

# *La imagen de la ópera en la historia de la pintura: Delacroix y el Otello de Rossini*

Francisco Carlos Bueno Camejo

Universitat de València

## RESUMEN

Eugène Delacroix fue siempre un enamorado de la ópera y del teatro. Uno de los compositores que más admiró fue Gioacchino Rossini. Este artículo profundiza en la iconografía operística y teatral de Delacroix, alrededor de “Otelo”, partiendo de la obra original de Shakespeare y de la ópera homónima de Rossini y su libretista, Berio. Asimismo, hemos consultado los “Diarios” originales del pintor francés. Los cuadros analizados son *Desdémona maldita por su padre* y *Otello y Desdémona*. Finalmente, nos hemos arriesgado a aventurar la posible cosmovisión de Delacroix en ambos óleos.

**Palabras clave:** Delacroix / Rossini / Shakespeare / Otelo / Desdémona / ópera / teatro / iconografía.

## ABSTRACT

*Eugène Delacroix was always a lover of opera and theater. One of the most admired opera composers was Gioacchino Rossini. This article delves into the iconography operatic and theatrical of Delacroix, about “Othello”, based on the original work of Shakespeare and the eponymous opera by Rossini and his librettist, Berio. We have also consulted the “Diaries”, original documents of the french painter. The pictures analyzed are “Desdemona cursed by his father Desdemona” and “Othello and Desdemona”. Finally, we have risked venturing worldview Delacroix possible in both oils on canvas.*

**Keywords:** Delacroix / Rossini / Shakespeare / Othello / Desdemona / opera / theater / iconography.

## 1.- EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los óleos que Eugène Delacroix dedicó al “*Otello*” de Rossini, –a saber, “*Desdémona maldita por su padre*” y “*Otello y Desdémona*”–, han sido abordados a ambos lados del Océano Atlántico. Entre otras cuestiones, se ha tratado de esclarecer si las fuentes iconográficas en las que se basó el pintor galo proceden ora del “*Otello*” de Shakespeare ora del “*Otello*” de Rossini ora de una *mélange* entre ambas versiones.

El propósito de este artículo es realizar una modesta aportación a la iconografía operística de Delacroix, así como acercarnos a su significado.<sup>1</sup> Hemos tenido en cuenta para ello, las propias manifestaciones de Delacroix al respecto, vertidas en sus “*Diarios*”, quien –si bien el pintor francés no explica en absoluto el contenido iconográfico de ambos cuadros–, en cambio sí se manifiesta sobre sus preferencias operísticas y teatrales. Y creemos que éstas podrían constituir una valiosa fuente para desentrañar los orígenes y el mensaje de las imágenes *otellianas*.

Por lo que a la bibliografía respecta, aunque existen referencias publicadas en inglés, francés e italiano, quizás las más interesantes sean éstas últimas.

Este es el caso de la monografía trentina, publicada el año 2010 a cargo del *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, en donde Guy Cogeval y Beatrice Avanzi han coordinado un espléndido libro titulado *Dalla scena al*

*dipinto*. En él se recorre la pintura teatral desde David a Delacroix y desde Füssli a Degas. Al dedicarse a Delacroix, Katharine Lochnan abre su capítulo, precisamente, con la reproducción fotográfica del óleo “*Desdémona maldita por su padre*”. Esta canadiense de Toronto orienta toda su investigación hacia la influencia que Shakespeare ejerció sobre Delacroix. La frase-corolario que resume toda su tesis es la siguiente:

*Il giovane Delacroix, immerso nella sua malinconia romantica, si identificava con molte figure tragiche delle opere di Shakespeare e dei romanzi di Sir Walter Scott.*<sup>2</sup>

La Sra. Lochnan no menciona el impacto que las óperas de Rossini causaron en el joven Delacroix, como el propio pintor reconoce en sus “*Diarios*”.

Otros autores, por el contrario, se inclinan por reconocer el influjo combinado de Shakespeare y Rossini.

## 2.- INTRODUCCIÓN

Desde que la ópera fuere objeto de atención por los jacobinos durante la Revolución francesa, por su capacidad para transmitir el mensaje político correligionario, hasta la irrupción del cinematógrafo, en los albores del siglo XX, el supremo género del teatro lírico se convirtió en un referente para la pintura decimonónica; al tiempo que en la música se realizaba la convergencia de las artes, de acuerdo con la estética del idealismo germánico. Así, para Wagner, la ópera, el *drama musical*, llegó a convertirse en el *Gesamtkunstwerk*.

Durante la primera mitad del siglo XIX, París se convirtió en la capital mundial de la ópera. Allí acudieron los compositores del *belcanto* italiano. Fue entonces cuando la pintura romántica, y en primer lugar la francesa, se interesó

<sup>1</sup> Este artículo es continuación de otro anterior, publicado en la revista “Itamar”. Hemos aportado ahora documentación extraída de los “*Diarios*” de Delacroix, así como una consulta más prolija de bibliografía y un análisis –creemos– más modelado. Para consultar el artículo primigenio, (Cfr.: BUENO CAMEJO, F.: *Las óperas y los pintores: Rossini y Delacroix: “Otello”*. Itamar, n° 3, 2010, pp. 139-147).

<sup>2</sup> LOCHNAN, KATHARINE: “Delacroix in scena”. En: AA. VV. (GUY COGEVAL y BEATRICE AVANZI, coord.): *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell’Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Skira, Milán, 2010, p. 179 y ss.

por las creaciones *belcantistas*. Los dos cuadros de Delacroix que analizamos a continuación, cuya temática está basada en la ópera “Otello” de Rossini, es un magnífico botón de muestra.

Comenzaremos nuestro análisis en orden cronológico inverso a la creación de ambos óleos por Eugène Delacroix, ordenados por el decurso de la trama argumental; en aras de respetar escrupulosamente la narración, ora de Shakespeare ora de Berio, autor del libreto de la ópera de Rossini.

El primero, pues, que analizaremos es “*Desdémona maldita por su padre*”. El segundo, pintado con anterioridad, es “*Otello y Desdémona*”. Empero, no obstante, entre la creación de ambos tan sólo median tres años, el trienio 1849-1852; después del decisivo viaje a Marruecos, Argelia y Andalucía Occidental, en 1832, y que cambiarían la trayectoria del artista. Son años, en que Delacroix se interesaba, entre otras, por la temática *shakespeariana*.

### 3.- DELACROIX Y ROSSINI: “OTELO”.

#### 3.1.- El estreno de “Otello”.

El estreno de la ópera “*Otello*” de Rossini en París tuvo lugar en 1821 y fue *antológico*, de acuerdo con Celsa Alonso, profesora de la Universidad de Oviedo. Además de la célebre Giuditta Pasta, intervino el afamado cantante y compositor español Manuel del Pópulo Vicente García.<sup>3</sup>

Eugène Delacroix reconoce las dotes teatrales de Manuel García ante su hijo, Manuel Patricio Rodríguez García, en su “*Diario*” de 1847, en los siguientes términos:

27 de enero de 1847. (...)

*Le digo que García, su padre, era un gran comediante, constantemente él mismo en todos sus papeles, a pesar de su aparente inspiración.*<sup>4</sup>

Por su parte, “*Otello*” es una Tragedia Lírica en 3 Actos que hubo sido escrita por un libretista aficionado, el Marqués Francesco Maria Berio di Salsa; quien era, de todos modos, un hombre de gran cultura, fino ingenio y exquisita cortesía, si nos atenemos a la versión que de él procuró Stendhal. Un lustro antes del *antológico* estreno parisino, “*Otello*” había nacido en Nápoles, en el Teatro del Fondo,<sup>5</sup> a fines de 1816. El escultor Antonio Canova se convirtió en un meditado testigo del brillante éxito de Rossini, quien, con esta ópera alcanzó su consagración,<sup>6</sup> ahora como compositor de ópera seria. “*Otello*” hubo sido escrita por Rossini para la española Isabella Colbran, la mejor mezzosoprano y soprano dramática con gran dominio de la *coloratura* de su tiempo. Fue esta cantante madrileña la que encarnó a “*Desdémona*” en el estreno napolitano.<sup>7</sup>

#### 3.2.- La admiración de Delacroix hacia Rossini.

La admiración que Delacroix sintió siempre por Rossini es un hecho puesto de manifiesto por el propio pintor en sus “*Diarios*”,<sup>8</sup> reproducido incluso en manuales divulgativos.<sup>9</sup>

Aunque debemos reconocer que la ópera preferida por Delacroix fue, sin duda, “*Il Matrimonio segreto*”, ópera *buffa*, auténtico *capolavoro* de Domenico Cimarosa. Así lo confesaba en su “*Diario*” durante el trienio en que pintó los óleos *rossinianos*:

3 ALONSO, CELSA: *Manuel García, 1775-1832*. En: “Semblanzas de compositores españoles”, nº 13, p. 4. <http://www.march.es/publicaciones/semblanzas/pdf/garcia.pdf> (Consultada en Agosto de 2010).

4 DELACROIX, EUGÈNE: (Introducción y notas de Guillermo Solana Díez): *Antología de los Diarios*. Madrid, Tecnos, 1987, p. 7.

5 El célebre Teatro San Carlo había sufrido un incendio poco antes.

6 VITOUX, FRÉDÉRIC: *Rossini*. Alianza Música, Madrid, 1989, pp. 119-120.

7 Un año antes, en 1815, Isabella Colbran se había unido sentimentalmente a Rossini.

8 Hemos consultado la antología seleccionada por Guillermo Solana. Cfr.: DELACROIX, EUGÈNE: *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. (Introducción y notas a cargo de Guillermo Solana Díez). Tecnos, Madrid, 1987.

9 PELLEGRINO, FRANCESCA Y POLETTI, FEDERICO: *Episodios y personajes de la literatura*. Barcelona, Electa, col. “Los diccionarios del arte”, 2004, p. 163: «*Delacroix se manifestó muy impresionado por la obra lírica de Rossini*».

*Domingo, 24 de febrero de 1850. (...) Por la tarde, al divino Matrimonio Secreto, con Mme. de Forget. Esa perfección se encuentra en muy pocas obras humanas.*<sup>10</sup>

Tras “*Il Matrimonio segreto*”, Mozart y Rossini son sus compositores preferidos de ópera. En Mozart, alaba sobremanera a “*Don Giovanni*”. A Rossini lo considera un seguidor de Mozart. Y, en cierto sentido, lo es. Tres años antes, en 1847, –a tan sólo 1 año de la ejecución del óleo “*Otelo y Desdémona*”–, véase con qué finura disecciona Delacroix la galería de personajes mozartianos, al tiempo que manifiesta sin tapujos su admiración hacia Mozart, primero, y Rossini, después:

*14 de febrero de 1847. Lo Bello es con seguridad la conjunción de todas las conveniencias. Desarrollar esto, recordando el Don Juan que vi ayer.*

*Qué admirable fusión de la elegancia, la expresión, lo bufó, lo terrible, lo tierno, lo irónico, cada uno en su medida. Cuncta fecit in pondere, numero et mensura.*<sup>11</sup> *En Rossini, prevalece lo italiano, es decir, el ornamento domina la expresión. En muchas óperas de Mozart, no es que se dé lo contrario, pues siempre es adornado y elegante; pero la expresión de los sentimientos delicados toma un matiz melancólico que no conviene a todos los temas. En el Don Juan no cae en este inconveniente. El tema, por lo demás, estaba maravillosamente bien escogido, debido a la variedad de los caracteres. D. Anna, Ottavio, Elvira, son caracteres serios, sobre todo los dos primeros; en Elvira se ve ya un matiz menos sombrío. Don Juan, alternativamente bufó, insolente, insinuante, incluso tierno; la campesina, de una inimitable coquetería; Leporello, perfecto de cabo a rabo.*

*Rossini no varía tanto los caracteres.*<sup>12</sup>

Al año siguiente de haber pintado “*Desdémona maldita por su padre*”, Delacroix sigue

renovando sus votos de admiración por ambos compositores:

*Viernes, 15 de abril de 1853. (...) ¡Oh Rossini! ¡Oh Mozart! ¡Oh genios inspirados en todas las artes, que sacan de las cosas solamente lo que de ellas se ha de mostrar al espíritu!*<sup>13</sup>

Tras fallecer Isabella Colbran en 1845, Gioacchino Rossini se casó luego con Olympe Pélissier. En la Chaussée-d’Antin parisina, Rossini recibirá a menudo en su casa a Delacroix, durante el año de 1860.<sup>14</sup> Precisamente, el 12 de abril de 1860, el pintor francés emite un juicio postrero sobre Rossini, al que eleva a la categoría de *genio, inagotable*, aunque un tanto descuidado y *manierista*, formulístico:

*12 de abril de 1860. (...) Con el mismo elemento humano añade o quita, modifica su materia y hace hombres de su invención, que, sin embargo, son verdaderos... Es éste uno de los rasgos más claros del genio. Molière es así, Cervantes es así, Rossini, con su amalgama, es así. Si se diferencia de estos hombres es por una ejecución más descuidada. Por una singularidad que no se encuentra a menudo en los hombres de genio, es perezoso, tiene fórmulas, añadidos habituales que prolongan su manera, que siempre son muy de su estilo, pero que no están marcados por un sello de fuerza y verdad. En cuanto a su fecundidad, es inagotable, y ahí donde ha querido es verdadero e ideal a la vez.*<sup>15</sup>

#### 4.- LAS ICONOGRAFÍAS DE DELACROIX.

##### 4.1.- “Desdémona maldita por su padre”

###### 4.1.1.- Iconografía

En el lienzo que Eugène Delacroix pintó en 1852, cuyo título completo es «*Desdémona a los pies de su padre, quien la maldice por haberse casado secretamente con Otelo*», conservado en el Musée

<sup>10</sup> DELACROIX, EUGÈNE: *El puente de la visión...*, op. cit., p. 20.

<sup>11</sup> «*Todo lo hizo en peso, número y medida*».

<sup>12</sup> DELACROIX, EUGÈNE: *El puente de la visión...*, op. cit., p. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>14</sup> VITOUX, FRÉDÉRIC: *Rossini*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>15</sup> DELACROIX, EUGÈNE: *El puente de la visión...*, op. cit., p. 126.

des Beaux Arts de Reims, (Fig. 1), el pintor utilizó una *mélange* entre el drama de William Shakespeare –en cinco actos– y el argumento reformado por el libretista Francesco Maria Berio di Salsa para la tragedia lírica de Rossini, en tres actos.

En la interpretación procurada por el museo galo, de Reims,<sup>16</sup> se afirma que la escena «no se encuentra en Shakespeare»; pero se reconoce que Otelo contempla ese terrible momento.<sup>17</sup>

El padre de Desdémona –Brabancio, en el original *shakespeariano*– recibe la noticia del casamiento secreto de su hija en la Escena 3ª del Acto I, en el drama original del escritor inglés.<sup>18</sup> Algunas interpretaciones ubican la escena del cuadro precisamente aquí, en este instante del decurso argumental de la obra del Shakespeare.<sup>19</sup> Otelo está presente en ella, junto al Dux de la *Serenissima Repubblica di Venezia*, y otros personajes.

En cambio, en el “*Otello*” rossiniano, Berio ubica el fatídico suceso como *Finale II* (nº 9 en la estructura de la ópera) del Acto II; el cual sirve como culminación y colofón de la trama, con el que cae el telón de dicho acto. Elmiro –nombre que recibe el padre de Desdémona en la trama de Rossini y Berio– comparece furioso en escena, en presencia de Desdémona, Emilia –confidente de Desdémona– y el coro. Pero Otelo ya se ha marchado de la escena junto a Rodrigo, justo antes de que dé comienzo este *Finale II*, con el *recitativo* de Emilia. Y esto está perfectamente especificado en el libreto.<sup>20</sup>



Fig. 1-. “Desdémona maldita por su padre”

¿Qué es lo pensamos nosotros que ha sucedido en realidad?. Delacroix, en efecto, ha compuesto la escena principal del cuadro ubicándola en la ópera de Rossini, el *Finale II* del Acto II. Sin embargo, los personajes del fondo han sido retomados de la escena anteriormente citada del “*Otello*” de Shakespeare, Escena 3ª del Acto I. Muy poco se ha escrito sobre estos tres

<sup>16</sup> [http://www.crdp-reims.fr/arts/culture/dossiers\\_peda/delacroix\\_desdemone.pdf](http://www.crdp-reims.fr/arts/culture/dossiers_peda/delacroix_desdemone.pdf) (Consultada en Agosto de 2010).

<sup>17</sup> Adjuntamos el texto original francés: «*La scène peinte par Delacroix, introuvable dans l'oeuvre de Shakespeare, représente la colère du père de Desdémone, sénateur de Venise, qui lui reproche d'avoir secrètement Othello. Ce dernier surgit à l'arrière-plan assiste à la malédiction*».

<sup>18</sup> «Señor y padre mío, (...) Mirad aquí a mi esposo». (Cfr. SHAKESPEARE, WILLIAM: *Otello*). (Hemos utilizado la edición de *Otello* del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Edit. Cátedra, col. Letras Universales, Undécima edición, Madrid, 2009, p. 99).

<sup>19</sup> <http://www.kunst-fuer-alle.de/english/art/artist/image/eugene-delacroix/2511/16/64529/act-i-scene-3-desdemona-kneeling-at-her-father%27s-feet,-1852/index.htm>

<sup>20</sup> La versión del libreto de Francesco Maria Berio que he consultado es la que se adjunta en una carpetilla a la edición discográfica de “*Otello*” de Rossini por el sello Philips. (Cfr. ROSSINI, GIOACCHINO: *Otello*. José Carreras (Otello), Frederica Von Stade (Desdemona), Salvatore Fisichella (Rodrigo), Gianfranco Pastine (Jago), Samuel Ramey (Elmiro), Nucci Condò (Emilia). Jesús López Cobos (Director). Philharmonia Orchestra. Ambrosian Opera Chorus. Philips. 1978. 2CDs. 432 456-2).

hombres, quienes se mantienen en un segundo plano en la penumbra, mientras contemplan la escena principal. Únicamente se ha identificado a Otelo, pero sin especificar sus vestimentas. El moro está vestido con una *chilaba* y una luenga *chalina* enrollada en la cabeza, ambas blancas. La figura masculina ubicada detrás de él, porta una indumentaria similar, sin el turbante; por lo que parece lógico suponer que se trata de un miembro de su ejército. Mayor interés posee el hombre ubicado a la izquierda de la puerta. Vestido de negro, se funde con las gamas cromáticas pardas, negruzcas, del entorno. Tan sólo se acierta a ver su inquietante rostro y el gorro, una lujosa *taqiya* negra, con abalorios. Podría encarnar a Yago, un villano, sí, oponente masculino de Otelo en la sombra; pero cuyo papel es el de servidor y confidente del glorioso y celoso moro de Venecia. En suma, un oficial a las órdenes del general Otelo. Yago es un personaje principal de la trama, miembro del cuarteto de figuras estelares: de un lado, Otelo y Desdémona; de otro, las contrafiguras de Yago y Rodrigo. Parece plausible suponer que Delacroix refrende su relevancia argumental incorporándolo como testigo presencial en el momento en que Desdémona es repudiada por su padre. Si así fuere, Yago no está presente en el *Finale II* del Acto II del “Otello” *rossiniano*; pero sí que participa en la Escena 3ª del Acto I del “Othello” de Shakespeare. Y es que, en la susodicha escena *shakespeareana*, Yago hace acto de presencia en el proscenio junto a Desdémona y los sirvientes para escuchar el parlamento de Brabancio, el padre de Desdémona, ante el Dux, Otelo y los restantes senadores vénetos.

Delacroix recluye a los tres personajes ataviados a la manera marroquí bajo un arco túmido, –probablemente marroquí también–, levemente hinchado, que comunica con otra estancia de la escena. Se trata de una composición claramente teatral, como si el pintor francés hubiese tenido

*in mente* un diseño escénico de “Otello”; pues la puerta y la pared que la sustentan se disponen de manera transversal al espectador situado en la platea del teatro, encajando con las *patas* de los bastidores del proscenio. La puerta delimita los elementos *magrebíes*, esto es, el moro Otelo y sus acompañantes. Aquí, probablemente, el pintor desplegaría su imaginación, amparándose en el viaje que hizo a partir del año 1832 por el Magreb, –especialmente Marruecos, con su estancia tangerina–, para acompañar al Conde de Mornay en una misión diplomática, y que le permitió tomar infinidad de notas y realizar diversas acuarelas.<sup>21</sup>

#### 4.1.2.- Estructura compositiva

“*Desdémona maldita por su padre*” es un óleo sobre tela de 0’59 x 0’49 metros. El pintor de Charenton-Saint Maurice lo dispuso mediante dos ejes diagonales los cuales, partiendo de los cuatro vértices de la tela, realizan una intersección en el centro del cuadro, componiendo cuatro triángulos. Se trata de dos parejas de *triángulos semejantes*, unidos entre sí por sus vértices opuestos. Las figuras *magrebíes* secundarias están agrupadas en uno de los triángulos cuyas hipotenusas son mayores, los horizontales (imagen 1 bis).

El *triángulo semejante opuesto*, a la izquierda del cuadro, está reservado para el padre de Desdémona. El senador paterno destaca por su túnica roja, con pinceladas irregulares rosáceas, que atrae la atención del espectador sobre el resto del cuadro, dentro de una escenografía arquitectónica de gamas parduscas y cenicientas. Con la túnica roja, el padre de Desdémona adquiere un mayor dramatismo, simbolizando la repulsa y el oprobio sobre su hija. Al extender las manos, que por sus escorzos parecen más grandes, el progenitor exagera teatralmente el profundo desdén que le profesa a Desdémona, trocado en crueldad hacia su vástago, de acuerdo con

<sup>21</sup> En este viaje, asimismo, hizo una escapada por Andalucía Occidental, visitando Sevilla y Cádiz, la *tacita de plata*.



Fig. 1 bis.- : “Desdémona maldita por su padre”  
(Diagonal compositiva)

el libreto de Berio.<sup>22</sup> Es el triángulo de la intolerancia de la sociedad veneciana, –enfrentada al turco en Chipre, de acuerdo con la narración original–, que no puede consentir el matrimonio con un moro.

De los otros dos *triángulos semejantes opuestos*, dispuestos verticalmente en la tela, el superior tiene escaso interés. Su misión es completar el fondo escenográfico. Una ventana con columnillas jónicas por la que se vislumbra las hojas de una arboleda. Seguramente, Delacroix estaría pensando en un punto de luz para iluminar el interior de la escena, tras las bambalinas. Una gruesa cortina sirve para delimitar, en el plano

superior, la pared *magrebí*; al tiempo que cierra parcialmente el vano y acota el espacio escénico. Esta cortina recuerda mucho a los toldos laterales de los teatros.

Por fin, el triángulo inferior del óleo, con la figura principal, la heroína: Desdémona. Pese a que la iluminación, que proviene del lateral derecho del cuadro, ilumina la escena principal, con el padre y la hija, sin embargo la sombra que proyecta Desdémona en el lado izquierdo es más perceptible que la de su progenitor, al situarse ésta más cerca del espectador, cuyo punto de vista –y el del propio Delacroix– es el costado izquierdo de la platea. Por otro lado, ambas sombras son poco profundas, y difusas, desvaneciéndose rápidamente. Todo ello apunta a una iluminación típica de los teatros decimonónicos, lateral, con lámparas de tulipas de doble posición, ora se tratase de una escena diurna ora nocturna. En su vestido, con escote “palabra de honor”, de gamas violáceas y pardogrisáceas oscuras, tan sólo destacan los encajes dorados y las blancas mangas de armiño albino. Sin embargo, Desdémona reclama la atención del espectador por su desesperada, rebelde y dramática actitud, que Delacroix sabe disponer con gran teatralidad. Arrodillada ante su padre, implora su perdón.<sup>23</sup> Pero, por otro lado, y en un gesto de rebeldía, extiende su brazo derecho hasta el pecho paterno para, con el dedo índice, acusarlo por su actitud.<sup>24</sup>

#### 4.2.- “Otelo y Desdémona”

##### 4.2.1.- Iconografía

Este óleo, que se puede contemplar en la National Gallery of Canada, fue realizado por Eugène Delacroix en 1849; esto es, tres años antes que el anterior. Sin embargo, narra el desenlace

<sup>22</sup> Adjuntamos el texto original en italiano del libreto de Francesco Maria Berio, conteniendo el diálogo de Elmiro, con el que, precisamente, cae el telón del Acto II del “Otello” de Rossini: «*Odio, furor, dispetto han la pietà nel petto cangiata in crudeltà*». (p. 134).

<sup>23</sup> Desdémona: «*L’error d’un infelice, ab Padre, mi perdona. Se il padre m’abbandona, da chi sperar pietà?*». (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

<sup>24</sup> Desdémona: «*A quel severo aspetto più reggere non so*». (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

de la trama; por consiguiente, y desde el punto de vista argumental, es posterior al cuadro que acabamos de analizar, en el Musée des Beaux Arts de Reims. El tamaño de la tela es levemente mayor: 0'50 x 0'62 metros. (Fig 2).

La interpretación iconográfica que se suele utilizar en este cuadro es que Delacroix tomó ambas fuentes: Shakespeare y Rossini. Es decir, una *mélange* entre ambas versiones, la dramaturgica y la operística. Véase, por ejemplo, la tesis de Meg Nola. Publicada el 1 de diciembre de 2009, reconoce, a su vez, la predilección que Delacroix sentía hacia el “*Otello*” rossiniano:

*Delacroix created his painting with Shakespeare in mind as well as Gioachino Rossini's opera Otello, which Delacroix enjoyed very much and which was of course inspired by the original play.*<sup>25</sup>

En nuestra opinión, por el contrario, pensamos que el pintor francés, en esta ocasión, se basó, únicamente, en la fuente operística: el Acto III del “*Otello*” de Rossini. Por consiguiente, no compartimos la hipótesis que sugiere que Delacroix se inspiró también en el Acto IV, Escena II, del drama original de Shakespeare.<sup>26</sup> Ciertamente, en esta última escena, salida de la pluma del escritor inglés, Otelo recela de Desdémona. Pero Emilia, confidente de Desdémona, tiene un papel relevante en el diálogo entre los cónyuges, defendiendo el honor de Desdémona ante el esposo celoso. A medida que transcurre la escena, además, Shakespeare desplaza el centro de atención a las dos contrafiguras, Yago y Rodrigo. Yago intenta convencer a

Rodrigo para que éste último asesine a Cassio, un honrado lugarteniente de Otelo. No se produce, por ende, en esta escena, el apuñalamiento de Desdémona a manos de Otelo.

En la iconografía que Delacroix plasma en este lienzo, hay dos objetos que nos remiten inequívocamente al Acto III de la ópera de Rossini: el arpa y el candil encendido.

Sin duda, es el arpa el elemento iconográfico más importante. Al iniciarse el Acto III, y para finalizar el *recitativo* con Emilia, Desdémona comparte sus penas con el arpa, especificado por Rossini y Berio:

*Oh tu del mio dolor dolce istrumento!  
Io ti riprendo ancora;  
E unisco al mesto canto  
I sospiri d'Isaura, ed il mio pianto.  
(Prende la sua arpa)*<sup>27</sup>

Sin mediar solución de continuidad, la soprano interpreta la cavatina *Assisa a'pie d'un salice*, precedida por un amplio *ritornello* del arpa. El arpa, además, acompañará a Desdémona durante toda la pieza. Es el momento más bello del Acto III, desde el punto de vista melódico. Aunque el compositor la etiqueta como “*canzone*”, ni es un aria<sup>28</sup> ni tampoco una canción *sensu stricto*,<sup>29</sup> sino una *cavatina* de tres estrofas (A-A'-A''). Su estructura sigue las distintas estrofas del texto literario, delimitadas por los signos de puntuación. La música permanece inalterable; si bien, al gusto *belcantista*, cada estrofa posterior es progresivamente ornamentada. Tras la última de ellas, una ráfaga de viento rompe al-

<sup>25</sup> NOLA, MEG (2009): *Shakespearean scenes in art*. En: [http://modernarthistory.suite101.com/article.cfm/shakespearean\\_scenes\\_in\\_art](http://modernarthistory.suite101.com/article.cfm/shakespearean_scenes_in_art) (Consultada en Agosto de 2010).

<sup>26</sup> Cfr. [http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork\\_e.jsp?mkey=7660](http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_e.jsp?mkey=7660) (Consultada en Agosto de 2010).

<sup>27</sup> Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA,... p. 140

<sup>28</sup> DOMÍNGUEZ LUQUE, ANTONIO (2005): *Un acercamiento a la única obra shakespeareana de Rossini: Otello, ossia il moro di Venezia*. Filomusica, n° 68. En: <http://www.filomusica.com/filo68/otello.html>

<sup>29</sup> ALIER, ROGER (2000): *Guía universal de la Ópera*. Vol. 2. Barcelona, Ma non troppo, p. 707. (Realmente Alier no pretende aquí analizar la pieza. Alude a ella por su denominación popular; puesto que, con fines divulgativos, se dirige a un lector medio).



Fig. 2.- "Otelo y Desdémona"



Fig. 2 bis.-: "Otelo y Desdémona"  
(Estructura compositiva)

gunos cristales de la ventana: un anticipo de la tormenta posterior, tan del gusto de Rossini.

En el texto de la cavatina, Desdémona evoca a su amiga Isaura, fallecida, y que fue víctima de un amor cruel. La soprano presagia así su dramático final. El arpa, por tanto, es el instrumento que simboliza su dolor y su trágico destino.

En cuanto al candil encendido que porta Otelo en su mano izquierda, ya viene especificado en el libreto de la siguiente manera:

*(Otello s'introduce nella stanza di Desdemona, per una segreta porta, tenendo in mano una lucerna).<sup>30</sup>*

#### 4.2.2.- Estructura compositiva

La estructura compositiva de este lienzo de Delacroix, "Otelo y Desdémona", es diferente al anterior (Fig. 2 bis). Dos diagonales, que no parten ahora de los vértices de la tela, crean dos pares de *triángulos escalenos*. Los pares son desiguales entre ellos. Cada uno de los triángulos del par mayor, forma un *ángulo suplementario* con el triángulo contiguo del par menor. Con

los triángulos escalenos menores, Delacroix compone los personajes: Otelo entra sigiloso, a la izquierda, en un escorzo parcial; Desdémona, a la derecha, yace en la cama. Los gestos de las manos de la heroína, —el derecho dispuesto a cambiar su cuerpo de posición y el izquierdo en la frente—, indican que Desdémona tiene un sueño intranquilo.

Los triángulos escalenos mayores delimitan los objetos y el resto de la escenografía. En el triángulo inferior, recostada, el arpa. El triángulo superior es ocupado casi en su totalidad por el cortinaje rojo, símbolo del drama. Se trata de una gama de rojos que incluyen pinceladas rosáceas, doradas y pardas, éstas últimas en los pliegues. Una gama cromática que guarda cierta similitud con la túnica del padre de Desdémona, en el óleo anterior. También existe una ventana, ahora ubicada en el vértice izquierdo de la hipotenusa. El colorido, más vivo, tal vez pudiere sugerir los rayos de la tormenta que evoca Rossini. Asimismo, es el resultado de la iluminación teatral, de las bambalinas traseras.

<sup>30</sup> Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA, *op. cit.*, p. 144.

5.- ¿QUIÉNES ENCARNAN A OTELO Y DESDÉMONA EN LAS PINTURAS DE EUGÈNE DELACROIX?. UN PLANTEAMIENTO HIPOTÉTICO

Si tenemos en cuenta que entre 1821 y 1827, –fecha en que partió para México, de donde regresaría tres años después a Francia– Manuel García (padre) fue el principal intérprete de *Otello*; y que, a partir del año siguiente, 1828, su hija María Malibrán debutó triunfalmente en París –cobraba entonces la astronómica cifra de 8000 francos por función–, y fue el comienzo de su meteórica carrera por Europa y Estados Unidos, tal vez no sea aventurado suponer que ambos, padre e hija, encarnen a la pareja de amantes en el imaginario los óleos de Delacroix. Son los años en que despierta en Eugène Delacroix su pasión por *El Cisne de Pésaro*. Empero, no obstante, insistentemente, todo queda reducido a una mera hipótesis.

Es posible, también, que Giuditta Pasta –la otra gran estrella del *bel canto* italiano– esté detrás del personaje de *Desdémona*, de la que era también una célebre intérprete; aunque la carrera de la soprano de Saronno fue más efímera: su voz tan sólo duró poco más de 16 años. En 1837, su declive era manifiesto.

Delacroix reconoce la fama de María Malibrán (imagen 4); aunque su talento es el propio de una *burguesa sin ideales*. El pintor prefiere a la Pasta, a quien equipara con Rafael y Rubens, precisamente los artistas de los que realizó copias en el Louvre mientras aprendía en el taller del pintor neoclásico Pierre-Narcisse Guérin, entre 1815 y 1818:

27 de enero de 1847. (...)

*Por la tarde he ido a ver a Labbé, después a Leblond. García (hijo) estaba allí. Hemos hablado de la opinión de Diderot acerca del comediante. Pretende que el comediante debe ser, a la vez que dueño de sí mismo, apasionado. Le digo que todo sucede en la imaginación. (...)*

*García, defendiendo el partido de la sensibilidad y de la verdadera pasión, piensa en su hermana, la Malibrán. Nos ha dicho como prueba de su talento como*

*comediante que nunca sabía cómo interpretaría. (...) Alcanzaba así momentos muy enérgicos y que parecían muy auténticos, pero también le ocurría estar exagerada y fuera de lugar; por tanto insoportable. No recuerdo haberla visto nunca noble. Cuando se acercaba más a lo sublime, no era nunca más de lo que puede alcanzar una burguesa; en una palabra, carecía completamente de ideal. Era como los jóvenes que tienen talento, pero a quienes el ardor de la edad y la inexperiencia persuaden siempre de que nunca harán bastante. Parecía como si buscara sin cesar nuevos efectos en una situación. Si se emprende este camino, no se acaba jamás: no es nunca el del talento consumado; éste, una vez que ha realizado sus estudios y que ha dado en el punto, ya no se aparta de él. Esto era lo propio del talento de la Pasta. Así hicieron Rubens, Rafael, todos los grandes compositores. Con el otro método, no solamente el espíritu se halla en una perpetua incertidumbre, sino que la vida transcurriría en ensayos sobre un solo tema. Cuando la Malibrán terminaba su función, estaba agotada: el cansancio moral se unía al cansancio físico, y su hermano admite que no hubiera podido vivir mucho tiempo así.*

(...)

*La posteridad sólo conoce de un actor la reputación que le han hecho sus contemporáneos; y para nuestros descendientes, la Malibrán será puesta al mismo nivel que la Pasta, y quizás sea preferida, si se tienen en cuenta los exagerados elogios de sus contemporáneos.<sup>31</sup>*

Delacroix, eso sí, se hace eco de la famosa melancolía con la que la Malibrán dio relieve al papel de *Desdémona*. Fue un rasgo interpretativo muy estudiado, según recoge el pintor como resultado de la conversación con su hermano, Manuel Patricio Rodríguez García.

*García nos contaba que la Malibrán, indecisa sobre el efecto que debía buscar para el momento en que la llegada imprevista de su padre detiene la exultación, cuando acaba de saber que Otelo está vivo tras su lucha con Rodrigo, consultó sobre ello a Mme. Naldi. (...) Esta mujer había sido una excelente actriz.<sup>32</sup>*

<sup>31</sup> DELACROIX, EUGÈNE: *El puente de la visión*, op. cit., pp. 6-8.

<sup>32</sup> *Idem*.

## 6.- CONCLUSIÓN: LA COSMOVISIÓN DE DELACROIX. TEATRALIDAD.

Creemos que la *cosmovisión* que subyace en ambos cuadros es diferente de aquellos óleos que participaron, en el año 1831, en distintos concursos de pintura sobre la Revolución Francesa. No se trata ahora de la Venus clásica, ataviada con gorro frigio, que encarna la libertad, con el ideal socialista utópico de la unión de clases, frente a una *ultra* y decrepita monarquía restaurada de Luís XVIII y, especialmente, de su hermano menor, Carlos X, como es el caso de “*La Libertad guiando al pueblo*” (“*La barricada*”). Porque a Delacroix, a partir de la *monarchie citoyenne* de Luís Felipe de Orleáns, dejaron de interesarle los temas históricos del siglo XIX.<sup>33</sup>

A través de los óleos *rossinianos/shakespearianos*, Delacroix sigue rindiendo culto a la mujer; como también lo hacía, en su tiempo la ópera del primer Romanticismo, especialmente la desarrollada en Francia por compositores italianos.<sup>34</sup> Desdémona es una heroína, que encarna la libertad de elección, por encima de condicionantes raciales y culturales, y que es cruelmente repudiada por el padre, quien representa el convencionalismo social europeo, impermeable ante el *diferente*. El pintor galo podía haber buscado otras escenas con mayor dramatismo en la ópera de Rossini: el *Finale del Acto I* (*L'ingrata, abimè, che miro*), en donde Otelo y Rodrigo se amenazan sable en mano, mientras Desdémona es apartada de su amado; o bien, el duelo entre Otelo y

Rodrigo, intentando Desdémona inútilmente separarlos, en el Acto II (*Terceto: Abimè! Fermate!*). Tras haber viajado por el Magreb, contemplando con admiración la civilización islámica, —el harén que visitó le pareció el reducto de un hermoso mundo mediterráneo de los tiempos de Homero—,<sup>35</sup> la elección del tema de la maldición paterna de Desdémona no es baladí; porque es la reacción de desprecio ante el casamiento de su hija con un moro. El cuadro, así, se convierte en un documento de denuncia de la intolerancia, si bien dentro de un proscenio.

Por otro lado, Desdémona es una mujer de trágico devenir. En este sentido, Delacroix entiende la temática de Shakespeare y Berio/Rossini como lo que es: un drama teatral lírico. Ambos cuadros buscan la teatralidad. El segundo, “*Otelo y Desdémona*”, es la expresión del drama romántico en estado puro. Sin duda, el sentimiento trágico de Delacroix expresado aquí es también, *pace* Shakespeare, el que despertaban las óperas de su tiempo representadas en Francia, ora la *tragédie lyrique*, ora la ópera seria, ora el melodrama italiano *belcantista*, y, por supuesto, la *Grand Opéra*, cuyo capitán fue siempre el *genial* Meyerbeer.<sup>36</sup>

Y todo ello sazonado con un movimiento escénico teatral propio de las óperas decimonónicas, pero al que el pintor tal vez agregue una pizca de monumentalidad barroca. Quizás la idea de Friedlaender se cumpla también en este caso.<sup>37</sup>

33 ROSENBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX*. Madrid, Akal, col. Arte y Estética nº 28, 1992, p. 159.

34 Desde el modelo de *óperas de rescate*, genuinamente francés, cultivado luego por Beethoven en “*Fidelio*”, hasta los compositores italianos predecesores de la *Grand Opéra* francesa como Luigi Cherubini (“*Medea*”), y, por supuesto, los belcantistas que ejercían su labor en Francia, como Vincenzo Bellini (“*Norma*”).

35 ROSENBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX... Ibidem*.

36 Discúlpenme los wagnerianos por mis elogios al compositor berlinés Yaakob Liebmann Beer.

37 FRIEDLAENDER, WALTER: *De David a Delacroix*. Madrid, Alianza Forma, 1989, p. 121.



Fig. 3.- El cantante español Manuel del Pópulo Vicente García, caracterizado como “Othello”, en la ópera homónima de Rossini



Fig. 4.- La soprano española María Malibrán (María Felicia García Sitches), pintada por François Buchot (Museo del Louvre).