

LA LITERATURA EN LA PINTURA: UNA NOVEDAD ICONOGRÁFICA DEL ROMANTICISMO*

Teresa Sauret

RESUMEN

Como una aportación más del Romanticismo, se analiza, aquí, el nuevo tratamiento que los temas literarios reciben en la pintura romántica, especialmente a través de Delacroix, el pintor romántico por excelencia.

El análisis de iconografías como la de la muerte, el amor repentino, la locura... da pie para entender el nuevo acercamiento que de estos temas hace el Romanticismo.

SUMMARY

The present paper offers a contribution to the study of Romanticism and analyses the new treatment given to literary themes in painting of the Romantic period, especially in the work of Delacroix, the Romantic painter "par excellence". Such motifs as death, a sudden access of love, madness, etc., are examined and this analysis provides insights into the way in which these topics were perceived in the Romantic movement.

Cuando determino como una novedad iconográfica responsabilidad del Romanticismo la relación entre literatura y pintura, no quiero decir, por exclusión, que anteriormente este ejercicio no se haya producido. Es sabido que la elaboración de la fórmula "Ut pictura poesis" por los alejandrinos¹ se mantuvo como una constante en la historia de nuestras artes. La aportación que quiero demostrar como responsabilidad del Romanticismo radica en la diferente proyección que del individuo se hace entre las dos propuestas.

Mientras que en la tradición la asociación entre imagen y palabra se hace como metáforas para describir al individuo ideal, en el Romanticismo la búsqueda de relaciones tiene como objetivo plantear un nuevo sujeto materializado a partir de lo concreto. Este cambio de interés produce, igualmente, un nuevo acercamiento a la literatura en cuanto a selección de temas y escenas que, junto a las relaciones establecidas, proyectan un uso diferentes que debe entenderse como aportación novedosa.

Ya no va a ser tanto ese vínculo entre las dos artes, en las que el didactismo y la reivindicación son los objetivos², ni tampoco las relaciones existentes entre sí por lo que tienen en común con las fuentes originarias o por ser manifestaciones que participan de un mismo contexto sobre el que se mueven intereses comunes³, sino un nuevo "aprovechamiento" de la literatura como una vía más que utiliza el movimiento romántico para plantear posiciones de ruptura con las propuestas anteriores, e imponer la nueva filosofía. Una novedad más, como fueron todas sus opciones al encajar, por una parte, la tradición como un campo de experimentación sobre el que habría que efectuar transformaciones hasta reconvertirlas

* Este trabajo fue presentado como Ponencia en las Jornadas "Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX. Homenaje al Duque de Rivas" Córdoba, Octubre 1991.

en clave de lo nuevo y, por otra, la elaboración de nuevas propuestas que se generaron como respuestas y adecuación a los intereses de la nueva actitud filosófica ante la vida. El uso de la literatura en la pintura constituyó uno de esos campos de cambios que tras el proceso resultó con unas formas y contenidos en clave de lo nuevo.

En principio se hizo un uso diferente de la literatura ya que se planteó, al igual que en otros aspectos, como ejercicio de oposición a la tradición y a la Academia.

La tradición había entendido poesía y pintura y selección de temas literarios en general, como vehículos de expresión de valores universales, donde el individuo se manifestaba como un ser superior y de sus acciones surgía el ejemplo. Esto implicaba el ideal como estética y, metodológicamente, el alejamiento del natural⁴.

La Academia, guardiana de esta teoría, prohibía al pintor dialogar con la naturaleza mediante unos métodos de enseñanza y una didáctica que los alejaba de ella. Contra esto, el Romanticismo opuso la teoría del genio y la libertad como divisa, haciendo de la naturaleza la base de inspiración. No es casualidad, por tanto, que una postura anticlásica como planteamiento de oposición, recuperará el "caos"⁵ en su esencialidad. Esto es, como gestos de esa ansiedad perpetua que domina al hombre en pleno ejercicio de su humanidad vital, al hacer la base de su esencialidad a la naturaleza, con toda su carga de perdurabilidad, variedad y fugacidad, para que marcara la pauta de referencia.

Conceptualmente, la actitud romántica, esa angustia permanente por la conciencia de la imposibilidad de lo aprensible⁶, era la misma que la preclásica y la filosofía sobre el "caos" el mismo móvil que el suyo, con lo que el ejercicio de oposición se ejercía plenamente y se cumplía una de las características del movimiento como era la de establecer la dialéctica entre clásico y romántico⁷.

Estéticamente el idealismo era privativo de lo clásico y ello implicaba la adulteración del natural en aras de ese criterio de perfeccionamiento, filosofía que repugnaba a la estética romántica, que basaba la autenticidad de sus principios en la verdad, sólo demostrable a través de los sentimientos, sinceros, del individuo⁸.

La narrativa tradicional sobre acciones del hombre, traducidos en metáforas, hacían referencia a un mundo de generalidades alejados de los objetivos románticos, por lo tanto el interés por el texto escrito se referirá, ahora, por oposición y por convicción, a aquellas situaciones que desarrollaran las emociones donde el individuo se manifestara más plenamente pero, además, reducidos a lo concreto, como exposición del yo individual.

Se produce entonces un cambio absoluto en las citas de interés para visualizar y también narrar, buscando textos de la literatura tradicional o de la nueva, donde se aplicaran estos principios, coincidiendo en su mayoría en los propios románticos contemporáneos o en las de aquellas épocas históricas u obras concretas donde se desarrollaran los mismos esquemas.

Estas citas de interés podemos clasificarlas desde varias perspectivas, que tienen al hombre, traducido plenamente, como objetivo prioritario. Una sería las relaciones entre el individuo y el mundo de lo trascendente. Esto es, toda esa serie de sensaciones como la fugacidad, la perdurabilidad, lo inabarcable... que generan los conceptos de tiempo, vida, muerte/finitud, eternidad, naturaleza... Ante ello, la respuesta romántica se traduce en el desarrollo de sentimientos como los de: evasión, imaginación, incompreensión, soledad, heroísmo, valentía, honradez, sinceridad... Por otra, el hombre en sí mismo y en sus sentimientos: amor, odio, alegría, tristeza, melancolía, locura, desesperación... Y por último, su respuesta ante el medio, donde se sitúan: Patria/nación, espacio físico, intimismo cotidiano: familia, hogar, trabajo...⁹. Estas claves serán las que, enmascaradas entre situaciones narradas, se expondrán en los lienzos mediante el apoyo de la visualización del episodio escrito seleccionado.



Fig. 1.- Dante y Virgilio "La Divina Comedia" Infierno VIII. Delacroix



Fig. 2.- S. XIX. Romanticismo. "El Asesinato del Obispo de Lieja." Delacroix.

Una reducción a lo concreto de todo este planteamiento teórico se puede hacer a partir de los trabajos de Delacroix, al que considero (se considera) como prototipo del pintor romántico, por lo tanto, la mejor plataforma práctica en la que apoyarnos para comprender y verificar esta hipótesis.

Baudelaire decía de él: *El Romanticismo y el color me conducen de modo directo a Eugène Delacroix. Ignoró si él está orgulloso de su calidad de romántico, pero su lugar es éste, por cuanto la mayoría del público lo ha constituido desde hace mucho tiempo, en verdad desde su primera obra, en el jefe de la escuela moderna*¹⁰.

De un catálogo de más de ochocientas obras¹¹, ochenta y una representan escenas de temas literarios. Clasificadas temáticamente, del primer apartado al que aludía anteriormente, el del hombre y su relación con lo trascendente, parece que el tema de encuadre de la Muerte es el de su máxima preocupación. Así, muertes sacadas de la literatura fueron: la de *Sardanápalo*¹², la de *Lara*¹³, la de *Mario Faleri*¹⁴, la de *El Infiel y el cadáver del Bajá*¹⁵, y la de *El prisionero de Chillon*¹⁶, todas ellas tomadas de textos de Byron. La de “Ofelia” y “Polonio” del *Hamlet* de Shakespeare¹⁷, la de “*Los hijos del conde Ugolino*” de *La Divina Comedia* de Dante¹⁸ y la de “Valentín” del *Fausto* de Goethe¹⁹.

Relacionados con la muerte, porque desembocaban en ella, fueron el motivo de la selección del episodio de “*Hamlet y los malos pensamientos contra el rey*”, su tío,²⁰ la de los “*Nachez*” de *Atalá* de Chateaubriand²¹, casi la de Medoro cuando herido es encontrado por Angélica²² del *Orlando el Furioso* de Ariosto, “*La justicia de Trajano*” de *La Divina Comedia*²³, “*Julietta en la tumba de los Capuletos*”²⁴. O, simplemente la sugerencia de la muerte como la que se especula en “*El naufragio del Don Juan*” del *Don Juan* de Byron²⁵, “*Dante y Virgilio en la barca de Flegias*”²⁶, e incluso en la despedida de Hamlet a Ofelia²⁷ por aquello que en toda despedida algo dejas de ti, algo se muere en ti.

De estrecha relación con la muerte son las cuatro versiones que hace del episodio del Hamlet en la que éste va al cementerio a ver la sepultura de Ofelia, veinte en total de treinta temas literarios. Muertes, ya sean reales o espirituales, como la que se sugiere en “*Margarita y el Maligno*” del *Fausto*. La muerte casi se convierte en un monográfico en Delacroix pero, del texto a la imagen, el pintor nos apunta la verdadera intención de su interés literario por la muerte en determinadas citas iconográficas que expone en algunas de sus obras. Es cierto que, en la mayoría, las escenas se construyen siguiendo los esquemas tradicionales para concretar este suceso. De las “conclamatio” al cuerpo abandonado sacralizado en los entierros de Cristo, en las escenas del Infiel, la del conde Ugolino, la de Lara, el cuerpo de Mario Facieri decapitado, Delacroix solo hace una trasposición del modelo establecido, practicando un ejercicio propio del nuevo movimiento al dotar de nuevas significaciones esquemas tradicionales de la pintura²⁸; sin embargo, en otras obras como *La muerte de Sardanápalo* y en *La muerte de Valentín* el juego es diferente y mediante otros gestos no usuales para este tipo de dicción, nos expresa la verdadera intención en la exposición de este tema de encuadre llevándonos al terreno de lo novedoso de una manera más contundente.

En ambas obras, el centro de atención visual lo acapara una figura femenina que centra la composición y se proyecta, como un punto de conducción por la escena y el enganche con el espectador, mediante el foco de luz que absorbe los blancos dominantes en su configuración. Ambas figuras se perfilan sobre el fondo mediante una curva pronunciada que proyecta la cabeza hacia atrás. Este “viejo” esquema iconográfico adopta la clave de lo nuevo cuando visualmente se aleja de los tradicionales iconos elaborados para su significación. No va a ser la reproducción de la cita “conclamatio” clásica²⁹ sacralizada en los “traslados” de Cristo por el cristianismo, porque no va a ser la muerte en sí, sino lo que genera la muerte a nivel de emociones lo que quiere representar. Por ello es el esquema de la angustia suprema el que representa mediante esa curva hacia atrás, según ya se codificó a partir del siglo IV a. C. y en los trabajos de Scopas y su escuela³⁰.



Fig. 3.- S. XIX. Romanticismo. "Muerte de Sardanápalo". Delacroix. 1827. París, Louvre.

Este cambio iconográfico puede ser debido a que en estos cuadros, precisamente y no en los otros, sea el tema de la muerte el verdadero motivo. La locura de Ofelia o de Hamlet es un hilo conductor en la obra literaria más fuerte que el mismo episodio de las muertes, así en los otros cuadros citados, donde la escena escogida se nos presente como situaciones secundarias dentro del contexto general de las obras. Sin embargo, la matanza de las mujeres de Sandanápalo es una escena de destrucción y crueldad donde la protagonista absoluta es la no aceptación del suceso y la rebelión contra ello, de ahí ese gesto angustioso del personaje femenino al que se ha aludido como punto neurálgico de la escena. En la muerte de Valentín, Goethe describe la desesperación de Margarita al oír los terribles insultos que le dedica su hermano agonizante. El pintor traduce el monólogo a través de la repercusión que hace en ella sus palabras y es de nuevo ese gesto de angustia suprema el que resume el contenido del episodio y de la muerte en sí y su consecuencia a nivel de emociones.

Vemos, por tanto, un nuevo uso de los temas tradicionales y un nuevo llevar el texto al terreno de la imagen que va más allá de la mera visualización de la palabra como testigo visual de lo escrito, reconvirtiéndose el tema general y expuesto en primera instancia hacia lo subjetivo de la exposición de las emociones. Del tema de la muerte a su concreción iconográfica hay todo un proceso de asociaciones donde se reconvierte el hecho en concepto a partir de la generación de los sentimientos.

Esta mutación iconográfica se produce también en otros temas tradicionales como es la representación del amor repentino, del flechazo. El tema de encuadre tradicional suele describir esta escena a partir del juego compositivo de dos personajes, uno, él o ella, aparece tendido, dormido, inconsciente, distraído... y es sorprendido por el otro, produciéndose en el encuentro el amor³¹. Delacroix alude al acto a partir del

conocimiento del texto y jugando con lo conocido transforma la escena no ajustándose literalmente al texto. Este es el caso de la escena entre Medoro y Angélica o el de Julieta en el baile en casa de los Capuletos. De nuevo el episodio narrado se convierte en un pretexto para contarnos un tema/concepto, en este caso el Amor como sentimiento que define aspectos del individuo.

Otras claves de interés romántico, hechos simbólicos, se materializan como temas de encuadre a partir de un episodio literario. La incompreensión/soledad puede centrar el episodio de Colón y su hijo en *La Rabida*³², el de "*Desdémoma maldita por su padre*"³³ o el de "*El rey don Rodrigo después de la batalla del Guadalete*"³⁴. La evasión a través de la locura en Ofelia³⁵, *El Quijote*³⁶ o "*Tasso en manicomio*"³⁷. En esta última obra utiliza un gesto iconográfico tradicional, el de un hombre sentado que apoya su cabeza sobre la mano, símbolo de la Melancolía, que para algunos autores³⁸ supone un gesto autobiográfico, cumpliéndose con ello otro factor de exposición como sería el de la proyección del yo individual, en este caso mediante el uso de la literatura.

Así podríamos ir señalando otros conceptos destacados en el Romanticismo como pueden ser el Patriotismo y el heroísmo responsables de la elección de escenas del *Goetz* de Goethe³⁹ o del ya aludido *El infiel* de Byron, lo demoníaco y el Mal en el *Fausto* o en *Macbeth*, los celos y las intrigas en *Otelo*... Temas, en general que no sólo vienen a "traducir" al individuo plenamente, sino también a hacer ejercicio romántico en cuanto se nos muestran como expositores de los principales preceptos del movimiento. De esta manera y haciendo otro tipo de lectura de la imagen e interés literario, el Historicismo (o un ejercicio historicista) sería el responsable de la recuperación de épocas pasadas representativas y significativas a través de Ariosto, Dante, Tasso, el Amadís de Gaula⁴⁰, D. Rodrigo, pero también y por lo mismo, *Ivanhoe* de Scott, como recuperación medievalista, sirviéndole de excusa para expresar ideales de patriotismo, caballeridad, heroísmo, amor caballeresco, sinceridad, honor, fidelidad... El Siglo de Oro como época de interés por el prestigio que supuso para determinados países, curiosamente España e Inglaterra, que tan profundamente influyó en su arte, en trabajos sobre Cervantes y *El Quijote* y Shakespeare en *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Antonio y Cleopatra*, *Otello*, donde, de nuevo, el amor, el destino, el ideal, el subconsciente, el mal, etc. son los verdaderos temas frente a la anécdota de la palabra.

En la mayoría de estas obras citadas, el pintor juega con lo "viejo" y lo "nuevo", mediante gestos reconvertidos o simplemente reproducidos según he ido señalando, pero, de la misma manera, también juega con el texto recabado de la literatura para materializar al individuo y sus circunstancias, emocionales o conceptuales, a partir de esquemas iconográficos que algunos autores consideran aportación del Romanticismo⁴¹ como puede ser el tema de la *barca a la deriva*, que constituye la expresión de la relación del hombre con su entorno⁴², en este caso, la Naturaleza, en la que el individuo se ve minimizado ante ella.

Lo fluctuoso del devenir del Destino se materializa en la inestabilidad de la barca sobre el mar, sujeta a lo imprevisible de los cambios de la naturaleza. Este resumen de sensaciones/emociones es el verdadero tema de "*El naufragio de Don Juan*" o el de "*Dante y Virgilio*". En la primera, se refuerza la idea al escoger el episodio del sorteo entre los naufragos, aumentando así el sentido de inquietud e inseguridad del individuo y la fuerza del destino.

La lucha por la supervivencia y la desesperación se refleja en los condenados que se aferran a la barca de Flegías en los párrafos de la Divina Comedia, cumpliéndose así, y paso a paso, la exposición de los nuevos intereses narrativos en el Romanticismo, que quedan señalados al hacer de la naturaleza, en este caso del mar y del cielo, los protagonistas escénicos, como ya hizo Gericault en "*La balsa de la Medusa*" o Fiedrich en muchos de sus paisajes con escenas y narración⁴³.

Quiere esto decir, que Delacroix utiliza el texto como pretexto, intencionadamente usado, porque en el

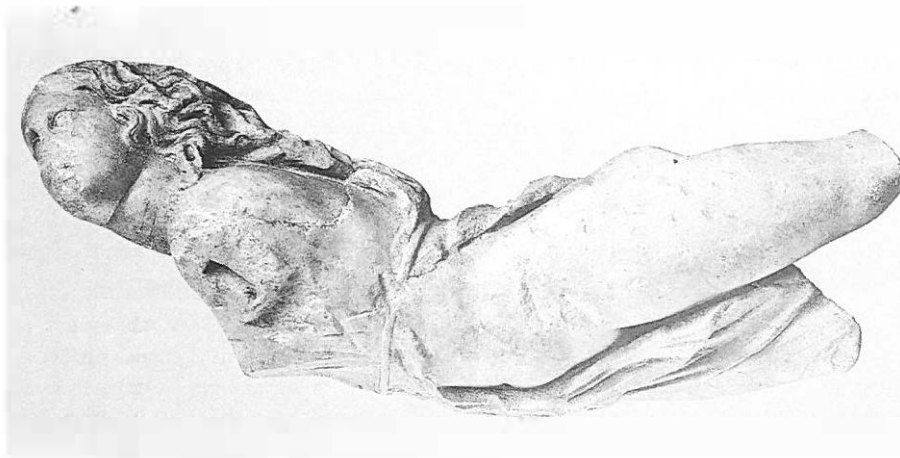


Fig. 5.- Grecia. Escultura S.IV.

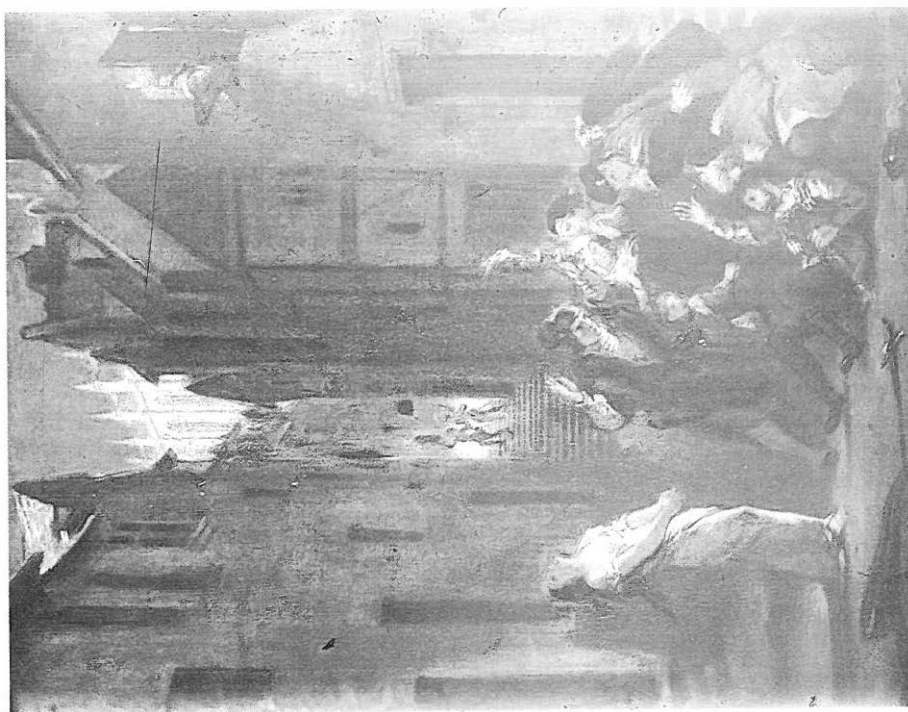


Fig. 4.- Delacroix. La muerte de Valentín.

conocimiento de la obra literaria por parte del sujeto receptor de la imagen se comprende mejor la intención de la pintura, y con ello entramos en otro uso diferente de la Literatura.

Estas conclusiones nos llevan a reparar en la utilización concreta que el pintor romántico, en este caso específico Delacroix, hará del texto por la elección de las escenas.

Característica general del Romanticismo será la de congelar instantes culminantes y álgidos de los episodios visualizados donde el clima de lo narrado se alcance como un final “in crescendo” de una composición musical. Esto es lo que hace, por ejemplo, Gericault en “*La balsa de la Medusa*” o lo que harán después de Delacroix los pintores académicos que seguirán utilizando a la literatura como fuente iconográfica. La lista es infinita⁴⁴, de “*Los Amantes de Teruel*” de Muñoz Degraín (obra comentada en el catálogo de esta exposición y que aparece reproducida en la misma) como representante del Eclecticismo académico español, al uso del texto por los Prerrafaelistas⁴⁵ o la interacciones entre la literatura decadentista y la pintura Fin de Siglo⁴⁶, pero Delacroix no hará eso y, si lo hace, no será de la misma manera.

Los episodios literarios que escoge Delacroix son a penas anécdotas intrascendentes dentro de toda la obra. No quiero cansar repitiendo de nuevo los cuadros ya comentados, pero el excesivo anecdótico de los Natchez con respecto a la historia de Atalá, el de hacer prisionero a Weislenger, o el de Goetz entre los zingáros etc. etc., nos marcan otra novedad dentro del uso de la literatura por la pintura en el Romanticismo.

Todos los episodios, a parte de expresar conceptos que hacen referencia a emociones y por lo tanto plantear la esencialidad del individuo, con plenitud y realidad, son pasos intermedios en la historia o simplemente un resumen de ella.

Esto tiene que ver con el criterio que Delacroix tenía sobre la literatura y la pintura. En su diario escribe el 8 de octubre de 1822: *...en pintura se establece como un puente misterioso entre el alma de los personajes y la del espectador. Este ve figuras, naturaleza exterior, pero piensa interiormente, el verdadero pensamiento que es común a todos los hombres, al que algunos dan cuerpo escribiéndolo, pero alterando su esencia sutil. Así, los espíritus toscos se conmueven más con los escritores que con los músicos o con los pintores. El arte del pintor es tanto más íntimo al corazón del hombre cuanto que parece más material; pues en él, como en la Naturaleza exterior, se tiene en cuenta francamente lo que es finito y lo que es infinito, es decir, lo que el alma encuentra que le conmueve interiormente en los objetos que nos afectan más que a los sentidos*⁴⁷.

En otros textos, siempre al comparar la literatura con la pintura, le da supremacía a ésta porque la idea que expresa es más perceptible al espectador. Así dirá: “—cuatro trazos resumirá para el espíritu toda la impresión de una composición pictórica, mientras que la literatura o la música desarrolla la idea “masivamente”⁴⁸.

Esto le permite traducir no literalmente sino interpretativamente. Goethe, a propósito de la versión que hace de su Fausto, comenta: *He de confesar que este Sr. Delacroix tiene gran talento, ha mejorado la idea que me había formado de las escenas descritas por mí mismo*⁴⁹. Su uso de la literatura, del episodio escrito, no es más que un pretexto para plantear un itinerario entre la historia, el acto escogido, la consecuencia de la historia y su impacto en el espectador. Las escenas siempre quedan suspendidas en un principio y un final, en las que el conocimiento de la precedente sugiere o invita a imaginarse la conclusión, implicando al espectador que, a través de su participación en el relato, completa la obra además de participar de las intenciones emotivas del autor traspasándolas a si mismo. La incógnita de la resolución potencia sentimientos de inquietud que desestabilizan emocionalmente al sujeto receptor, el cual completa con sus sentimientos el sentido de la obra.

Este ejercicio, plenamente romántico, se diferencia sustancialmente de la práctica anterior, cuando la exposición y la intelectualidad generada por la erudición de la elección del tema era la base y el fin de lo narrado.

Plantearse mediante el texto la definición del individuo al manifestarse, por su práctica, plenamente, se contraponía a las tesis clasicistas y suponía una ruptura que proyectaba este ejercicio hacia la modernidad, y esto, respetable público, fue una novedad del Romanticismo.

TERESA SAURET,
Profesora Titular del Departamento de Historia
del Arte, Universidad de Málaga.

NOTAS

1. PRAZ, Mario. *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Avila Editores, S.A., 1969, p. 37, nota 15.

2. RENSSLAER, W. Lee, *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1982.

3. PRAZ, Mario. *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1981.

El apoyo que se prestaban la literatura y la pintura termina por hacer uso la asociación entre imagen y palabra, y del objetivo inicial, se deriva hacia la fusión en lo poético, ya sea a través de la palabra o de la imagen, o con ambas juntas. Valga de ejemplo la lectura de la Cantinela del Duque de Rivas (por hacer un ejercicio práctico relacionado con la conmemoración que estamos celebrando) mientras que contemplamos un paisaje donde el sujeto receptor identifique palabra e imagen y asocie emociones descritas y percibidas:

Febo se retiraba,
casi espiraba el día,
y la noche llegaba,
su fresca lozanía
marchitaba a la rosa.
Mustio quedaba el prado,
y el ave sonora,
dormida y silenciosa
en el olmo acopado,
cuando mi ninfa hermosa
salió a la fresca vega,
y de sus ojos bellos
a la lumbré radiante,
y al resplandor brillante
de sus lindos cabellos
de nuevo se despliega
la rosa ya dormida
cobrando olor y vida:
torna el florido prado
que ya estaba enlutado,
a matizar sus flores
y a esparcir mil olores,
y las ya unidas aves
dulces trinos y usuales
cantando dulcemente,

y vuelve de repente
a comenzarse el día,
que al ver a mi señora
juzgaron que venía
nuevamente la Aurora.

RIVAS, Duque de. *Obras Completas*, Madrid, Ed. Atlas, B.A.E., 1957, p. 17-18, vo. 1.

4. Vid. nota 2.

5. En el siglo V. a. C. se culmina el proceso de conquista de las formas a través de la captación del movimiento como sinónimo de realidad y, por lo mismo, de reproducción de lo vital como esencia del individuo que había sido capaz de coordinar y controlar el desorden del cosmos, entendido éste como "caos". Pero el caos para la filosofía preclásica se vinculaba a la ansiedad porque se asociaba al vivir en lo imprevisible y desordenado, oponiéndose al ideal griego. Luego la imitación de la vida no era viable a no ser que ésta se reestructurara y reorganizara, solo posible mediante las normas de control que se constituyen en el idealismo estético. Cuando en el siglo V. a. C. el hombre se considera capacitado para controlar el "caos" su asociación a lo divino es inminente y el concepto de lo perfecto surge a partir de la reorganización del natural, que actuará solo como punto de referencia para la concreción de un estado de perfección asociado al concepto de belleza ideal.

Para la teoría sobre el "caos" ver: POLLIT, J. *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Madrid, Xarait, 1987, p. 64 y ss.

6. ROSEN, Ch. y ZERNER, H. *Romanticismo y Realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988. "El Romanticismo: Una revolución permanente", p. 22 y ss.

7. PEERS, A. *Movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1954, p. 514 y ss. y NAVAS RUIZ, R. *El Romanticismo español*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 103 y ss.

8. HONOUR, H. *El Romanticismo*. Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 23 y ss.

9. BIALOSTOCKY, J. *Estilo e iconografía*. Madrid, Seix Barral, 1973, p. 156 y ss.

10. BAUDELAIRE, Ch. *Salón de 1846*. Valencia, Ed. Fernando Torres, 1976, p. 109.

11. ROSSI, L.R. *Delacroix*. Barcelona/Madrid, Noguer Rizzoli, 1973.

12. Aunque se especula con el uso de una obra de Byron sobre este tema, admite como punto de partida la lectura de poetas griegos, especialmente Dioscoro Sículo. Vid. nota 11, p. 96.

13. Tomado de "Lara" de Byron, canto 2º, estancia 15-20. Iconográficamente se trata de una variante de la "conclamatio" romana, magnificada la escena por el tratamiento del paisaje, de gran amplitud y valores escenográficos.

14. Basados en "La conjuración de Venecia", de Byron, escenifica la decapitación del Dux Mario Falieri, el conspirador, pintado en 1826 entre sus grandes obras escenográficas.

15. Se inspira en "El Infiel" de Byron. De esta obra realiza varios cuadros más: "La muerte de Hassán" en 1824, "Combate entre el Infiel y el Bajá", "La confesión del Infiel" de 1849, pretextos para hacer un ejercicio orientalista donde los jinetes moros y los caballos son los protagonistas. Tanto en "El Infiel el cadáver del Bajá" de 1823-24, titulado también "Oficial tur o muerto" como en "La muerte de Hassan", subtitulada "Griego muerto" o "Episodio de la guerra de independencia griega", las composiciones, muy sencillas, están dominadas por el escorzo de cuerpo tendido. Estas obras se relacionan con "La matanza de Quio" y el programa independentista/nacionalista de Romanticismo.

16. En realidad se trata de la muerte del hermano menor. El episodio está sacado del canto 8º de "El prisionero de Chillón" de Byron. El protagonista del cuadro es el escenario de la cárcel, con connotaciones de muerte por ser causante de ausencia de libertad.

17. "La muerte de Ofelia" reproduce el acto 4º, escena 7ª. Hizo tres versiones donde se describe coronada de flores y caída en agua. Delacroix la representa así y agarrada a una rama. En "La muerte de Polonio" el nudo de la escena es la locura al protagonizar el desarrollo del cuadro narrativo el diálogo entre Hamlet y el espectro de su padre, siendo el asesinato de Polonio una anécdota dentro de lo verdaderamente importante de la escena, (acto 3º, escena 4º).

18. Infierno, 33, de la *Divina Comedia*. Clásicos Carroggio, Barcelona, 1986, p. 138 y ss. La escena a pesar de ser de gran dramatismo, por ser la de ver morir a sus hijos y ofrecerse para que se los comiera, es más suave que el episodio de roer el cráneo del arzobispo Ruggieri, auténtico nudo dramático de esta parte de la obra.

19. De 1847, se reproduce la parte 1ª, Noche, de *Fausto* de Goethe.

20. La reflexión que Shakespeare pone en boca de Hamlet no se percibe en la obra, en la que a penas la posición de protagonista sugiere los sentimientos de duda y vacilación, (act. 3º, escena 3ª).

21. En realidad, en la escena no se describe ninguna muerte, sino la del parto de la india natchez, lo que ocurre es que esta escena se cuenta en el epílogo, mientras la misma madre sostiene el cadáver de su hijo entre los brazos y narra la matanza de su tribu. Vid. CHATEAUBRIAND. *Atala y Rene*. Barcelona, Montaner y Simó S.A., 1972, p. 148.

22. Canto 19, estrofa 20-33. El encuentro se produce en el texto de forma diferente ya que Medoro está en el suelo, herido y oculto, cuando lo descubre Angélica y Delacroix lo pinta montado a caballo. ARIOSTO. *Orlando el furioso*. Milán, Ed. Einaudi, 1981, p. 539 y s.

23. Canto 10, Purgatorio. *Ibíd.* p. 170. Se basa en la frase: "La justicia me requiere y la piedad me retiene". La muerte esta presente al juzgar la muerte del hijo de la mujer que le reclama justicia.

24. Acto 5º, escena 3ª, pintada en 1851 se envió a la Universal de 1855.

25. Inspirado en el canto 2º del poema *Don Juan* de Byron. Realizó dos versiones. La de 1840 se tituló "Naufragio", la otra es de 1839 y constituye el boceto de la anterior.

26. El pasaje de Dante expresa todo un mundo de desesperación por anulación de la esperanza y de la salvación. El fondo encendido de la ciudad de Dite nos remite a Lucifer, y sobre la laguna Estigia, la barca de Flegías se desliza sobre los condenados. La obra de Delacroix es un resumen de todo el episodio. Infierno, VIII. *Ibíd.*, p. 71-72.

27. La escena que describe el pintor es sosegada, un cuadro de interior donde los esquemas burgueses se reproducen. En la escena 2ª, acto 2º de Hamlet, el nudo de la acción es mucho más dramático. Shakespeare, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972. p. 1348.

28. HOFMANN, Werner. *Das Irdischè Paradies*. Munich, 1960, p. 389.

29. ROSEMBLUN, R. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid, Taurus, 1986, p. 37.

30. CLARK, K. *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 219 y ss.

31. Vid. Nota 22. Sobre el tema iconográfico del "flechazo" ver: BIALOSTOCKY, J. *Ibíd.* "Los temas de encuadres y las imágenes arquetipos", p. 111 y ss. (112-113).

El tema del rapto fue una versión del anterior tema iconográfico, en el que la resistencia "pasiva" actuaba como justificante ante la moral burguesa aunque, de nuevo, Delacroix juegue con lo establecido y, en caso de "El rapto de Rebeca" tomado del texto de *Ivanhoe* de Scott, y como referencia al texto literario, las claves tradicionales para la interpretación de esta iconografía se modifique hacia una lectura menos convencional. Sobre éste y otros temas iconográficos durante el XIX ver: HOFMANN, W. *Ibíd.* y el capítulo de BIALOSTOCKY en el libro citado: "Iconografía romántica". Supra nota 9.

32. Fechado en 1838 es una muestra de uso del texto histórico por parte de Delacroix. En 1839 pinta otro episodio de la vida de Colón: "Regreso de Cristóbal Colón de su primer viaje a América". En ambas obras el lenguaje formal empleado se ajusta a los más estrictos parámetros académicos, alejándose de habitual gusto por lo escenográfico.

33. Acto 1º, escena 3ª, probablemente pintada en 1852 según la versión de Shakespeare o de la obra lírica de Rossini. Vid. Rossi, *Ibíd.* nº 584 del catálogo.

34. Está inspirada en el Romancero según la traducción de Deschamp. Fue un encargo de Alejandro Dumas padre. Vid. nota anterior, nº catálogo 249.

35. Debe entenderse el tema de la muerte de Ofelia como una consecuencia de la locura.

36. "Don Quijote sorprendido mientras lee" es otra anécdota literaria empleada como pretexto para materializar ese juego que se trae el autor entre la literatura y la pintura. La lectura de libros de caballería trajo al Quijote a la demencia, por lo tanto el mensaje de la obra nos vehícula hacia la locura como verdadero tema del cuadro. Para Honour la escena no aparece en la novela tal como la pinta Delacroix, (Ob. cit. p. 280).

37. Realizó dos versiones sobre este mismo tema, probablemente a partir de una meditación sobre el poema "El lamento de Tasso" de Byron. Cit. por: MALTESE, C. *Delacroix*. Milán, Edizioni per il club del libro, 1965, p. 147.

38. HONOUR, *Ibíd.*, pp. 276-277.

39. Los diferentes episodios interpretados sobre este personaje no aluden directamente al heroísmo sino son situaciones dentro de la obra que desembocan en él. Sobre este personaje pintó *Weislingen capturado por los hombres de Goetz von Berlichingen*, (acto 1º, escena 3ª), "Goetz von Berlichingen", (acto 4º, escena 5ª), y "Goetz von Berlichingen acogido por los zingaros", (acto 5º, escena 6ª).

40. La versión de este Anónimo español se conocía en Francia por una versión del conde de Tressan de 1779 según cita Rossi. *Ibíd.* n° catálogo 777.
41. SLOANE, Joseph C. *French Painting between the Past and the present Artistic, critics and traditions from 1848 to 1870*. Princeton, 1951, p. 210.
42. EITNER, Lorentz. "The open window and the storm-tossed boat: An essay in the iconography of Romanticism", *Art Bulletin*: XXXVII. 1955, p. 280-290.
43. ARGULLOL, Rafael. *La atracción el abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Bruguera, 1983.
44. PANTORBA, B. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948. y GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid, Universidad Complutense, 1987.
45. HILTON, T. *The pre-raphaelistes*. London, Thames and Hudson, 1970.
46. LITVAK, L. *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona, Taurus, 1979.
47. *El puente de la visión. Antología de los "Diarios". Eugene Delacroix*. Madrid, Ed. Tecnos. S.A., 1987, p. 3.
48. Ob. Cit. p. 53.
49. GAUTHIER, M. *Delacroix*. Barcelona, Ed. Teide, 1964, p. 9.