

Juan José Lahuerta

DISTRACCIONES

Siguiendo el rastro de una aparente distracción de Delacroix, y de las sucesivas interpretaciones desviadas que aquella obra suscitó, se trae a la luz la historia inesperada de otros tantos descuidos en las telas de la modernidad que harán las delicias del lector, componiendo con todo ello un intempestivo fresco tragicómico de aquello que había sido distraído de la historia heroica y oficial de lo moderno: lo ridículo de su seriedad descentrada, su horror cómico y la irremediable prevalencia del sarcasmo como señal de burla y de victoria.

En junio de 1929, en el número 3 de *Documents*, Emil Waldmann escribió un artículo, en sí mismo poco interesante, sobre una no muy conocida pintura de Delacroix titulada *Le Roi Rodrigue*, de 1832.

“En la obra de Delacroix”, escribe Waldmann abriendo su texto, “*Le Roi Rodrigue* ocupa un lugar único y surge como un milagro del genio de improvisación del pintor”.

Ciertamente, parece un poco exagerado calificar así, tan excepcionalmente, a un cuadro como este, el cual, según se deduce de su propia historia y por lo que podemos ver contemplando esta reproducción, no pasa de ser una obra de circunstancias o un *divertimento*. Aunque lo que ocurre, tal vez, es que, en rigor, Waldmann no está hablando del cuadro sino, precisamente, de su historia, o de su historieta, de las anécdotas, en fin, que encadena en sus *Memorias* Alejandro Dumas a propósito del origen de esta pintura. Dice Dumas, y Waldmann lo recuerda en parte, que acercándose el carnaval y queriendo dar en su apartamento de París un gran baile de disfraces, encargó la decoración de puertas y paneles a algunos de sus amigos pintores: al fin y al cabo, al parecer, era a artistas y literatos a quienes principalmente estaba dedicada la fiesta. Boulanger, Decamps, Barye, Calmann-Lévy, Grandville... todos fueron poniendo manos a la obra a medida que llegaban a la casa, unos pintando historias, otros paisajes y otros frutas o flores, siempre aplicadamente. El mismo día en que la fiesta empezaba, justo antes de comer, muy tarde, apareció Delacroix, el último, y tras contemplar el gran panel que tenía reservado, habiendo recibido las instrucciones de Dumas, quien le pedía ilustrar la historia del rey Don Rodrigo, de cuyo romancero le recitó



estos versos: “Sur les rives murmurantes /du fleuve aux ondes sanglantes /le roi sans royaume allait /froissant dans ses mains saignantes /les grains d’or d’un chapelet”, sin quitarse su ajustada levita, sin echarse encima una bata, sin arremangar siquiera las puntillas de sus puños, con rápidas pinceladas, en un par de horas, visto y no visto, “prestesse de la main”, concluyó esta obra. “Como si se hubiera desgarrado una tela”, escribe un entusiasta Dumas, y Waldmann concluye: “ninguna idea preconcebida, ninguna receta, ninguna doctrina: todo surge de la inspiración...”.

Pero contemplemos el cuadro. No parece este caballero, en verdad, aquel rey trágico, el rey sin reino, vencido y desgraciado, del romance que Alejandro Dumas propuso a Delacroix ilustrar aquí, y basta contemplar con algo de atención la silla de fantasía, producto de la imaginación o de la inspiración, en efecto, y no del trabajo de un talabartero, o la corona y el cetro, caídos simétricamente en primer término, de broma, para darnos cuenta de cómo la *prestesse* del artista ha echado mano —y qué remedio le quedaba— de un ropero de opereta que bien lejos está de descubrirnos y expresarnos la agonía de ese rey destronado, el cual va a perder la corona y el cetro, y, al mismo tiempo, en la locura de su despojamiento, la cabeza y la vida, y de cuya espada hecha sierra y del almete abollado, hundida su pedrería en la carne y los huesos de esa cabeza, nos hablan con elocuencia los versos del romancero, por los que corren, por cierto, como hemos visto, ríos de sangre.

Justamente: en lugar de despojar a ese rey, de desnudarlo, que eso sería haber perdido el cetro y la corona, coronación o colmo del sufrimiento, Delacroix, antes del baile, lo ha vestido con su careta y su disfraz.

Seamos claros. No a Don Rodrigo, el rey roído por el remordimiento de la pérdida de España, el rey del reino destruido, camino ya de la muerte que redimirá el desastre, metido en fin en penitencia en su tumba con una culebra viva —recuerdo esos versos tremendos: “la culebra me comía / cómeme ya por la parte / que todo lo merecía”—, sino más bien a un Don Quijote cuya imagen, o cuyo retrato, o cuya careta, en efecto, como caballero de pacotilla, se crea justamente en esta época, así llamada romántica, y en estos mismos medios artísticos y literarios parisinos, es a quien nos recordaría el caballero de esta pintura. Caballero consumido y flaco, enflaquecido aún más por la ortopedia que le impone su armadura, siempre molido y bien molido, como parece estarlo el personaje de este cuadro, apoyándose en la lanza, o lanza—candelabro en este caso, o palanca, simplemente, para él y su caballo, escuálido y vencido también, y aún con menos culpa que su jinete.

No es extraño que si se piensa en representar a un caballero español derrotado, deshecha una armadura que ya en su origen era de pega o de ocasión, o más bien que deshecha, destartalada, que es lo que propiamente ocurre con ese cetro y corona



de lata, surja del poso romántico, de su fondo de imágenes fingidas, necesariamente, Don Quijote. Hagan la prueba y enseñen ese cuadro sin decir el título: ¿quién no se confundiría? Delacroix ya lo hizo al hacerlo.

Algunos años antes, en 1824, él mismo había pintado ya al buen hidalgo como un loco, pero no como el loco de *Tasso en el manicomio*, pintado ese mismo año, en donde el poeta parece asaltado, pero no vencido, ni siquiera tocado, por la otra locura, la locura indecente, sin juicio, que se agita detrás suyo en forma de triple espantajo, de bufón repetido tres veces, loco de atar y en efecto, al final, atado, perdiéndose en su desdoblamiento hacia el fondo, en su marcha hacia el rostro casi invisible que lo espera en la penumbra, sino como bufón él mismo, sacudido y desesperado, desquiciado su rostro, crispadas sus manos, sus piernas indecorosamente abiertas, como las piernas separadas del bufón de calzas amarillas del cuadro de Tasso, el cuerpo quebrado ya de antemano, y puestos los pies, y no los ojos ni la cabeza, sobre libros y papelajos. La calma de Tasso se destaca de sus fantasmas, que, sin conciencia, rien o aúllan inútilmente a sus espaldas, de forma que su locura melancólica lo hace aún más sabio, y sin remedio su postura es, debe ser, la del gran *penseroso*. Don Quijote estaba, tal vez, en esa misma postura, pero su codo ya ha resbalado sobre el libro a punto de caer, y su cabeza se ha escurrido del puño que debió de sostenerla tranquilamente un rato antes por la mejilla, y quienes tiene detrás, tres también, no son los locos de atar, sino precisamente los cuerdos, de tres en tres cuerdos que querrán atarlo a él, *penseroso* salido de sí, perdido para siempre.

¡Qué curiosa simetría la de estos dos cuadros pintados el mismo año! Los tres locos se van, y los tres cuerdos vienen; Tasso se concentra y Don Quijote explota, y quién sabe qué va a surgir de esa cabeza vendada, de ese terrible dolor de cabeza. La simetría de esos dos cuadros habla de la reversibilidad de la locura, o tal vez, aún mejor, del genio, del genio enloquecido, genio loco y reversible, sístole y diástole del gran modelo romántico, que de eso se trata aquí. Por voluntad de principio, pues, Delacroix querría ser ambos locos a la vez, dentro y fuera, en el manicomio y en la biblioteca, pero, dado que ninguno de esos dos locos hace nada, y eso es lo contrario del productivo *prestissimo* de su trabajo, ¿con quién se identificará al fin? ¿Con su propia armadura ajustada –quiero decir: con su levita?

Pero Cervantes era más de Ariosto que de Tasso, y las aventuras de su hidalgo caballero tienen lugar, como decían los arbitristas de la época, en una República de hombres encantados, o, aún más, de cosas encantadas, en un lugar en donde todo es nombrado por otro nombre que no es el suyo, o en donde todo es como si lo fuera. Los labios de rubí, los ojos de azabache o la piel de alabastro..., las simplonas metáforas con las que se describe a Dulcinea como a cualquier otra mujer desde el Cantar de los Cantares, encuentran su paso al límite en los molinos transformándose en gigantes, metáfora excesiva en todo, metamorfosis descomunal no ya por su falta de proporción, por su dimensión paisajística, por su, en efecto, gigantesca conclusión, sino porque ocurre, en verdad ocurre, y a ojos vista. Ahí están los molinos y los gigantes, y aunque los gigantes no están hechos de gigante ni los molinos de molino, bien que vencen y dan por tierra, y muelen el cuerpo y humillan el orgullo de Don Quijote. Ahí, en ese mundo encantado, lo único verdadero es la impotencia de agarrar las cosas, y el dolor que esas cosas, por inasibles que sean, causan. En esa República de cosas en suspensión, a la que viene a morir el oro, aunque para ser enterrado en Génova, “todo lo sólido se disuelve en el aire”, y el nombre del sabio Micomicón empieza por M, como el de Marx, poco más o menos, y pese a que hay otras cosas que empiezan por M, tan valiosas como el oro y el arte, dejaremos ahora esta cuestión aquí, aunque sea esta la cuestión.

Artista en levita, pintando en el país de carnaval, antes de la fiesta, con esa facilidad que en otros tiempos y por otras razones unos llamaron *sprezzatura* y otros, como Baudelaire, creyendo que el fin de esa facilidad es algo más elevado que la fugacidad que la determina, llamarán *modernité*, Delacroix, empeñado en su pintura, tras cuya ejecución asistirá al baile de máscaras disfrazado de Dante, no podrá ver cómo Don Rodrigo se transforma en Don Quijote: la productiva *prestesse* no da tiempo para ello, y, en el flujo de la *modernité*, quien mira hacia atrás se convierte inmediatamente en estatua de sal. Así que el arte es oro, por si alguien lo duda.



Pero ya que he hablado de *sprezzatura*, permítanme una comparación que nos ayudará a continuar. Aquí tienen otro caballero, San Jorge, en este *San Jorge y el dragón* que Rafael —quien, por cierto, al igual que a Poussin, le parecía a Delacroix “un burro en comparación con los antiguos”— pintó hacia 1505. Contemplado piadosamente al fondo por la princesa, San Jorge, cruzando su lanza de izquierda a derecha, convertida su capa en bandera del asta de la lanza y en imagen vívida de su movimiento, ha sido representado en el momento de su triunfo sobre el dragón, a punto de ser aplastado también por los cascos delanteros del caballo, el cual, ya lo ven, mientras eso hace, gira su cabeza y, como si nada, nos mira. La misma facilidad desprendida que muestra el caballo en ese trabajo de cocear al dragón, es la que muestra Rafael convirtiendo al caballo, al bruto, precisamente, en el *historicus*, el personaje que ya en su tratado Alberti recomendaba a los pintores, cuya misión es hacernos entrar en la historia mirándonos desde el interior del cuadro. Ese juego de ojos animal, ese rasgo de buen humor, en fin, puede ser interpretado. Por un lado, Rafael nos está diciendo, divertido, que la obra que aquí se representa ha sido ya ensayada muchas veces, tantas, que la concentración de los actores, príncipe y princesa de baratija, disfrazado dragón sobreactuante, se ha roto por el eslabón más débil, el del caballo, que mira hacia fuera de la historia, hacia la realidad que está fuera del cuadro, descubriéndonos el teatro. Pero por otro, y eso es aún más importante, la mirada más bien tierna de ese animal, convertida de repente en lo más íntimamente humano del cuadro, es la mirada del propio pintor que nos dice que él no



ha escogido ese tema y menos aún representarlo así de arrobadamente, y que él habría querido algo más de ímpetu, de violencia y hasta desesperación, que es lo que ocurre en su otro San Jorge, en el que a la primera embestida la lanza se ha roto, la victoria del caballero aún no es segura y la princesa huye aterrada, una versión de la historia probablemente desechada por su cliente, Guidobaldo de Montefeltro, el mismo de las dos tablas, que quería enviarlo como decoroso regalo al rey de Inglaterra. El caballo, como el pintor, se aburre de representar su papel de caballo en esa comedia caballeresca y santa a la que lo que le falta es pintura porque, en definitiva, eso nos dice Rafael, no tiene tema. La mirada de broma de ese bruto *historicus* es el signo de la superioridad irónica con la que Rafael contempla su trabajo, tan fácil de hacer, y a su cliente, tan fácil de contentar, al que va dirigido, sin duda, ese “HONNI”, única palabra visible del famoso mote de la Orden de la Jarretera, escrito en la jarretera dorada de San Jorge. Vergüenza pública, pues, para quien mire esa pintura sin tema, pudiendo haber visto otra con tema y pintura, aquella de la que el artista es capaz.

Pero volvamos ya al Rey Rodrigo. O a su caballo. Aunque no nos mira, también encontramos en sus grandes ojos una expresión humana, justamente aquella que no podemos descubrir en el rostro del caballero. Porque, ¿qué hace, exactamente, este caballero? Es cierto que tiene el pie fuera del estribo, pero si nos fijamos en la inclinación de su cuerpo, o en la forma de sujetar su lanza –curiosamente con el brazo izquierdo, el mismo lado del que cuelga la daga que lleva al cinto– paralela al antebrazo y apoyada al hombro, o en la dureza fría de sus facciones, o en la mirada que parece surgir de la oscuridad hundida de sus cuencas, atenta, y bien atenta, a la di-

rección y a la punta de la lanza, diríamos más bien que se está encarnizando con ese cuerpo que yace entre los cascos de su caballo, a quien, como San Jorge al dragón, él ha vencido, y hasta diríamos sin duda, si contemplásemos esta escena sin saber de qué se trata, que la corona y el cetro pertenecían al caballero caído, y no al caballero a caballo. Entre tanta confusión, sin embargo, lo más extraordinario es el desplazamiento de expresión que se produce entre el caballero y el caballo. Es el caballo, y no el caballero, el que se dobla y cae, vencido por el dolor de las desgracias, y si el rostro del caballero es, en verdad, una máscara, el del caballo es, en cambio, paradójicamente, propiamente, un rostro que se alarga con su agonía, y en el que los ojos se abren negros y redondos, inmensos e impotentes, para suplicar en silencio. A saber por qué el caballero se está ensañando con ese muchacho que lo ha perdido todo; y a saber por qué el caballo expira tan dolientemente.

De modo que, recapitulando, lo que aquí vemos, en esta ejecución *prestissima* de Delacroix, es cómo del fondo de un irreconocible rey marcado por el desastre y encaminándose a la muerte más trágica, surge el retrato o la careta de Don Quijote, caballero imitador, mimo de reinos espectrales en los que todo es, por necesidad, tragicomedia; y vemos cómo el dolor del caballero, petrificado en una máscara de maquillaje, siguiendo un deslizamiento inclinado, en diagonal descendente, como resultado de una extraña delegación, tan sólo puede expresarse en la cara humanamente quejumbrosa del caballo. Tristeza subrogada, pues, la de esa montura; o montura, en fin, de la Triste figura, surgida de las distracciones que se cuelan por los intervalos ínfimos del *prestissimo*.

Pero esos desplazamientos, esos deslizamientos de una cosa en otra, esa caída, como he dicho, en diagonal descendente, de lo alto heroico a lo bajo inesperado, esa impotencia del parecer, ¿qué son sino la esencia del cómico? La tragedia del rey Don Rodrigo aparece representada, en fin, como una gran imitación burlesca, como una gran parodia. Pero, ¿burla de la historia de Don Rodrigo o burla de los poderes de la pintura para representarla, y, de paso, para representarse a sí misma, y hasta para representar irónicamente su burla?

El caballo de San Jorge nos mira con sus ojos humanos, que son los ojos del pintor que conoce perfectamente sus fines y sus medios, y que sabe cómo hacerlos coincidir en la ironía más alta, broma que en la dureza de su humor superior no necesita imitar nada, y que ni siquiera se plantea tomarse en serio. ¿Cómo va a mirarnos, en cambio, el caballo de Don Rodrigo, con qué cara lo haría, si ni siquiera sabe que estamos ahí delante, riéndonos de lo en serio que se ha tomado su trabajo?

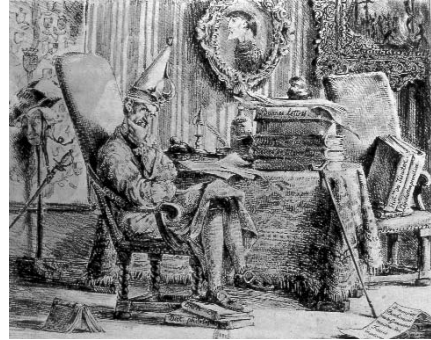
Una vez más, como en las fiestas de la casa de los Duques, Don Quijote y Rocinante son llamados aquí a protagonizar una parodia involuntaria. Aunque, hablando con

propiedad, aquí no son llamados, sino que se presentan, subrepticamente, o, mejor aún, subversivamente. En esas grandes aventuras que tuvo Don Quijote con la condesa Trifaldi, con la dueña Dolorida, montado en Clavileño, aconsejando al gobernador de Barataria, con el lacayo Tosillos o la desenvuelta Altisidora, y hasta en su lucha con demonios que quedó en gatomaquia y en nuevo descalabro, lo que Don Quijote confunde con la realidad no es la fantasía, sino, por una pura cuestión de lenguaje, la proporción metafórica. Don Quijote confunde la realidad con sus metáforas, que toma en serio, y el mundo, a ojos vista, se vuelve tremendo y desproporcionado. ¿En qué metáforas vive y muere Don Rodrigo para que surja inesperadamente Don Quijote a parodiarlo? Será en las metáforas del artista que, sin siquiera quitarse la levita, antes de disfrazarse de Dante para el baile, *fa presto*.

Don Quijote aparece a escondidas: a esa imitación burlesca no ha sido llamado, y no será porque Delacroix no supiera convocar a los actores del baile de la ópera o del teatro italiano a representar a los reyes y burgueses, o a los reyes burgueses, de su tiempo. Eso lo sabía hacer, y muy bien, en los años en los que trabajó como caricaturista, entre 1814 y 1822: ahí está el general de la espada mellada, el censor, el literato o el político, en el país de la sátira, en el que los animales siempre son llamados a representar las pasiones ridículas de los hombres, y en el que los medios del artista conocen a la perfección sus fines. Bien sabía, pues, Delacroix, que en su tiempo ya no había reyes trágicos que perdiesen su reino entre grandes y visibles ríos de sangre, sino reyes que, en levita, la misma que lucían los pintores, representaban su papel de “reyes”, o su nombre de “reyes”, para ocultar, justamente, los ríos de sangre, que, aunque innominados, bien que existían. Cuestión de palabras, de lenguaje: no me extraña que acuda el fantasma de Don Quijote, sin avisar, pero por necesidad, a hacer de rey Rodrigo. Alguien dice que los molinos son molinos, y alguien dice que son gigantes; alguien dice que ese hombre con levita es el rey, y alguien que es el pintor. La parodia surge involuntaria porque la pintura no se produce en la pintura, como aquel San Jorge de Rafael –la prueba es que su caballo nos mira desde dentro de la pintura–, sino en el lenguaje; o, aún mejor, en la desproporción metafórica del lenguaje. Los admiradores de *Le Roi Rodrigue* dirán que ven surgir grandes, tremendas cosas: que ven lo que no hay, lo que no está. Eso *dirán*.

Admiradores: mirarán “al lado”, desviarán sus ojos del rostro de pasta del caballero, no se detendrán en la mueca del caballo, no repararán en la hojalata de la corona, aunque así vayan cayendo, distraídos, caballero, caballo y atributos.

En verdad que no parece esa cascada de opereta con ruido de armadura falsa lo que describe con entusiasmo Alejandro Dumas en sus memorias: “Entonces, en un instante, como si se hubiera desgarrado una tela, se vio aparecer bajo su mano en pri-



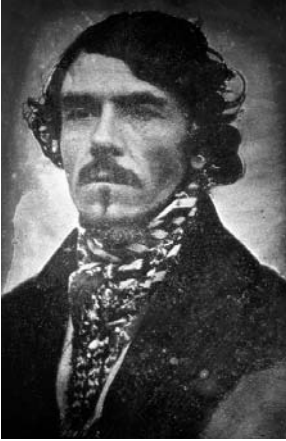
mer lugar un caballero lleno de sangre, todo magullado, todo herido, impotente para servirse de su estribo, curvado sobre su larga lanza; a su alrededor, ante él, detrás de él, montañas de muertos. En la orilla del río, hombres heridos intentando acercar sus labios al agua, dejando tras de sí un reguero de sangre. Hacia el horizonte, hasta donde la vista alcanzaba, un campo de batalla encarnizado y terrible. Por encima de todo esto, poniéndose tras un horizonte espesado por los vapores de la sangre, un sol como un escudo enrojecido en la fragua...”

¡Qué entusiasmo de la palabra, del lenguaje! ¿Dónde están esas heridas, esos muertos a montones, esos regueros de sangre, esos vapores, esa batalla encarnizada? Waldmann, en su artículo de *Documents*, ya nos advierte que toda esa sangre no existe, que lo único que hay es color, simbólico, sugestivo, sensual y espiritual, y que eso es lo que ha llevado a Dumas a su error. Pero la verdad es que Dumas no habla de colores, o de pintura, de brochazos o chorros de pintura, que también podría haberlo hecho, sino de sangre y drama, de algo terrible, con el mismo entusiasmo, o con la misma tozudez ciega, con la que otros llaman gigantes a los molinos. De la desproporción que hay entre lo que sale de las palabras y lo que sale de los pinceles, grandes dramas ensangrentados o pintura roja, surge el resto inesperado, lo excluido, lo que sobra: la careta de Don Quijote y la mímica de su rocín.

La verdad es que ya no sé cómo tomarme lo que, sin demasiadas distinciones, dice Dumas de su baile de disfraces: del baile mismo, que tuvo lugar en cinco salones en *enfilade*, con dos orquestas que, en los salones extremos, tocaban las mismas piezas simultáneamente, de modo que, en un momento dado, el “galope” podía recorrer los cinco salones sin perder el compás; o del salmón, o del cabrito, que se sirvió a montones también, como los muertos de Don Rodrigo, o de los ríos, no de sangre, sino de burdeos, de borgoña y de champán, que allí se desbordaron, aunque será esa la carne y la sangre de una gran fiesta, cuyo contrapunto, digo yo, será su pintura. Se calienta el burdeos, se enfría el borgoña y se huela el champán, en una sucesión simétrica al caldeamiento lógico de ese baile estereoscópico, al galope, incendiado al parecer como el cuadro, en el que también la mueca humana del caballo se congela en la máscara del caballero. Al fin y al cabo, la pintura había sido llamada expresamente a decorar esos apartamentos vacíos, y, puesto que con el *decorum*, en todo caso, ni va ni viene con el tema –¡hay que ver qué trabajos para el pobre Don Rodrigo!–, sin que el pintor pensase o dijese que no tenía tema, el tema del cuadro surgió por sí sólo: o Don Quijote o pintura.

Así que si en 1824, en su *Diario*, Delacroix ya escribía: “Basta de Don Quijote y de cosas indignas de ti. Recógete profundamente ante la pintura y no pienses más que en Dante”, en 1832, cuando Don Quijote continúa, indigno, apareciéndosele en pintura, ¿qué podrá hacer él sino disfrazarse de Dante? Iba a pintar a Don Rodrigo y le salió Don Quijote; iba a concentrarse en Dante y se disfrazó de él. Pero habrá que quitar importancia a las cosas que, al fin y al cabo, nadie ve.

Alejandro Dumas no describe con menos entusiasmo el baile, la comida y la bebida, o los disfraces, que el trabajo de sus amigos pintores, llamados a decorar para la ocasión sus apartamentos, o que el vestido, la levita apretada, del propio Delacroix, esa que ni se quitó ni cubrió cuando se puso a pintar con tanto brío después de haber almorzado con toda calma. El 28 de mayo de 1848, nada menos, Delacroix le decía a George Sand en una carta que “la libertad comprada a golpe de batallas no es la verdadera libertad, la cual consiste en poder ir y venir en paz, en reflexionar, y, sobre todo, en almorzar a sus horas...”. Magnífica declaración, sin duda, de un pintor de historia, que tantas batallas y tan tremendas había representado en sus grandes máquinas, en una de las cuales, y de las más famosas, la libertad, justamente, guiaba al pueblo. No hay que mezclar la historia con las comidas, en efecto, ni tampoco la pintura con la historia. Delacroix no tendrá tema, o historia, pero, *prestissimo*, puede sacar pintura de cualquier parte: es decir, algo que ver sin ver, algo en lo que fijarse sin fijarse. Del tipo de su elegancia nos habla bien ese daguerrotipo de 1842, a los 44 años, de un Delacroix que parece haber encomendado todo a ese echarpe rayado que se enrolla alrededor de su



cuello, atado con nudo de pajarita, pero que desciende también hacia el interior de la levita, y que se confunde con el jaspeado de algo que puede ser un chaleco, o tal vez otra bufanda, o tal vez, aún mejor, la misma, rayada y jaspeada al mismo tiempo, mostrándose en sus arrugas y en sus pliegues, y en el enredo y desenredo de sus rayas, como el verdadero *tema* del caballero. Quiero decir, que lo que no diga ese rostro rígido, contraído dolorosamente por el tiempo de exposición del daguerrotipo, lo dirá la bufanda, caída y atada al mismo tiempo en calculada libertad.

Leonardo descubría la superioridad de la pintura en que, mientras que el escultor tiene que golpear con esfuerzo la piedra para acabar agotado, sudoroso y sucio, en un mar de polvo y cascotes, el pintor puede trabajar como quien descansa, escuchando bonita música y vestido elegantemente. La interpretación que Delacroix hace de esa inmutabilidad, descrita por Dumas en este caso, parece quebrarse, justamente, por el eslabón más débil, el del trabajo, porque, aparte de escuchar música, almorzar bien y vestirse rebuscadamente, algo habrá que hacer: pintar, por ejemplo. Diría más: tan sólo pintar. O Don Quijote, o pintura.

Cuenta Dumas, como ya he dicho que, cuando Delacroix llegó, todos los demás estaban trabajando desde hacía tiempo, aplicados a sus cosas. “¡Vaya, vaya! —dijo Delacroix echando una ojeada a lo que estaban haciendo— ¡Pero si lo que ustedes están pintando son miniaturas! Deberían haberme avisado antes: habría venido hace un mes”.

¡Miniaturas! Tal vez las amapolas que estaba pintando Jadin cuando Delacroix llegó fueran frescas como amapolas verdaderas, o en las frutas que Grandville pintaba sobre las puertas, como en las de la leyenda de Zeuxis, fueran a picotear los pájaros, pero si para hacer eso se necesita tiempo —al menos un mes, y no las horas que esos esforzados artistas le estaban dedicando—, para pintar no se necesita. Almorzar con calma, vestirse impecablemente, pintar rápido y sin dejar caer ni una mancha. Aunque de Don Rodrigo



salga Don Quijote. La parodia del pintor de Leonardo la representa sin duda un hombre que atraviesa “el desierto de los hombres” del que hablaba Baudelaire. O Don Rodrigo o pintura. Y aunque sea Don Quijote, viva la pintura. ¿Qué importa el riesgo de la imitación involuntaria, de la risa burlesca, de la parodia no deseada, si llamamos a los molinos gigantes y a los ríos de pintura ríos de sangre? Al fin y al cabo, ya en una página de su *Diario*, en 1857, Delacroix decía que “todo depende, en definitiva, en la obra de un auténtico maestro, de la distancia establecida para contemplar su cuadro”. Para ver las miniaturas hay que acercarse mucho, y más que a ver, a lo que se va es a reconocer: un grano de uva, una amapola, una mosca; la pintura, en cambio, se ve de lejos, aunque ya no podamos reconocer a Don Rodrigo. Se enreda y lía, en fin, por sí misma, como las rayas de aquel echarpe, exactamente igual, porque lo que hay que ver ahí no es el rostro cadavérico que surge del daguerrotipo, uno más de esos “cadáveres preocupados” de los que hablaba Marcelin en el *Journal Amusant*, sino el echarpe, justamente, sin reconocer nada, o nada más que la *prestesse de la main* que, como si nada, igual que pinta, lo ha anudado.

Precisamente en ese número del *Journal amusant* de 1856 en el que Marcelin publicó su famoso artículo “¡Abajo la fotografía!”, Delacroix y Dumas, junto a Ingres y Préault, son los grandes hombres que para desgracia suya tendrán que pasar a la posteridad como “cadáveres preocupados” por culpa de la fotografía. Marcelin hace de cada uno de ellos

una briosa descripción “del natural”, que remata con el precipicio de una breve frase que los desinfla y retrata, nunca mejor dicho, según la fotografía. De Delacroix, por ejemplo, puede admirarse, “d’après nature”, “la pasión; los ojos parpadeantes y burlones, la nariz aventurera, la boca de Mefistófeles, los cabellos de Romeo, un tipo de Hoffmann”; en fotografía, en cambio, “un comerciante de contramarcas”. Claro que en fotografía, Ingres es un tendero constipado y Dumas el rey de los chimpancés. Cuestión, pues, de distancia: Delacroix no creía, como Marcelin, que fuera en su rostro, o en su cabeza, donde su personalidad tuviera que revelarse a través del daguerrotipo, sino en su echarpe, en la petrificación de lo verdaderamente efímero, como buen héroe moderno.

Parece pertinente recordar ahora que Delacroix llamaba a su admirado Rubens, “Homero de la pintura”. Esa comparación revela una forma de interpretar la famosa máxima horaciana “ut pictura poesis” en la que la poesía, en todo caso, parece estar antes, ser principal. “Como Homero, Rubens”, y no al revés. La insistencia con la que, al parecer, Delacroix escogía el vestido de Dante para sus bailes de disfraces lo es también, y en el mismo sentido —“como Dante, Delacroix”—, pero, claro está, en un plan carnavalesco. Esa es al mismo tiempo la impotencia y la importancia del traje, gran *passé-par-tout* en esa sociedad del *absolute* burgués, en la que todos sus héroes se cuelgan del lazo de su corbata.

Sin embargo, casi nunca se cita completa la sentencia de Horacio, que en realidad dice: “Ut pictura poesis erit, quae si propius stes te capiet magis; et quaedam si longius abstes”, es decir, “como la poesía, la pintura; la una te atrapa más bien si te acercas; la otra si te alejas”. Así que hay que ver la distancia que hay entre lo que se puede decir y lo que se puede ver: la cabeza de Mefistófeles donde sólo hay el retrato de un comerciante; al trágico Don Rodrigo donde insiste en aparecerse el tragicómico Don Quijote; o ríos de sangre, por ejemplo, donde sólo hay pintura, y nada que reconocer. Así que si Dumas veía, en efecto, la heridas, los muertos, la batalla encarnizada... ¿qué tendrá de extraño que en *La libertad guiando al pueblo*, como recuerda también Waldmann, Henri Heine ya no viera, sino oyera los redobles de tambor llamando a la libertad que toca ese muchacho el cual, sin embargo, como ven, en realidad lo que agita no son baquetas, sino pistolas? ¿Pues no hubo pintores, en la antigüedad, capaces de pintar no ya los rayos, sino los truenos? Y puestos ya a hablar de distracciones voluntaristas, que no son otra cosa que los cortocircuitos producidos en ese vaivén de la distancia corta y la larga, “cortocircuitos ridículos”, como los “razonamientos” que suele tener Don Quijote, ¿cómo no recordar lo que exclamó Gros al contemplar en el Salón *La balsa de la Medusa*, la obra de Géricault: que “habría que sacarle unas cuantas paletas de sangre”? Tampoco hay sangre en esa pintura, aunque la hay, y hasta lágrimas de sangre, en las tremendas descripciones que los supervivientes hicieron de aquel naufragio; lo que sí hay, en cambio, y abundante, es betún: una especie de imparable fundido hacia la oscuridad monocroma.



Pero volvamos al anecdotario de las memorias de Alejandro Dumas. Cuenta éste que cuando llegó Delacroix, mostrándole el panel vacío en el que quería que pintase, le dijo: “¡Y bien, aquí lo tiene! Es el cuadro del *Paso del mar Rojo*: las aguas se han apartado, ya han pasado los israelitas, los egipcios no han llegado aún...”. No es muy gracioso el chiste del pobre Dumas, y, sin embargo, no puede ser más elocuente su visión de esa colosal escena, y bien que nos la ha mostrado Hollywood en toda su monumentalidad, de cielos que truenan, mares que se abren, pueblos en éxodo y ejércitos enteros tragados por las aguas, en una superficie virgen, en un rectángulo de dos metros de alto y uno de ancho, que eso mide, nada menos, *Le Roi Rodrigue*, perfectamente en blanco. Pero la mar ya se ha retirado, unos se han ido y los otros no han llegado, como si, en medio de todos esos cataclismos, hubiera un segundo de calma, y justo en ese instante imperceptible, que sigue y precede a la historia, se encontrase el lugar de la pintura de historia, cuando la historia no debe interrumpir las digestiones: la superficie en blanco sobre la que hablar con entusiasmo: *dies irae*, grandes movimientos geológicos, paletadas o ríos de sangre, redobles del tambor de la libertad...; o: pintura blanca, pintura negra. Pintura.

En *Los apesados de Jaffa*, tan admirado por Géricault, Gros tampoco pintó sangre, pero hizo brotar el rojo de los ropajes: capas, túnicas, embozos, puños y solapas que se distribuyen la escasa luz hasta culminar en los escarlatas, granas finas de las telas que rodean el cuerpo desnudo de ese hombre de alargadísimos miembros, arrodillado; y aún más: frente a tanta distracción como hemos comentado, aquí Napoleón levanta la mano y toca, con la punta de sus dedos, una herida que no alcanzamos a ver, pero que él, con precisión, nos señala en el costado, en el mismo lugar de la de aquella lanza, así que como Tomás, Napoleón tiene que tocar para creer:



no basta con la pintura; y es de esa coincidencia táctil de la pintura, de esa contracción de lo táctil en lo visual, de donde surgen los poderes de la gran máquina de historia: pintura taumatúrgica, como su protagonista. O que querría serlo, como él. Aunque ya lo ven ustedes: la herida no sangra pero, al tocarla, de la cabeza de Napoleón brota la fuente roja, surtidor de pintura, o de sangre vuelta en pintura, plumero bien visible, puesto que todo lo remata, como la bandera tricolor que, al fondo, remata la ciudad vencida y apesada. En la pintura de historia, la pintura y la sangre van por las mismas cañerías y brotan de las mismas cabezas. O de los mismos sombreros, tan necesarios, ya que sombreros y ropajes son los puntos por los que las cañerías revientan. Así que no me extraña, viendo a Napoleón apretadamente vestido entre esos desnudos magullados, sólo su mano izquierda desenguantada, contacto leve y atento con la carne que provoca hacia arriba el brote de pintura roja, que rechazase o, simplemente, escondiese aquella estatua que le había dedicado Canova en la que



aparecía desnudo en la postura de Augusto, desnudo heroico que no podía sino provocar la risa en la época en que los héroes se visten con magníficas casacas, corbatas, fajas y botas; quiero decir: se visten de héroes. Eso muestra la máquina de historia: el cuerpo enfundado de Napoleón como clave sólida del surtidor de la pintura, junto a los cuerpos desnudos que ya no pueden ser sino cuerpos despojados.

Me imagino, a este propósito, la historia del almirante Nelson, acudiendo de vez en cuando a visitar a Lady Hamilton, tras sus empeños guerreros, más y más mutilado: ahora tuerto, más tarde manco, luego cojo. El cuerpo iba desapareciendo a trozos, y el traje se iba vaciando, convirtiéndose en un sistema de pliegues huecos que bien podría denominarse, en términos pictóricos, ropaje. Géricault mismo había dibujado a algunos de esos héroes modernos, no grandes almirantes, sino simples soldados, que ven cómo su desgracia consiste en quedar atrapados entre la acción y reacción que se produce entre su ropaje y su cuerpo: tanto como hacia un lado aumentan las casacas condecoradas, hacia el otro desaparecen los brazos o las piernas. El desnudo heroico, desnudo pétreo, ya no existe, y el cuerpo se desvanece o se volatiliza, para dejar tan sólo el recuerdo de un traje arrugado y vacío.

Tal vez pensarán que exagero si les muestro como ejemplo el modo en cómo es representado uno de esos héroes en una pintura anónima que se conserva en el Museo Carnavalet de París; o en cómo la pintura se mide con el momento heroico. En el centro de ese interior burgués, bien modesto –paisajes en la pared, chimenea y brasero, taza y palmaria, caja y palangana–, un hombre en camisa y calzón, con una banda oscu-



ra sobre el hombro, levanta el brazo izquierdo y la vista hacia la bandera tricolor que surge insólitamente por nuestra derecha. Algún motivo patriótico, pues, habrá en el hecho de que le hayan acabado de amputar, ahora mismo, el otro brazo: a nuestra izquierda, en efecto, el cirujano limpia con frialdad su arco, mientras que la sierra reposa en la mesa junto al miembro cercenado, cuidadosamente envuelto en un paño blanco levemente manchado de sangre. No hace falta insistir demasiado en lo cómico involuntario de toda esta escena: el gesto declamatorio del protagonista, la desesperación de la mujer que con extraño atribulamiento –aunque hay que comprender las circunstancias– intenta abrazarlo, esa *marianne* que aparece por la derecha con gorro frigio y el codo en la chimenea, la niña de la izquierda, en el balcón de su silla, la austera conmoción del otro hombre, la profesionalidad del cirujano al que no le tiemblan las manos y el tríptico de *attitudine* de las mujeres, desde el rostro traspuesto de la más vieja al fondo, a los brazos cruzados y la tristeza displicente de la más joven junto a la mesa.

Pero fijémonos en las reverberaciones: la de las cortinas del fondo, que dan al lecho conyugal, en los cortinajes del primer término, que, siguiendo la convención, abren el cuadro como una boca de escenario; la del brazo perdido del hombre en la pierna doblada sobre la silla de la mujer; la del pie descalzo del hombre, que ha perdido la zapatilla y se apoya firme, remedando el pie de un auténtico desnudo heroico, en el de ella, que también ha perdido el zapato, aunque del zapato esta vez no hay rastro, y el pie está en el aire; y la del brazo amputado, con la palma de la mano abierta en simetría perfecta con la del otro brazo, pero corrido, desarticulado. Frente a tanta y tan ridícula gestualidad, la pintura moderna no podrá sino concentrarse en la visibilidad, justamente, de ese miembro amputado: miembro fantasma, pero bien visible, siempre aparecido. Resto del que Géricault y sus amigos, como bien sabemos, harán uno de sus temas: la pintura se aísla de la historia del mismo modo que ese miembro se amputa de ese exvoto ridículo, de esa escena cómica a su pesar a que conduce sin remedio el heroísmo de pacotilla del *absolute* burgués; miembros amputados, amontonados en forma de naturaleza muerta: ese es el tema de Géricault, que no se pregunta de qué clase de sacrificio, truculento o heroico, han salido esos miembros, los cuales se irán desinhibiendo y animando al



paso de la modernidad, de modo que todos nos convertiremos, al fin, en portadores fantasmas de miembros con vida propia. En 1826, por ejemplo, Delacroix pinta a *Grecia moribunda en las ruinas de Missolonghi*, y lo que vemos es como la personificación de Grecia, apoyada su rodilla en la losa, ha perdido media pierna en pintura, mientras que un brazo fantasma surge de las grietas, en una reverberación parecida a la antes comentada –brazo amputado del hombre, pierna arrodillada de la mujer–, aunque sin duda es esa mano el único miembro que ha podido dejar en la piedra esas manchas rojas, sangre por pintura, y viceversa. Ese es también el brazo negro surgiendo de la tierra del que se asusta el Pierrot manco de Courbet, el brazo arrancado de Scapin, negro por tanto, coloreado, brazo pintado de esa pantomima moderna, brazo vivo y ladrón, como el que hemos visto tantas veces en el cómico cinematográfico, donde, al fin, todo es posible porque todo es reversible: el brazo ortopédico que roba por su cuenta, como el de Scapin, los miembros cortados que ya han iniciado su baile en el bodegón animado, o los cuerpos que se desmiembran y volatilizan para que quede de ellos, al fin, sólo la señal de sus ropas desinfladas, aunque, eso sí, en la siguiente escena todo se recomponga para que el horror cómico, el despojamiento sin dolor para el que nos educa la vida moderna, pueda eternamente recomenzar.

Ante la imposibilidad de representar el orden de la historia, o, en fin, de mantener al menos el orden mismo de la representación, la atención se concentra en esos *disjecti membrae* que transforman a los cuerpos nada más que en sus equívocos y siempre eventuales portadores, y si la pintura los secciona, o selecciona, o revela, el cine cómico, al fin, los incitará a que se rebelen. En el exvoto del Museo Carnavalet, en *Grecia moribunda en las ruinas de Missolonghi*, en el Pierrot de Courbet, como, al fin, en tantas películas cómicas, se produce una reacción directa entre el miembro amputado y la tela vacía. El brazo yace



envuelto en el paño y los pies del hombre y la mujer se desnudan; la mano muerta surge entre las lápidas y el bombacho de Grecia le responde encogiéndose automáticamente; el brazo negro brota de la tierra y la manga de Pierrot se agita hueca como una bandera; el brazo del ladrón se remueve en la mesa buscando una víctima y la manga de su portador fantasma se pliega sujeta por un imperdible. El miembro amputado, pues, parece aún contener o guardar el tacto –la mano que agarra desde la tumba, el brazo que agarra desde la profundidad de la tierra o el que, sobre la mesa, literalmente palpa, buscando una cartera que afanar– mientras que lo visual se retira a la tela vacía, al ropaje que se arruga y pliega, y que se agita con el viento o el movimiento. ¡Y bien que había sabido siempre la pintura que el ropaje era su territorio privilegiado! ¿No hace en su *Diccionario* Watelet,

por ejemplo, de la voz “draperies” una de las más importantes, llegando, a través de los ropajes, que unen las figuras, expresan los caracteres y muestran las partes del cuerpo, al gran elogio de la pintura de historia, el “orden más distinguido”?

Sin embargo, cuando sólo en el cuadro en blanco pueden admirarse los más terribles cataclismos, cuando se ve correr la sangre a raudales donde no la hay, cuando Don Rodrigo deviene Don Quijote, cuando lo cómico, en fin, surge del fondo de lo trágico, casi sin pugna, ¿cuál podrá ser ese “orden”? Tal vez, como diría Marcelin, ese orden sin sustancia sea tan sólo el desfile de cadáveres preocupados. Aunque tal vez podríamos llamarlo así: de cadáveres distraídos.

En otra parte ya me fijé en esta imagen. Permítanme que me acuerde ahora otra vez de ella. Se trataba de fotografiar el momento solemne en el que tuvo lugar la primera operación quirúrgica con anestesia, usando éter, en 1846. Los doctores están dispuestos alrededor del paciente, que yace en la camilla, y lo contemplan con gravedad, casi todos con las manos cruzadas a la espalda. Uno, en la cabecera, levanta la sábana, con arrobo casi religioso; otro, probablemente el más importante, apoya sus manos en el muslo del enfermo y nos mira desde abajo. Es cierto que ante tales héroes de la vida moderna, todos enfundados en sus levitas, la fotografía nos impulsa a preguntar por sus sastres, pero, en cualquier caso, todos han podido, mal que bien, componer su gesto. Todos, menos el paciente: dormido, anestesiado, ausente. Su cuerpo se curva tirado inerte y sus piernas se abren de cualquier manera. Pero, sobre todo, ¿quién le ha dejado esos calcetines puestos, esos calcetines caídos y arrugados, tan poco nobles? Y, ¿qué aires de modesta vulgaridad, de vida cotidiana nos transmiten? La fotografía es el lugar de las huellas distraídas, fijadas con dureza y para siempre: ¿cómo podríamos apartar de esos tristes, y cómicos, calcetines nuestra mirada? Así que yo estaba convencido de que era la fotografía, quien los había dejado; es decir, que están ahí, así, de cualquier modo, porque en ese momento se interpuso una cámara, y ante la cámara todas las cosas pugnan por surgir con la misma, indiferente importancia.

Pero ahora ya no estoy tan seguro, y esos héroes cómicos que son los fantasmas fotográficos tal vez sean anteriores a la fotografía misma. *La balsa de la Medusa*, por ejemplo, está compuesta, como tantas veces se ha dicho, sobre una enérgica pirámide de cuerpos. Desde los muertos que hay abajo a la izquierda, abandonados en posturas descuidadas, se va produciendo, hacia la derecha y hacia arriba, una especie de nervificación sucesiva, un encadenamiento nervioso, que concluye en esa magnífica última contracción muscular que es el torso del náufrago negro, torso del Belvedere coloreado y carnificado, que en el vértice agita el trapo. Pero ese trapo, bandera de necesidad, contracción, también, de todo el drapeado heroico de la historia de la pintura, tiene, en el otro extremo de la diagonal, su respuesta baja en unas medias caídas, en unos calcetines flojos, ropaje ínfimo y ya a punto de perderse para siempre. ¡Qué extraño que en otra pintura piramidal, siempre puesta en relación con esta, igualmente heroica, *La libertad guiando*



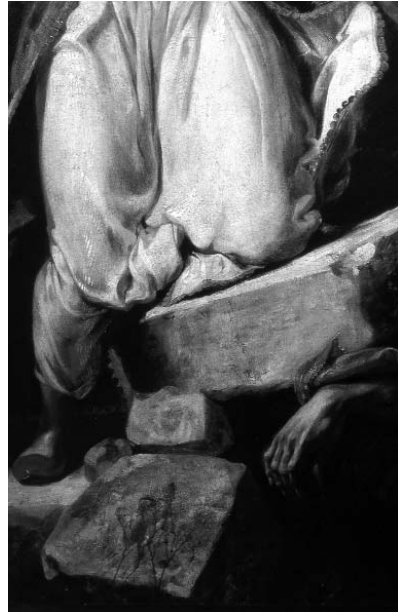
al pueblo, la bandera tricolor que culmina su ascensión barroca se encuentre en la vertical perfecta, ropaje por ropaje, de otro calcetín igualmente aflojado! O que, en fin, para cortar con esto, porque sé que se me acaba el tiempo, en las *Bañistas* de Courbet, esas dos mujeres de las que Delacroix, como tantos otros, se preguntaba, en su diario, qué demonios estaban haciendo: “¡Qué cuadro! ¡Qué tema! —escribe Delacroix— Si sólo fuera la vulgaridad de las formas! Pero es la vulgaridad y la inutilidad del pensamiento, las que son abominables[...]. ¿Qué quieren esas dos figuras? Una burguesa gorda, vista de espaldas y toda desnuda salvo por un jirón de paño pintado con descuido que cubre la parte baja de las nalgas, sale de una pequeña capa de agua que no parece suficientemente profunda siquiera para un baño de pies. Hace un gesto que no expresa nada, y otra mujer, que se supone es su sirvienta, está sentada en el suelo ocupada en descalzarse. Allí se ven las medias que se acaba de quitar, una de ellas sólo en parte. Hay entre las dos figuras un intercambio de pensamientos que no se acaba de comprender”.

Pero, ¿no ve Delacroix demasiadas cosas? ¿Por qué una es la señora y la otra la criada? ¿Y está la criada ocupada en descalzarse? Y, sobre todo, ¿intercambian pensamientos? ¿Qué quieren? Sin duda lo que quiere el pintor: representar la gestualidad retórica del Laocoonte, o de una muerte de Orfeo, o de un Adán y Eva, o de una Anunciación, o de una resurrección de Lázaro, o de un *noli me tangere*, qué más da: papeles, todos ellos, demasiado grandes ya para ese par de cómicas burguesas. El intercambio retórico, en fin, de los personajes de la pintura, de sus temas, pero ya sin pensamiento. No hay orden de la representación, sino una caída en picado de la pintura en la pintura misma. Ahí están las cosas en las que Delacroix parece haberse fijado con atención y que no representan nada: esas medias caídas, que se aflojan como contrapunto del jirón de paño que cubre la parte baja de las nalgas, pintado, como Delacroix remarca, con descuido, y que Courbet añadió, como se sabe, tan sólo en el último momento. *Prestesse* del pintor, sin duda, concentrado con descuido en el paño de la pintura pura; o, mejor, en el paño que espera la llegada de la pintura.



Delacroix también había esperado esa llegada. Dada su admiración por Rubens, bien que se habría fijado en cómo está construido el retablo central del tríptico del *Descendimiento de la Cruz* de la catedral de Amberes, pintado en 1610, con el cuerpo de Cristo deslizándose por ese paño blanquísimo, pero ya manchado de sangre, aunque parece más bien que esa sangre ha ido goteando hasta empapar la túnica de Juan, que está debajo, completamente calada, convertida en depósito de sangre y de pintura, ropaje saturado, lugar verdadero de una doble redención en el que la pintura se manifiesta en toda su grandiosidad, aunque dejando claro que ha empezado siendo sólo unas gotas rojas sobre la tela blanca, sobre la que el cuerpo de Cristo es la fuente y el pincel. O manto rojo como el que gustaba de vestir Parrasio, que torturaba a sus esclavos para conseguir expresiones de dolor y que, preguntado sobre qué amaba más, si la pintura o la tortura, no respondió. “Parrhasi, morior”, decía el esclavo. “Sic tene!”; le contestaba Parrasio. Se pinta, en efecto, con sangre.

Aunque Delacroix se habría fijado también en cómo esa tela blanca estaba siendo dispuesta, y sobre todo en ese hombre que en la cima de la cruz es el único que sujeta al mismo tiempo a Jesús, por el brazo ensangrentado, el brazo, justamente, que gotea, con el que se mancha la tela, y a la tela misma, de una forma, ciertamente, extraordinaria: con los dientes. En una obra posterior, este *Entierro de Cristo* de 1616, Rubens repite este gesto excesivo, extravagante, pero la impresión ahora es que de la boca del hombre se vierte como un vómito la tela blanca. Tela y pintura, vómito y sangre, pues, del artista del que aquí vemos los grandes esfuerzos.



“Homero de la pintura”: ¿conocía Delacroix la historia del pintor griego Galatón, quien pintó un retrato de Homero vomitando y a su alrededor el resto de los poetas recogiendo, para iniciar sus obras, lo que salía de su boca? En todo caso, en su *Barca de Dante*, o *Dante y Virgilio en los infiernos*, pintó a uno de los condenados que intentan salvarse abordando la barca, aferrándose a ella con los dientes, versión desesperada y caricaturesca a la vez del gran vómito. No parece extraño que Jean Dolent pensase que esos condenados que hacen lo posible por subirse a la barca son los pintores, ni más ni menos.

Como en *La balsa de la Medusa* o en *Don Rodrigo*, la sangre es poca, o nula, por mucho que hablen de ella y la vean a raudales Gros o Alejandro Dumas. Al parecer Caravaggio decía que todo pintor es Perseo, y quiero recordar ahora su firma trepidante en la *Degollación de San Juan Bautista* de la catedral de Valetta, escrita con la sangre que brota del cuello cercenado del santo. Sangre a chorros y ropaje rojo, empapado, saturado. La única sangre que hemos visto en Delacroix no la puede haber pintado una mano muerta, y no llega al ropaje blanco. Tragicomedia de la sangre invisible, de la historia que no debe interrumpir las digestiones, horror cómico previo al baile de disfraces; o sarcasmo, porque, al fin y al cabo, ¿no es *sarkasmos* la piel arrancada al enemigo muerto, usada por los soldados griegos como capa en señal de su victoria? Eso queda y por ahí se empieza: un calcetín caído, o un sarcástico, en efecto, jirón de pintura, aunque sea en la parte baja de las nalgas.