



Imágenes silenciadas. La colaboración de Lydia Delectorskaya en el *atelier* de Matisse

Magdalena Jaume-Adrover

Universitat de les Illes Balears  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.105564>

Recibido: 20 de octubre de 2025 • Aceptado: 4 de marzo de 2026

Resumen: Esta investigación analiza la colaboración entre Lydia Delectorskaya y Henri Matisse a partir de un corpus documental de imágenes tomadas en el estudio del pintor, donde se observa a Delectorskaya interviniendo en las obras con una presencia constante y decisiva. Entre 1935 y 1954, Lydia D. registró sistemáticamente la evolución de los lienzos, compilando en sus álbumes personales fotografías y notas propias, junto con algunas dictadas por Matisse. De forma casi inmediata, este gesto se integró en el proceso pictórico del estudio, permitiendo revisar los cambios que las pinceladas ocultaban, retornar a estados previos o ensayar transformaciones radicales. Parte de esta minuciosa documentación pictórica fue publicada por Lydia Delectorskaya en dos de los tres volúmenes previstos (1986 y 1996). Sin embargo, a pesar de su valor inestimable, tanto estos libros como los numerosos regalos y dedicatorias que Matisse le ofreció siguen siendo prácticamente ignorados. Entre ellos, un enigmático dibujo—dos troncos entrelazados dedicado a Lydia D., de 1939— revela, mediante el mito de Dafne, el estrecho vínculo afectivo y estético que ambos compartieron durante más de dos décadas, una relación cuya intensidad, pese a su evidencia, continúa silenciada en la historiografía oficial.

Palabras clave: Lydia Delectorskaya; Henri Matisse; Colaboración artística; Fotografía; Sesgos historiográficos.

EN Silenced images. Lydia Delectorskaya's collaboration in Matisse's studio

Abstract: This research analyses the collaboration between Lydia Delectorskaya and Henri Matisse based on a documentary corpus of images taken in the painter's studio, where Delectorskaya can be seen actively engaging in the works with a constant and decisive presence. Between 1935 and 1954, Lydia D. systematically recorded the evolution of the canvases, compiling photographs and her own notes in her personal albums, along with some dictated by Matisse. Almost immediately, this practice became an integral part of the painting process, allowing them to review changes hidden by the brushstrokes, return to previous states, or even experiment with radical transformations. Part of this meticulous pictorial documentation was published by Lydia Delectorskaya in two of the three planned volumes (1986 & 1996); however, despite its undeniable value, both these books and the numerous gifts and dedications that Matisse offered her remain largely overlooked. Among them, an enigmatic drawing—two intertwined trunks dedicated to Lydia D., 1939—reveals, through the myth of Daphne, the intimate aesthetic and affective bond they shared for more than two decades, a relationship whose intensity, despite its evidence, remains silenced in official historiography.

Keywords: Lydia Delectorskaya; Henri Matisse; artistic collaboration; photography; historiographical biases.

Sumario: 1. El testimonio fotográfico de una colaboración silenciada. 2. La deliberada ceguera de los investigadores. 3. Su vida en Francia. 3.1 El inicio de una complicidad artística. 3.2 El erotismo de sus retratos. 3.3 La Segunda Guerra Mundial. 3.4 Una relación de affidamento. 3.5 Los últimos años con Matisse. 4. Las obras de Lydia Delectorskaya. 4.1 Dedicatorias amorosas. 5. Un insignificante dibujo. 5.1 El mito de Dafne. La simbología del árbol en su relación amorosa. 6. La maleta de Lydia. 7. Conclusión. Nombrar a Lydia Delectorskaya. Referencias.

Cómo citar: Jaume-Adrover, M. (2026). Imágenes silenciadas. La colaboración de Lydia Delectorskaya en el *atelier* de Matisse. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(2), 373-388. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.105564>

1. El testimonio fotográfico de una colaboración silenciada



Figura 1. Fotografía de Henri Matisse. Lydia Delectorskaya pintando sobre el *Grand nu couché*, 1935.
Fuente: Delectorskaya, 1986, p.24

Numerosas son las fotografías como esta (Fig. 1), tomadas por el propio pintor Henri Matisse, en las que aparece Lydia Delectorskaya ataviada con el peto de trabajo mientras dibuja o pinta sobre una tela. En este caso, la imagen corresponde a la pintura *Gran nu couché* (1935), en la que su figura es el motivo principal y, al mismo tiempo, revela su participación en el proceso de ejecución de la obra.

Lydia Delectorskaya fue la ayudante y asistente del pintor desde 1932, año en que empezó a trabajar en su casa, hasta la muerte de Matisse en 1954. Además de convertirse en motivo central de innumerables obras, pasó rápidamente a participar directamente en las labores propias del taller: incluido el proceso pictórico, el dibujo, y la composición de los famosos *collages* de papeles recortados. Ella misma describió así el alcance de sus funciones:

[...] en veintidós años que pasé a su lado, había aprendido a «hacerlo todo»: sustituir a una enfermera, a una cocinera, a una empleada doméstica, a una ayudante de taller en todas sus variantes, ocuparme de la tipografía, de la composición de un libro, de la revisión de textos, encargarme del montaje de una exposición, de la correspondencia de negocios, etc., etc. (Saint Bris & Fédorovski, 1994, p. 319)

Treinta y dos años después de la muerte de Matisse, en 1986, con la intención de preservar su testimonio, Lydia publicó el primero de tres volúmenes elaborados a partir de la documentación que había recopilado durante aquellos años: *L'apparente facilité, Henri Matisse: peintures de 1935-1939* (París: Maeght, 1986) y *Contre vents et marées, Henri Matisse: peinture et livres illustrés de 1939 à 1943* (París: Irus et Vincent Hansma, 1996). Tenía previsto un tercer libro que quedó en borrador, interrumpido por su fallecimiento el 16 de marzo de 1998, a los 87 años.

El primer volumen se abre con una fotografía (Fig. 2) cargada de indicios significativos que evidencian su intervención directa sobre las obras plásticas: un gran lienzo colgado en la pared, ante el cual una mujer, encaramada a una escalera, vestida con un peto de trabajo, camiseta de manga corta y calzada con zapatillas, trabaja en una pintura. Su rostro, girado hacia la tela, permanece oculto mientras dirige la mirada al trazo que realiza su mano. A sus pies, dos mesas sostienen los utensilios necesarios para pintar: pinceles, frascos de pigmento, botellas y trapos. El pie de foto atribuye la autoría de la imagen: «Photo Henri Matisse». La mujer es Lydia Delectorskaya; la obra, un estado intermedio de *La Verdure* (1935-1943).

En el volumen se incluyen también otros testimonios fotográficos tomados por Matisse que muestran a Lydia trabajando en obras como *Tahiti* (Fig. 3), *Grand nu couché* (Fig. 1), *Nature morte au coquillage* (Fig. 7). La relevancia de estas imágenes radica en que Matisse no oculta su labor, sino que la registra deliberadamente en plena faena; un gesto especialmente significativo si se considera el escaso interés que mostró Matisse por el uso personal de la cámara fotográfica.

El origen de las notas con las que Lydia complementa sus álbumes se remonta a un episodio en el que Matisse, al observar a Lydia escribiendo en sus cuadernos durante una pausa en el estudio e intrigado por

lo que anotaba, le propuso dictarle también sus impresiones sobre cómo había transcurrido la sesión. De este modo surgió un álbum que se convirtió en un testamento esencial de lo que ocurría en el estudio. Para Lydia significó también la oportunidad de adentrarse más profundamente en un mundo artístico que apenas comenzaba a explorar:



Figura 2. Fotografía de Henri Matisse. Lydia D. pintando sobre La Verdure, 1935.
Fuente: Delectorskaya, 1986, p.13

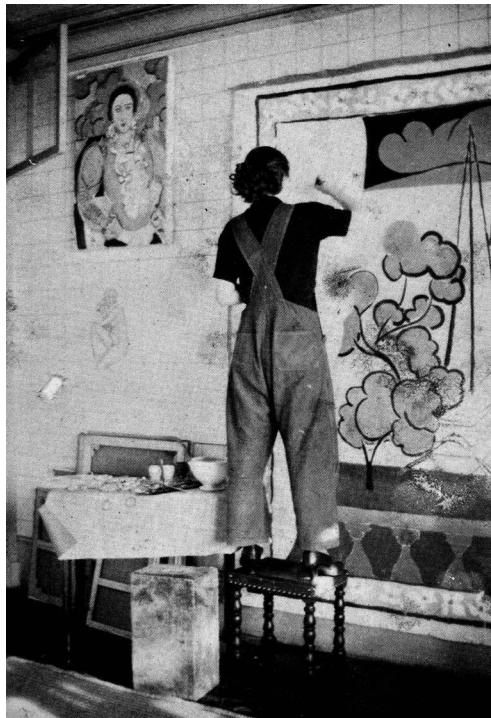


Figura 3. Fotografía de Henri Matisse. Lydia D. pintando sobre Tahiti, 1936.
Fuente: Delectorskaya, 1986, p. 24

[...] durante una sesión, me traicioné a mí misma sin saberlo y tuve que admitir que a veces tomaba notas. Fue durante un periodo de descanso. Entre divertido y dubitativo, Matisse insistió en que le enseñara mis escritos. [...] “Intentaré dictarte algunas cosas después de la sesión”, dijo. Así es como nacieron las páginas que se fueron insertando y enriqueciendo considerablemente mi pequeño álbum. (Lydia Delectorskaya, 1986, p.27)

El recurso a la fotografía que Matisse ya había ensayado durante la realización del trabajo mural de *La Danse* (1931), se consolidó como un método especialmente útil en obras que requerían largas y agotadoras sesiones. Gracias a esta técnica, era posible conservar visualmente los hallazgos alcanzados, sin que las modificaciones del día siguiente pudieran alterarlos de manera irreversible:

[...] al acabar una sesión, ya fuese que tuviera la sensación de haber concluido el trabajo o juzgara que había llegado a un estadio significativo, sabía que, a la mañana siguiente, quizás descubriría una imperfección y, apresurándose a eliminarla, perturbaría todo el equilibrio, la armonía general conseguida la víspera, obligándose entonces a pintar de nuevo durante muchos días antes de llegar a una nueva solución que le satisficiera. (Delectorskaya, 1986, p.23)

2. La deliberada ceguera de los investigadores

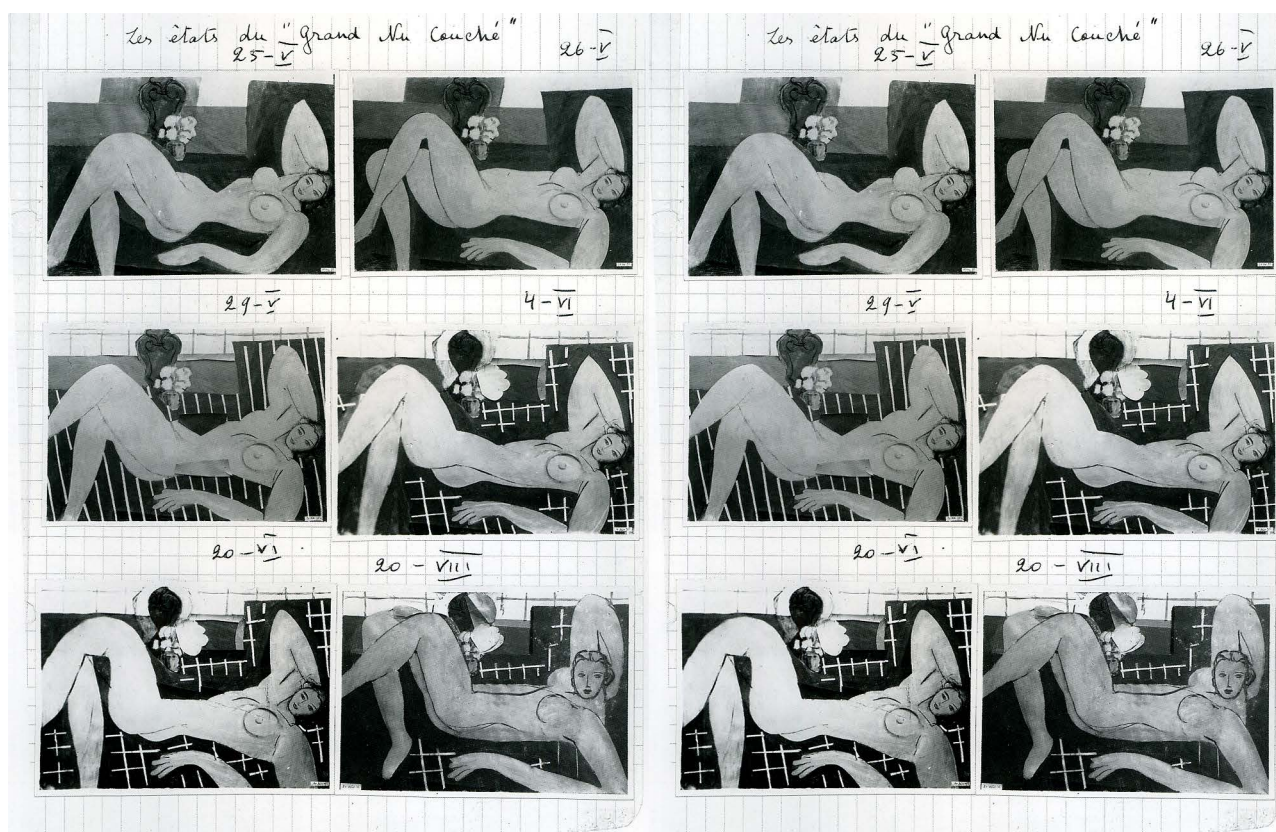


Figura 4. Páginas del álbum de Lydia Delectorskaya dedicadas al Grand nu couché, 1935. Fuente: Delectorskaya, 1986, pp. 58 y 63

El álbum de fotografías y notas reunido por Lydia Delectorskaya constituye un corpus documental de valor inestimable para la investigación pictórica, al ofrecer el inusual privilegio de conservar las múltiples etapas que atravesó una obra antes de considerarse finalizada (Fig. 4). Este material permite el análisis del proceso creativo completo: conocer momentos borrados, acceder a las vacilaciones que lo condicionaron, identificar las astucias y titubeos pictóricos, deducir los problemas afrontados; y observar cómo la obra se transformaba con la aplicación del óleo, ocultando los trazos iniciales del dibujo, las variaciones en la composición o la reafirmación de detalles.

Como señala Michael Baxandall en *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1989) —uno de los tratados más precisos sobre cómo abordar el análisis de una obra de arte— no basta con atender únicamente al estado final de la obra: es necesario reconstruir las dificultades, contratiempos y obstáculos a los que esa obra se enfrentó durante su realización, es decir, aproximarse lo más posible al momento en que la tela se encuentra todavía sobre el caballete, con la pintura fresca.

Pese a la minuciosidad con la que Delectorskaya organizó su documentación, nunca hizo explícita su propia participación en las obras ni su implicación artística en los talleres gráficos para la elaboración de los distintos libros ilustrados (de Guébriant, 2010, p. 205), la dirección del proyecto para la *Chapelle de Vence*, o la elaboración de los *collages* realizados junto a Matisse a partir de los años cuarenta, cuando la enfermedad le impidió pintar en caballete. Muchos de estos *collages* fueron montados provisionalmente en las paredes de la habitación donde el pintor permanecía postrado en cama, por lo que únicamente Lydia pudo construirlos y, tras la muerte de Matisse, recomponerlos a petición expresa de la familia cuando estos los quisieron exponer o poner en venta.

La familia Matisse le confió a Lydia el encolado de los papeles recortados pintados con gouache, tarea que ella llevo a cabo en Lefebvre-Foinet. Por este trabajo recibió de la familia Matisse una escultura suya, «Grosse tête souriante-Henriette III (Gran cabeza sonriente-Henriette III)», que Lydia donó al Museo del Hermitage en 1971. (de Guébriant, 2010, p. 210)



Figura 5. Fotografía de Henri Matisse. Lydia Delectorskaya frente a un estado inicial de *La Verdure*¹, 1935.
Fuente: Archivo de la sucesión Matisse, París.

Aunque Matisse no ocultó esta colaboración, capturando a Lydia en pleno trabajo, los historiadores y herederos del pintor han aprovechado la posición discreta que ella misma asumió para invisibilizar su intervención en la creación de las obras. Esta actitud de Delectorskaya podría explicarse —al menos en parte— por la presión ejercida desde el círculo de algunas amistades y de la propia familia de Matisse, que despojaron de *auctoritas* a una mujer inmigrante, sin “posición”, estudios ni profesión, en un mundo burgués marcadamente clasista, y, sobre todo, abocado a preservar el valor mercantil de las obras por encima de la ética del reconocimiento.

Los dos libros que publicó Lydia antes de su muerte —fuentes únicas e insustituibles que permiten a quién investiga asomarse al ambiente del estudio durante la ejecución de las pinturas— siguen sin recibir la atención ni la gratitud que merecen.

Esta omisión sistemática de las evidencias documentales no responde únicamente a decisiones individuales de los investigadores, sino que refleja la persistencia de dinámicas de exclusión en la historiografía artística, en las que opera un relato que privilegia la autoría individual y, en concreto, la masculina. Todo ello sumado a una moral burguesa que desde los años treinta hasta la actualidad, sigue incidiendo en la interpretación de la vida de Matisse y, en particular, sobre la relación de pareja que mantuvieron Delectorskaya y Matisse.²

3. Su vida en Francia

“Yo pertenecía a la categoría de emigrantes que, según las leyes francesas, no tenían derecho a un trabajo remunerado”.

Lydia Delectorskaya (1986, p. 15)

Lydia Delectorskaya (1910-1997), nació en Siberia, era hija única, su padre era un médico de Tomsk, Rusia. A los doce años quedó huérfana cuando ambos padres murieron en las sucesivas epidemias de tifus y cólera que hubo tras la Revolución. Fue educada por una tía, con quién viajó, primero a Manchuria y, finalmente, a París. Su llegada a la ciudad coincidió con una crisis económica que agotó el capital familiar. A pesar de que Lydia quería estudiar medicina y llegó a ser aceptada en la facultad de la Sorbona (Delectorskaya, 1986, p. 15), las elevadas tasas de matriculación exigidas a los estudiantes extranjeros y la imposibilidad de trabajar, por su condición de inmigrante, le impidieron llegar a ser médico (de Guébriant, 2010, p. 203).

¹ Lydia Delectorskaya utiliza aquí una retícula trazada en ambos soportes para copiar el pequeño aguafuerte de *Mallarmé* (1931), siguiendo un método que permite reproducir la composición con precisión y ampliarla a una escala considerablemente mayor.

² Así, resulta imprescindible la redacción de este artículo y su publicación en un medio riguroso. A ello se suman dos motivos que lo hacen urgente. En primer lugar, la superficialidad de los artículos recientes aparecidos en diversas páginas de divulgación que abordan la figura de Delectorskaya con un enfoque sensacionalista. En segundo lugar, la entrada de Lydia Delectorskaya en Wikipedia, promovida por el Proyecto Wiki-Dones (Amical Wikimedia y el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison, Barcelona, 2014), ha sido objeto de constantes alteraciones: eliminando contenidos, bibliografía e imágenes que evidencian su participación en las obras de Matisse, así como la supresión de referencias a su relación de pareja, bloqueando el reconocimiento de su papel histórico y artístico.

3.1. El inicio de una complicidad artística

El primer contacto que tuvo con Matisse fue en 1932, cuando entró a trabajar como *aide d'atelier* para algunos días, labor que se prolongó seis meses (de Guébriant 2010, p. 203). Tenía solamente 22 años, desconocía la obra del pintor y el prestigio con el que ya contaba en el mundo artístico.

Al año siguiente fue llamada de nuevo, esta vez para atender, como *dame de compagnie*, a Amélie, esposa de Matisse, quién, delicada de salud, permanecía en cama. En octubre de 1933 Matisse tomó a Lydia como motivo de un dibujo, realizando su retrato a carbón y difumino mientras estaba sentada en una silla en la habitación donde cuidaba de Amélie. Sorprendiéndola en un momento de abandono, con la cabeza apoyada sobre los brazos cruzados y una mirada lejana, le dijo: «*Ne bougez pas!*» (Delectorskaya, 1986, p.16) y esbozó así el primer dibujo de quién iba a ser su colaboradora y compañera durante el resto de su vida.

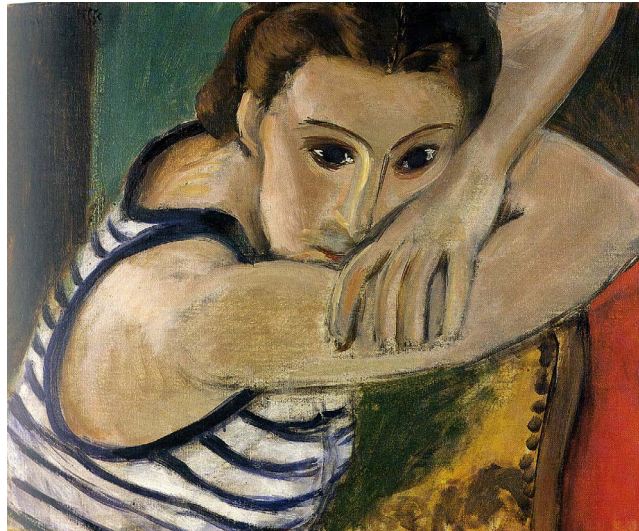


Figura 6. Henri Matisse, *Les yeux bleus*, 1935. Pintura al óleo sobre lienzo.

Fuente: Museo de Arte de Baltimore [<https://collection.artbma.org/objects/37501/the-blue-eyes>]

Matisse apreciaba en Lydia una espontaneidad de gestos cotidianos y de posturas desinhibidas, ya que –según afirmaba– no podía trabajar con figuras humanas que adoptaran una postura afectada o artificiosa (Delectorskaya, 1986, p.16). Por su parte, Lydia se sentía cómoda en el ambiente del estudio, donde se respiraba una tensión, precisión y frialdad metódica que evocaban el entorno científico en el que creció. En ese espacio pudo, de alguna forma, desplegar sus habilidades de exactitud y determinación que, de no haberse impedido la discriminación y la xenofobia del Estado francés, la habrían llevado a ejercer la medicina.

En la descripción de una sesión de trabajo, Lydia adopta un léxico que bien podría equipararse al de un cirujano a punto de realizar una intervención:

Se generaba una increíble tensión justo antes de empezar sus pequeños bocetos a pluma. Yo le decía: “Vamos, no se preocupe”. Su firme respuesta: “No estoy preocupado, son los nervios”. La atmósfera era la propia de un quirófano. Yo sujetaba un objeto tras otro, el frasco de tinta india, las hojas de papel, y ajustaba la mesa. Y Matisse dibujando, sin decir una palabra, sin dar la más ligera señal de agitación, pero, en su inmovilidad, una leve tensión. (Delectorskaya, 1986, p. 11)

En poco tiempo Lydia se encargó de responsabilidades que iban desde preparar los materiales –telas, pinceles y pigmentos– hasta la organización y disposición de los escenarios, la colocación de telas, tejidos y objetos, así como la realización de intervenciones, rectificaciones y retoques en las obras.



Figura 7. (A) Henri Matisse, 1941. *L.D. au travail*. Fuente: Delectorskaya, 1996, p.190 (B) Proceso de composición con papeles recortados del óleo *Nature morte au coquillage*, 1940.

Fuente: Delectorskaya, 1996, p.122

El título de esta obra «L.D. trabajando» (Fig. 7-A) resulta revelador en este sentido. Testimonia explícitamente la colaboración de Lydia, aunque registrada aquí a través de un dibujo. Al mismo tiempo, ilustra un procedimiento pictórico poco común, en el cual, mediante recortes en papel de los elementos compositivos, se desplazan sobre la superficie de la tela hasta hallar su posición definitiva. Delectorskaya (1996) explica este proceso en sus notas, para la obra, de 1940, *Nature morte au coquillage* (Fig. 7-B):

Incapaz de terminar el cuadro durante casi dos meses, Matisse copió los elementos en papel de color o papel de calco, los recortó y los «organizó» en otro lienzo ligeramente más grande. Esto le ayudó a «ver con más claridad» en su cuadro al óleo, que sin embargo retocó hasta el 4 de diciembre, y sólo entonces lo consideró terminado. (p. 122)

La dinámica de trabajo conjunto y la documentación que inició Lydia se consolidaron especialmente durante la realización del cuadro *Le Rêve* (El sueño), 1935 (Fig. 8). Según Delectorskaya:

A partir del momento en que había comenzado a posar para él regularmente, yo tenía derecho a una pequeña copia de todas estas fotografías. Me proporcioné un álbum y las colocaba, mencionando la fecha y el título de taller de la obra, que Matisse improvisaba para diferenciarlos. (Delectorskaya, 1986, p. 19)

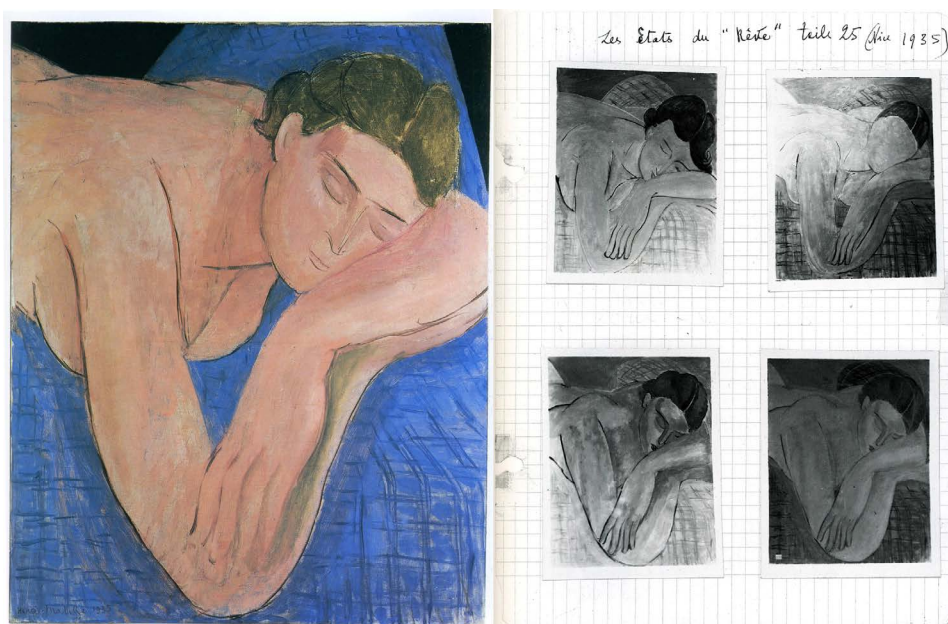


Figura 8. Reproducción de una página del álbum de Lydia Delectorskaya con fotografías de los diferentes estados de *Le Rêve*, abril-mayo de 1935. Fuente: Delectorskaya, 1986, pp.45 y 47

En menos de un año, Lydia fue motivo y tema principal en más de cuarenta obras, conservadas en álbumes que ella misma organizaba. A lo que se sumaba la entrega de copias de fotografías: «Otra muestra de su generosidad hacia mí era el hecho de que recibí pequeñas fotografías de cuadros y algunos dibujos hechos a partir de mí, o bien creados ante mis ojos». (Delectorskaya, 1986, p. 23)

Su implicación no se limitó al taller, también se encargó del montaje de dos importantes exposiciones, una en Londres y otra en París, en el Petit Palais (de Guébriant, 2010, p. 204).

3.2. El erotismo de sus retratos

Según el relato oficial, fue la relevancia de Lydia en la toma de decisiones y en las tareas de gestión que se habían extendido más allá del trabajo estrictamente de estudio —funciones que años atrás habían correspondido a la mujer de Matisse antes de caer enferma y luego a su hija Marguerite— lo que detonó el conflicto entre el matrimonio. Amélie despidió a Lydia y advirtió al pintor que lo abandonaría si no prescindía de su colaboración. Matisse llegó a redactar una carta de recomendación para Lydia, en la que reconocía su excelente labor como secretaria artística y organizadora del taller (Niza, 28 de enero de 1939):

El abajo firmante certifica que la señora Lydia Delectorskaya trabajó en mi casa como cuidadora y, posteriormente, desempeñó las funciones de secretaria artística entre 1932 y 1939. [...] Sus cualidades quedaron plenamente demostradas cuando comenzó a dirigir mis asuntos y a organizar el taller. Niza, 28 de enero de 1939, pintor, Oficial de la Orden de la Legión de Honor. (de Guébriant, 2010, p. 205)

De acuerdo con esa versión, habrían sido las palabras que Matisse dedicó a Lydia en esta carta las que precipitaron la marcha definitiva de su esposa.³ Sin embargo, a la luz de la evidencia visual, considerando la

³ «Al oír las palabras “dirigir mis asuntos”, la señora Matisse abandonó definitivamente Niza el 5 de marzo de 1939. A principios de junio, en París, tras darse cuenta de que su esposa no volvería al hogar familiar, Matisse volvió a contratar a Lydia» (de Guébriant,

carga erótica de los dibujos a tinta titulados *Nu couché* de aquella época (Fig. 10), resulta más plausible que la compenetración entre Lydia y Matisse hubiera devenido relación amorosa, y que la exposición pública de estas obras constituyera la verdadera razón de la ruptura matrimonial; pues aquella intimidad se volvía visible para todos.

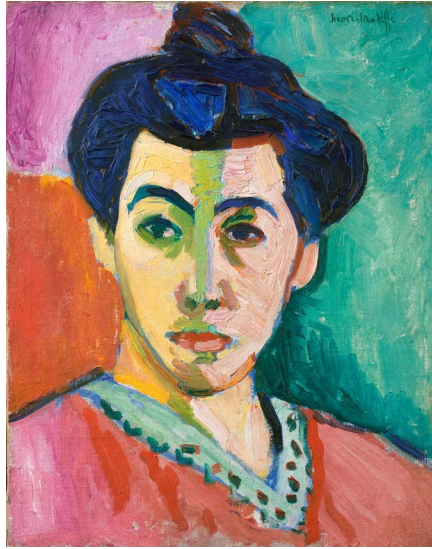


Figura 9. Henri Matisse, *La ligne verte*, retrato de Amélie Matisse, 1905.
Fuente: Wikimedia Commons.

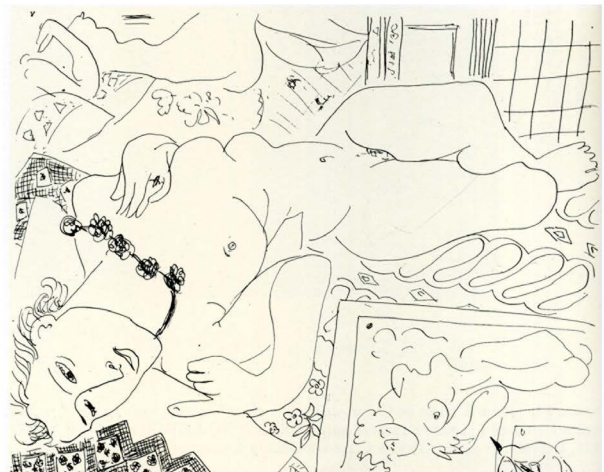
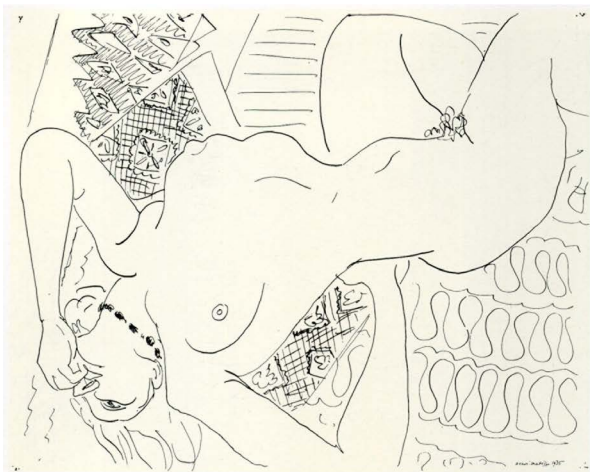


Figura 10. Henri Matisse, *Nu couché*, 1935. Fuente: Delectorskaya, 1986, p.76

Se trata de una larga serie de dibujos a pluma y tinta de Lydia recostada y desnuda, rodeada de cojines y telas con marcados arabescos, que provocaron el mismo revuelo tanto entre el círculo más cercano de Matisse como entre la moral de los galeristas, cuando se exhibieron en las Leicester Galleries de Londres y posteriormente en París: “Cuando Marguerite llegó a Londres con las obras eróticas de Matisse (cuyos contenidos habían pasado por las aduanas de Su Majestad tapándolas con papeles pegados sobre el cristal), los directores de la galería se pusieron muy nerviosos”. (Spurling, 2007, p. 524)

3.3. La Segunda Guerra Mundial

Coinciden los meses previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial con que Lydia y Matisse se han quedado completamente solos. Pese a la inminente ocupación, el pintor justificó ante su hijo, en una carta de septiembre de 1940, que había decidido permanecer en Francia porque marcharse sería una «deserción» “[...] al ver todo este caos, devolví los billetes. Me pareció que hacer otra cosa sería una deserción. Si todos los que son mínimamente valiosos abandonan Francia, ¿qué quedará de ella?” (carta a Pierre Matisse, 1 de septiembre de 1940)

Sin embargo, aquel argumento era más bien un pretexto: en realidad no quiso abandonar a Lydia, quien, sin pasaporte, no podía salir del país. Canceló así los pasajes que ambos tenían para huir.

En 1941, Lydia se dedicó a atender las curas de Matisse, quién estuvo a punto de morir por un tumor intestinal. A partir de entonces, solo en 1945 se separaron tres días, debido a la muerte de una tía de Lydia, madre de su prima fotógrafa Hélène Adant. Según confesaba el propio pintor a su amigo Rouveyre el 20 de enero de 1946: «[Lydia] No se ha tomado vacaciones en cuatro años» (de Guébriant, 2010, p. 206).

La magnitud de las tareas —de la gestión del taller hasta la organización doméstica y las relaciones profesionales— les obligó en 1942 a contratar a una enfermera, Monique Bourgeois quién, años después, se convirtió en monja. Como *Soeur Jacques-Marie*, les propondría el proyecto de la *Chapelle du Rosaire* de Vence, en el cual Lydia participó estrechamente con ella en el encargo. El 12 de diciembre de 1949, durante la ceremonia de colocación de la primera piedra, Matisse expresó su reconocimiento a pesar de que ambas rehusaron figurar en la dedicatoria (*Soeur Jacques-Marie*, 2010):

Me han ayudado en la confección de la maqueta y en la ejecución de los cartones la hermana Jacques Marie y la señora Lydia Delectorskaya, dos excelentes trabajadoras, sin cuya ayuda no habría podido hacer esta capilla. Que reciban un poco de gratitud es de justicia. (p.197)

En paralelo a este trabajo de la *Chapelle de Vence*, Lydia asumió la supervisión de otros encargos y viajes, como la cocción de más de 300 azulejos para la obra cerámica de Saint Dominique en el Plateau d'Assy, o el seguimiento de los vitrales que la llevó a actuar como intermediaria con el maestro vidriero Bony: «La señora Lydia está en Aubagne con 300 azulejos para cocer» (de Guébriant, 2010, p. 206).

3.4. Una relación de *affidamento*

Soeur Jacques-Marie construyó con Lydia Delectorskaya una relación de profunda amistad y confianza recíproca que bien puede comprenderse a la luz del concepto de *affidamento*⁴. Más que una amistad convencional, se trató de un vínculo de reconocimiento mutuo, potenciándose en sus actos, saberes y experiencias de vida:

Lydia y yo nos hicimos amigas de verdad. Me ayudó mucho durante la construcción de la capilla de Vence, así como en la resolución de los conflictos que surgieron entre la superiora de mi convento, Mère Gilles, y el hermano Rayssiguier. Tuvimos muchas discusiones. Me ayudó mucho. (*Soeur Jacques-Marie*, 2010, p. 197)

No es casual que sea *Soeur Jacques-Marie* la única persona que ha descrito a Lydia con total sinceridad como: «secretaria, compañera⁵ y modelo» de Matisse (2010, p. 197). También fue a ella a quién Lydia dio detalles de sus duras experiencias al llegar a Francia:

Lydia me habló de su vida. De la muerte de su querido padre, que era médico, seguida poco después por la de su madre. De cuando, siendo muy joven, se marchó a Francia con su tía. Se casó con un taxista ruso mayor que ella. No era feliz⁶. Era violento con ella y la obligaba a trabajar; se quedó embarazada, pero a consecuencia de los golpes recibidos de su marido, acabó en el hospital y perdió al hijo que esperaba. Fue una catástrofe para ella, porque ya no podía ser madre. Se divorció de él. (2010, p. 197)

Una anécdota recordada por *Soeur Jacques* se refiere al profundo conocimiento que Lydia tenía de las obras realizadas en el estudio, sobre las cuales podía hablar interminablemente. En un viaje que realizaron juntas a España, tras la muerte del pintor, relató (2010):

Un día fuimos a España, a Madrid, para ver una exposición de Matisse. Ella me comentaba cada cuadro. Enseguida se formó un grupo a nuestro alrededor, los visitantes intentaban anotar todo lo que oían, todos estaban llenos de admiración, pero ella siguió dándome sus explicaciones sin preocuparse por la gente que nos rodeaba: estaba sumergida en sus recuerdos, porque conocía perfectamente todos los cuadros expuestos (p.197).

3.5. Los últimos años con Matisse

En 1950, la salud de Matisse se había deteriorado tanto que Lydia informó a Marguerite Duthuit del grave deterioro ocular de su padre, que llegaba a impedirle pintar. Aunque en los años siguientes los problemas persistieron, Lydia y Matisse prosiguieron con la elaboración de las casullas litúrgicas de la *Chapelle de Vence*, usando el método de papeles pintados con gouche y recortados.

En 1952, Lydia viajó a París para coordinar el traslado de *La Tristesse du roi* y colaboró en la ejecución de grandes *collages* recortados como *La Piscine*, *La Perruche* o *La Sirène*. Al mismo tiempo, trabajó en la preparación del Musée Matisse en Cateau-Cambrésis, ciudad natal del pintor, desplazándose con frecuencia a coordinar esas labores.

⁴ El concepto de «*affidamento*» (derivado del verbo italiano «*affidare*», «confiar») fue desarrollado por pensadoras italianas del feminismo de la diferencia (Carla Lonzi, Luisa Muraro, etc.) para designar una práctica entre mujeres en la que estas se ofrecen mutuamente confianza afectiva e intelectual para potenciar su desarrollo ético y político.

⁵ Estas palabras, pronunciadas desde la moral de una mujer católica y situada en la esfera espiritual, adquieren un valor singular. El término francés «*compagne*» no se restringe a la compañía profesional o social, sino que implica compartir ideales, afectos y cotidianidad, entendido como compañera de vida.

⁶ Según otra información sobre el mismo dato, Lydia se casó a regañadientes con el Sr. Omeltchenko y lo abandonó al cabo de apenas un año. (de Guebriant, 2010)

El 13 de octubre de ese mismo año, como celebración de dos décadas de colaboración, Matisse obsequió a Lydia el cuadro *Nature morte au coquillage* —en el que Delectorskaya participó—.

Poco después, escribiría a Rouveyre: “Madame Lydia siempre está aquí. Toda la entrega que me ha dado la convierte en una presencia muy valiosa para mí. Ha multiplicado sus atenciones empezando a fotografiar en color”. (Carta a Rouveyre, 29 de octubre de 1952)

Lydia continuó su implicación en la difusión y preservación del legado de Matisse tras su muerte. Supervisó exposiciones, facilitó información crítica y ofreció acceso a obras para museos, galerías y coleccionistas. Como señala Wanda de Guébriant (2010): «Lydia se sentía especialmente responsable del museo Matisse en Cateau-Cambrésis, del que fue, desde sus inicios bajo la dirección de Henri Matisse, la pieza clave» (p. 213)

En 1985, tras la muerte de su prima Hélène Adant —su última familiar cercana—, Lydia se apresuró a consolidar y transmitir todo su conocimiento sobre Matisse. Publicó los dos extensos libros como testimonio y legado, y envió notas explicativas a los museos y a diversos miembros de la familia del pintor, asegurándose de que se preservara la fidelidad en las obras del artista. En una carta dirigida a Pierre Matisse, Lydia reconocía su gesto casi compulsivo: «No puedo evitarlo: el Patrón me ha convertido en una especie de perfeccionista, es decir, en una pesada» (de Guébriant, 2010, p. 212).

Incluso en 1988, la familia de Matisse continuaba recurriendo a ella como la única persona capaz de reconstruir los *collages* de papeles recortados de los: «elementos dispersos de los dos paneles *Océanie, le ciel et Océanie, la mer*» (de Guébriant, 2010, p. 213), reconociendo tangencialmente su experiencia en la elaboración de estas obras.

Lydia Delectorskaya permitió que la obra y la memoria de Matisse permanecieran accesibles, consolidando su papel indispensable como colaboradora y testigo de uno de los capítulos más importantes del arte moderno.⁷

4. Las obras de Lydia Delectorskaya

Al regalarme una obra, o un dibujo, Matisse sabía que, si la vida me lo permitía, esas obras —además de ser muestras de su afecto hacia mí— se unirían algún día al magnífico conjunto de sus pinturas expuestas en los museos de Rusia.

Lydia Delectorskaya (1994, p. 320)

Lydia Delectorskaya fue receptora de numerosas obras de Matisse, algunas tozudamente adquiridas por un precio pactado, otras otorgadas como regalos deliberados. La totalidad de estas piezas —exceptuando algunas que vendió por necesidad— fueron donadas por Lydia a museos rusos, en especial al Museo Pushkin y al Hermitage, consolidando así un fondo documental excepcional en Rusia. Varias de estas donaciones se realizaron en vida del pintor y se acompañaron de cartas de presentación escritas por el propio Matisse (Finsen, 2010, p. 193). Lydia relató la carga emocional que suponía el proceso de cesión de estas obras:

Así que, poco a poco, sin desgarrarme el corazón al separarme de mis «amores», eligiendo sucesivamente aquellos cuya pérdida me entristecía menos, empecé a donar uno, dos o tres dibujos al museo Pushkin y al Hermitage. Y eso me daba una doble satisfacción: los museos y sus visitantes estaban encantados y... Matisse, si aún existe en algún lugar, seguramente estará contento. Además, ya no tenía que temer a los ladrones ni a los posibles incendios. (Saint Bris & Fédorovski, 1994, p. 324)

Estas palabras que siguen revelan el profundo apego emocional que tenía por estas obras y lo difícil que fue desprenderse de ellas:

Y no fueron esos dibujos comprados por «amor» los que vendí cuando me vi acorralada. Los apreciaba mucho. Al tomar lo que necesitaba de lo que él me había dado, eligiendo lo que menos valoraba emocionalmente, ya fuera por gusto o por sentimentalismo, por evocar un recuerdo, incluí entre «los suyos» «los míos». Y creo que los museos no han perdido nada con estos intercambios. Todos mis «favoritos» están en su destino [...]. (Saint Bris & Fédorovski, 1994, pp. 319-324)

4.1. Dedicatorias amorosas

Matisse regalaba anualmente a Lydia dos obras, incluyendo además un ejemplar dedicado de cada libro publicado. En las íntimas dedicatorias de Matisse se aprecia, pese a la contención y el disimulo, que se trataban de palabras entre amantes. Algunas de estas dedicatorias evidencian que las obras o dibujos fueron elaborados expresamente para una fecha significativa, para un aniversario o alguna celebración especial; otras remiten a momentos de enfermedad de uno de los dos, mientras que otras aluden a la simple *joie de vivre* en la cotidianidad compartida.⁸

⁷ En 1956, la vida de Lydia dio un giro: tras conocer en París al escritor ruso Constantin Paoustovski, cuya obra admiraba, logró que Gallimard tradujera toda su producción bajo el seudónimo *Lydia Delt*. En 1963 apareció en la NRF el primer volumen de esas traducciones, dentro de la colección dirigida por Aragon, *Littérature soviétique*. También tradujo a otros autores rusos, como Boris Balter y Cyril Zdanevich, y en 1969 participó en el Simposio de Traductores de Literatura Rusa en Moscú. (de Guebriant, 2010, p. 210)

⁸ La publicación del catálogo de la exposición *Lydia Delectorskaya, muse et modèle de Matisse* (2010) del Musée départemental Matisse de Le Cateau-Cambrésis, contiene un maravilloso listado de dedicatorias a Lydia, aunque se presenta como anexo en

La firma, la fecha y la indicación explícita de propiedad de Lydia responden a la intención de Matisse de garantizar la titularidad inequívoca de los obsequios y de proteger la donación de cualquier malentendido relacionado con su valor económico.

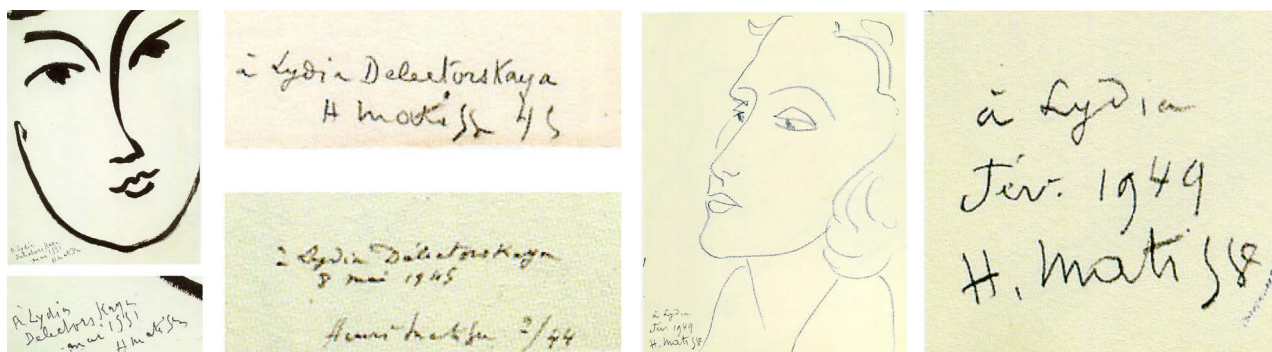


Figura 11. (A) Dibujo con dedicatoria de Henri Matisse para Lydia D., 1935 (Museo Hermitage, San Petersburgo). Fuente: Szymusiak, 2010, p. 173. (B) Dedicatorias manuscritas a Lydia D. de 1944 y 1945. Museo Hermitage. Fuente: Szymusiak, 2010, pp.181 y 182. (C) Dibujo de Henri Matisse dedicado a Lydia D., 1949. Museo Pushkin.

Fuente: Szymusiak, 2010, p. 185.



Figura 12. Fotografía de Henri Matisse, 1935. Lydia leyendo un artículo sobre Matisse en Beauvezer. Fuente: Archivo de la sucesión Matisse, París.

Las dedicatorias más tempranas, como las realizadas durante el verano de 1935 en Beauvezer⁹, presentan un carácter formal: "Este álbum contiene diez dibujos pertenecientes a la Sra. Lydia Delectorskaya, H. Matisse, 1936." (*Lydia Delectorskaya, muse et modèle de Matisse*, 2010, pp. 218-219)

En contraste, las dedicatorias de finales de la década de 1940 muestran una tonalidad más adulatora, apasionada y cómplice: "Pero ella es mucho más que bella —Oh, sí. Henri Matisse 21/12/42 " (*Lydia Delectorskaya, muse et modèle de Matisse*, 2010, pp. 218-219). Este cambio de registro hace suponer que la relación entre Lydia y Matisse había cambiado: de un gesto formal y protocolario a una adulación y reconocimiento.

En otro caso, se trata de un poema escrito por Matisse, que acompaña un dibujo, en el que se percibe una absoluta complicidad, sumada a un tono lúdico provocado por la repetición de fórmulas orales y rítmicas («ta ta ta ta», «todo, todo, todo»), como canción recordada o improvisada. Quizá los ruiseñores, símbolos tradicionales del amor, actúan aquí como metáfora. La mención a lugares concretos (Vence y St Jeannet) parece remitir a enclaves que evocan alguna experiencia conocida entre ambos. En cualquier caso, de esta nota, emana una extrema complicidad e intimidad:

¡Ja! Los ruiseñores de la carretera de Vence... / ¡Ja! Los ruiseñores de la carretera de St Jeannet ya han empezado a cantar. / ¿No los oyes, querida? / Lydia, levántate, ta ta ta / Lydia, levántate, todos te esperan, todo, todo, todo, todo, ¡ruiseñores del bosque de Jeannet!. (Szymusiak, 2010, pp. 218-219)

Con Lydia enferma de anginas, le ofrece un dibujo de dos flores en tinta y lápices, azul y rojo (Fig. 13-A). El mensaje parece cargar con cierto tono de agradecimiento y de disculpa; no es posible saber qué grado de responsabilidad tiene Matisse con su estado de salud:

las últimas páginas. La reproducción en un tamaño de letra realmente pequeño sugiere, una vez más, la intención de enmascarar las evidencias de su vínculo. La lectura de estas transcripciones revela una información excepcional que pone en cuestión la perspectiva asumida por el catálogo dedicado a «la musa y modelo».

⁹ Lydia acompañó a Matisse, a su mujer y su nieto a la estancia, aconsejada por el médico, en las montañas de Beauvezer (Fig. 12). Llegan a finales de Julio y vuelven a Niza el 13 de agosto.



Figura 13. Dedicatorias a Lydia Delectorskaya, notas con ornamento, tinta china y lápices de colores azul y rojo (Museo Pushkin, Moscú). (A) Henri Matisse, 1948: «Para aquella que sufre tan bondadosamente sin quererlo. ¡Piedad! Para Lydia, Navidad de 1948». Fuente: Szymusiak, 2010, p. 72. (B) Henri Matisse, 1949: «Madame Lydia. Primer premio a la sabiduría y la resignación, las distracciones más bellas del cielo y de la tierra.» Fuente: Szymusiak, 2010, p. 72. (C) Henri Matisse, 1949: «Gracias, Lydia. 17 de noviembre de 1949». Fuente: Szymusiak, 2010, p. 223

El texto, que acompaña una flor, que sirve de felicitación del año nuevo de 1949, datado del 31 de diciembre de 1948, con una dedicatoria realizada con lápices de colores y tinta, está dirigido a «todos aquellos que quieren a Lydia»: “En 1948. Mucha felicidad y alegría para todos los que quieren a Madame Lydia Delectorskaya. Henri Matisse”.(Szymusiak, 2010, pp. 218-219)

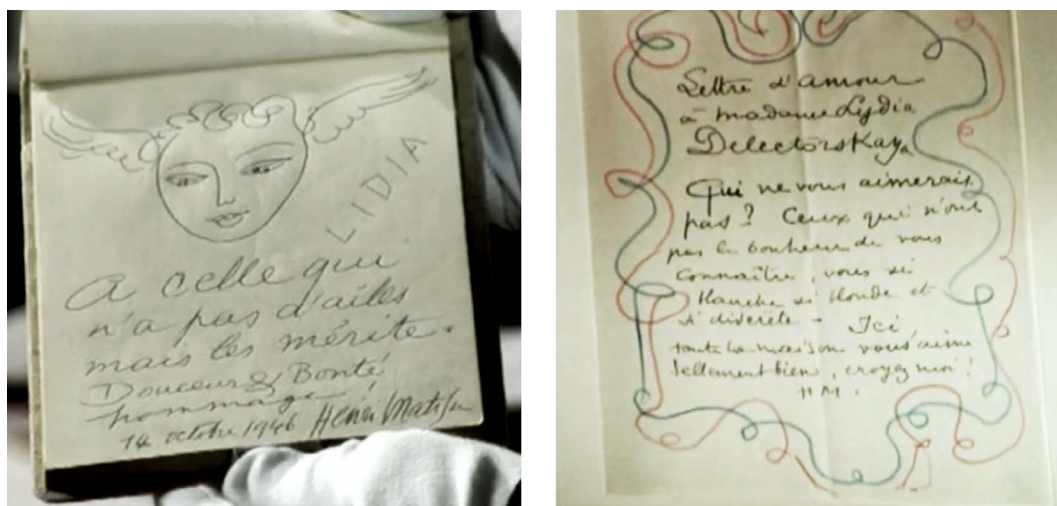


Figura 14. Dedicatorias de Henri Matisse a Lydia Delectorskaya, notas con ornamento tinta china y lápices de colores azul y rojo; y nota con dibujo de un rostro con alas (Museo Pushkin, Moscú). (A) «A aquella que no tiene alas, pero las merece. Dulzura y bondad. ¡Homenaje! 14 de octubre de 1946». (B) Lettre d'amour à Madame Lydia Delectorskaya, 1948 (Museo Pushkin, Moscú).

Fuente: Fotogramas del documental Lydia D., Fokina, 2010

Otro texto manuscrito, acompañado de un dibujo de arabescos, realizado con los habituales lápices de colores —rojo y azul— y fechado en 1948, pone de relieve, con poca ambigüedad, el amor que Henri Matisse profesaba a Lydia Delectorskaya (Fig. 14-B). El propio título que encabeza Matisse: *Lettre d'amour à Madame Lydia Delectorskaya* y el contenido del escrito dejan claro que se trata de una declaración explícita: “Carta de amor a la señora Lydia Delectorskaya. ¿Quién no podría amarla? Aquellos que no tienen la suerte de conocerla, tan blanca y rubia y tan discreta... Aquí, toda la casa os ama mucho, ¡créame!”. (Szymusiak, 2010, pp. 218-219).

En otro desarrolla un texto más largo para acompañar un ornamento:

Cuando Lydia Delectorskaya se acerca, me siento curado. Cuando Lydia Delectorskaya se aleja, me siento languidecer. ¿Será la bondad divina lo que se conoce como «encanto eslavo»? ¿Es simplemente porque es buena...? ¡pero qué carácter! Buenas noches, Lydia. Henri Matisse. Vence, 1 de noviembre de 1948. (Szymusiak, 2010, pp. 218-219)

Domingo 11 de abril de 1949, Lydia está resfriada, Matisse hace un dibujo y anota: «Hoy es domingo, mi corazón está TRISTE» (Szymusiak, 2010, pp. 218-219). Cinco de julio de 1949, dos flores y el texto: “Madame Lydia es un ángel, uno de verdad, estoy seguro.” (Szymusiak, 2010, pp. 218-219)

5. Un insignificante dibujo

Un episodio central en la vida de Delectorskaya y Matisse resulta decisivo para comprender el sentido de su relación y la apelación al mito de Dafne del presente artículo. Se trata de un dibujo realizado en mina de plomo en septiembre de 1939 (Fig. 15), en Rochefort-en-Yvelines, lugar donde ambos pasaron varias semanas en el umbral de la guerra y donde inauguraron una nueva etapa vital.

La imagen es de una radical sencillez, la de dos troncos que han crecido juntos, desde un mismo origen, que les ha mantenido pegados. El trazo detallado se concentra en el punto de nacimiento de las raíces, que se ensamblan como si fueran piernas entrecruzadas, evocando quizá torsos humanos que se abrazan, inseparables. Matisse firma el dibujo en la parte inferior derecha y lo dedica: «à Lydia. H. Matisse. Sept 1939».

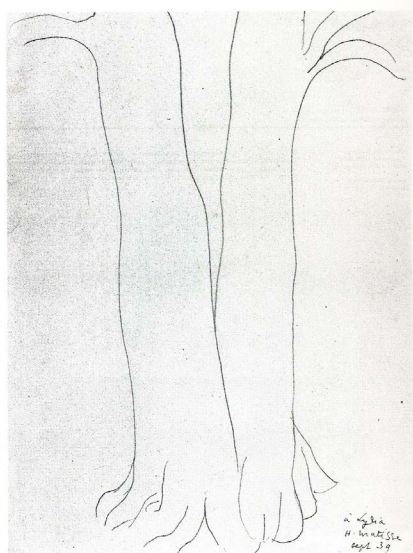


Figura 15. Henri Matisse, dibujo de dos árboles de Rochefort-en-Yvelines, 1939.
Fuente: Delectorskaya, 1996, p.49

De toda la colección de obras que Lydia custodió en vida —muchas de las cuales fue donando progresivamente a instituciones soviéticas o vendiendo otras pocas en el mercado para poder mantenerse— solo esta fue conservada hasta el final de su vida. Como recordaba Hanne Finsen (2010), Lydia lloró el día en que decidió desprenderse de aquella última obra, pues en ella se condensaba la memoria de los días decisivos en los que se fraguó su destino junto a Matisse:

Cuando donó su última obra, un dibujo que representaba dos troncos de árboles con las raíces entrelazadas, realizado en Rochefort-en-Yvelines, cerca de Rambouillet, donde Matisse y ella habían pasado un mes a finales del verano de 1939, lloró. [...] Evidentemente, esa estancia en Rochefort fue decisiva para su futuro juntos o «para su futura colaboración», según las palabras de Lydia. Ese dibujo de los dos árboles, que ella me mostró un día, tenía un significado muy especial para ella. (p.193)

5.1. El mito de Dafne. La simbología del árbol en su relación

Existe un paralelismo notable entre Daphne y Lydia, Matisse y Apolo, con el enigmático dibujo realizado de los dos troncos entrelazados en Rochefort-en-Yvelines. Analogía que se manifiesta también en otros trabajos posteriores que insisten en la misma imagen, como en los linograbados para *Pasiphaé*, de Montherlant, 1944 (Fig. 16-C), los *Florilège des Amours de Ronsard*, 1941-1943 (Fig. 16-A) o en *La Verdure*, 1935-1943:



Figura 16. (A) Dos hojas *Florilège des Amours de Ronsard*, Henri Matisse, 1941-1943. Fuente: Delectorskaya, 1996, p.620. (B) Fotografía de Lydia Délectorskaya en el bosque de Beauvezet, Henri Matisse, verano de 1935. Fuente: Archives Matisse, París. (C) Dos ilustraciones para *Pasiphaé*, Henry de Montherlant, Henri Matisse, 1943. Fuente: Delectorskaya, 1996, p.522

La potencia simbólica de este cuerpo femenino que se trasmuta en motivo vegetal y arbóreo permite establecer un vínculo directo con el mito de Dafne, muy presente en la obra de Matisse. El entrelazamiento de los troncos, firmemente arraigados, en ascenso conjunto, de Rochefort-en-Yvelines (Fig. 15), resuena con la metamorfosis mítica de la ninfa que se convierte en árbol, en laurel. La analogía entre Matisse y Apolo, Lydia y Dafne, abre un campo de lectura que conecta lo biográfico con lo mitológico: como destino compartido, como simbología de la unión y de la transformación de sus vidas. No es casual que Matisse recurriera en esos mismos años a motivos míticos de metamorfosis vegetal en los linograbados de *Pasiphaé* de Montherlant (1944) (Fig. 16-C, donde el cuerpo humano se convierte en naturaleza).

En este sentido, el dibujo de los troncos de Rochefort no solo condensa la experiencia íntima de una relación personal, sino que también funciona como clave simbólica de la obra posterior.

6. La maleta de Lydia

El pintor Henri Matisse fallece el 3 de noviembre de 1954, dos días después de sufrir una embolia cerebral. Lydia Delectorskaya ha cuidado de él durante los últimos días, sabiendo por el médico de su estado crítico. Al día siguiente de la muerte, Lydia da aviso a la familia, quienes prepararon el funeral, al cual ella no asistió. Quizá porque así se lo pidieron o quizá porque ella misma sabía que no sería bienvenida.

Lydia hizo la maleta, la misma con la que llegó en el año 1932, y se marchó ese mismo día (de Guébriant, 2010, p. 203).

En sus memorias, Lydia recuerda la sensación de soledad y olvido que la invadió: “Cuando murió, me sentí completamente desamparada” (*Les Egéries russes*, 1994, p. 320).

Un día antes de la muerte de Matisse, el 2 de noviembre, Lydia se acercó a su cama, se había lavado el pelo y lo llevaba envuelto en una toalla. Instigándole una vez más a dibujar, compartieron el último momento creativo entre ambos:

“Otro día me habrías dicho: dame papel y lápiz”. Con semblante serio respondió: “Dame papel y lápiz”. Creo que le llevé papel de carta y un bolígrafo. [...] Y se puso a dibujarme.

Hizo cuatro bocetos de la cabeza a los hombros, el dibujo propiamente dicho medía unos quince centímetros de alto. Había cambiado de hoja cuatro veces. Cuando terminó, me lo entregó todo. Luego me pidió que le devolviera el último boceto para mirarlo. Lo mantuvo a distancia. Con el brazo medio extendido, lo escrutó con mirada severa y luego dijo: “¡Es bueno!”. [...] Vio en este último dibujo que había conservado toda su fuerza creadora. El pequeño dibujo le pareció de gran calidad. (Delectorskaya, 1996, p. 545)

Estos cuatro dibujos, de trazo probablemente tembloroso, que fueron realizados con bolígrafo sobre papel de carta, se perdieron en los lotes de obras repartidos entre los descendientes del artista tras su fallecimiento. No han sido publicados ni expuestos hasta la fecha. Se les habrá considerado «études d'atelier, comme disait Matisse, intéressant l'auteur, mais pas à vendre» (Delectorskaya, 1996, p. 545). La obra queda enmudecida por su modesta apariencia, no tiene valor mercantil; y queda también perdida para un mundo del arte que ignora las rotundas palabras de Matisse, recogidas por Lydia: “C'est bon !”¹⁰

Para quien tenga celo de conocer la apariencia de ese último dibujo, puede intuirlo si observa los dibujos de 1950 (Fig. 17), cuatro años antes de este último momento, en el que Lydia viste también un pañuelo en la cabeza por petición expresa de Matisse.



Figura 17. (A) Henri Matisse, *Tête au turban* (n°2), 1950. (B) Henri Matisse, *Femme au turban*, 1944.

¹⁰ Los últimos párrafos escritos por Delectorskaya, que cierran el segundo libro publicado en 1996, *Contre vents et marées: Henri Matisse, peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, se interrogan precisamente sobre la desaparición de estos dibujos. Parece referirse veladamente al maltrato o a la indiferencia con que los herederos del pintor han tratado el valor artístico e histórico de la obra de Henri Matisse. Su pregunta retórica, que sigue aún hoy sin respuesta —sobre dónde se encuentran los cuatro últimos dibujos realizados por Matisse el día antes de su muerte— podría tener que ver, una vez más, con que son retratos de Lydia.

Fuente: Szymusiak, 2010, p. 42

7. Conclusión. Nombrar a Lydia Delectorskaya



Figura 18. Lydia Delectorskaya.

Fuente: Fotograma del documental *Lydia D.*, Fokina, 2010

Resulta difícil llegar a este punto del análisis crítico —aunque esbozado de manera concisa— y seguir afirmando que Lydia Delectorskaya fue «modelo y musa» de Matisse. Reducir su papel a lo anecdótico, hasta el extremo de invisibilizarla en la historiografía oficial, implica ignorar pruebas determinantes: las fotografías tomadas por el propio Matisse que la muestran trabajando directamente sobre los lienzos; su aportación de nuevos procesos y experimentaciones artísticas decisivos en la producción del estudio; y la minuciosa documentación de las obras —álbumes de notas, fotografías, registros dictados por Matisse— que constituye un corpus único para el acceso al proceso pictórico completo del taller.

Su conocimiento del repertorio de las obras de Matisse a partir de 1935 era exhaustivo, hasta el punto de poder describir cada cuadro hasta el más ínfimo detalle. Testimonios de colaboradores, editores, maestros de talleres gráficos, el de *Sœur Jacques-Marie*, así como el asesoramiento prestado a museos y galerías y las interesadas peticiones de la propia familia del pintor para la reconstrucción de algunas obras, confirman que este dominio no corresponde a una ayudante circunstancial de taller, sino a quien ha participado en su gestación.

La relación amorosa entre Lydia Delectorskaya y Matisse se constata en los regalos, dibujos, dedicatorias, notas y mensajes que él le dirigía. Entre ellos, el dibujo de los troncos entrelazados de Rochefort-en-Yvelines (1939) que se delata como verdadero signo de esa unión. Lejos de restar valor, su relación de camaradería amorosa potencia la comprensión de esta colaboración artística, donde biografía y creación se entrelazan hasta no poder distinguirse.

Tras la muerte de Matisse, Delectorskaya continuó discretamente con su dedicación a la conservación del legado del pintor, donando obras a instituciones y publicando memorias y registros hoy fundamentales para la historia del arte. Esa misma discreción, por contra, ha sido instrumentalizada por historiadores y herederos para sostener el relato hegemónico, tan típico de esta época (y ya tan manido), centrado en la autoría individual y masculina del genio, negándole así su lugar. El menosprecio de los herederos se refleja en las omisiones deliberadas y en la desaparición de obras clave como parte de esa estrategia de invisibilización.

Lydia Delectorskaya fue colaboradora directa, testigo activo, amante (y amada) de Matisse, así como ella lo fue también de su legado. Silenciar su nombre perpetúa una historiografía sesgada, gobernada por jerarquías de género y una lógica de mercantilización. Reconocer su participación no es un gesto conmemorativo: es una obligación histórica.

Referencias^{11*}

- Baxandall, Michael. (1989). *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Blume.
- Delectorskaya, Lydia. (1986). *L'apparente facilité: Henri Matisse, peintures de 1935-1939*. Maeght.
- Delectorskaya, Lydia. (1996). *Contre vents et marées: Henri Matisse, peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*. Irus et Vincent Hansma.
- De Guébriant, Wanda. (2010). Lydia Delectorskaya, biographie. En *Lydia Delectorskaya: muse et modèle de Matisse* (pp. 202-213). Réunion des musées nationaux.

¹¹ □ En coherencia con la intención de este artículo de visibilizar a Lydia Delectorskaya en la historiografía contemporánea, se han consignado los nombres completos en las referencias bibliográficas —transgrediendo la normativa APA— para reforzar la visibilidad de la autoría femenina, especialmente en ámbitos donde las convenciones de citación perpetúan el desconocimiento de las aportaciones de investigadoras y creadoras. Se agradece al equipo editorial de AIS su contribución a este propósito, permitiendo esta excepción en sus acuerdos de formato.

- Fokina, Olesia. (Directora). (2010). *Lydia D.* [Documental]. Rusia: Emitido el 23 de junio de 2010 en Russiakultura. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Koyx4pnlEac>
- Matisse, Henri. (1940, 1 de septiembre). Carta a Pierre Matisse [Carta manuscrita]. Archivos Matisse.
- Saint Bris, Gonzague y Fédorovski, Vladimir. (1994). *Les Égéries russes*. Jean-Claude Lattès.
- Sœur Jacques-Marie. (2010). Sur Lydia N. Delectorskaya. En *Lydia Delectorskaya: muse et modèle de Matisse* (p. 197). Réunion des musées nationaux.
- Spurling, Hilary. (2007). *Matisse: El maestro reconocido, 1909-1954* (Tomo II). Edhasa.
- Szymusiak, Dominique. (2010). *Lydia D.: Lydia Delectorskaya, muse et modèle de Matisse*. RMN-Grand Palais / Musée Matisse.