

DOSSIER: ICONOGRAFÍA Y COMPARATISMO

Comprender el romanticismo y la política desde un análisis comparativo

Jorge Coli



EDICIÓN 8-9
JULIO-DICIEMBRE DE 2018 / ENERO-JUNIO DE 2019
E-ISSN: 2389-9794



Comprender el romanticismo y la política desde un análisis comparativo*

Jorge Coli**

Resumen: El problema central de esta investigación fue estudiar cómo el concepto abstracto de Libertad se percibió colectiva y concretamente a lo largo del siglo XIX a través de imágenes en varios niveles artísticos. El eje central fue el estudio de la obra de Eugène Delacroix *La Libertad guiando al pueblo*. Se estudiaron fuentes iconográficas, impacto del trabajo y su trayectoria temporal. El resultado fue una comprensión profunda del punto de

***Recibido:** 18 de noviembre de 2018 / **Aprobado:** 30 de abril de 2019 / **Modificado:** 4 de septiembre de 2019.

**Doctor en Estética por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesor y Director del Instituto de Filosofia e Ciências Humanas de la Universidade Estadual de Campinas (Campinas, Brasil)  <https://orcid.org/0000-0003-1139-5944>  jorgecoli63@gmail.com

Cómo citar: Coli, Jorge. "Comprender el romanticismo y la política por un análisis comparativo". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019): 12-55.



vista formal e iconográfico de este trabajo. Esto significa una expansión en los procesos de investigación sobre nociones teóricas que se transforman al insertarse en prácticas colectivas vividas

Palabras clave: arte; iconografía; Libertad; historia del arte; Eugène Delacroix.

Understanding Romanticism and Politics from a Comparative Analysis

Abstract: The central problem of this research was to study how the abstract concept of freedom was collectively and concretely perceived throughout the 19th century through images at various artistic levels. The central axis was the study of Eugène Delacroix's work "Freedom guiding the people". Iconographic sources, impact of the work and its temporal trajectory were studied. The result was a thorough understanding of both the formal and iconographic point of view of this work. This means an expansion in the investigative processes about theoretical notions that are transformed by inserting themselves in collective lived practices.

Keywords: art; iconography; Freedom; history of art; Eugène Delacroix.

*... En quelque sorte, c'est l'introduction
de la réalité au milieu d'un songe.*

Eugène Delacroix

El siguiente artículo examinará *La Libertad guiando al pueblo*, cuadro de Eugène Delacroix. Se propone un tratamiento concreto, es decir, que no hace un llamamiento a una discusión sobre el concepto de Libertad, sino que se aproxima a un objeto visual cargado de experiencia vivida, a la vez individual y colectiva y, por tanto, portador de emoción y de memoria. Es por eso que dejo de lado el debate sobre la naturaleza teórica de esa Libertad, porque eso sería hablar de otra cosa y no del cuadro. Delacroix no tenía la intención de manifestar un programa explícito por imágenes ni, ciertamente, tampoco tenía en mente una definición límpida del concepto. De ahí resulta pertinente mencionar un pasaje de *Malombra*, novela italiana escrita por Antonio Fogazzaro, a finales del siglo XIX.



En ese fragmento, quien habla es un exiliado alemán en 1848 —un cierto Andreas Gothold Steinegge—, que se presenta a sí mismo como un alumno expulsado de su colegio por haber amado demasiado el vino; expulsado de su familia por haber amado demasiado a las mujeres y expulsado de su patria por haber amado demasiado la Libertad. Y él dice que Libertad es una palabra neumática. Como su interlocutor no lo comprende, él explica

¿No lo entiende usted? De hecho, es un poco difícil. Hay, estimado señor Silla, palabras algebraicas, palabras mecánicas y palabras neumáticas. Voy a explicarle lo que me enseñó un amigo fusilado por los malditos prusianos en 1848. Las palabras algebraicas descienden del cerebro y son signos de ecuación entre el sujeto y el objeto. Las palabras mecánicas son formadas por la lengua como articulaciones necesarias del lenguaje. Pero las palabras neumáticas vienen directamente de los pulmones, suenan como instrumentos musicales, nadie sabe lo que ellas quieren decir y embriagan a los hombres. Si, en vez de *Freiheit*, en vez de *Libertà*, dijéramos una palabra de diez sílabas cuántos héroes y cuántos locos menos habría habido.¹

1. Antonio Fogazzaro, *Malombra* (Milán: Mondadori, 1971), 44. Lo que interesa enormemente, en el caso, es que la libertad es vivida y no pensada o al menos no primordialmente. No hay definiciones muy claras. Es por eso que se cita a Fogazzaro. Muchos análisis simplistas ya se han hecho, declarando que este tipo de libertad es la libertad burguesa, ideológica, falsa, “no racional” o incluso “no científica”. Y que se tiene que acabar con esos mitos para conquistar la verdadera libertad. Esto es, desde nuestro punto de vista, crear nuevos mitos. En este tipo de enfoque, más que la incidencia directa sobre el actual, interesa el hecho que, cuando se trabaja con un objeto cultural como las obras de arte, se tiene que tratar con ámbitos que forman parte de los dominios más diversos —que hacen llamamiento a emociones, pasiones, pero también a la racionalidad—, todo ello concentrándose en una gran amalgama. De ahí la importancia, para el trabajo intelectual, de emplear instrumentos diferentes de los racionales, es decir, la sensibilidad, la intuición. Ese es el gran desafío de la obra de arte y que se coloca en el terreno de la epistemología. No se trata de recuperar el “irracional” —expresión hoy tan banalizada— sino de canales que no pasan forzosamente por los circuitos de la razón. Y la obra de arte —que exige la percepción del “je-ne-sais-quoi” y del “presque-rien”, para retomar dos títulos de Jankelevich— es desfigurada si para comprenderla utilizamos una metodología del orden de lo puramente racional es forzosamente esquemática y mecánica. Este desafío de los objetos culturales es propuesto particularmente al saber “académico”, incluso al que aparenta ser el más “moderno”, el más “progresista” —saber que divide, comparte en “especializaciones” y que, por lo tanto, es poco adaptado para la “comprensión de los fenómenos culturales”—. Pero cada uno de ellos impone su enfoque específico y exige siempre, para que podamos percibirlos con una cierta riqueza, nuestra circulación por sectores más diversificados del saber.



El cuadro de Delacroix se inscribe en esa fuerte corriente emocional que atraviesa los movimientos políticos del siglo XIX. Pero no es sólo una explosión que emerge del fondo de las entrañas del artista, ni la expresión de una subjetividad todo poderosa que se manifiesta en el mundo. Es una construcción que utiliza elementos diversos, que van mucho más allá de lo que habitualmente se asocia con el trabajo del pintor, es decir, pincel, telas y tintas. El resultado es una imagen en modo transparente e inmediato. Baudelaire decía, de modo curioso pero significativo, que una pintura construida armónicamente consiste en una serie de cuadros superpuestos. Lo que se propone es cavar un poco en esas capas arqueológicas e intentar descubrir algunas cosas que están bajo esa imagen y que la han hecho posible.

La Libertad guiando al pueblo, de Delacroix, data de 1830: es una respuesta a los acontecimientos políticos del verano de ese mismo año —las llamadas “jornadas gloriosas”²— que depusieron al rey Carlos X y, con él, a Bourbon. Desde el punto de vista de la historia de los movimientos populares, la revolución de 1830 fue, sin duda, la menos expresiva³. Los sucesos fueron, brevemente, los siguientes: la Restauración, de espíritu estrecho y autoritario, intentó en 1830, un golpe de Estado que traería de vuelta un poder absoluto. Carlos X emitió cuatro decretos: supresión de la carta constitucional; supresión de la Libertad de prensa; disolución de la Cámara de Diputados; y modificación de la ley electoral, reservando el derecho de voto a los grandes propietarios y excluyendo a comerciantes e industriales. Se trata, de un modo evidente, de un ataque frontal a las Libertades burguesas, una especie de veleidad de retorno al antiguo régimen absolutista. En París, explotaron protestas y una insurrección popular a la que estaban vinculados elementos republicanos que, en ese momento, en su mayoría, eran jóvenes y estudiantes poco estructurados. El levantamiento fue visto

2. Días 27, 28 y 29 de julio.

3. Significativamente, como nota el historiador Guillaume de Bertier de Sauvigny, la bibliografía sobre los movimientos de 1830 es parca. Se ofrecen aquí los títulos referidos: Guillaume de Bertier de Sauvigny, *La révolution de 1830 en France* (París: Armand Colin, 1970); Jean-Louis de Courson, *1830. La révolution tricolore* (París: René Julliard, 1955); A. Jardin y A. J. Tudesy, *La France des notables*, 2 vols. (París: Seuil, 1973).



con aprobación por la burguesía liberal, aunque los diputados de la oposición no se atrevían a incorporarse a ella. Pequeño detalle revelador de esa simpatía: comerciantes y patrones de talleres pagaban el día a sus obreros y empleados para que se manifestaran en las calles. La revuelta tomó, sin embargo, grandes proporciones y los combates fueron sangrientos: cómputo final —800 insurgentes y 200 soldados muertos—.

Al término de los acontecimientos, la oposición liberal recuperó hábilmente el movimiento y encaminó la crisis no hacia una solución republicana —porque la república parecía algo demasiado alarmante (el trauma del radicalismo jacobino todavía estaba presente—, sino para una solución monárquica. Había a mano un hombre, el duque de Orleans, con un pasado relacionado a la tradición revolucionaria. Hijo de Philippe Égalité, el príncipe que en 1793 había votado a favor de la muerte de su primo Luis XVI en la Convención, el duque de Orleans nutrió simpatías jacobinas y participó de dos batallas victoriosas que la Revolución había trabado contra las fuerzas prusianas y austriacas, la batalla de Valmy y la batalla de Jemmapes. En 1830, su pasado revolucionario le confirió cierta legitimidad.

Durante el Terror, Luis Felipe se refugió en Suiza, donde vivía dando clases de inglés. Pero en 1815, con la vuelta de los exiliados, recuperó la inmensa fortuna de los Orleans. Se mantuvo o fue mantenido, fuera de la política, gestionando sus riquezas, conectado a la altísima burguesía liberal y de oposición, los Laffite, los Perier, los grandes banqueros de la época. De alta estirpe, pero de comportamiento burgués, antiguo revolucionario y actualmente viviendo de rentas, surgió por lo tanto como el hombre perfecto para la nueva situación. Thiers, posteriormente ministro bajo la Monarquía de Julio, redactó en 1830, un folleto-proclamación perfectamente explícito:

Carlos X ya no puede entrar en París, derramó la sangre del pueblo.
La República nos expondría a divisiones horribles ya conflictos con el resto de Europa.

El duque de Orleans es un príncipe dedicado a la causa de la Revolución.

El duque de Orleans nunca luchó contra nosotros.

El duque de Orleans estaba en Jemmapes.

El duque de Orleans defendió, en el fuego de la batalla, la bandera tricolor.



Y el duque de Orleans se convirtió el 7 de agosto en, Luis Felipe I, rey de los franceses, sin que, en ningún momento, haya habido siquiera la posibilidad de un Gobierno republicano, por no decir popular, como sucedería en 1848 y durante la Comuna. Ayudado por las manifestaciones de calle de 1830, Luis Felipe aseguró fácilmente el paso de un estrecho régimen represor no a una nueva república, sino a una nueva monarquía, capaz de permitir a los grandes hombres de negocios gobernar cómodamente. En ese contexto, sería posible percibir el cuadro de Delacroix como una obra que celebra el movimiento popular sobre el que Luis Felipe legitimó su poder. Lo que no debía desagradar al nuevo monarca, pues se sabe que en el Salónn de 1831 había nada menos que veintitrés pinturas consagradas al tema de la revolución de julio. Y se sabe también que hubo un proyecto de decoración de la sala del trono de Luis Felipe con episodios de la revuelta popular⁴.

Si se añade que Delacroix, con 33 años en 1830, poseía ya una carrera considerable que comprendía obras muy célebres (*La barca de Dante*, *La masacre de Quios*, *La muerte de Sardanapalo*); que durante la Restauración había estado relativamente cerca del duque de Orleans; que había comprado algunos cuadros junto con él y que lo benefició con la protección del nuevo régimen; que le encomendó dos conjuntos decorativos (ciertamente los más notables del siglo XIX), uno para el Palais Bourbon (Asamblea), otro para el Palais du Luxembourg (Senado) es entonces posible percibir *La Libertad* como un cuadro casi oficial, que va en el sentido del poder.

4. La legitimación de Luis Felipe por los movimientos de 1830, su poder emanando de la revuelta y del pueblo, fue un proyecto ideológico breve, aunque dejó varias huellas. Así, *La Parisienne*, himno compuesto por Auber, con letra de Casimir Delavigne, intentó inútilmente sustituir a la Marsellesa, para celebrar las “3 gloriosas”. Pero “ce chant ne dura ce que durent les roses”, dijo Bassanville. En todo caso, ilustra perfectamente la voluntad de asimilación entre el duque de Orleans, la revuelta popular y la personificación de la libertad. De ese himno hay dos estrofas significativas: “Peuple français, peuple de braves, La Liberté ouvre ses bras. On nous disait ‘Soyez esclaves’ Nous avons dit ‘Soyons soldats’” [...] “Soldats du drapeau tricolore D’Orléans, toi tu l’as porté. Ton sang se mêlerait encore A celui qu’il nous a coûté”. Citado por De Courson, 1830. *La révolution*, 399-400. Las escorrentías semántico-ideológicas no podrían ser más apropiadas: el pueblo, por la libertad, se vuelve soldado, lo que permite pasar a recordar a Valmy y de Jemmapes y hacer así que ese ejército popular sea dirigido por el duque de Orleans. Particularmente diciente es el condicional “se mêlerait encore”, que permite hacer de Luis Felipe un luchador en las barricadas, vía pasado-heroico-Valmy-Jemmapes.



La obra, sin embargo, conocerá un curioso destino. Fue comprada por el ministerio del Interior en 1831 y expuesta en el Museo del Luxemburgo⁵, pero en 1833 fue retirada de las salas y guardada en las reservas. En 1839 se devolvió al artista. Sólo reapareció en 1848, bajo la Segunda República Francesa. ¿Qué pasó? La situación social se degradó y Luis Felipe, que había sido aplaudido por los liberales, pero tragado como una píldora amarga por las clases populares y los republicanos, se enfrentó con levantamientos urbanos extremadamente serios. En 1831, se dio en Lyon la revuelta de los Canuts, liderada por tejedores que tomaron la ciudad: todo terminó con un cerco, una batalla y una masacre. En 1832, en la región popular del Faubourg Saint-Antoine, en París, un movimiento fue seguido por una violenta represión. En 1834, una nueva insurrección obrera en Lyon, siguió en la ensangrentada la ciudad y en París una matanza violentamente feroz recayó sobre el Faubourg Saint-Antoine, ilustrada por Daumier en una de sus más célebres litografías, *Le massacre de la rue Transnonain*.

La Monarquía de Julio percibía que estaba jugando con fuego y que, en las nuevas circunstancias, no sólo la legitimidad del cuadro desaparecía (porque el Gobierno estaba masacrando a las personas que estaban representadas en la obra) sino que se volvió altamente indeseable: la barricada continuó siendo una amenaza al poder y la figura de la Libertad traía con ella recuerdos amenazadores e identificaciones indeseables. Esto se aclara con lo que sigue en la historia del cuadro. Después de la Revolución de 1848, durante el Segundo Imperio, la obra fue escondida nuevamente. En 1855, Francia realizó su primera gran exposición industrial. Se trató, por supuesto, de exhibir al mundo los poderes de la técnica y de la industria moderna, pero también de mostrar los esplendores de la cultura francesa. Los organizadores decidieron hacer una muestra de los grandes pintores vivos. Delacroix estaba naturalmente entre ellos, pero la *La Libertad* no figuraba en la lista de los cuadros expuestos. Delacroix protestó y el conde de Niewekerke —una especie de ministro de las Bellas Artes de entonces— respondió, diciendo: “Altas razones, desde mi punto de vista, se oponen a la

5. Situado en un pabellón de los jardines de Luxemburgo, el museo que tenía el mismo nombre abrigó durante el siglo XIX la producción artística contemporánea: era una especie de museo de arte moderno de la época.



exposición de un cuadro que representa la Libertad con una gorra roja en lo alto de una barricada y soldados franceses pisoteados por los subversivos”⁶.

El emperador Napoleón III intervino y el cuadro fue expuesto en 1855. Dato curioso: sondeos realizados hace algunos años revelaron que, originalmente, el birrete frigio era de un rojo vivo, escarlata. Puede que posiblemente con ocasión de la muestra de 1855, Delacroix lo haya recubierto con el rojo-marrón que conocemos hoy, para disfrazar el tono explícitamente subversivo y así obtener la exposición de su pintura. Pero inmediatamente después de ese evento, el cuadro fue ocultado de nuevo. En 1863, la obra entró al Museo de Luxemburgo, justo en el año de la muerte del pintor y periodo en que el Segundo Imperio intentó dar una imagen más liberal de sí. El cuadro fue trasladado al Museo del Louvre bajo la Tercera República en 1874.

Todos estos movimientos de eclipse de la obra son sintomáticos: el cuadro posee elementos indeseables al poder. La revuelta del pueblo es una revuelta, ciertamente, pero también la figura de la Libertad, que parece asustar con su gorra roja. Se trata de una imagen alegórica: personaje con algunos atributos encarnando una idea abstracta. Pero se debe esta alegoría de Delacroix, tan vigorosa desde el punto de vista plástico y político, se realizó precisamente en el momento en que había una crisis del discurso alegórico. El lenguaje alegórico del Antiguo Régimen era bastante codificado. Sus orígenes inmediatos se remontaban al Renacimiento, momento en que surgió la necesidad de expresar ideas filosóficas y morales a través de las imágenes y también de la celebración. Los poetas y artistas buscaron en el conocimiento de los eruditos imágenes que pudieran expresar los mensajes deseados.

Durante los siglos XV y XVI no hubo un lenguaje sistematizado de la alegoría o, si existía, era todavía bastante “flojo”. Algunos compendios —especie de pequeños diccionarios— se publicaron durante el siglo XVI, pero la erudición humanista multiplicó los símbolos y alusiones. El resultado

6. Hélène Toussaint, *La Liberté guidant le peuple de Delacroix* (París: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1982), 62. La historia de las vicisitudes del cuadro se encuentra en el capítulo 14 de dicho catálogo, titulado “Un tableau scandaleux” (pp. 60 y ss.). Allí está el sondeo que revela la diferencia de tono en la gorra.



fue, para nosotros, a menudo enigmático, porque las claves, excesivamente conectadas a un programa iconográfico, se perdieron. Los estudiosos que se ocupan de tales cuestiones en ese período están obligados a recoger indicios, proceder por deducciones, asociaciones, analogías: Erwin Panofsky se comparó con Sherlock Holmes. En efecto, el trabajo sobre la significación de las imágenes producidas del inicio del Renacimiento al final del siglo XVI es intrincado; exige finura de análisis, inmensa erudición y brillantes capacidades interpretativas. La riqueza de un pensamiento que se produce como imagen (y no de un pensamiento traducido en imágenes) atrajo a la gran mayoría de los estudiosos de la iconología moderna.

La situación se altera en el momento de la Contrarreforma y del absolutismo, cuando la multiplicidad de lenguajes simbólicos y particularismos bizantinos se vuelven indeseables. El discurso alegórico tiende entonces a la unificación y se vuelve capaz de celebrar, de afirmar verdades morales o políticas de un modo universal. Uno de los instrumentos más importantes y eficaces para la cristalización de ese código alegórico es la *Iconología* del Cavaliere Cesare Ripa, editada en los últimos años del siglo XVI. Allí se reanudaron las referencias a la Antigüedad, las experiencias simbólicas del Renacimiento, los precedentes tratados y textos literarios modernos, refundiendo todo esto y determinando en cada imagen sus atributos y significaciones. La *iconología* Se convirtió en un instrumento extremadamente cómodo para quien quisiera componer un discurso alegórico, un núcleo a partir del cual las imágenes podrían ser concebidas y comprendidas en un sistema coherente y cohesivo. Y la necesidad de ese diccionario era tal que el éxito fue inmediato.

Todos los tratados de iconología posteriores al de Ripa están siempre de algún modo conectados a él y, en toda Europa, su *Iconología* está presente, en múltiples ediciones, traducciones y adaptaciones. Cuando Le Brun celebró Luis XIV en Versalles, él se sirvió de Ripa. Cuando Bernini hizo sus grandes decoraciones romanas, es a la *Iconología* de Ripa a la que hace un llamamiento. Cuando Vermeer —a pesar de ser el pintor menos retórico que existe— pintó la *Alegoría de la Fe* utilizó también la *Iconología* de Ripa. Está claro que los artistas se toman sus Libertades con las directrices que encuentran en el compendio, modificando, suprimiendo, añadiendo



símbolos. Pero ese texto en particular parece haber sido el punto primordial de referencia para el lenguaje alegórico de los siglos XVII y XVIII⁷.

Con la profunda transformación de la cultura, operada a finales del siglo XVIII, ese lenguaje, destinado a un público restringido y homogéneo, comenzó a caducar, a entrar en crisis. El cuadro de Delacroix, como se verá, fue una espléndida solución, única y sin posteridad directa, en el seno de la crisis de la alegoría. Delacroix supo incorporar elementos antiguos y actuales, eruditos y populares, retomando la historia reciente de la Libertad como imagen y como aspiración política.

La Libertad es, naturalmente, una alegoría poco frecuente en el antiguo Régimen. Mucho menos presente, por ejemplo, que la verdad, que afirma la fe auténtica y el poder legítimo. Pero forma parte, sin embargo, del diccionario de Ripa. Se trata de la Libertad clásica, filosófica, que reposa sobre

7. Aunque aquí el objetivo no es hacer una historia de la alegoría moderna, cabe recordar que las codificaciones hechas en diccionarios se publicaron a lo largo del siglo XVI, comenzando por los *Hieroglyphica* de Horapolo, obra del siglo V a. C. retomada en el Renacimiento. El compendio de Pierio Valeriano y, sobre todo, los *Emblemata* de Alciati vendrían a enriquecer la lista, pero para la alegoría en la época del absolutismo y de la Contrarreforma, la obra esencial fue la *Iconología* de Ripa. Los diccionarios posteriores, de Ricci, Corrozet, Petty, Delafosse y otros, derivan de esas fuentes y, particularmente de la *Iconología* de Ripa. Para una introducción al problema, consultar el excelente manual de André Masson, *L'allégorie* (París: PUF, 1974). Sobre la importancia y el descubrimiento del Ripa, ver Emile Mâle, *L'art religieux du XVII^e siècle* (París: Armand Colin, 1984), capítulo IX. Sobre la capacidad de metamorfosis de los símbolos, ver Rudolf Wittkower, *Allegory and migrations of symbols* (Londres: Thames and Hudson, 1977). Sin embargo, no es el momento de citar aquí una bibliografía completa sobre los estudios hechos acerca de las cuestiones iconográficas relacionadas con la alegoría durante el Antiguo Régimen. La edición de la *Iconología* de Ripa utilizamos es la de su traducción francesa del siglo XVII hecha por Baudoin; *Iconologie ou la science des emblèmes, devises etc. qui apprend à les expliquer, dessiner et inventer* —ouvrage très utile aux orateurs, poètes, peintres, sculpteurs, graveurs et généralement à toutes sortes de curieux des Beaux-Arts et des Sciences. Enrichie et augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de Cesar Ripa. Parj. B. de l'Académie Française. A Amsterdam, chez Adrian Braakman [...] 1698. La edición francesa es particularmente interesante, porque es de ella deriva directamente del diccionario de Gravelot y Cochin.



el dominio de sí, sobre la idea que el hombre sólo es libre cuando domina sus pasiones, los movimientos de su alma. Es representada por una figura femenina, con un cetro en la mano derecha, significando el imperio que el hombre tiene sobre sí mismo como señor de sus pasiones. El birrete frigio viene, según Ripa, de una antigua costumbre de los romanos, que lo destinaba por a los esclavos que serían liberados. Por fin, a los pies de la *Libertad* se encuentra un gato: no hay, dice Ripa, animal más independiente y que soporte menos estar encerrado.

Rápidamente, el texto sobre la Libertad incluido en la *Iconología* recuerda que los romanos tenían otra imagen para esa idea, pero distinta de la visión filosófica que es interior al espíritu y distanciada de la acción. Él la llama de Libertad adquirida por el valor: una Libertad activa, que se obtiene por la conquista. Ella tiene un arma en la mano —una clava—, una gorra en la otra y en los pies un yugo roto⁸. A finales del siglo XVIII hubo un intento tardío de modernizar el diccionario de Ripa. Tentativa fracasada, porque el código alegórico era indisociable del Antiguo Régimen y perdía sus antiguas funciones. Se trata de la *Iconologie par figures*,

8. El texto completo que describe la libertad en el volumen I del diccionario de Ripa, traducido por Baudoin, es el siguiente: “Sa figure est celle d’une femme vetue de blanc, ayant un sceptre en la main droite un bonnet en la gauche, & un chat près d’elle. Le sceptre signifie l’Empire de la Liberté qui ne le tient que de soy-même, estant comme elle est, une absolue possession d’Esprit, de Corps & de commoditez temporelles, qui nous incitem au bien par divers moyens: sçavoir l’Esprit par une grâce particulière de Dieu, le Corps par l’aide de la vertu, & la richesse par la direction de la prudence. Elle est peint lavec un bonnet en main, dautant que par une ancienne coustume les Romains le faisoient porter aux Esclaves qu’ils vouloient affranchir & mettre en liberté, après leur avoir razé les cheveux; cérémonie qui se faisoit d’ordinaire dans le temple de la Déesse Feronia. L’on met un Chat a ses pieds parce-qu’il n’y a point d’animal qui aime tant la liberté que celui-là, qui ne peut souffrir en aucune sorte d’estre enfermé; a cause de quoy quelques peuples & particulièrement les Bourguignons, le Portoient anciennement pour Devise en leurs Enseignes de guerre. J’omets que parmy plusieurs Médailles de la Liberté il s’en trouve quelque unes où elle se voit tenant d’une main une massue, & de l’autre un bonnet avec ces mots, Libertas Augusti ex Sc. ce qui signifie une liberté acquise par la valeur, comme il se remarque dans la Médaille d’Antonin Heliogabale, où est ajouté un joug rompu”, 1: 124-125. Se ha conservado la ortografía original.



ou traité complet des Allégories, Emblèmes, etc, de Gravelot y Cochin, editada en 1791⁹. Pero esa reforma iluminista de la *Iconología* trajo algunos elementos interesantes en lo que concierne a la Libertad. Las figuras son nítidamente dos, obedecen a dos descripciones diferentes y ambas aparecen con la misma importancia¹⁰. La primera es la Libertad filosófica, aquella descrita por Ripa: birrete frigio, cetro en la mano derecha, gato a los pies y el prerromanticismo ayudando. Los pájaros que vuelan a lo lejos y el océano infinito atrás significan la Libertad de partir, los viajes. Al dominio de sí se añade el mundo sin fronteras y sin privilegios. Además, algunos instrumentos y algunos libros indican que las artes y las ciencias florecen bajo la Libertad.

Pero la modificación más importante fue la autonomía y el relieve dado a la Libertad activa, aquella que es adquirida por el valor. Algunos cambios en los atributos son también significativos: la clava, anunciada por Ripa, fue sustituida por la lanza (la *pique* de los franceses), que es un instrumento de guerra más ligero. Y hay que recordar que la marcha sobre Versalles, el 5 de octubre de 1789, que trajo la familia real a París, contaba con la presencia de muchas mujeres, cuya principal arma era justamente la *pique*, como testimonia un conocido grabado de la época. Se asiste aquí a una primera metamorfosis de uno de los atributos de la Libertad, que

9. Edición actual de Ginebra: Minkoff Reprint, 1972.

10. Es interesante notar que el diccionario de Gravelot y Cochin trae un nuevo emblema —un neologismo alegórico— que está directamente relacionado con nuestra cuestión: se trata de la alegoría de la insurrección. Es significativo que ella posea, de modo general, los mismos atributos de la libertad adquirida por el valor; esta gran semejanza es posiblemente la causa de que el nuevo símbolo no haya de vengarse. Aquí está: “On peut représenter l’Insurrection sous l’emblème d’une femme irritée, coëffée d’une peau de lion, & s’ appuyant sur une colonne, symbole de la force & du courage, elle foule aux pieds un joug rompu, jette avec indignation les chaines qu’elle vient de briser, tient de la main droite une pique surmontée du bonnet de la liberté” (emblema n ° 88, vol. 3). Se respetó la ortografía original.



parece originarse, con mucha claridad, de una experiencia contemporánea, al mismo tiempo de orden político y popular¹¹.

En la punta de la lanza se encuentra el gorro frigio: se verá cómo esa asociación todavía reaparecerá. La Libertad pisa el yugo partido; en torno a ella hay personajes que aún no se han liberado y cargan a la espalda el yugo: es posible verlos como la figuración de los pueblos aún no liberados por la Revolución. Si es así, esta imagen alegórica incorpora la dimensión revolucionaria, por lo tanto, Libertad y revolución se superponen en un proceso sincrónico.

11. Más que nadie, Michelet subrayó el papel de los símbolos y de las mujeres durante la Revolución de 1789. En los acontecimientos del 5 y 6 de octubre, refiriéndose al episodio del intercambio de lazos (las cocardas blancas de los Borbones o negras de la austríaca María Antonieta, sustituyendo a las cocardas tricolores) del famoso banquete del 1 de octubre, ofrecido en honor de la Guardia Real y los oficiales del Regimiento de Flandes, fidelísimos a la monarquía, Michelet escribe: “Les braves gardes nationaux de Versailles avaient grand-peine à se défendre. Un de leurs capitaines avait été, bon gré mal gré, affublé par les dames d’une enorme blanche: Ces cocardes changeront, dit-il fermement, et avant huit jours, ou tout est perdu. Il avait raison; qui pouvait méconnaître ici la toute-puissance du signe? Les trois couleurs, c’était le 14 juillet et la victoire de Paris, c’était la Révolution même”. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, 3 vols. (Paris: Robert Laffont, 1979) 1: 225. En cuanto a las mujeres, recordemos sólo dos pasajes de las innumerables que pueblan la *Historia de la Revolución Francesa*, ambas ligadas al episodio de 5 y 6 de octubre: “Les hommes auraient-ils cependant marché sur Versailles, si les femmes, n’eussent précédé? Cela est douteux. Personne avant elles n’eut l’idée d’aller chercher le roi. [...] Ici, le peuple seul a l’initiative; seul il s’en va prendre le roi comme seul il a pris la Bastille. Ce qu’il y a dans le peuple de plus peuple, je veux dire de plus instinctif, de plus inspire, ce sont, à coup sur, les femmes”. Michelet, *Histoire de la Révolution*, 1: 222. Este fragmento tiene un extraordinario interés, pues revela la asimilación profunda que Michelet percibía —y con él ciertamente mucho de la inteligencia romántica— entre el pueblo y la mujer, a los cuales sólo faltaba añadir la infancia y la locura, ya que en esos cuatro elementos el romanticismo descubrió los privilegiados poseedores del comportamiento y conocimiento intuitivo. Hay, por lo tanto, una “esencia” femenina en el pueblo: si vemos el cuadro de Delacroix a partir de esa perspectiva, el vínculo entre la figura alegórica y los personajes que la circundan posee un derecho orgánico, o mejor, ontológico. Este pasaje ayuda aún más a apartar el principio de una articulación artificiosa entre la alegoría y lo real en el lienzo de Delacroix. El segundo pasaje indica el papel “natural” de las mujeres, particularmente de las francesas, en los combates. Así, la imagen femenina de la libertad sólo ocupa, en el cuadro, el lugar que es indiscutiblemente suyo: “Ces choses ne se voient qu’en France; nos femmes font des braves et le sont. Le pays de Jeanne d’Arc et de Jeanne de Montfort, et de Jeanne Hachette, peut citer cent héroïnes. Il y en eut une à la Bastille, qui, plus tard, partit pour la guerre, fut capitaine d’artillerie; son mari était soldat. Au 18 juillet, quand le roi vint à Paris, beaucoup de femmes étaient armées. Les femmes furent l’avant-garde de notre Révolution”. Michelet, *Histoire de la Révolution*, 1: 226.



El discurso pasa a ser entonces muy claro: la Libertad adquirida por el valor, activa, no se restringe al espíritu frente a sí mismo sino que es colectiva, es la Libertad de los pueblos y presupone un esfuerzo originado en sí y por sí, que no depende de factores externos a sus fuerzas —¿no es ella adquirida por el (propio) valor?—. Ahora bien, es extremadamente fácil pasar de esa segunda Libertad, activa, colectiva, hacia el cuadro de Delacroix y hacerlo derivar del modelo de Gravelot y Cochin. En el fondo, basta sustituir el yugo por la barriada, la lanza por el fusil, más actual y caracterizar a los personajes que están alrededor de la figura alegórica como el pueblo de París en revuelta para obtener el fundamento iconográfico del cuadro¹².

Del diccionario de 1791 a la imagen de 1830, el pasaje parece directo y sin complicaciones. Pero no es tan simple porque entre las concepciones de Gravelot y Cochin y la pintura de Delacroix existe un tiempo de lo que se podría llamar la práctica transformadora en profundidad de los símbolos. En el Antiguo Régimen, esas modificaciones eran, por así decir, superficiales. El discurso alegórico estaba restringido a una élite de cultura relativamente homogénea y el vocabulario visual correspondía plenamente a ideas que eran tácitas. Ahora se trataba de transmitir nuevos mensajes a un público infinitamente más diversificado, para quienes se necesitaban referencias eruditas, pero también símbolos actuales, populares o colectivos. Y las inversiones simbólicas producidas por la experiencia revolucionaria y por las nuevas situaciones culturales dieron cuerpo, dieron vida a lo que otrora eran atributos convencionales.

Ya se ha visto el caso de la *pique* del diccionario “contaminada” por las armas reales de las mujeres del 5 de octubre: el instrumento de la manifestación política popular penetra en el lenguaje erudito del diccionario. En dirección inversa, la gorra de la Libertad deja de ser un elemento del saber de las élites. Su fuente es Ripa, pero él salió de la *Iconología* y será usado en las calles, por los sans-culottes de la Revolución francesa. Reapareció, como supremo triunfo popular, a la cabeza de Luis XVI, “coronado” así rey de los franceses.

12. Es imposible afirmar que Delacroix conociera el diccionario de Gravelot y Cochin, aunque esto es muy posible, incluso probable.



Émile Mâle, en los años de 1930, dejó un texto que señala, por primera vez en nuestro tiempo, la importancia de Ripa, en una obra titulada *El arte religioso del siglo XVII*. Allí se encuentra muy bien sintetizada el cambio que sufrió el comportamiento alegórico en el fin del Antiguo Régimen: “Es en los primeros años del siglo XIX que los artistas cesaron de hojear el viejo diccionario de las alegorías, que por mucho tiempo les pareció indispensable. Houdon, muerto en 1828, tenía todavía una *Iconología*, que hoy está en la biblioteca de la Sorbona. Pero, antes de esa fecha, los nombres de Ripa y de Baudoin “el traductor de la *Iconología* en francés” ya estaban profundamente olvidados. La alegoría no murió con ellos, pues la alegoría es inmortal; el arte no podía dispensar a esas graves diosas que encarnan las grandes ideas por las cuales los hombres mueren: Patria, Ciencia, Fe, Justicia. En el arte moderno, la alegoría no fue más el signo de una escritura consagrada, sino la creación de un espíritu. “Con frecuencia ella fue tibia o helada, pero apareció a veces, irradiante de pensamiento y de emoción. No se crearon más alegorías con recetas, sino con el alma”¹³.

Basta examinar algunas alegorías del tiempo de la Revolución relacionadas con la idea de la Libertad, para verificar cómo ellas viven con sus atributos y cómo de acuerdo con las necesidades, estos han sido añadidos o modificados y cómo han existido formas de sincretismo y desdoblamiento. Algunos ejemplos son los siguientes. El primero, es imagen dibujada por Prud'hon y grabada por Coppel, de aspecto extremadamente clásico, realizada con conocimiento y seguridad. Es, de modo manifiesto, derivada de la Libertad adquirida por el valor, de Gravelot y Cochin. La lanza fue sustituida por el hacha y el yugo ya no está a los pies, sino suspendida en la mano izquierda del personaje. En la cabeza, el birrete frigio está acoplado a una corona de laureles: la Libertad se vuelve vencedora, triunfando sobre una hidra que se encuentra aplastada a sus pies. El monstruo tiene cabezas humanas, una de ellas es coronada: se trata de un símbolo nuevo que con frecuencia resurge en las representaciones visuales de la Revolución. Algunas hipótesis de origen inmediato fueron levantadas¹⁴.

13. Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma* (Madrid: Encuentro, 2001), 366-367.

14. El excelente catálogo *L'Art de l'estampe et la Révolution Française* (París: Museo Carnavalet, 1977) indica fuentes iconográficas inmediatas para el monstruo, particularmente las quimeras diseñadas por Desprez en 1770 (ver la página 58).



Es evidente que el dragón policéfalo remite más remotamente a la hidra de Lerna —y la Libertad hercúlea podrá retomar la clava de Alcides— y conserva resonancias cristianas de san Miguel arcángel derrotando al demonio-dragón o de la Virgen pisando la serpiente, símbolo bíblico del pecado. En la Revolución, la coalición de las fuerzas reaccionarias —Prusia, Austria, Inglaterra, Iglesia católica— toma un nuevo significado, el del emblema es muy oportuno, pues muestra que las diferencias nacionales de la contrarrevolución —las cabezas— en realidad se resuelven en un solo cuerpo: el cuerpo de la reacción. Con el fin de no suscitar ninguna ambigüedad, en lo alto del grabado aparece el título *La Liberté* y, debajo, la inscripción: “Elle a renversé l’Hydre de la Tyrannie, et brisé le joug du despotisme”.

El segundo ejemplo es una figuración muy cercana a la precedente, empuñando aquí la clava y triunfando sobre la Hidra derribada¹⁵. Tiene en la cabeza el birrete frigio, pero levanta el brazo izquierdo, que empuña una corona de laureles, en un gesto autónomo de coronarse a sí misma. Es una Libertad triunfante y triunfante por ella misma. De ese modo, aunque el yugo haya desaparecido, no es menos “adquirida por el valor”. Ante semejante gesto, por otra parte, es imposible no pensar en el acto simbólico de Napoleón que se corona a sí mismo en el momento de la consagración. El tercer ejemplo es el de la Libertad-revolución —y después república— que estuvo presente en todos los papeles oficiales, incluso los más ínfimos, como viñetas o sellos¹⁶. En este encabezado del *Caissier de vivres à l’armée de Sambre et Meuse*, la conjugación de los símbolos habla de sí. Se ve, sobre el pedestal, el nivel, instrumento del albañil, representando la igualdad según la nueva Iconología de Gravelot y Cochin: el antiguo símbolo de la igualdad era una balanza, lo que se prestaba a confusiones

15. El grabado, dibujado por Le Clerc y ejecutado por Antoine Carrée, revelaría una influencia de Jean Goujon (La fontaine des Innocents), Poussin y Le Barbier, según el catálogo *L’art de l’estampe*, 14.

16. “A. Boppe a montré [Ver *Les vignettes emblématiques sous la Révolution* (París: S. e., 1911)], qu’avec la Révolution sont apparus à profusion les entêtes de lettres sur les moindres correspondances administratives, procès-verbaux et papiers militaires; cela dans le désir de souligner la grandeur des nouvelles institutions et la stabilité du régime”. *L’art de l’estampe*, 62.



con Temis. Hay, probablemente, en esa elección, alguna influencia masónica. Se observa, sobre todo, la superposición de significados. La imagen representa una igualdad-Libertad que es también república vencedora, pues mantiene la corona a sus pies.

En el cuarto ejemplo la Libertad puede conocer también desdoblamientos y penetrar en las prácticas más populares posibles. Así, ocurrió con la célebre baraja del año II de la Revolución. Los reyes y reinas fueron eliminados y sustituidos, los primeros por “genios”, las segundas por cuatro Libertades: de prensa, de culto, de las artes y del comercio. La Libertad de prensa trae periódicos bajo el brazo y empuña *pique* y gorra, como en el diccionario de Gravelot y Cochin. La ejecución es grosera, denota una técnica poco trabajada, un tanto torpe, un trabajo, evidentemente, con el registro de lo “popular”. Las figuras humanas podrán desaparecer y los atributos sueltos se encargan del sentido general. La exposición organizada en 1978 en Saint-Germain-en-Laye sobre las faenas revolucionarias —colección Louis Heitschel— mostró un gran número de platos pintados con símbolos aislados y sólo uno figurando la Libertad como personaje. Tal vez el carácter —eminentemente popular— de esas pinturas se acomodara mejor a la representación sumaria de algunos objetos sueltos¹⁷ que a la complejidad de la figura alegórica.

Según el quinto ejemplo las composiciones podrán ser también dramatizadas, muchas veces con humor, de un modo que los litógrafos del siglo XIX —particularmente Daumier— supieron explorar. En un grabado de 1799¹⁸, una voluminosa figura femenina, inscrita en un círculo, se aferra a su birrete frigio que algunas cabezas coronadas quieren arrancar. Su rostro es sereno, los brazos firmes y fuertes, mientras los personajes detrás de ella con expresiones de esfuerzo gesticulan agitadamente. Indiscutiblemente, el birrete es el de la Libertad, pero el personaje femenino trae en el cuello una medalla con la inscripción RF (République Française). De nuevo el sincretismo se manifiesta.

17. Ver el catálogo “Les Faïences révolutionnaires de la Collection Louis Heitschel”, exposición, Ville de Saint-Germain-en-Laye, 19 de enero a 12 de febrero, 1978, Musée Véra.

18. Asignada a E.A. Gibelin. Ver *L’art de l’estampe*, 14.



En la alegoría revolucionaria no existe sólo una “disolución” del lenguaje “erudito” en el “popular”, sino un diálogo entre ambos. De ese modo, la gran pintura no será indiferente a las nuevas cuestiones del discurso visual. Uno de los mejores ejemplos es el notable cuadro de Régnault, *Libertad o Muerte*. La personificación de la Libertad está claramente indicada, pues tiene el birrete frigio en la mano derecha, pero es también igualdad, pues tiene el nivel del albañil en la mano izquierda. Y es también fraternidad, pues tiene los fasces romanos a los pies, donde todas las varas, del mismo tamaño, están unidas por un amarre perfecto. Es definitiva, para siempre, inquebrantable, pues en el trono donde está sentada aparece esculpida una serpiente que se muerde la cola, símbolo de la eternidad. En el otro lado del cuadro, un esqueleto envuelto en un manto, con una hoz, es decir, la Muerte. En el centro, un personaje alado, con llamas que le salen de la frente, un genio. Las alas están suavemente coloreadas de azul, blanco y rojo —se trata, por tanto, del genio de Francia, que muestra las dos opciones posibles. Es decir, Libertad, igualdad, fraternidad o la muerte— discurso visual traduciendo el lema de la Constitución jacobina de modo preciso¹⁹.

Además de las figuras pintadas, esculpidas, grabadas hubo una práctica que es más viva que la figura de la Libertad. La Revolución va a desarrollar un gran número de solemnidades, procesiones y fiestas en las que las figuras alegóricas son de carne y hueso. Mona Ozouf y Michel Vovelle²⁰, entre otros historiadores, estudiaron notablemente el papel de esas ceremonias. Se hicieron célebres los cultos a la “diosa Razón”, utilizados para denunciar la impiedad republicana. Maurice Agulhon, el gran historiador de la simbología de la República, mostró el papel fundamental de la Libertad en esas celebraciones del Ser Supremo y de la Razón²¹. Michel Vovelle analizó, de modo matizado, la fiesta revolucionaria en la Provenza

19. El cuadro de Régnault, pintado durante la República jacobina, sólo se terminó en Termidor: pareció entonces incómodo y anacrónico. Sólo se tiene hoy una pequeña versión, la grande desapareció. Ver el catálogo “De David a Delacroix - la peinture française de 1774 a 1830”, catálogo de exposición en el Grand Palais, Edición de los Museos Nacionales, 1974, 573-574.

20. Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799* (París: Gallimard, 1976); Michelle Vovelle, *Les Metamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820* (París: Aubier-Flammarion, 1976).

21. Maurice Agulhon, *Marianne au combat* (París: Flammarion, 1979).



y recuerda el papel simbólico de las mujeres, que emergió desde 1790, para declinar a partir del año IV de la República. De las esposas y madres de la buena burguesía, en túnicas blancas y con cinturones tricolores, a las jóvenes que, obedeciendo a ceremonias regimentadas por textos, se transforman en Libertades o Razones —las primeras mucho más frecuentes que las segundas, en todo caso, muchas veces asociadas a través de procesos de asimilación sincréticos—, las alegorías adquieren vida y dejan un recuerdo colectivo profundo. Es también Vovelle, en su introducción a las *Métamorphoses de la fête en Provence*, quien, evocando a Mistral, traza un retrato profundamente vívido de esas liturgias:

Hay una investigación a desarrollar, hay un secreto a descubrir. Y es Mistral que nos dice cuál, en el capítulo 9 de sus *Memori e raconte*: en la víspera de 1848, el niño inquieto acerca de las cuestiones misteriosas que la vieja Riquelle, una vieja de Maillane, pone a su padre sobre la esperada vuelta del “tiempo de las manzanas rojas”. Y es el padre, volviendo a su propia juventud, que explicará quién es la vieja Riquelle, que no quiere morir sin haber visto el regreso de aquel tiempo. En el 93, en el período del Terror, cuando las fiestas religiosas y los domingos fueron abolidos, Riquelle, en la frescura de sus dieciséis años, era la hija del alcalde jacobino de la aldea, un zapatero. Sobada muchacha y por eso elegida para encarnar a la diosa Razón en las fiestas. Y evoca las escenas, aún agudamente revividas, en que Riquelle, sentada en el altar mayor de la iglesia transformada en templo de la Razón, se presenta con la gorra de la Libertad, el muslo medio desnudo, los senos al descubierto. Tal es el espectáculo es el que por un breve período se dieron los provenzales a sí mismos: después ellos no lo olvidaron, pero lo ocultaron o lo exorcizaron.²²

Además del carácter profundamente “vívido” de esa alegoría en carne y hueso, el texto de Vovelle trae un elemento fundamental de las experiencias revolucionarias del siglo XIX: la recurrencia. La vuelta del tiempo de las manzanas rojas, es decir, la vuelta de la Revolución (la verdadera,

22. Vovelle, *Les Métamorphoses*, 9-10.



la definitiva, de una vez por todas, la que de algún modo satisface las expectativas —vagas, pero emocionalmente intensas— levantadas desde el movimiento de 1789) alimentó continuamente el imaginario de las diversas izquierdas. Maurice Agulhon trató, de modo magistral, esos aspectos en su *1848 ou l'apprentissage de la République*, un estupendo libro sobre los movimientos revolucionarios franceses del siglo pasado²³.

La última frase del texto arriba citado habla de “ocultar”, “exorcizar” —y no de “olvidar”—. El cuadro de Delacroix es, en parte, un revivir, un reinstaurar, un sacar de los escenarios ocultos de la memoria aquella figura con el “muslo medio desnudo y los senos al descubierto” y reactivarla, relacionándola a un momento histórico preciso que, por la propia universalidad colectiva de los símbolos, es ampliamente superado al convertirse en la promesa de nuevas manzanas rojas. En fin, la Libertad revolucionaria se encuentra, por lo tanto, en todas partes. Ella se encuentra en la baraja, en las travesías y platos, en cajas de cigarro, en papeles oficiales, en almanaques populares, en la gran pintura, en la escultura. Ella toma cuerpo en las ceremonias revolucionarias. Y estas ceremonias muestran que la Libertad puede mezclarse con la multitud. Es preciso notar, sin embargo, que la Libertad de la Revolución francesa, la Libertad de las festividades y de las imágenes, es una Libertad triunfante, afirmativa, que no indica la lucha, sino la victoria. Ella es una Libertad coronada, que domina, impera. Ella forma parte de solemnidades bien concatenadas. Ella oficializa documentos. Son raras las Libertades combativas, conquistadoras, en la época revolucionaria. Con una gran excepción: la Libertad surgiendo en la última estrofa de la Marsellesa. La Marsellesa era un canto primitivamente destinado al Ejército, un canto marcial, de conquista. Su última estrofa dice lo siguiente: “La Libertad! Libertad querida Combate con tus defensores Bajo nuestras banderas, que la victoria Acércate a tus acentos viriles; Que tus enemigos expirantes Vean tu triunfo y nuestra gloria”²⁴.

23. Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la République* (París: Seuil, 1973).

24. “Liberté! Liberté chérie, Combats avec tes défenseurs. Sous nos drapeaux que la victoire Accoure à tes mâles accents; Que tes ennemis expirants Voient ton triomphe et notre gloire”.



La Libertad de Delacroix es de ese tipo. Ella lucha junto consus defensores. Ella está mezclada con la lucha popular. En 1830 no muestra sólo la corporalidad adquirida durante la Revolución, sino como es animada por un principio de conquista: el combate de calle. Es necesario recordar que las barricadas no existieron en 1789, ellas aparecieron con las luchas populares de finales de los años de 1820 y se manifestaron con vigor en las jornadas de los años de 1830. La imagen de la Libertad se nutrió de la exaltación de las batallas urbanas. Auguste Barbier, poeta de la revolución de 1830, creó literariamente, una personificación muy cercana a la de Delacroix. A diferencia de este último, Barbier era un republicano y en su poema “La curée”, denunció la recuperación que había sido hecha por la gran burguesía de las revueltas populares de julio y describió así la Libertad:

Es una fuerte mujer, de mamas poderosas, Con voz ronca y duros
 atractivos, Que, de piel bronceada y fuego en los ojos, Ágil, cami-
 nando a pasos agigantados, Se complace conel grito del pueblo y
 las peleas sangrientas [...] Que sólo toma sus amores en el popula-
 cho; Que no entrega su flanco extenso Sino a quienes fuerte como
 ella; Y quiere ser enlazado Por los brazos rojos de sangre.²⁵

Aquí hay un giro. Barbier nos hace llegar así al análisis de Mario Praz quien trata esa imagen de la Libertad, insertándola en la serie de lo que él llamó —inspirándose en John Keats— *La belle dame sans merci*, creada en el siglo XIX, para aludir a esas mujeres fascinantes y crueles, que destruyen a los seres que las aman²⁶. En este caso, la Libertad sigue siendo política, pero también tiene otro modo de ser. Como “dama sin piedad”, rechaza los frenos y las leyes. Fuertemente sexualizada, ella misma engendra deseos violentos y exige el sacrificio de vidas humanas. La Libertad de

25. “C’est une forte femme aux puissante mamelles, A la voix rauque, aux durs appas, Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles, Agile, et marchant à grands pas, Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées [...] Qui ne prend des amours que dans la populace, Qui ne prête son large flanc Qu’à des gens forts comme elle, Et qui veut qu’on l’embrasse Avec des bras rouges de sang”.

26. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Florencia: Sansoni, 1966).



Barbier quiere peleas sangrientas y brazos rojos de sangre, la de Delacroix avanza sobre una pirámide de cadáveres. Se puede añadir, de este modo, que estamos en lo opuesto de las Libertades clásicas —la del dominio sobre sí— porque la Libertad/*belle dame* dice, en el fondo, que sólo se es libre cuando se está enteramente, radicalmente, sometido a las pasiones: ya sea sexual o política, todo se reduce a la pasión.

La Libertad vista por Mario Praz desemboca en uno de los mitos contemporáneos: el de la mujer fatal, el de la belleza *medúsica* de Baudelaire. Es un hecho que la Libertad sobre las barricadas no sólo provoca pasiones, sino que exige —suprema prueba— autosacrificios. En ese sentido, pertenece a la misma familia de las mujeres fatales míticas, las Cleopatras del siglo XIX, a Carmen de Merimée/Bizet, las innumerables Salomés *fin-de-siècle*, la Lulu de Wedekind y mitos hollywoodianos como Theda Bara, devoradora de hombres, o Marlene Dietrich, macabro vampiro ángel azul.

No era la primera vez que Delacroix trabajaba con una alegoría cuando pintó la *Libertad*. El proceso alegórico ya estaba presente en 1826, cuando él realizó un cuadro político, emplazado en Grecia, dominada entonces por el Imperio otomano: *La Grecia en las Ruinas de Missolonghi*. Missolonghi había sido asediada varias veces por los turcos; durante uno de los asaltos, en 1823, murió lord Byron. Al recuerdo del poeta —los románticos y, particularmente, a Delacroix, que en varias ocasiones se inspiró en obras de él— se añade un episodio contemporáneamente inmediato. Missolonghi fue arrasada en abril de 1826, cuando perecieron los últimos resistentes con sus familias. Como en la *Libertad*, Delacroix asoció visualmente, aunque de modo menos complejo, una situación real —el invasor a caballo, los edificios en ruina— con un personaje alegórico —la Grecia— representado por una mujer cuyo gesto la transforma en una especie de Verónica, pues muestra de manera patética el desastre, como si dijese *attendite et videte*. Ella exigió el sacrificio de sus hijos, sacrificio sangriento, que aparece de modo sintético y fuerte, a través del brazo que sale de las piedras del primer plano. Un bloque, justo delante de los ojos del espectador, se encuentra brutalmente manchado de sangre. Hay aquí, probablemente, un eco del “realismo” violento de Théodore Géricault. Como se puede ver, es fácil insertar este cuadro en el linaje de las “bellas damas sin piedad”.



Además de las obras de Delacroix, los ejemplos podrían multiplicarse al infinito. Por ahora nos limitamos a recordar una pintura de Gustav-Adolf Mossa²⁷, cuyo arte tiene profunda inspiración baudelairiana. El cuadro al que nos referimos se llama *Elle* (1905), Este presenta a un personaje femenino desnudo, de formas opulentas, rostro infantil y una mirada inmensa, hipnótica. El sombrero, accesorio satánico y elemento de equilibrio simétrico, se compone de cuervos y calaveras. *Elle* está cerca del poema de las *Flores del Mal* titulado justamente *Allégorie*, por la mirada sin odio o remordimiento, como el de un recién nacido, que enuncia los dos versos admirables: “Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins. Elle appelle des yeux la race des humains”.

Raza de los humanos que aquí se presenta en la misma disposición encontrada en la *Libertad* de Delacroix: *Elle* tronea sobre una pirámide de hombres que evidentemente masacró. La niña monstruosa y gigantesca —es necesario recordar el poema 19, de *Spleen et Idéal?*—, inocente y

27. Gustav Adolf Mossa fue un pintor que realizó toda su carrera en la ciudad de Niza y que murió por causa natural en 1971. Su producción más notable se sitúa en las primeras décadas del siglo XX. La calidad de su rasgo y colorido se asocia a una imaginación de las más sorprendentes, que se conecta con enorme originalidad a la producción decadentista *fin-de-siècle* y que está particularmente nutrida de Baudelaire. Vivió como una celebridad local y, ciertamente, debe haber sufrido un cierto eclipse cuando la sensibilidad a las perversiones preciosas pasó de moda. Hoy está siendo revalorizado en exposiciones y gracias a los estudios de Jean-Roger Soubiran (excompañero del autor) en la Universidad de la Provenza. En todo caso, su arte es de altísima categoría, aunque transite aún en un círculo de *happy fews*. Sobre Mossa ver Jean-Roger Soubiran, *Gustav Adolf Mossa et ses symboles. Catálogo de la exposición de la Galerie Ponchettes* (Niza: ed. de la Direction des Musées de Niza, 1978). Se nota un detalle curioso: si la libertad de los diccionarios de iconología tenía un gato a los pies porque él era considerado atributo de la alegoría, en la obra de Mossa está entre los muslos de la niña/gigante, exactamente en el lugar del sexo. Los diccionarios lo colocaban bordeando una figura en pie; Manet lo colocó también a los pies, pero de una figura femenina acostada, la Olimpia, cortesana de los tiempos modernos. El gato adquiere entonces misteriosa irradiación erótica, reforzada por su papel en los textos baudelairianos. En fin, Mossa lo sustituyó por los genitales femeninos, en una identificación evidente. Es poco probable que Manet conociera los diccionarios alegóricos, ya en desuso en su época, pero es interesante constatar la constitución del gato como símbolo erótico moderno, al mismo tiempo que pierde su función de significar libertad e independencia. El gato de Mossa tiene una clara legitimación en el lenguaje popular: en francés *chatte* (gata) es uno de los nombres más corrientes para referirse al órgano sexual femenino.



cruel, hembra desmesurada para tan minúsculos machos que la alcanzan de modo irrisorio: en la pierna, en el muslo del personaje, están impresas pequeñas manos de sangre, de los pigmeos destrozados que tratan de alcanzarla. El poema de Barbier decía que la Libertad quería ser enlazada por brazos rojos de sangre. En la imagen de Mossa, la situación es la misma: sólo, los hombres no “son fuertes como ella”, como cantan los *lambes*. “*Cette vierge inféconde/ Et pourtant nécessaire à la marche du monde*”, para citar nuevamente a Baudelaire, de todos modos es la única triunfadora en las masacres, políticas o carnales²⁸.

Hay un principio de sadismo en Delacroix —y en gran parte del romanticismo francés—. Hay, en su obra, un principio de violencia terrible. La masacre es recurrente en sus temas, masacres colectivas o individuales. “Delacroix, lac de sang hanté des malvais anges”, escribió Baudelaire y, ciertamente, la voluptuosidad sangrienta es un eje fundamental en su obra. De este modo, la Libertad no encuentra sólo resonancia en el tema de las mujeres fatales, desarrollado en el siglo XX, sino en aquellas producidas en el interior de la obra del pintor, como en el caso de *Medea y sus hijos*. La violencia en la pintura de Delacroix está sumamente presente y ella pasa por la actualidad y la literatura —dos aspectos que se funden en su imaginario— y, en consecuencia, se manifiestan con mucha intensidad en sus cuadros. Ciertamente no hay pintor más literario, más amante de los libros que Delacroix. Podría haber escogido temas más amenos, pero prefirió escoger temas terribles.

28. Mario Praz muestra cómo el marqués de Sade revela a las generaciones posteriores, la alquimia sutil y perversa de la mezcla entre el dolor y el placer. Praz establece una lista muy grande de seres magníficos y voluptuosos en la pintura de Delacroix, que son atormentados, masacrados, agonizantes, enfermos o crueles —culminando en esa libertad— diosa que camina entre cadáveres. Y termina por, de modo extremadamente convincente, mostrar que el universo visual instaurado por Delacroix, comprendiendo los animales, las plantas, el cielo y las aguas, es tratado con la misma agitación dramática, seductora y soturna. Y recuerda los análisis de Baudelaire que hablan de “un caractère molochiste visible”, acerca de las obras de Delacroix o enumeran: “Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous les poignards des mères délirants; tout cet oeuvre, disje, ressemble à un hymne terrible composé en l’honneur de la fatalité et de l’irrémissible douleur”. Ver, Mario Praz, *La carne, la morte*, capítulo 3.



El romanticismo francés se nutre de algo que puede llamarse como extraordinaria brutalidad realista. Esto parece contradictorio, pero no lo es. Si se toma, por ejemplo, a Victor Hugo —su universo es del mismo tipo—. *El hombre que ríe* es un ser que fue cruelmente —y horriblemente— mutilado. Hay un pasaje de *Los Miserables* que describe como Fantine, bella mujer en la miseria, comienza vendiendo sus cabellos para alimentar a su hija Cosette y luego se arranca los dientes, también para venderlos. Victor Hugo la describe en la cama, con la boca sangrante y desdentada. El pasaje se encuentra en el capítulo X del quinto libro de la primera parte de *Los Miserables*. Es un momento ilustrativo: “En même temps elle sourit. La chandelle éclairait son visage. C’était un sourire sanglant. Une salive rougeâtre lui souillait le coin des lèvres, et elle avait un trou noir dans la bouche”. De igual manera Géricault, de ningún modo un pintor literario o del imaginario, se inserta en ese mismo espíritu “sádico”, de violencia y brutalidad, que caracteriza tanto al romanticismo francés. El mundo y el imaginario se igualan ante este principio de crueldad.

La Marsellesa, el poema de Barbier, la *Grecia* y la *Libertad* de Delacroix y la pintura de Mossa poseen una dualidad constante: por un lado, la figura alegórica y por otro, una presencia colectiva. Delacroix involucra a su diosa guerrera por lo que Barbier llama “pueblo” y “populacho”. Ahora bien, luego de este sondeo “arqueológico” de la representación de la Libertad, puede procederse aun trabajo semejante con el segundo elemento que compone el cuadro, es decir, la imagen del “pueblo”. se propone tomar la palabra de modo genérico. Este significado se refiere a las personas indiferenciadas que no se destacan por el poder, por la riqueza, ni siquiera por el talento. Como los personajes sin nombre de la *Libertad guiando al pueblo*.

Se puede decir que Delacroix se inspiró en los combatientes de 1830, viendo a las personas luchando en las calles, lo que es bastante posible. Hay varios testimonios de los acontecimientos de 1830 que describen una población tal como vemos en la pintura, que nos informan sobre su origen profesional diferenciado, sobre la presencia de los cadáveres en putrefacción en el calor fuerte del verano europeo y sobre la participación de



jovenes medio heroicos, medio juguetones²⁹. La presencia de esos jóvenes fue real: más tarde, en 1862, Victor Hugo los transformaría en mito literario en *Los Miserables*, con el personaje de Gavroche.

Delacroix hizo una diferenciación profesional entre los combatientes por el tipo de ropa que estaban usando y mientras que los especialistas han hecho, posteriormente, análisis muy precisos indicando cuál es la actividad figurada en cada uno de ellos³⁰. Los jóvenes del cuadro son dos, uno más visible, al lado de la Libertad y otro que, tumbado, hace despuntar la cabeza en el extremo izquierdo del lienzo. La tradición heroica de los adolescentes había sido exaltada durante la Revolución y en las campañas de Bonaparte: “Bara” —que se ha convertido en uno de los más sublimes cuadros de Jacques-Louis David— y el “tambor de Arcole” son dos de los ejemplos más célebres. Más tarde, Hugo personalizó el *gamin* de las barricadas a través de Gavroche. Pero en la obra de Delacroix, no tienen nombre, son elementos de la multitud que combaten. Es su inserción en el colectivo lo que les atribuye un sentido.

29. Estos testimonios fueron recogidos por De Bertier de Sauvigny, *La révolution*, en particular, los del doctor Poumiés de la Siboutie (pp. 141-143), los del doctor, Prosper Ménière (pp. 143-145) y los del duque de Broglie (pp. 145-146). En cuanto a las escenas de la revolución de 1830 descritas treinta años después por Victor Hugo, ver el libro 1 de la quinta parte de *Los Miserables*, particularmente el capítulo XV para la muerte de Gavroche. Sobre la idea de “pueblo” en 1830, ver, Nicos Hadjinicolaou, “*La Liberté guidant le peuple* de Delacroix devant son premier public”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 28 (1979): 12-14, donde el autor reúne varias definiciones dadas en la época al concepto de pueblo.

30. Ver Toussaint, *La Liberté*, 47-51, para citar el estudio más minucioso al respecto. En el caso que se trate de un “pueblo”, el personaje con un sombrero de copa, con fusil en la mano, recuerda algo particular interesante en la representación del “pueblo”. Se sabe hoy, indiscutiblemente, gracias al estudio de Toussaint, que se trata de un obrero. “Certains ont voulu reconnaître un bourgeois, voire un étudiant, dans l’homme coiffé d’un chapeau haut de forme. C’est là méconnaître les modes du temps, une telle coiffure est portée par tous les citoyens quelle que soit leur origine sociale. Le large pantalon de celui-ci, sa ceinture de flanelle rouge, sont caractéristiques d’un ouvrier effectuant un labeur pénible[...]. L’homme au fusil est le compagnon, l’artisan, peut-être contremaître ou chef d’atelier qui ne répugne pas à mettre la main à l’ouvrage”. Toussaint, *La Liberté*, 43. El único elemento de la burguesía en el cuadro —pero curioso por las posiciones políticas a él asociadas— es el estudiante politécnico, con su bicorne, que se encuentra en el tercer plano, a la altura del hombro izquierdo del personaje con el sombrero de copa. Como se sabe, estos estudiantes republicanos tuvieron un papel importante en las luchas de 1830. Una bellísima pintura anónima del Museo Carnavalet retrata con fidelidad el combate de Rohan, ocurrido el 28 de julio de 1830, y pone de relieve el papel de los politécnicos en las barricadas.



En el primer plano, acostado, aparece un joven desnudo —que nada tiene en común con las bellas anatomías de las escuelas—. Seco, delgado, amarillento, se podría decir realista. Se añade el hecho que el despojamiento total, que tiende a abstraer la desnudez de la vida cotidiana para ennoblecerla, fue aquí evitado: no se trata realmente de un “desnudo artístico”, sino de un cadáver sin pantalones del cual no fueron ni siquiera disimulados el vello púbico y que conserva la camisa y un calcetín en uno de los pies. Todo esto tiende a hacernos creer que Delacroix se inspiró en los acontecimientos callejeros. Pero no es tan simple. Entre la pintura y las barricadas de 1830, hubo algo de por medio: una práctica de representación del pueblo en los lienzos que, desde la Revolución de 1789, está relacionada al sufrimiento y a la muerte. Y que pasa, esencialmente, a través de dos grandes temas: el tema milenarista del diluvio —y su avatar, el naufragio— y el tema de la tragedia guerrera.

Robert Rosenblum, uno de los grandes especialistas de la pintura de esa época, señala la importancia y la frecuencia del tema del diluvio a partir de la Revolución de 1789³¹. Tomemos uno de los más bellos ejemplos: *El diluvio* de Anne-Louis Girodet, pintado en 1806. Su autor había sido un alumno de David y se fascinó por algunas cuestiones formales particulares, sobre todo, por la relación mantenida entre la luz y la materia: de qué modo la materia refleja o absorbe la luz³². En el fondo de su cuadro, un gran rayo se convierte en la fuente luminosa: una claridad rara. En el primer plano, los personajes la reflejan y transfiguran su epidermis en un tono cobrizo. Pero lo que nos preocupa aquí es menos ese aspecto

31. Ver Robert Rosenblum, “La peinture sous le consulat et l’empire”, en *De David à Delacroix*, catálogo, París, 1975, 170.

32. Las experiencias sobre la luz y la materia en Girodet no han sido, hasta hoy, que se tenga conocimiento, suficientemente subrayadas. Nos parece, sin embargo, uno de los puntos más originales y seductores en la obra del pintor de Montargis. Con frecuencia, su temática proporciona, de modo muy adecuado, esas cuestiones, tanto en el *Sueño de Endimión*, donde el lunar se materializa en una especie de polvo plateado sobre la piel del adolescente, o en la *Danae*, cuyo cuerpo se disuelve en los reflejos de la luz de la lluvia de oro —y donde la luz pudo ser tratada de manera muy diversificada en el espejo o en la lámpara, a la izquierda del cuadro—, ya sea en la *Apoteosis de los héroes franceses*, donde la distinción esencial entre los personajes osiánicos y los contemporáneos está justamente en el tratamiento luminoso muy peculiar que les es atribuido. La materia de los personajes de la leyenda es transfigurada por un aura luminosa.



formal provocador de gran extrañeza en la obra, que la concepción de la inundación universal. Ella no es motivo —como se podría esperar— para una marina tumultuosa, para la revuelta de las aguas o para virtuosidad, traduciendo con glasis la inmensidad líquida. Se da, por el contrario, la valorización de unos pocos personajes, las aguas apareciendo en el fondo de modo indistinto.

Lo que le interesa al pintor son esos seres. Se trata probablemente de una de las primeras veces en que el tema principal de un cuadro son algunas víctimas de una catástrofe, tomadas de muy cerca y desde el anonimato. En caso que se trate de un grupo de personajes como parte de una composición más amplia, un *Juicio Final*, un *Incendio de Troya* —el viejo siendo cargado por el mozo hace pensar en Eneas y Anquises, más precisamente, el cuadro parece originarse en un detalle del *Diluvio* de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina, acoplado a otro, extraído del *Incendio de Borgo* de Rafael— “pero aquí, en este lienzo de 4.31 x 3.41 metros, los pocos personajes constituyen el tema único”. Desnudos, son inidentificables, la única referencia posible es por la secuencia de las generaciones, el seguimiento a una familia. Toda alusión histórica fue eliminada y el pintor trajo los seres representados para el puro anonimato. Universales por la desnudez, a ello se añade una pesada carga de sufrimiento y muerte. Es ese tipo de “pueblo” que Girodet hace surgir.

Del diluvio se pasa fácilmente al naufragio. El más célebre de ellos es indudablemente *La balsa de la Medusa*, de Géricault, presentada en el Salón de 1819. Naufragio, pero también metáfora política. El episodio es conocido: un noble que retoma puestos y honores con la Restauración comanda una flota en las costas de África. Por incompetencia, el buque de comando —la fragata Medusa—, queda aislado y, por maniobras completamente injustificadas, choca con el banco de Arguim, en las aguas de Senegal. Charles Clément narra el final de la historia:

Una balsa fue construida y 149 víctimas fueron allí amontonadas, mientras el resto de la tripulación se precipitaba en los botes salvavidas. Luego, las amarras se rompieron, la balsa que debían remolcar se quedó sola en la inmensidad de los mares. Entonces el hambre, la sed,



la desesperación enfrentaron esos hombres unos contra otros. En fin, en el duodécimo día de ese suplicio sobrehumano, el Argus recogía quince moribundos.³³

Bajo la censura de la Restauración —el cuadro tuvo que ser presentado con el título neutro de *Un naufragio*, aunque el público supiera perfectamente de lo que se trataba—, la obra aparece como una metáfora política. Todos conocían el episodio, publicado por los periódicos. Algunos sobrevivientes escribieron con detalle la narración aterradora. La crítica a la incompetencia del comandante se extendió fácilmente a la crítica al régimen y terminó por generalizarse. Michelet diría, más tarde: “Géricault pinta su cuadro y el naufragio de Francia [...] Es la propia Francia, es toda nuestra sociedad que se embarcó en esa balsa de la Medusa...”³⁴. Es importante recordar otro cuadro, *El mar de hielo*, también conocido como *El naufragio de la Esperanza*, de Caspar David Friedrich, el gran pintor romántico alemán.

El lienzo es de 1824, contemporáneo de la producción que examinamos aquí. Como la Medusa, parte de hechos reales, de episodios de una expedición polar. Pero, por supuesto, aunque se puede insertar en la temática de los naufragios románticos, escapa de lo que nos interesaba: la representación de un grupo anónimo como víctima. El neoclasicismo concentró su atención en la imagen del cuerpo humano y prefería los interiores arquitectónicos y geoméricamente definidos, donde la perspectiva pudiera ser perfectamente controlada, a través de una visibilidad que reposa en líneas perfectamente definidas que a la naturaleza. Por eso, excluye el tema del paisaje: el desorden accidental e irracional de la naturaleza no le es adecuado. En ese sentido, todavía se opone a la pintura del fin del barroco, que desarrolló —a través de la técnica del *far presto*— un paisaje bastante nostálgico; Robert, Vernet, Guardi son algunos ejemplos entre muchos otros.

33. Pierre Courthion, *In Géricault raconté par lui-même et ses amis* (Ginebra: Pierre Cailler, 1947), 194.

34. Courthion, *In Géricault raconté*, 114.



Ahora bien, para la pintura neoclásica o derivada —como las de Girodet o Géricault—, cuando el paisaje es necesario por el tema, se reduce al mínimo. De ahí la extraordinaria exaltación de los cuerpos que invaden las grandes superficies pintadas y que acentúan así las vicisitudes por las que pasan los seres y la reducción de los elementos naturales. En Friedrich pasa exactamente lo opuesto. El título de su pintura ya es significativo: *El mar de hielo* y el espectador que la contempla por primera vez necesita cierto tiempo para descubrir el barco, minúsculo destrozo entre los inmensos bloques. Esto es, la naturaleza tiene un papel primordial, el acento se coloca en ella, en sus poderes, misterios, fuerzas y no en el hombre. *El mar de hielo* no trae la representación de ningún personaje: cuando aparecen en Friedrich, nunca están amenazados y se encuentran en el papel de contempladores. Aunque a menudo sus paisajes son los de la aridez del invierno, a menudo contienen elementos de renovación o de resistencia: los pinos, siempre verdes —que pueden tomar el aspecto de una catedral gótica natural— o las ruinas casi siempre de edificios religiosos —que sobreviven a los rigores de la estación inhóspita— guardando un germen esencial de espiritualidad. En los cuadros franceses, la exaltación del cuerpo es acompañada por la tortura que sufre —ese realismo brutal— y que atraviesa por todo el romanticismo de aquel país. *El naufragio de la Esperanza* es altamente espiritualizado, las expediciones polares son sólo una fuente de inspiración distante; *la Balsa de la Medusa* es la transposición —monumentalizada, heroicizada, si se quiere, pero eso poco importa— de una noticia del periódico. Como lo que interesaba es el sufrimiento de las víctimas, se dejó de lado a Friedrich —así como a William Turner— que alimenta también, de modo muy importante, la temática de las tempestades y los naufragios.

Como Delacroix más tarde, Géricault realizó una pintura que partía de la actualidad. Pero al mismo tiempo, como en la pintura de Girodet, son los personajes quienes surgen aquí exaltados, dominando la superficie de la inmensa pantalla: “Il manque au Naufrage de la Medusa l’immensité de la mer...” decía Charles Blanc³⁵, como sucedía ya en el *Diluvio* de Girodet.

35. Courthion, *In Géricault raconté*, 224.



Pero es justamente esta *mise-en-page* la que subraya la importancia de los cuerpos. Géricault los monumentaliza por el tratamiento anatómico y por la composición piramidal. A pesar de ello, exaltados plásticamente, es casi imposible nombrarlos.

Víctimas anónimas: nuevamente el “pueblo” surge asociado al sufrimiento y a la muerte. Se puede percibir una red de recurrencias que se forma, cuyos puntos de coincidencia son a veces muy precisos. Los cadáveres putrefactos que los médicos de 1830 habían notado en las barricadas y que Delacroix habría transpuesto en su cuadro, que ya encontramos en 1819 en la *Balsa*: notése el personaje muerto, en el primer plano (ángulo inferior izquierdo), con las piernas abiertas: anatomía “magra”, “realista”, de nuevo el vello púbico apareciendo y conservando los calcetines las medias, como en la pintura de Delacroix. Aunque muy culto y extraño, Géricault —a diferencia de Delacroix— es un pintor muy poco literario; en sus obras, las referencias a la Historia y a la erudición prácticamente no existen. En el anónimo masacrado él busca algo esencial, que no pasa por la cultura. Para los estudios de la *Balsa*, va a la morgue a pintar cadáveres. Y producirá entonces obras singularísimas. Como el óleo del Museo de Montpellier, especie de naturaleza radicalmente muerta, compuesta por miembros de seres humanos.

El anonimato llegó aquí a la radicalización. La muerte perdió todo valor metafísico, todo valor literario y se quedó reducida a pedazos de seres —no sabemos siquiera si pertenecen a un mismo individuo— se volvió carnicería descuartizada. Ningún efecto “artístico”, ningún esfuerzo para dramatizar el horror del tema: un trabajo concienzudo de constatación. De la misma manera, él tratará las cabezas de guillotinado o los locos sin historia del hospicio. A los diluvios y naufragios se pueden añadir los desastres de la guerra. Aunque a veces la energía y la furia de los combates son el tema principal —como en la *Batalla de Nazareth* de Antoine-Jean Gros, de la cual Géricault hizo o hizo hacer una bellísima copia que se encuentra hoy en el Museo Calvet, de Avignon— con frecuencia los cuadros no retratan la exaltación militar. Gros, el más genial de los pintores de la epopeya napoleónica, dejó dos cuadros célebres, significativos de aquel aspecto. Su relación con la muerte no era sólo circunstancial: el asunto



aparece asiduamente en su obra, a veces alcanzando delicada sensibilidad romántica, cuyo mejor ejemplo es el retrato póstumo de Christine Boyer. En los dos cuadros a los que nos referimos —*Los empestados de Jaffa* y *La batalla de Eylau*— parece sugerir que el morticismo guerrero tal vez sea un mal necesario, pero es sobre todo un mal.

En los *Empestados*, Bonaparte aparece aureado por un carisma casi sobrenatural, con un gesto de imposición —intrépida— de mano que recuerda a la de los reyes taumaturgos capaces de curar a las escrófulas o, para ir más lejos, a Cristo en la resurrección de Lázaro, la representación tradicional comporta siempre, desde tiempos inmemoriales, un personaje que lleva el pañuelo a la nariz a causa del mal olor, como lo hace Murat, detrás del general. Pero ante él —y de los ojos del espectador— está la presencia avasalladora de la muerte, en los cuerpos degradados, corroídos por la epidemia. Más aún, en la *Batalla de Eylau*, Napoleón, aunque ocupe el centro del cuadro, no es presentado como un comandante heroico. Está gordo, envejecido, lívido. Pero lo que cuenta para nosotros es la presencia de los soldados muertos. El lienzo es muy grande, 5.33 x 8 metros; en el primer plano, ante los ojos del espectador, Gros dispone los cadáveres enregillados, en uniforme. En realidad, la preocupación más fuerte en ambos cuadros es la suerte trágica de los soldados anónimos que forman parte de ese “pueblo” indiferenciado, ya manifestado por las víctimas de las aguas.

Naturalmente, al referirnos a las guerras napoleónicas, es imposible no hacer mención al *Fusilamiento del 3 de mayo de 1808*, cuadro realizado por Francisco de Goya en 1814, en el momento de la restauración de Fernando VII, y en donde la Libertad y la masacre están asociadas. ¿Qué es la Libertad? Estos personajes anónimos y en confusión, despedazados brutalmente por el orden, por los soldados perfectamente perfilados, que se repiten en siluetas precisas. Una vez más, la idea del pueblo anónimo aparece reforzada por el episodio histórico, pues el levantamiento de Madrid fue esencialmente popular, sin heroicos liderazgos. Pero la ausencia de referencias visuales específicas al acontecimiento —aún más tenues que en la *Libertad* de Delacroix, que, sin embargo, reduce



el paisaje a un mínimo—, la composición concentrada en el contraste entre el orden/opresión y el desorden/Libertad, universaliza extraordinariamente el cuadro.

La comparación con la *Libertad guiando al pueblo* es rica, pues ella hace resaltar el camino diferente que toma la universalización. Delacroix, afortunadamente, excluye todo gesto a Luis Felipe, todo detalle que pudiera explícitamente atar la obra a la Monarquía de Julio. Por el contrario, el principio figurado es la idea abstracta que se vuelve corpórea en medio de la lucha, es el principio y no el acontecimiento circunstancial, que domina. La retórica de Delacroix es más erudita, la de Goya, más “escenográfica”. La primera trae consigo muchas ambigüedades y resonancias. La segunda es evidentemente más unívoca y directa. Es necesario recordar también que Goya, más que ningún otro artista, retrató a las víctimas —una vez más anónimas, cuyos rostros llegan a desaparecer en la luz difusa— de la guerra, de la vejez, de las prisiones, de los hospicios. Aunque su obra tardó en penetrar en el medio artístico internacional, se enriqueció como Géricault —que probablemente no conocía sus cuadros— la galería de las imágenes de una población que sólo se define por el sufrimiento y la muerte.

La dificultad, en el proyecto de Delacroix, era asociar la idea/alegoría, que pertenece al mundo del imaginario y del intelecto, a la revuelta callejera, acontecimiento actual. El pasado inmediato de esas dos representaciones —la Libertad “vívica” desde la Revolución francesa y el “pueblo” víctima— fue denso: por su frecuencia, las múltiples manifestaciones de cada una de ellas se constituyeron en una presencia iconográfica vigorosa. Sus historias, naturalmente, no fueron perfectamente paralelas, porque está la imagen de la Libertad habiendo alcanzando un apogeo bajo la Revolución para ocultarse a continuación y reaparecer gracias a las jornadas de 1830. Pero, en las vísperas del cuadro de Delacroix, ambas se habían legítimamente alzado a la altura de iconografías modernas, vivas. Juntarlas, sin trucos o astucias “habilitados” de una retórica visual fácil fue la cuestión resuelta por Delacroix.

En el Antiguo Régimen, la mezcla entre personajes reales y alegóricos se resolvía en la medida en que la pintura —como las otras artes— tenía el poder



de elevar los seres de carne y hueso hacia el mundo superior de los héroes inmortales. Para emplear una expresión, que Mircea Eliade utiliza en otro contexto, había un tiempo débil —de la vida cotidiana, de los vicios, de la fragilidad, de la desnudez, de la muerte— y un tiempo fuerte —de la intemporalidad, de las virtudes, del incorruptible, de las pelucas, de la gloria—. Las artes se encargaban de hacer el paso, sirviendo a lo que sería la “verdadera” Historia, la Historia inmóvil de los hechos y de los ilustres que se repiten. Luis XIV/Hércules/Apolo/Sol/Júpiter: cuando Le Brun lo representa en Versalles, utiliza las leyes del tiempo fuerte, donde evolucionan las alegorías: leyes infinitamente más prodigiosas que las de nuestro lamentable día a día.

En la parte central de la *Toma de Gante*, el soberano tiene los rayos de Júpiter en una de las manos, el escudo de Minerva en la otra. Como las tres figuras alegóricas que lo rodean, no siente ninguna dificultad en volar, auxiliado por el águila, pájaro del dios mayor, protegido por una nube luminosa. Este ejemplo deja claro el modo en que la retórica visual del Antiguo Régimen incorpora hombres y alegorías en un mismo mundo divino, haciendo así que los primeros pasen a tener la misma naturaleza poderosamente mítica de las segundas, sin que haya —y esto es evidentemente esencial— que romper. O antes, si la ruptura existe, se encuentra en el exterior de la composición, en la separación entre el arte y el mundo: es evidente que Luis XIV no se crea de la misma sustancia del común de los mortales.

François Rude —en una de las más soberbias obras de escultura del siglo XIX, *Le départ des volontaires*, que compone el Arco del Triunfo— viste a los soldados de 1792 a la moda de la Antigüedad, lo que permite una relación más fácil con la alegoría de la guerra en la parte superior de la composición. Pero al mismo tiempo, el impacto y la presencia del hecho contemporáneo quedan considerablemente atenuados: si la obra maestra de Rude no pierde nada de su fuerza, la referencia a los soldados de 1792 es nula; se necesita el título para saber de qué se trata³⁶.

36. Sobre las resonancias simbólicas de la obra de Rude ver. *La Sculpture Française au XIX Siècle*, catálogo de la exposición del Grand Palais (París: Réunion des musées nationaux, 1986), 170.



En la alegoría moderna de Delacroix, “aspirar” el pueblo hacia ese mundo mítico sería un artificio difícilmente aceptable: los hombres allí presentes no son héroes, no poseen las cualidades divinas de los reyes y, en cualquier forma, ese proceso, conectado a una concepción muy precisa del mundo y de la Historia propia al Antiguo Régimen, estaba irremediablemente desacreditado en 1830. Relacionar lo “actual” y lo “alegórico” fue, con cierta frecuencia, un problema para los artistas del siglo XIX. La solución más frecuente y banal fue aislar los dos campos: crear en lo alto una pequeña nube sobre la cual evolucionan seres míticos y simbólicos y reservar la parte inferior para que contemporáneos, de redingote y sombrero de copa, realicen, de modo perfectamente “realista” —descontando alguna elocuencia excesiva de los gestos—, actos dignos de resaltar. Es el caso —para buscar un ejemplo en la pintura brasileña— de *La ilusión del tercer reinado* de Aurelio de Figueiredo, lienzo admirablemente analizado por Alejandro Eulalio³⁷. Esta articulación, por más brillante que sea el pintor, tendrá siempre el defecto de los ingresos convencionales.

Delacroix acerca su diosa/Libertad del pueblo que la rodea, haciéndola asemejarse a este mismo pueblo en ciertos aspectos. Además, el arma —fusil moderno, que podría ser utilizado por uno de los combatientes— a algunos de sus críticos contemporáneos les pareció “vulgar”, “sucio”. Pero a pesar de algunos indiscretos vellos axilares es forzoso constatar que la Libertad posee un perfil de medalla antigua: su cara no es muy diferente de la Medea, de la cual Delacroix, entre 1838 y 1862, hizo varias réplicas.

37. Ver Alexandre Eulalio, “De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile”, *Discurso*, no. 14 (1983): 181-207; “Ainda reflexos do baile: Visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompéia e Aurelio de Figueiredo”, *Remate de Males* 3 (2012): 173-198, <https://doi.org/10.20396/remate.v3io.8636422>



Además, su ropa y la desnudez de los senos la acercan —entre otras— a la ultraclásica *Libertad* de Prud'hon³⁸.

Más interesante es la relación que mantiene con la multitud. El rostro es perfectamente sereno; ninguna exaltación está presente —sólo una

38. Nikos Hadjinikolaou recogió las críticas contemporáneas al cuadro, que hacen de la *Libertad* una figura popular, sucia, vulgar, horrenda, incluso prostituida, de las cuales el texto más célebre es el de Heinrich Heine sobre el “Salon” de 1831. Hay, evidentemente, una visión preconcebida del mismo tipo de las que ennegrecieron las fiestas del Ser Supremo y de la Razón en las iglesias, transformándolas en orgías, como nota Agulhon in *Marianne au combat*. El mismo autor hizo referencia, en otro lugar, a la “vieille et solide tradition de dénigrement de la Révolution Populaire, d’après laquelle les rôles de la déesse de la Liberté ne sauraient être joués que par des femmes faciles”. La crítica políticamente conservadora no veía el aspecto clásico de la imagen, “rebajándola a un registro popular, el pretexto mayor proveniente del ‘brun dans la peau’, como decía el poema de Barbier y que la figura de Delacroix realmente posee, muy diferente del blanco lechoso de las bellezas de la burguesía”. Hadjinicolaou constata esta cuestión del color de la piel, pero acepta la imagen creada por la derecha —la *Libertad* no es una alegoría, es una mujer del pueblo— sólo ese aspecto ya no es peyorativo: al contrario, pasa a ser muy positivo. Y cuando los historiadores del arte burgueses de hoy recuerdan el carácter clásico de la imagen —la comparación de Lee Johnson con la *Venus de Milo* nos parece particularmente feliz—, Hadjinicolaou insinúa que tal vez sea mala fe ideológica pues transformándola en una imagen clásica, el sentido popular queda lejos: el aspecto clásico realmente existe, y el perfil griego, las vestiduras, la desnudez de los senos y la monumentalidad no hacen de esa figura un personaje “real”. Comprenderla sólo como diosa o como alegoría exclusivamente, es no percibir el principio de ambigüedades sobre el que se forma el cuadro. En cuanto al detalle de los pelos bajo el brazo de la diosa, elemento “realista” sobre el cual Hadjinicolaou construye toda una teoría sobre la sexualidad en el siglo XIX, se percibe como una interpretación confiada del autor de *Historia del Arte y luchas de clases*. Porque lo que se observa sobre las axilas de la *Libertad* sólo es una depresión oscurecida por la sombra y, por grandes esfuerzos que haga, no se pueden distinguir vellos axilares. Pero tal vez sea miopía ideológica de nuestra parte. En todo caso, esto muestra bien el terreno flotante de la historia del arte, donde a veces se puede ver lo que se desea. Por otro lado, está la interpretación de Eric Hobsbawm, “Sexe, symboles, vêtements et socialisme”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 23 (1978): 2-18, que dio origen a una polémica bastante larga. Hobsbawm toma el desnudo de la *Libertad* sin tener en cuenta la tradición de las representaciones artísticas, dándole un carácter exclusivamente sexual. El texto, a veces rico, a menudo mecánico y de una ingenuidad desarmadora. Maurice Agulhon puntualizó los errores fundamentales del artículo en “Propos sur l’allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm)”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 28 (1979): 27-32. Tal vez valga la pena volver a discutir sobre los detalles del artículo Hobsbawm, particularmente los relacionados con el tema de la desnudez. El texto del historiador social inglés demuestra cómo es posible perderse en un terreno delicado como el de las representaciones en imágenes, y cómo esas representaciones exigen un enfoque particular.



especie de confianza grave—. Existe un personaje que la contempla privilegiadamente: es el hombre de pañuelo en la cabeza que, caído sobre los restos de la barricada, se apoya con esfuerzo sobre los codos y alza los ojos hacia la Libertad, como si, agonizante, él la viera en una última aparición que daría sentido a su muerte. Ánimo, expectativa, esperanza, aspiración: la Libertad sobre las barricadas está, evidentemente, en el espíritu de cada combatiente.

Pero, además de estos aspectos, el cuadro de Delacroix representa un momento de síntesis perfecta, gracias a un cierto tipo de hacer pictórico que también tiene su historia. La aparición de la pintura neoclásica, cuyo referente es, en 1784, *El juramento de los Horacios*, de David, significó la evacuación del barroco tardío, es decir, de la pintura de Fragonard, Hubert Robert, Tiepolo y Maulpertsch. Este arte brillante, rápido, pasaba por el aprendizaje de la virtuosidad y se resolvía en una “espontaneidad” altamente entrenada. Vibrante, trabajando con desenvoltura las materias y las transparencias, mezclando lo sólido y lo luminoso, haciendo de la pincelada el elemento al mismo tiempo constitutivo del volumen, de la luz, del color, de la atmósfera, del movimiento, ella poseía una prodigiosa capacidad de dinamismo y fluidez.

La hegemonía neoclásica no la descarta completamente: quedan algunos “resquicios” de resistencia en el siglo XIX, raros, aunque ilustres: Goya y Turner representan una prolongación técnica del barroco tardío: en ambos casos, aunque en sentidos diferentes, es llevado a consecuencias extremas. Pero, en general, el neoclasismo es decisivo y determinante. Su proposición es, en todos los puntos, opuesta a las prácticas anteriores. Se trata de un arte basado en el estudio de los contornos, de los volúmenes sólidamente incautados por la mirada, muy pensada y muy lenta. Digamos que, al *far presto* del barroco, David opone un *far adagio*. Él enseñó que la pintura se hace por etapas. Primero se concibe, a través de un esbozo relativamente simple, el conjunto del cuadro, para luego proceder a una elementalización del todo, a un estudio aplicado de cada parte. Incluso el cuerpo humano es desmembrado: se estudian manos, brazos, piernas, bocas, ojos en las posturas o expresiones que serán las de la ejecución definitiva. De ahí la importancia del estudio del desnudo: la



anatomía funciona como un principio unificador que garantiza la unión de las partes del cuerpo. Las vestiduras, los panecillos, se realizan separadamente, para, en una fase posterior, ser asociados a los cuerpos.

Los objetos, los accesorios también son tratados aparte y el segundo principio³⁹ unificador de esa pintura es la perspectiva, rigurosa y geométrica: si la anatomía rige las leyes de la articulación de las partes en el cuerpo, la perspectiva rige las leyes de la situación de los objetos en el espacio. Con frecuencia se emplea el cuadrículado, que permite el paso del diseño al lienzo —los personajes desnudos en primer lugar, con el contorno perfecto, que serán vestidos y coloridos en una etapa posterior—. Este proceso es riguroso: cuando David representa al Papa, por ejemplo, en la *Sagración*, primero lo dibuja sin ropa. Y algunos cuadros inconclusos —como el *Juramento del Juego de la Pelota*—, con personajes modernos, como el gordo Mirabeau, de peluca y desnudo, son a veces irresistiblemente cómicos. Pero esa anatomía, así estudiada, permitía una verdad en las actitudes, una energía en la gesticulación sin las cuales los seres se reducirían a maniquíes.

Elementalización y unificación posterior. Uno de los resultados es que se tiene una mirada detallada sobre lo “real” —toda cosa o ser representado es trabajado y vuelto a trabajar— y eso va a dar una carga muy importante a la nitidez, a la claridad de los objetos; cada uno de ellos sobresaliendo con mucha fuerza del conjunto. Si se examina el *Juramento de los Horarios*, *Brutus* o la *Muerte de Sócrates* de David cada gesto está perfectamente estudiado, cada objeto estratégicamente colocado. Todo está dispuesto en equilibrios y tensiones, los colores vivos acentuando los contrastes.

Si la pintura del barroco tardío era hábil en retratar lo fluido, lo efímero, los fenómenos atmosféricos, el movimiento; si los ruinistas eran capaces de aprehender el paso del tiempo y los grandes decoradores del período

39. Para analizar la técnica davidiana, las reproducciones numerosas de esbozos y diferentes etapas, ver, Antoine Schnapper, *David-témoin de son temps* (Friburgo: Office du livre, 1980).



eran maestros en hacer sus figuras etéreas, la pintura neoclásica tuvo que abdicar a todo esto, a esos efectos en los que no estaba interesada. El resultado fue que, instaurada la solidez, la tensión, se abolió el movimiento y, al definirse los objetos, ellos fueron extraídos de la temporalidad. La mirada del pintor no abandona jamás el mundo sensible, pero, depurado, rectificado por una cuidadosa disposición, adquiere el aspecto de una vitrina. Incluso el accidente —como las salpicaduras de sangre en la *Muerte de Marat*— tiene algo de eterno. Un lienzo de David instaura lo que podría llamarse “lo real en el segundo grado”, imagen cristalizada del mundo.

El proceso de deconstrucción/reconstrucción davidiana marcó profundamente las generaciones posteriores, que intentaron escapar de la tiranía neoclásica. Dominique Ingres, por ejemplo, va a llegar a soluciones *sui generis* desviando, de modo genial, la ortodoxia de David: si la elementalidad es para él algo no sólo fundamental sino obsesivo, los medios unificadores —anatomía, perspectiva— son despreciados: la única posible coherencia en la unión de las partes está en las líneas, que tienen sus propias y misteriosas leyes. De ahí —según las reglas de la anatomía— el aspecto monstruoso de sus personajes; de ahí —según las leyes de la perspectiva— la disposición inverosímil de los volúmenes en el espacio que él figura.

Numerosas historias del arte calificaron fácilmente a Delacroix como un romántico rebelado contra la tradición neoclásica. Por supuesto, las soluciones de Delacroix difieren a menudo de esta tradición. Pero él también le es deudor en la concepción previa, de estudios preparatorios de los elementos que entrarán en la composición final, la cual está cuidadosamente hecha, de la disposición de los personajes que está muy pensada y de la definición, en el resultado final —sobre todo en esta fase que va hasta 1830—, que resulta bastante nítida. Pero una de las preocupaciones que lo distancian de la pintura neoclásica es la de reencontrar el movimiento. Y podríamos decir que esa dinámica aparece como genética, inoculada en el proceso constitutivo del cuadro. En el origen, estarán esbozos de extraordinaria rapidez, que obedecen el mover impulsivo de la mano. El trazo vivo, ausente en la pintura de David, está insertado a través de los esbozos —las “primeras ideas”— en las etapas de construcción del cuadro;



su dinamismo es un elemento primordial de síntesis, de unificación. En el caso de los efectos de color y el tratamiento de la luz —siempre, en Delacroix, prodigiosamente capaz de producir ilusiones de “tercera dimensión”—, la composición adquiere una impresión de movilidad poderosa: los personajes parecen avanzar sobre el espectador⁴⁰.

Y Delacroix logra esto sin abandonar el principio davidiano del acabado de las partes, creando, él también, un “real en el segundo grado”. Es en ese registro que, sin desajuste o artificio se pueden asociar el pueblo y la Libertad; es en ese terreno de encuentro creado por un hacer pictural específico que la Alegoría desciende de su Empíreo y que los hombres ascienden a una universalidad mucho más amplia que los episodios de 1830. Por otra parte, Delacroix no suprimió referencias claras: la fecha está allí, en evidencia y también, en el fondo, surgen las torres de la catedral de Notre-Dame. Son, sin embargo, detalles menores: la cortina de humo y el cielo azul se encargan de crear un fondo abstracto. Y así el pintor, sin abandonar características precisas del acontecimiento político que lo motiva —como Goya lo hizo en su fusilamiento— va más allá del episodio y obtiene un alcance mucho más general para su imagen.

En ese sentido el propio Delacroix puede ayudarnos a la conclusión. En dos textos diferentes, pero que se completan perfectamente, resume las cuestiones de orden formal que permitieron la existencia del cuadro,

Por desgracia, a menudo, sucede que la ejecución, o las dificultades, o consideraciones enteramente secundarias, hacen la intención de desviarse. La idea primera, el esbozo, que es, en cierto modo, el huevo o el embrión de la idea, está ordenadamente lejos de ser completa; ella contiene todo, si se quiere, pero hay que desenredar ese todo, que no es más que la reunión de cada parte. Lo que hace de este esbozo la expresión por excelencia de la idea es no la supresión de los detalles, sino su completa subordinación a los

40. Sobre el dinamismo que avanza hacia el espectador, ver el brillante análisis de Giulio-Carlo Argan, *L'arte moderno, 1770-1970* (Floencia: Sansoni, 1970), 57-61.



grandes rasgos, que deben dominar sobre todas las cosas. La mayor dificultad consiste, pues, en volver, en el cuadro, a esa dilución de los detalles, que, sin embargo, son la composición, la trama misma del cuadro... Que si, en medio de tal composición, introduces una parte hecha con mucho cuidado a partir del modelo y si lo haces sin ocasionar un desacuerdo completo, habéis realizado la mayor de las proezas; de algún modo, es la introducción de la realidad en medio de un sueño.⁴¹

Bibliografía

Fuentes Secundarias

- [1] Agulhon, Maurice. *1848 ou l'apprentissage de la République*. París: Seuil, 1973.
- [2] Agulhon, Maurice. *Marianne au combat*. París: Flammarion, 1979.
- [3] Argan, Giulio-Carlo. *L'arte moderno, 1770-1970*. Florencia: Sansoni, 1970.
- [4] Courthion, Pierre. *In Géricault raconté par lui-même et ses amis*. Ginebra: Pierre Cailler, 1947.
- [5] De Bertier de Sauvigny, Guillaume. *La révolution de 1830 en France*. París: Armand Colin, 1970.
- [6] De Courson, Jean-Louis. *1830. La révolution tricolore*. París: René Julliard, 1955.
- [7] Delacroix, Eugène. *Journal*. 3 vols. París: Plon, 1950.
- [8] Eulalio, Alexandre. "De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile". *Discurso*, no. 14 (1983): 181-207. <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37909>
- [9] Eulalio, Alexandre. "Ainda reflexos do baile: Visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompéia e Aurelio de Figueiredo". *Remate de Males* 3 (2012): 173-198. <https://doi.org/10.20396/remate.v3i0.8636422>
- [10] Fogazzaro, Antonio. *Malombra*. Milán: Mondadori, 1971.

41. Aunque los textos son bastante posteriores a la *Libertad*. Eugène Delacroix, *Journal*, 3 vols. (París: Plon, 1950), 2: 88 y 169.



- [11] Hobsbawm, Eric. "Sexe, symboles, vêtements et socialisme". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 23 (1978): 2-18. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1978_num_23_1_2604
- [12] Jardin, A. y Tudesq, A. J. *La France des notables*. 2 vols. París: Seuil, 1973.
- [13] *aL'Art de l'estampe et la Révolution Française*. París: Museo Carnavalet, 1977.
- [14] *La Sculpture Française au XIX Siècle, catálogo de la exposición del Grand Palais*. París: Réunion des musées nationaux, 1986.
- [15] "Les Faïences révolutionnaires de la Collection Louis Heitschel". Exposición. Ville de Saint-Germain-en-Laye, 19 de enero a 12 de febrero, 1978, Musée Véra.
- [16] *Les vignettes emblématiques sous la Révolution*. París: S. e., 1911.
- [17] Mâle, Emile. *L'art religieux du XVII siècle*. París: Armand Colin, 1984.
- [18] Mâle, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001),
- [19] Masson, André. *L'allégorie*. París: PUF, 1974.
- [20] Michelet, Jules. *Histoire de la Révolution Française*. 3 vols. París: Robert Laffont, 1979.
- [21] Nicos Hadjinicolau. "La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public". *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, no. 28 (1979): 3-26. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_28_1_2637
- [22] Ozouf, Mona. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. París: Gallimard, 1976.
- [23] Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florencia: Sansoni, 1966.
- [24] Rosemblum, Robert. "La peinture sous le consulat et l'empire". En *De David à Delacroix*, catálogo, 163-177. París, 1975,
- [25] Schnapper, Antoine. *David-témoin de son temps*. Friburgo: Office du livre, 1980.
- [26] Soubiran, Jean-Roger. *Gustav Adolf Mossa et ses symboles. Catálogo de la exposición de la Galerie Ponchettes*. Niza: ed. de la Direction des Musées de Niza, 1978.
- [27] Toussaint, Hélène. *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*. París: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- [28] Víctor Hugo. *Los Miserables*. París: Gallimard, 1999.

- [29] Vovelle, Michelle. *Les Metamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*. París: Aubier Flammarion, 1976.
- [30] Witkower, Rudolf. *Allegory and migrations of symbols*. Londres: Thames and Hudson, 1977.

