

Las óperas y los pintores (1): Rossini y Delacroix: *Otello*

Francisco Carlos Bueno Camejo
Profesor del Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

Resumen. Este artículo es una contribución a la iconografía de Delacroix y a la visión que la pintura tiene de la ópera. Analiza los óleos sobre tela que el pintor romántico francés realizó sobre la ópera de Rossini, *Otello*. Son dos cuadros: *Desdémona maldecida por su padre* y *Otelo y Desdémona*. A diferencia de la opinión de algunos articulistas que escriben en inglés y en francés, sostengo que, en el primero de los óleos, Delacroix hizo una *mélange* entre el drama original de Shakespeare y el libreto de Francesco Maria Berio di Salsa para el *Otello* de Rossini. En cambio, en el segundo óleo, Delacroix se basó únicamente en la ópera del compositor italiano. Finalmente, se analiza la cosmovisión de Delacroix en estas pinturas.

Palabras claves. Delacroix, Rossini, Shakespeare, *Otello/Othello/Otelo*, iconografía, Desdémona/Desdemona, Historia del Arte, ópera, teatro, Historia de la Pintura del Romanticismo.

Abstract. This article is a contribution to the iconography of Delacroix and to the vision that paintings have of opera. The oils on canvas of the French romantic painter, inspired on Rossini's opera *Otello*, are here analysed. There are two paintings: *Desdemona damned by her father* and *Othello and Desdemona*. Unlike what some English and French writers defend, Professor Francisco Carlos Bueno Camejo says about the first of painting, that Delacroix made a *mélange* between the original drama of Shakespeare and the libretto written by Francesco Maria Berio di Salsa for the *Otello* by Rossini. In contrast, with regards to the second oil painting, suggests that, Delacroix was inspired solely by the Italian composer's opera. At the end, we analyze Delacroix's cosmo-vision of these paintings.

Keywords. Delacroix, Rossini, Shakespeare, *Otello/Othello/Othello*, Iconography, Desdémona/Desdemona, Art History, Opera, Theatre, History of Paintings from the Romanticism.

Introducción

Desde que la ópera fuere objeto de atención por los jacobinos durante la Revolución francesa, por su capacidad para transmitir el mensaje político correligionario, hasta la irrupción del cinematógrafo, en los albores del siglo XX, el supremo género del teatro lírico se convirtió en un referente para la pintura decimonónica, al tiempo que en la música se realizaba la convergencia de las

artes, de acuerdo con la estética del idealismo germánico. Para Wagner, la ópera, el *drama musical*, llegó a convertirse en el *Gesamtkunstwerk*.

Durante la primera mitad del siglo XIX, París se convirtió en la capital mundial de la ópera. Allí acudieron los compositores del *belcantismo* italiano. Fue entonces cuando la pintura romántica, y en primer lugar la francesa, se interesó por las creaciones *belcantistas*. Los dos cuadros de Delacroix que analizo a continuación, cuya temática está basada en la ópera *Otello* de Rossini, es un buen botón de muestra.

El propósito de este artículo es hacer una contribución a la iconografía operística de Delacroix, que, en mi humilde opinión, ha sido, en parte, erróneamente interpretada por las fuentes historiográficas escritas en inglés y en francés. Por otro lado, trato de esclarecer cuál es la idea que tiene el pintor de la sociedad y la cultura de su tiempo, la *cosmovisión* como afirmaba Panofsky, al pintar estos óleos *rossinianos*. En tercer lugar, pretendo abrir una línea de investigación dedicada a la visión que tienen los pintores de la ópera.

2. Delacroix y Rossini: *Otelo*

El estreno de la ópera *Otello* de Rossini en París tuvo lugar en 1821 y fue *antológico*, de acuerdo con Celsa Alonso, profesora de la Universidad de Oviedo. Además de la célebre Giuditta Pasta, intervino el cantante y compositor español Manuel García¹. *Otello* es una Tragedia Lírica en tres actos, con libreto de Francesco Maria Berio di Salsa.

Los dos cuadros *rossinianos* de Delacroix fueron realizados por el pintor casi treinta años después, durante el trienio 1849-1852, años en que Delacroix se interesaba, entre otras, por la temática *shakespeariana*.

La admiración que Delacroix sintió siempre por Rossini es un hecho muy comentado por los historiadores, reproducido incluso en manuales divulgativos de ámbito universitario o en diccionarios de arte².

3. Las iconografías de Delacroix

3.1. Desdémona maldita por su padre

En el óleo sobre tabla que Eugène Delacroix pintó en 1852, cuyo título completo es *Desdémona a los pies de su padre, quien la maldice por haberse casado secretamente con Otelo*, conservado en el Musée des Beaux Arts de Reims, (imagen 1), se demuestra que el pintor utilizó una *mélange* entre el drama de William Shakespeare –en cinco actos– y el argumento reformado por el libretista Francesco Maria Berio para la tragedia lírica de Rossini, en tres actos.

¹ ALONSO, Celsa: “Manuel García, 1775-1832”, en *Semblanzas de compositores españoles*, nº 13, p. 4. <http://www.march.es/publicaciones/semblanzas/pdf/garcia.pdf>

² PELLEGRINO, Francesca; POLETTI, Federico: *Episodios y personajes de la literatura*. Electa, col. “Los diccionarios del arte”, Barcelona, 2004, p. 163: “Delacroix se manifestó muy impresionado por la obra lírica de Rossini”.



Imagen 1. *Desdémone malédite par son père*

En este sentido, estoy parcialmente en desacuerdo con la interpretación oficial que se le procura en Reims³. En ella se afirma que la escena *no se encuentra en*

³ http://www.crdp-reims.fr/artsculture/dossiers_peda/delacroix_desdemone.pdf

Shakespeare, pero se reconoce que Otelo contempla ese terrible momento⁴. En primer lugar, el padre de Desdémona –Brabancio, en el original *shakespeariano*- recibe la noticia del casamiento secreto de su hija en la Escena 3ª del Acto I, en el drama de Shakespeare⁵. Otros, por el contrario, y con suma ligereza, ubican la escena del cuadro precisamente aquí, en este instante del decurso argumental de la obra del dramaturgo inglés⁶. Otelo está presente en ella, junto al Dux de la *Serenissima Repubblica di Venezia*, y otros personajes. En cambio, en el *Otello* rossiniano, Berio ubica el fatídico suceso como *Finale II* (nº 9 en la estructura de la ópera) del Acto II, el cual sirve como culminación y colofón de la trama, con el que cae el telón de dicho acto. Elmiro –nombre que recibe el padre de Desdémona en la trama de Rossini y Berio- comparece furioso en escena, en presencia de Desdémona, Emilia –confidente de Desdémona- y el coro. Pero Otelo ya se ha marchado de la escena junto a Rodrigo, justo antes de que dé comienzo este *Finale II*, con el *recitativo* de Emilia. Y esto está perfectamente especificado en el libreto⁷.

¿Qué es lo que ha sucedido en realidad? Delacroix, en efecto, ha compuesto la escena principal del cuadro ubicándola en la ópera de Rossini, el *Finale II* del Acto II. Sin embargo, en mi opinión, los personajes del fondo han sido retomados de la escena anteriormente citada del *Othello* de Shakespeare, Escena 3ª del Acto I. Muy poco se ha escrito sobre estos tres hombres, quienes se mantienen en un segundo plano en la penumbra, mientras contemplan la escena principal. Únicamente se ha identificado a Otelo, pero sin especificar sus vestimentas. El moro está vestido con una *chilaba* y una luenga *chalina* enrollada en la cabeza, ambas blancas. La figura masculina ubicada detrás de él, porta una indumentaria similar, sin el turbante; por lo que parece lógico suponer que se trata de un miembro de su ejército. Mayor interés posee el hombre ubicado a la izquierda de la puerta. Vestido de negro, se funde con las gamas cromáticas pardas, negruzcas, del entorno. Tan sólo se acierta a ver su inquietante rostro y el gorro, una lujosa *taqiya* negra, con abalorios. Podría encarnar a Yago, un villano, sí, oponente masculino de Otelo en la sombra; pero cuyo papel es el de servidor y confidente del glorioso y celoso moro de Venecia. En suma, un oficial a las órdenes del general Otelo. Yago es un personaje principal de la trama, miembro del cuarteto de figuras estelares: de un lado, Otelo y Desdémona; de otro, las contrafiguras de Yago y Rodrigo. Parece lógico

⁴ Adjunto el texto original francés: “La scène peinte par Delacroix, introuvable dans l’œuvre de Shakespeare, représente la colère du père de Desdémone, sénateur de Venise, qui lui reproche d’avoir secrètement Othello. Ce dernier surgit à l’arrière-plan assiste à la malédiction”.

⁵ “Señor y padre mío, (...) Mirad aquí a mi esposo”. (He utilizado la edición de *Othello* del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel CONEJERO DIONÍS-BAYER. Edit. Cátedra, col. Letras Universales, Undécima edición, Madrid, 2009, p. 99).

⁶ <http://www.kunst-fuer-alle.de/english/art/artist/image/eugene-delacroix/2511/16/64529/act-i,-scene-3:-desdemona-kneeling-at-her-father%27s-feet,-1852/index.htm>

⁷ La versión del libreto de Francesco Maria Berio que he consultado es la que se adjunta en una carpetilla a la edición discográfica de *Otello* de Rossini por el sello Philips. (Cfr. ROSSINI: *Otello*. José Carreras (Otello), Frederica Von Stade (Desdemona), Salvatore Fisichella (Rodrigo), Gianfranco Pastine (Jago), Samuel Ramey (Elmiro), Nucci Condò (Emilia). Jesús López Cobos (Director). Philharmonia Orchestra. Ambrosian Opera Chorus. Philips. 1978. 2CDs. 432 456-2).

suponer que Delacroix refrende su relevancia argumental incorporándolo como testigo presencial en el momento en que Desdémona es repudiada por su padre. Si así fuere, Yago no está presente en el *Finale II* del Acto II del *Otello* rossiniano; pero sí que participa en la Escena 3ª del Acto I del *Othello* de Shakespeare. Item más: en la susodicha escena *shakespeariana*, Yago hace acto de presencia en el proscenio junto a Desdémona y los sirvientes para escuchar el parlamento de Brabancio, el padre de Desdémona, ante el Dux, Otelo y los restantes senadores vénetos.

Delacroix recluye a los tres personajes ataviados a la manera marroquí bajo un arco túmido, -probablemente marroquí también-, levemente hinchado, que comunica con otra estancia de la escena. Se trata de una composición claramente teatral, como si el pintor francés hubiese tenido *in mente* el diseño de la dirección de escena de *Otello*; pues la puerta y la pared que la sustenta se disponen de manera transversal al espectador situado en la platea del teatro, encajando con las *patas* de los bastidores del proscenio. La puerta delimita los elementos *magrebíes*, esto es, el moro Otelo y sus acompañantes. Aquí el pintor despliega su imaginación, amparándose en el viaje que hizo a partir del año 1832 por el Magreb, -especialmente Marruecos, con su estancia tangerina-, para acompañar al Conde de Mornay en una misión diplomática, y que le permitió tomar infinidad de notas y realizar diversas acuarelas. En este viaje, asimismo, hizo una escapada por Andalucía Occidental, visitando Sevilla y Cádiz, la *tacita de plata*.

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

El *triángulo semejante opuesto*, a la izquierda del cuadro, está reservado para el padre de Desdémona. El senador paterno destaca por su túnica roja, con pinceladas irregulares rosáceas, que atrae la atención del espectador sobre el resto del cuadro, dentro de una escenografía arquitectónica de gamas parduscas y cenicientas. Con la túnica roja, el padre de Desdémona adquiere un mayor dramatismo, simbolizando la repulsa y el oprobio sobre su hija. Al extender las manos, que por sus escorzos parecen más grandes, el progenitor exagera teatralmente el profundo desdén que le profesa a Desdémona, trocado en crueldad hacia su vástago, de acuerdo con el libreto de Berio⁸. Es el triángulo de la intolerancia de la sociedad veneciana, -enfrentada al turco en Chipre, de acuerdo con la narración original-, que no puede consentir el matrimonio con un moro.

⁸ Adjuntamos el texto original en italiano del libreto de Francesco Maria Berio, conteniendo el diálogo de Elmiro, con el que, precisamente, cae el telón del Acto II del *Otello* de Rossini: "Odio, furor, dispetto han la pietà nel petto cangiata in crudeltà", p. 134.

De los otros dos *triángulos semejantes opuestos*, dispuestos verticalmente en la tela, el superior tiene escaso interés. Su misión es completar el fondo escenográfico. Una ventana con columnillas jónicas por la que se vislumbra las hojas de una arboleda. Seguramente, Delacroix estaría pensando en un punto de luz para iluminar el interior de la escena, tras las bambalinas. Una gruesa cortina sirve para delimitar, en el plano superior, la pared *magrebí*; al tiempo que cierra parcialmente el vano y acota el espacio escénico. Esta cortina recuerda mucho a los toldos laterales de los teatros.

Por fin, el triángulo inferior del óleo, con la figura principal, la heroína: Desdémona. Pese a que la iluminación, que proviene del lateral derecho del cuadro, ilumina la escena principal, con el padre y la hija, sin embargo la sombra que proyecta Desdémona en el lado izquierdo es más perceptible que la de su progenitor, al situarse ésta más cerca del espectador, cuyo punto de vista – y el del propio Delacroix- es el costado izquierdo de la platea. Por otro lado, ambas sombras son poco profundas, y difusas, desvaneciéndose rápidamente. Todo ello apunta a una iluminación típica de los teatros decimonónicos, lateral, con lámparas de tulipas de doble posición, ora se tratase de una escena diurna ora nocturna. En su vestido, con escote *palabra de honor*, de gamas violáceas y pardo-grisáceas oscuras, tan sólo destacan los encajes dorados y las blancas mangas de armiño albino. Sin embargo, Desdémona reclama la atención del espectador por su desesperada, rebelde y dramática actitud, que Delacroix sabe disponer con gran teatralidad. Arrodillada ante su padre, implora su perdón⁹. Pero, por otro lado, y en un gesto de rebeldía, extiende su brazo derecho hasta el pecho paterno para, con el dedo índice, acusarlo por su actitud¹⁰.

3.2. Otelo y Desdémona

Este óleo, que se puede contemplar en la National Gallery of Canada, fue realizado por Eugène Delacroix en 1849; esto es, tres años antes que el anterior. Sin embargo, narra el desenlace de la trama; por consiguiente, y desde el punto de vista argumental, es posterior al cuadro que acabo de analizar, en el Musée des Beaux Arts de Reims. El tamaño de la tela es levemente mayor: 0'50 x 0'62 metros. (Imagen 2).

La interpretación iconográfica que se suele utilizar en este cuadro es que Delacroix tomó ambas fuentes: Shakespeare y Rossini. Es decir, una *mélange* entre ambas versiones, la dramática y la operística. Véase, por ejemplo, entre muchas, la tesis de Meg Nola. Publicada en fecha muy reciente, el 1 de diciembre de 2009, reconoce, a su vez, la predilección que Delacroix sentía hacia el *Otello* rossiniano: “Delacroix created his painting with Shakespeare in mind as well as Gioachino Rossini’s opera *Otello*, which Delacroix enjoyed very much and which was of course inspired by the original play”¹¹.

⁹ Desdémona: “L’error d’un infelice, ah Padre, mi perdona. Se il padre m’abbandona, da chi sperar pietà?” (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

¹⁰ Desdémona: “A quel severo aspetto più reggere non so”. (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

¹¹NOLA, Meg (2009): *Shakesporean scenes in art*. En:



Imagen 2. *Otelo y Desdémona*

Yo creo, por el contrario, que el pintor francés, en esta ocasión, se basó únicamente en la fuente operística: el Acto III del *Otello* de Rossini. En mi opinión, descarto la hipótesis tradicional, en donde se sugiere que Delacroix se inspiró también en el Acto IV, Escena II, del drama original de Shakespeare¹². Ciertamente, en esta última escena, salida de la pluma del escritor inglés, Otelo recela de Desdémona. Pero Emilia, confidente de Desdémona, tiene un papel relevante en el diálogo entre los cónyuges, defendiendo el honor de Desdémona ante el esposo celoso. A medida que transcurre la escena, además, Shakespeare desplaza el centro de atención a las dos contrafiguras, Yago y Rodrigo. Yago intenta convencer a Rodrigo para que este último asesine a Cassio, un honrado lugarteniente de Otelo. No se produce, por consiguiente, en esta escena, el apuñalamiento de Desdémona a manos de Otelo.

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

http://modernarthistory.suite101.com/article.cfm/shakespearean_scenes_in_art
¹² Cfr. http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=7660

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

Oh tu del mio dolor dolce istrumento!
Io ti riprendo ancora;
E unisco al mesto canto
I sospiri d'Isaura, ed il mio pianto.
(Prende la sua arpa)¹³

Sin mediar solución de continuidad, la soprano interpreta la cavatina *Assisa a'pie d'un salice*, precedida por un amplio *ritornello* del arpa. El arpa, además, acompañará a Desdémona durante toda la pieza. Es el momento más bello del Acto III, desde el punto de vista melódico. Aunque el compositor la etiqueta como “canzone”, ni es un aria¹⁴ ni tampoco una canción *sensu stricto*¹⁵, sino una *cavatina* de tres estrofas (A-A'-A"). Su estructura sigue las distintas estrofas del texto literario, delimitadas por los signos de puntuación. La música permanece inalterable; si bien, al gusto *belcantista*, cada estrofa posterior es progresivamente ornamentada. Tras la última de ellas, una ráfaga de viento rompe algunos cristales de la ventana: un anticipo de la tormenta posterior, tan del gusto de Rossini.

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

En cuanto al candil encendido que porta Otelo en su mano izquierda, ya viene especificado en el libreto de la siguiente manera: “(Otello s'introduce nella stanza di Desdemona, per una segreta porta, tenendo in mano una lucerna)”¹⁶.

La estructura compositiva de este lienzo de Delacroix, *Otelo y Desdémona*, es diferente al anterior. Dos diagonales, que no parten ahora de los vértices de la tela, crean dos pares de *triángulos escalenos*. Los pares son desiguales entre ellos. Cada uno de los triángulos del par mayor, forma un *ángulo suplementario* con el triángulo contiguo del par menor. Con los triángulos escalenos menores, Delacroix compone los personajes: Otelo entra sigiloso, a la izquierda, en un escorzo parcial; Desdémona, a la derecha, yace en la cama. Los gestos de las manos de la heroína, –el derecho dispuesto a cambiar su cuerpo de posición y el izquierdo en la frente–, indican que Desdémona tiene un sueño intranquilo.

¹³ Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA, *op. cit.*, p 140.

¹⁴ DOMÍNGUEZ LUQUE, Antonio: “Un acercamiento a la única obra shakespeariana de Rossini: Otello, ossia il moro di Venezia”, en *Filomusica*, nº 68. 2005, en: <http://www.filomusica.com/filo68/otello.html>

¹⁵ ALIER, Roger: *Guía universal de la Ópera*. Vol. 2. Ma non troppo, Barcelona, 2000, p. 707. (Realmente Alier no pretende aquí analizar la pieza. Alude a ella por su denominación popular; puesto que, con fines divulgativos, se dirige a un lector medio).

¹⁶ Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA, *Op. Cit.*, p. 144.

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

4. Conclusión: la cosmovisión de Delacroix

Creo que la *cosmovisión* que subyace en ambos cuadros es diferente de aquellos óleos que participaron, en el año 1831, en distintos concursos de pintura sobre la Revolución Francesa. No se trata ahora de la Venus clásica, ataviada con gorro frigio, que encarna la libertad, con el ideal socialista utópico de la unión de clases, frente a una *ultra* y decrepita monarquía restaurada de Luís XVIII y, especialmente, de su hermano menor, Carlos X, como es el caso de *La Libertad guiando al pueblo (La barricada)*. Porque a Delacroix, a partir de la *monarchie citoyenne* de Luís Felipe de Orleáns, dejaron de interesarle los temas históricos del siglo XIX¹⁷.

A través de los óleos *rossinianos*, Delacroix sigue rindiendo culto a la mujer; como también lo hacía, en su tiempo la ópera del primer Romanticismo, especialmente la desarrollada en Francia por compositores italianos¹⁸. Desdémona es una heroína, que encarna la libertad de elección, por encima de condicionantes raciales y culturales, y que es cruelmente repudiada por el padre, quien representa el convencionalismo social europeo, impermeable ante el *diferente*. El pintor galo podía haber buscado otras escenas con mayor dramatismo en la ópera de Rossini: el *Finale del Acto I (L'ingrata, ahimè, che miro)*, en donde Otelo y Rodrigo se amenazan sable en mano, mientras Desdémona es apartada de su amado; o bien, el duelo entre Otelo y Rodrigo, intentando Desdémona inútilmente separarlos, en el Acto II (*Terceto: Ahimè! Fermate!*). Tras haber viajado por el Magreb, contemplando con admiración la civilización islámica, –el harén que visitó le pareció el reducto de un hermoso mundo mediterráneo de los tiempos de Homero–,¹⁹ la elección del tema de la maldición paterna de Desdémona no es baladí; porque es la reacción de desprecio ante el casamiento de su hija con un moro. El cuadro, así, se convierte en un documento de denuncia de la intolerancia, si bien dentro de un proscenio.

Por otro lado, Desdémona es una mujer de trágico devenir. En este sentido, Delacroix entiende la temática de Shakespeare y Berio/Rossini como lo que es:

¹⁷ ROSENBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX.*, Akal, col. Arte y Estética nº 28, Madrid, 1992, p. 159.

¹⁸ Desde el modelo de *óperas de rescate*, genuinamente francés, cultivado luego por Beethoven en *Fidelio*, hasta los compositores italianos predecesores de la *Grand Opéra* francesa como Luigi Cherubini (*Medea*), y, por supuesto, los belcantistas que ejercían su labor en Francia, como Vincenzo Bellini (*Norma*).

¹⁹ ROSEMBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX... Op. Cit.*

Francisco Carlos Bueno Camejo

un drama teatral lírico. Ambos cuadros buscan la teatralidad. Sin duda, el sentimiento trágico de Delacroix expresado aquí es también, *pace* Shakespeare, el que despertaban las óperas de su tiempo representadas en Francia, ora la *tragédie lyrique*, ora la ópera seria, ora el melodrama italiano *belcantista*.