

CHARLES BLANC Y LA LEYENDA DE DELACROIX COMO MEZCLADOR ÓPTICO

Diego Gómez Sánchez*
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La justa consideración de E. Delacroix (1798-1863) como redentor de la expresividad del color en un medio artístico dominado por el cromatismo accesorio y puramente descriptivo de la escuela davidiana tiene una derivada de veracidad muy cuestionable: el empleo por el romántico de la mezcla óptica del color. La leyenda de Delacroix como mezclador óptico se propagó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y ha llegado hasta nuestros días gracias, fundamentalmente, a la labor de dos figuras de autoridad como Charles Blanc y Paul Signac. Este artículo se ocupa de la intervención del primero en la propagación de la leyenda, en cuyo origen anida una errónea comprensión de la noción y funcionamiento de la mezcla óptica del color.

PALABRAS CLAVE: Delacroix, Blanc, pintura, color, mezcla óptica.

ABSTRACT

«Charles Blanc and the legend of Delacroix as optical mixer». The fair consideration of E. Delacroix (1798-1863) as the liberator of the expressiveness of colour in an artistic means dominated by chromaticism and purely descriptive accessory School of David has a very questionable veracity derived: the employment of optical colour mixing by the Romantic artist. The legend of Delacroix as an optical mixer spread throughout the second half of the nineteenth century and has survived to this day thanks mainly to the work of two authority figures such as Charles Blanc and Paul Signac. This article deals with the intervention of the first to the spread of the legend, the origin of which nestles a misunderstanding of the notion and operation of optical colour mixing.

KEYWORDS: Delacroix, Blanc, painting, color, optical mixing.



Por haber conocido estas leyes [del color], por haberlas estudiado a fondo después de adivinarlas por intuición, es por lo que Eugène Delacroix fue uno de los más grandes coloristas de los tiempos modernos.

Charles BLANC, *Gramática de las artes del dibujo* (1867)

En lugar de mezclar los colores en la paleta, Delacroix empleaba a menudo la mezcla óptica, que le permitía dar la impresión de colores que no figuraban en su paleta.

G. BALLAS, *El color en la pintura moderna* (1997)

Dejando a un lado a los pintores impresionistas, Eugène Delacroix (1798-1863) ha sido el artista anterior al divisionismo que con mayor tenacidad se ha ligado —ya veremos con qué parte de razón— a la práctica consciente y calculada de la mezcla óptica del color. La definición de ese papel de presunto precursor no fue el producto casual de una acumulación de testimonios dispersos, sino la consecuencia de una campaña puesta en marcha e impulsada a conciencia, respectivamente, por dos figuras decisivas del arte francés de la segunda mitad del siglo XIX: Charles Blanc y Paul Signac, secundados por otros nombres que en algún momento ejercieron de amplificadores. Al primero hay que reconocerle la creación del núcleo fundamental de la leyenda que convirtió al romántico, a ojos de muchos pintores y tratadistas de su generación y posteriores, en un atento seguidor de los principios empírico-científicos del color; al segundo, el empuje difusor y la magnificación de la leyenda del «colorista intelectual» gracias a su empeño por dotar al divisionismo del lustroso apuntalamiento que proporciona el aval de una figura eminente, aliento que gobierna su célebre ensayo *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo* (1899) ya desde su capítulo preliminar:

Intentamos aquí, no defender el mérito de estos pintores [divisionistas], sino demostrar que su método, tan denigrado, es tradicional y normal; que está enteramente presentado y casi formulado por Eugène Delacroix, y que debía suceder fatalmente al de los impresionistas (Signac 1943, 7-8).

No deja de resultar significativo para la argumentación que aquí nos disponemos a desarrollar que el propio Delacroix nunca hablara explícitamente de «mezcla óptica» en los cientos de páginas que componen sus célebres diarios y otros textos salidos de su pluma. Las reflexiones de Delacroix en torno al color se reparten por aquí y por allá y nunca fueron reunidas por el pintor con intención de componer nada parecido a una doctrina de teoría y práctica cromáticas. Se trata de una dispersa colección de observaciones sobre, esencialmente, contraste de tonos, reflejos, coloración de las sombras (su parte más célebre), algunos fenómenos naturales como el arco iris y otros productores de colores espectrales por difracción y, por encima de todo, comentarios sobre técnica, mezclas y combinaciones de color

* Doctor en Bellas Artes, Departamento de Arte, Facultad de Bellas Artes (Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca). diego.gsanchez@uclm.es.



Fig. 1. E. Delacroix: *La barca de Dante* (1822).

en obras propias y ajenas. Algo prometedor podría sonar de antemano el informe que redactó Delacroix en 1861 en calidad de portavoz de una comisión encargada por el ministro francés de Instrucción Pública para valorar la pertinencia de un método creado por Marie-Élisabeth Cavé, miembro de la Academia de Bellas Artes de Ámsterdam, para la enseñanza de la pintura en las escuelas. Dicho método fue publicado dos años después en forma de libro bajo el título de *El color* (1863). Sin embargo, el texto de Delacroix, que Mme. Cavé se cuidó mucho de reproducir a modo de prólogo (Cavé 1863, 2-5), no va más allá de hacer algunas referencias sumarias a conceptos cromáticos generales, que en el contexto de un manual concebido para el aprendizaje de niños de corta edad nunca se permitirían, lógicamente, la profundidad y el refinamiento que implica la mezcla óptica del color, en el improbable caso de que Mme. Cavé y Delacroix hubiesen podido o deseado teorizar sobre semejante materia. Ciertamente que la etiqueta de *mezcla óptica* fue acuñada por Blanc en su célebre y tremendamente influyente tratado *Gramática de las artes del dibujo* (1867), publicado tres años después de la muerte del pintor, pero tampoco resulta fácil descubrir en las páginas de Delacroix referencias claras a un procedimiento equivalente cobijado bajo otra denominación. Sólo forzando sus palabras —costumbre en la que incurrirá Signac con triste frecuencia— podemos dar por sentado que Delacroix conocía la división del color en sus componentes y su reconstrucción por fusión retiniana. Y otro tanto habría que forzar sus obras para descubrir en ellas la puesta en práctica de algo semejante.

Curiosamente, la ocasión en que Delacroix hizo uso de una técnica de fragmentación cromática más homologable con el procedimiento explotado más



adelante por Seurat y sus correligionarios no es recogida ni por Blanc ni por Signac, algo que sorprende muy especialmente en el caso del segundo, dado su empeño de convertir al romántico en un precursor del divisionismo, conectados ambos gracias a la pasarela tendida por el impresionismo. La obra en cuestión representa la culminación de su período de aprendizaje, pintada en dos meses y medio a la edad de 24 años: *Dante y Virgilio en los infiernos*, más conocida como *La barca de Dante* (1822, ML) (fig. 1), que traduce en imagen un pasaje del canto VIII de la *Divina Comedia*. Los historiadores han visto en este lienzo un aliento del monumental *La balsa de la Medusa* (1819, ML), de Géricault, que Delacroix contempló en el estudio de su camarada mientras iba sacándolo adelante (lo visitaba con frecuencia mientras él mismo se formaba en el taller de Guérin) y que más adelante pudo disfrutar cuanto quiso en el Salón de aquel año. La filiación entre ambos cuadros es subrayada por su colocación en el Louvre, aunque hay que decir que el colosalismo de *La balsa de la Medusa* empequeñece el trabajo de Delacroix a pesar de no ser éste, en absoluto, un lienzo pequeño (189 × 246 cm).

En *La barca de Dante* no vamos a detenernos en ecos literarios, en la expresión de los caracteres y de las pasiones ni en todos aquellos aspectos que, con mucha razón por otra parte, suelen capturar la atención y la pluma de los comentaristas. De los casi 5 m² de tela nos interesan apenas unos pocos centímetros: los que ocupan las salpicaduras de agua adheridas en los cuerpos de los condenados que se afanan desesperadamente por encaramarse a la embarcación. Esas gotas ya muestran un aspecto llamativo si, por azar, el espectador repara en ellas desde la distancia normal de contemplación de una obra de estas dimensiones, pero es necesario aproximarse a medio metro del lienzo para advertir claramente que han sido resueltas mediante una audaz yuxtaposición de pequeños toques de rojo, verde, amarillo y blanco más o menos puros o «espectrales»¹. Esta particularidad ha sido puesta de relieve con alguna frecuencia (Roque 2009, 197) (Vaughan 1995, 252) (Rossi 1973, 87) (Prado 1994, 236) (Néret 2002, 25), mucho menor, en todo caso, de la que sin duda merece. Baudelaire dedicó varias páginas a Delacroix en su crítica al Salón de 1846, y aunque rememora en ellas «el asombro, el estupor, la cólera, las aclamaciones, las injurias, el entusiasmo y los insolentes estallidos de risa» con que fue recibida *La barca de Dante* veinticuatro años atrás, parece que las gotas no llamaron la atención de este agudo *gourmet* del color pintado (Baudelaire 2005, 113-115). La crítica de A. Thiers al cuadro en 1822 —parte de la cual reproduce el propio Baudelaire en su texto— es entusiasta, pero de su colorido sólo atina a decir que lo encuentra «simple y vigoroso, aunque algo crudo». Tres décadas después, la exposición antológica de Delacroix que se celebró con ocasión de la Exposición Universal de 1855, entre cuyas 35 obras naturalmente colgaba *La barca de Dante*, fue aprovechada por Maxime du

¹ El pequeño boceto preparatorio que pintó Delacroix de esta composición (27 × 35 cm, CP) muestra también algunas gotas en los mismos lugares que en la composición definitiva. Aunque sólo podemos emitir este juicio a partir de una reproducción de apenas 10 × 14 cm, parece que, aunque diminutas, han sido pintadas de un modo semejante.



Fig. 2. E. Delacroix: *La barca de Dante* (1822, detalle).

Camp para alabar la manera en que el atuendo verdoso y azulado de Dante armoniza con las sombrías aguas del lago infernal, pero con esta alusión acuática no se refiere desde luego a la pequeña porción de líquido que ha salpicado sobre los desdichados nadadores (Du Camp 1855, 94-95). En 1892, Joseph Bonneton (Bonneton 1892, 195-202) dedicó un largo poema a *La barca de Dante* compuesto por dos centenares de pareados y no hace mención alguna de las notables gotitas (sí dedica, en cambio, mucha atención al marco original del cuadro, haciéndose eco del episodio, al parecer auténtico, de que el propio artista hubo de improvisarle uno a toda prisa para llegar a tiempo de presentarlo al Salón), como tampoco la hizo Armand Dayot, inspector general de Bellas Artes, en el capitulito monográfico consagrado a *La barca de Dante* en una guía del Museo del Louvre de 1912 (Dayot 1912, 127-129). Pero tal vez unas críticas que han de atender sintéticamente a gran número de elementos y quizá compuestas con premura y un poco a vuelapluma, una composición poética y un texto divulgativo pensado para el gran público no se creyeran lugares apropiados para dar entrada a refinamientos sólo atrayentes para una audiencia muy restringida de expertos y pintores.

Hemos contado hasta 28 gotas en los tres cuerpos: de izquierda a derecha, doce en el primero (una de ellas en la sien), cuatro en el segundo y doce más en el tercero. Todas ellas se atienen al siguiente modelo cromático (fig. 2): el volumen de la gota se pinta de verde agrisado (o ése es el aspecto que tiene ahora), amarillo sucio el reflejo interno, roja la sombra proyectada sobre la carne y, en el lado





opuesto, un brillo de blanco puro². El efecto imita al de un prisma que, además de reflejar parte de la luz incidente, descompusiera el resto en una tríada coloreada. En esa atmósfera sobrenatural, las tenebrosas aguas de la Estigia, agitadas por los brazos del barquero Flegias y por el frenesí de los forzados bañistas, cobran una rutilante apariencia cuando entran en contacto con la carne humana. Si uno se coloca a la distancia adecuada para abarcar el cuadro en un solo golpe de vista, las gotas emiten algo así como un discreto centelleo coloreado. A partir de unos ocho metros de distancia, la fusión óptica destruye el efecto y da lugar a un tono pardo que no difiere demasiado del que produciría la mezcla física en la paleta de sus cuatro colores. A una distancia que permita la percepción separada de las cuatro notas cromáticas, cada gota se anima con una vibración como de diamante que brota de la yuxtaposición entre los semicomplementarios rojo y verde (complementarios estrictos para Delacroix) y las notas de claridad amarilla y blanca, opuestas en el interior y exterior de la gota respectivamente³. Importa menos que las gotas reales sean o se vean exactamente así que el hecho de que en el cuadro destellan como no podrían hacerlo otras representadas de manera hiperrealista, al estilo de las que muchos bodegonistas se esmeraban desde el siglo XVII en salpicar aquí y allá en un portentoso juego de trampantojo⁴. Más allá de una «distancia crítica», los toques de color se fusionan en el ojo y la vibración se suma en la entonación sombría general que posee hoy la obra. Ésta es, precisamente, la limitación esencial que aqueja a la mezcla óptica como procedimiento de grafía pictórica valedero para la recomposición retiniana de tonos aplicados separadamente en el cuadro: que la distancia de contemplación crea o arruina el efecto en función de si, respectivamente, tiene lugar vibración por contraste o auténtica mezcla óptica. Como veremos, el error cometido por Blanc cuando atribuye a Delacroix la explotación de la mezcla retiniana consiste en confundir vibración con fusión óptica, sin percatarse de que son principios incompatibles y excluyentes, en el sentido de que, si se produce la primera, es porque no se produce la segunda y viceversa.

Es de general aceptación (Piot 1931, 71) (Rossi 1973, 67) (Roque 2009, 198) que Delacroix encontró inspiración para este efecto de salpicadura en las figu-

² Al menos dos de esos cuatro colores tienen presencia destacada en elementos importantes del cuadro, y no hay que descartar que Delacroix quisiera que actuasen como ecos suyos: el verde se aproxima bastante al de la túnica de Dante, y el rojo es una forma más saturada del que posee el manto de Virgilio. El amarillo sólo se repite, convertido en anaranjado, en las llamas de la ciudad infernal de Dite, y el blanco no aparece con la pureza de las gotas en ningún otro lugar del cuadro.

³ La única mención que hace Signac de *La barca de Dante* es para transcribir dos pasajes de un par de críticas negativas hechas al cuadro, en especial una, firmada por C.P. Landon, que reprocha a Delacroix el empleo de una pincelada que, vista de cerca, resultaba fragmentada e incoherente (Signac 1943, 25-26). ¿Cómo pudo escapársele a Signac la singularidad de esas gotas de agua cuatricolores, de técnica auténticamente puntillista y que tan buen servicio hubieran prestado en favor de su búsqueda de antecedentes? Una explicación verosímil es que Signac no observó muy de cerca todos los cuadros de Delacroix que emplea como testigos de cargo para apuntalar sus tesis.

⁴ Sin abandonar el Louvre, véanse por ejemplo *Frutas, cesta, insectos y mariposa sobre un nicho de piedra*, de A. Mignon, y *Naturaleza muerta con limón pelado*, de J. Davidsz de Heem.



Fig. 3. P.P. Rubens: *El desembarco de María de Médicis en Marsella* (1622-26, detalle).

ras de las mórbidas nereidas o náyades pintadas por Rubens al pie del *Desembarco de María de Médicis en Marsella* (1622-26, ML) (fig. 3). Ese mismo año de 1822, Delacroix realizó una copia de pequeño tamaño del desnudo central del tríptico (KB), seguramente como ejercicio de preparación para *La barca de Dante*. No obstante, las referencias en sus diarios a las figuras de Rubens sólo son muy tardías (5 de octubre de 1847 y 1 de junio de 1849), y sus palabras no pasan de glosar la belleza de las carnaciones. Desde el punto de vista de la técnica pictórica, el tratamiento dado por ambos al goteado no puede ser más dispar: mientras que el flamenco resuelve el desafío a la manera «ortodoxa» y —por decirlo así— fotográfica, el francés opta por un procedimiento de raíz experimental en perfecta sintonía con el ferviente impulso investigador desatado en su época en torno al color, el mismo espíritu que condujo a algunos pintores avanzados, de la mano de conocimientos de ciencia cromática de mayor o menor hondura, a estimar caducos y asfixiantes los aposentos del academicismo clasicista. Delacroix se mostró siempre satisfecho de este hallazgo, y, aunque no hace ningún comentario al respecto en su diario (que arranca el 22 de septiembre de 1822, esto es, algunos meses después de que su cuadro fuera expuesto en el Salón, privándonos de reflexiones sin duda interesantes y esclarecedoras acerca de su concepto y ejecución), existe algún testimonio escrito de que en la década de 1850 confesó a su ayudante Pierre Andrieu que esas gotas de agua constituyeron el inicio de su carrera como colorista, así como que la idea le vino, además del ejemplo de Rubens, de la atenta observación del arco iris (Piot 1931, 31-32 y 71) (Rossi 1973,



87)⁵. De ser efectivamente auténtico, este comentario robaría toda credibilidad a la hipótesis, nada descabellada *a priori*, de que las famosas gotas de agua fuesen añadidas por Delacroix durante la restauración o retoque a que él mismo sometió *La barca de Dante* entre 1859 y 1861 (Rossi 1973, 91), pero esta posibilidad, aun demostrándose cierta, no alteraría lo dicho en su sentido fundamental; a lo sumo obligaría a retrasar la datación de ese ejercicio de virtuosismo óptico hasta una época en que Delacroix estaba ya impregnado de los principios chevreulianos. Pensase o no en Delacroix, el tratadista A.D. Vergnaud echa mano en su *Manual de perspectiva del dibujante y del pintor* (1829) de las gotas de rocío, «[que] brillan a menudo con los vivos colores del arco iris», para lanzar a los pintores una recomendación que parece directamente mirarse en el espejo de las salpicaduras de *La barca de Dante*:

Para dar a un claro toda su brillantez, todo su valor, es preciso, a menos que no se encuentre sobre un cuerpo blanco, teñirlo con pequeños toques puros [*vierges*], resplandecientes de los colores del iris; es así como se consigue prestarle el fuego del diamante y el de otras piedras preciosas (Vergnaud 1829, 221)⁶.

Nunca, en sus cuatro décadas largas de carrera, llegó Delacroix más lejos que con estas diminutas gotas en la confrontación rotunda de tintas saturadas, precoz aplicación práctica de la ley general que enunció en la anotación en su diario de 13 de noviembre de 1850: «Cuanta más oposición, más brillo» (Delacroix 1998, 28). Casi podría decirse que Delacroix se atrevió a tanto porque sólo estaban en juego unos pocos centímetros cuadrados de pintura. En formatos mayores el artista se muestra comparativamente menos intrépido, más conservador, como si temiese que el franco contraste entre superficies amplias concediese al efecto cromático un

⁵ B. Jobert apunta que las gotas contienen tres colores del espectro ordenados como lo están en el arco iris (Jobert 1997, 78), y esto es cierto si excluimos el naranja de la secuencia rojo-naranja-amarillo-verde-azul-violeta, amén de los dos últimos tonos. La presencia del blanco en el brillo de cada gota podría aludir sutilmente a la recomposición total de la luz blanca a partir de dichos componentes espectrales; sin embargo, la tríada rojo-amarillo-verde no se corresponde ni con la de primarios aditivos ni la de sustractivos, como sin duda Delacroix no ignoraba (por lo menos en el caso de la segunda). La única alusión extensa al arco iris que hemos hallado en los diarios de Delacroix figura en una anotación hecha en Dieppe el 9 de octubre de 1855, esto es, más de 30 años después de pintada *La barca de Dante* (Delacroix 1963, 239), y se trata más de una reflexión de tipo poético que científico u óptico.

⁶ El propio Delacroix dejó constancia en noviembre de 1857 de la irización que producía la luz cuando incidía en la superficie peluda de su atuendo (Rossi 1973, 11), un fenómeno cromático que hoy sabemos producido por difracción. G. Néret afirma, sin entrar en más detalles, que las salpicaduras de agua de *La barca de Dante* marcaron profundamente a Manet (Néret 2002, 25). Lo cierto es que el autor de *Olimpia* visitó a Delacroix en 1855 con el propósito de obtener su permiso para copiar el cuadro, entonces en el Museo de Luxemburgo. En ninguna de las dos copias que realizó, conservada una de ellas en el Museo de Bellas Artes de Lyon y la otra en el Metropolitan de Nueva York, aparece ni rastro de las gotas de agua (juzgamos a partir de reproducciones), muy probablemente porque el pequeño tamaño de ambos cuadros desaconsejó a Manet dejar constancia de un detalle proporcionalmente tan minúsculo. Cézanne copió la obra en un lienzo de apenas 25 × 33 cm (1870, CP), un tamaño muy semejante al del boceto preliminar de Delacroix (véase nota 1).

protagonismo que se le está robando al argumento del cuadro; se comporta, en otras palabras, como un pintor temeroso de ceder al efectismo del color. Por ello, y vistas a la distancia del siglo y medio transcurrido, las grandes composiciones de Delacroix no se apartan tanto del «tono de museo», convencional y bastante sombrío, que él denunciaba en tantos pintores de la escuela davidiana, aniquiladora del esplendor cromático de Rubens y Veronés, aunque seguramente no debemos dejar de lado el perjuicio que el paso del tiempo y el abuso del betún han causado sin duda sobre la fresca original de sus tonalidades (Dayot 1912, 129). La corriente de opinión que en el siglo XIX erigió a Delacroix en un practicante poco menos que sistemático de la mezcla óptica fue, por una parte, el producto involuntario de una generalización mal formulada a partir de una definición errónea de mezcla óptica y repetida a lo largo del tiempo hasta devenir verdad indiscutida y, por otra, el fruto de una desviada comprensión de la finalidad que buscaba con una modalidad particular de aplicación de pintura, alimentada por la torcida y a menudo interesada interpretación de algunos pasajes de sus escritos. No debe pasar desapercibido que las contadas referencias que se descubren en los diarios de Delacroix a algo que, con una pizca de buena voluntad, pudiera entenderse como mezcla óptica cromática tienen más que ver con la fusión de las *pincladas* que con la fusión de los *colores* vehiculados por esas pincladas. Se trata, en conclusión, de especulaciones acerca de la idoneidad de una factura suelta antes que relamida, mantenedora de cierto aire de bosquejo, de aparente apresuramiento, incluso de improvisación, detectable especialmente a corta distancia del cuadro⁷. Así, entre la dilatada relación de conceptos que reúne a principios de 1857 con destino a un *Diccionario de Bellas Artes* que nunca superó la fase de proyecto figura, en el dedicado a la *pinclada*, una consideración en la que sólo muy forzosamente podemos percibir una referencia a la mezcla óptica del color:

Muchos maestros han evitado que se notara, pensando sin duda aproximarse a la naturaleza, donde efectivamente no aparece. La pinclada es un medio como otro para contribuir a expresar el pensamiento en la pintura (...). El vulgo prefiere a todos los demás los cuadros más lisos y los de pinclada menos visible (...). Por lo demás, en la obra de un verdadero maestro todo depende de la distancia prescrita para mirar su cuadro. A cierta distancia, la pinclada se difumina en el conjunto, pero da a la pintura una acentuación que la degradación de las tintas no puede producir. En cambio, al mirar desde muy cerca la obra más acabada, se descubrirán todavía rastros de pincladas y de acentuaciones⁸.

Si el mito de la mezcla cromo-óptica que tiene por sujeto a Delacroix ha sido en buena parte invención de voluntades distintas a la del propio pintor, el responsable del pistoletazo de salida ha de llevar sin duda el nombre de Charles Blanc (1813-82). Director por dos veces de la Academia de Bellas Artes de París,

⁷ «La ejecución, en la pintura, debe tener siempre algo de improvisación» (anotación de 27 de enero de 1847) (Delacroix 1998, 8).

⁸ Anotación de 13 de enero de 1857 (Delacroix 1998, 79).



fundador en 1859 de la *Gazette des Beaux-Arts*, tratadista del arte y de la estética y, por todo ello, una de las figuras más influyentes en el panorama artístico de la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, a Charles Blanc se le debe no sólo la formulación y la sistematización de la fusión óptica del color como herramienta pictórica, sino también el señalamiento de Delacroix como el primer gran artista que explotó a conciencia sus potencialidades. Las páginas de Blanc sobre Delacroix se concentran fundamentalmente en la pareja de artículos sobre el pintor aparecida en la *Gazette des Beaux-Arts* en enero y febrero de 1864 a modo de homenaje póstumo —textos reunidos sin apenas alteración en el capítulo correspondiente de *Artistas de mi tiempo* (1876)— y en la sección dedicada al color en *Gramática de las artes del dibujo*, publicado en forma de libro en 1867 pero meses antes como una serie de artículos en la *Gazette des Beaux-Arts*. La difusión y la influencia de la obra de Blanc fueron enormes (*Gramática de las artes del dibujo* se aseguró su presencia en todos los liceos franceses a partir de 1872), circunstancia que no pudo dejar de proyectar hacia el futuro la autoridad de sus afirmaciones, medidas o exageradas, equivocadas o no. En la particular visión de Blanc, Delacroix se transfigura en una especie de matemático de los ingredientes plásticos, en un ensayista de complejas ecuaciones cromáticas cuyo resultado anticipa gracias a sus exhaustivos conocimientos en la ciencia del color y, en especial, de la mezcla óptica y de la influencia recíproca entre los tonos:

Delacroix no preparaba sobre la paleta sus tonos más preciosos, más finos, más exóticos, antes de extenderlos sobre el muro; calculaba la composición futura y espontánea de ellos; los hacía *resultar* de su combinación (Blanc 1947, 580).

Si hemos de dar crédito a la irresistible y envolvente prosa de Blanc, la decoración mural de la cúpula de la biblioteca del Palacio de Luxemburgo (1840-1846), entonces sede del Senado, fue uno de los proyectos en que Delacroix aplicó a conciencia la mezcla óptica (fig. 4). Nos encontramos, pues, a veinte años de distancia de las gotas de agua de *La barca de Dante*, pero una feliz casualidad quiso que Delacroix cubriera el interior de la cúpula con una multitudinaria escena circular inspirada en el *Inferno* del poeta italiano —*Los espíritus malignos en el Limbo*—, escena sobre la que Blanc escribe en términos de rendida admiración:

Entre las figuras mitológicas o heroicas que componen su decoración, y que discurren por una especie de jardín encantado, se distingue la de una mujer medio desnuda, sentada bajo las sombras de este Elíseo, y cuyas carnes conservan en la sombra el tinte más delicado, transparente y agradable que imaginarse pueda. Como admirásemos la maravillosa frescura de ese tono rosado, un pintor, antiguo amigo de Delacroix, a quien viera trabajar en la decoración de la cúpula, nos dijo sonriendo: «Os sorprendería saber cuáles son los colores que han producido esas carnes rosadas cuyo efecto os encanta. Son tonos que, vistos separadamente, parecerían tan opacos ¡Dios me perdone! como el lodo de las calles...». ¿Cómo se operó ese milagro? Por la audacia de Delacroix de acuchillar brutalmente el torso de esa figura con trazos de un verde intenso, que, neutralizado en parte por su complementario, el rosa, forma con dicho color, en el cual se absorbe, un tono mixto y fresco sólo perceptible





Fig. 4. E. Delacroix: *Los espíritus malignos en el Limbo* (1840-46).

a distancia, en una palabra, un color *resultante*, precisamente el que con justeza se llama mezcla óptica (Blanc 1947, 578-579)⁹.

La fe de Blanc en los prodigios de la mezcla óptica resulta admirable, propia de un converso. Empleamos muy a sabiendas el término *fe*, porque Blanc cree literalmente lo que no puede ver en las obras de su admirado Delacroix. En esta y otras ocasiones, sus ejemplos parecen escogidos *a posteriori* para ilustrar razonamientos de los que no está dispuesto a desprenderse; por eso es tan fácil descubrirles puntos débiles con seguir apenas el hilo de su argumentación. Puesto que Blanc reconoce haber pedido auxilio a un «antiguo amigo de Delacroix» para que le instruyese sobre el procedimiento del que se sirvió éste para obtener aquel incomprensible tinte rosado «delicado, transparente y agradable», resulta lógico pensar que Blanc no podía distinguir desde el suelo (insistimos en este detalle) la composición mixta de rosa y verde de esta carnación, ya que de lo contrario se hubiera percatado por sí mismo del artificio pictórico empleado por Delacroix. Por el contrario, sólo lo hace gracias a la información que le suministra su acompañante, quién pasa a creer a pie juntillas,

⁹ La paleta empleada por Delacroix para esta decoración mural se componía, según testimonio de alguien que trató al artista, de blanco, amarillo de Nápoles, ocre amarillo, bermellón, azul ultramar, verde Tiziano, tierra de Siena natural, negro de Lieja, laca roja y pardo Van Dyck (Piot 1931, 83).



aunque le sea imposible por la distancia a la que se encuentra de la pintura, certificar su veracidad. Esa explicación le basta para atribuir a la fusión óptica del rosado y del verde, producida a la distancia desde la que observa, la singular delicadeza de la carnación femenina.

Ahora bien, el hecho de que Blanc perciba con sus propios ojos únicamente el color resultante de la presunta mezcla óptica y no sus componentes separados demuestra de manera rotunda la falsedad, si no del efecto inducido por Delacroix, sí al menos de la anécdota tal y como la refiere el esteta, puesto que la vibración cromática fruto del contraste simultáneo sólo opera cuando los colores involucrados concurren *juntos y al mismo tiempo* en el campo visual, es decir, sólo cuando el observador percibe clara y distintamente los colores inductores del contraste y *sólo si la fusión óptica no tiene lugar*. Más allá de cierta «distancia crítica», superada la capacidad del ojo para discriminar dos colores contiguos, el efecto del contraste desaparece y el resultado de la mezcla óptica entre las dos tintas se asemeja más al de su combinación según el modelo sustractivo, del mismo modo que pequeños granulos verdes y rosas removidos producen un pardo más o menos dominado por uno de ellos según su proporción relativa, pero nunca su intensificación recíproca por la vía de un contraste que carece de posibilidad para verificarse dada la pequeñez de las partículas. Si el verde intenso «se absorbe» ópticamente en el rosa en la figura femenina del Luxemburgo como quiere Blanc, entonces el producto de esa absorción no puede ser una tonalidad rosada más resplandeciente, sino por el contrario amortiguada, ensuciada. Esta razón explica que Delacroix aplique sus oposiciones cromáticas más arriesgadas en el modelado de las formas en sus trabajos murales y en grandes composiciones y no en obras de caballete de menor tamaño, sabedor de que la repercusión achacable a la distancia de observación ha de paliarse con la intensificación del contraste *para que no se produzca la mezcla óptica* entre los tonos. Así mismo, las áreas separadas de color contrastado (por ejemplo, las de la luz, media tinta, sombra y reflejo de una carnación) han de ser de un tamaño suficientemente grande como para impedir que la mezcla óptica, al tener lugar, precipite el conjunto en un agrisamiento indeseado a la distancia de contemplación estimada como normal. Añadamos por último que, en las condiciones citadas, el color rosado de un desnudo situado en medio de otros muchos elementos se encuentra mucho más a merced de los colores circundantes en áreas grandes que de la composición cromática interna de su modelado, salvo que la *separación* de tonos con que haya sido resuelta sea verdaderamente acusada y, en consecuencia, visible a distancia. En pocas palabras: o no se verifica mezcla óptica y el «truco» se descubre desde el suelo, o no existe tal separación de color, o, simplemente, Blanc —fundamentalista de la mezcla óptica— se deja llevar por su pasión apologética y adultera la realidad para hacerla encajar con una línea argumental en el fondo equivocada.

El análisis de *Los espíritus malignos en el Limbo* de la cúpula del Senado fue sólo el segundo capítulo en la campaña de vinculación de Delacroix con la mezcla óptica llevada a cabo por Blanc. En la segunda parte del artículo-homenaje que, tras el fallecimiento del pintor, le dedica en la *Gazette des Beaux-Arts* (febrero de 1864), el foco de atención del tratadista recae con mayor intensidad en una de sus obras maestras universalmente reconocidas, *Mujeres de Argel* (1834, ML), en la



que Blanc encuentra condensados con brillantez todos los recursos del que define como «poseedor de las leyes matemáticas del color»: contraste de complementarios, concordancia de análogos, contraste de valores, modulación de los colores. Hasta ahí, Blanc no acomete sino una síntesis de conceptos y principios cromáticos que ya figuraban en manuales muy divulgados en su época. Su aportación original consiste en la incorporación de la mezcla óptica del color como instrumento pictórico de pleno derecho (Blanc 1864, 112). Adviértase que Blanc menciona por separado «contraste de complementarios» y «mezcla óptica»: queda de este modo despejada cualquier duda sobre la posibilidad de que Blanc se refiriese con la fórmula de *mezcla óptica* no a una verdadera fusión retiniana de los tonos sino al efecto de vibración óptica —y en consecuencia de exaltación recíproca— obtenido por yuxtaposición o superposición de complementarios¹⁰. A continuación transcribimos el pasaje completo relativo a *Mujeres de Argel*:

Una camisa sembrada de florecillas [se refiere a la que viste la figura sentada más a la derecha] da origen a un tercer tono indefinible que el ojo percibe pero que la lengua no puede nombrar con precisión, y que un copista nunca obtendrá si quiere componerlo de antemano y colocarlo sobre la tela con la punta del pincel. Ved ahora la pierna desnuda de esta misma odalisca: está enteramente coloreada, para el espectador situado apenas a dos pasos, con tonos resultantes. El encanto de esta carne palpitante, mullida y cálida, bajo la que se siente el azul de las venas y el ardor de la sangre, se debe al empleo de diversos tonos aplicados mediante un trabajo libre de plumeados [*hachures*] ligeros que engendran la unidad de la carne bajo la complejidad del tono, y un método de trabajo como éste es precisamente el que permite a Delacroix esos retoques sucesivos que, al revés de los fenómenos ordinarios, perfeccionan el tono y lo avivan en lugar de ensuciarlo (Blanc 1864, 115).

Que *Mujeres de Argel* constituye un prodigio pictórico y cromático no puede ponerse en duda; que ese prodigio deba a la mezcla óptica una parte de su razón de ser ya resulta más discutible. En el caso de la holgada camisola tan ponderada por Blanc (fig. 5), moteada de florecillas verdes (y punteadas de rojo, pero olvidemos este detalle secundario), no podemos sino considerar muy desviada e ingenua la explicación dada por éste sobre el origen de su «tono indefinible». Nada tiene de sorprendente que una tela cualquiera produzca una impresión visual diferente si es lisa o si está bordada con motivos verdes, o con motivos verdes que con motivos rojos, tanto a un palmo de distancia como a dos metros: lo sorprendente sería que se vieran tan parecidas que llegaran a confundirse unas con otras. Como afirma Goethe en su *Teoría de los colores* al hilo de otro asunto, «un vestido salpicado de pequeñas manchas no se vuelve limpio por la circunstancia de que ellas no se ven a alguna distancia» (Goethe 1992, 382). En este sentido, una tela pintada como la de *Mujeres de Argel* se comporta de forma similar a como lo hace una tela real: la im-

¹⁰ Blanc mantiene esta misma distinción en *Gramática de las artes del dibujo* (Blanc 1947, 578-582).



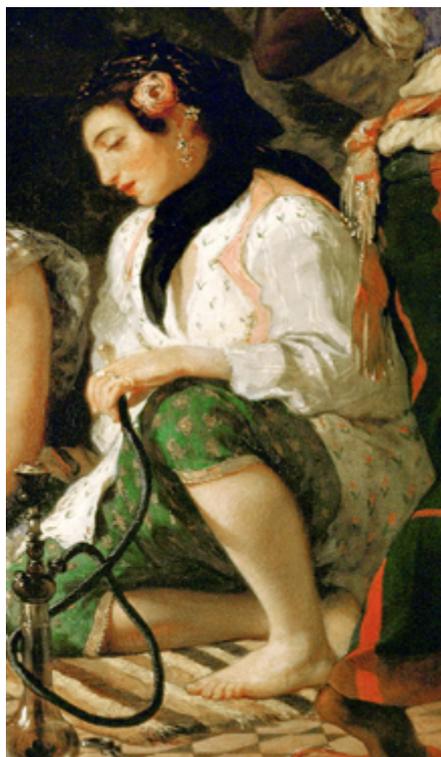


Fig. 5. E. Delacroix: *Mujeres de Argel* (1834, detalle).

presión visual no depende del hecho de que se trate de una tela imitada con pintura o una tela auténtica, cuyo bordado o estampado, a fin de cuentas, se «superpone» al tejido de fondo de manera semejante a como la pintura se superpone a otra superficie blanca o coloreada, alterando la impresión óptica del conjunto. Si la mezcla óptica fusionase real y perfectamente los dos tonos (el blanco cálido del fondo y el verde de las florecitas) a la distancia adecuada, el resultado sería doble: por una parte, el espectador dejaría de percibir separadamente ambos colores, ya «fundidos» en su cerebro (por ejemplo, si viese el cuadro desde muchos metros y no pudiese determinar la composición cromática exacta de la camisa); por otro, el tono resultante estaría dominado por el tono blancuzco del fondo —que ocupa una superficie muy superior a la del verde— aunque más o menos afectado por la adición óptica de éste, cuya presencia no puede dejar de influir en la tonalidad general del conjunto. La belleza del «tono indefinible» de la camisa a la distancia normal de contemplación del cuadro es, dejando a un lado otros factores menores concurrentes, el producto de la interacción del blanco-amarillento y del verde proyectados separada, distinta y simultáneamente sobre la retina del observador, más o menos como si éste tuviese frente a los ojos una tela de esas características. En cuanto al fracaso del copista

que pretendiese obtener en la paleta un tono como ése, imaginamos que incluso el copista más incompetente del mundo procedería del siguiente modo: se situaría a una distancia conveniente del cuadro a fin de distinguir sus detalles y reproduciría lo más fielmente que pudiera la camisa amarilla muy pálida con florecitas verdes. Así pues, si esa camisa es un pedazo maravilloso de pintura no es gracias a las mágicas virtudes de la fusión óptica, sino por lo maravillosamente bien que está pintado¹¹.

De la semilla de la autoridad de Blanc brotó un robusto árbol a cuya sombra quisieron cobijarse numerosos contemporáneos. La camisola de florecitas y la frustración de los copistas hicieron escuela, gracias también a la reaparición del ensayo sobre el pintor en el posterior *Artistas de mi tiempo* (1876). En 1878, Odilon Redon dejó testimonio escrito de su admiración por la camisa y añadió un sorprendente comentario, que roza la alucinación, acerca de las paredes del aposento, forradas con mosaicos azules y amarillos que componen «una gran tonalidad de verde suave, fresco, indefinible» (Redon 1945, 241-242)¹². Una mirada desapasionada al cuadro revelará que dicho mosaico no es en modo alguno azul, sino directamente verde con motivos de un amarillo amarronado. El mismo año, el filósofo E. Veron proclama en su libro *La estética* el «gran uso» que Delacroix hizo de la mezcla óptica, «y ésta es la razón que hace desesperar a los copistas que quieren llevar a sus telas directamente los colores que creen ver en las suyas» (Veron 1878, 276). Paul Signac reivindica el ejemplo de la camisa en *De Eugène Delacroix al neo-impresionismo* (1899) y, en un alarde de fervor pictórico-textil, le suma el pantalón de la misma odalisca, verde con elementos amarillos, que al parecer se confunden en su retina para dar «nacimiento a una localidad de un amarillo verdoso que es, en verdad, dulce y brillante, la de una tela sedosa» (Signac 1943, 39). Un año después, L. Libonis califica en su *Tratado práctico del color en la naturaleza y en las artes* (1900) de «tono verdaderamente diabólico» el resultante del moteado verde sobre el fondo rosado (*sic*) de la famosa camisa, un tono que —una vez más— volvería locos a los copistas poco instruidos en las leyes del color pero que les resultaría sumamente fácil de reproducir empleando el mismo procedimiento que Delacroix (Libonis 1900, 29-30). Estamos convencidos de que sí, por poner otro ejemplo, Delacroix hubiese vestido a alguna de sus *Mujeres* con el estampado «verde azulado con dalias rosas salpicadas de naranja y ultramar»¹³ del papel pintado que Van Gogh puso como fondo de *La Berceuse, retrato de Mme. Roulin* (1889, AIC), es muy posible que ninguno de ellos hubiesen desaprovechado

¹¹ En el elogio fúnebre tributado a Delacroix, publicado en *L'Opinion Nationale* en tres entregas entre septiembre y noviembre de 1863, Baudelaire se refería en términos admirativos a la paleta del artista, organizada como «un ramo de flores sabiamente combinadas», y enaltecía su obsesión por los medios de expresión propios de su oficio, en particular por los aspectos ópticos y materiales de los colores: «A esta preocupación incesante hay que atribuir sus perpetuas investigaciones relativas al color, a la calidad de los colores, su curiosidad por la química y sus conversaciones con los fabricantes de colores» (Baudelaire 2005, 326-327).

¹² Por lo demás, el texto de Redon sobre la mezcla óptica apenas hace otra cosa que repetir, prácticamente en términos calcados, los análisis de Blanc contenidos en *Gramática de las artes del dibujo*.

¹³ Carta de Van Gogh a A.H. Koning, enero de 1889 (Van Gogh 2007, 1.321).





Fig. 6. E. Delacroix: *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840, detalle).

la ocasión de ensalzar el tono que resulta de la fusión óptica de los cuatro, cuando lo único cierto es que la intensificación mutua entre estas dos parejas de tintas no exactamente complementarias se verifica justamente porque los punteados tienen el tamaño suficiente *para no mezclarse* en la retina del espectador a la distancia normal desde la que el cuadro ha de ser observado. Los colores se modifican mutuamente pero en ningún caso se mezclan, ni en el fondo de Van Gogh ni en las telas de las sensuales odaliscas. Camille Mauclair (1872-1945), en fin, en su monografía sobre Delacroix de 1909 pasa por alto la camisa y el pantalón y dirige sus miras a la espalda desnuda de la mujer rubia arrodillada en el primer plano de *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840, ML) (fig. 6), resuelta mediante un rayado de anaranjados y azules entrelazados que se unifican a distancia en la retina del espectador (Mauclair 1909, 24)¹⁴. Incluso en la actualidad, reputados expertos en color pictórico insisten en la versión mitificada de Delacroix como mezclador óptico (Ballas 1997, 61).

¹⁴ Es seguro que el tiempo ha actuado muy en contra del colorido de esta obra, como lo es que las condiciones lumínicas en que está expuesta en el Museo del Louvre no son las más idóneas

Ya hemos indicado que la raíz del error de suponer a Delacroix un mezclador óptico del color reside en la confusión entre mezcla óptica y vibración por contraste, fenómenos que se oponen y excluyen mutuamente, algo que Blanc, Veron, Libonis, Mauclair y —quizá más sorprendentemente por su condición de pintores— Redon y Signac parecen ignorar. Existe, ya de entrada, una diferencia fundamental de intencionalidad entre ambos procedimientos: mientras que la mezcla óptica de dos colores persigue la producción de un color uniforme, la vibración cromática producto del contraste simultáneo crea un efecto de interacción óptica que tiene como *conditio sine qua non* el mantenimiento de la dualidad de los componentes. Esta última era, sin duda, la pretensión de Delacroix. Un análisis de su técnica pictórica demuestra el papel central que en su forma de pintar desempeña la contraposición de tonos complementarios por superposición y yuxtaposición a fin de crear en el cuadro una ambientación cromática exaltada¹⁵. Es muy frecuente encontrar en sus lienzos elementos contiguos, o zonas contiguas del mismo elemento, coloreados en régimen de complementariedad o semicomplementariedad, siempre a la caza de la intensificación recíproca que propicia dicha contigüidad. Las banderas de *La entrada de los cruzados en Constantinopla* son ejemplos que se mencionan recurrentemente, pero en *Mujeres de Argel* hallamos al menos una docena de ocasiones en que el binomio rojo-verde ha sido adaptado a otros tantos emparejamientos materiales en yuxtaposición (ropas, muebles, cojines, joyas, etc.)¹⁶. G. Seurat, en cuya doctrina estética ocupaban un lugar central los contrastes cromáticos, anotó en su diario el 6 de mayo de 1881 varios descubiertos en *El sultán de Marruecos Muley Abderramán y su séquito* (1845, MA):

El sultán, ataviado con albornoz sencillo, monta un caballo gris azulado, jaeces rosas. El espaldar de la silla es de tejido violeta. A ambos lados hay figuras de pie, cuyas vestimentas armonizan en rojo y verde. También rojo por dentro y verde por fuera es el gigantesco parasol, recortado contra el cielo, que sostiene una tercera figura situada tras el caballo. Detrás de este grupo, la multitud y soldados en formación. A lo lejos, los muros amarillos de una ciudad y, a la derecha, una pequeña porción de montañas gris azuladas. El cielo es gris azulado y naranja grisáceo, y el terreno amarillo grisáceo y amarillo (cit. VV.AA. 1988, 14-15).

Junto con la planificación cromática de las áreas adyacentes, Delacroix se sirvió de una técnica de notable complejidad a la hora de resolver el modelado volumétrico de las formas (típicamente, una carnación) con relativa independencia de sus colores locales. A esta técnica la denominaba *flochelage*, y es tanto una prolongación

para advertir ciertas sutilezas cromáticas, pero a nosotros se nos hizo francamente difícil distinguir los rayados naranjas y azules de los que habla Mauclair.

¹⁵ Hemos abordado por extenso la concepción del color de Delacroix en otro lugar (Gómez 2009, 287-332).

¹⁶ En la versión a pequeña escala que el propio Delacroix pintó de ese cuadro en 1849 (MF), las oposiciones entre rojos y verdes son mucho más acusadas.



como una consecuencia en el plano cromático del amor que profesaba Delacroix a la pincelada suelta y fraccionada.

El *flochetage* es un procedimiento precursor de la división de los tonos impresionista que Delacroix practicó con creciente desenvoltura hasta el final de su vida (Breuille 1996, 152) (Imdhal 1997, 104) (Kemp 2000, 329). Consiste en la sustitución del color uniforme por una multiplicidad de toques de tonalidades más o menos contrastadas respecto al tono local, que sin embargo (y por lógica) domina bajo numerosas declinaciones. Frente a Ingres, cuyo colorido local —aunque a menudo de alta saturación— se aplica con una uniformidad de tono que no queda rota por la definición del modelado ni por los efectos del claroscuro, Delacroix resuelve el modelado mediante una siembra de toques y trazos, discontinuos y entrecruzados, que generan contrastes cromáticos «internos» de complementariedad y de oposición térmica, produciendo una especie de «centelleo» en la superficie pictórica al tiempo que una sensación volumétrica verosímil que no debe todo al contraste de valores típicamente claroscuro. Las gotas de agua de *La barca de Dante* (fig. 2) no serían sino un ejemplo muy temprano, depurado y extremo de esta técnica. El resultado se asemeja algo a un tapiz tejido con hilos de distintos colores, y esta similitud no dejó de llamar la atención de algunos comentaristas. Así, acerca de una de las escenas murales realizadas por Delacroix con una combinación de óleo y encáustica en la iglesia parisina de Saint-Sulpice (1850-61), escribió F. Villot en 1865:

En lugar de dar el color en su lugar, brillante y puro, enlazas las tintas, las rompes y, como si el pincel fuera una lanzadera, intenta formar un tejido cuyos hilos multicolores se cruzan y se interrumpen en cada momento (cit. Breuille 1996, 152).

No está de más recordar que, en algún momento de su vida, Delacroix tomó por costumbre ensayar combinaciones cromáticas entrelazando lanas de diversos colores, tanto en madejas como hilo con hilo, seguramente por influencia de Chevreul, cuyos círculos cromáticos originales habían sido elaborados con fibras de lana tintadas (Roque 2009, 204)¹⁷. Hoy, cuando la factura impresionista ha devenido algo así como la «forma canónica» de aplicar pintura sobre un lienzo es difícil hacerse una idea de lo que una técnica como el *flochetage* suponía de novedosa contravención en relación con la factura característica de la escuela davidiana, basada en la invariabilidad del color local y en la pincelada fundida e invisible. El tan reproducido comentario de Delacroix acerca de que la vistosidad de los verdes de Constable es fruto de la acumulación de multitud de verdes distintos, mal fundidos en la distancia¹⁸, tiene que ver directamente con la apuesta del francés por la pincelada discontinua y evidente, pero no porque esta pincelada permita engendrar un verde óptico mediante la yuxtaposición de otros colores (amarillos y azules de diversa condición), sino porque la armonía de análogos con base en el verde, dispuesta en toques francos y variados

¹⁷ También Van Gogh practicó con lanas de colores a su llegada a París en marzo de 1886 (Rewald 1999, 33), seguramente avisado por sus ingentes lecturas de los ensayos de Delacroix.

¹⁸ Anotación en su diario de 23 de septiembre de 1847 (VV.AA. 1988, 72).



de muchos verdes diferentes, tiene como resultado una vivacidad de color de la que carece su aplicación uniforme o en degradación suave, gracias a que esa amalgama permite al ojo descubrir ciertas diferencias de matiz que se multiplican por la ley de contraste que gobierna la visión. Los verdes se funden parcialmente en el ojo, en efecto, pero porque también se funden parcialmente los vehículos —las pinceladas— con que han sido llevados hasta el lienzo sin dar lugar a una impresión de color plano, del mismo modo que, al mirar una superficie uniformemente cubierta de hierba, las variaciones grandes y pequeñas de los colores locales debidas al tipo, altura y orientación de los tallos y a los efectos de luz y sombra componen un mosaico de verdes heterogéneos irreductibles a un verde uniforme salvo a una gran distancia. Recordemos unas palabras de Delacroix (1857) ya reproducidas páginas atrás: «En la obra de un verdadero maestro todo depende de la distancia prescrita para mirar su cuadro. A cierta distancia, la pincelada se difumina en el conjunto, pero da a la pintura una acentuación que la degradación de las tintas no puede producir», y añadamos otra declaración suya aún más significativa; de ella se deduce, a nuestro juicio, que la prioridad de Delacroix era salvaguardar la intensidad del color preñado de acentos contrastantes a pesar de la fusión parcial de las pinceladas por efecto de la distancia, prioridad a la que la mezcla óptica hubiese prestado un flaco servicio:

Es buena cosa que las pinceladas no lleguen a fusionarse realmente. Se fusionan de manera natural a cierta distancia por la ley de la simpatía que las une. Así, el color gana en energía y frescor (cit. Pool 1993, 27)¹⁹.

Este principio parece aplicable a todos los casos en que Delacroix yuxtapone y superpone colores contrastados en la definición del modelado: la fusión óptica de las pinceladas arruinaría el efecto de vibración cromática de los «hilos» de ese tapiz tejido con pintura por Delacroix para lograr esplendor cromático a la par que ilusión volumétrica, quizá no en la misma medida que resultaría de la mezcla física de los colores en la paleta, pero sí de una manera apreciable. Ése es aproximadamente el resultado de observar sus cuadros a una distancia excesiva o reproducciones demasiado pequeñas: en ambos casos se pierde la visión de los componentes y se percibe únicamente el tono resultante. Igualmente, el empleo por Delacroix de contrastes de complementariedad entre luz y media tinta o entre luz y reflejo no tendría como propósito la mezcla óptica de las tintas, sino incrementar su vivacidad precisamente porque no llegan a mezclarse en el ojo gracias al tamaño de las áreas cromáticas enfrentadas y a la distancia prevista de contemplación de la obra, es decir, mediante el mantenimiento de unas condiciones específicas que impiden su mezcla y les per-

¹⁹ Los toques rojos embutidos tan frecuentemente en los follajes impresionistas o, sin salir de nuestras fronteras, en los de Sorolla constituyen notas «discordantes», anómalas desde el punto de vista estrictamente naturalista, que buscan intensificar los verdes dominantes por la vía del contraste. Observando los cuadros desde lejos, esas notas rojas sufren la «absorción óptica» de los verdes mayoritarios y resultan neutralizadas por ellos, cuya brillantez, a su vez, se resiente en alguna medida como consecuencia de dicha absorción.





miten conservar una individualidad reconocible. Los semitonos complementarios o cuasi-complementarios (respecto al color local) presentes en las carnaciones han de poseer, en consecuencia, una coloración suficientemente franca como para impedir tanto su inadvertencia como su mezcla óptica en el conjunto, porque, en ese caso, el efecto iría en detrimento del *plus* de luminosidad proporcionado por el contraste de los tonos involucrados. El propio Delacroix revela que para el cuerpo de una Venus que pintaba en el Salón de la Paz del Ayuntamiento de París en 1852 había empleado, «sin mezclarlos, tres tonos naranjas transparentes [cadmio, laca amarilla, bermellón], violeta claro [laca rosa, cobalto, blanco] y verde claro [cinc y esmeralda]»²⁰. Que de esa composición de naranja, violeta y verde surja una piel femenina sensualmente atrayente, digna de la diosa de la belleza, apenas es posible de otro modo que con el procedimiento fraccionador del *flochetage*. Mezclados por amasamiento, esos tonos darían lugar a un tinte sucio poco apetecible, semejante a ese «tono de polvo más o menos intenso» que Delacroix sabía que resultaba de mezclar entre sí los restos de colores cuando se limpia la paleta (Delacroix 1998, 96). En pocas palabras, el *flochetage* permitía a Delacroix obtener dentro de la forma el mismo beneficio que el contraste de tonos le permitía ganar entre formas adyacentes; gracias a él, Delacroix avanzó en el camino que Rubens y los venecianos ya transitaban en sus carnaciones dos o tres siglos antes: no inventó sino que cargó los acentos, saturó las tintas y ahorró relamidas de pincel para que el color se liberase de la mordaza academicista postdavidiana o, al menos, aflojase su tensión. Pincelada suelta y color vibrante son, de este modo, medios que se emplazan mutuamente sobre la superficie del cuadro, y ambos resumen algunas de las aportaciones fundamentales de Delacroix a la pintura francesa del siglo XIX, que el impresionismo heredó (Degas, por ejemplo, lo explota sin disimulo en sus desnudos femeninos al pastel) y que Van Gogh y después los *fauves* llevarían al paroxismo. Pero incluso mucho antes, la pintura académica que se atrevía a mirar más allá de su círculo inmediato se contagió algo de esta forma de hacer: F.-A. Goupil-Fesquet (1806-93), alumno del muy academicista H. Vernet, aconseja en su tratado de pintura al óleo un procedimiento similar al *flochetage* cuando habla de acometer las carnaciones situando los colores unos junto a otros «de manera que produzcan a las miradas una especie de mosaico», en lugar de amasarlos en un tono indiferenciado que se extiende después sobre la tela (Goupil-Fesquet 1874, 46)²¹.

El desnudo rosado y verde de *Los espíritus malignos en el Limbo* (fig. 4), como la espalda de la mujer rubia de *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (fig. 6) que Mauclair vio «rayada de estrías naranjas y azules» y la Venus del Ayuntamiento parisino hecha de naranja, violeta y verde, sólo obran su milagro cromático cuando se observan, con cierto margen de tolerancia, a la máxima distancia para la que fueron concebidos; más allá de ella, y en mayor medida cuanto más lejos, los colores

²⁰ Anotación en su diario de 13 de julio de 1852 (cit. Roque 2009, 249).

²¹ Seurat tomó del *flochetage* de Delacroix la técnica de modelado mediante entrecruzamiento de pinceladas típica de sus estudios predivisionistas conocidos como *croquetons* (Signac 1943, 33) (Callen 1996, 106).

se fusionan en una amalgama confusa que erosiona su brillantez y empobrece la finalidad que Delacroix perseguía al emplear tonos calculadamente contrastados. El fino olfato cromático de Baudelaire detectaba en la piel humana, vista con una lupa, un conjunto heterogéneo de tonos «grises, azules, pardos, verdes, anaranjados y blancos reanimados por un poco de amarillo» cuya perfecta armonía, en manos del pintor audaz y talentoso, crea el «modelado de los coloristas, esencialmente diferente del modelado de los dibujantes, para quienes las dificultades se reducen, poco más o menos, a copiar una escayola» (Baudelaire 2005, 108). Es casi seguro que el poeta pensaba en Delacroix cuando redactaba esas líneas en 1846. En cuanto a Blanc, si su retina hubiese mezclado de verdad los colores congregados gracias al *flochetage*, su impresión habría sido menos entusiasta y su confianza en los prodigios de la mezcla óptica mucho menos firme. No obstante, y dejando a un lado su errónea comprensión de la naturaleza y funcionamiento de la fusión retiniana, la contribución de Blanc al panorama estético de su tiempo es cualquier cosa excepto desdeñable. Su idea de que los principios científicos del color constituyen una materia susceptible de ser enseñada, su magisterio dogmático aunque a menudo plagado de aciertos y la enorme difusión de sus textos empujaron decididamente a que críticos, docentes y artistas vieran en el color un ingrediente de primer orden de la cocina pictórica y a acelerar una tendencia que ya se detectaba, más o menos disfrazada, entre los pintores del *juste milieu*. Lo irónico del caso es que, convencido como lo estaba de que el color debía ceder el paso al dibujo y al claroscuro (Blanc 1947, 491 y 570), su impulso liberador llegó mucho más lejos de lo que seguramente él hubiera deseado. Es lo que tiene rendir tanto tributo a la pintura de una camisa.

ABREVIATURAS

AIC	Art Institute of Chicago (Chicago, Estados Unidos)
CP	Colección privada
KB	Kunstmuseum (Basilea, Suiza)
MA	Museo de los Agustinos (Toulouse, Francia)
MF	Museo Fabre (Montpellier, Francia)
ML	Museo del Louvre (París, Francia)

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLAS, Guila. *La couleur dans la peinture moderne*. París: Adam Biro, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- BLANC, Charles. «Eugène Delacroix». *Gazette des Beaux-Arts*, 1864: 5-27 y 97-129. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203080z> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- *Gramática de las artes del dibujo*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1947.
- BLANC, Charles. «Grammaire des arts du dessin. Livre troisième: Peinture (XIII)». *Gazette des Beaux-Arts*, abril de 1866: 373-389. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203085v> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- BONNETON, Jean. *Études, souvenirs et réctis: histoire, poésie, beaux-arts*. París: Alphonse Lemerre, 1892. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99771f> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- BREUILLE, Jean-Paul (edición). *Diccionario de pintura*. Barcelona: Larousse Planeta, 1996.
- CALLEN, Anthea. *Técnicas de los impresionistas*. Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1996.
- CAVÉ, Marie-Élisabeth. *La couleur*. París: Henri Plon, 1863. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k875383h> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- DAYOT, Armand. *Le Musée du Louvre*. París: Pierre Lafitte, 1912. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64302332> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- DELACROIX, Eugène. *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Madrid: Tecnos, 1998.
- *Journal (1822-1863)*. París: Union Générale d'Éditions, 1963.
- DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855. Peinture, sculpture*. París: Librairie Nouvelle, 1855. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6528209v> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.
- GÓMEZ, Diego. *Sombra iluminada. La sombra como reflejo del cambio de paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- GOUPIL-FESQUET, Frederic Auguste. *Traité méthodique et raisonné de la peinture à l'huile, contenant les principes du coloris ou mélanges des couleurs appliqués à tous les genres*. París: Le Bailly, 1874. Accesible en: https://archive.org/details/traitemethodique00goup_1 (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- IMDHAL, Max. *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. París: Éditions des Sciences de l'Homme, 1997.
- JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. París: Gallimard, 1997.
- KEMP, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.
- LIBONIS, Léon. *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts*. París: Henri Laurens, 1900.
- MAUCLAIR, Camille. *Eugène Delacroix*. París: Librairie Artistique Internationale, 1909.
- NÉRET, Gilles. *Eugène Delacroix. El príncipe de los románticos*. Colonia: Taschen, 2002.



- PIOT, René. *Les palettes de Delacroix*. París: Librairie de France, 1931. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5562997w> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- POOL, Phoebe. *El impresionismo*. Madrid: Destino, 1993.
- PRADO, José Manuel (dir.). *Los grandes maestros de la pintura, vol. 4: El siglo XIX*. Barcelona: Orbis-Fabbri, 1994.
- REDON, Odilon. *Sobre la vida, el arte y los artistas*. Buenos Aires: Poseidón, 1945.
- REWALD, John. *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza, 1999.
- ROQUE, Georges. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. París: Gallimard, 2009.
- ROSSI, Luigina. *La obra pictórica completa de Delacroix*. Barcelona: Noguer, 1973.
- SIGNAC, Paul. *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- VAN GOGH, Vincent. *Las cartas (volumen 2)*. Madrid: Akal, 2007.
- VAUGHAN, William. *Romanticismo y arte*. Madrid: Destino, 1995.
- VERGNAUD, Amand-Denis. *Manuel de perspective, du dessinateur et du peintre*. París: Roret, Libraire, 1829. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207205t> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- VERON, Eugène. *L'Esthétique*. París: C. Reinwald et Cie, 1878. Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5458000r> (fecha de consulta: 28 de agosto de 2014).
- VV.AA. *Eugène Delacroix. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado y el Palacio de Villahermosa (2 de marzo al 20 de abril de 1988)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

