

El rompecabezas de un *Diccionario de las Bellas Artes*. Parte 2

The Puzzle of a *Dictionary of Fine Arts*. Part 2

Eugène Delacroix

Presentación, traducción y notas de
Verónica Volkow

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
volkowfe@icloud.com
ORCID: 0000-0003-2831-6464

Resumen: Eugène Delacroix, considerado el pintor romántico más importante de Francia durante el siglo XIX, no dejó de sobresalir también como un ilustre escritor. En 1857 tras incorporarse a la Academia, decide elaborar un diccionario sobre las bellas artes, que inició, pero nunca llegó a concluir. Sin embargo, tanto la idea del proyecto del diccionario como algunas de sus entradas quedaron registradas en el *Diario*, que Delacroix escribió con asiduidad a lo largo de gran parte de su vida. Este notable diario abunda en reflexiones sobre arte, anécdotas personales y deseos de cuadros y proyectos, convirtiéndose en uno de los documentos literarios e históricos más apasionantes de la época. En la primera entrega presentamos una traducción del francés de las entradas 10, 13 y 23 de enero del *Diario*, donde el pintor empezó a darle forma al proyecto del diccionario. En esta segunda entrega incluimos las entradas del 25 de enero y del 4 de febrero. Para la traducción hemos utilizado la edición de 1932 de André Joubin publicada por la editorial Plon, que es la más completa hasta el momento.

Palabras clave: Eugène Delacroix, diario, diccionario de bellas artes, artistas románticos franceses.

Abstract: Eugène Delacroix, considered as one of the most prominent French painters of the 19th. Century was also a remarkable writer. After entering the Academy in 1857 he planned to write a dictionary of the arts, which he left unfinished. However, the idea of the dictionary project and some of its entries were recorded in the *Diary* that he wrote during a long part of his



life. This Journal is full of ideas around art, personal anecdotes and ideas for paintings, it is one of the most interesting documents of this historical period. In the first installment we presented a translation from French of the entries January 10th, 13th and 23rd of the Diary, where the painter begins to give shape to the Dictionary project. In this second installment we include the entries of January 25th and February 4th. For this translation we have chosen the Third Edition of the Journal, edited by André Joubin, and published by Plon in 1932, which is the most complete.

Keywords: Eugène Delacroix, journal, dictionary of arts, romantic French artists.

Recibido: 17 de mayo de 2023

Aceptado: 11 de agosto de 2024

Damos continuidad en esta publicación a la segunda parte del esbozo de un *Diccionario de las Bellas Artes*, que Eugène Delacroix proyectó escribir después de su ingreso a la Academia de las Bellas Artes en 1857. El *Diccionario* quedó inconcluso, pero el pintor registró múltiples entradas y reflexiones sobre este en su notable *Diario*. Habiendo presentado en el volumen 10 (núm. 1) de *Interpretatio*, junto con una introducción, las entradas del 11, 13 y 23 de enero, en esta segunda entrega hacemos una traducción de la entrada del 25 de enero —que incluye múltiples temas— y de la más breve del 4 de febrero. Como en la primera parte de esta traducción del anhelado e imposible *Diccionario*, nos basamos en la edición que André Joubin realizó en 1932 para la Librería Plon, quien respeta con esmero el *usus scribendi* del autor, que tratamos de transcribir al español.

25 de enero

-Litografía, agua fuerte, grabados en medalla, empaste, pincelada, veladura.

- **Grabado.** El grabado es un arte que ya va de salida, pero su decadencia no solo se debe a las tecnologías mecánicas con las que se le ha sustituido, ni a la fotografía, ni a la litografía, género que difícilmente puede superarlo, pero es más sencillo y más económico.
- Los grabados más antiguos son quizás los más expresivos. Como los de Lucas de Leyde, Alberto Durero, Marco Antonio, quienes fueron verdaderos grabadores en el sentido de que buscaron, antes que nada, transmitir el espíritu de la pintura que deseaban reproducir. Muchos de estos hombres de genio, al reproducir sus propias invenciones, cedían de manera natural a su sentimiento sin tener que preocuparse por reproducir una impresión ajena; otros, al tratar de reproducir la obra de otro artista, trataban esmeradamen-

te de no brillar de manera propia al desplegar destrezas manuales que solo alejan de la impresión general.

- Comenzó la perfección del instrumento, es decir de los medios materiales para lograr efectos.
- El grabado es una verdadera traducción (*ver Traducción*), es decir, pertenece al arte de transportar la idea presente en un arte a otro, igual que lo hace el traductor de un libro escrito en otra lengua que lo transporta a la propia. Es en esa lengua particular del grabador, donde este muestra su genio, que no consiste solamente en imitar, a través de los recursos de su arte, los efectos de la pintura, que sería como la otra lengua. Posee, si podemos hablar así, una lengua propia, que marca con su propia impronta esas otras obras, y que, en la traducción fiel de la obra que imita, manifiesta su sentimiento particular.
- *Color en el grabado*. En qué medida.
- *Fresco*. Se equivocaría uno al pensar que este género es más difícil que el de la pintura al óleo, porque exige que se realice de un solo golpe. La pintura al fresco exige menos del artista desde el punto de vista material: sabe así que el espectador no le exigirá ninguna de esas finezas que solo se obtienen en otros géneros mediante trabajos complicados. Toma medidas para abreviar, mediante trabajos preparatorios, el trabajo definitivo. ¿Cómo sería posible lograr una mínima unidad en una obra que se trabaja como si fuera un mosaico, peor aún, pues en el momento en que se pinta tiene un tono diferente, etc., es decir, operando mediante fragmentos yuxtapuestos, sin poder concordar lo que se pinta el día de hoy con lo que se pintó el día de ayer sin haber tomado en cuenta previamente una suma exacta del conjunto del cuadro?¹ Esa es la función del cartón o del dibujo donde se estudian por adelantado las líneas, el efecto y hasta el color que se busca expresar. Nunca se deben tomar al pie de la letra los comentarios que hablan de la maravillosa facilidad de los hacedores de frescos para triunfar sobre obstáculos. No existe prácticamente ningún fragmento de fresco que haya satisfecho de tal manera a su autor que le dispense de retocarlo. Los retoques son muy numerosos en las obras más renombradas. ¿Y qué importancia tiene finalmente que una

¹ Joubin señala que hay una nota rayoneada de Delacroix: “En el mosaico, al menos, el fragmento que se coloca al lado de otro fragmento se vincula mediante el color al conjunto; en el fresco, por el contrario, hay que exagerar con exceso el tono que se aplica para que al secar la argamasa no se disminuya en exceso”. André Joubin, ed., *Journal de Eugène Delacroix* (París: Librairie Plon, 1932).

obra haya sido realizada con facilidad? Lo único que importa es que la obra produzca el efecto que se tiene derecho a esperar. Solamente, habría que decir, para la desventaja del fresco, lo que esos retoques, hechos a veces con temple y a veces con óleo, pueden a la larga contrastar con el todo y menguar el efecto de la solidez.

- El fresco se decolora y palidece cada vez más a medida que pasa el tiempo. Es muy difícil evaluar, después de un siglo o dos, cómo debió ser un fresco y los cambios que el tiempo pudo traer consigo. Los cambios que el fresco sufre van en un sentido inverso a los que se producen en cuadros al óleo. El negro y el efecto de sombreado, que se producen en estos últimos, son producto de la carbonización del óleo y más aún, de la craquelación del barniz. El fresco, por el contrario, cuya base es la cal, contrae por efecto de la humedad los lugares en que fue aplicado. Todos aquellos que han hecho fresco se deben haber dado cuenta de que, en la superficie de los colores conservados en recipientes separados, al día siguiente se genera una especie de película *blancustre* y una suerte de velo gris. Este efecto, más pronunciado sobre una masa considerable del mismo tinte, se produce a la larga sobre la pintura misma, velándola de algún modo e impidiendo que haya concordancia en la continuidad; ya que esta atenuación se produce sobre todo en los tintes en que la cal domina, mientras que aquellos, que no contienen una cantidad tan grande de la misma, permanecen más vivos y producen, por su relativa crudeza, un efecto no previsto por el pintor.
- Se concluirá fácilmente, por el inconveniente que acabamos de señalar, que el fresco no conviene a nuestros climas, en los que el aire contiene mucha humedad; sin embargo, los climas cálidos le son contrarios de otra manera, que es quizás más dañina. Uno de los grandes inconvenientes de este género es la dificultad para que la preparación necesaria se vuelva adherente al muro (aquí habría que incluir una explicación sumaria de la técnica del fresco). La sequedad es en los climas cálidos un enemigo imposible de combatir. Todo fresco tiende a la larga a desprenderse de la pared sobre la cual es aplicado: este es en general su fin más habitual e inevitable.
- Quizás se pudiera remediar esto parcialmente, etc. (explicar el procedimiento de la utilización de la borra)
- No es conveniente para los climas húmedos.
- El fresco ahora es diferente a aquel que hacían los antiguos. Inclusive los artistas góticos lo protegían mejor.

- *Esbozo*. Es muy difícil decir cómo era el esbozo de un Tiziano, por ejemplo. En él, el toque es tan poco aparente, la mano del hacedor se nos oculta tan completamente que los caminos que tomó para llegar a esa perfección permanecen en el misterio. Nos quedan de él preparaciones para cuadros, pero son muy diferentes: algunas son simples grisallas, las otras son como estructuras hechas con grandes pinceladas en tonos casi crudos; esto era lo que Tiziano llamaba “hacer la cama de la pintura” (esto es lo que falta particularmente en David y en su escuela). Pero no creo que ninguna de estas preparaciones pueda indicarnos el camino que empleaba para conducir el cuadro a esa manera siempre igual a sí misma que se observa en sus obras terminadas, a pesar de puntos de partida tan diferentes.
- La ejecución en Corregio presenta casi el mismo problema, aunque el tinte un tanto marfil de sus cuadros y la dulzura de los contrastes nos llevan a pensar que debió comenzar casi siempre con grisallas. (Hablar de Prud'hon y de la escuela de David. En esta escuela el esbozo es casi nulo porque no se puede llamar así a simples pinceladas que no son más que un dibujo un poco detenido y recubierto después por la pintura).
- Desgracia para el artista que termina demasiado pronto ciertas partes del esbozo. Se necesita una gran seguridad para no verse conducido a modificar esas partes cuando el resto de las partes estén terminadas al mismo grado, etc. Ver agenda 55, 2 de abril.
- *Idea*. (*Primera idea*). Los primeros lineamientos mediante los cuales un maestro hábil muestra su idea llevan ya en germen todo lo que la obra presentará de sobresaliente. Rafael, Rembrandt, Poussin arrojan sobre el papel algunos trazos, y parece que ninguno fuera indiferente. Para ojos inteligentes, ya la vida se encuentra presente por todos lados, y nada en el desarrollo de este tema, en apariencia tan vago, se alejará de esta concepción al desplegarse ya casi completo.
- Hay talentos muy logrados que no presentan la misma vivacidad ni tampoco, sobre todo, la misma claridad en este despertar inicial del pensamiento; en estos últimos, la ejecución es necesaria para conquistar la imaginación del espectador. En general, se sostienen sobre todo en la imitación. La presencia del modelo les es indispensable para asegurar el avance. Llegan mediante otro camino a las perfecciones del arte.
- Efectivamente, si despojáis a un Tiziano, a un Murillo, a un Van Dyck de esa asombrosa perfección en la imitación de la naturaleza viviente, mediante esa ejecución suya que hace olvidar a la técnica y al artista, solo encontra-

réis, en la invención del tema o en la manera en que está dispuesto, motivos carentes de interés para el espíritu, pero a los que un mago supo dar relevancia mediante la poesía de su colorido y los prodigios de su pincel. El relieve extraordinario, la armonía de los matices, el aire y la luz, todas las maravillas de la ilusión, se desplegarán para un tema, cuyo esbozo desnudo y frío en nada hubiera interesado al espíritu.

- Uno se imagina lo que pudo haber sido la primera idea del admirable cuadro de *Los Peregrinos de Emaús* de Pablo Veronese: ¡Nada podría ser más frío que ese arreglo de personajes, enfriado aún más por la presencia de esos personajes ajenos a la escena, de esa familia de donadores que allí se encuentra, de esas niñas vestidas de brocado jugando con un perro en el lugar más visible del cuadro, más tantos objetos, vestimentas, detalles arquitectónicos ajenos a lo verosímil!
- Hay que ver, por el contrario, un croquis de Rembrandt sobre este tema, que abordó con predilección varias veces: hace pasar frente a los ojos ese destello que deslumbra a los discípulos en el momento en que el Divino Maestro se transfigura al cortar el pan. El lugar es solitario, sin testigos inoportunos de esta milagrosa aparición. El asombro profundo, el respeto, el temor se pintan en esas líneas que el sentimiento arroja sobre esa bandeja de cobre que se pasa, para emocionarnos con el prestigio del color.
- Desde la primera pincelada que Rubens da a su esbozo, ya se puede ver a Marte o a Belona enfurecidos:² las Furias sacuden sus antorchas de resplandores siniestros, las divinidades pacificadoras se lanzan llorando para detenerlos o huyen de su cercanía, las obras de arte, los monumentos destruidos, las llamas del incendio. Parece, en estos lineamientos apenas trazados, que el espíritu se adelantara al ojo y atrapara al pensamiento, aun antes de que haya tomado forma. Rubens traza la primera idea de su tema con su pincel, como Rafael o Poussin con su pluma o su lápiz.
- *Arrepentimientos*.³

² Joubin se pregunta: ¿se trata aquí acaso del episodio de la vida de María de Medici, *La huida del Castillo de Blois* que Delacroix llegó a ver en Luxemburgo?, ¿o de los célebres *Horrores de la guerra* en el Palacio Pitti de Florencia, que Delacroix pudo haber conocido por grabados? Nosotros nos inclinamos por el segundo referente, al ser más fiel a la descripción.

³ Delacroix usa la palabra *repentirs* que podría significar arrepentimientos en el sentido de que se trata de retoques en la pintura, como si el pintor tuviera un arrepentimiento tras terminar su cuadro. También puede remitir a una parte del cuadro que el pintor ha recubierto con el color del fondo para borrar y pintar otra cosa encima.

- *Transparencia*.
- *Sublime*. Agenda 55, 28 de junio. Efecto de lo vago en las iglesias de Dieppe en la noche; del mar; espectáculo de una bella noche. Ver agenda 53 del 21 de abril (2).
- *Sobrenatural*.

Terrible. La sensación de lo *terrible* y todavía más la de lo *horrible* no puede soportarse por mucho tiempo. Lo mismo sucede con lo *sobrenatural*. Estuve leyendo la historia de un naufragio en Edgar Allan Poe, donde los sobrevivientes permanecen en la más horrible y desesperada situación por cincuenta páginas sin parar —nada podría ser más aburrido—. Aquí tenemos un ejemplo del mal gusto extranjero. Los ingleses, alemanes, esa gente no latina, carecen de buena literatura porque no tienen una noción del buen gusto y las proporciones. Pueden aburrirte hasta la muerte aún con las tramas más interesantes. Inclusive *Clarissa*,⁴ que apareció en Inglaterra cuando había una cierta influencia de los modales franceses, no pudo haber sido concebida más que del otro lado del canal. Walter Scott y Cooper, a un grado más insoportable todavía, lo inundan a uno de detalles que matan todo interés.

- Lo *terrible* es un don natural en las artes, como el de la gracia. Los artistas que intentan expresar esta sensación sin haber nacido para ello son aún más ridículos que quienes buscan aparentar ligereza en contra de su naturaleza. Hablamos en otro momento de la figura que Pigalle concibió para representar la muerte en la tumba del mariscal Saxe. Ese era el lugar correcto para lo terrible. Solo Shakespeare sabía hacer hablar a los espíritus (1857, 20 de noviembre).
- (Buscar otro ejemplo y poner este en donde hablo de la frialdad de las escuelas francesas y de su imitación demasiado tímida de la naturaleza).
- Miguel Ángel. Las máscaras antiguas, etc., Géricault.
- Lo terrible es como lo sublime, nunca se debe abusar de ninguno de ellos.
- *Sublime*. Curiosamente lo *sublime* muchas veces se obtiene por carencia de proporción.
- En una ocasión mencioné que el roble de Antin se ve poco impresionante a lo lejos porque su forma es simétrica y porque la masa del follaje está en

⁴ Joubin señala: *Clarisse Harlowe*, novela de Samuel Richardson, que apareció en Inglaterra.

proporción con el tronco y el despliegue de las ramas, pero cuando en alguna ocasión, estuve bajo las ramas y solo pude ver porciones del árbol sin relación con el todo, experimenté la sensación de lo sublime.

- Mozart y Racine parecen naturales; son menos sobrecogedores que Shakespeare y Miguel Ángel.
- *Preeminencia en las artes*. ¿Hay algunas que sean realmente superiores? (Agenda 53, 20 de mayo). Es el sistema de Chenavard, retomado por Peysse, en un artículo del que hablo en esa fecha (Ver lo que dice Cousin, en “lo bueno, lo bello”, etcétera).
- *Lo vago*. Consultar también la misma página de Obermann. También la iglesia de Saint-Jacques en Dieppe.
- *Unidad*. Agenda 57, 22 de marzo. Dice Obermann: “La unidad, sin la cual, no puede existir obra que pueda ser bella, etc.” A esto añadiría que solo el hombre realiza obras sin unidad. La naturaleza, por el contrario, etc. Ella otorga unidad hasta en las partes de un todo.
- *Modelo*. Agenda 57, 5 de marzo. Hay un sometimiento servil al modelo en David. Esto lo opone a Géricault, quien, aunque igualmente imita, lo hace más libremente y logra más interés.
- *Preparación*. Todo nos lleva a pensar que las preparaciones de las antiguas escuelas flamencas eran uniformes. Rubens las seguía, ya que en este sentido no cambió nada en el método de sus maestros, conservando sus costumbres. El fondo era claro, y como estas escuelas utilizaban exclusivamente pinceles, también era liso. El uso de pinceles prevaleció sobre el de brochas hasta la llegada de las escuelas más recientes (explicar esta diferencia).
- *Efecto sobre la imaginación* (Ver *Interés*). Lo que Byron dice: “Los poemas de Campbell huelen a lámpara en exceso. Nunca está satisfecho con lo que ha hecho; destruye sus más finos esfuerzos al tratar de terminarlos demasiado: lo que era brillante en el primer intento después se pierde. Sucede lo mismo en la poesía como en las pinturas. No deben estar demasiado terminadas; el gran arte radica en el efecto, sin importar cómo sea producido” (Agenda 50, 18 de julio).
- En la pintura y particularmente en el retrato, escribe Mme. Cavé en su delicioso libro⁵ “es el espíritu el que habla al espíritu y no el conocimiento al conocimiento”. Esta observación, que es más profunda de lo que ella podría

⁵ Joubin señala que se trata de un libro titulado *Le dessin sans maître* (*El dibujo sin maestro*). Delacroix lo menciona en la *Revue des Deux Mondes*. Ver también la agenda 1850, 18 de julio.

darse cuenta, es una acusación en contra de la pedantería en la ejecución. Me he dicho cien veces a mí mismo que la pintura, materialmente hablando, no es más que un puente construido entre el espíritu del artista y el del observador. La fría precisión no es arte: el artificio habilidoso, cuando es agradable y expresivo, es arte en sí mismo. Lo concienzudo de la mayor parte de los pintores no es más que perfección laboriosamente aplicada al arte de aburrir.

- *Saberse satisfacer.* Conviene lo que dice Byron (Agenda 50, 18 de julio):
- “La experiencia es indispensable para saber sacar todo el partido que se pueda al propio instrumento artístico, y sobre todo para tratar de evitar lo que no debe emprenderse. El hombre inmaduro se arroja a cada momento a tentativas insensatas, tratando de que el arte rinda más de lo que puede o de lo que debe: ni siquiera llega así a alcanzar una cierta superioridad en los límites de lo posible”.
- (Recordar que Decaisne⁶ quería que se pudiera ver el vapor saliendo del hocico de los caballos para conseguir animación. Conocí un pintor muy mediocre y frío a quien no le satisfacían los fogosos caballos de Gros. Él hubiera querido...) No se debe olvidar que el lenguaje (y aquí me refiero al lenguaje de todas las artes) siempre es imperfecto. El gran escritor compensa esta deficiencia al darle un giro especial al habla de todos los días. La experiencia y, sobre todo, la confianza en sus poderes le dan, al artista talentoso, la seguridad de haber hecho todo lo que se podía hacer. Solo los tontos y los débiles se atormentan a sí mismos en vanos intentos de alcanzar lo imposible. El hombre superior sabe cuándo parar, sabe cuándo ha hecho todo lo que era factible. Agenda 50, 25 de junio.
- Sin atrevimiento, aun sin atrevimiento extremo, no hay belleza. Lord Byron presumía su ginebra como si fuera su Hipocrene, porque lo volvía audaz. Debemos, por lo tanto, estar más allá, casi fuera de nosotros mismos, si queremos llegar a realizar todo aquello de lo que somos capaces. Este extraño fenómeno no realza nuestras naturalezas o la opinión que debemos tener de esos bellos espíritus que buscaron en una botella el secreto de su talento.
- (Remitir al pasaje del libro cuaderno azul sobre las excitaciones del talento, sobre la embriaguez del hachís, etc.) Felices aquellos que, como Voltaire y

⁶ Nota de Joubin: Henri Decaisne (1799-1852) fue un pintor de historia, alumno de David, Gros y Girodet.

otros grandes hombres, pudieron llegar a ese estado de inspiración con agua fresca y una vida sencilla.

- *Música de iglesia*. Lord Byron dijo que tuvo el proyecto de componer un poema de Job. “Pero, dijo, lo encontré demasiado sublime: no hay posible poesía que pudiera compararse con esa experiencia”. Yo diría lo mismo de la simple música de iglesia.
- *Arquitecto* (Agenda 50, 14 de junio).
- *Autoridad*.
- *Antiguos y modernos*. Ver el artículo de Thierry, *Moniteur* del 17 de marzo sobre el estudio de Sainte-Beuve sobre Virgilio. Querella entre la simplicidad y la búsqueda moderna de otros manantiales de lo bello.
- *Lo bello*. Ver en Obermann, t. I. p. 153. Ver el extracto en Agenda, 22 de marzo.
- *Ligazón*. Cuando arrojamus una mirada a los objetos que nos rodean, sea un paisaje o un interior, podemos observar entre los objetos que allí se ofrecen a nuestras miradas una cierta ligazón producida por los reflejos de todo tipo que hacen participar a cada objeto de una suerte de armonía general. Es un tipo de encanto del que la pintura no debería prescindir; sería necesario que la mayor parte de los pintores, inclusive los grandes maestros se preocuparan por ello. La mayor parte de ellos parecen no haber percibido en la naturaleza esta armonía fundamental, que genera en la pintura una unidad que las líneas por sí mismas no alcanzan a producir, aún con la composición más ingeniosa.
- *Miguel Ángel*.⁷ Se podría decir que, aunque su estilo contribuyó a corromper el gusto, la frecuentación de Miguel Ángel exaltó y elevó por encima de sí mismas, sucesivamente, a todas las generaciones de pintores que vinieron después de él. Rubens lo imitó, pero como él podía imitar. Estaba imbuido de obras sublimes y con Miguel Ángel se sintió arrastrado por lo que él ya llevaba dentro sí mismo. ¡Que diferencia entre esta forma de imitar y la de los Carracci!⁸
- “Para triunfar en un arte hay que cultivarlo toda una vida” (Voltaire, discurso sobre la tragedia, antes de *Brutus*). Ver Agenda 50, 22 de mayo. Después de haber vivido largo tiempo en Inglaterra, Voltaire perdió la costumbre de su

⁷ Joubin: Delacroix escribió un estudio sobre Miguel Ángel en la *Revue de Paris*, 1830.

⁸ Son tres pintores italianos de la segunda mitad del siglo XVI: Anibal, Agustín y Ludovico, que se alejan del manierismo y sientan las bases del barroco con sus búsquedas naturalistas.

propia lengua; le costó bastante tiempo reubicarse en ella; así de fundamental es conservar el aliento... ¡Y es Voltaire el que dice esto!

- *Pinturas de iglesias*. Adornos pintados. Agenda 1850, 22 de abril, lo que me dijo Isabey sobre *Notre-Dame* de Loreto. Hay en la misma agenda, hacia el final, más reflexiones sobre este mismo tema.
- *Inconveniente de los fondos de oro*. Misma nota.
- *La pintura monumental*, como la entienden los modernos, la que no admite ningún avance, etcétera.
- Tendría con todas mis notas, que no incluirían en el *Diccionario*,⁹ hacer una obra completa, mediante la unión de pasajes análogos y la utilización de transiciones inconsútiles. No habría que separarlas y publicarlas separadamente, como, por ejemplo, poner junto todo lo que remite al espectáculo de la naturaleza.
- Los *Diálogos* permitirían una gran libertad, utilizar la primera persona, transiciones fáciles, incluir contradicciones, etc. – Extractos de alguna correspondencia podrían cumplir el mismo objetivo. – Cartas de dos amigos, el uno está triste, el otro, contento, presentar los dos rostros de la vida. – Cartas y observaciones críticas.
- Notas para un *Diccionario de las Bellas Artes*. Un prefacio breve... Ver en Rouchefoucauld, títulos vagos. – En La Bruyère, algunos juicios, etc.

Notas para un *Diccionario de las Bellas Artes*:

- *Advertencia preliminar*.
- A la manera de Obermann. – Cartas sobre todo tipo de temas.
- *Arquitectura de las iglesias cristianas*. Artículo del *Moniteur*, 17 de marzo de 1857 sobre la invención de M. Garnaud¹⁰ al utilizar la pirámide.
- *Homero*. Rubens es más homérico que ciertos antiguos. Poseía un genio análogo al del vate: es el espíritu lo que hace al todo. Ingres lo único que tiene de

⁹ André Joubin señala: “Las notas que siguen muestran que Delacroix no tenía clara la forma que le daría a sus reflexiones. Junto al *Diccionario* propiamente dicho, soñaba escribir una obra integral sobre estética: dudaba si utilizar el diálogo como el diálogo intitulado *Aretino*, del que habla en algún momento, o utilizar epístolas al estilo de Obermann de Senancour, a quien admiraba mucho, o elaborar simplemente una introducción a su *Diccionario*”.

¹⁰ André Jobin señala: Atonine-Martin Arnaud (1796-1861) arquitecto que publicó en esa época una obra llamada *Ensayo sobre el carácter que hay que dar a los edificios religiosos del siglo XIX*.

homérico es la pretensión; calca lo exterior. Rubens es un Homero al pintar el espíritu, aunque sea negligente con la vestimenta, o más bien, es un Homero con el ropaje de su propia época (tapices de *La vida de Aquiles*). Es más homérico que el mismo Virgilio: lo era de manera natural.

- *Objetos pulidos*. Pareciera que por su naturaleza favorecieran el efecto mismo que los produce en el hecho de que sus claros son mucho más vivos y sus partes sombreadas mucho más sombreadas que las de los objetos mates. Son verdaderos espejos: allí donde no son golpeados por una luz viva, reflejan con una gran intensidad las partes sombreadas. Dije en algún otro lugar que el tono verdadero del objeto se encontraba siempre junto al punto más brillante, esto se aplica tanto a las telas brillantes, como al pelaje de los animales y a los metales pulidos.
- A veces es casi imposible apreciar el tono de un objeto: sobre un huevo o sobre un globo donde todos los planos huyen bajo la luz, no habiendo más que un solo punto presente a la luz que recibe su brillo.
- *Ejecución*. La buena, o más bien, la verdadera ejecución, es aquella que, mediante la práctica, en apariencia solo material, agrega algo a la idea y sin la cual la idea no se encontraría completa; ocurre lo mismo con los versos bellos. Se pueden expresar con llaneza bellas ideas. La ejecución de David es fría y hasta lograría enfriar ideas aún más elevadas y vitales que las suyas. La ejecución, por el contrario, puede levantar la idea sobre lo que puede tener de débil o vulgar.
- *Imaginación*. Es la primera virtud del artista. También es muy necesaria para el amante de las artes. No puedo concebir a un hombre carente de imaginación comprando cuadros: lo que poseería de vanidad estaría en proporción a lo que le faltaría de aquella. Pero, aunque parezca extraño, la mayor parte de los hombres carecen de ella. No solamente no poseen esa imaginación ardiente o penetrante que puede pintar con vivacidad los objetos, remitiéndolos a sus causas, sino que ni siquiera tienen la comprensión cabal de las obras en que esta imaginación domina.
- Que los partidarios del axioma de los sensualistas de que *nil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*¹¹ pretendan consecuentemente que la imaginación no es más que un especie de recuerdo, tendrán que aceptar que todos los hombres tienen sensaciones y memoria, pero que pocos poseen esa imaginación que quieren reducir a estos dos únicos elementos. La imaginación

¹¹ Nada está en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos.

en el artista no solo representa a tales o cuales objetos, sino que los combina para obtener la finalidad que pretende; construye cuadros, imágenes que combina a voluntad. ¿O acaso es solo la experiencia adquirida la que otorga la facultad de la composición?

- *Empastado*.¹² El verdadero talento de la ejecución debe consistir en sacar el mayor partido posible de los medios materiales para obtener el efecto deseado. Cada procedimiento tiene sus ventajas e inconvenientes: hablando tan solo de la pintura al óleo, que es la más perfecta y abundante en recursos, sería importante estudiar la forma en que ha sido utilizada por las diferentes escuelas y ver qué partido podemos tomar de esas diferencias. Pero sin entrar en los detalles de cada una de estas “maneras”, habría que darse cuenta *a priori*.
- Lo que constituye la ventaja del óleo, que los grandes maestros llevaron a la perfección de diferentes “maneras” es: 1º. La intensidad que los tonos oscuros conservan en el momento de la ejecución, es algo que no se encuentra ni en el temple, ni en el fresco, ni en la acuarela, ni, en una palabra, en todas las pinturas que utilizan el agua, la que, al ser el único agente que disuelve los colores, los deja, al evaporarse, por debajo de su tono inicial (el óleo también tiene la ventaja de conservar los colores frescos para mezclarlos). 2º. La posibilidad de emplear, según la ocasión, ya sea los pinceles, ya sea los empastes, lo que favorece incomparablemente el rendimiento tanto de las partes mates como de las transparentes. 3º. La posibilidad de retomar la pintura sin alterarla y, por el contrario, incrementando el vigor del efecto o atenuando la crudeza de los tonos. 4º. La facilidad que la fluidez de los colores otorga al artista para manejar el pincel durante un largo tiempo.
- Tiene varios inconvenientes que son los efectos que produce el barniz con el tiempo; la necesidad de esperar para retocar.
- Es necesario calcular el contraste entre el empaste y la veladura, de forma que este contraste aún pueda sentirse cuando las capas sucesivas de barniz hayan hecho efecto, que es siempre el de dejar liso al cuadro, etcétera.
- *Árboles*. La manera de pintarlos y de ubicarlos.
- Anoté en la agenda del 29 de abril de 1854 una especie de esbozo de acuerdo al caminar.

¹² Se refiere a la superposición de capas de pintura.

- *Polvo*. El tono del polvo es el semitono más universal. De hecho, es un compuesto de todos los tonos. Los tonos de la paleta mezclados dan siempre juntos un tono de polvo más o menos intenso.
- *Grabador*: Encuentro en un artículo de la *Presse*, del 17 de junio de 1857, una nota sobre Geoffroy Tory:¹³

Pintor, grabador, editor, impresor, librero, filólogo, reformador de nuestra lengua, etc. Su historiador, M. Auguste Bernard, dice entre otras cosas: “es incuestionable que fue grabador, pero en el siglo XVI, no era suficiente saber grabar para merecer el título de artista, había también que saber componer dibujos... En esa época, un grabador no podía dejar de ser un dibujante. El artista era un ser completo que abarcaba todas las especialidades de su profesión: pintura, grabado, dibujo, hacía todo. No fue solo hasta que se vulgarizó y se volvió una industria, que el arte se subdividió para su enorme detrimento. Puede percibirse, en efecto, todo lo que hay de defectuoso en esos mercenarios del grabado al tener que trazar con buril líneas que no comprenden, pues ignoran los elementos más básicos del dibujo.

La idea del autor en el arte es completamente moderna. Los primeros grabadores nunca firmaban nada. No es sino hasta después del siglo XVI que marcaron sus obras con algún sello particular, no tanto para asegurarse un monopolio como para darse a conocer y conseguir clientes (Champrosay, 18 de junio).

- Este mismo Geoffroy Tory dibujaba viñetas, componía los caracteres que tenía a reformar, los que eran góticos; era impresor y había escrito obras sobre la lengua a la que intentaba rehabilitar de todas las formas posibles.
- *Interés, interesante*. Aportar interés a la obra es el principal objetivo que se debe proponer el artista; solo se logra mediante la reunión de varios medios. Un tema interesante no puede lograr interesar cuando es tratado por mano poco hábil; por otro lado, por el contrario, lo que podría interesar menos resulta cautivador bajo una mano sabia y grácil impulsada por la inspiración.
- Una suerte de instinto lleva al artista superior a saber dónde ubicar el interés principal de su composición. El arte de agrupar, el arte de iluminar con cierto objetivo, de colorear con vivacidad o con sobriedad, el arte de sacrificar o el de multiplicar los medios para lograr un efecto, más muchas otras cualidades del gran artista son necesarias para provocar el interés y concurren a hacerlo en su necesaria medida; tanto la exacta verdad sobre el carácter de

¹³ Geoffroy Tory (1485-1554), pintor, grabador e impresor.

los personajes, como su exageración, tanto la multiplicación como la sobriedad en los detalles, tanto la reunión de masas como su dispersión, en una palabra, todos los recursos del arte, se convierten bajo la mano del artista en las teclas de un instrumento de las que extrae ciertos sonidos, mientras adormece otros.

- La fuente principal de interés surge del alma y se dirige al alma del espectador de manera irresistible: no es que una obra interesante conmueva igualmente a todos los espectadores tan solo por ello, suponiendo que cada uno de ellos tuviera alma; solo se puede conmover a un sujeto dotado de sensibilidad y de imaginación. Estas dos cualidades son indispensables tanto para el artista como para el espectador, aunque de forma diferente.
- Los talentos amanerados no pueden despertar un verdadero interés: pueden excitar la curiosidad, adular el gusto del momento, llamar a pasiones que no tienen nada que ver con el arte; pero como la característica principal del amaneramiento es la carencia de sinceridad, tanto respecto al sentimiento como a la imitación, no pueden influenciar la imaginación, que es como una especie de espejo en donde la naturaleza, tal como es, se viene a reflejar, para entregarnos, mediante una especie de recuerdo poderoso, el espectáculo de cosas que solo el alma puede disfrutar.
- Solo los maestros logran excitar el interés, pero lo hacen de modos diferentes, según la tendencia propia de su genio. Sería absurdo exigir a un Rubens el tipo de interés que un Leonardo o un Rafael pueden provocar mediante detalles tales como las manos, las cabezas en las que la corrección se une a la expresión. Sería también inútil exigirles a estos últimos los efectos de conjunto, esa elocuencia, esa amplitud que domina las obras del más brillante de los pintores. Los Tobías¹⁴ de Rembrandt no sobresalen por las mismas cualidades que las de los cuadros de Tiziano, en donde la perfección de los detalles está lejos de estorbar a la belleza del conjunto, pero que no llevan a la imaginación esa emoción, ese disturbio inclusive, que la inocencia y la energía de los personajes, la singularidad y la profundidad de ciertos efectos imprimen en el alma con Rembrandt.
- David sostenía su talento copiando bien su modelo, mientras lo corregía ayudado por fragmentos antiguos para reemplazar su vulgaridad. Corregio, por el contrario, no podía lanzar una mirada a la naturaleza sin evitar toparse con su enormidad. Todo su encanto, todo lo que en él es potencia y

¹⁴ El ángel abandonando a Tobías en el Museo del Louvre.

empuje de genio, surgía de su imaginación para ir a despertar el mismo eco en las imaginaciones nacidas para comprenderlo.

- Las escuelas, por turnos, van viendo perfección en un solo tipo de mérito. Condenan todo aquello que los maestros que están a la moda rechazan. El dibujo está hoy de moda, pero solo una cierta especie de dibujo. El dibujo de David, en esa escuela surgida de David, no es el verdadero dibujo.
- *Eclecticismo en las artes*. Esta palabra pedante introducida en el idioma por algunos filósofos de este siglo puede aplicarse adecuadamente a las tentativas moderadas de ciertas escuelas. Se podría decir que el “eclecticismo” es la manera francesa por excelencia en las artes del dibujo y de la música. Los alemanes y los italianos han tenido cualidades contrastadas en sus artes en donde unas parecen ser frecuentemente antipáticas para otras: los franceses han buscado siempre reconciliar estos extremos atenuando lo que podía haber de discordante. Por ello sus obras son menos impresionantes. Se dirigen al espíritu más que al sentimiento. Tanto en música como en pintura, siguen a las otras escuelas, y sus obras aportan en pequeñas dosis una suma de cualidades que son excluidas por las otras escuelas, pero con las que pueden hacer alianza gracias a su temperamento.
- *Sentimiento*. El sentimiento logra milagros. Es mediante este que un grabado, que una litografía producen en la imaginación el efecto de la pintura misma. En ese granadero de Charlet, puedo ver el tono a través del lápiz, es decir, no deseo nada más de lo que veo. Me parece casi que la coloración, que la pintura agregaría, dañaría para mí el efecto de conjunto.
- El sentimiento es el toque de la inteligencia que logra hacer un resumen, que puede otorgar un equivalente.
- *Obras de arte*. Sobre la obra de arte ver la agenda 1856, 21 de febrero.
- *Actor*. Diderot sostiene que...
- *Tragedia*.
- *Originalidad*. ¿Consiste acaso en adelantarse en la invención de ciertas ideas, de ciertos efectos impresionantes?
- *Escuela. Hacer escuela*. Hay hombres mediocres, o por lo menos secundarios, que pudieron hacer escuela, mientras que muchos grandes hombres no pudieron obtener esa ventaja si solo se es uno. Hace 24 años, eran los Vanloo quienes daban los premios en Roma y cuyo estilo soberanamente reinaba. En ese momento, se levantó un talento que había bebido de sus principios pero que tendría que destacarse partiendo de principios totalmente diferentes. Se podría decir que David renovó el arte: pero el mérito no provino ex-

clusivamente de su propia originalidad. Se habían hecho ya varias tentativas: Mengs y varios otros. El descubrimiento de las pinturas de Herculano había fomentado en los espíritus la imitación y la admiración de lo antiguo. David, un espíritu más vigoroso que inventivo, más sectario que artista, imbuido de las ideas modernas que estallaban en la política por todas partes y que conducían a una exclusiva admiración de los antiguos, sobre todo en este último tema, resumió para las artes y [...]. El estilo maniático y artificial de Vanloo ya había pasado de moda. No era más que amaneramiento y estaba completamente carente de ideas.

- Ciento sesenta años antes, un genio con una originalidad muy diferente a la de David surgió durante el apogeo de la escuela de Lebrun y no gozó de la misma fortuna. Todo el genio de Puget, toda su elocuencia, toda su fuerza, originada en la inspiración de la naturaleza, no pudo hacer escuela ante la presencia de los Coysevox, de los Coustou, de toda esa escuela muy notable en sí pero enturbiada por el amaneramiento y el espíritu de escuela.
- *Refinamiento*. Sobre el refinamiento en las épocas de decadencia. Agenda 1856, 9 de abril, ver en el mismo año, el 16 de abril.
- *Ejecución* (*Revue de Deux Mondes*, artículo de Scudo sobre la música, 1857, 15 de diciembre).

En las artes, las ideas y la forma se compenetran tan íntimamente como el cuerpo y el alma. Es tan difícil separar en un cuadro de Rafael el divino tipo de sus cabezas del artífice que trazó la forma material, como sería privar a *Los Pensamientos* de Pascal de su estilo incomparable. Todo esto conforma un conjunto viviente donde los espíritus sensibles únicamente pueden percibir las pinceladas y los retoques del artífice.

Hay en la música tanto como en la literatura un arte de expresar adecuadamente los sentimientos que nos conmueven. Este difícil arte es el resultado de por lo menos tres siglos de civilización musical... Desarrollos que vienen tras Gluck hasta Rossini, pasando por Mozart.

Tras los Scarlatti, los Jomelli, etc., llegó Gluck, quien imprime su genio patético al drama lírico. Da la idea de lo que debió ser la melopea griega en los dramas de Esquilo, de Sófocles, etc.

Pero sobre un fondo dramático, todavía muy simple, Mozart arroja el luminoso fluir de su genio en él, eminentemente musical, y multiplica los incidentes y los personajes de la trama. Hay mucha más música propiamente dicha en el *Don Juan*, etc., que en toda la obra de Gluck donde domina la declamación lírica recubierta apenas por una ligera capa de sonoridad. No deja de ser por ello uno de los grandes maestros en el arte de poner a cantar las pasiones: pero como músico no posee ni la ciencia suprema,

ni la inagotable abundancia, ni la gracia divina de Mozart, quien fue un milagro de la naturaleza. Rossini retoma el drama lírico casi donde lo dejó Mozart y, siguiendo los impulsos secretos de su genio y su naturaleza italiana, produce, casi sin esfuerzo, una veintena de obras maestras que revolucionan la música dramática del siglo XIX. Rossini con su estilo, que es el más variado que puede existir en el teatro, continúa con la gracia melódica, el espíritu, el entusiasmo y la alegría inocente de los maestros italianos, sobre todo de Cimarosa, sumando la nutrida instrumentación de Haydn y de Mozart, de quien es el verdadero sucesor.

Se adapta mejor a las voces que el autor de *Don Juan*: su frase melódica es más larga y sencilla, las partes de los conjuntos están a veces más desarrolladas, su orquestación es más sonora, más deslumbrante, más llena de brío, de acento pintoresco, de pasión moderna.

El barbero, Otelo, El sitio de Corinto, Moisés en Egipto y Guillermo Tell son las óperas en que Rossini desarrolló la mayor cantidad de ideas originales y desplegó la mayor potencia de su genio, antes de ser influenciado por el gusto y estilo francés, como el que percibimos en *El conde Ory, El sitio de Corintio, Moisés en Egipto y Guillermo Tell* que muestran un engrandecimiento sucesivo de su estilo y el más alto desarrollo del arte musical teatral, siendo *Guillermo Tell*, el cuadro musical más grandioso que se haya hasta ahora producido en el teatro.

Así pues, desde Scarlatti a Jomelli, de Gluck a Mozart y de Mozart a Rossini, la música aplicada a la fábula dramática desarrolla crecientemente un lenguaje propio y cubre el modesto canvas que le había servido de tema con una floración poética independiente del interés dramático o de la expresión.

¿Es que acaso un cuadro de Tiziano, Rubens o de todo otro gran maestro no ofrece a los amantes de la pintura un placer muy independiente del tema que se encuentra allí representado? ¿Es que acaso la lengua en que fueron escritas *Polieucto*,¹⁵ *Atalía*¹⁶ o el *Misántropo*¹⁷ requiere de ilusión dramática para que los conocedores puedan disfrutar de su belleza?

Siempre sobre la *ejecución* y su importancia. La desdicha de los cuadros de David y de su escuela es la de faltarles esa preciosa cualidad, sin la cual el resto es imperfecto y casi inútil. Se puede admirar un gran dibujo, a veces la composición, como en Gerard; se puede admirar la grandeza, la viveza, lo patético, como en Girodet; hay un verdadero gusto artístico en el mismo David, como en las

¹⁵ La vida de San Polieucto fue convertida en tragedia por Pierre Corneille en 1642 y después llevada a la ópera por Donizetti en 1838 y en 1878 por Charles Gounoud.

¹⁶ Obra dramática en que Racine alcanza el esplendor del teatro griego, Voltaire dice de ella que “es quizá la obra de arte del género humano”.

¹⁷ Drama de Molière, escrito en 1666.

Sabinas; pero el encanto que la mano del artífice agrega a todos estos méritos está ausente de sus obras y las coloca por debajo de las de los grandes artistas consagrados. Prud'hon es el único pintor de esta época cuya ejecución iguala a su idea y que logra gustar por la así llamada “parte material” de su talento, pero que es, dígame lo que se diga, completamente sentimental, totalmente ideal como su propia concepción, a la que tiene necesariamente que completar. En esta pintura hace falta epidermis por todas partes (15 de diciembre de 1857).

Estilo moderno (en literatura). El estilo moderno es malo. Hay abuso de la sentimentalidad, de lo pintoresco en todo. Si hay un almirante que relata sus campañas en el mar, lo hace con un estilo novelesco, casi de humanista.¹⁸ Se alarga y poetiza todo. Se quiere aparecer muy emocionado, estrujado hasta los huesos, y se cree, mediante este ditirambo perpetuo, conquistar el espíritu del lector al dar una idea grandiosa del autor y sobre todo de la bondad de su corazón. Las memorias, inclusive las historias, son detestables. La filosofía, las ciencias, todo lo que se escribe sobre diferentes temas, está imbuido de este color falso, de este estilo prestado. Me enojan mis contemporáneos, pues la posteridad no buscará, en lo que dejen, pero sobre todo en los retratos que hicieron de sí mismos, modelos de sinceridad. Hasta en la admirable historia de Thiers existe la huella de este estilo llorón, siempre listo a detenerse en el camino para gemir por la ambición de los conquistadores, por el rigor de las estaciones, por los sufrimientos humanos. Son sermones o elegías. No hay nada masculino [...] que provoque el único efecto conveniente, nada está en su lugar y ocupa demasiado espacio, pues el autor declama como un pedagogo en vez simplemente de contar.

Autoridades. “La pérdida para los grandes talentos y casi la totalidad del talento de los mediocres, etc. Son los linderos que ayudan a todo el mundo a caminar al empezar la carrera, pero dejan casi en todos marcas imborrables”. Agenda 53, 10 de octubre.

Modelo. Sobre el empleo del modelo. Agenda 56, 13 de octubre y 4 de octubre, ver también 17 de octubre.

Ópera. Sobre la reunión de las diferentes artes en este espectáculo, sobre el placer que provoca esta reunión y también sobre la fatiga que puede generar en el espectador esta sobreabundancia de impresiones, ver cuadernillo de Augerville, 1854. También hablo de la sonoridad que Chopin no admitía como una fuente de sensación legítima.

¹⁸ Señala Joubin que para Delacroix era un gran defecto el sentimentalismo y más aún el humanitarismo. Testigo de ello era George Sand, a quien adoraba como mujer, pero de la que no soportaba sus ideas humanitarias.

Ejecución. Habíamos dicho que la ejecución tenía la mayor importancia. Se podría decir que, si no lo es todo, es el único medio para iluminar el resto y mostrar su valor. Las escuelas de la decadencia la ubicaron sobre todo en la agilidad de la mano, en cierta caballerosidad al expresarse, en eso que se ha llamado sinceridad, bello pincel, etcétera.

Es cierto que, a partir de los grandes maestros del siglo XVI, cambió la ejecución material en la pintura. La pintura de los talleres es una pintura de primera intención, sobre la que no se puede regresar; fue lo que vino tras esas ejecuciones surgidas todas del sentimiento, que cada maestro poseía o que su instinto le inspiraba más bien, siguiendo la necesidad de su genio.

Ciertamente no se puede pintar un Tiziano con los recursos utilizados por Rubens, etc. El arte punteado, etc. El Rafael que vi en la calle Grange-Batelière estaba hecho mediante pequeños golpes de pincel... Un pintor de la escuela de Carracci se sentiría deshonrado de pintar con tanta minucia. Con más razón esas escuelas más recientes y corrompidas de los Vanloo.

Estilo francés. Sobre la frialdad del estilo francés: de esa corrección presente aun en las grandes escuelas, como la de Luis XIV, que congela la imaginación al mismo tiempo que satisface al espíritu. Agenda 55, 23 de marzo. Cosa singular, hasta en la escuela de Lebrun, de Poussin, etc., de donde surgieron los Coysevox, Coustou y compañía, la escultura francesa une la fantasía a la bella ejecución y rivaliza con las escuelas de Italia del gran estilo. M. de Brézé,¹⁹ Germain Pilon, Jean Goujon.

Esbozo. Agenda 55, 2 de abril.

Color. De su superioridad o de su exquizez, si se quiere, en relación al efecto sobre la imaginación. Sobre el color en Lesueur. Agenda 51, 6 de junio.

Oposiciones. Granet decía que la pintura consistía en colocar blanco sobre negro y negro sobre blanco.

Artista.

Imitación. Se da particularmente el nombre de artes de imitación a la pintura y a la escultura; las otras artes como la música, la poesía no imitan a la naturaleza directamente, aunque su objetivo es impactar a la imaginación a través de sentimientos.²⁰

Sobre lo antiguo y las escuelas holandesas. Sorprendería ver reunidas, bajo un mismo título, producciones tan diversas, pues, aunque separadas por el tiempo,

¹⁹ Joubin señala que la tumba de Louis de Brézé (1536-1541), en la catedral de Ruán, es una de las grandes obras maestras del Renacimiento.

²⁰ La palabra "sentiments" en francés se encuentra rayoneada.

son menos diversas de lo que se creería en el estilo y el espíritu en el que fueron concebidas.

Antiguo. ¿De dónde viene esa cualidad particular, ese perfecto gusto que existe en lo antiguo? Quizás en el hecho de que lo comparamos con todo lo que se hizo después creyendo imitarlo. ¿O acaso porque podemos compararlo con lo logrado con más perfección entre los géneros más diversos?

No encuentro punto que les falte a Virgilio o a Horacio. Pero muy bien sé lo que me gustaría entre nuestros más grandes escritores, también lo que no me gustaría. Quizás, al encontrarme con estos últimos dentro de una misma comunidad, osaría decir civilización, puedo verlos con más profundidad, los comprendo mejor, sobre todo, puedo detectar el desacuerdo entre lo que hicieron y lo que querían hacer. Un romano me podría hacer ver en Horacio y en Virgilio manchas o errores que yo no les puedo ver.

Pero es en todo lo que nos ha quedado de las artes plásticas de los antiguos que se encuentra esa cualidad del gusto y medidas perfectas, en su más alto grado. Podríamos aguantar una comparación con ellos en la literatura, pero jamás en las artes plásticas.

Tiziano es uno de los que más se acercan al espíritu de lo antiguo. Pertenece a la familia de los holandeses y, por lo tanto, de lo antiguo. Sabe pintar siguiendo a la naturaleza, por ello logra recordar en sus cuadros un tipo verdadero y no pasajero, como el que surge de la imaginación y que, teniendo imitadores de su estilo, provoca disgusto rápidamente.

Se diría que hay un grano de locura en todos los otros; solo él posee buen juicio, maestría de sí mismo, de su ejecución y de una facilidad que nunca lo domina y tampoco trata de presumir.

Creemos imitar lo antiguo al tomarlo a la letra, haciendo la caricatura de sus telas, etc.

Tiziano y los flamencos poseen el espíritu de lo antiguo y no la imitación de sus formas exteriores.

Lo antiguo no sacrifica a la gracia, como lo hacen Rafael, Corregio y el Renacimiento en general; tampoco posee esa afectación, sea de la fuerza, sea de lo imprevisto que existe en Miguel Ángel. Nunca tiene la bajeza de Puget en algunos momentos, ni, en lo natural, su exceso de naturalidad, etc.

Todos estos hombres tienen en sus obras aspectos obsoletos; lo que no ocurre en lo antiguo. En los modernos siempre hay un exceso; en lo antiguo siempre impera una misma sobriedad y fuerza contenidas.

Aquellos que solo ven en Tiziano al más grande de los coloristas cometen un gran error: lo es, efectivamente, pero es al mismo tiempo el mejor dibujante, si entendemos por dibujo al de la naturaleza y no aquel en que la imaginación del pintor se impone sobre la imitación. No es que la imaginación de Tiziano sea inferior, pues solo habría que comparar su dibujo con el de pintores que se propusieron plasmar con exactitud a la naturaleza, en la escuela boloñesa o española, por ejemplo.

Se podría decir que, entre los italianos, el estilo impera, antes que nada; no quiero decir con ello que todos los artistas italianos posean un gran estilo o simplemente un estilo agradable, quiero decir que son proclives a abundar en aquello que podría llamarse “su estilo”, para bien o para mal; quiero decir que Miguel Ángel abusa de su estilo tanto como Bernin o Pedro de la Cortona, independientemente de la elevación o vulgaridad del estilo de cada quien. Entre los italianos, solo se llega a encontrar esa preciosa frescura antes de Tiziano, quien sí la conserva en medio de la tendencia de sus contemporáneos a buscar el estilo, estilo que, aunque está procurando de alguna manera lo sublime, los imitadores lo vuelven ridículo pronto.

Hay otro hombre del que habría que hablar aquí para colocarlo en el mismo frente que Tiziano, si se considera que la cualidad más importante es la de la verdad unida a la de lo ideal: es Pablo Veronese. Es más libre que Tiziano, pero es menos fino. Poseen ambos esa tranquilidad, este temperamento calmado que es indicativo de espíritus que se dominan a sí mismos. Pablo parece ser más sabio, menos adherido al modelo, actuando con más independencia en su ejecución. Por el contrario, el escrúpulo de Tiziano no tiene nada que incline a la frialdad, me refiero sobre todo al que se refiere a la ejecución, la que es suficiente para darle calor al cuadro; ya que tanto uno como el otro tienden menos a la expresión que la mayor parte de los grandes maestros. Esta cualidad tan rara, esta sangre fría animada, si así pudiéramos llamarla, excluye sin duda los efectos que tienden a la emoción. Poseen esta particularidad en común con los antiguos, entre quienes la forma plástica exterior se sobrepone a la emoción. Se explica por la aparición del Cristianismo, esta singular revolución, que surge durante la Edad Media en las artes del dibujo, es decir, esa predominancia de la expresión. El misticismo cristiano planeando, sobre todo, la preferencia de los artistas por representar protagonistas de la religión hablando antes que nada al alma, favorecieron sin duda esta tendencia general hacia la expresión. El resultado necesariamente fue mayor imperfección en las cualidades plásticas durante las épocas más modernas. Los antiguos no muestran las exageraciones o incorrecciones de

un Miguel Ángel, de un Puget, de un Corregio; por otro lado, la hermosa calma de esas figuras en ningún momento despierta esa parte de la imaginación que los modernos logran de tantas formas avivar. Esa sombría turbulencia de Miguel Ángel, esa no sé qué de misterioso y grandioso que apasiona hasta en su obra más pequeña; esa gracia suave y penetrante, ese irresistible atractivo de Corregio; la hondura expresiva y entusiasmo de Rubens; la vaguedad, la magia, la expresividad del dibujo de Rembrandt; todo eso es nuestro y los antiguos no estuvieron dotados para ello.

Rossini es un impresionante ejemplo de esta pasión por lo agradable, por el exceso de gracia; de allí que su escuela sea insoportable.

4 febrero

Puede formar parte del prefacio del *Diccionario*.

- Quisiera contribuir a aprender a leer mejor las grandes obras. Se dice que en Atenas muchas más personas podían juzgar las Bellas Artes que en nuestra sociedad moderna. El gusto excelente de las obras de la antigüedad confirma esta opinión.
- En Roma, como en Atenas, un mismo hombre podía ser abogado, soldado, académico, inspector de juegos públicos, senador o magistrado. Se había dado la educación necesaria para todas estas actividades. Un hombre así podía escasamente fallar en ser un buen juez en todas las ramas del saber que en su tiempo se desarrollaban. Mientras que, entre nosotros, un notario es simplemente un notario y generalmente no tiene conocimiento de temas fuera de su profesión. No tendría sentido pedirle a un coronel de caballería, por ejemplo, que evalúe una pintura, a lo más será experto en caballos y deplorará profundamente el que los caballos de Rubens no sean como los animales ingleses y limusinos que ve todos los días en su regimiento o en las carreras de caballos.
- Como resultado, el artista que trabajaba para un público tan ilustrado se avergonzaba de descender a fórmulas que el gusto público hubiera desaprobado. El sentido del gusto pereció entre los antiguos, no como cambian las modas —lo que siempre está sucediendo entre nosotros y sin una razón válida— sino junto con sus costumbres e instituciones cuando se volvió imperativo agradar a los conquistadores bárbaros (como los romanos que estaban en relación con los griegos). Pero sobre todo, el gusto se corrompió cuando la virtud pública desapareció y los ciudadanos perdieron el impulso que con-

duce a las altas hazañas. No me refiero solo a la virtud común a todos los ciudadanos inclinándolos al bien, sino ese sencillo respeto a la moralidad que lleva a esconder los vicios. Es difícil imaginar a hombres como Fidias o Apelles bajo el reinado de los terribles tiranos del último imperio y en medio del envilecimiento de las almas, cuando las artes se volvieron voluntariamente más complacientes con la infamia. El reino de los delatores y los perversos no podría ser también el de la belleza y aún menos el de la verdad. Si estos inestimables tesoros pudieran encontrarse en algún lugar, sería en las nobles protestas de autores como Séneca y Tácito. Los encantos ligeros y las pinturas suaves debieron dar lugar a la indignación y a la resignación estoica.

- ¿Habría alguna conexión necesaria entre lo bello y lo bueno? ¿Puede una sociedad degradada disfrutar de cosas elevadas, en el género que sea? Probablemente no; además en nuestra sociedad actual, con nuestras estrechas costumbres y mezquinos pequeños placeres, lo bello solo puede suceder por accidente, y este accidente nunca alcanza suficiente importancia como para cambiar el gusto público y llevar a la mayoría a una apreciación de la belleza. Después vienen la noche y la barbarie.
- Existen épocas en donde lo bello parece poder florecer con más facilidad; también existen naciones privilegiadas para ciertos regalos del espíritu, como hay lugares, climas que favorecen la expansión de lo bello. Las bellas comarcas en donde la naturaleza... donde hay mayores ocios, etc. Estaría de acuerdo sin problema que Siberia...

Bibliografía

JOUBIN, André. ed. *Journal de Eugène Delacroix*. París: Librairie Plon, 1932.

Eugène Delacroix (1798-1863)

Uno de los más importantes pintores del siglo XIX francés. Fue un oponente del clasicismo formalista de Jacques Louis David y retoma la vena barroca. Baudelaire escribió sobre él: “Delacroix estaba apasionadamente enamorado de la pasión, pero determinado a expresar la pasión con la mayor claridad posible”. En 1815 entra al taller del pintor neoclásico Pierre Narcisse Guérin, donde quedó fascinado con el trabajo de Théodore Géricault y particularmente con su *Balsa de la Medusa*. El barón Gros también fue uno de sus maestros. Delacroix no solo fue un notable pintor, sino que, a partir de que expone con un celebrado éxito *La Barca de Dante*, en

1822, inicia un *Diario* en el que plasma sus preocupaciones sobre el arte, retratos de artistas contemporáneos y bosquejos de su vida cotidiana. El *Diario* es preferido por algunos inclusive sobre su misma pintura. A la *Barca de Dante* le sigue *La matanza de Quíos* (1825) obra mediante la que se vincula, como lo hizo Lord Byron, con la historia contemporánea. Se ha considerado también como un precursor del impresionismo pictórico, a partir su visita a Marruecos en 1832, donde adquirió un enorme interés por el color. En 1833, cobra un enorme prestigio y se le encarga la decoración del Salón del Rey de la Cámara de Diputados del Palacio Borbón.

Verónica Volkow

Es escritora y académica. Actualmente trabaja como investigadora titular del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, adscrita al Seminario de Hermenéutica. Tiene maestría y doctorado en Literatura Comparada y una segunda maestría en Historia del Arte. Ha sido en varias nominaciones becaria del Sistema Nacional de Creadores y del SNII. En 2004 recibió el Premio Pellicer por el poemario *Oro del viento* y en 2005 el premio José Revueltas de Ensayo Literario por *El Retrato de Jorge Cuesta*. Otros de sus libros de poesía son: *La sibila de Cumas y Litoral de tinta*, 1979; *Los caminos*, 1989; *Oro del viento*, 2003; *Litoral de tinta y otros poemas*, 2007; *Arcana and Other Poems*, 2009; *Azul es el color de la distancia*, 2018 y *Poemas del Verde*, 2022. Entre sus textos en prosa cuenta con *Diario de Sudáfrica*, 1988; *La noche viuda*, 2004; *La mordedura de la risa, un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo*, 1995 y reeditado en 2016; *Los gladiadores demoníacos*, 2009; *Camino de vida, ensayos sobre poesía mexicana del siglo XX*, 2010; *Miradas a la plástica mexicana del siglo XX*, 2010; *De la demonización y el análogo*, 2013. Entre sus últimos libros de investigación se encuentran: *Dos cielos, dos soles; imágenes de la totalidad del cosmos a finales del XVII novohispano*, 2014. De reciente aparición es la obra dramática *El celestino del diablo o bachiller Juana de Asbaje*, 2023.