

# El rompecabezas de un *Diccionario de las Bellas Artes*. Parte 1

## The Puzzle of a *Dictionary of Fine Arts*. Part 1

Eugène Delacroix

Presentación, traducción y notas de  
Verónica Volkov

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, y se convirtió en uno de los documentos literarios e históricos más apasionantes de la época. En esta primera entrega presentamos una traducción del francés de las entradas 10, 13 y 23 de enero del *Diario*, donde el pintor empieza a darle forma al proyecto del diccionario. En una segunda entrega incluiremos las entradas del 25 de enero y del 4 de febrero. Hemos utilizado para la traducción la edición de 1932 de André Joubin publicada por la Editorial Pon, 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. We translated from French the *Journal's* entries of January 10th, 13th, and 23th, where he starts to dream of the Dictionary. On a second



article we will include the corresponding to January 25th and February 4th. We have chosen to translate the Edition of the Journal, edited by André Joubin, and published by Pon 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

Eugène Delacroix nació en París el 26 de abril de 1798, a caballo entre dos siglos; fue coetáneo de Victor Hugo y Balzac. Tuvo una madre proveniente de una familia de ebanistas reales del XVIII y un padre que llegó a ser ministro y embajador del Directorio, durante la Revolución francesa. Aunque muchos de sus recientes biógrafos señalan que Talleyrand muy probablemente fue su verdadero padre, con quien comparte rasgos fisonómicos y de quien recibió un apoyo importante. Privilegiado por una educación distinguida y poseedor de una rica cultura, el pintor reunió en su carrera tanto la destreza técnica del linaje materno como la sagacidad política de la sangre paterna.<sup>1</sup> Considerado el pintor romántico más importante de Francia, durante el siglo XIX, no dejó de sobresalir también como un notable escritor. Destaca el *Diario* que escribió con asiduidad a lo largo de gran parte de su vida, en el que registró reflexiones sobre arte y anécdotas personales, en virtud de lo cual constituye uno de los documentos literarios e históricos más apasionantes de la época. Lo inició el 3 de septiembre de 1822, a los 24 años de edad, tras la exhibición de su *Dante y Virgilio en el infierno* en el Salón, cuadro de enorme impacto con el que inicia su ascenso como artista hegemónico.<sup>2</sup> El *Diario* se interrumpe bruscamente a partir del 5 de octubre de 1824, y lo retoma 23 años después, el 1º de enero de 1847, para, a partir de ahí, continuar sin interrupción hasta el 22 de junio de 1863, mes y medio antes de la muerte del pintor, acaecida el 13 de agosto de 1863. El *Diario* puede dividirse en dos partes que corresponden, la primera, a su juventud (1822-1824) y la segunda (1847-1863) a su madurez. En paralelo al *Diario*, Delacroix registró pequeñas reflexiones, observaciones o notas en cuadernos, álbumes y apuntes, muchas actualmente desaparecidas.

Es quizá el compromiso con una radical honestidad, en el desnudar las dimensiones más frágiles del propio carácter y mostrarnos la viveza de su pasión por el arte, junto con el empuje de una enorme ambición artística, lo que hace de este texto un documento entrañable. A ello agreguemos el vívido retrato de los

<sup>1</sup> Walter Friedlaender, *De David a Delacroix* (Madrid: Alianza Forma, 1989), 104.

<sup>2</sup> *The Journal of Eugène Delacroix*. Ed. Hubert Wellington. Introduction (New York: Phaidon Book, 1980), XII.

grandes artistas que rodearon al pintor, de los cuadros y libros que lo influyeron, de las costumbres sociales y amorosas que lo rodeaban, para volverlo un documento insoslayable para la comprensión del siglo XIX francés.

La segunda parte del *Diario*, correspondiente a su madurez, contiene el esbozo de un proyecto potencialmente extraordinario, que fue el intento de creación del *Diccionario de las bellas artes*, probablemente emulando el brillante desparpajo con el que Voltaire escribió su *Diccionario filosófico* o más tarde sus *Preguntas enciclopédicas*, a las que cita en este. El *Diario* de Delacroix, a partir del 10 de enero de 1857, se convierte, a través de múltiples entradas, las del 13, 23 y 25 de enero y la del 4 de febrero, en el esbozo del anhelado diccionario. La fecha coincidió con el momento en que Delacroix fue elegido como miembro de la Academia y se encontraba gravemente enfermo, sin salir de su casa.<sup>3</sup> Bajo diversos encabezados, como “el fresco”, “el mar y las marinas”, “lo clásico”, “lo terrible”, “el color de la carne”, y muchas otras, empieza a desarrollar una serie de ideas que buscan sistematizar y darle continuidad a las reflexiones sobre la pintura y el arte que venía desarrollando en su diario. Se podría pensar en el *Diccionario* como el recipiente de un enorme y apasionante rompecabezas, con el que Delacroix nos invita a entrar en el territorio de su sagaz perspicacia y enorme experiencia como artista, de su asombro ante la pintura de los grandes maestros y su postura crítica ante los descuidos de la época, de su ambición personal y de los fascinantes misterios de su mirada. A veces el autor solo apunta el título del tema, en otras ocasiones lo desarrolla brevemente o lo amplía y en muchas otras remite, mencionando la fecha, a viejos fragmentos incrustados en anteriores agendas. Su lectura incorpora así un implícito rompecabezas que, a pesar de su amplitud, da una enorme tentación de completar. Este inacabado proyecto, pretendió constituirse en una suerte de síntesis, didáctica y filosófica, de las múltiples y valiosísimas observaciones que Delacroix realizó a lo largo de su vida, registradas muchas a vuelapluma en su *Diario*, pero fue la espontaneidad del formato la que ganó la partida, quedando el proyecto solo como un atractivo esbozo. Nos dice André Joubin, su último editor, en una de las notas: “No pudiendo ser profesor, de la Escuela, este hombre notable deseó volverse útil mediante una obra en que pudiera manifestar sus ideas y su doctrina, las que anota bajo los vaivenes de la inspiración, en estas páginas ardientes durante los tres meses que duró su enfermedad, de la que apenas empezó a salir el 17 de marzo”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Ibid.*, XXVI.

<sup>4</sup> André Joubin, ed. *Journal de Eugène Delacroix* (Paris: Librairie Plon, 1932), tomo III, 9.

En esta primera entrega para *Interpretatio* presentamos una traducción del francés de las entradas del 10, el 13 y el 23 de enero del *Diario*, donde el pintor empieza a darle forma al proyecto. En una segunda entrega incluiremos las entradas del 25 de enero y del 4 de febrero. Hemos utilizado la edición de 1932 de André Joubin, publicada por la Editorial Pon, que es la más completa hasta el momento.

No fue desconocida en vida de Delacroix la existencia de este *Diario* y en sus últimos años el pintor planeó realizar una edición póstuma de este. Teophile Silvestre en 1853 realizó una primera recopilación, bajo la dirección del mismo Delacroix, de la que quedaron excluidos múltiples manuscritos.<sup>5</sup> Una segunda edición fue realizada por Alfred Robaut<sup>6</sup> en 1893, quien elaboró copias de las agendas originales, custodiadas por Jenny Le Guillou —criada y confidente del pintor—.<sup>7</sup> Esta edición adolecía de múltiples errores de transcripción, pues Robaut era grabador pero no paleógrafo, amén de que esa versión nunca fue cotejada con las agendas originales. De estas no se volvió a hablar hasta que aparecieron algunas a la venta en 1913 y, junto con las que estaban en posesión de la familia Verninac, quedaron bajo la custodia de la Biblioteca de Arte de la Universidad de París. André Joubin, ya con los manuscritos originales, realizó una última edición de este *Diario*, corrigiendo los errores de Robaut y agregando valiosísimas notas aclaratorias de la identidad de personajes y contextos, que fue publicada por la Librería Plon en 1932.

Intentamos hacer una transcripción lo más fidedigna posible del *Diccionario*, incluyendo encabezados en el vacío o frases muy sintéticas para dar una idea de la forma de trabajar de Delacroix y como un homenaje al trabajo editorial de Joubin en la reconstrucción del esmeradísimo pero incompleto rompecabezas del *Diario*, tan atravesado por todo tipo de circunstancias azarosas.<sup>8</sup>

De hecho, el *Diccionario* se empezó a articular bajo lo que su autor explicita como una ambición utópica, imposible, un sueño inalcanzable para un solo

<sup>5</sup> *Ibid.* Introduction. Tomo I, III.

<sup>6</sup> Robaut elaboró también el Catálogo razonado de la obra de Delacroix que puede consultarse en línea en gallica.bnf.fr. Alfred Robaut: *L'Oeuvre Complète de Eugène Delacroix; Peintures, Dessins, Gravures, Lithographies* (Paris: Charavay Frères Editeurs, 1885).

<sup>7</sup> Joubin señala que Silvestre mismo escribió sobre los contratiempos y mentiras que rodearon el azaroso paradero de las agendas: “Pocos días antes, hizo quemar, azuzando el fuego él mismo, 16, 18 agendas, escritas año tras año y día tras día, con sus pensamientos espontáneos sobre el arte, la vida, los viejos maestros, sus contemporáneos más notables por diversos méritos, y de las cuales hicimos varios extractos bajo su supervisión en 1853. Jenny declaró que le había suplicado no destruir esos preciosos recuerdos” (*ibid.*, v).

<sup>8</sup> *Ibid.*, I-XII.

hombre y también una “comprensión” inaccesible entre varios; rápidamente el registro en el papel se interrumpió, aunque se sigue sintiendo el ala de su impulso a través de posteriores páginas. El *Diccionario* es un rompecabezas fragmentario dentro de uno más amplio que es el *Diario*, como si esas anotaciones trazadas, como brillantes pájaros fugaces a través de una vida, se hubieran rebelado ante sus propios límites, buscando apresarse en un libro con mayor coherencia interna y fraternidad entre las partes. ¿Esta empresa anhelada, pero etiquetada de entrada como imposible, fue un fantasma residual acaso de las ambiciones enciclopédicas del XVIII a las que, también Mallarmé dio voz cuando escribe que “todo en el mundo existe para desembocar en un libro”<sup>9</sup> o al señalar que el pliegue de la hoja impresa: “no llama tanto la atención como su hendidura que ofrece la minúscula tumba ciertamente, del alma”<sup>10</sup> Un todo que desemboca en libro o un alma que se entierra a la vez que despliega en páginas serían metáforas adecuadas para hablar en Delacroix tanto de la intención del *Diario* como de su ambición del desbalagado *Diccionario*.

### Domingo 11 de enero

Ensayos para un *Diccionario de las bellas artes*.—*Pequeño diccionario filosófico de las bellas artes*.—*Síntesis de un diccionario de las bellas artes*.—*Extracto de un diccionario filosófico de las bellas artes, de la pintura y de la escultura*.

*Fresco*. Han sido muy celebrados los maestros que sobresalieron en el arte del fresco, por la audacia que les permitió trazar de un solo golpe, etc., pero todos los frescos fueron retocados con temple.

*Hacer (el hacer)*.

*Francés*. El estilo francés en el mal sentido.

*Escuela de la escultura francesa*. Ver en la agenda 49, el 6 de octubre, lo que digo de la tumba del M. Brezá. Ver agenda 52, 20 de octubre.

*Ejecución*.

*Modelo (El modelo que posa)*. Empleo del modelo.

*Efecto, claro-oscuro*.

*Composición*.

*Accesorios*.

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, “El libro, instrumento espiritual”. *Variaciones sobre un tema*. Traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal (México: Verdehalago, 1998), 94.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 96.

*Detalles.*

*Telas.*

*Paleta.*

*Pintura al óleo.*

*Gracia.*

*Contorno.* Debe ir al final, a diferencia del vestuario. Solo alguien con mucha experiencia puede trazarlo con exactitud.

*Pincel. El bello pincel.* Reynolds decía que un pintor debía dibujar con el pincel.

*Colores.* El efecto del color; su importancia. Agenda 52, el 3 de enero.

*Colores.* (Materiales) que se utilizan en la pintura.

*Dibujo.* Para las partes del medio y para los contornos.

*Bello.* Definición de Poussin y de Voltaire. Lo que este último dice de Pascal. Ver agenda 55, 1º de octubre sobre las figuras de Estrasburgo.

*Simplicidad.* Ejemplos de simplicidad, supremo logro del arte, la antigüedad, etcétera.

*Antigüedad.* Mármoles del Partenón o Fidias; el embelesamiento moderno por este estilo en detrimento de otras épocas de la antigüedad. La antigüedad romana.

*Escuelas.*

*Academias.* Lo que dice de ellas Voltaire: que no hicieron a los grandes hombres.

*Sombras.* No existen las sombras propiamente tales. Solo existen reflejos. Importancia de la delimitación de las sombras. Son siempre demasiado fuertes. Agenda 47, 10 de junio. Mientras más joven es el sujeto, más ligeras deben ser las sombras.

*Medios tonos.* El temple los da más fácilmente.

*Locación.* (Importancia de la locación.)

*Perspectiva o dibujo.*

*Escultura.*

*Escultura moderna.* Su dificultad tras los antiguos.

*Escultura francesa.*

*Manera.*

*Maestro.* Aquel que enseña.

*Maestro.* El que tiene la maestría.

*Gusto.* Se aplica para todas las artes.

*Flamencos (holandeses).*

*Alberto Durero, Tiziano, Rafael, etcétera.*

*Paneles. Pintura sobre paneles.*

*Escuela de David.*

*Escuela italiana, flamenca, alemana, española, francesa; comparaciones entre ellas.*

*Expresión.*

*Cartones.* Estudios preparatorios para la ejecución.

*Esbozo.*

*Copia.*

*Método.* (¿Hay acaso uno para dibujar, pintar, etc.?)

*Tradición.* (Se sigue hasta David.)

*Maestros.* Un exagerado respeto por aquellos a los que se les ha dado ese nombre.

Agenda 55, 30 de septiembre, en Estrasburgo.

*Alumnos.* (Diferencias entre las costumbres antiguas y modernas en los alumnos).

*Técnica.* (Se demuestra con la paleta en la mano.) Sobre las pocas aclaraciones que se encuentran en los libros sobre este tema.—Adoración de la falsa técnica en las malas escuelas.—Importancia de lo verdadero para la perfección de las obras. Es entre los más grandes maestros que se muestra con la mayor perfección: Rubens, Tiziano, Veronese, los holandeses; su particular cuidado, los colores, la pulverización de los colorantes, la preparación, desecación de las diferentes capas (ver *Paneles*). Es una tradición que se ha perdido completamente entre los artistas modernos. El resultado son malos productos, negligencia en las preparaciones, telas, pinceles, pésimos aceites; hay mucho descuido en los artistas.

- David introdujo esta negligencia al simular despreciar los medios materiales.
- Por otro lado, David está completamente circunscrito a la dimensión material. Su respeto por el modelo y el maniquí, etc., puede encontrarse entre los Van Loo.
- *Barniz.* (Sus efectos funestos). Su empleo en las antiguas pinturas, muy juiciosamente. Citar párrafos de Oudry.
- Los barnices deberían ser una especie de armadura para la pintura, y al mismo tiempo un vehículo para que esta resalte.
- *Boucher* y *van Loo*. Su escuela: la manera y el abandono de toda búsqueda, de todo lo natural. Métodos de ejecución. Poseen todavía un resto de tradición.
- *Watteau*. Fue muy despreciado bajo el auge de David, pero retomó valor de nuevo. Tiene una ejecución admirable. Su fantasía no se sostiene al enfrentarla a los flamencos. Resulta simplemente teatral frente a los Ostade,

los van de Velde, etc. Sí posee el conocimiento de lo que es la ligazón del cuadro.

### 13 de enero

—Madame Barbier me envió estos versos de Dagnan<sup>11</sup> sobre mi entrada a la Academia.

Nombrando a Delacroix  
miembro de la Academia  
ya paga su tributo,  
la Academia por fin  
a un gran jefe de escuela,  
a un maestro genial al que  
desconoció buen tiempo,  
aunque Apeles y Zeuxis  
lo hubieran desde el principio  
vuelto su compañía,  
pues su gusto, espíritu  
y metas, como griego  
son para la Academia.<sup>12</sup>

- *Daguerrotipo*.
- *Fotografía*.
- *Ilusión, trampantojos*. Este término que solo se aplica ordinariamente a la pintura, también podría aplicarse igualmente a cierta literatura.
- *Escorzos*. Siempre existen, aún en una figura completamente recta con los brazos cayendo a los lados. El arte del escorzo, la perspectiva y el dibujo son uno mismo. Las escuelas los han evitado, creyendo que no existen

<sup>11</sup> Isidore Dagnan (1790-1873), pintor de paisaje. Intentamos hacer una traducción al español de los versos eneasílabos y alejandrinos del pequeño poema.

<sup>12</sup> [En nommant Delacroix membre de l'Institut,  
L'Académie enfin a payé son tribut  
Au brillant chef décole, au maître du génie  
Que longtems elle méconnut,  
Bien qu'Apelle et Zeuxis l'eussent dès son début  
Fait entrer dans leur compagnie,  
Dont le goût, l'esprit et le but  
Sont du grec por l'Académie].



cuando no se presentan de manera extrema. En una cabeza de perfil, el ojo, la frente, etc., están en escorzo; así ocurre con el resto.

- *El marco, el borde.* Pueden influenciar para bien o para mal en el cuadro.—El oro prodigado en nuestros días.—La forma del marco debe acomodarse al carácter del cuadro.
- *Luz, punto luminoso o brillante.* ¿Por qué el verdadero tono se encuentra siempre junto al punto luminoso? ¿Es acaso porque este se pronuncia en las partes plenamente golpeadas por la luz del día, pero que no huyen bajo esta? En una parte redondeada, como en un huevo, por ejemplo, no sucede, así, pues todo huye bajo la luz del día.
- Mientras un objeto esté más pulido o sea más brillante, menos podemos ver su color propio: pues de hecho se convierte en un espejo que refleja los colores que lo rodean.
- *Lo vago.* Hay algo que escribe Obermann sobre lo vago que anoto en mis pequeños libros azules.<sup>13</sup> —La iglesia Saint-Jacques en Dieppe en la noche.—*¡Que la pintura sea más vaga que la poesía, a pesar de que su forma es captada por los ojos, es uno de sus más grandes encantos!*

*La ligadura del cuadro.*<sup>14</sup> Esa atmósfera, esos reflejos que conforman un todo entre los objetos más disparatados por sus colores.

*Esbozo.* Sobre la cantera que deja para la imaginación.—Los edificios esbozados, etcétera. Agenda 55, del 23 de marzo.

*Decoración teatral.*

*Decoración de monumentos.* Agenda 47, 10 de junio.

*Inspiración.*

*Talento.* El talento o genio consiste en tener talento sin genio. A propósito del talento ver lo que digo en uno de los pequeños cuadernos azules.<sup>15</sup>

*Reflejos.* Todo reflejo participa del verde, todo borde de la sombra, del violeta.

*Crítica.*—Sobre los insuficientes que son la mayor parte de los críticos. De su poca utilidad. La crítica sigue la producción del espíritu, como la sombra sigue al cuerpo. Hay que leer en la *Enciclopedia* los artículos en relación con esto.

*Proporción.* El Partenón es perfecto, la Iglesia de la Magdalena está mal proporcionada. Grétry decía que uno se apropia de una atmósfera al darle un mo-

<sup>13</sup> Son los pequeños cuadernos en los que conservaba algunos extractos de sus lecturas.

<sup>14</sup> Delacroix utiliza la palabra *Liaison*.

<sup>15</sup> Este cuaderno se perdió.

vimiento más conveniente al conjunto. Una proporción demasiado perfecta daña el sentimiento de lo sublime. Agenda 53, 9 de mayo.

*Arquitecto*. Agenda 50, 14 de junio.

*Fondo*. El arte de hacer el fondo.

*Arte teatral*. Ver 25 de marzo, agenda 55, sobre Shakespeare.

*Cielos*.

*Aire*. Perspectiva aérea, aire ambiental.

*Vestuario*. Exactitud del vestuario.

*Estilo*. Sobre el arte de escribir. Los grandes hombres escriben bien.—Ver agenda 53, 17 de mayo, Charles-Quint, etc.—Ver *id.*, 8 de mayo. Nunca se alarga uno demasiado cuando se dice lo que se debe decir.

*Ideal*.

*Prefacio* para un pequeño *Diccionario de las Bellas Artes*. Ver agenda 52, 1º de noviembre. Ningún hombre de talento puede abarcar todo el arte. Tan solo puede anotar lo que sabe, etc. Nada que sea demasiado absoluto; la nota de Poussin sobre Rafael.

*Esbozo*. El mejor esbozo es el que más tranquiliza al pintor sobre el desenlace final de la pintura.

*Distancia*. Para alejar a los objetos, los vuelve uno ordinariamente más grises; ahí interviene el toque, etc. Tintes más aplanados, también.

*Paisaje*.

*Caballo, animales*. No es necesario incorporar la perfección del dibujo de los naturalistas, sobre todo en la gran pintura y en la gran escultura. Géricault es demasiado conocedor, pero Rubens y Gros son superiores. Barye es mezquino con sus leones. La antigüedad es aquí el modelo que habrá que seguir, como en el resto de las cosas.

*Naturalezas jóvenes*. Dije en alguna parte que poseen sombras más claras. Reencuentro en la agenda 52, 9 de octubre, lo que le decía a Andrieu al pintar la Venus del Hotel de Ville: tienen algo de tembloroso, de vago, que se asemeja al vapor que se levanta de la tierra en un bello día de estío. Rubens, con su estilo tan formal, envejece a las mujeres y a sus niños.

*Gris y colores terrosos*. El enemigo de cualquier pintura es el gris. La pintura se verá siempre más gris de lo que es por su posición oblicua respecto a la luz del día. Hay que abolir todos los colores terrosos. Nota sobre una hoja desprendida, agenda 52, 15 de septiembre.

*Proporción*. En artes tales como la literatura y la música es esencial establecer una gran proporción entre las partes que componen la obra. Hay fragmentos

de Beethoven que son demasiado largos, fatigan al ocuparse demasiado tiempo con la misma idea. Agenda 49, 11 de marzo.

*Alberto Durero.* El verdadero pintor es aquel que conoce toda la naturaleza: las figuras humanas, los animales, el paisaje son tratados con la misma perfección. Agenda 49, 10 de marzo. Rubens pertenece a esta familia.

*Accesorios.* Agenda 55, 10 de octubre. Si tratáis de manera negligente a los accesorios me remitís a fallas del oficio, a la impaciencia de la mano, etcétera.

*Arte dramático.* El ejemplo de Shakespeare nos hace creer de manera equivocada que lo cómico y lo trágico pueden mezclarse en una misma obra. Shakespeare tiene un arte exclusivo y muy propio. Agenda 55, 25 de marzo.

En muchas novelas modernas francesas, lo cómico mezclado con lo trágico de ciertas partes resulta insoportable. (*Misma nota*).

—Lo que dice Byron de Shakespeare de que solo un gusto alemán o inglés puede encontrar agrado en él.

—Lo que también dice de Shakespeare, 19 de junio, misma agenda.

*Ligazón del cuadro.* Arte de ligar las partes del cuadro por medio del efecto, el color, la línea, los reflejos, etcétera.

*Líneas.* Líneas de la composición. Hay que ligarlas, hay que contrastarlas, hay sin embargo que evitar el amaneramiento.

*Toque.*<sup>16</sup> Muchos maestros han evitado que se haga sentir, pensando sin duda con ello acercarse a la naturaleza, que efectivamente no lo muestra. El toque es un medio como cualquier otro de contribuir a transmitir el pensamiento en la pintura. Sin duda una pintura puede ser muy bella sin mostrar el toque, pero sería pueril pensar que uno se acerca al efecto natural evitándolo: ¡Lo mismo valdría hacer sobre la pintura relieves verdaderos coloreados bajo el pretexto de que los cuerpos están sangrando! Hay en todas las artes modos de ejecución adoptados y convenientes, y es de un conocedor muy estrecho no saber leer en estas indicaciones la idea que está detrás; la prueba de ello es que los hombres vulgares prefieren sobre cualquier otro a los cuadros más lisos y con menos toque y los prefieren a causa de ello. Todo depende, finalmente, en la obra de un verdadero maestro, de la distancia exigida para leer su cuadro. A una cierta distancia, el toque se funde con el conjunto, pero le da a la pintura un acento que la fusión de los tonos no puede producir. Observando, por otro lado, demasiado cerca la obra más terminada, se descubrirán todavía trazos,

<sup>16</sup> El toque es la manera en que un pintor mediante su pincel o su espátula coloca pintura sobre la tela. El toque puede ser aparente o invisible, puede ser espeso o fino. Del toque y del empaste dependen el ritmo y la factura final de la pintura.

toques, acentos, etc. El resultado es que un esbozo con buen toque no puede dar tanto placer como un cuadro bien terminado, debería decir aquí sin toque; sin embargo, hay un buen número de cuadros de los cuales el toque está completamente ausente pero que están lejos de estar terminados. (Ver en la entrada de *Terminado* en qué consiste el terminado de un cuadro.)

El toque adecuadamente aplicado sirve para pronunciar más convenientemente los diferentes planos de los objetos. Si está fuertemente resaltado, los hace salir hacia delante; de otro modo, los hace retroceder.

Inclusive en los cuadros pequeños, el toque no disgusta para nada. Se puede preferir un Teniers a un Mieris o a un van der Werff.

¿Qué se diría de los maestros que pronuncian los contornos esquemáticamente absteniéndose del toque? No hay en la naturaleza ni contornos ni toques. Siempre hay que remitirse a los medios convencionales propios de cada arte, que son los medios de expresión de ese arte. ¿Qué es un dibujo en blanco y negro sino tan solo una convención a la que el espectador está habituado y que no impide a su imaginación ver en esta traducción de la naturaleza un equivalente completo?

Lo mismo ocurre con el grabado. No se necesita de un ojo demasiado clarividente para percibir toda la multitud de tallas cuyo entrecruzamiento produce el efecto que quiere el grabador. Son toques dispuestos de manera más o menos ingeniosa —a veces espaciados para permitir el juego del papel y darle más transparencia al trabajo, a veces más cercanos para suavizar la tinta y darle apariencia de continuidad que logran mediante medios convencionales, pero que el sentimiento ha descubierto y consagrado, y aún sin emplear la magia del color— para transmitir todas las riquezas de la naturaleza no solo para los ojos físicos, sino para los ojos del espíritu y del alma: la piel resplandeciente de fresca de una joven, las arrugas de un viejo, la molicie de las telas, la transparencia de las aguas, la lejanía de las montañas y del cielo. Si uno se siente prevenido por la falta de toque de algunos cuadros de los grandes maestros, habría que recordar que el paso del tiempo amortigua el toque.

Muchos de los pintores que evitan muy cuidadosamente el toque, bajo pretexto de que este no existe en la naturaleza, exageran, sin embargo, los contornos, que tampoco se encuentran en esta. Piensan así introducir una precisión que solo tiene realidad para los sentidos sin experiencia de los conocedores mediocres. Se proponen expresar convenientemente los relieves, gracias a este recurso, enemigo grosero de toda ilusión: pues el contorno pronunciado

parejamente y fuera de toda medida, anula las prominencias empujando hacia adelante las partes que en todo objeto estarían siempre más alejadas del ojo, es decir, los contornos.

(Ver *Contorno* o *Escorzo*.)

La excesiva admiración por los viejos frescos ha contribuido a sostener entre muchos artistas esta propensión a exagerar los contornos. En ese género pictórico, la necesidad que tiene la pintura de trazar con certeza sus contornos (ver *Fresco*) es exigida por la ejecución material; de hecho en este género tanto como en la pintura sobre vidrio, en el que el lenguaje es más convencional que en la pintura al óleo, se pinta mediante grandes trazos; el pintor no busca tanto seducir por el efecto del color como por la gran disposición de las líneas y su concordancia con la arquitectura.

La escultura tiene su propia convención, igual que el grabado. No se escandaliza uno de la frialdad que parecería resultar del color uniforme de los materiales que emplea, sea mármol, piedra, madera, marfil, etc. La falta de color de los ojos, o de los cabellos no es un obstáculo para la expresión que puede transmitir este arte. Está, por un lado, la convención del aislamiento de las figuras de bulto sin relación con un determinado fondo, y, por otro, la convención de otra manera poderosa de los bajorrelieves. Ninguna de ambas convenciones molesta de ningún modo.

La escultura siempre conlleva el toque: la exageración o la disposición de ciertas cavidades se suma al efecto final, como esos agujeros hechos con berbiquí en partes del cabello o de los accesorios, que, en vez de una línea continua excavada, suavizan, a la distancia, lo que esta aportaría de dureza; además, agregando flexibilidad, dan la idea de ligereza, sobre todo en los cabellos cuyas ondulaciones no guardan nunca un orden demasiado formal.

En la manera en que en los adornos son “tocados” en la arquitectura, podemos encontrar ese grado de ligereza y de ilusión que el toque puede producir. En el estilo de los modernos, estos adornos son excavados de manera muy uniforme, de tal modo que vistos de cerca son de una corrección irreprochable: pero con la distancia necesaria solo producen frialdad y una total ausencia de efecto. En la Antigüedad, en cambio, uno se sorprende de la audacia y al mismo tiempo de la pertinencia de estos sabios artificios, de estos toques verdaderos que exageran la forma para obtener sentido o que suavizan la crudeza de ciertos contornos para aligerar el conjunto de las diferentes partes.

*Escuelas.* Lo que proponen sobre todo: la imitación de una cierta técnica imperante. Ver agenda 55, 25 de noviembre.

*Decadencia.* Las artes después del siglo XVI ya no conllevan perfección y están en una decadencia perpetua. El cambio operado en los espíritus y las costumbres es la principal causa de ello, más aún que la escasez de grandes artistas: ya que ni en el siglo XVII, ni en el XVIII, ni en el XIX faltaron grandes artistas. La ausencia general de buen gusto, el enriquecimiento de las clases medias, la autoridad crecientemente impositiva de una crítica estéril cuyo objetivo es el de ensalzar la mediocridad y aplastar a los grandes talentos, la pendiente de los espíritus dirigida a las ciencias útiles, las crecientes luces que asustan a las cosas de la imaginación, todas estas causas reunidas condenan fatalmente a las artes a estar cada vez más sometidas al capricho de la moda y a la pérdida de cualquier elevación.

En toda civilización solo hay un punto preciso en el que le es dado a la inteligencia humana mostrar toda su fuerza: en esos rápidos momentos comparables a un rayo en medio de un cielo oscuro, parece que no existiera casi un intervalo entre la aurora de esta luz brillante y el último término de su esplendor. La noche que sucede después es más o menos profunda, pero el retorno al momento de la luz se vuelve imposible. Tendría que darse un renacimiento en las costumbres para que se diera un renacimiento de las artes: este punto se encuentra ubicado entre dos barbaries, una de ellas es causada por la ignorancia, la otra todavía es más irremediable y viene del exceso y del abuso de conocimientos.

El talento se agita inútilmente contra los obstáculos que le opone la indiferencia general. Ver agenda 55, 25 de septiembre (mi visita a la iglesia de Baden) sobre el empequeñecimiento del arte. También lo que digo sobre la tumba del Mariscal de Saxe.

*Escuela inglesa.* Sobre Reynolds, Lawrence. Lo que digo en la agenda 55, 31 de agosto. Escuela inglesa en la Exposición de 1855, 17 de junio.

*Exageración.* Toda exageración debe realizarse en el sentido de la naturaleza y de la idea. Ver la misma nota en la agenda 55, 31 de agosto.

*Licencias.*

*Mar, marinas.* Ver lo que digo en la agenda 1855 en Dieppe, sobre la manera en que deben pintarse los barcos. En general los pintores de marinas no representan bien al mar. Se les puede aplicar el mismo reproche que a los pintores de paisajes. Quieren mostrar un exceso de ciencia, hacen retratos de olas como los paisajistas hacen retratos de árboles, de terrenos, de montañas, etc. No se preocupan suficientemente del efecto que deben tener sobre la imaginación por encima de la acumulación de detalles demasiado circunstanciales, aun-

que sean verdaderos, pero alejados del espectáculo principal que es el de la inmensidad o la profundidad de las que una cierta destreza puede dar una idea. *Sacrificios.* Lo que hay que sacrificar: ese gran arte que desconocen los novatos. Estos quieren mostrarlo todo.

*Clásico.* ¿A qué obras sería más natural aplicar este término? Evidentemente es a aquellas que están destinadas a servir de modelo, de norma en todas sus partes. Llamaría voluntariamente clásicas a obras reguladas, aquellas que satisfacen al espíritu no solamente por una pintura exacta o grandiosa o picante de sentimientos y de cosas, pero sobre todo por la unidad, el ordenamiento lógico; en una palabra, por todas esas cualidades que incrementan la impresión trayendo la simplicidad.

Shakespeare, en ese sentido, no sería un clásico, es decir, alguien adecuado para ser imitado en sus procedimientos y en su sistema. Sus partes admirables no llegan a salvar ni a volver aceptables sus largas parrafadas, sus continuos juegos de palabras, sus descripciones fuera de propósito. Su arte, de hecho, es completamente suyo.

Racine era un romántico para sus coetáneos, pero para todos los otros tiempos es un clásico, es decir, es perfecto.

El respeto de la tradición no es más que la observación de las normas del gusto, sin la cual ninguna tradición sería perdurable.

La Escuela de David se calificó de manera errónea a sí misma como la escuela clásica por excelencia, aunque solo estaba fundada en la imitación de lo antiguo. Es precisamente esta imitación, muchas veces exclusiva y hecha con poca inteligencia lo que priva a esta escuela del carácter principal de las escuelas clásicas, que es el de la permanencia en el tiempo. En vez de penetrar en el estudio de lo antiguo y unirlo con el estudio de la naturaleza, etc., se nota que solo fue el eco de una época en la que se poseía la fantasía de lo antiguo.

Aunque el término *clásico* implica bellezas de un orden muy elevado, se puede decir también que existen una gran cantidad de muy bellas obras a las que no se les puede designar como tales. Muchas personas no pueden separar la idea de frialdad de la de lo clásico. Aunque es cierto que un buen número de artistas se figuran que son clásicos porque son fríos. Mediante un análogo razonamiento hay otros que creen tener calidez porque se les llama románticos. La verdadera calidez consiste en poder conmover al espectador.

*Tema.* Importancia del tema. Temas de historias que sean siempre nuevos. Los temas modernos son difíciles de tratar debido a la ausencia del desnudo y la pobreza del vestuario. La originalidad del pintor otorga novedad a los temas.

La pintura no siempre tiene necesidad de un tema. La pintura de piernas y brazos de Géricault.

*Ciencia.* Sobre la necesidad de un pintor de ser universal. Se dice que es importante que conozca la historia, a los poetas, inclusive la geografía. Todo esto es casi inútil, pero le es tan indispensable como a cualquier hombre que quiera adornar su espíritu. Le es suficiente con tratar de ser un sabio en su arte, y esta ciencia, por muy hábil y esforzado que sea, no la posee nunca completamente. La justeza del ojo, la seguridad de la mano, el arte de conducir al cuadro desde el esbozo hasta su completamiento y tantos otros aspectos de primera importancia exigen aplicarse a ellos en todo momento y con la experiencia de una vida entera. Hay pocos artistas, y me refiero a aquellos que merecen verdaderamente este título, que no se percaten, a la mitad o en el declive de su carrera, que les falta tiempo para aprender lo que ignoran o para recomenzar bajo nuevas bases una instrucción falsa o incompleta.

Rubens, cuando contaba más de 50 años, durante el encargo que le hizo el rey de España, empleaba el tiempo que no invertía en esos asuntos, en copiar en Madrid los soberbios originales italianos, que todavía allí se encuentran. Hizo en su juventud una enorme cantidad de copias. Este ejercicio de hacer copias, que es despreciado por las escuelas modernas, era fuente de una enorme sabiduría. (*Ver Alberto Durero.*)

*Carne.* Es predominante entre los coloristas: es particularmente necesaria en los temas modernos que presentan poco desnudo.

*Copias, copiar.* Esta fue la educación que recibieron casi todos los grandes maestros. Se aprendía primero la técnica de su oficio, como un aprendiz se instruye en la forma de hacer un cuchillo, sin tratar de mostrar la propia originalidad. Después se copiaba todo lo que caía en las manos de las obras de artes contemporáneas o anteriores. La pintura empezó por ser un simple oficio. Se era imaginero como se era vidriero o carpintero. Los pintores pintaban en los escudos, los sellos, las banderas. Esos pintores primitivos eran más obreros que nosotros: aprendían de manera muy superior el oficio antes de lanzarse a hacer propia carrera. Sucede lo contrario que actualmente.

*Prefacio.* El orden alfabético que el autor ha adoptado lo condujo a dar a esta serie de notas el nombre de *Diccionario*. Este título solo convendría verdaderamente a un libro lo más completo posible, que presentara con detalle todos los procedimientos de las artes. ¿Sería posible acaso que un solo hombre estuviera dotado de los conocimientos indispensables para semejante labor? No, sin duda.



Se trata de notas arrojadas sobre el papel en la forma que le pareció más cómoda al autor, tomando en cuenta la distribución de su tiempo, el que parcialmente ocupa en otros trabajos. Padece también una pereza invencible para embarcarse en la composición de un libro. Un diccionario no es un libro; es un instrumento, una herramienta para hacer libros o cualquier otra cosa. El material, dividido mediante artículos, se extiende o abrevia, según la disposición del autor; en ocasiones, según su pereza. Suprime así las transiciones, las ligaduras necesarias entre las partes, el orden en el que deben estar dispuestas.

Aunque el autor profese mucho respeto por el libro propiamente tal, en muchas ocasiones ha experimentado, como un gran número de lectores, una cierta dificultad para seguir con la atención necesaria todas las deducciones y todo el encadenamiento de un libro, aunque esté bien hecho. Uno ve un cuadro de un solo golpe, al menos en su conjunto y sus partes principales. Un libro es como un edificio, cuyo frontispicio es comúnmente una insignia y en el cual, al introducirse, hay que dar igual atención a cada una de las salas de las cuales está compuesto el monumento que se visita, sin olvidar las que dejó atrás y no sin pensar por adelantado, mediante lo que ya conoce, cuál será su impresión al final del viaje.

Se dice que los ríos son caminos que caminan. Se podría decir que los libros son porciones de cuadros en movimiento en donde uno sucede al otro sin que podamos abarcarlos al mismo tiempo: para encontrar el vínculo que los une, el lector debe poseer casi tanta inteligencia como el autor. Si es una obra de fantasía que se dirige solo a la imaginación, esta atención puede ser placentera; una historia bien compuesta produce el mismo efecto en el espíritu: la necesaria sucesión de acontecimientos forman un encadenamiento natural que el espíritu puede seguir sin esfuerzo. Pero esto no sucedería en una obra didáctica. El mérito de esta obra está en su utilidad, y el lector tiene que aplicarse a comprender cada parte y a extraer el sentido que puede darle. Mientras con más facilidad haya deducido la doctrina del libro, más habrá retirado el fruto de su lectura: ¿O acaso hay un medio más sencillo, más enemigo de cualquier retórica que esta división en temas?

Aunque el autor domine el oficio y conozca lo que una larga práctica, ayudada por múltiples reflexiones particulares, pueda enseñar, y sin lo cual el arte no existiría, tampoco se apartará de ese aspecto de las artes, que le parece ser la totalidad de las artes a muchos artistas mediocres. Parecerá aquí usurpar el dominio de los críticos en temas de estética, quienes consideran sin dudar

que la práctica no es necesaria para lograr elevarse a consideraciones especulativas sobre las artes.

Tratará más la parte filosófica que la parte técnica. Esto puede parecer singular en un pintor que escribe sobre las artes; muchos conocedores mediocres han abordado la filosofía del arte. Pareciera que su profunda ignorancia de la parte técnica les otorgara un título para hacerlo, persuadidos de que la preocupación por esta parte vital de todo arte, se convierte en el artista de profesión en obstáculo para alcanzar las especulaciones estéticas.

Es como si se hubieran figurado que una profunda ignorancia de la parte técnica otorgara ocasión para elevarse hacia consideraciones puramente metafísicas; en una palabra, que la preocupación por el oficio vuelve a los artistas de profesión inútiles para alzarse a las cimas prohibidas a los profanos de la estética y de la especulación pura.

¿Cuál es el arte en el que la ejecución no siga íntimamente a la invención? En la pintura, en la poesía, la forma se confunde con la concepción, etc. Entre los lectores, unos leen para divertirse, otros para instruirse.

—Ver agenda 50, mayo 7. “Montaigne escribe a trompicones: estas son frecuentemente las obras más interesantes. Tras el trabajo del autor, etc., está el del lector, quien tras abrir un libro para relajarse, se encuentra casi por honor involucrado en seguirlo.”

Varios hombres de genio elaborando un diccionario no se podrían poner de acuerdo; por el contrario, si obtuviérais de cada uno de ellos sus particulares observaciones, ¡qué diccionario no se podría armar con semejantes materiales!

Este método implicaría repeticiones, etc. ¡Cuánto mejor! Las mismas cosas que se vuelven a decir de otra manera, frecuentemente tienen... etcétera.

*Romanticismo*. Agenda 53, mayo 17.

## Viernes 23 de enero

—Notas para un *Diccionario de las bellas artes*:

*Obras sobre las artes*.

*Crítica*. Su utilidad.

*Color de la carne*. La piel nunca muestra su verdadero color más que en pleno aire: el efecto de los pilluelos montando las estatuas de la fuente en la plaza de San Sulpicio, y el de los ebanistas que veía desde mi ventana en la galería: cómo en estos los medios tonos de la carne ganan en color al compararlos

con las materias inertes. Agenda 1856, 7 de septiembre. Transparencia de los medios tonos. Ver agenda 1857, 13 de noviembre.

*Talentos fáciles*: Hay talentos que vienen al mundo ya listos y armados con todas las partes necesarias: Charlet, Bonington, etc. Agenda 56, 31 de diciembre.

*Expresión*: Nunca hay que transmitirla al límite de inspirar desagrado. Lo que dice Mozart sobre este asunto. Agenda 56, 12 de diciembre.

*Ejecución...*Misma agenda, 9 de diciembre: “En la noche voy a casa de Thiers y veo su retrato pintado por Delaroche, obra débil sin carácter ni ejecución. Se pueden decir cosas sentidas, razonables, inclusive interesantes, pero no se ha hecho literatura. En pintura sucede lo mismo, y es el caso de este pobre retrato. Es la paciente recreación de un amateur que no tiene ninguna maestría en la ejecución pictórica. Al contrario de ese pequeño retrato flamenco de pie, con vestimenta negra y gris, una pieza admirable que siempre complacerá por su ejecución”.

Hay un excesivo sometimiento al modelo entre los pintores franceses: tumba del Mariscal Saxe en Estrasburgo. Cariátides de la Galería de Apolo. Agenda 55, 23 de marzo.

Encuentro en *Preguntas enciclopédicas* de Voltaire el artículo “Historia”, que podría servir como epígrafe a un diccionario de las Bellas Artes. “La historia de las artes es quizá la más útil de todas ya que une el conocimiento de la inventiva y del progreso de las artes a la descripción de su mecanismo” (Champrosay, 1857, 3 de junio).

- Leí ese mismo día el artículo “Feliz”, en el mismo volumen. Admirable de principio a fin.

## Bibliografía

- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- JOUBIN, André. editeur. *Journal de Eugène Delacroix*. Paris: Librairie Plon, 1932.
- MALLARMÉ, Stéphane. “El libro, instrumento espiritual”. *Variaciones sobre un tema*. Traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal. México: Verdehalago, 1998.
- WELLINGTON, Hubert. ed. *The Journal of Eugène Delacroix*. Introduction. New York: Phaidon Book, 1980,

## *Eugène Delacroix*

(1798-1863), Uno de los más importantes pintores del siglo XIX francés. Fue un opo-  
nente del clasicismo formalista de Jacques Louis David y retomó la vena barroca.

Baudelaire escribió sobre él: “Delacorix 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 Guerin, 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 en la que se vincula, como lo hizo Lord Byron, con la historia contemporánea. Se lo ha considerado también como un precursor del impresionismo pictórico, a partir de que en 1832 visitó Marruecos y 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 Bourbon.

### 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 SNI. 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 demónicos*, 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 encuentra: *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.