre lienzo, 25,9 x 33,2 cm
París, Musée du Louvre

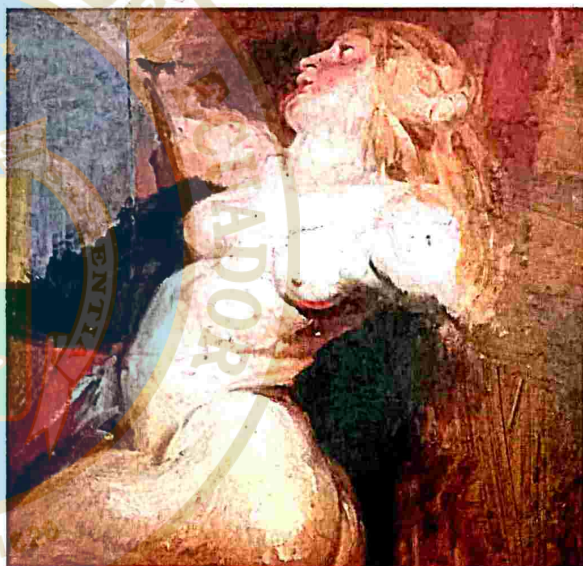
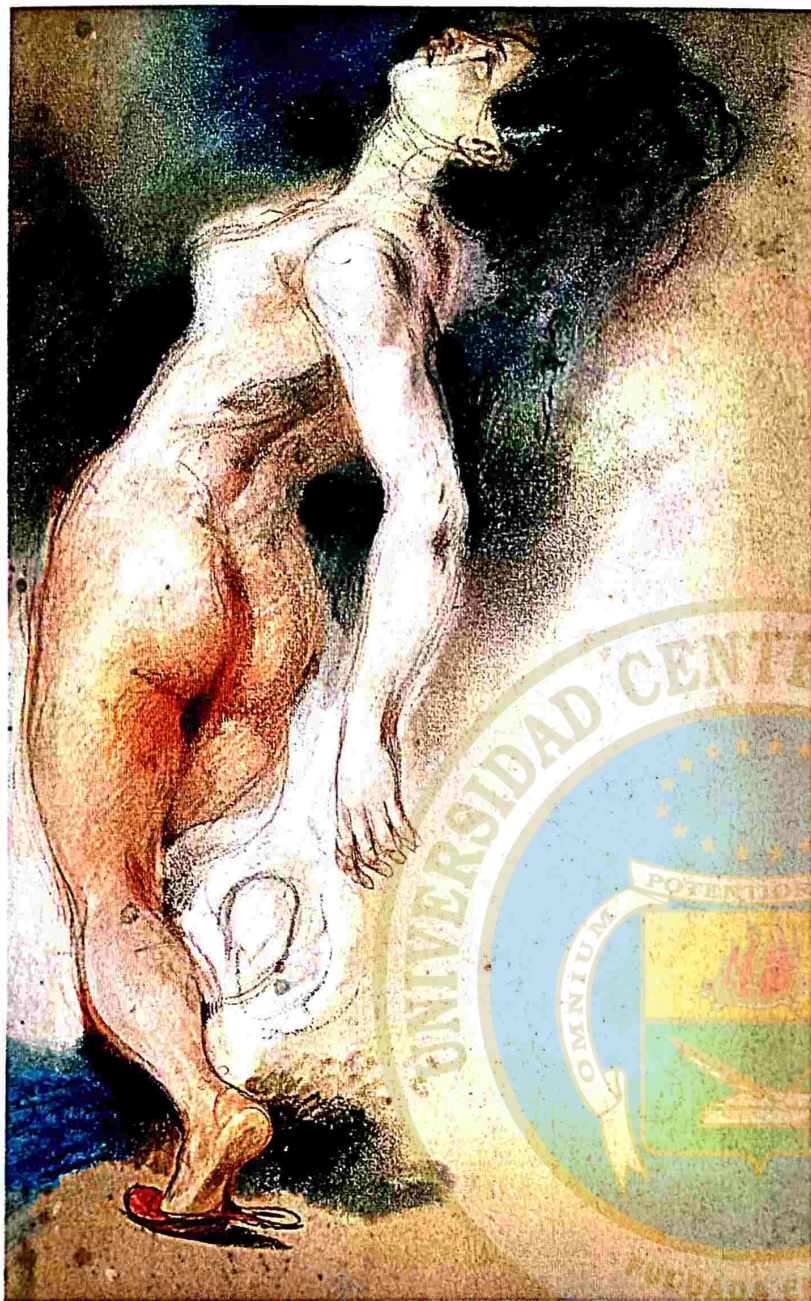
Es palpable la sensualidad que se desprende de estas mujeres soñadoras, de estos cuerpos que nos invitan a contemplarlos. Las relaciones de Delacroix con las modelos, a las que menciona con su nombre en el *Diario*, van más allá de la pura relación profesional; pero la intensidad de la representación se debe a la influencia de su amigo Bonington y quizás al deseo de rivalizar con los desnudos de Ingres.



La muerte de Sardanápalo, 1827-1828
Óleo sobre lienzo, 392 x 496 cm
París, Musée du Louvre

pueblo (pág. 24-27), versión épica de la mujer que sale de su alcoba para comprometerse con las grandes causas. Y es precisamente sobre una alfombra de muertos que arrastra a la muchedumbre furiosa. Y es también el seno femenino, que surge de su vestido, el que encarna las virtudes sociales de la República, como se ha podido ver después de manera oficial, gracias a los sellos popularizados por el servicio de correos francés. Además, es la primera composición política moderna. Marca el momento en que el Romanticismo abandona las fuentes de inspiración antiguas para formar parte, de manera decidida, de la vida contemporánea. Delacroix escribe a su hermano, el general: «He optado por un tema moderno, la barricada ... y si no he vencido por mi patria, por lo menos pintaré por ella». No obstante, el pintor perteneció a la milicianacional y con ese atuendo se pinta a sí mismo en este cuadro (pág. 24). Algunos han visto en el joven tamborilero que esgrime sus pistolas al Gavroche de *Los Miserables*, descrito por Víctor Hugo treinta

PÁGINA 21 IZQUIERDA:
Desnudo femenino visto desde atrás
Pastel, sanguina y tiza sobre papel,
40 x 27 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques



años después. Se pueden apreciar reminiscencias de Goya, Gros y sobre todo de Géricault. El rey Luis Felipe adquirió el cuadro por 3000 francos, pero se cuidó mucho de mostrarlo al público.

Con su «Libertad» de pechos desnudos, que recuerda a la desnudez de los santos, Delacroix entra en la línea de los autores de cuadros de vírgenes para las iglesias. Con *La muerte de Sardanápalo*, enlaza con los delirios místicos y eróticos de los infiernos y otras bacanales que aportan como elemento fundamental su brujería satánica. Las muchedumbres siempre han apreciado los sacrificios humanos en favor de sus dioses, de los reyes o de los príncipes. Las muertes sanguinarias pertenecen por pleno derecho al ámbito de las bellas artes.

Si el Romanticismo, como la tragedia según Racine, tiene por temática «una princesa desgraciada», entonces Delacroix es ciertamente el príncipe de los románticos.

ILUSTRACIÓN INFERIOR:

Nereida (copia de una obra de Rubens),
hacia 1822

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 38 cm

Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum.

SUPERIOR DERECHA:

Pedro Pablo Rubens

Nereida, detalle del *Desembarco de
María de Medicis en Marsella*, 1622–1623

Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm

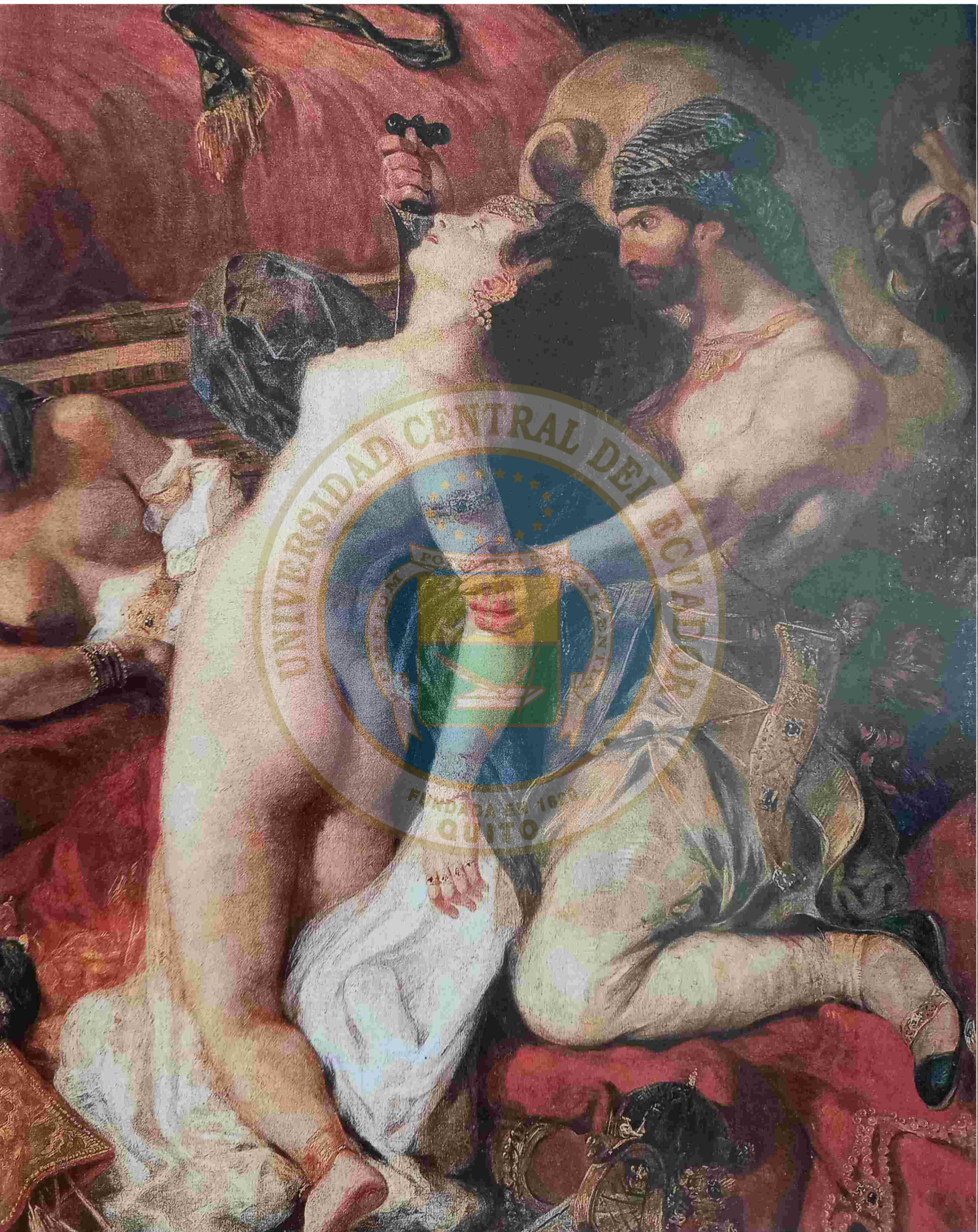
París, Musée du Louvre





Estudio para *La muerte de Sardanápalo*
Pastel con trazos de lápiz, sanguina,
lápiz negro y tiza sobre papel, 44 x 58 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

Frente a este eslabón esencial que representa Delacroix en el siglo XIX, un admirador Baudelaire se pregunta: «¿Qué hará la posteridad con Delacroix? ¿Qué dirá de él esta deshacedora de entuertos?» Evidentemente, Baudelaire no podía saber que serán muchos los que lo reclamarán como algo propio. Desde Edouard Manet a Paul Signac, y de Georges Seurat a Henri Matisse o Pablo Picasso, en resumidas cuentas las grandes figuras del arte moderno, reconocen una deuda auténtica hacia este pintor. No en vano la obra de Signac, publicada en 1899, se titula *De Eugène Delacroix al Neo-impressionismo*, y trata con precisión la naturaleza de esa deuda: no es el «romanticismo» de Delacroix lo que parece haber suscitado el mayor interés de generaciones posteriores, sino el individuo y su praxis pictórica. Manet copió en dos ocasiones la primera obra maestra de Delacroix, *Dante y Virgilio en los infiernos*, hacia 1855 (Musée des Beaux Arts de Lyon) y hacia 1859 (Metropolitan Museum of New York). Antonin Proust, en *Recuerdos de Edouard Manet* relata cómo el pintor (a quien él llamó «el primer artista moderno») visitó al anciano Delacroix en su taller de Notre-Dame-de-Lorette: «Delacroix nos recibió con una simpatía perfecta, nos preguntó por nuestras preferencias y nos habló de las suyas. Había que conocer a Rubens, inspirarse en Rubens y copiarle; Rubens era el dios... Cuando la puerta se cerró, Manet me dijo: «no es que Delacroix sea frío, sino que su doctrina es glacial. No obstante, vamos a copiar *La barca de Dante*. Es realmente una obra maestra».







Lo que resulta chocante al joven Manet es que a pesar de la herencia de Géricault y de sus evidentes claroscuros, el cuadro se pintó recordando a Rubens. Ciertos detalles marcarán profundamente al autor del *Almuerzo sobre la hierba*, como las gotas de agua que decoran los cuerpos de los condenados, que intentan en vano colgarse de la barca, y que provienen directamente de las gotas de las Nereidas que aparecen en la parte inferior del cuadro de Rubens *Desembarco de María de Medici en Marsella* (lienzo que también inspiró *La muerte de Sardanápalo*), porque el autor trata estas gotas de agua con pequeños toques de colores puros yuxtapuestos que ponen en práctica, mucho antes que los impresionistas, las teorías del físico Michel-Eugène Chevreul, cuya obra *De la ley del contraste simultáneo de los colores* se convertirá en el breviario de éstos y en la biblia de los neo-impresionistas. Por otro lado, en *La barca de Dante* el color no se concibe solamente en términos de claroscuro, como en el caso de Géricault, sino que se tiene en cuenta por su valor expresivo. Los contrastes del verde azulado y del rojo proporcionan la tonalidad dramática de la composición, que se ilumina gracias a una pincelada de blanco, que tan frecuente es en Delacroix. Por consiguiente, es lógica la atención que el joven

***La Libertad guiando al pueblo*, 1830**
Óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 24:

***La Libertad guiando al pueblo* (detalle)**
Autorretrato de Delacroix caracterizado como revolucionario



Jacques-Louis David

Bonaparte atravesando los Alpes, 1801

Óleo sobre lienzo, 271 x 232 cm

Rueil-Malmaison, Musée National du Château de la Malmaison

El gesto es el mismo, pero la ejecución entre David el clásico y Delacroix el romántico es totalmente diferente.

Manet, entonces alumno del taller del académico Thomas Couture, pudo prestar a este lienzo y las enseñanzas que extrajo de él.

Para la generación impresionista, Delacroix es un inspirador y un precursor. Es el dios de Cézanne, gran admirador de *Las mujeres de Argel* (pág. 53), que realiza una copia de este cuadro y de *La barca de Dante*, con unas tonalidades oscuras que ya eran visibles en sus cuadros. Conocemos por lo menos veintisiete copias o variaciones de obras de Delacroix, de quien además poseía dos cuadros, una acuarela, dos litografías y seis reproducciones que colgaban de las paredes de su estudio de Aix-en-Provence. De una acuarela, que representaba unas flores, realizó una pintura al óleo (pág. 84) que acentúa los rasgos rítmicos y cromáticos del original, hasta llevarlos a la frontera de la abstracción. A propósito de *Las mujeres de Argel*, escribió un auténtico poema: «Todos nosotros estamos en este cuadro de Delacroix. Cuando les hablo de la alegría de los colores por los colores, me estoy refiriendo precisamente ... a estas rosas pálidas, a estas bellezas lejanas, a esa babucha, a toda esta limpidez. No sé si a ustedes les ocurre lo mismo. A mí me entran por los ojos como si fuera un vaso de vino que llega directamente al gaznate y uno se siente inmediatamente borracho. Es difícil de explicar, pero uno se siente más ligero ... una y otra vez. Es la primera vez, desde los grandes maestros, que alguien logra estos volúmenes. En la obra de Delacroix, hay algo que no se puede describir, una fiebre que no encontramos en los antiguos ... Se puede decir que su trazo es grandioso. Podríamos hablar de él sin sonrojo, incluso después de Tintoretto y de Rubens ... Quizás, Delacroix encarna el Romanticismo. Se ha impregnado demasiado de Shakespeare y de Dante, ha hojeado demasiadas veces el *Fausto*. Sigue siendo la mejor paleta francesa y en este mundo nadie ha sabido conjugar como él el patetismo y la calma, la vibración del color. Todos pintamos pensando en él».

En 1889, desde su retiro en Saint-Rémy, Van Gogh pide que le envíen grabados realizados según la obra de Delacroix, como *El buen samaritano* o la *Piedad* (pág. 48), cuyos temas llenos de humanidad encuentran un eco profundo en sus preocupaciones. Frente a las figuras en blanco y negro, invertidas por la técnica litográfica, Van Gogh improvisa diálogos, inventa sus propios colores, intenta acordarse de las obras originales y de la tonalidad aproximada de los colores que intuye profundamente: «incluso cuando no son exactamente los colores correctos, ésta es mi interpretación».

Estas referencias a la obra de Delacroix, estos numerosos homenajes no se interrumpirán jamás. Por otro lado, están los artistas que decidirán dirigirse a Oriente, como Renoir (después de haber interpretado *Las mujeres de Argel*, en 1872; Tokio, The National Museum of Western Art). Matisse recorrerá su itinerario marroquí en búsqueda de sus odaliscas. Klee se referirá a él en un viaje a Túnez y Picasso adaptará también *Las mujeres de Argel*. Todas estas reminiscencias son un testimonio de su extraordinaria influencia, por muy diversa que fuera la mirada que dirigieran artistas tan diferentes sobre la obra del maestro. Para unos, es una fuente de inspiración formal o también una lección de técnica pictórica.

PÁGINA 27:

La Libertad guiando al pueblo (detalle)

La crítica dijo que este busto desnudo con aspecto erótico, la piel sucia e incluso el vello perceptible debajo de las axilas demostraba que esta diosa de la libertad era una mujer del pueblo llano, una verdulera, una Venus de la calle y no una condesa de Faubourg Saint-Germain. Treinta años más tarde, Víctor Hugo inmortalizará al niño parisino que se encuentra delante de ella como Gavroche en *Los Miserables*.





Empapado de Shakespeare y de Dante...



«Quizás Delacroix encarna el Romanticismo. Se ha impregnado demasiado de Shakespeare y de Dante, ha hojeado demasiadas veces el *Fausto*. Continúa siendo la mejor paleta en Francia ...». Estas grandes palabras de Cézanne se han deponer en relación con el análisis de Baudelaire, cuando afirmaba que Delacroix era un pintor «esencialmente literario».

Entre todos los artistas de su tiempo, el pintor de *La barca de Dante* o de *El naufragio de Don Juan* es, sin lugar a dudas, el más literario. Desde que empezó a pintar, en sus comienzos bajo la autoridad severa de su profesor, el académico Guérin, después con Géricault, el joven pintor nunca dejó de enriquecer la sólida educación literaria que había recibido en el Lycée Impérial (que después se convirtió en el Lycée Louis-le-Grand). Pero en su *Diario*, precisa que sus preferencias literarias pertenecen a su ser más íntimo: «... al contrario de la mayoría de la gente, que ha progresado en la lucha de la vida gracias a sus lecturas, a mí me ocurre que leo exclusivamente para confirmar todo aquello que ejecuto. Porque desde que dejé el colegio, apenas he leído o, mejor dicho, no he leído nunca más. Por ello, estoy maravillado de la buena inspiración que he sacado de los libros y nunca me he sentido hastiado de lo que me aportan».

Con ocasión de la Exposición Universal de 1855, Baudelaire escribió: «Su pintura no sólo ha recorrido con éxito el terreno de la mejor literatura, no sólo ha traducido y frecuentado a Ariosto, Dante, Shakespeare, Byron y Walter Scott, sino que además ha revelado ideas más logradas y profundas que la mayoría de los pintores modernos».

Por añadidura, el propio Delacroix nos ha legado una extensa obra literaria: su *Diario*, que merece un lugar privilegiado entre las obras maestras del género y en el que cualquier aprendiz de pintor puede inspirarse, incluso hoy en día. Maxime Du Camp, renombrada lengua viperina, se ve obligado a reconocer en sus *Recuerdos Literarios* que este «jefe de la escuela revolucionaria de la pintura», este tigre sanguinario, era una fiera enormemente civilizada. Y añade: «Parecía tornarse muy en serio esta protesta con un comportamiento correcto y unos modales corteses». Hasta el punto de que el Barón Gérard no pudo evitar un día decirle: «Al verle a usted así, Delacroix, si no conociera su pintura le atribuiría los cuadros de Ingres».

Alejandro Dumas, que frecuentaba esos mismos ambientes, recuerda —en el retrato que hace de Delacroix— su espíritu amable y su gracia diplomática, que le proporcionaron triunfos que compensaban sus fracasos artísticos: «Sutil, polemista, preparado para la réplica, le gustaba el combate y su espíritu se explayaba, resplandeciente de ideas nuevas, justas y brillantes ... Y cuando salía de una casa en la que los asistentes habían escuchado embelesados su conversación pintoresca y colorida, se podía oír a la anfitriona que exclamaba: «¡Qué hombre tan encantador este Delacroix y que desgracia que se obstine en dedicarse a la pintura!»».



Mefistófeles en el aire, 1828
Litografía, 27 x 23 cm
París, Musée Eugène Delacroix

ILUSTRACIÓN SUPERIOR:
Cabeza de Mefistófeles, 1824–1828
Fragmento de un trabajo preparatorio
Aguada
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

PÁGINA 28
Fausto intentando seducir a Margarita
(detalle), 1828
Litografía, 26 2 x 20 8 cm
París, Musée Eugène Delacroix

Luis de Orleans mostrando a su amante,
1825-1826
Óleo sobre lienzo, 35,2 x 26,8 cm
Madrid, Fundación colección Thyssen-
Bornemisza

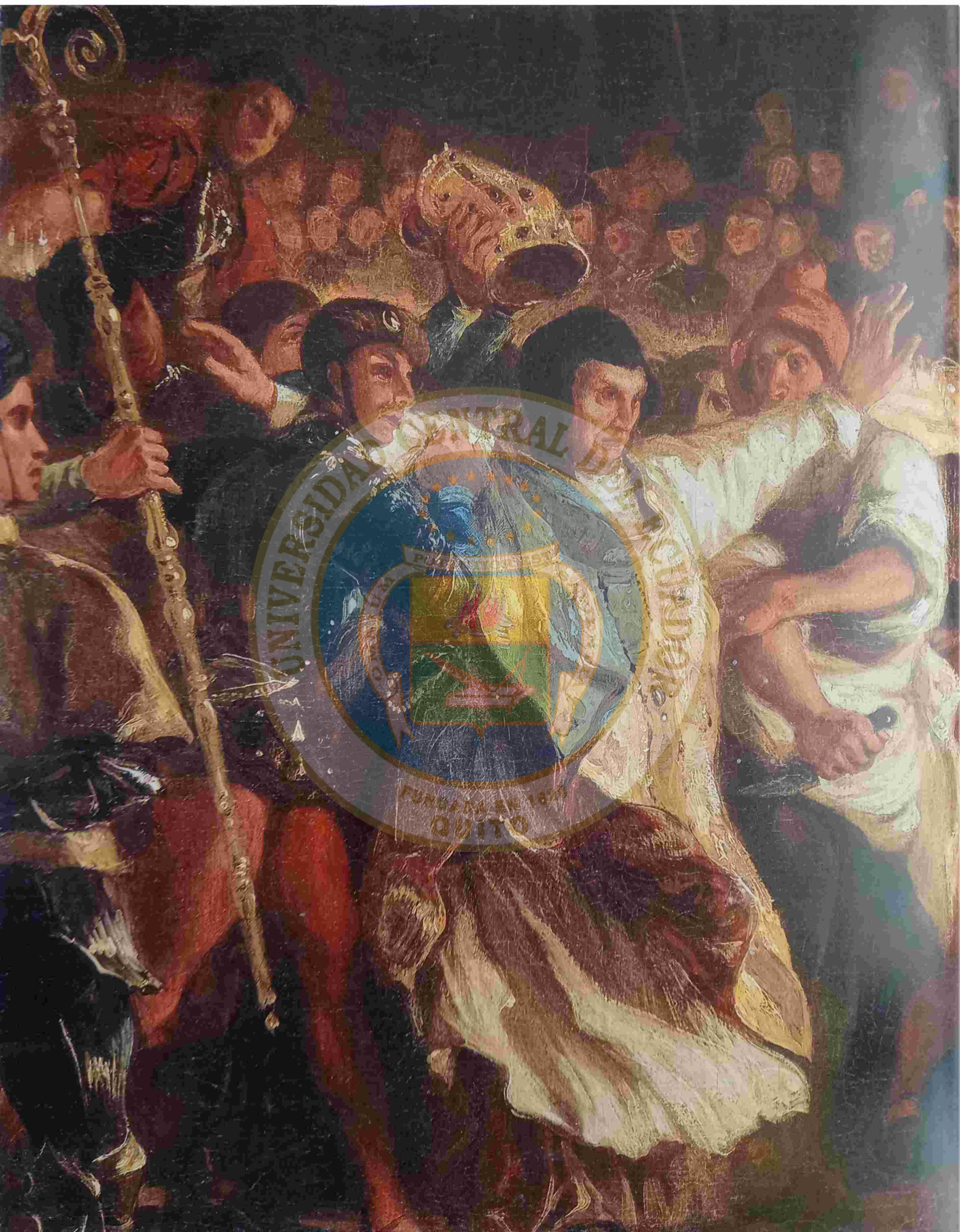


PÁGINA 31:
Fausto en la prisión de Margarita
(detalle), 182
Litografía, 58,5 x 215 cm
París, Musée Eugène Delacroix

Durante su estancia en Inglaterra, se produce un impulso fundamental en su relación con la literatura. Delacroix descubre efectivamente el universo de Goethe al asistir a una representación del *Fausto* adaptada por una compañía teatral inglesa. Para Delacroix, el personaje clave no es Fausto, sino evidentemente Mefistófeles, figura demoníaca y romántica a la medida de sus deseos. La casualidad hace que, al mismo tiempo, Delacroix reciba de Charles Motte, editor de litografías que también se sentía atraído por la obra de Goethe, el mensaje siguiente: «Si usted me pudiera dedicar algunos minutos, quizá podríamos una de estas tardes poner en marcha un negocio diabólico con Fausto. Tengo algunas ideas para sacar partido de este hechizo y me gustaría comentárselas».

Serán necesarios dos años hasta que el proyecto vea la luz, ya que el pintor estaba ocupado con la conclusión de *La muerte de Sardanápalo* para el Salón de 1827. Se realizaron diecisiete planchas (pág. 28, 29, 31), de las que Henri Beraldi, en *Grabadores del siglo XIX*, escribe en 1886: «El *Fausto* de Delacroix nos parece hoy





de un romanticismo desenfrenado. Su interés radica precisamente en esta violencia. Ésa fue la profesión de fe de la joven escuela y se llegó a comparar en orden de importancia con el *Prólogo a Cromwell* (manifiesto romántico de Victor Hugo, de 1827). En aquel momento, no se trataba de ser razonable, sino de ser «truculento». Delacroix lo fue, pero además revolucionó el arte».

Como es habitual, la crítica fusiló las excentricidades en la ejecución y habló de falta de pureza en las formas y en las figuras, de poses demasiado contorsionadas ... Sin embargo, el viejo maestro de Weimar se entusiasmó. Su juicio, que nos transmite Eckermann, es un auténtico elogio: «¡Hay que reconocer –dijo Goethe– que ni nosotros mismos nos habíamos imaginado una escena tan perfecta!... Delacroix es un gran artista, un talento de élite, que curiosamente ha encontrado en *Fausto* la inspiración que necesitaba. Los franceses le echan en cara su fogosidad, pero aquí se encuentra perfectamente en su lugar. Espero que siga ilustrando todas las escenas del *Fausto*. Voy a disfrutar enormemente, sobre todo con las escenas de la cocina de las brujas y con las del Brocken. Es evidente que Delacroix ha vivido con intensidad y que una ciudad como París le ha servido como ninguna para la consecución de sus objetivos».

Delacroix ha agotado los temas de candente actualidad y las anécdotas poderosas y universales, como es el caso de *Las matanzas de Quíos*, *Grecia moribunda en las ruinas de Missolonghi* o *La Libertad guiando al pueblo*. A partir de ahora extraerá sus temas de la literatura o de la historia, pero su objetivo es el mismo, tal y como lo demuestran las analogías que existen entre las escenas de *Las matanzas de Quíos* y *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (pág. 36–37): la misma meditación sobre las desgracias de la guerra; las mismas mujeres postradas, abandonadas a la suerte de los vencedores sobre sus caballos agitados.

El cuadro *Luis de Orleans mostrando a su amante* (pág. 30), inspirado en las *Vidas de damas galantes* de Brantôme, es un episodio sin mayores consecuencias. El duque enseña a su chambelán el cuerpo desnudo de su amante, pero esconde su cara, ya que ésta no es otra que la esposa de aquel. Podrá pensarse que el artista, siempre falto de recursos, eligió este tema fácil para encontrar rápidamente un comprador. El estilo y, sobre todo, la concepción del cuadro están inspirados en su amigo inglés, Bonington, especialista en estos pequeños formatos. Bonington fue otro romántico, que tenía por costumbre abordar la historia exclusivamente desde la óptica de un episodio amable, galante o pintoresco (Véase en la pág. 8 su versión de *Mademoiselle Rose* cuando ambos frecuentaban el mismo taller en París) y no desde el ángulo de la virtud ejemplar o el modelo histórico. Puede sorprendernos esta concepción reduccionista del pintor de *Las matanzas de Quíos*, pero el artista tiene que salir adelante. La extraordinaria riqueza de materiales y colores y el excepcional virtuosismo de su pincel convierten a este cuadro en un Delacroix de pleno derecho, que inaugura su periodo de suntuosos desnudos.

Por ejemplo *Odalisca echada*, llamado también *Mujer acariciando un papagayo* (pág. 19), ejecutado al regresar de Inglaterra tomando a una de las modelos favorita de Delacroix, Laure. Este pequeño lienzo se inscribe en una serie de desnudos femeninos, como *La mujer de las medias blancas*, del Louvre o la *Odalisca* de Cambridge (pág. 18). Con sus tonos suaves y refinados, con predominio de tonos carmesíes y de barnices, estas obras ponen de manifiesto la relación entre el arte de Delacroix y el de su buen amigo Bonington. Baudelaire escribe que estas mujeres podrían ser Ofelia, Desdémona o Medea: «Supulidez es como una revelación de las batallas interiores. Se distinguen por el encanto del crimen o por el olor a santi-

PÁGINA 32

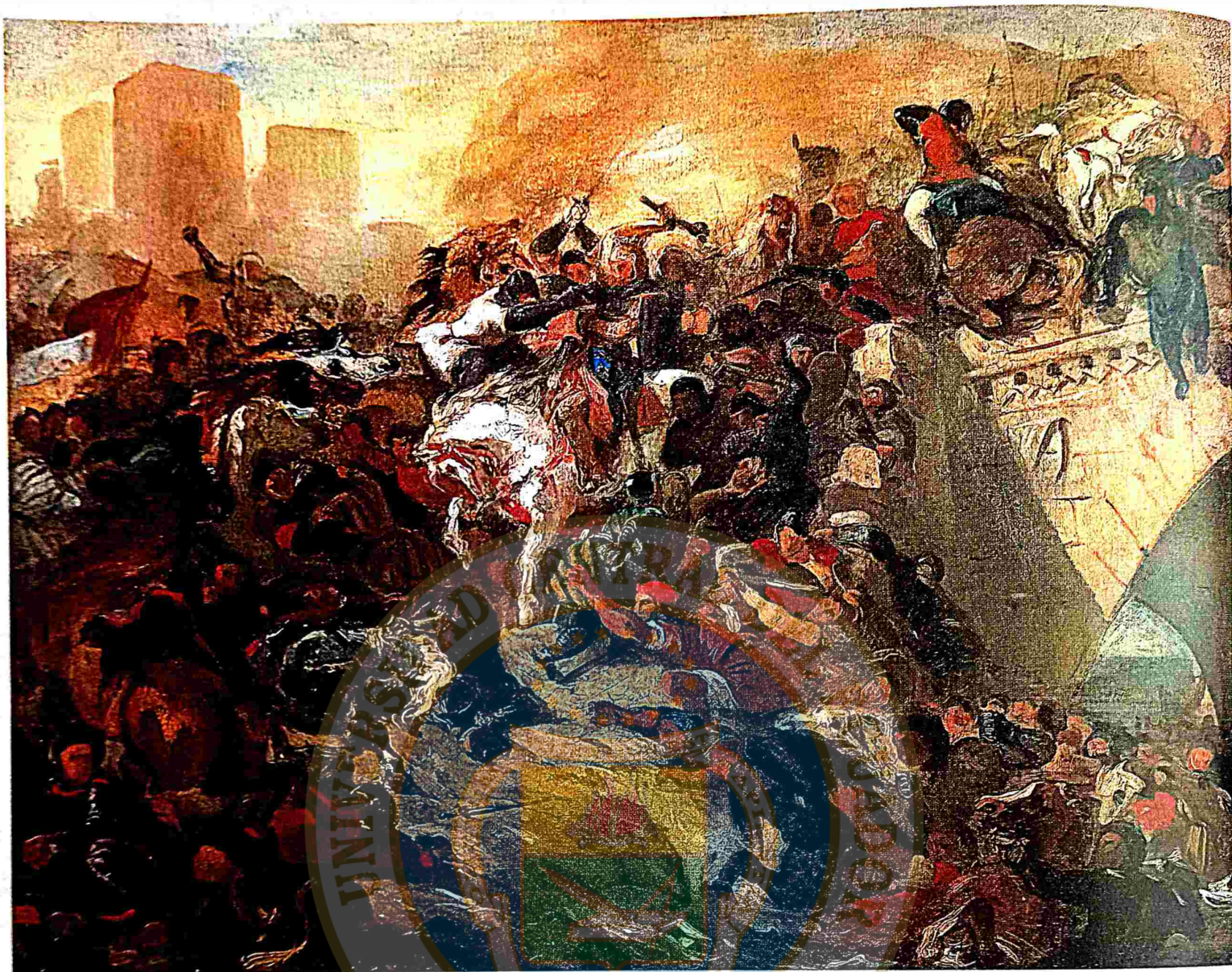
El asesinato del obispo de Lieja

(detalle), 1829

Óleo sobre lienzo, 91 x 116 cm

París, Musée du Louvre





La batalla de Taillebourg
(estudio), 1834-1835
Óleo sobre lienzo, 53 x 66,5 cm
París, Musée du Louvre

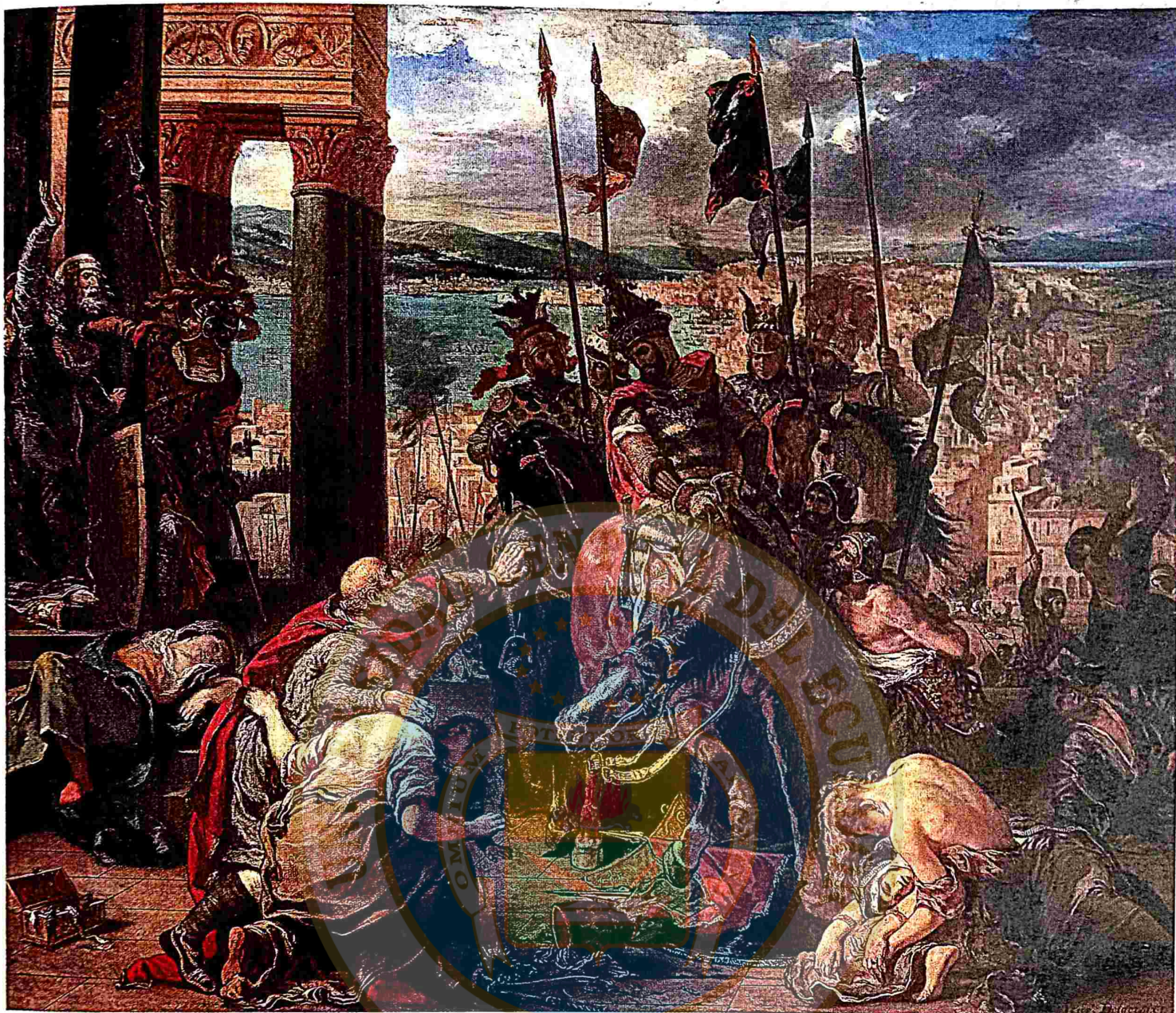
dad, sus gestos pueden ser lánguidos o violentos, el espíritu de estas mujeres padece de mal de amores y esto es evidente por su mirada febril... Delacroix es, en mi opinión, el artista mejor dotado para mostrarnos a la mujer moderna en sumanifestación heroica, en un sentido infernal o divino. Estas mujeres poseen incluso la belleza física moderna, el aire de ensoñación, pero sus gargantas son hermosas, sus pechos un poco estrechos, sus pelvis amplias y sus brazos y piernas son encantadores». Courbet, Manet y Matisse utilizarán años después el tema de la *Mujer acariciando un papagayo*.

Delacroix decía que «todo tema es válido» en pintura, no para justificarse, sino para afirmar que sólo cuenta la pintura desde el momento en que su plasticidad y técnica se funden con el motivo inicial. Ésta es una idea revolucionaria y moderna. Su anhelo es convertir el cuadro en obra de arte por sí misma y no en función del tema o de algún elemento pintoresco o anecdótico. Es uno de los primeros en crear esta «poesía plástica». Maurice Sérullaz lo resume en una frase: «Es un catalizador cuyas formas, ritmos e incluso ideas inspirarán a todas las generaciones».

Los escritos de Walter Scott, al igual que los de Lord Byron, acaban de inva-







dir el París romántico, poniendo de moda la novela histórica e influyendo en escritores no menos románticos como Hugo o Dumas, el padre de Alejandro. Hacia 1821, Delacroix se representa caracterizado de *Ravenswood*, a la edad de veintitrés años (pág. 7), que es el nombre del amante de Lucy de Lammermoor en el libro de Walter Scott, *La prometida de Lammermoor* (1819). El método que tiene Walter Scott para revivir la historia a través de personajes humildes en forma novelada y a menudo dramática, subyuga a Delacroix, que escribe a Pierret en 1822: «Nunca hasta hoy había experimentado un placer tan profundo al leer pasajes tan buenos: una página bien escrita me causa una impresión deliciosa durante varios días. De resto a los escritores poco naturales, que sólo tienen estilo y pensamiento, sin poseer unas fuentes auténticas y sensibles».

La elección de los temas de obras que están de moda y la forma de tratar esa temática provoca inevitablemente la reprobación de los críticos, que se oponen a Delacroix en nombre del buen gusto y del ideal de belleza. Esto ocurre, por ejemplo, con la escena *El rapto de Rebeca*, tomada del *Ivanhoe* de Walter Scott (pág. 45). Frente a la versión del Louvre, que se expuso en el Salón de 1859, en la cual se

La entrada de los cruzados en Constantinopla, 1840

Óleo sobre lienzo, 410 x 498 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 36:

La entrada de los cruzados en Constantinopla (detalle de las víctimas femeninas, entregadas a los vencedores)

PÁGINA 38 SUPERIOR IZQUIERDA:

George Sand (inacabado), 1838

Óleo sobre lienzo, 79 x 57 cm

Copenhague, Ordugaaardsamlingen

PÁGINA 38 SUPERIOR DERECHA:

Frédéric Chopin (inacabado), 1838

Óleo sobre lienzo, 45,7 x 37,5 cm

París, Musée du Louvre



Estudio para el doble retrato de Chopin y George Sand, 1838

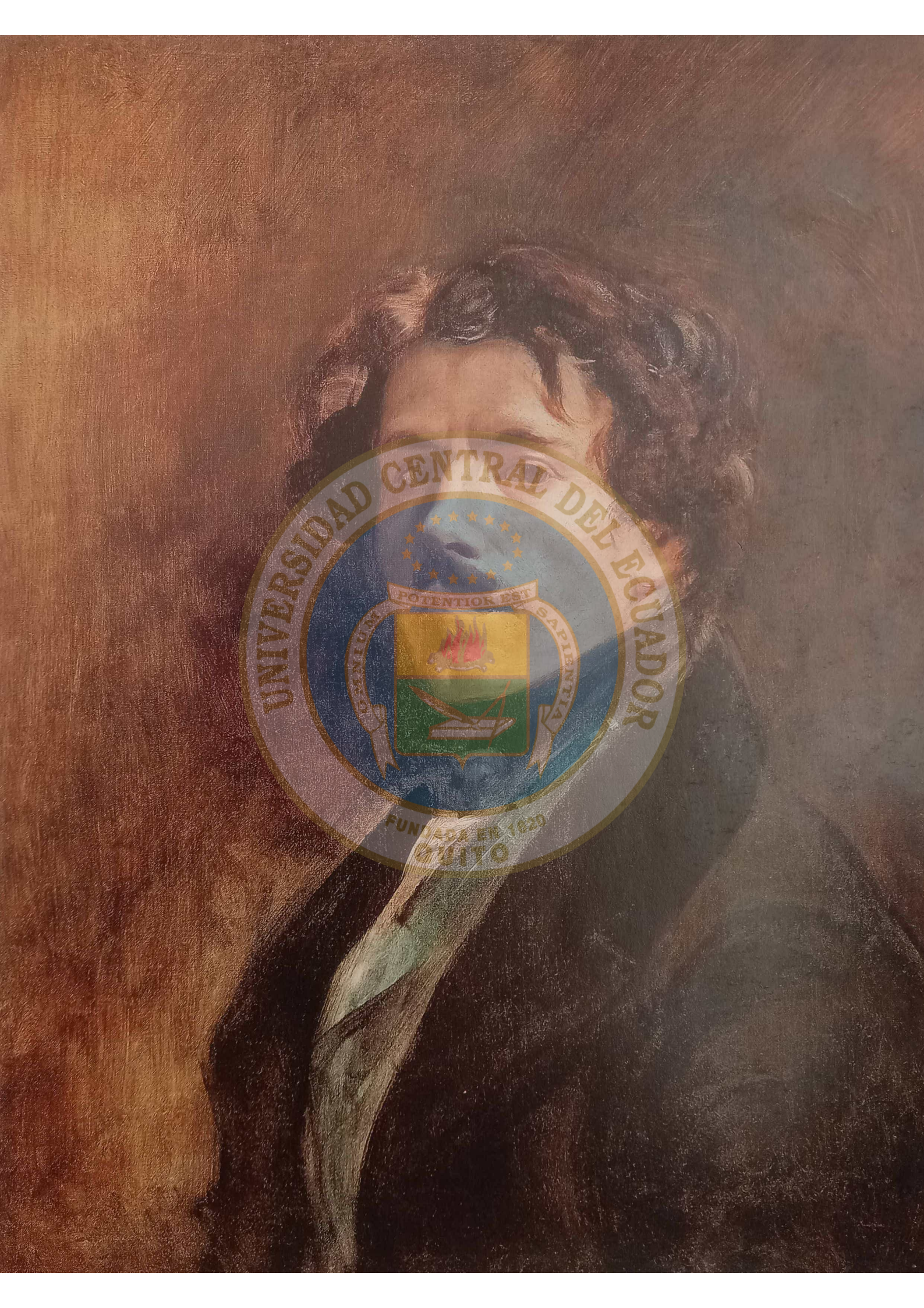
Lápiz sobre papel, 12,6 x 14,4 cm
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques
Este dibujo muestra cómo era el cuadro íntegro, antes de separar los dos retratos.

PÁGINA 39:

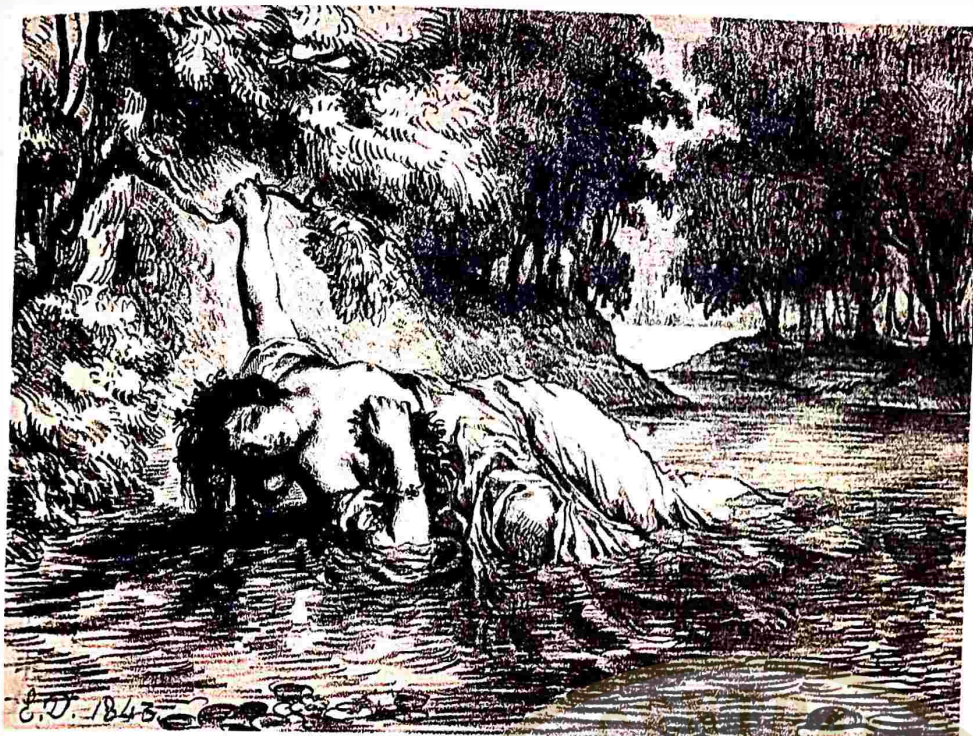
Autorretrato con chaleco verde, hacia 1837
Óleo sobre lienzo, 65 x 54,5 cm
París, Musée du Louvre

puede ver a Bois-Guilbert secuestrando a Rebeca, junto a un castillo en llamas, Paul de Saint-Victor manifiesta su descontento: «Aquí el esbozo se convierte en desenfreno. Los personajes han perdido sus miembros en la trifulca, intentan recuperarlos y rehacerlos al azar. Rebeca flota en los brazos de su secuestrador, como un vestido colgado de las ramas de un árbol deforme. El caballo del grupo merece entrar en el bestiario de la heráldica. El cielo plomizo ... agrava la tristeza de esta sombría escena». Afortunadamente, Baudelaire defiende la obra y evoca la armoniosa riqueza de los colores: «Lo admirable de *El rapto de Rebeca* es el orden perfecto de los tonos intensos, apremiantes, ajustados y lógicos, lo que da resultado a un conjunto conmovedor. En casi todos los pintores que no son coloristas, siempre se puede advertir un vacío, es decir, unos tonos que no se ajustan a la composición y que producen, por así decirlo, agujeros considerables. La pintura de Delacroix es como la naturaleza misma, tiene horror al vacío».

Pintar a un obispo a punto de ser degollado, aunque sea con el pretexto de seguir un modelo literario, bajo el reinado del devoto Carlos X, resulta escabroso, escandaloso, una provocación. Eso es precisamente lo que hace Delacroix con *El asesinato del obispo de Lieja* (pág. 32), inspirado en un episodio de *Quentin Durward*, de Walter Scott. En medio de una orgía, sentado en la sede episcopal, Guillaume de la Marck, apodado «el jabalí de las Ardenas», ordena que le traigan al obispo despojado de sus hábitos sagrados y manda que lo degüellen delante de él. Además, la muchedumbre bulliciosa que Delacroix dibuja alrededor no deja de







La muerte de Ofelia, 1843
Litografía, 18,1 x 25,5 cm
París, Musée Eugène Delacroix

evocar al populacho revolucionario. Etienne-Jean Delécluze se enfurece: «Este pequeño lienzo grita, vocifera, blasfema ... se pueden escuchar las canciones obscenas de la soldadesca embriagada. ¡Tienen aspecto de salteadores! ¡Es una bestialidad jovial y sanguinaria! Esta escena es silenciosa y vociferante al mismo tiempo, resplandece y apesta a la vez». Ciertamente, Delacroix no escogió inocentemente el tema y las invectivas de la crítica son la prueba de que el autor consiguió su objetivo.

En el transcurso de su estancia en Londres, en 1825, se produce la revelación de las obras de Shakespeare en Delacroix. Descubrió al famoso actor Edmund Kean al asistir a la representación de *Ricardo III*.

En París, el no menos célebre actor François Joseph Talma –cuyo palacete ha decorado nuestro pintor– populariza también la obra de Shakespeare. Delacroix asiste a una representación de *Hamlet* muy bien acompañado, ya que junto a él se encuentran Hugo, de Vigny, Dumas, Nerval y Berlioz. Comparte la opinión de Víctor Hugo en su *Prólogo a Cromwell*: «Shakespeare es el drama; el drama que funde en un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo gracioso, la tragedia y la comedia, el drama es la característica propia de la tercera época de la poesía, de la literatura actual».

La desmesura, las imperfecciones, lo inacabado de los héroes de Shakespeare se corresponde perfectamente con el temperamento de Delacroix y da libre curso a su propia imaginación, a la posibilidad de completar y perfeccionar el personaje a su manera. Naturalmente, Hamlet es el personaje que más fascina a Delacroix. Según Baudelaire, un Hamlet que Delacroix, fiel al texto original, nos muestra «sumamente delicado y pálido, con unas manos blancas y femeninas, un carácter exquisito, blando, ligeramente indeciso y una mirada prácticamente inexpresiva».

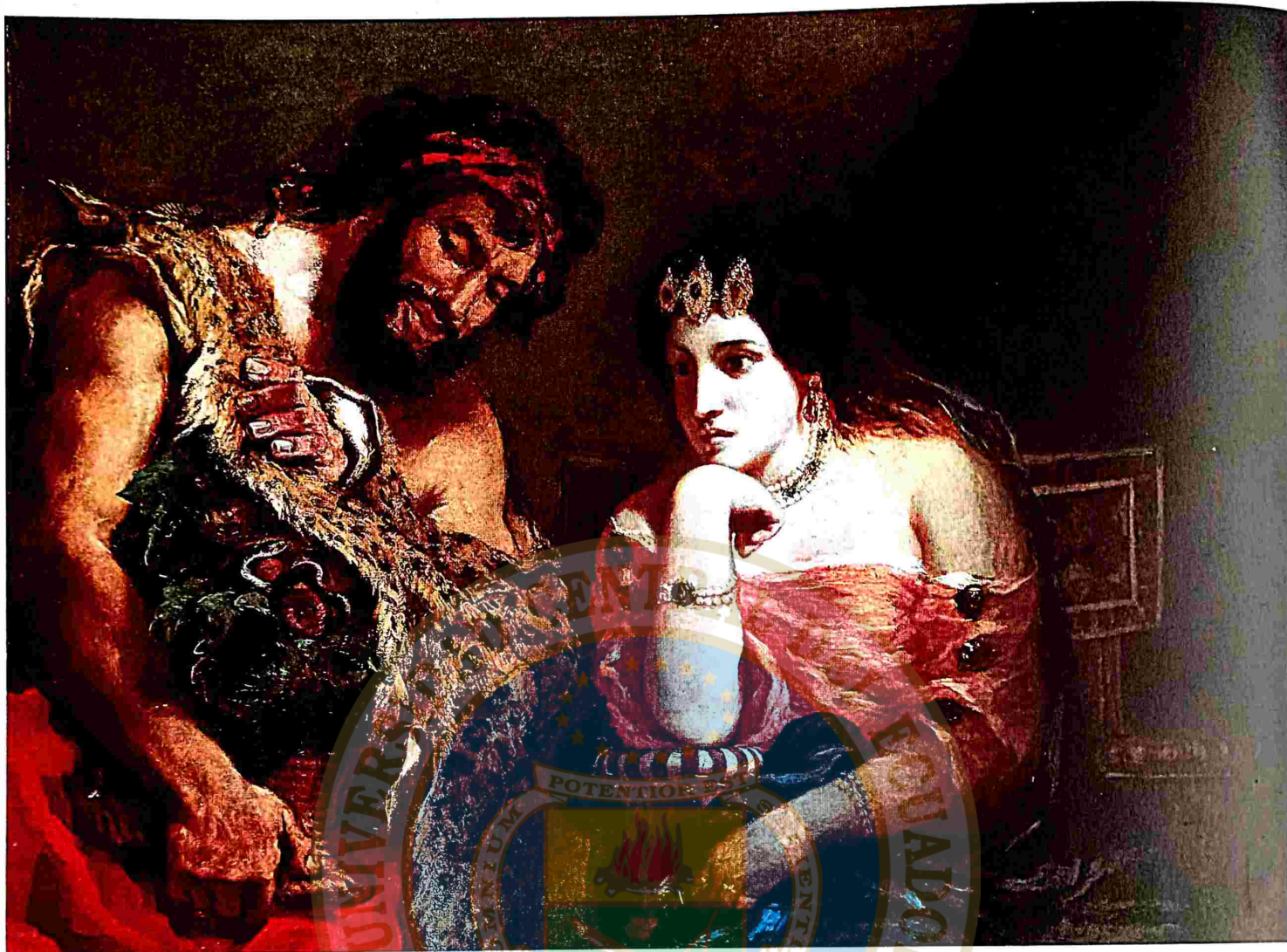
«Pobre Yorick ... Era un tipo muy divertido y de enorme fantasía ...» (Acto V, escena primera). Esta escena de *Hamlet y Horacio en el cementerio* (pág. 40–41) le inspira a realizar pinturas al óleo y litografías, una serie que representa la evolución general de su arte. Como señala Alain Daguerré de Hureaux: «Partiendo del



Hamlet y Horacio en el cementerio, 1843
Litografía, 28,3 x 21,4 cm
París, Bibliothèque Nationale de France,
Cabinet des estampes et de la photographie

PÁGINA 40:

Hamlet y Horacio en el cementerio, 1839
Óleo sobre lienzo, 29,5 x 36 cm
París, Musée du Louvre



Cleopatra (Cleopatra y el rústico), 1838
Óleo sobre lienzo, 98,4 x 122,7 cm
Chapel Hill (EEUU), Ackland Art Museum,
University of North Carolina at Chapel Hill

romanticismo de la atmósfera de la primera litografía, en la que aparecen numerosos elementos –castillo, tumbas, cortejo fúnebre– Delacroix interioriza la escena de forma gradual y la dota de una dimensión diferente».

Es el mismo procedimiento que utiliza para *La muerte de Ofelia* (pág. 41). El personaje y su locura no le dejan indiferente y le permiten expresar una de las facetas shakesperianas del dolor humano. Una vez más, Baudelaire aclara con sumo acierto lo que tienen en común las heroínas de Delacroix: «En general, no pinta mujeres bellas, si tenemos en cuenta los gustos de los hombres de mundo. Casi todas están enfermas y resplandecen con cierta belleza interior. No reproduce en absoluto la fuerza con la amplitud de los músculos, sino con la tensión de los nervios. Sabe como nadie expresar no sólo el dolor físico, sino también –prodigioso misterio de su pintura– el dolor moral. Esta melancolía orgullosa y seria brilla con un resplandor que jumbroso, incluso con sus colores amplios, sencillos, abundando en masas armónicas, como hacen todos los grandes coloristas, pero también de manera lastimera y profunda, como una melodía de Weber».

En *Cleopatra y el rústico* (arriba), el rostro de la mujer permite que Delacroix contraponga la belleza a la fealdad y que ilustre esta mezcla de lo grotesco y lo sublime que, para él, caracteriza al genio de Shakespeare. Efectivamente, este lienzo está inspirado en la obra *Antonio y Cleopatra*, aunque algunos críticos se hayan re-

PÁGINA 43:
Medea furiosa, 1838
Óleo sobre lienzo, 260 x 165 cm
París, Musée du Louvre







ferido a Plutarco. En realidad, asistimos al último acto de la obra shakesperiana: Cleopatra contempla fascinada a la víbora que le va a causar la muerte. No podemos encontrar a una heroína que exprese mejor el poder destructor de la mujer, tan apreciado por los románticos y después por los simbolistas, como en el cuadro *Medea furiosa* (pág. 43). Repudiada por su marido, Jasón, Medea se venga matando a los dos hijos que tuvo con él. El tema está sacado de la tragedia de Eurípides, *Medea*. Por fin, la crítica se queda admirada. Delécluze, enemigo jurado de Delacroix, considera que incluso el colorido de la obra y el niño situado a la derecha recuerdan a *Júpiter y Antiope* de Correggio. Hay unanimidad en que la composición piram-

El rapto de Rebeca, 1858
Óleo sobre lienzo, 105 x 81,5 cm
París, Musée du Louvre

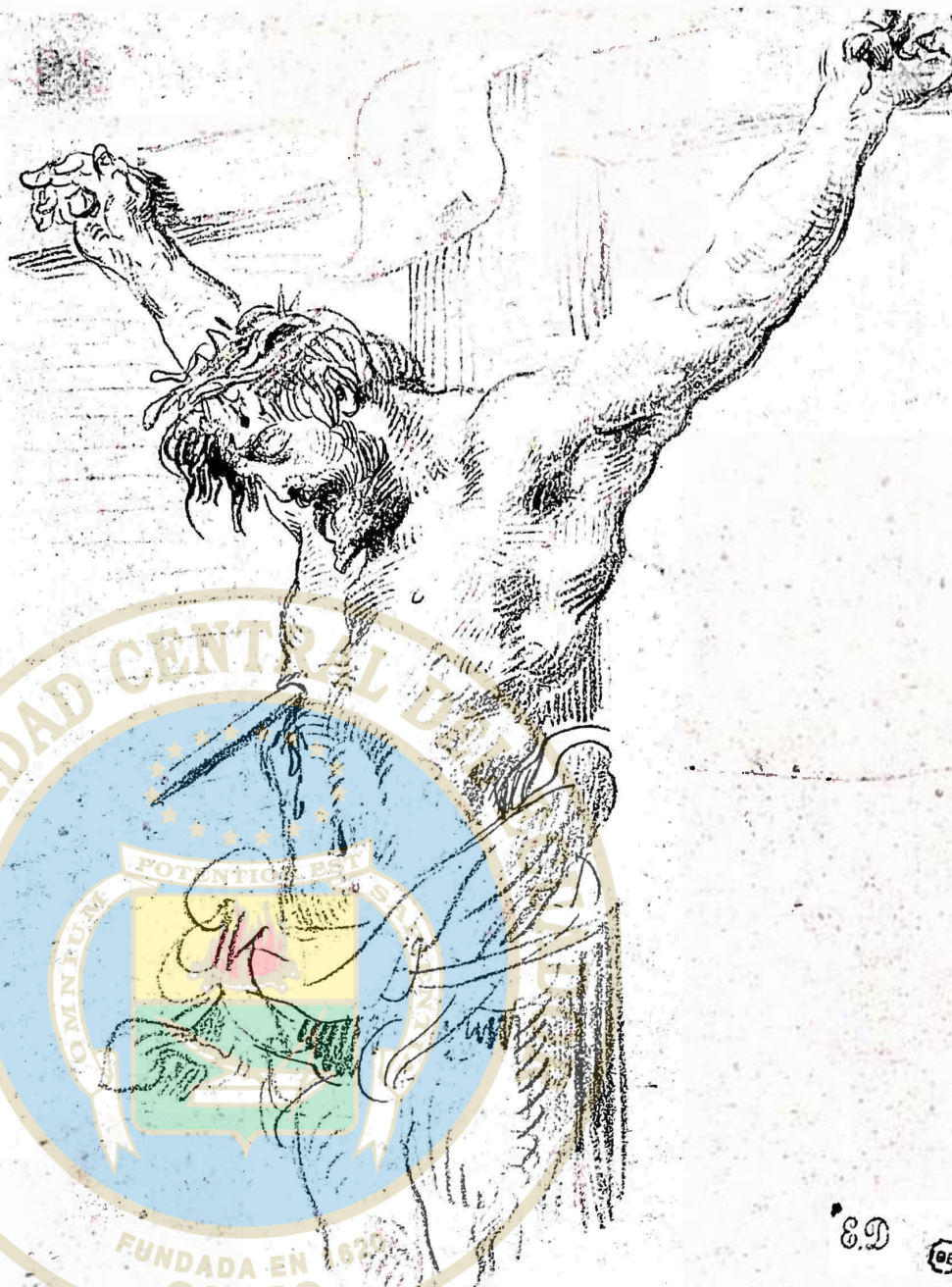
PÁGINA 44:
Marfisa y la amante de Pinabello
(detalle), 1852
Óleo sobre lienzo, 101 x 82 cm
Baltimore (EEUU), The Walters Art Gallery



Cristo en la cruz, estudio según
La Lanzada de Rubens, 1839
 Lápiz
 Brema, Kunsthalle

CENTRO:
 Pedro Pablo Rubens
La Lanzada, 1620
 Óleo sobre lienzo
 Amberes, Koninklijk Museum voor
 Schone Kunsten

ILUSTRACIÓN INFERIOR:
 Estudio según *La Lanzada* de Rubens
 Plumilla y aguada
 Nueva York, The Pierpont Morgan Library



midial del cuadro evoca al Renacimiento italiano, especialmente a *La Virgen de las rocas* de Leonardo. Incluso admiten que la imagen tradicional de la Caridad –una mujer mostrando los pechos desnudos y protegiendo a los niños con sus brazos– se invierta, convirtiéndose en el símbolo de la madre infanticida. Otros añaden incluso que, después de todo, la daga que empuña Medea podría servir también para defender a su descendencia amenazada. ¿Es más bien una diosa o una bruja?

Delacroix encuentra en realidad un pretexto con *Marfisa y la amante de Pina-bello* (pág. 44), una anécdota extraída de *Orlando furioso*, de Ariosto, para pintar un desnudosobervio, el de una mujer a la que Marfisa obliga a despojarse de sus ropas para entregárselas a una mendiga de la que se ha burlado. Un «strip-tease» moral y físico que nos recuerda al *Sán Martín compartiendo su túnica*, de Van Dyck. Pero en realidad lo que interesaba a Delacroix era realizar un desnudo de espalda, destacándose sobre los tejidos rojos y blancos.





Nadie duda que, a diferencia de Miguel Ángel, Delacroix ama a las mujeres, o por lo menos las necesita. Huérfano de madre a los dieciséis años, quedó a cargo de su hermana, con la que nunca mantuvo buenas relaciones. A los veinte años, Delacroix se lamenta de que aún «el dulce calor del amor» no le ha reconfortado, y siempre desconfiará de la pasión como un obstáculo a su genio. Sirvientas, modistillas, bailarinas de la Ópera le hacen esperar a la mujer ideal, «superior», pero sin que se preocupe demasiado en buscarla. Es larga la lista de admiradoras que sucumben a su encanto: Josephine de Forget, Alberte de Rubempré, Elisá Boulanger, la bella Pauline Villot, la Paiva, la princesa Colonna, la princesa Czartoriska pasaron por su vida, hasta que una bretona arisca, Jenny Le Guillou, le hizo sentar cabeza. ¿Fue Delacroix el hijo de Charles Delacroix, Ministro de Asuntos Exteriores en la época del Directorio o el hijo de Talleyrand, que sucedió al primero y era amigo de la familia? Los partidarios de esta última teoría alegan el interés especial que el «diablo cojo» le dispensó en todo momento y la protección que le otorgó al principio de su carrera. Además, argumentan que entre ambos existían rasgos comunes tanto físicos como de carácter. Por último, es sabido que Adolphe Thiers, amigo de Talleyrand y Ministro del Interior de Luis Felipe, continuó con esta protección y le confió numerosos encargos oficiales. Sea como fuere, *La batalla de Taillebourg* (pág. 34–35) y *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (pág. 36–37) fueron encargadas por el Musée de l'Histoire de France, que creó Luis Felipe en Versalles. Para acometer estas enormes composiciones, Delacroix tuvo que instalar un estudio en la rue Neuve-Guillemain y emplear a varios colaboradores. Esta vez la crítica no atacó. La valentía de San Luis, apoderándose sobre su caballo de las defensas inglesas en el puente de Taillebourg, o la toma de Constantinopla en 1204 son un bálsamo en la herida que dejó la batalla de Waterloo. No obstante, Delacroix se limita a hacer lo mismo que ha hecho con los otros cuadros: sintetiza el acontecimiento en una escena principal, muestra las desgracias de la guerra, las mujeres víctimas de los vencedores. Su objetivo no es describir la anécdota –aunque su documentación, desde las armaduras a los estandartes, es perfectamente fidedigna– sino compartir con el espectador la emoción del acontecimiento. Un mismo hálito romántico y personal embarga estas composiciones y las de *La barca de Dante* o *La muerte de Sardanápalo*.

El reinado de Luis Felipe se corresponde también con una vuelta del pintor a la gran tradición de la pintura religiosa. Los encargos se suceden. Pero, ¿qué concepción tiene Delacroix de la religión? Es sus escritos, se puede apreciar una mezcla de escepticismo volteriano, de sensibilidad estética y de espiritualidad difusa. Como lector asiduo de Diderot, a semejanza de *Jaime el Fatalista*, le cuesta creer en la inmortalidad del alma. Por el contrario, para él, la grandeza del genio es la señal de la necesaria existencia de Dios. Estas líneas de su *Diario* las podría haber escrito Miguel Ángel: «Para que la luz brote de las tinieblas, es necesario que Dios encienda un sol ... La verdad sólo es revelada al genio y éste siempre es una persona solitaria». Una profesión de fe romántica que recuerda a la de Miguel Ángel, cuando postulaba que la belleza conduce a Dios, ya que esta ha salido de su mano. Pero presta atención a *La Lanzada* de Rubens (pág. 46) para ejecutar una de sus representaciones más dolorosas de la crucifixión: el *Cristo en la cruz* (pág. 46–47). De nuevo, Baudelaire analiza perfectamente en sus comentarios sobre el Salón de 1846, esta atracción de Delacroix por la imagen dolorosa de Cristo: «La tristeza serena de su talento encaja perfectamente con nuestra religión, una religión profundamente triste, religión del dolor universal y que, precisamente a causa de su catolicismo, deja plena libertad al individuo».

PÁGINA 47:

Cristo en la cruz (boceto), 1845

Óleo sobre madera, 37 x 25 cm

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

PÁGINA 48:

Piedad, hacia 1850

Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm

Oslo, Nasjonalgalleriet



Vincent Van Gogh

Piedad, 1889

Óleo sobre lienzo, 73 x 60,5 cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

La imagen está invertida, ya que Van Gogh lo pintó en Saint-Rémy, a partir de una litografía también invertida e improvisando sus propios colores de memoria.



Las seducciones de Oriente



Al sacudir con su abanico al cónsul francés Duval, el Dey de Argel, Hussein, proporcionó a Carlos X, cuyo poder peligraba, un pretexto para intervenir en Argelia en 1830. No obstante, el comienzo de la colonización no evitó su caída pero su sucesor, Luis Felipe, siguió el ejemplo y decidió avanzar en la conquista para sofocar los fragores revolucionarios y las veleidades republicanas y para fortalecer su gobierno con innumerables noticias de batallas ganadas. Ahora había que evitar que el conflicto se extendiese a Marruecos. Para calmar los recelos del soberano marroquí, Mulay Abderramán, «pontífice soberano de los mahometanos», era conveniente enviar una misión especial, sin descartar algunas demostraciones de fuerza encaminadas a frenar sus ansias de guerra, como por ejemplo echar el ancla o poner a patrullar bien a la vista los buques de guerra en la ensenada de Tánger: el «Suffren», el «Béarnaise» o el «Railleuse».

Para dirigir esta delegación se designa al conde Charles Edgar de Mornay, antiguo gentilhombre de la corte de Carlos X, pero más conocido por ser el amante oficial de Mademoiselle Mars, conocida seductora que había actuado en la obra de Víctor Hugo, *Hernani*. Pero teme aburrirse y Mademoiselle Mars le sugiere incluir en la lista de viajeros a uno de sus amigos, que considera excepcional, Eugène Delacroix, persona muy apreciada en sociedad, gran conocedor del arte y la música y que pinta imágenes orientales bellas y lascivas, además de ser buen caballero. Al parecer, es una persona muy solicitada en todas partes. El Ministerio da su visto bueno, tal como documenta Maurice Arama, que ha dedicado una obra exhaustiva a este viaje de Delacroix a Marruecos: «Decididamente no se puede negar a un embajador preocupado por atemperar las angustias de un viaje a tierras hostiles un compañero de viaje, hombre de fama creciente, al que ya se le ha concedido la Legión de Honor, hijo de un antiguo ministro y que, según algunos rumores, proviene de un linaje incluso superior». Pero las liberalidades de la Hacienda real se limitarán a pagarle el trayecto entre Toulon y Tánger. Delacroix tendrá que pagar sus manutención y demás gastos personales. El 1 de enero de 1832, a lares de la mañana, después de haber comido en la celebración de San Silvestre con Mademoiselle Mars, Mornay y Delacroix se dirigen a Toulon. El 11 de enero, la fragata «La Perle» suelta amarras y parte hacia África.

Los historiadores conocen muy bien los pormenores de este viaje, gracias al *Diario* de Delacroix, las cartas que dirige a sus amigos y al álbum de croquis que realiza (derecha). Ambos documentos nos hacen llegar una relación ilustrada y exacta del viaje (se conservan tres de ellos en el Louvre y uno en el Musée Condé de Chantilly). En efecto, es posible seguir la crónica casi diaria del artista paseando por la ciudad o el campo, participando en las fiestas y fantasías ecuestres, entre Tánger y Meknes, en España y Argelia.



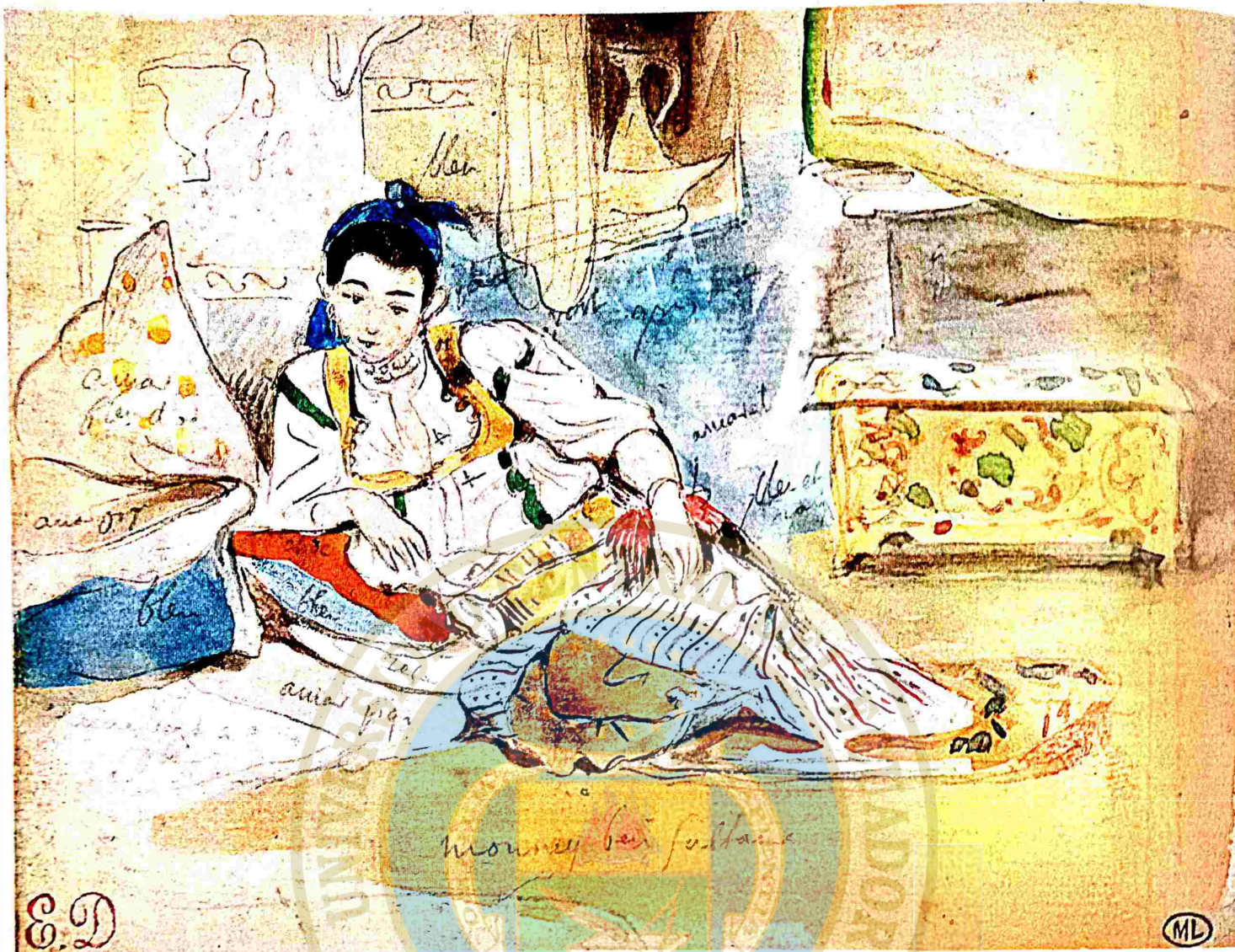
Página del álbum del norte de África y España, 1832

Dibujo a la acuarela, 19,3 x 12,7 cm
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

ILUSTRACIÓN SUPERIOR:
Pauline Villot

Delacroix en Arabia
Lápiz, 23 x 17 cm
Colección particular

PÁGINA 50:
Mujeres de Argel en sus habitaciones
(detalle), 1834



Estudio para *Las mujeres de Argel*
(*Mounay ben Sultan*), 1832

Acuarela con retoques de lápiz, 10,7 x 13,8 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

Delacroix queda deslumbrado al llegar a Tánger. Por fin conocía el Oriente con el que soñaba desde su juventud. Un territorio marcial y rutilante, descubierto en los lienzos de Gros y Girodet. El Oriente lírico que describieron los poetas Byron, Hugo y Lamartine. Un lugar perfumado de brocados y vestidos de seda, de arreos de caballos y armas damasquinadas, que para sus grandes composiciones tomó prestados del pintor y coleccionista Jules-Robert Auguste. Maurice Aram nos documenta que Delacroix, ante todo, evoca el Oriente «de los filohelenos, llenos de gemidos y de lágrimas por la gloria perdida de Grecia y las ruinas del Partenón».

El viaje a Marruecos es el momento clave en el que se produce una transformación innegable en la obra de Delacroix. Atrás quedan los ardores románticos y comienza un redescubrimiento de la Antigüedad bajo el prisma de la luz y la metamorfosis de los colores. Escribe sobre esta Antigüedad que está viviendo en persona a su amigo Pierret, con imágenes a veces típicas y estereotipadas: «Imagina, querido amigo, lo que supone contemplar las puestas de sol, ver a personas que se parecen a antiguos cónsules, Catones y Brutos, paseando por las calles, arreglando sus sandalias, a los que ni siquiera falta el aire desdeñoso que deben de tener los amos del mundo. Lo único que poseen es una manta en la cual se enfundan, duermen».

PÁGINA 53 SUPERIOR:

Mujeres de Argel en sus habitaciones, 1834
Óleo sobre lienzo, 180 x 229 cm
París, Musée du Louvre



men y son enterrados. Tienen un aspecto tan satisfecho como lo debía de tener Cicerón sentado en su silla de la curia. Te aseguro que no te podrías ni imaginar lo que estoy viviendo, la veracidad y nobleza de estas gentes. Esto es lo más hermoso del mundo antiguo... todo ello en tonos blancos, como los senadores romanos y los panatenaicos de Atenas».

Este descubrimiento, este cambio saludable le guiará a partir de ahora y le servirá de ejemplo a él en primer lugar y después a sus seguidores. En *Las mujeres de Argel* (pág. 50-53), y en *Ceremonia nupcial judía en Marruecos* (pág. 56), que pintó al regresar a Francia, Delacroix aplica los métodos que ha experimentado en Marruecos y que desarrollará en *Notas para un diccionario de bellas artes*: «La luz es sólo un fenómeno, el auténtico color está en ella. Ahora entiendo lo que produce la sensación de densidad y lo que permite distinguir a un objeto de otro». El resultado práctico, que interesa a los impresionistas, a los expresionistas y a los fauvistas es que las sombras adquieren los colores de los miles de reflejos y que la pincelada se divide y fragmenta.

Es algo que la crítica de la época, con Delécluze a la cabeza, le reprocha: «Es desagradable que la vista tenga que hacer caso a las pequeñas pinceladas rojas, amarillas o azules, colocadas al azar y en mil direcciones contrarias». Por contra,



Pablo Picasso

Las mujeres de Argel (según Delacroix), 1955
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm
Nueva York, Collection Mrs. Victor W. Ganz



Álbum de Marruecos: jóvenes judías, 1832
Acuarela
Chantilly, Musée Condé

PÁGINA 55:
Ceremonia nupcial en Tánger, 1832
Acuarela, 28,8 x 23,7 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

Seurat escribirá e en 1881: «Es la aplicación más estricta de los principios científicos a través de una personalidad».

«¡Qué belleza! ¡Es como en la época de Homero!» exclama Delacroix al visitar el harén que le inspirará el primer cuadro importante en este viaje: *Mujeres de Argel en sus habitaciones*. En efecto, al llegar a Argel, gracias a la ayuda de unos amigos, Delacroix consigue penetrar de forma secreta en el harén de la autoridad portuaria, evitando ofender los sentimientos de los musulmanes. Allí dentro podrá observar de cerca y dibujar a sus anchas a las mujeres musulmanas en la intimidad. En el interior del gineceo, Delacroix se deja llevar por «una exaltación que se traduce en una fiebre que apenas calman los sorbetes y la fruta» al ver «en medio de este montón de seda y de oro a las bellas gacelas humanas domesticadas». «¡Es la mujer tal y como yo la concibo!», exclama.

Nada más alejado del tumulto trágico de *Sardanápalo*. Este lienzo cautiva por su serenidad y su silencio. El orden rítmico de las formas y la luz filtrada aseguran





la unidad de la obra. Cézanne, al copiar este cuadro manifiesta: «Podemos apreciar en esta obra toda la riqueza de matices. Hay que destacar, con toda su violencia, la clara armonía de las formas. Parece un ser humano, la vida misma en movimiento, con toda su tibieza. Todo se mueve y brilla. ¡Y la luz!». Los colores y la luz que han conmovido a Delacroix en África se han hecho más equilibrados al pasar por el tamiz de su memoria.

Para ejecutar el cuadro, a su regreso del viaje, se sirvió de los numerosos croquis a lápiz y a la acuarela que había realizado en África. Delacroix precisa: «Comencé a realizar obras aceptables sólo cuando me hube olvidado de los pequeños detalles. Únicamente así me venía a la mente el aspecto poético y llamativo de las imágenes. Anteriormente, mi objetivo era perseguir la exactitud y la verdad». Degas comenta algo parecido: «Está muy bien copiar lo que se ve, pero todavía mejor es dibujar lo que sólo queda en la memoria. Es una transformación en la que el ingenio colabora con la memoria. No se trata de reproducir lo que nos llama la atención, es decir, lo puramente necesario, sino liberar los recuerdos y la fantasía de la tiranía que ejerce la naturaleza. Fijémonos en Delacroix. Los cuadros pintados desde esta concepción, por un hombre de memoria cultivada, conocedor de los maestros y de su oficio, son casi siempre obras maestras».

El marchante de arte Vollard preguntó a Renoir: «¿Su modelo a imitar es principalmente Delacroix?» Y éste respondió: «Lógicamente y por naturaleza me inclino por él... por *Las mujeres de Argel*. Es el cuadro más hermoso que he visto. Esas mujeres son realmente orientales. La que lleva una rosa en el pelo... ¡Y la negra! Ese ademán sólo lo sabe hacer una persona de raza negra. Todo el cuadro rezuma atmósfera de harén. Cuando lo contemplo, me siento transportado a Argel».

Durante treinta años, hasta su muerte, Delacroix se inspirará en el tesoro de sus recuerdos y anotaciones contenidos en sus cuadernos de viaje. Impresiones recogidas, entremezcladas y añadidas a otras que le proporcionarán ideas, temas y detalles que organiza, transforma y varía en todas sus posibilidades utilizando libremente su memoria.

Una característica del trazo de Delacroix es su rapidez, lo que se refleja sin duda en el dinamismo de los detalles más pequeños. Baudelaire refiere un dicho del pintor: «Si uno no es lo suficientemente hábil para esbozar el croquis de una persona que se tira por la ventana de un cuarto piso en el espacio de tiempo que dura la caída, jamás podrá realizar grandes obras». Delacroix fue un maestro de la instantánea y tiene vocación de fotógrafo. Su lápiz es como un gatillo, pero también transmite las emociones al cerebro con su pensamiento. Sus dibujos no son tan completos como los de Ingres. Théophile Gautier escribió: «Los dibujos de Delacroix son como el fuego, los de Ingres son puro hielo».

Buena prueba de su experiencia en Marruecos y de sus dibujos y anotaciones del viaje son los numerosos lienzos que realizó, como *Ceremonia nupcial judía en Marruecos* (pág. 56), *Los convulsionarios de Tánger* (pág. 58) o *El Mulay Abderramán, Sultán de Marruecos* (pág. 59). Para componer estos cuadros, Delacroix sigue prácticamente al pie de la letra las anotaciones y los croquis preparados sobre el terreno. Así, por ejemplo, el decorado de *Ceremonia nupcial judía en Marruecos* se corresponde con la acuarela de un cuaderno; las anotaciones describen el cuadro por anticipado.

Delacroix participó realmente en una boda judía durante su estancia en Tánger. Lo mismo se puede decir de la escena de *Los convulsionarios de Tánger* (pág. 58), que presencié con Mornay agazapado en el último piso de una casa, en

PÁGINA 56:

Ceremonia nupcial judía en Marruecos
(detalle del interior), 1837-1841
Óleo sobre lienzo, 105 x 140,5 cm
París, Musée du Louvre



Los convulsionarios de Tánger, 1837-1838
Óleo sobre lienzo, 978 x 131,3 cm
Minneapolis (EEUU), The Minneapolis
Institute of Arts

Tánger o Meknes. Era un suceso difícil de comprender. Delacroix proporciona una explicación en el catálogo del Salón de 1838: «Estos fanáticos se hacen llamar Isauis, por su fundador Ben Issa. En determinadas fechas, se reúnen en las afueras de las ciudades. Sus oraciones y sus gritos frenéticos se contagian a los demás y entran en un estado de auténtica excitación. El clima de fervor se extiende por las calles y realizan escenas y contorsiones desmesuradas. Con frecuencia se producen situaciones de peligro».

El Sultán de Marruecos (pág. 59) pretende inmortalizar el triunfo de la misión diplomática de Mornay, el exitoso encuentro de la delegación con la autoridad marroquí. Ahora bien, Delacroix no quiere conmemorar sencillamente un episodio histórico destinado a caer en el olvido, preocupado únicamente de componer una espectacular escena al aire libre, con luz natural, colores deslumbrantes y personajes monumentales. Ésta es una obra clave de la época orientalista de Delacroix. El cuadro demuestra el dominio de la paleta conseguido por el artista. La crítica no escatimó elogios. El galerista Théophile Thoré escribe: «Esta vez no podemos echar en cara al pintor de *Las matanzas de Quíos* el haber exagerado los movimientos de los personajes. Todas las figuras transmiten calma y nobleza, como en realidad se comportan las gentes de ese país. Delacroix ha alcanzado un puesto sin igual con su arte, la grandiosidad y magnificencia en la sencillez».

PÁGINAS 60-61:
La caza del león, 1855
Óleo sobre lienzo, 56,5 x 73,5 cm
Estocolmo, Statenskonstmuseer



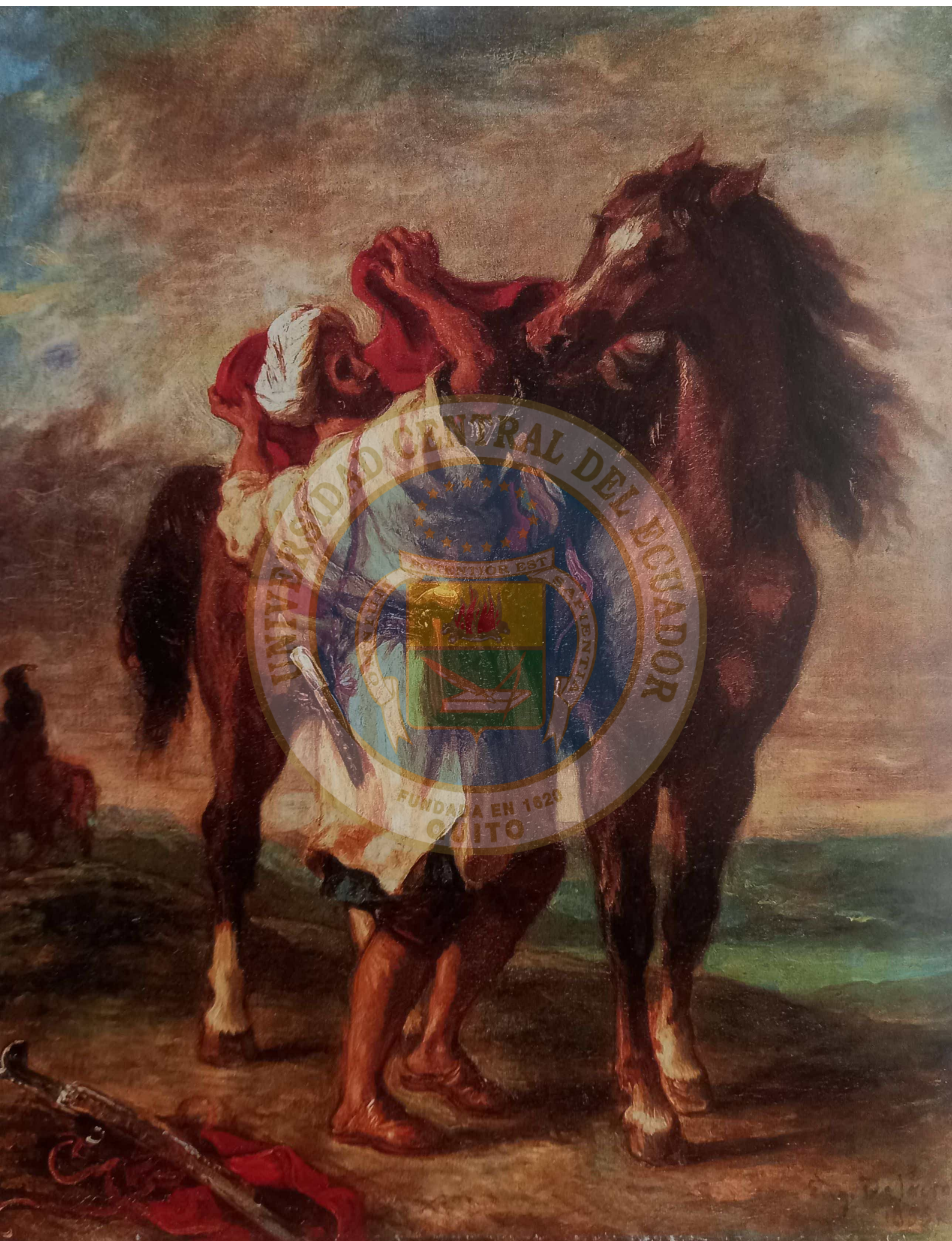
Delacroix había heredado de Géricault la fascinación por los caballos, intermediarios poéticos entre la naturaleza y el hombre, uno de los símbolos más representativos de la pintura romántica, que también podemos encontrar en las pesadillas de Füssli, que Gros engalana con la silla de montar de Mustafá o que pinta Géricault compitiendo en el Derby de Epsom. «Tengo que empezar a pintar caballos. Tengo que ir todos los días a las cuadras...», escribe en 1823 en su *Diario*.

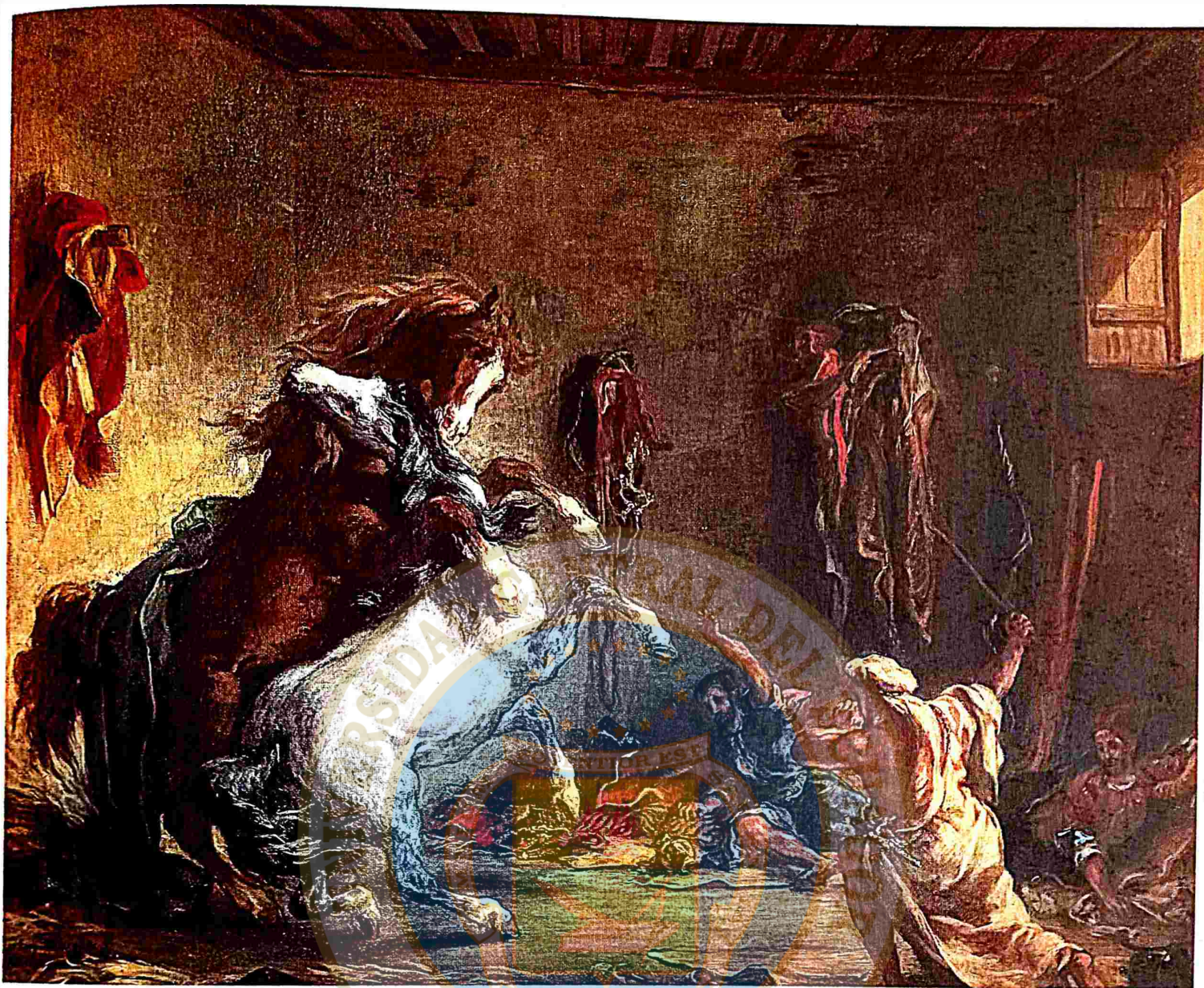
El Mulay Abderramán, Sultán de Marruecos, saliendo de su palacio de Meknes rodeado de su guardia, 1845

Óleo sobre lienzo, 384 x 343 cm
Tolosa, Musée des Augustins









Para Delacroix, el caballo encarna la fogosidad y el ardor de la juventud que se lanza a la conquista de la gloria en *La batalla de Taillebourg* (pág. 34–35) o pintada en el techo del Louvre (pág. 66). Pero esta debilidad por los caballos se revela sobre todo en Marruecos. A partir de entonces, se inspirará en los caballos árabes que vio y dibujó durante su viaje. Para ejecutar uno de sus últimos lienzos, *Pelea de caballos árabes en una cuadra*, de 1860 (arriba), recordará la escena que presencié en Tánger cuando el caballo del conde Mornay y el del cónsul inglés se enzarzaron en una pelea: «Allí fui testigo de todo lo que Gros y Rubens pudieron imaginar de fantástico y atrevido». Delacroix no se limita a realizar un estudio anatómico. Una vez más, lo que intenta transmitir es la violencia del combate, la potencia y la energía de los animales, acentuando los efectos con fuertes contrastes de luces y sombras.

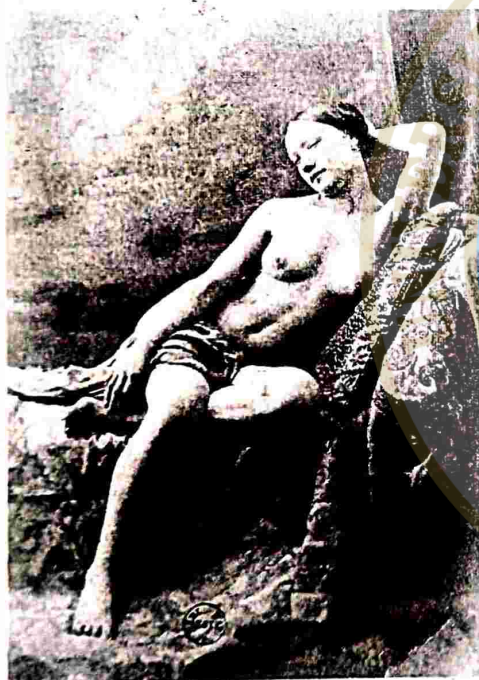
Le fascinan los animales salvajes: «Los tigres, las panteras, los jaguares, los leones. ¿Por qué su presencia me produce estas sensaciones?», se pregunta. Visitó el zoológico del Pachá, observó y dibujó a los grandes felinos de la casa de fieras del Jardin des Plantes, junto a su amigo el escultor y naturalista Barye. Pero la mayor parte de las veces, para dibujar un tigre observa a su gato... En su *Diario* revela el motivo de esta atracción: «Los seres humanos son tigres y lobos que se ace-

Pelea de caballos árabes en una cuadra, 1860
Óleo sobre lienzo, 64,6 x 81 cm
París, Musée du Louvre

Árabe ensillando su caballo, 1855
Óleo sobre lienzo, 56 x 47 cm
San Petersburgo, Museo del Ermitage

Estudio de dos tigres, 1830
Óleo sobre lienzo, 131 x 194,5 cm
París, Musée du Louvre

Delacroix solía observar las fieras del Jardín des Plantes, en compañía de su amigo, el escultor y animalista Barye, pero la mayor parte de las veces le bastaba con contemplar a su gato.



Desnudo
Calotipo de Eugène Durieu, en colaboración
con Delacroix
París, Bibliothèque Nationale de France,
Cabinet des estampes et de la photographie

chan entre sí para destruirse mutuamente». Théophile Gautier encuentra cierto mimetismo entre el aspecto físico y el rostro de Delacroix y el de los leones que pinta: «Los ojos salvajes con expresión felina, los labios finos y delgados que dejan entrever una dentadura magnífica, el mentón rematando una cara chata y robusta... le otorgaban la fisonomía de una belleza feroz, extraña, exótica, casi inquietante». En 1863 escribe en su *Diario*: «El principal mérito de cualquier cuadro es que sea capaz de hacer recrear la vista». La deslumbrante *Caza del león* (pág. 60–61) es, en opinión de Baudelaire, una «auténtica explosión de colores» que nos sobrecoge. Todos estos animales rugen como en las escenas de caza de Rubens. Si hay un cuadro que sea precursor del Fauvismo y el Expresionismo, es éste sin lugar a dudas.

Para Delacroix, «la naturaleza es un enorme diccionario. Los pintores que confían en su imaginación buscan en su diccionario los elementos que se acomodan a su concepción... Los que no tienen imaginación, copian del diccionario». Para crear este diccionario, Delacroix utiliza su rapidez para dibujar cualquier tema. Pero más rápida aun es la fotografía, que acaba de nacer. Delacroix acepta «considerar la daguerrotipia como un consejo, como un diccionario», pero no como método para confeccionar los cuadros. Se interesa por todo lo que pueda enriquecer su pintura. Como miembro fundador de la Sociedad de Heliografía en 1851, realiza con su amigo Eugène Durieu daguerrotipos de modelos desnudos, que utiliza como base para numerosos cuadros. Pero sólo conocemos un caso en toda su obra en que un trivial daguerrotipo se haya transformado en *Odalisca* de ensueño, ayudado por sus recuerdos de Marruecos (izquierda y pág. 64–65).

PÁGINA 65:
Odalisca, 1857
Óleo sobre madera, 35,5 x 30,5 cm
Colección particular

Éste es el único caso en que Delacroix utilizó la fotografía para transformar un banal desnudo en una imagen oriental de ensueño.





Las grandes series

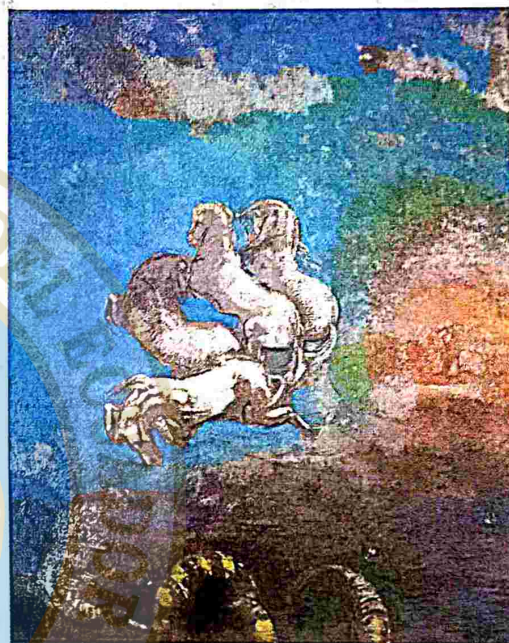


Un joven periodista escribió en 1822, en *Le Constitutionnel*, refiriéndose a *La barca de Dante*: «En mi opinión, ningún cuadro revela mejor que éste el futuro de un gran pintor como Monsieur de Lacroix (sic)... Coloca las figuras, las reagrupa, las hace doblegarse según su voluntad con la audacia de Miguel Ángel y la imaginación de Rubens... Creo que no me equivoco cuando afirmo que Monsieur de Lacroix es un genio; que continúe avanzando con seguridad, que se dedique a obras monumentales, condición indispensable para demostrar su talento...». Este periodista profético se llamaba Adolphe Thiers y al convertirse en ministro, once años después, brindará a Delacroix la oportunidad de dedicarse a esas «obras monumentales», encargándole en nombre del Estado grandes obras decorativas. Al regresar de Marruecos, donde había creado un repertorio inagotable de temas, asuntos, formas y colores nuevos, Delacroix está por fin preparado para acometer ambiciosos proyectos.

Por un decreto del 31 de agosto de 1833, se encarga al pintor su primera decoración oficial, la del Salón del Rey o del Trono del Palacio Borbón: «El Ministro Secretario de Estado del Departamento de Comercio y de Obras Públicas decreta lo siguiente: Monsieur Delacroix se responsabilizará de la ejecución de las pinturas del Salón del Rey en la Cámara de los Diputados. Para este cometido se le asigna la cantidad de treinta mil francos que se pagarán gradualmente según avance la decoración y que se imputarán a los créditos afectados a las obras de la Cámara. A. Thiers». Posteriormente, Delacroix negoció otros cinco mil francos más. El pintor podía estar agradecido a su protector ya que, como señala el propio Delacroix, «lo hizo a pesar de las caritativas opiniones de mis enemigos e incluso de mis amigos, quienes le susurraban que yo no entendía de pintura monumental y que deshonraría las paredes que pintara». *Le Constitutionnel* se sumaba al coro y protestaba: «Y es a un pintor tan despreocupado de su gloria y tan poco seguro de su trabajo, que, a partir de unos bocetos y unas meras indicaciones, se elige para decorar una sala entera del Palacio de la Cámara de los Diputados. Se escoge a un pintor de este tipo para confiarle uno de los grandes encargos de la pintura monumental actual. Realmente, aquí se precisa responsabilidad, que fácilmente podría perderse».

Delacroix muestra su agradecimiento a Thiers en varias ocasiones: «Usted me ha ofrecido, por pura amistad, una de esas oportunidades que abren a un artista las puertas a una carrera totalmente nueva y que o lo engrandecen o ponen de manifiesto su impotencia». Thiers continuará protegiéndole y, posteriormente, le asignará encargos no menos importantes que le permitirán demostrar su talento en grandes edificios dignos de su fama, hasta que la enfermedad le impida continuar.

Así, entre 1833 y 1854, sus pinturas se instalan en el Salón del Rey, en la bi-



Odilon Redon

La carroza de Apolo, 1905-1914

Óleo y pastel sobre lienzo, 91,5 x 77 cm.
París, Musée d'Orsay

«La alegría de vivir frente a la tristeza de la noche y las sombras, algo así como la felicidad de un nuevo sentimiento después de la angustia...»

Odilon Redon

ILUSTRACIÓN SUPERIOR:

Leones (estudio de detalles, según *La caza del león* de Rubens)

Lápiz, 11,8 x 20,8 cm

París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

PÁGINA 66:

Apolo vencedor de Pitón, 1850-1851

Óleo sobre lienzo encolado, 8 x 7,5 m

París, Musée du Louvre (Galerie d'Apollon)



La carroza de Apolo

Dibujo, 27,2 x 44 cm

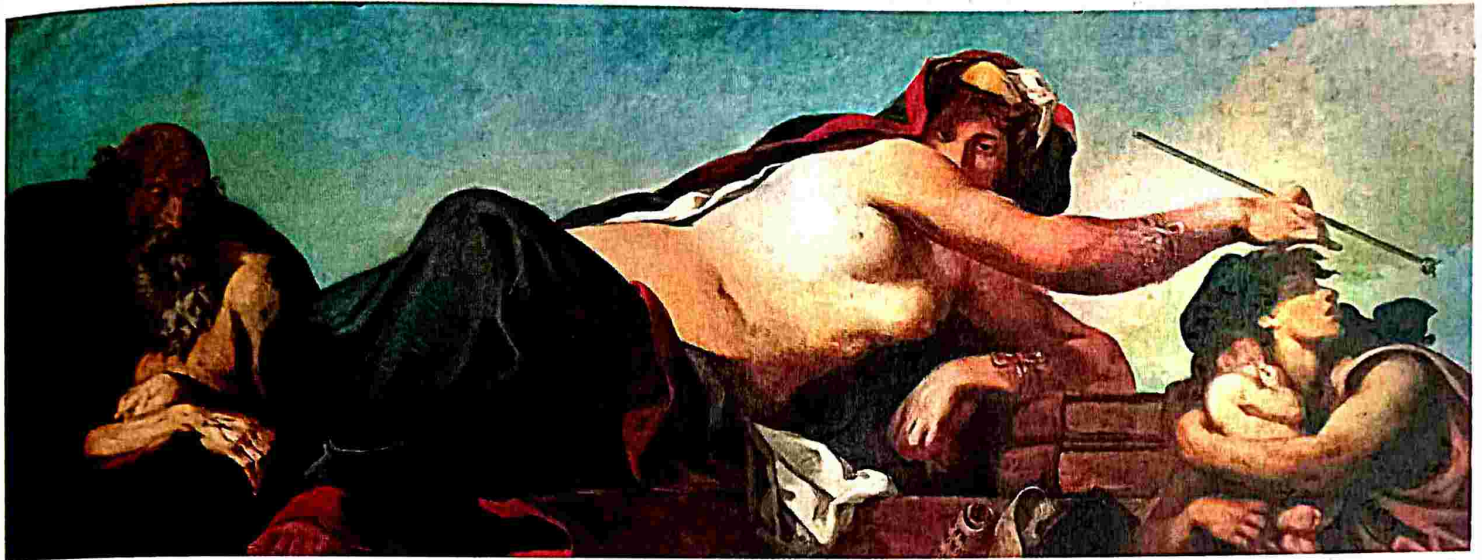
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

biblioteca del Palacio de Luxemburgo, en la Galería de Apolo del Louvre y en el Salón de la Paz del Ayuntamiento. Baudelaire escribe: «Hacía tiempo que los pintores se habían olvidado, por decirlo de alguna forma, del género decorativo». En esta ocasión, Delacroix podrá innovar, dialogar por fin en igualdad de condiciones con sus ilustres predecesores, los «grandes maestros decoradores» que son Miguel Ángel, Rubens, Veronese... Ya no se trata de pintura de caballete, por muy grandes que sean los cuadros; ahora dispone de enormes superficies de muy variable geometría, cúpulas, techos, hemiciclos, frisos, pilastras, artesones... El reto fundamental de la pintura decorativa es confundirse con la arquitectura. En ese sentido, Delacroix se arriesgará con nuevas experiencias y podrá demostrar lo mejor de sí mismo. En su *Diario*, escribe: «Mi corazón late más rápidamente cuando me encuentro delante de una de estas paredes».

Pero al igual que Miguel Ángel, cuando tuvo que acometer la decoración de la Capilla Sixtina, Delacroix desconoce totalmente la técnica del fresco. Cuando era joven, en 1821, había decorado el comedor del actor Talma, pero eran sólo cuatro pinturas con las estaciones como tema. Para prepararse bien y honrar su primer encargo, Delacroix aprovecha unas semanas de vacaciones con su familia en la abadía de Valmont, en Normandía, para practicar la técnica del fresco. Del 7 de septiembre al 10 de octubre de 1834 decora los muros de la abadía, de manera toda-







vía un poco torpe, pero con un bello colorido. Escoge tres escenas antiguas: *Anacreonte, Leda y el cisne* y *Baco*. Esta práctica le permite inventar su propia técnica. Delacroix es consciente de las limitaciones del temple y sabe que la pintura al fresco se adapta mal «a nuestro clima, porque el aire contiene mucha humedad». Por ello, decide pintar las paredes del Salón del Rey al óleo, al que añade un poco de cera virgen o de encausto, lo que le permite imitar el tono mate de los frescos, proteger los colores de la humedad y retocar las obras, lo cual no es posible con la técnica al temple. Empleará esta técnica en el futuro en todas sus pinturas murales.

Durante todo el año 1837, Delacroix trabaja solo en el Salón del Rey. La única ayuda que recibe es para realizar algunos ornamentos. En 1838 el público puede por fin admirar el conjunto, formado por cuatro grandes artesones del techo, orna-

Friso de la Justicia, 1833–1837
2,60 x 11 m

El Mediterráneo, 3 x 1,22 m

El Océano, 3 x 1,18 m

Óleo y cera virgen sobre enlucido
París, Palacio Borbón, salón del trono,
pared occidental

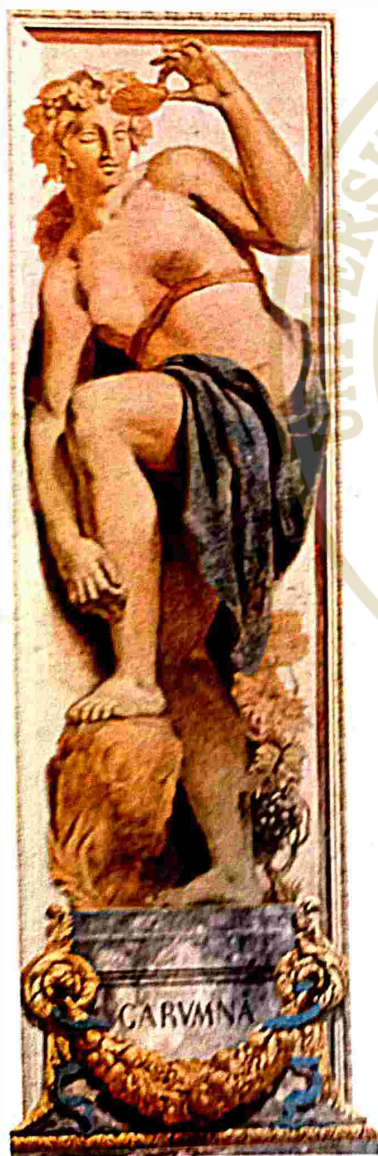
ILUSTRACIÓN SUPERIOR:

La Justicia, 1833–1837

Óleo sobre lienzo encolado, 1,40 x 3,80 m
París, Palacio Borbón, salón del trono

PÁGINA 70:

Friso de la Justicia (detalle), 1833–1837



El Garona, 1833–1837
Óleo y cera virgen sobre enlucido, 3 x 1,1 m
París, Palacio Borbón, salón del trono,
pared sur

mentados con cuatro grandes figuras alegóricas vestidas a la antigua: *La Justicia*, *La Agricultura*, *La Industria* (en un principio, pensó representar *El Comercio*) y *La Guerra*, acompañadas de cuatro artesones pequeños que representan las figuras de niños llevando emblemas. Las pilastras personifican los mares y ríos de Francia, como el Garona (a la izquierda) o el Mediterráneo (pág. 73). Un friso recorre la parte superior de las paredes, por encima de puertas y ventanas y retoma los mismos temas, contraponiendo las desgracias de la guerra (ilustración superior) a las virtudes de la justicia (pág. 71), de la industria y de la agricultura.

Esta vez, la crítica entrega las armas y se retracta públicamente. Gustave Planche escribe incluso: «¿Quién sabe si no se habría desperdiciado el talento singular de Delacroix si no hubiera sido porque Monsieur Thiers le brindó la ocasión de ejecutar estas obras decorativas?» Y continúa más adelante: «La decoración del Salón del Rey supone una censura contra los detractores de Delacroix. Ya no se puede negar a este artista eminente la gracia y la elevación del estilo. Los que... se obstinaban en negarle la inteligencia de los grandes maestros italianos han perdido hoy su batalla. Ya en su tiempo *Las mujeres de Argel* y el *San Sebastián* habían demostrado a todas las mentes clarividentes que Delacroix no se refugiaba exclusivamente en la escuela flamenca, sino que apreciaba a Veronese y a Ticiano tanto como a Rubens y a Rembrandt... Hacía tiempo que nos habíamos acostumbrado a verle como pintor moderno de temas modernos; en el Salón del Rey, ha demostrado saber hacer algo nuevo con temas antiguos. Es un testimonio asombroso de talento, que sólo se puede atribuir a la conjunción de imaginación y voluntad».

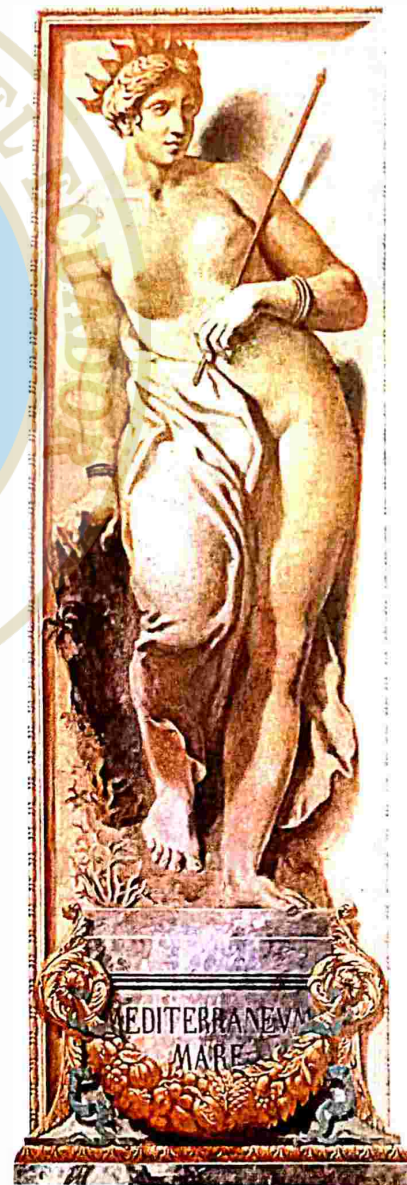
Los historiadores del arte se regocijaron descifrando las múltiples reminiscencias que se encuentran en la decoración del Salón del Rey y que se corresponden con ese «diccionario» que Delacroix había creado para uso propio, recreando a partir de ejemplos ilustres sus propias formas, sus propios colores. Así por ejemplo, en el friso de *La Agricultura*, Baco parece estar directamente inspirado en un bajorrelieve griego. Náyade y los tritones del friso de *La Industria* se parecen a los de François Boucher, maestro del género. En el friso de *La Justicia* (pág. 70), el anciano muestra un parecido evidente con el profeta Jeremías de la Capilla Sixtina. Y la esclava desnuda del friso de *La Guerra* debe mucho sin duda a la fogosidad de Rubens y a su grandiosa representación de la carne femenina, que tanto apreciaba Delacroix. Pero el artista se inspira también en sus obras anteriores, como *Las*



Matanzas de Quíos o *La Muerte de Sardanápalo*, así como en los numerosos croquis que trajo de su viaje a Marruecos y Argelia. Así, en el artesón de *La Justicia*, la mujer con el niño en brazos procede directamente de *Las matanzas de Quíos*. Las dos mujeres encadenadas semidesnudas del friso de *La Guerra* tienen un enorme parecido con las esclavas de Sardanápalo. Y, por último, los tres jueces del friso de *La Justicia* recuerdan a los árabes que conoció en África; y la mujer en pie al lado de ellos, a la bailarina de la *Ceremonia nupcial judía en Marruecos*.

Lo que impresionará y marcará a sus sucesores, desde Cézanne a Moreau y Redon, es la realización de los decorados de la biblioteca del Senado, de la Cámara de los Diputados y del Salón de la Paz del Ayuntamiento. Efectivamente, entre los muchos encargos que recibe, en 1850 acepta nada menos que la finalización de la decoración de la Galería de Apolo del Louvre. Después de un incendio, Le Vau había reconstruido esta galería para el rey Luis XIV. Charles Le Brun se había hecho cargo de la decoración. Pero en 1678, el soberano abandona París y se traslada a Versalles, por lo que las obras quedaron paralizadas. Con la Revolución, el palacio se convierte en Museo en 1793 y la segunda República se ve obligada a terminar la bóveda inacabada. Le Brun había ideado un tema muy apreciado por el Rey Sol: Apolo en su carroza... Para Delacroix es un auténtico reto dejar su huella en pleno corazón del Louvre, el templo de las obras maestras de todos los tiempos. Y hacerlo no una vez muerto, no con una exposición, sino pintando la parte central del techo que dejó libre su predecesor, quien además era uno de sus pintores favoritos. No es sólo una ocasión para decorar las paredes de los palacios nacionales, sino que además podrá demostrar que ya puede dialogar y rivalizar con la gran tradición, mientras ejecuta una obra de arte. Escribe lo siguiente a George Sand: «Se espera que demuestre que soy un pintor y no un pintamonas...». Antes de lanzarse a la aventura, siente la necesidad de recrearse en la contemplación de Rubens, en Bélgica y Flandes. Escribe en su *Diario*: «No escatime lo que pueda hacerle uno de los grandes, me aconsejaba el pobre Beyle (Stendhal). Este pensamiento me ayuda a tomarme la molestia de ir a Bélgica».

A su regreso, exclama: «¡Esos cuadros admirables de Rubens me han entusiasmado!» Y ese entusiasmo se refleja en el techo que impresionó vivamente a Cézanne y le hizo decir: «Es una tempestad lírica, una elevación del espíritu, el alba de nuestro renacimiento... ¡La ascensión, el ímpetu del mundo hacia el sol, la



El Mediterráneo, 1833–1837
Óleo y cera virgen sobre enlucido, 3 x 1,22 m
París, Palacio Borbón, salón del trono, pared occidental

Estudio para *Atila: jinete esgrimiendo un arma*

Plumilla y tinta oscura sobre papel,
17,7 x 22 cm

París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

PÁGINA 72 SUPERIOR:

La Guerra, 1833–1837

Óleo sobre lienzo encolado, 1,40 x 3,80 m
París, Palacio Borbón, salón del trono

PÁGINA 73 SUPERIOR:

Estudio para los artesones de *La Guerra*

Plumilla y tinta marrón sobre papel,
21,6 x 41,4 cm

París, Musée du Louvre

PÁGINA 75:

Atila recorriendo Italia en ruinas
(detalle), 1843–1847

Óleo y cera sobre enlucido, 7,35 x 10,98 m
París, Biblioteca del Palacio Borbón



El combate de Giaur con el Pachá

Litografía, 36 x 25 cm

París, Bibliothèque Nationale de France,
Cabinet des estampes et de la photographie

caída del deseo en la pesantez, estos monstruos y esa fantasía!». Con *Apolo vencedor de Pitón* (pág. 66–69), Delacroix conserva la idea de su predecesor de pintar en la Galería de Apolo la figura mitológica del dios del sol, pero añade en un plano inferior uno de sus temas alegóricos favoritos, el combate de la inteligencia contra la barbarie, de la luz contra las tinieblas: «El dios, montado en su carroza, ha lanzado ya algunas flechas... El monstruo, sangrando por los efectos de las flechas del dios del calor y de la vida, se retuerce exhalando los restos de su vida y de su ira impotente en un vapor ardiente».

Delacroix modifica el proyecto de Le Brun y lo eleva a la dimensión de la simbología eterna al oponer de forma contundente las dos partes de la composición: en la parte superior el mundo del sol, en la inferior el de la noche. Supo renovar la temática sin romper con la tradición. Gustave Moreau con su *Faetón* y Odilon Redon con su *Carroza de Apolo* (pág. 67) retomarán el modelo. El tema de las *Metamorfosis* de Ovidio es en realidad la victoria del bien sobre el mal, de la luz sobre las tinieblas, pero también de la belleza sobre la fealdad, del genio sobre la necedad.

Frente a Delacroix triunfando como Apolo, el propio Delécluze se rinde: «Al encargar a Delacroix este importante trabajo no se podía sacar mayor partido... el brillo y la soledad del colorido, características tan eminentes del autor de *Apolo vencedor*, han servido de forma maravillosa en esta ocasión. En toda la obra reina una armonía, llena de fuerza y de sutileza, que cautiva a los que poseen una mirada delicada». Naturalmente, Delécluze no puede evitar disparar algún dardo de paso, reproches que hoy nos provocan la sonrisa: «No obstante, hay que lamentar que Monsieur Eugène Delacroix no haya estudiado la naturaleza y la forma de los ani-





males de su última composición con más cuidado. Por ejemplo, encontramos un tigre visto desde arriba del que apenas se pueden ver las cuatro patas. Y, por último, la serpiente Pitón, a pesar de su origen mitológico, debería tener una espina dorsal como los reptiles de esta especie... en los animales no es posible encontrar esos enroscamientos verticales, sino que son siempre horizontales».

Por su parte, Ernest Vinet se inquieta por la mala influencia que ejerce Delacroix sobre sus sucesores: «Hace ya dos años que el público contempla el techo de Delacroix... Todos lo dicen, Delacroix es el príncipe de nuestros coloristas, ha creado escuela. Las bandas indisciplinadas que, desde hace veinte años y bajo pretexto de buscar el movimiento y el color, se suman cada vez más en la barbarie, lo reconocen como su jefe». ¡Qué hubiera dicho Vinet si, después de Manet y de los impresionistas, hubiera conocido a Matisse y los fauvistas o incluso a Chagall...!

Mientras tanto, Delacroix se encuentra pintando «algunas paredes... que serán suficientes para satisfacer el deseo de grandeza, algo que se convierte en excesivo una vez que se prueba». Estas «paredes» son la biblioteca del Palacio Borbón: dos grandes hemicírculos de once por ocho metros, situados a ambos lados de la sala que pretende decorar con dos temas alegóricos, la barbarie representada con *Atila recorriendo Italia en ruinas* (pág. 75) y la civilización con *Orfeo difundiendo la cultura en Grecia*. Además, se encarga de la ornamentación de «cinco cúpulas pequeñas o bovedillas que presentan la clásica división de las bibliotecas, sin seguir la clasificación al pie de la letra: las Ciencias, la Filosofía, la Legislación, la Teología y la Poesía». De nuevo Delacroix simboliza con dos temas alegóricos la Paz y la Guerra, los dos polos entre los que oscila la humanidad.

La crítica, un poco desconcertada al principio por la ambición y grandiosidad de este ciclo, entiende el mensaje. Por ejemplo, Paul de Saint-Victor, escribe en *La Presse* en 1863: «Entre Orfeo y Atila, entre la aurora y el crepúsculo del mundo antiguo, encontramos toda la historia de su civilización y su genio. La historia no sigue un orden cronológico: está concebida de forma más elevada y su organización es más amplia... Es un poema a la vez griego, romano, bíblico, oriental, en el que todas las ideas se engendran, todas las imágenes se encadenan, a pesar de la variedad de las épocas y las razas y en el que cada símbolo se personifica con una sagacidad histórica igual a la imaginación del pintor».

El éxito conseguido con su *Apolo* sorprendió al propio Delacroix, poco acostumbrado a la unanimidad de la crítica. Aprovecha el momento para solicitar y obtener el encargo de decorar una de las salas del Ayuntamiento. Ésta es la última realización de un monumento de carácter civil y el único que desapareció, a causa del incendio del edificio durante la Comuna en 1871. Uno de los salones del norte de este caserón, el Salón de la Paz, fue confiado a Delacroix; otro salón situado en la parte sur del edificio se le encargó a Ingres. No conocemos gran cosa de las obras que realizó Delacroix, sólo que la ejecución de este encargo, con la colaboración de dos ayudantes, Pierre Andrieu y Louis Boulangé, duró dos años, igual que la galería de Apolo. Delacroix reconoce que la obra exigió un trabajo «gigantesco». También sabemos que la iluminación de la sala era lamentable y que tuvo que retocar la tonalidad de todas las composiciones.

Hoy sólo disponemos de algunos bocetos y dibujos preparatorios para juzgar esta obra. Del techo, en el que una gran alegoría representaba *La Paz, descendiendo sobre la tierra*, sólo tenemos el boceto (pág. 76) y un comentario de Delacroix: «El tema de la pintura principal del techo es la tierra desconsolada, elevando los ojos al cielo para rogar que terminen sus desgracias. Efectivamente, Cibeles, la augusta

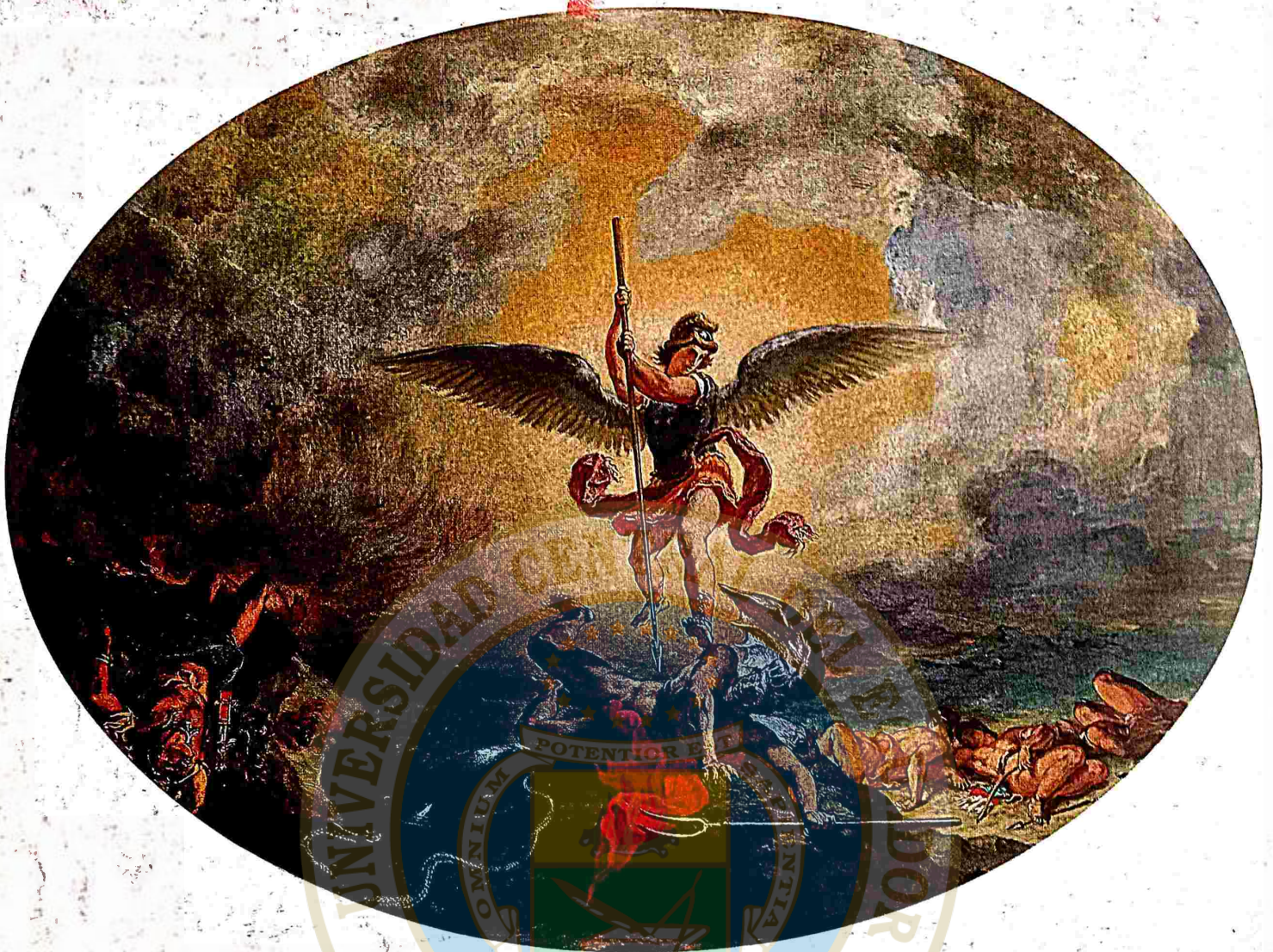
PÁGINA 76

Boceto para la Paz del Ayuntamiento:

La Paz descende a la tierra para consolar a los hombres y restablecer la abundancia, 1852

Óleo sobre lienzo, 77,7 x 55,1 cm

París, Musée du Petit Palais



San Miguel vencedor del demonio, 1854-1861
Óleo y cera sobre lienzo oval, 4,41 x 5,75 m
París, Église Saint-Sulpice

madre, tiene a menudo malos hijos que ensangrientan su vestido y la llenan de ruinas humeantes... Por encima, en medio de un cielo azul intenso, dorado por la luz, donde huyen las nubes, los últimos vestigios de la tormenta barridos por un poderoso viento. En ese cielo aparece la Paz, serena y radiante, acompañada del coro sagrado de las Musas, hasta ahora fugitivas...».

Todas estas «grandes obras» nos muestran cómo Delacroix renovó y amplió su inspiración después de su viaje a Marruecos. Se inspira, como nunca antes lo había hecho, en la mitología clásica, en la historia griega y romana o en la Biblia. A pesar de la enfermedad y el cansancio, utiliza algunos temas de sus frescos para pintar cuadros que sigue enviando al Salón de 1859, como *Ovidio en el exilio* (pág. 82-83), ya que lo que le interesa es el futuro del hombre y de la civilización. Al mismo tiempo, es evidente la relación entre sus cuadros y los frescos en el caso de Atila, que evoca a *Quíos*, *Sardanápalo* o *La entrada de los cruzados en Constantinópla*.

Habiéndose convertido en el gran maestro de la decoración de los edificios civiles, Delacroix no puede quedar al margen de una de las grandes materias de su época: la decoración de edificios religiosos. La ocasión le llegará con la capilla de los Santos Ángeles, en Saint-Sulpice, en lo que muchos consideran una especie de

PÁGINA 79:

La lucha de Jacob con el Ángel
(detalle), 1854-1861

Óleo y cera sobre revoco, 7,51 x 4,85 m
París, Église Saint-Sulpice







ILUSTRACIÓN INFERIOR IZQUIERDA:

La expulsión de Heliodoro del templo,
1854-1861

Óleo y cera sobre revoco, 7,51 x 4,85 m
París, Église Saint-Sulpice



La expulsión de Heliodoro del templo
(boceto), 1850

Óleo sobre papel sobre lienzo, 56,2 x 38,5 cm
Friburgo, Musée d'Art et d'Histoire

PÁGINA 80

La expulsión de Heliodoro del templo (detalle
del ángel vengador)

testamento. Por medio de un Decreto del 28 de abril de 1849, Delacroix recibe el encargo de decorar una capilla de la iglesia de Saint-Sulpice. Pero el artista, demasiado ocupado con la urgencia de sus numerosos encargos y afectado por su delicada salud, no puede empezar la decoración. Tendrán que pasar doce años hasta que logre acabar esta obra religiosa, en 1861. Como la capilla estaba consagrada a los Santos Ángeles, el artista decidió representar en el techo a *San Miguel vencedor del demonio* (pág. 78) y en los muros laterales *La lucha de Jacob con el Ángel* (pág. 79) y *La expulsión de Heliodoro del templo* (pág. 80-81). Como se encontraba gravemente enfermo –sufría una laringitis tuberculosa–, sus fieles ayudantes Pierre Andrieu y Louis Boulangé colaboraron con él.

La obra es acogida con división de opiniones. De nuevo, se mezclan críticas y alabanzas. Ante la delicadeza de la gama de tonalidades de *Heliodoro*, se evoca a Rafael y el Veronese, y ante la fuerza musculosa de *Jacob*, se piensa en Miguel Ángel. Lo que la crítica de la época acertó a ver en el *Jacob* es la profunda originalidad de Delacroix, que recurre a la naturaleza en sustitución de los decorados arquitectónicos habituales. La paleta muy completa, rica y variada, la armonía de los colores, la sutileza de los verdes y la frondosidad presagian a Corot. Delacroix, que está llegando al final de su carrera, se afirma realmente como el padre de los

PÁGINAS 82-83:

Ovidio en el exilio, 1859

Óleo sobre lienzo, 88 x 130 cm
Londres, National Gallery







Ramo de flores, hacia 1849-1850
A cu ar el aguada y pastel sobre papel,
65 x 65,4 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

ILUSTRACIÓN SUPERIOR DERECHA:
Paul Cézanne.

Ramo de flores, hacia 1902
Óleo sobre lienzo, 77 x 64 cm
Moscú, Museo Pushkin

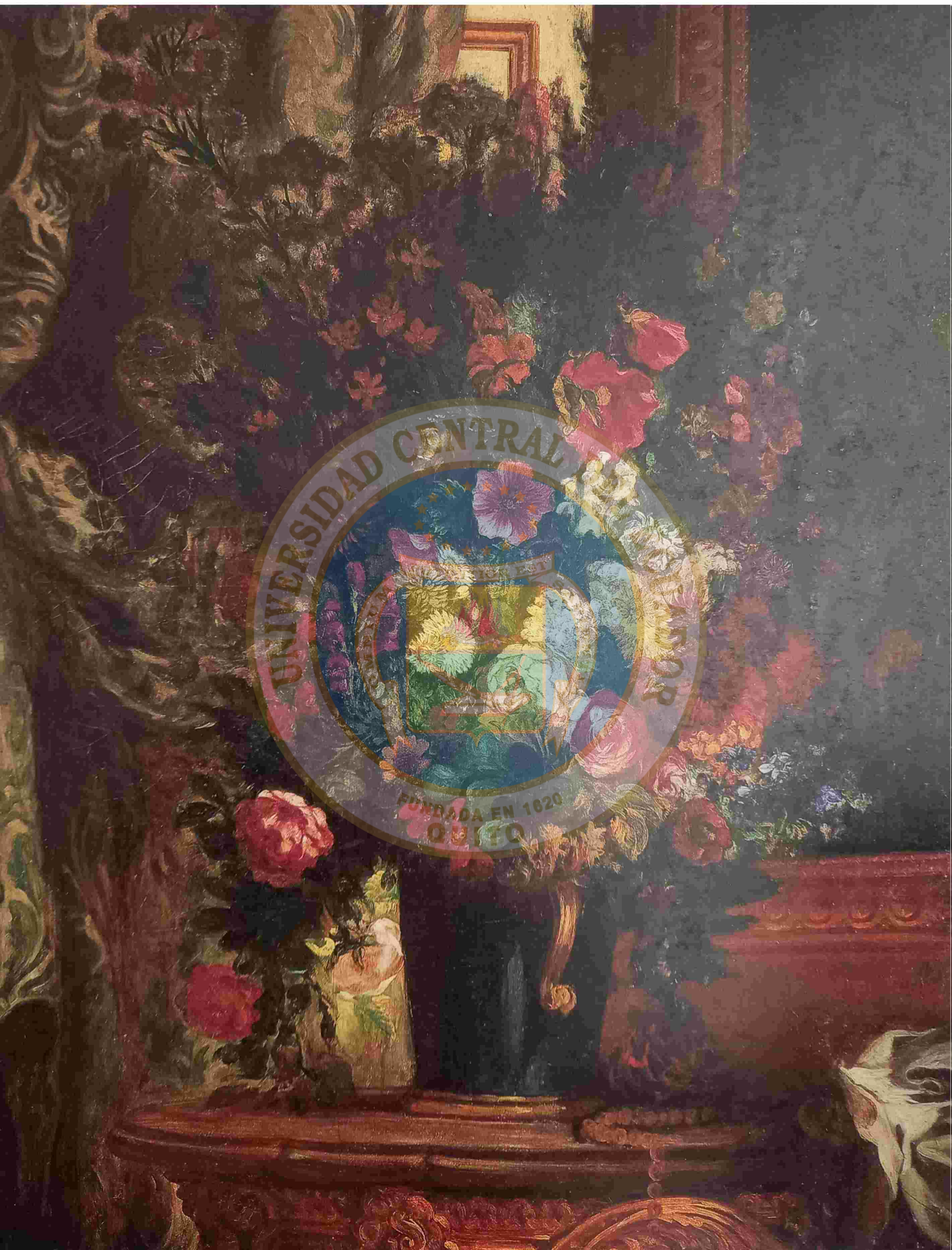
Cézanne compró este acuarela de Delacroix, que conservaba en su estudio de Aix-en-Provence para modelo, como un tesoro. La copia que realizó del mismo le situó en las fronteras de la abstracción.

impresionistas. Algunos han interpretado *La lucha de Jacob con el Ángel* como un compendio de la vida y el pensamiento del maestro, para quien todo siempre fue lucha, combate espiritual entre su voluntad de permanecer en el clasicismo y su genio de romántico, entre su admiración por Racine y su amor a Shakespeare... Como escribe Maurice Barrès, es «una página autobiográfica suprema, un resumen de la experiencia de una gran vida, testamento final que el anciano artista inscribe en las paredes de la capilla dedicada a los Ángeles. Está llena de música eclesiástica y de la armonía luminosa con que un hombre auténtico al final de sus días hace balance de su vida».

Los cuadros de flores y de paisajes que realizó al final de su vida forman también parte de su testamento. Es una de las pocas veces en que el tema de los cuadros no es el elemento esencial. Timothy Clark ve en ellos «una forma de retirarse de manera grandiosa y deliberada hacia un mundo de sensaciones privadas, un lugar de problemas tradicionales, que se refieren únicamente a la pintura». Es, en cierta forma, la búsqueda contemporánea del «arte por el arte». Precisamente en pleno trabajo de los frescos, Delacroix pinta las flores del jardín de George Sand. Lo hace para tomarse un descanso, al igual que Renoir pintaba rosas con los restos de los colores que había utilizado para realizar un desnudo. George Sand nos relata: «Le he sorprendido en un arrobamiento de éxtasis frente a una flor de lis amarilla, de la que, en sus propias palabras alegres, acababa de comprender su bella arquitectura». Con su gran amiga Joséphine de Forget solía «merodear por los rosales...». Una vez más, Baudelaire encuentra las palabras apropiadas para describir «el cráter volcánico que los ramos de flores esconden artísticamente». El crítico Cailleux apunta con acierto: «Delacroix ha desvelado el secreto de las flores y su placidez, que nos describe a continuación con esa energía espontánea que le es tan propia».

Y el gran romántico anota en su *Diario* en 1850: «Por la tarde, un claro de

PÁGINA 85:
Flores en un jarrón azul, 1848-1850
Óleo sobre lienzo, 135 x 102 cm
Montauban, Musée Ingres





Estudio del cielo al atardecer, hacia 1849
Pastel, 19 x 24 cm
París, Musée du Louvre, Département des
Arts graphiques

luna encantador en mi pequeño jardín. Me quedo paseando hasta muy tarde. Mi gozo es indescriptible con la dulce luz sobre los sauces, el ruido de la fuente y la deliciosa fragancia de las plantas que, a esta hora, parece que entregan todos sus tesoros escondidos». Es como si escucháramos a Monet paseándose por su jardín de Giverny.

Ciertamente, un «clásico en estado puro» que quiera igualarse con los grandes maestros tiene que saber pintar flores y paisajes, aunque los temas que trate habitualmente sean más ambiciosos. Gracias a su *Diario*, sabemos que el cielo dorado que domina la carroza de Apolo en el Louvre está sacado de su serie de paisajes. Al igual que los impresionistas y como un músico que concibe sus partituras, Delacroix pinta ahora a gusto el espectáculo renovado en cada momento de las diferentes horas del día: estudios de cielos (ilustración superior), soles ponientes, escenas nocturnas inspirándose en los paisajes del bosque de Sénart y de los alrededores de Champrosay. Pero donde apreciamos la influencia de Delacroix en su «hermano menor» Monet, por la fragmentación de la pincelada, es en *El mar desde las alturas de Dieppe* (pág. 87), expuesto en el Musée Delacroix, del que no se sabe si lo pintó del natural y que ha sido comparado frecuentemente con el célebre *Impresión, sol naciente* de Monet.

Durante toda su vida, Cézanne soñó con pintar una *Apoteosis de Delacroix*, proyecto que nunca realizó y del que sólo conocemos un boceto (pág. 95). En él se



puede ver a Delacroix llevado por dos ángeles, uno portando sus pinceles y otro su paleta. Por debajo se extiende un paisaje en el que aparece Pissarro, en pie delante de su caballete. A la derecha, Claude Monet y en un primer plano, Cézanne tocado con un sombrero de Barbizon. A la izquierda, Víctor Choquet, coleccionista de la obra de Delacroix y, después, de los impresionistas. Todos aplauden el vuelo de aquel que dijo: «Dadme un poco de barro y yo lo tomaré en carne femenina de un delicioso color».

El mar desde las alturas de Dieppe, 1852
Óleo sobre cartón sobre madera, 35 x 51 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINAS 88-89:

Cesta de flores volcada en un parque,
1848-1849

Óleo sobre lienzo, 107,3 x 142 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Incluso las flores que pintó Delacroix tienen un aspecto grandioso: «He intentado crear retazos de naturaleza, tal y como los vemos en los jardines, simplemente reuniendo en el mismo marco la mayor variedad posible de flores de la forma más verosímil posible».





Delacroix

Vida y obra



Autorretrato con gorra, 1832
Dibujo, 19,3 x 12,7 cm
París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

PÁGINA 91:
Delacroix, 1842
Daguerrotipo de
Léon Riesener
París, Musée d'Orsay

1798-1814

Eugène Delacroix nace el 26 de abril de 1798 en Charenton-Saint-Maurice. Es el cuarto hijo de Victoire Oeben, hija a su vez de un conocido ebanista. Su padre legal es Charles Delacroix, Ministro de Exteriores del Directorio. Sin embargo, según determinadas hipótesis, su padre auténtico pudo ser Talleyrand, al que Delacroix se parece tanto física como psicológicamente. Charles Delacroix muere en 1805 siendo prefecto de la Gironda. Madame Delacroix regresa a París y se instala en la casa de su hija Henriette de Verninac. El joven Eugène acude al internado del Lycée Impérial (actualmente, Lycée Louis-le-Grand). En 1814 muere su madre, quedando así huérfano a los dieciséis años. El 6 de abril de ese mismo año abdica Napoleón I y Luis XVIII accede al trono.

1815-1818

Eugène vive en casa de su hermana Henriette. En 1815 termina sus estudios. Siguiendo el consejo de su tío, el pintor Henri-François Riesener (1767-1828), entra en el taller del pintor neoclásico Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) y realiza copias de Rafael y Rubens en el Louvre. A los 19 años ya está en la

Ecole des Beaux-Arts, donde intima con Richard Parkes Bonington y Jean-Baptiste Pierret. El joven Delacroix y su sobrino Charles de Verninac encuentran una cálida acogida en el hogar de los Riesener, pero es en casa de su hermana donde Eugène conocerá a una joven inglesa que será su primer amor: Elisabeth Salter, de la que nos dejó un retrato de 1817.

1819-1822

Delacroix recibe su primer encargo, una *Virgen de las nieves* para la iglesia de Orcemont, muy inspirada en Rafael. Pero sus gustos se aproximan más a Géricault, de quien admira *La balsa de la Medusa* y que le confía amistosamente el encargo de la *Virgen del Sagrado Corazón* para la catedral de Ajaccio. La muerte prematura de este artista, en 1824, le afectará enormemente. Unas inversiones mal realizadas le sitúan en una complicada situación financiera. Para ganar algo de dinero, se ve obligado a realizar caricaturas. Gracias al apoyo de Gros, se expone su primera obra en el Salón de 1822, que después adquiere el Estado. Es *La barca de Dante*. Etienne-Jean Delécluze califica este cuadro de «mamarachada», pero Adolphe Thiers, un jo-

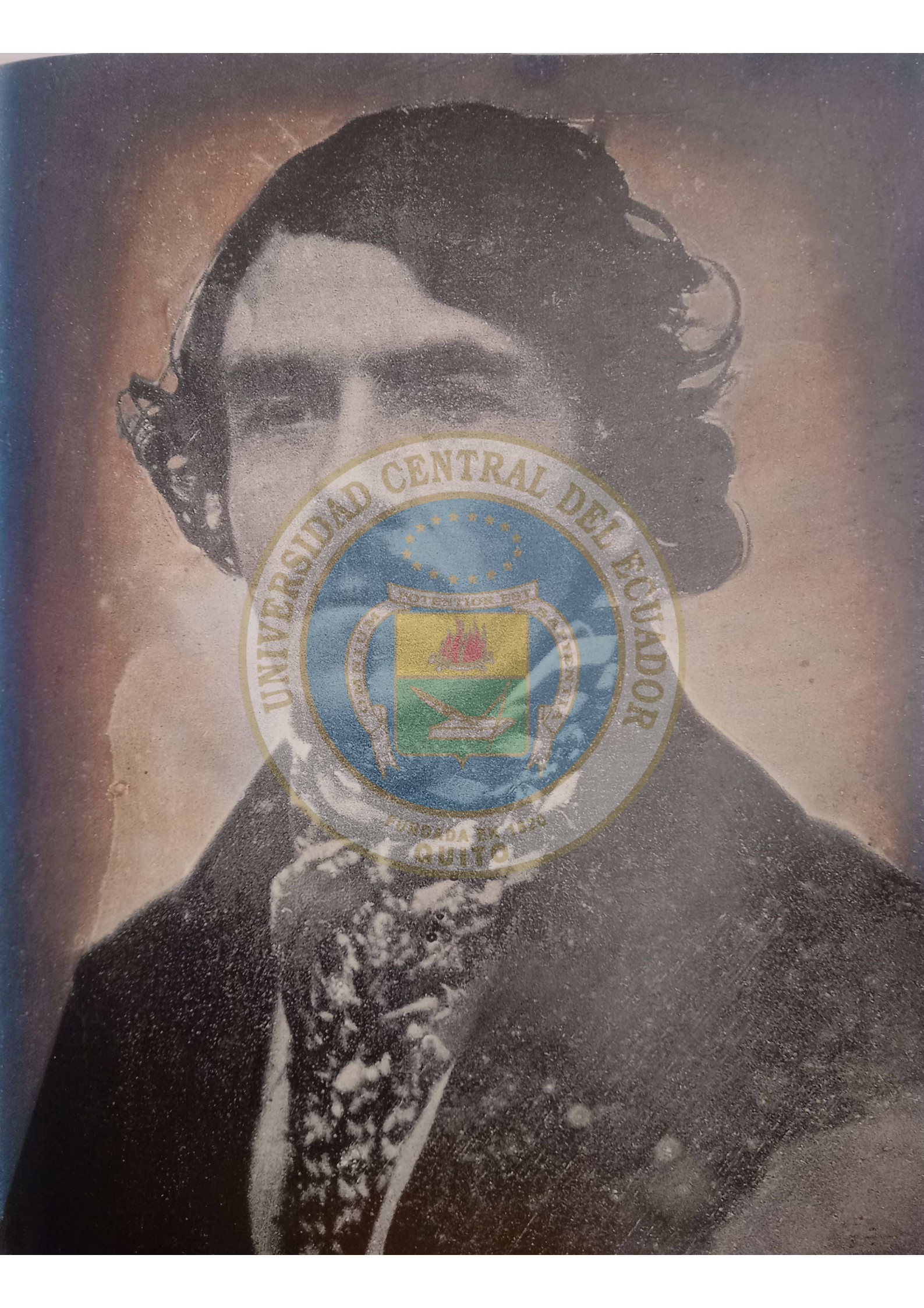
ven periodista, habla de «genialidad» y le promete enormes trabajos, promesa que cumplirá al ser nombrado ministro. Primeros síntomas de laringitis tuberculosa, enfermedad de la que morirá.

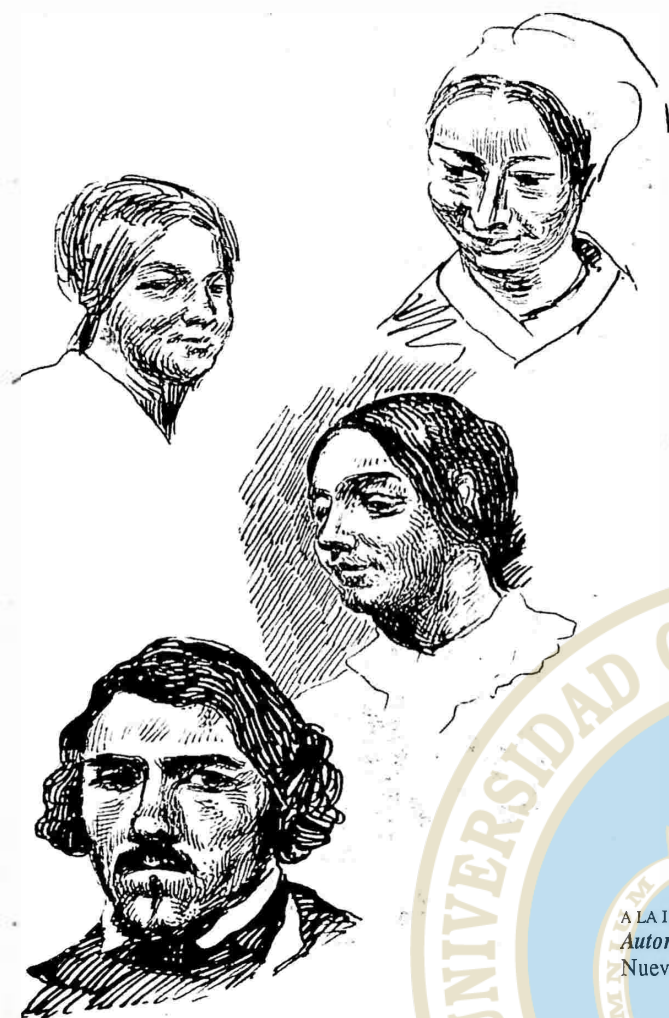
1823-1824

El pintor comparte alojamiento durante algún tiempo con el acuarelista inglés Thales Fielding, que le hace descubrir a los paisajistas ingleses como John Constable, cuya influencia se hace sentir en *Naturaleza muerta con crustáceos*. Presenta en el Salón de 1824 las escenas de *Las Jatanzas de Quíos*, reacción personal contra el genocidio de los turcos en Grecia, y que requirió numerosos estudios preparatorios. Esta obra le sitúa entre los pintores románticos en oposición a los clásicos, cuyo mejor representante es Jean Auguste Dominique Ingres. Los grandes poetas románticos que admira Delacroix, Víctor Hugo y Lord Byron, exaltan las aspiraciones del artista.

1825-1826

A través de Bonington, Delacroix conoce a una antigua bailarina de la Ópera, Eugénie Aimée Dalton, que se convierte en su amante. Entre mayo y agosto, pasa una temporada en Inglate-

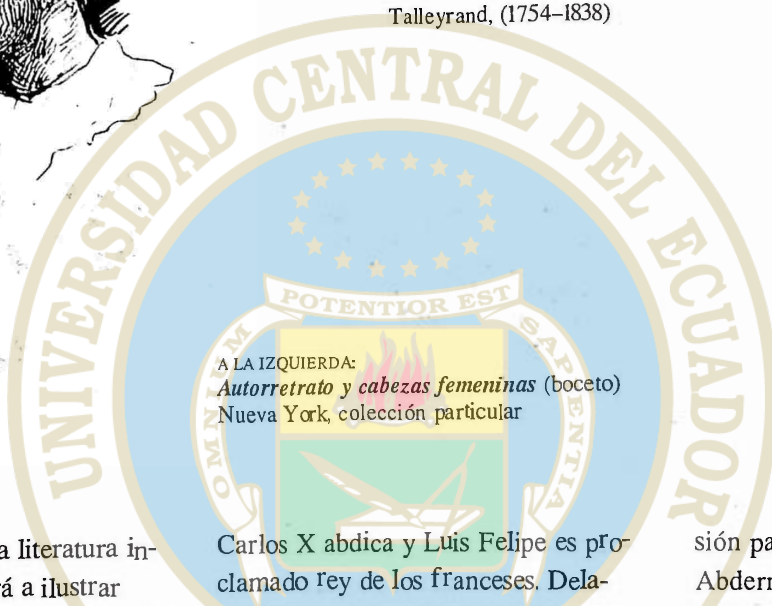




Talleyrand, (1754–1838)



Delacroix, hacia 1860



A LA IZQUIERDA:
Autorretrato y cabezas femeninas (boceto)
Nueva York, colección particular

rra. Se familiariza con la literatura inglesa, lo que le empujará a ilustrar *Macbeth* y *Hamlet* con litografías. Asimismo, dibuja los héroes de Walter Scott y Byron. Unos años después, el *Fausto* de Goethe le inspirará una serie de diecisiete litografías, publicadas en 1828.

1827–1831

En 1827 mueren la hermana del pintor, Henriette de Verninac, y en 1828 Boinington. Expone en el Salón *La muerte de Sardanápalo*, obra muy polémica, así como la *Ejecución del dogo Marino Faliero*. A partir de 1829, el pintor se instala en el número 15 de quai Voltaire. Trabaja intensamente: estudios para la *Batalla de Nancy* y la *Batalla de Poitiers*, numerosos retratos. En 1830 se produce la Revolución de julio:

Carlos X abdica y Luis Felipe es proclamado rey de los franceses. Delacroix presenta una escena de actualidad, *La Libertad guiando al pueblo*. La polémica en torno a *Hernani*, drama de Víctor Hugo, consagra el triunfo del Romanticismo. Mientras tanto, Delacroix mantiene una gran vida social, frecuentando a Stendhal, Mérimée, Alejandro Dumas. Publica en la *Revue de Paris* artículos sobre Miguel Ángel y Rafael. En verano, pasa temporadas en la casa de sus primos en Valmont. En 1831 se le concede la Legión de Honor.

1832

Éste es un año clave para el artista. Gracias a una recomendación de Madeleine Mars, conoce al conde Charles de Mornay, responsable de la mi-

sión para visitar al sultán de Marruecos Abderramán. Se escoge a Delacroix como acompañante para el viaje diplomático, que comienza el 24 de enero con una estancia en Tánger y continúa en Meknes, Cádiz, Sevilla, Orán y Argel. Regresan a Francia el 5 de julio. Los seis meses bajo el cielo africano dejan una profunda huella en el pintor. Llena varios cuadernos de dibujos, croquis y acuarelas. Las costumbres de los musulmanes le fascinan e inspirarán sus futuros cuadros. Nacimiento de Édouard Manet.

1833–1837

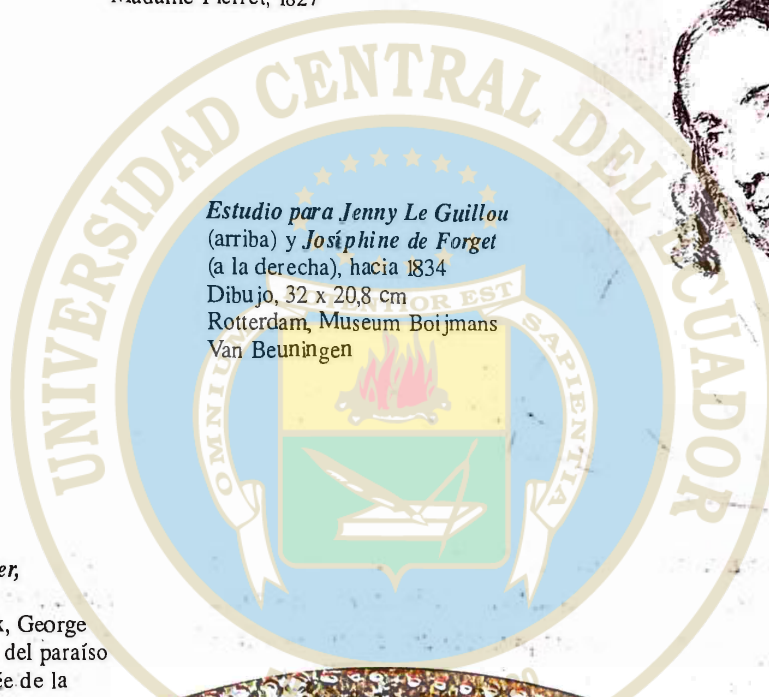
Thiers encarga a Delacroix la decoración del Salón del Rey en el Palacio Borbón. A pesar del rechazo en el Salón y del fracaso de su candidatura al Institut de France, el pintor goza de



Elisabeth Salter, 1817



Madame Pierret, 1827

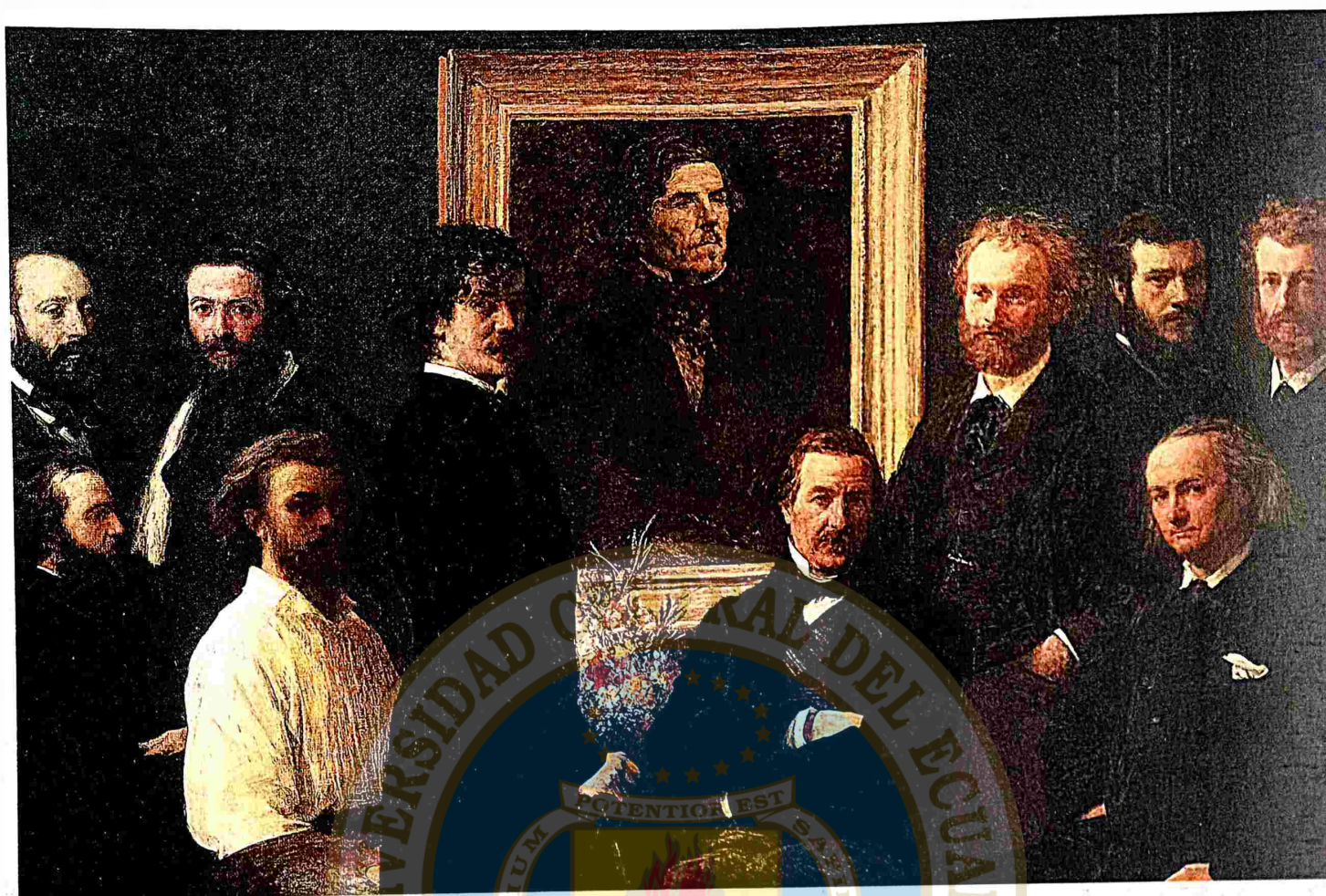


Estudio para Jenny Le Guillou (arriba) y Joséphine de Forget (a la derecha), hacia 1834
Dibujo, 32 x 20,8 cm
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

George Sand y Auguste Charpentier, Abanico de caricaturas, 1838

En el centro: Franz Liszt, Delacroix, George Sand y Frédéric Chopin como aves del paraíso
París, Musée Renan Scheffer (Musée de la Vie romantique).





Henri Fantin-Latour

Homenaje a Delacroix, 1864

Óleo sobre lienzo, 160 x 250 cm
París, Musée d'Orsay

Este cuadro, que estuvo expuesto en el Salon des Refusés en 1864, un año después del *Almuerzo sobre la hierba* de Manet, dio también mucho que hablar porque reúne, en torno al retrato del príncipe del Romanticismo, a personajes tan diversos como los críticos defensores de los románticos –como Baudelaire–, defensores del Realismo –como Champfleuri y Duranty– y a artistas contemporáneos con sensibilidades divergentes, como Whistler, Manet o el propio Fantin-Latour. El *Homenaje a Delacroix* es un auténtico manifiesto de la joven escuela con sus diferentes tendencias, que reconoce que el viejo maestro romántico y «clásico, en estado puro» simboliza la libertad que ellos reivindican.

gran notoriedad y recibe muchos encargos oficiales. Queda muy afectado por la muerte de su sobrino, Charles de Verninac (1834), pero encuentra una cariñosa acogida en casa de los Pierret y los Villot, haciéndose amigo de la mujer de este último, Pauline, que posará para él en su casa de Champrosay. También comienza la relación sentimental con George Sand, pero la relación amorosa más intensa es con su sobrina Joséphine de Forget, que será su amante durante muchos años. Expone con éxito *Las mujeres de Argel en sus habitaciones* en el Salón de 1834.

1838–1844

Recibe importantes encargos: decoración de la biblioteca en el Palacio Borbón (1838); la del Palacio de Luxemburgo (1840) y, posteriormente, la capilla de Saint Sacrement en la iglesia

de Saint-Denis. Para acometer estas obras gigantescas, le ayudan dos alumnos, de los cuales Pierre Andrieu será el más fiel. Continúa exponiendo en el Salón: *Ceremonia nupcial judía en Marruecos*, *El naufragio de Don Juan*, *Medea furiosa*, *La entrada de los cruzados en Constantinopla*. Interrumpe su trabajo con algunos viajes: en 1839, breve estancia en Holanda, acompañado de Elisa Boulanger. Varias estancias en Valmont y en 1842 en Nohant, en casa de George Sand. El pintor íntima con la célebre pareja Frédéric Chopin-George Sand. Nacimiento de Cézanne en 1839 y de Auguste Rodin, Claude Monet y Émile Zola en 1840.

1845–1849

Pasa una temporada en los Pirineos para tratar su laringitis. Allí realiza dibujos y acuarelas de paisajes montañosos.

sos. Muere su hermano Charles en 1845. Tiene que desplazarse a Burdeos para arreglar su herencia. La llegada al poder de Luis Napoleón en 1848 le abre las perspectivas de encargos oficiales, mientras que su candidatura al Institut de France es rechazada varias veces. En 1849, recibe el encargo de decorar una capilla en la iglesia de Saint-Sulpice, que ejecutará varios años después. Jenny Le Guillou se ocupa ahora de llevar la casa. Permanecerá junto a él hasta su muerte. Conoce a Jean-Baptiste Camille Corot y escribe un artículo sobre Antoine Jean Gros.

1850-1856

Recibe el encargo de decorar el techo de la Galería de Apolo en el Louvre, que termina en octubre de 1851. Anteriormente, ha viajado a Bélgica para inspirarse en Rubens. Asimismo, trabaja en la decoración del Salón de la Paz en el Ayuntamiento (destruido durante la Comuna). En verano, pasa tem-

poradas en Champrosay y Dieppe, donde pinta marinas y bodegones de flores que influirán enormemente en los impresionistas. En 1855 presenta cuarenta y ocho lienzos en la Exposición Universal. Después de siete intentos, por fin es admitido en el Institut de France en 1856. El año anterior había sido nombrado Comandante de la Legión de Honor.

1857-1863

En 1857, Delacroix cambia su domicilio al número 6 de la plaza de Furstenberg, donde dispone de un amplio estudio donde reina una atmósfera recalentada, necesaria para que el artista cuide su laringitis. En 1857, Francia completa la conquista de Argelia. *Madame Bovary* y *Las flores del Mal* provocan un escándalo. Gustave Flaubert y Charles Baudelaire son llevados a los tribunales. En 1859, el pintor expone por última vez en el Salón ya que, a pesar de su empeño, no puede trabajar de forma

continua y tiene que someterse a numerosas curas de reposo en el campo. En 1861 termina los frescos de Saint-Sulpice y comienza la decoración del comedor del banquero Hartmann. En 1863 su estado empeora. Sigue pintando *El cobro del impuesto árabe* y *Tobías y el Ángel*, pero el 13 de agosto muere en solitario, acompañado solamente por su fiel Jenny Le Guillou. Se inaugura un Salón des Refusés para los artistas excluidos del Salón oficial. Manet sorprende con *El almuerzo sobre la hierba*, mientras que Cabanel es aclamado con el *Nacimiento de Venus*.

1864

Venta del estudio del artista al hotel Drouot. Fantin-Latour presenta su *Homenaje a Delacroix* que, a pesar de la muerte de aquel que fue al mismo tiempo el príncipe de los románticos y un «clásico en estado puro», provoca todavía considerable escándalo.

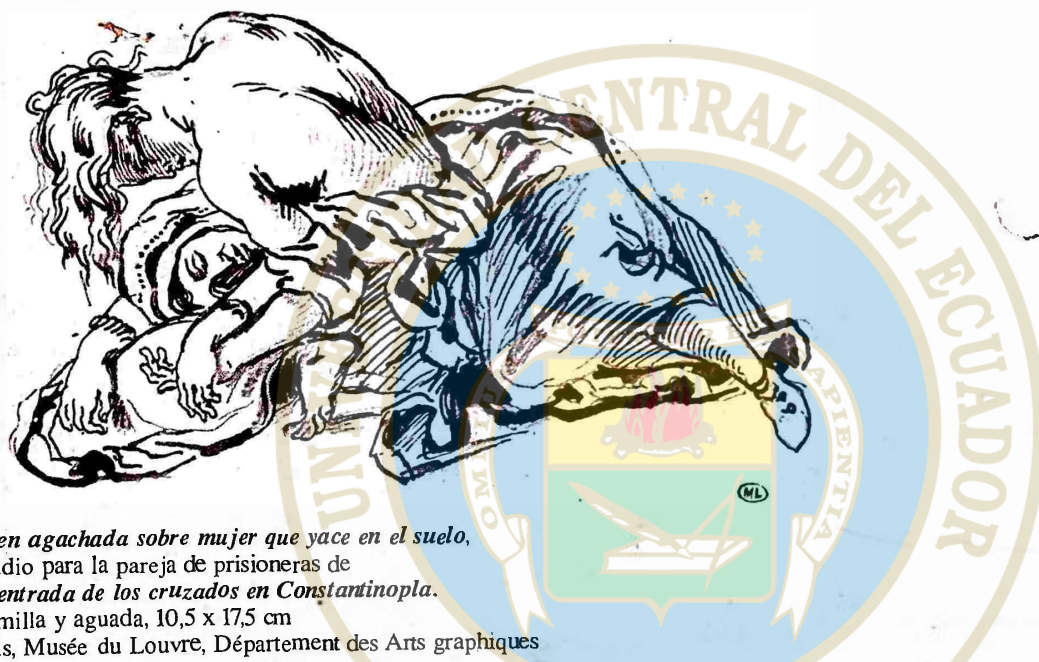


Paul Cézanne
Apoteosis de Delacroix,
hacia 1894
Óleo sobre
lienzo,
27 x 35 cm,
Aix-en-Pro-
vence, Musée
Granet

En 1904, Cézanne escribió a Emile Bernard: «No estoy seguro de que mi débil estado de salud me permita cumplir mi sueño, una *Apoteosis de Delacroix*». Este boceto es todo lo que queda del proyecto.

Copyright de las ilustraciones

La editorial y el autor agradecen a los museos, a los archivos y a los fotógrafos que les hayan autorizado a reproducir las ilustraciones y les hayan brindado su amable apoyo al realizar este libro. Además de las instituciones indicadas en leyendas de las ilustraciones, deseamos mencionar también:



Joven agachada sobre mujer que yace en el suelo,
estudio para la pareja de prisioneras de
La entrada de los cruzados en Constantinopla.
Plumilla y aguada, 10,5 x 17,5 cm
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

© Artephot/Held, París: 65

© Artephot/Takase: 78

Michel Bodycomb 98: 2

© Bridgeman-Artothek: 84 derecha

© Bridgeman-Giraudon: 62

Cliché Frédéric Jaulmes: 9, 13 izquierda

© Cliché du M.B.A. de Bordeaux, Lysiane Gauthier: 6

Cliché Bernard Terlay: 95

© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge: 18 inferior

© Giarudon, París: 50, 54 izquierda, 54 derecha

© Lauros-Giraudon: 79, 80, 81 izquierda

© 1980 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: 88/89

Musée des Beaux-Arts de Lyon, Studio Bas-set, Caluire: 19

© Nasjonalgalleriet, J.Lathion: 48

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea, Martin Bühler: 17, 21 inferior derecha

© Photo Bulloz: 51 superior

© Photo Josse: 70, 71 superior, 71 inferior, 72 superior, 72 inferior, 73 inferior, 75

© Photo RMN, París, Arnaudet: 7, 11 superior izquierda, 21 izquierda

© Photo RMN, París, Arnaudet/G.B.: 40

© Photo RMN, París, Arnaudet/J.Scho: 45

© Photo RMN, París, Michèle Bellot: 7, 14 superior derecha, 29 superior, 51 inferior, 55, 86, 90

© Photo RMN, París, J.G. Berizzi: 8, 38 superior derecha, 39, 56, 68, 73 superior

© Photo RMN, París, Gérard Blot: 1, 12, 14 superior izquierda, 24, 43, 52

© Photo RMN, París, Gérard Blot/C.Jean: 66, 69

© Photo RMN, París, C.Jean: 16

© Photo RMN, París, Hervé Lewandowski: portada, 15, 18 superior, 20, 21 superior derecha, 23, 25, 27, 28, 29 inferior, 31, 32, 64 superior, 87, 94

© Photo RMN, París, R. G. Ojeda: 34, 35, 37, 38 inferior, 41 superior, 91

© Photo RMN, París, Jean Schormans: 22, 36

© Photo RMN, París: 10, 11 inferior derecha, 13 derecha, 26, 53 superior, 63, 67 superior, 67 inferior, 74 superior, 84 izquierda, 96

© Photothèque des Musées de la Ville de Paris, Ph. Ladet: 93 inferior

© Photothèque des Musées de la Ville de Paris, P. Pierrain: 76

The Pierpont Morgan Library, Nueva York, 1985.33, Bequest John S. Thacher. Photography: Schecter Lee: 46 inferior

© 1994 Skm, Hans Thorwid: 60/61

© Ole Woldbye: 38 superior izquierda

En la misma serie se han publicado:

SANDRO BOTTICELLI
Barbara Deimling

PIETER BRUEGEL
La obra completa –
pintura
Rose-Marie y
Rainer Hagen

CARAVAGGIO
Gilles Lambert

PAUL CÉZANNE
Ulrike Becks-Malorny

MARC CHAGALL
Ingo F. Walther

SALVADOR DALÍ
Gilles Néret

EL BOSCO
La obra completa –
pintura
Walter Bosing

JAMES ENSOR
Ulrike Becks-Malorny

PAUL GAUGUIN
Ingo F. Walther

VINCENT VAN GOGH
Ingo F. Walther

EDWARD HOPPER
Rolf G. Renner

HUNDERTWASSER
Pierre Restany

FRIDA KAHLO
Andrea Kettenmann

WASSILY KANDINSKY
Hajo Düchting

PAUL KLEE
Susanna Partsch

YVES KLEIN
Hannah Weitemeier

GUSTAV KLIMT
Gilles Néret

TAMARA DE LEMPICKA
Gilles Néret

LEONARDO
Frank Zöllner

ROY LICHTENSTEIN
Janis Hendrickson

RENÉ MAGRITTE
Marcel Paquet

HENRI MATISSE
Volkmar Essers

MIGUEL ÁNGEL
Gilles Néret

JOAN MIRÓ
Janis Mink

AMEDEO MODIGLIANI
Doris Krystof

PIET MONDRIAN
Susanne Deicher

CLAUDE MONET
Christoph Heinrich

EDVARD MUNCH
Ulrich Bischoff

PABLO PICASSO
Ingo F. Walther

REMBRANDT
Michael Bockemühl

DIEGO RIVERA
Andrea Kettenmann

PIERRE-AUGUSTE
RENOIR
Peter H. Feist

HENRI ROUSSEAU
Cornelia Stabenow

EGON SCHIELE
Reinhard Steiner

GEORGES SEURAT
Hajo Düchting

HENRI DE TOULOUSE-
LAUTREC
Matthias Arnold

J. M. W. TURNER
Michael Bockemühl

DIEGO VELÁZQUEZ
Norbert Wolf

VERMEER
La obra completa –
pintura
Norbert Schneider

ANDY WARHOL
Klaus Honnef

«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Londres

www.taschen.com



ISBN 3-8228-1394-X



9 783822 813942

www.taschen.com