

Delacroix y la angustia ante los maestros

Guillermo Solana

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Los escritos de Delacroix —diarios, ensayos y cartas— reflejan la angustia del pintor ante los maestros del pasado. Delacroix siente su propia originalidad amenazada por el prestigio de sus grandes precursores y teme que la historia del arte no sea sino un constante declive. Para degradar a los maestros —David, Rubens, Rafael— Delacroix los muestra como imitadores. Para vindicar al artista moderno, por otra parte, Delacroix propone juzgarlo no por sus débiles resultados sino por la medida de sus esfuerzos. El genio es energía personal, audacia (hardiesse). Por su fe y coraje el artista tardío puede escapar finalmente al destino de la decadencia y llegar a «crearse a sí mismo».

SUMMARY

The writings by Delacroix —journal, essays and letters— reflect the painter's anxiety before the old masters. Delacroix feels his originality jeopardized by the prestige of his great precursors, and fears the history of art being a constant decline. In order to degrade the masters —David, Rubens, Raphael— Delacroix emphasizes their own debts. To vindicate the modern artist, Delacroix proposes to judge him, not by his weak results, but by the standard of his efforts. Genius is personal energy, boldness (hardiesse). By faith and courage, the late-born artist can eventually escape the fate of decadence and become «a creator of himself».

¿Merece la pena crear en un mundo poblado ya por tantas obras maestras? Apenas decidida su vocación, el artista siente que ha llegado demasiado tarde, a un lugar que es un inhabitable museo. Esta experiencia de «posterioridad» no es exclusiva pero sí característica del artista moderno, y provoca en él un grave conflicto. La tradición es un valioso depósito del que el creador no puede prescindir sin empobrecerse. Pero aceptar la herencia representa un peligro para el artista, que podría ser devorado por los Grandes Maestros. Para preservar su identidad personal no le bastaría al artista con olvidar (suponiendo que eso fuera posible); tendría que incendiar muros y bibliotecas, arrasar las reliquias y la memoria de cada uno de los espectadores. Así experi-

menta el artista desde el Romanticismo la tentación de una imposible destrucción total que le permita comenzar desde cero, desde una *tabula rasa*.

Los impulsos destructivos del artista hacia las obras del pasado pueden sublimarse, sin embargo, y volverse productivos, dando lugar a nuevas obras. El crítico literario Harold Bloom ha señalado hasta qué punto la «angustia de las influencias» (*anxiety of influence*) se halla en la médula de la poesía desde el siglo XVIII; los poemas serían frutos del combate del poeta con sus precursores¹. En el campo de la historiografía del arte, Norman Bryson ha aplicado ciertas hipótesis de Bloom a la interpretación de la pintura de historia de David, los re-

¹ Harold BLOOM: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

tratos de Ingres y las pinturas murales de Delacroix². Precisamente en Delacroix se manifiesta con especial intensidad la experiencia agobiante de haber llegado demasiado tarde. Así lo ha observado Paul Valéry:

El paso de la antigua grandeza de la Pintura a su estado actual es muy perceptible en la obra y en los escritos de Eugène Delacroix. La inquietud, el sentimiento de la impotencia desgarran a este moderno lleno de ideas, que a cada momento encuentra los límites de sus medios en los esfuerzos que hace para igualar a los maestros del pasado³.

En los abundantes escritos de Delacroix —ensayos, diarios, cartas— se despliegan los síntomas de esta agonía. El pintor toma la pluma para disminuir su ansiedad ante las grandes obras y artistas del pasado.

BELLO ES LO QUE DESESPERA

«La definición de lo Bello es fácil: *es lo que desespera*⁴». Esta fórmula lapidaria de Valéry, que nos revela con un guiño el secreto del creador tardío, procede de Mallarmé, de su irónica invocación a la Musa:

Musa moderna de la Impotencia, que me prohibes desde hace tiempo el tesoro familiar de los Ritmos, y me condenas (amable suplicio) a no hacer más que releer (...) a los maestros inaccesibles cuya belleza me desespera...⁵.

El temor a ser *esterilizado* por la perfección inimitable de los clásicos es una vivencia típica del decadentismo *fin-de-siècle*, tanto entre los poetas como entre los pintores. Odilon Redon, que fue amigo de Mallarmé, narra en una carta la historia de un pintor conocido suyo, quien al regresar de Italia, donde había admirado y pintado mucho, se refugia en su casa a la orilla del mar, en Bretaña; «aunque muy dotado para producir», abandona lápices y pinceles para consagrarse a la contemplación de las obras de los antiguos maestros. Esta víctima de los clásicos se retira del mundo, se sigue contando Re-

don, y gasta todo su patrimonio en costosas reproducciones fotográficas de Leonardo, Rafael, etc⁶.

Delacroix se ha anticipado a Redon, a Mallarmé y a Valéry en el diagnóstico de este mal. Hablando de las dificultades para que diversos jueces se pongan de acuerdo sobre el valor de una obra, menciona a «la cohorte de los envidiosos, a quienes lo bello siempre desespera»⁷. ¿No pertenecen todos los artistas modernos a esta «cohorte»? Así lo admite implícitamente Delacroix en otro lugar, a propósito de Miguel Ángel. Las obras de Miguel Ángel, «que han sido copiadas e imitadas tantas veces (...) son todavía nuevas para cualquiera que entienda el lenguaje de las artes, y desesperarán siempre a los artistas»⁸.

POSTERIORIDAD Y DECLIVE

Esta desesperación viene acompañada por el sentimiento del tiempo como *declive*. En una hoja suelta del diario de Delacroix de 1847 se recoge la terrible sentencia: «Todos los grandes problemas del arte han sido resueltos en el siglo dieciséis»⁹. El curso entero de la historia del arte se cifra así en una perfecta *ocasión*, tras la cual sólo hay decadencia. Las ideas más sombrías de Delacroix sobre el declinar de las artes parecen inspiradas por su amigo el pintor-filósofo Paul Chenavard (1807-1895). El martes 19 de febrero de 1850, después de cenar con Chenavard, Delacroix escribe:

Lo bello no se encuentra más que una vez, en cierta época señalada. Tanto peor para los genios que llegan después de ese momento. En las épocas de decadencia no hay oportunidad de sobrevivir sino para los genios muy independientes. Estos no pueden llevar de nuevo a su público al antiguo buen gusto, que nadie comprendería; pero tienen chispas (*éclairs*) que muestran lo que hubiesen sido en un tiempo de simplicidad¹⁰.

Las épocas de decadencia asisten a la pérdida y la corrupción general de los valores artísticos; pero ante todo traen la merma del poder creador. El tiempo de decadencia está dominado por las escuelas y los epígonos

² Norman BRYSON: *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

³ «Autour de Corot», en Paul VALÉRY: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960; vol. II, p. 1323.

⁴ «Lettre sur Mallarmé», en VALÉRY: *Ouvres*, vol. I, p. 637. Valéry escribe también en una anotación de sus cuadernos de 1941:

«Ego.

Nada me ha desesperado más que la música de Wagner. (Y estoy lejos de ser el único). ¿No es la meta suprema del artista *desesperar*?! Y éste, sin embargo, me ha enseñado muchas cosas. Me ha desesperado de manera distinta que Mallarmé —este último más directamente, pues su oficio era más inteligible para mí—, pero el propio M[allarmé] estaba desesperado por W[agner]».

(VALÉRY: *Cahiers*, ed. de Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1974; vol. II, p. 979).

⁵ «Symphonie littéraire», en MALLARMÉ: *Igitur, Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976; p. 343. Otra invocación muy semejante de Mallarmé comienza: «Musa de la Impotencia, que agotas el ritmo y me fuerzas a releer...» («Baudelaire», en MALLARMÉ: *op. cit.*, p. 109).

⁶ Carta a Bongier, 7 de agosto de 1895, en *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1923; p. 24.

⁷ «Questions sur le beau» (1854), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, ed. de Elie Faure, Paris, Crès, 1923; vol. I, p. 23.

⁸ «Michel-Ange» (1830), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 32.

⁹ DELACROIX: *Ouvres Journal 1822-1863*, ed. de André Joubin, Paris, Plon, 1981 (1.ª ed., 1932); p. 168.

¹⁰ DELACROIX: *Journal*, p. 224.

consagrados a la repetición ritual de las obras maestras anteriores. No es que la imitación sea característica de la decadencia, pues todos los artistas se ven obligados a imitar¹¹. La imitación, según Delacroix, puede ser tanto un alimento —para los fuertes— como un veneno —para los débiles—: «Los grandes artistas del siglo de León X habían debido su esplendor a la imitación de los que les habían precedido; los que les siguieron se perdieron por ese medio¹². Lo peculiar de los epígonos es el ofrecer su propia personalidad en sacrificio a los antiguos maestros. Algunos epígonos se hacen pasar por ingenuos y primitivos, otros copian sólo las bellezas «clásicas» del arte del pasado; otros aún reproducen y exageran precisamente los *écarts*, las extravagancias más personales de los maestros «con la piedad de un hombre que besa las viejas pantuflas de su padre»¹³.

LA DEGRADACION DE LOS MAESTROS

Lo que convierte la posterioridad en decadencia es cierta debilidad de ánimo. El artista decadente, subyugado y poseído por la grandeza de los antiguos maestros, no se atreve a dar ni un paso que ellos no autoricen. Por otra parte, el decadente admira ciegamente al maestro; lo adora también en sus debilidades y errores. Para evitar verse encadenado así, Delacroix recuerda a menudo las faltas de los pintores del pasado que más admira y somete en general a los maestros a una *degradación* o «humillación»¹⁴.

Delacroix procura ante todo disminuir el prestigio ilimitado de que disfruta en su época David, como fundador de la escuela francesa moderna. Delacroix reconoce el alcance de la renovación artística que David ha desencadenado; pero el mérito —añade— no debe atribuirse sólo a su originalidad, sino también al descubrimiento de las pinturas de Herculano y a las tentativas de Mengs y otros, que ya antes de David habían «impulsado a los espíritus a la imitación y a la admiración de la antigüedad». Según la valoración poco favorable de Delacroix, David sería un talento «más vigoroso que inventivo, más sectario que artista, imbuido de las ideas modernas que se manifestaban por doquier en la política

y que llevaban a la admiración exclusiva de los antiguos...»¹⁵. Una especie de esponja más que una fuente, en suma.

El carácter terapéutico de la degradación de los maestros para el artista agobiado por la tradición aparece de manera más palmaria en Delacroix cuando se trata de un precursor venerado, como es el caso de Rubens. En septiembre de 1839, Delacroix viaja a Bélgica —Bruselas, Mecheln, Amberes— al parecer expresamente «para ver los Rubens». Más tarde, desde La Haya, describe a su amigo Pierret sus impresiones:

No he experimentado el efecto que temía. Tenía miedo de quedar completamente abatido: al contrario, y por no hablar más que de Rubens, que es el dios de todo aquel mundo, he visto aquí lo que no había comprendido en otros sitios: lo desigual que ha sido como todo el mundo. Antes, yo no le suponía más que un estilo (*manière*); es fácil de ver en las obras de este país que ha hecho todos los intentos y conocido todas las incertidumbres; tan pronto es imitador de Miguel Angel, a quien, por lo demás, vuelve a menudo, como de Veronés y de Tiziano, y casi siempre en estas fases diversas, aparece forzado e incómodo. Cuando quiere aplicarse, está frío y seco: cuando se libera de sus modelos, es el gran Rubens¹⁶.

Del encuentro con Rubens sale Delacroix aliviado, fortalecido, como de un combate con el ángel; ha descubierto en su precursor un *alter ego*, que intenta también emanciparse de los antiguos maestros. Un eco de esta revelación tranquilizadora resuena, casi dos décadas más tarde, en una observación de Delacroix contra las opiniones de su amigo Chenavard. Este agrupa en una *Hep-tarquía* a los que considera los siete *únicos* grandes artistas de todos los tiempos: Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, Correggio, Rubens y Rembrandt. Chenavard, advierte Delacroix, «admira a Rubens y aplasta con Rubens las infortunadas tentativas de los hombres de nuestro tiempo. Sin embargo, Rubens ha aparecido en una época de decadencia relativa: ¿cómo se le da en este sistema por compañero a Miguel Angel?»¹⁷. Rubens es otro rezagado, un hermano mayor de los modernos.

¹¹ «Imitación. Se empieza siempre por imitar.

Está convenido que lo que se llama *creación* en los grandes artistas no es más que una mane.a peculiar cada uno de ver, coordinar y representar la naturaleza. Pero no sólo es que esos grandes hombres no han creado nada en el sentido estricto de la palabra, que significa: de *nada* hacer *algo*, sino que además han debido, para formar su talento o para mantenerlo entrenado, imitar a sus predecesores e imitarlos casi sin tregua, voluntariamente o sin saberlo».

(DELACROIX: *Journal*, 1.III.1859, pp. 737-8).

¹² «Raphaël» (1830), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 16.

¹³ Sobre epígonos «primitivos», «clasicistas» y «manieristas», ver DELACROIX: *Journal*, 19.III.1850, p. 224. La última frase citada se refiere a los imitadores de Rafael («Projet d'article sur le beau», en DELACROIX: *Ouvres littéraires*, vol. I, p. 143). En el mismo sentido apunta una anotación sobre Ingres: «Los gestos de Rafael son ingenuos, pese a lo extraño de su estilo; pero lo que es odioso es la imitación de esta extrañeza por los imbéciles, que son falsos de gestos y de intenciones por añadidura». (DELACROIX, *Journal*, 26.V.1858, p. 721).

¹⁴ «¿Qué hay más instructivo que sus mismos errores [los de los maestros]? Pues la admiración que inspiran estos hombres llegados los primeros no debe ser una admiración ciega: adorarlos en todas sus partes sería, particularmente para los jóvenes aspirantes, lo más peligroso; la mayoría de los artistas, incluso entre aquellos que son capaces de una cierta perfección, tienden a apoyarse en las debilidades de los grandes hombres y a sentirse autorizados por ellas». (DELACROIX: *Journal*, 25.I.1857, pp. 631-2).

¹⁵ La Haya, 21.IX.1839, en *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, ed. de André Joubin, Paris, Plon, 1935-38; vol. II, p. 39.

¹⁷ DELACROIX: *Journal*, 16.III.1857, p. 647.

Pero ¿y los artistas del Renacimiento? Ellos, que han resuelto «todos los grandes problemas del arte», ¿habrán gozado de la precedencia absoluta? Ni siquiera estos olímpicos han dominado el cielo los primeros. Es verdad que Rafael, por ejemplo, brilla por su originalidad pero tanto más, observa Delacroix, cuanto más imita¹⁸.

Rafael, el más grande de los pintores, ha sido el más aplicado a imitar: imitación de su maestro, la cual ha dejado en su estilo huellas que nunca se han borrado; imitación de la antigüedad y de los maestros que le habían precedido (...) —y en fin, de sus contemporáneos como el alemán Alberto Durero, el Tiziano, Miguel Angel, etc¹⁹.

Delacroix se complace especialmente en disminuir el crédito de Rafael comparando su pintura con la escultura griega, y repite de vez en cuando la provocativa fórmula de Poussin: «Rafael era un asno al lado de los antiguos»²⁰.

Ni David, ni Rubens, ni aun Rafael pueden aspirar al privilegio de la prioridad adánica. Esta suerte queda reservada a los fundadores de quienes todo fluye: Homero, Fidas. Estos maestros no pueden ser degradados, y Delacroix jamás lo intenta.

VINDICACION DE LOS MODERNOS: AUDACIA

Los artistas que viven en una época anterior, insiste Delacroix, tienen ante sí el terreno despejado: «Nada preocupados por las tradiciones, puesto que no encuentran ninguna establecida y no se les puede comparar sino con ellos mismos», «encuentran en la aclamación ingenua de sus contemporáneos el más eficaz de los estímulos»²¹. Lo que Delacroix busca es un modo de apreciar las obras de arte que distinga entre el valor del genio creador y la ventaja o desventaja que representa haber nacido en un momento histórico determinado. Así como los fundadores lo deben casi todo a su temprana llegada —porque carecen de precursores y encuentran un público virgen—, así también habría que hacer justicia a los modernos considerando el lastre del tiempo que les ha tocado. Como complemento de su degradación de los maestros del pasado propone Delacroix una vindicación de los modernos. En 1854 discute apasionadamente en varias ocasiones con Chenavard a propósito del mérito de los artistas contemporáneos. Chenavard va-

lora tanto menos a los artistas cuanto más tardía —y por tanto decadente— es su época. Delacroix comparte el juicio sobre los tiempos, pero defiende a los creadores:

Aunque él [Chenavard] diga que los hombres de hace doscientos años no valen lo que los de hace trescientos, y que los de hoy no valen lo que los de hace cincuenta o cien años, yo creo que Gros, David, Prud'hon, Géricault, Charlet son hombres admirables como los Tiziano y los Rafael; creo también que yo he hecho ciertas piezas que no serían despreciadas por esos señores, y que he tenido ciertas invenciones que ellos no han tenido²².

En varias anotaciones contra Chenavard, la rehabilitación de los modernos termina en una apología del propio Delacroix:

Tal vez sea cierto que en medio de la indiferencia general, el talento no produce todos sus frutos: se convalidará que para haber hecho lo poco que yo he hecho, ha sido preciso desplegar mil veces más de energía que esos Rafael y esos Rubens, que no tenían más que mostrarse al mundo sorprendido y sin embargo predisponer a la admiración, para ser colmados de ánimos y de aplausos²³.

Delacroix propugna así un criterio centrado en la *personalidad*, un criterio psicológico para juzgar a los artistas y sus obras: la *energía*. O bien, como repite a menudo, sobre todo en sus últimos años: la *audacia* (*hardiesse*), la confianza ciega en las propias ideas, la disposición a afrontar cualquier riesgo que es la característica más general del genio²⁴.

Audacia. Hace falta una gran audacia para atreverse a ser uno mismo: es sobre todo en nuestros tiempos de decadencia cuando esta cualidad es más rara. Los artistas primitivos han sido audaces con ingenuidad y, por así decir, sin saberlo; en efecto, la mayor de las audacias es salirse de lo convencional y de las costumbres. Ahora bien, los hombres que llegan los primeros no tienen precedentes que temer; el campo estaba libre ante ellos; tras ellos, ningún precedente para encadenar su inspiración. Pero entre los modernos, en medio de nuestras escuelas corrompidas e intimidadas por precedentes capaces de encadenar los impulsos presuntuosos, nada tan ra-

¹⁸ «Se puede decir que su originalidad nunca parece tan viva como en las ideas que toma prestadas. Todo lo que encuentra, lo eleva y lo hace vivir con nueva vida» [«Raphaël»] (1830), DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 12].

¹⁹ DELACROIX: *Journal*, 1.III.1859, pp. 737-8.

²⁰ DELACROIX: *Journal*, pp. 313, 350, 610, 706.

²¹ «Le Poussin» (1853), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 70.

²² DELACROIX: *Journal*, 31.VIII.1854, p. 461.

²³ DELACROIX: *Journal*, 28.VIII.1854, p. 459. Semanas más tarde, responde a Chenavard en otra anotación del diario:

«Lo que yo hubiera sido en tiempos de Rafael, lo soy hoy. Lo que Chenavard es hoy, es decir, alguien deslumbrado por lo gigantesco de Miguel Angel, lo habría sido con seguridad en su época». (DELACROIX, 12.X.1854, p. 484).

²⁴ Sobre *audacia*, ver DELACROIX: *Journal*, 23.II.1858, p. 707 y 1.III.1859, p. 737: «Gros» (1848), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 178.

ro como esta confianza que por sí sola hace producir obras maestras²⁵.

La audacia puede nacer espontáneamente, sin dificultad, entre los artistas que llegan primero; los artistas posteriores han de conquistarla, venciendo sus complejos. A pesar de la melancolía que vela estas palabras, brilla en ellas una esperanza. Si el creador moderno consiguiera infundirse coraje podría, por un acto de fe, escapar al destino de su época: hacerse digno de *haber nacido antes*.

EL DIOS QUE SE CREA A SI MISMO

A fuerza de distinguir teóricamente entre el valor del genio y el de la época, Delacroix llega a concebirlos como realidades separadas de hecho. Los más grandes artistas se darían, por así decir, sin época, sin nada antes ni a su alrededor:

¿Cuál es el capricho que hace aparecer un Dante, un Shakespeare, éste entre los anglosajones todavía bárbaros, semejante a una fuente que brota en medio de un desierto, aquél en la mercantil Florencia, doscientos años antes de esa élite de bellos espíritus para la cual será la antorcha? Cada uno de estos hombres se muestra de repente y no debe nada a lo que le ha precedido ni a lo que

le rodea; es semejante a ese dios de la India que se ha engendrado a sí mismo, que es a la vez su abuelo y su nieto²⁶.

Este mito del dios que se crea a sí mismo ha sido explorado por el psicoanalista Anton Ehrenzweig, quien lo descifra en las pinturas del techo de la Sixtina de Miguel Ángel, en *La flauta mágica* de Mozart y Schikaneder, en el *Fausto* de Goethe, en la novena sinfonía de Beethoven²⁷. Un motivo tan persistente debe corresponder a una profunda pulsión en el artista occidental.

Delacroix alcanzó a ver realizada su fantástica ambición ante los ojos de sus contemporáneos. Un famoso crítico, Théophile Thoré, juzgaba así su obra:

Este artista feliz no ha visto nunca tema alguno con el anteojo de los imitadores. Expresa [*retourne*] su idea en una actitud que nadie podría prever, bajo una luz inesperada. No se parece a ninguno de los maestros del pasado, aunque tenga, en el fondo, la misma inspiración²⁸.

Delacroix había logrado —provisionalmente— lo que todo artista moderno desea, aniquilar a sus ancestros. Thoré decía sobre él lo que cada artista anhela escuchar, el elogio más improbable y más hermoso: «Genio excéntrico cuya genealogía no se adivina: *prolem sine matre creatam*»²⁹.

²⁵ Lo más sorprendente —lo más raro— es la audacia en la edad tardía (tanto en la vida individual como en la historia): «Ser audaz, cuando se tiene un pasado que comprometer, es el mayor signo de fuerza». (DELACROIX: *Journal*, I.III.1859, p. 737).

²⁶ «Des variations du beau» (1857), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. I, p. 53.

²⁷ A. EHRENZWEIG: *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973; pp. 231-246.

²⁸ «Salon de 1847», en *Les Salons de T. Thoré*, Paris, Renouard, 1870; p. 450.

²⁹ THORÉ: *op. cit.*, p. 451. La frase latina procede de Ovidio (*Metamorfosis*, II, 553) y se refiere a Erictonio, nacido del semen —caído en tierra ateniense— de Hefesto, cuando éste intentaba violar a Atenea. Delacroix agradece la favorable reseña de Thoré en una breve misiva recogida en *Correspondance générale d'E. Delacroix*, vol. II, p. 310.