

Françoise
Barbe-Gall

Cómo mirar un cuadro



CÓMO MIRAR UN CUADRO

FRANÇOISE BARBE-GALL

El libro perfecto para entender los diversos estilos pictóricos.

¿Quién no ha experimentado, delante de un cuadro, esa sensación de estar limitado, a falta de las claves para descifrarlo? Dando decididamente la espalda a la enseñanza tradicional de la historia del arte, Françoise Barbe-Gall toma como punto de partida las impresiones que sentimos frente al lienzo y nos sumerge en una exploración apasionante.

A través de obras de Botticelli, Vermeer, Dalí, Hopper, Rembrandt o Goya, aprenderemos a analizar los detalles de una pintura, su correspondencia con la realidad, las deformaciones de lo visible o el engaño de las apariencias.

Incluye obras de Rafael, Caravaggio, Bettera, Constable, Caillebotte, Hopper, Tàpies, Van der Weyden, Botticelli, Vermeer, Velázquez, Renoir, Van Gogh, Soulages, Giotto, El Parmigianino, Ingres, El Aduanero Rousseau, Gris, Picasso, Dalí, Brueghel el Viejo, Gijsbrechts, Watteau, Cézanne, Kandinsky, Braque, Grünewald, Rembrandt, Goya, Gauguin, Munch, Malevitch, Bacon, Da Vinci, Poussin, Murillo, Chardin, Monet, Klee y Rothko.





INTRODUCCIÓN

La imagen tal como nos llega es el resultado de las elecciones, de las decisiones o de las renunciadas de un artista frente al vacío de una tela. Prestarle auténtica atención significa concederle la oportunidad de descubrirnos lo que la imagen aporta al espacio visible que se extiende ante nosotros.

Pero la pintura intimida: célebre o no, un cuadro posee un aura que todo el mundo percibe y que, dependiendo de los casos, atrae o desconcierta al espectador al darle la sensación de que su primera impresión, por muy fuerte que sea, podría superarse, ahondarse. Que sigue habiendo algo en ella que continúa pasándosele por alto.

Porque cualquier obra, sea cual sea su tema, plasma una serie de percepciones y reminiscencias que finalmente se han fusionado. Es nueva, pero nunca huérfana. Inmediata y compleja. Es fácil imaginarse la satisfacción del historiador al adentrarse en sus invisibles arcanos y establecer a partir de sus pacientes observaciones las genealogías estéticas que constituyen el cuerpo de la historia. Pero, desde el punto de vista del aficionado inexperto, las categorías y los estilos, las teorías y el vocabulario especializado incrementan aún más la dificultad...

No obstante, **hasta el espectador menos entendido puede captar la atmósfera general de un cuadro. Y lo que este percibe no debe subestimarse**. Por muy cándida que parezca, incluso a sus propios ojos, su reacción siempre es una respuesta válida a lo que sugiere la obra. La espontaneidad con la cual se aprecia o se rechaza una imagen depende en gran medida de la manera en que esta designa la realidad: el parecido con la naturaleza, la transformación ideal o chocante del mundo y la alteración desconcertante de las referencias surgen de inmediato y llegan mucho antes al blanco que cualquier otra información. No siempre sabemos explicar lo que estamos mirando, pero somos capaces de describir con mayor o menor claridad la manera en que lo recibimos, calificándola como una obra brutal o cautivadora.

Por consiguiente, este libro está organizado en función de esta relación directa con las imágenes. **El punto de partida en esta obra es el efecto que produce el cuadro, tal como cualquier espectador de buena fe ha podido experimentarlo en alguna ocasión**. Se puede objetar, y es algo legítimo, que las reacciones varían en función de cada persona. Pero es igualmente cierto que se pueden extraer algunas constantes. Son las que sirven aquí de hipótesis de trabajo. Sin duda alguna, podrá cuestionarse la elección de los diferentes capítulos.

No obstante, su simplicidad, muy alejada de la terminología especializada, no disminuye su pertinencia, siempre que se acepten como pistas por explorar despojadas de sectarismo. Algunas obras podrían pasar de uno a otro de la misma forma que, a lo largo de los años, serán recibidas de manera diferente por un mismo espectador.

Es evidente que no por ello se descuidan las nociones de historia y de estilo, de iconografía o de composición, ni mucho menos, pero en lugar de imponerse como preámbulo al descubrimiento del cuadro se agrupan en las páginas que siguen a cada texto. Estas «referencias» indican, precisan o

sugieren otras pistas de reflexión. Lo que importa es poder abordar directamente cada obra como una situación de hecho, de la misma manera que iríamos al encuentro de un individuo singular sin conocer de antemano su genealogía.

La única finalidad de este libro es facilitar el acercamiento a la pintura, invitando al espectador a apreciar el poder y la pertinencia de su propia mirada.

Una simple realidad

Un cuadro que reproduce la realidad siempre tiene algo de satisfactorio. Capaz de nombrar lo que ve, el espectador experimenta la agradable sensación de que la pintura confirma sus propias conclusiones sobre el mundo. Mejor aún, al hacerlas perdurar, esta parece aprobarlas también...

Se deja llevar de buen grado, ya que está seguro de poder volver a encontrar su camino: las referencias están claras, las reglas se respetan. El pensamiento se proyecta en la obra como en una casa bien ordenada, en la que basta con entrar para recuperar lo que habíamos dejado en ella la víspera. Ningún acontecimiento fuera de lugar perturba las certezas adquiridas.

No obstante, al respetar las apariencias, la imagen es si cabe más engañosa, ya que el espectador se encuentra indefenso: una obra así no le inspira ninguna inquietud. Al creerse en buena compañía, se siente incluso incitado a detenerse, admira la infalible técnica del pintor y lo que esta conlleva de tiempo y virtuosismo. Todo esto le procura placer, no despierta su curiosidad. Pero el cuadro que amansa a alguien utilizando un lenguaje y objetos familiares no por ello revela su objetivo. A decir verdad, se puede fácilmente identificar un retrato, un paisaje o cualquier otro tema sin determinar por ello su significado...

Por eso, contrariamente a la opinión extendida, **la pintura antigua no resulta más fácilmente accesible que la contemporánea, ni el arte figurativo más sencillo que el abstracto.** Como mucho, los unos y los otros tienen potenciales de seducción diferentes en función del espectador. Un cuadro, sea cual sea su terminología, multiplica los accesos a la realidad. Tanto si la describe de manera detallada, con una precisión clínica, como si solo se queda con la materia bruta, un pintor siempre persigue el mismo objetivo: inducir al espectador a ver de otra manera lo que este creía conocer.



CONTENIDOS

1

UNA SIMPLE REALIDAD

Descubrir la esencia de un carácter

RAFAEL
BALTASAR CASTIGLIONE 10

Enfrentarse a la autenticidad de las emociones

CARAVAGGIO
MUERTE DE LA VIRGEN 18

Adivinar lo que no se dice

BETTERA
NATURALEZA MUERTA CON DOS
LAÚDES, UN VIRGINAL Y LIBROS
ENCIMA DE UNA MESA RECUBIERTA
CON UNA ALFOMBRA 26

Experimentar una sensación de algo ya visto

CONSTABLE
HELMINGHAM DELL. PEQUEÑO
VALLE EN EL PARQUE DE
HELMINGHAM (SUFFOLK) 32

Entrar en el ritmo

CAILLEBOTTE
LOS ACUCHILLADORES DE PARQUÉ 38

Creerse en el cine

HOPPER
NIGHTHAWKS (NOCTÁMBULOS) 44

Reconocer la sustancia del mundo

TAPIES
SET CADIRES (SIETE SILLAS) 52

2

UN MUNDO SUBLIMADO

Asistir a una celebración

VAN DER WEYDEN
EL DESCENDIMIENTO 60

Acariciar la idea de la perfección

BOTTICELLI
LA PRIMAVERA 68

Sentir que el tiempo se detiene

VERMEER
MUCHACHA CON TURBANTE 76

Admitir que no se puede ver todo

VELÁZQUEZ
LA VENUS DEL ESPEJO 84

Percibir el encanto del presente

RENOIR
LE MOULIN DE LA GALETTE 90

Alcanzar la estridencia

VAN GOGH
LA NOCHE ESTRELLADA 98

Ver nacer la luz

SOULAGES
PINTURA 104

3

LAS DEFORMACIONES DEL MUNDO VISIBLE

Imaginar el punto de vista de la eternidad

GIOTTO
LA ESTIGMATIZACIÓN
DE SAN FRANCISCO 112

Reconocer los disturbios de la historia

EL PARMIGIANINO
MADONNA DEL LARGO CUELLO 120

Presentir una metamorfosis

INGRES
MADEMOISELLE RIVIÈRE 128

Vislumbrar una naturaleza primitiva

EL ADUANERO ROUSSEAU
NIÑA CON MUÑECO 136

Ensalzar la alusión

GRIS
EL DESAYUNO 142

Adaptarse a las circunstancias

PICASSO
LA ALBORADA 148

Renunciar a las evidencias

DALÍ
LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA 154

4

EL ENGAÑO DE LAS APARIENCIAS

Tener en cuenta el misterio

PINTOR PROVENZAL
RETABLO DE BOULBON 162

Tomarse tiempo para equivocarse

BRUEGHEL EL VIEJO
CAMINO DEL CALVARIO 168

Contenerse para no tocarlo

GIJSBRECHTS
TRAMPANTOJO CON SOPORTE PARA
CARTAS CON LA PROCLAMACIÓN DE
FEDERICO III 176

Apreciar un modo de pensar

WATTEAU
EMBARQUE PARA CITERA 182

Evaluar la dificultad de ver

CÉZANNE
EN EL PARQUE DEL CHÂTEAU NOIR 190

Celebrar una libertad

KANDINSKY
CUADRO CON ARCO NEGRO 196

Buscar la realidad a tientas

BRAQUE
MUJER CON GUITARRA 202

5

LA IMPRESIÓN DE LA PRIMERA MIRADA

Considerar la función de un cuadro

GRÜNEWALD
LA CRUCIFIXIÓN,
RETABLO DE ISENHEIM 212

Captar la grandeza de un ritual

REMBRANDT
EL BUEY DESOLLADO 220

Atravesar el espejo

GOYA
LAS VIEJAS 226

Comprender la lógica de una visión

GAUGUIN
LA VISIÓN TRAS EL SERMÓN 234

Ver cómo se descompone la vida

MUNCH
EL GRITO 242

Volver a los orígenes

MALEVICH
CUADRADO NEGRO 248

Acceder al reverso de las cosas

BACON
RETRATO DE GEORGE DYER
EN UN ESPEJO 254

6

LA DULZURA DEL CUADRO

Dejar de temer a las sombras

DA VINCI
SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO 262

Ver cómo se construye una historia

POUSSIN
RENAUD Y ARMIDA 270

Olvidar la gravedad del mundo

MURILLO
SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA
DANDO LIMOSNAS 278

Recrearse con la serenidad de lo duradero

CHARDIN
TRES MANZANAS ROJAS,
DOS CASTAÑAS, UNA ESCUDILLA
Y UN VASO DE PLATA 286

Aceptar lo efímero

MONET
NENÚFARES 292

Viajar dentro de la pintura

KLEE
VILLAS FLORENTINAS 298

Aprender a esperar

ROTHKO
EL OCRE 304



UNA SIMPLE REALIDAD

Descubrir la esencia de un carácter

RAFAEL, RAFFAELLO SANTI O SANZIO, LLAMADO (1483-1520)
BALTASAR CASTIGLIONE, 1514-1515
Óleo sobre lienzo, 82 x 67 cm - Musée du Louvre, París

Este hombre está ante nosotros con una tranquila seguridad. Parece fundirse de tal modo en la realidad circundante que su retrato podría pasar desapercibido. Nos resulta familiar antes de que lo hayamos realmente mirado. Sin embargo, nunca nos habíamos encontrado con Baldassar Castiglione. Rafael nos lo presenta discretamente, pintado a media tinta. Sería más exacto decir que nos presenta a nosotros, ya que su mirada franca no plantea duda alguna. Es él quien nos observa, tomándose su tiempo...

Este amigo de Rafael, embajador de la corte de Urbino en Roma, se hizo representar con la mayor circunspección, sin que nada realice su rango ni su poder. El decorado se limita a un fondo de color crudo. El mismo está vestido de gris y negro, y el blanco de su camisa forma en el centro un foco de luz. Es tal la sobriedad del conjunto que a primera vista parece de una monotonía que resulta ingrata. Pero basta con acercarse un poco, dedicarle un minuto de atención suplementaria, para ir distinguiendo gradualmente una sutil luminosidad, ligeros reflejos, detalles de textura. Se percibe entonces que el negro del jubón es más intenso junto al blanco, más degradado al lado del gris y que su severidad está atemperada por doquier por la suavidad del terciopelo. Uno se imagina la delicadeza del tejido en la parte delantera. En cuanto a los pliegues de la camisa, en el pecho, dibujan un haz de energía que hace vibrar el centro del cuadro. Una energía más sensible y aguda si cabe en contraste con la mollada opulencia de la piel.

Al eliminar la variedad cromática, Rafael ha creado algo muy distinto de una imagen austera. Ha reducido su paleta a un juego de contrarios para trabajar con el pincel más ligero las fuerzas antagónicas del blanco y del negro. El cuadro, basado en la multiplicidad de los matices intermedios, se convierte en una apoteosis de grises. Esto le sirve para ensalzar de verdad al Baldassar Castiglione

10

11

diplomático: consciente de la justa medida para discernir entre las posiciones más alejadas, este tiene la habilidad de escuchar un discurso y luego el otro, sopesar el primero, sin descuidar la sustancia del segundo. Tiene en cuenta todos los aspectos, evalúa los pros y los contras, desarma su carácter contradictorio antes de que este se estravíe en el conflicto. Nadie mejor que él conoce el valor del gris y su infinita prudencia en un mundo donde los colores rivalizan en esplendor.

Al pintor le habría resultado fácil mostrar el brillo de una seda, sugerir el crujido de una tela satinada mediante una iluminación favorecedora. Pero Baldassar Castiglione no necesita un resplandor inoportuno... El terciopelo y la piel, por muy precisos que sean, poseen esa notable cualidad de absorber la luz. Aquí aparece sepultada en el grosor del traje, como un secreto bien guardado. Una diminuta pluma se ladea en un costado del sombrero. Algunos reflejos flotan sobre el gris de las mangas, no es más que un rumor amortiguado. Pronto será inaudible. La tranquilidad de la imagen es contagiosa. Estando cerca del embajador, la agitación del mundo desaparece y la moderación resulta ser una de las formas de la grandeza.

Algo en la actitud del modelo, con los hombros ligeramente girados hacia la izquierda, sugiere que otros asuntos podrían requerir su atención fuera de aquí, pero por el momento este hombre ocupado está sentado sin más disponible. Sus manos, que tiene cruzadas, no traslucen ninguna emoción especial. Lo más significativo es que el pintor las representa solas, cortadas por el borde inferior del cuadro.

Habría podido prescindir de ellas: los retratos de busto constituían un género muy extendido. Pero este pertenece a otra categoría, más moderna, la de los retratos de medio cuerpo, que tienen en cuenta las facultades expresivas de las manos. Rafael se las arregla para mostrarlas sin mostrarlas del todo. Con ello nos pone en guardia, algo se nos escapa todavía. Una nimiedad, o casi. Pero lo bastante como para convencernos de que el embajador no desvela todo acerca de las cosas que sabe, de aquello a lo que se dedica.

Combina de manera excelente la claridad y la alusión. Solo sabremos lo que acepte decirnos, nada más.

12



Referencias

BAITASAR CASTIGLIONE (1478-1529)

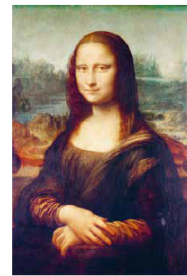
Este diplomático italiano, pintado aquí con treinta y siete años, pertenecía a la pequeña nobleza de Mantua y había sido educado en la corte de Ludovico il Moro, en Milán. Gran humanista, versado en el oficio de las armas y en latín y griego, literatura y filosofía, entró primero al servicio de Francisco II de Gonzaga, marqués de Mantua (1500-1504), y luego de los Montefeltro y de los Della Rovere en Urbino (1504-1516) antes de regresar a la corte de Mantua (1516-1524). Tras ordenarse monje después de quedarse viudo en 1520, terminó su brillante carrera como nuncio del papa en la corte de Carlos V en España. Falleció en Toledo cuando iba a ser ascendido a cardenal. Urbino era la ciudad natal de Rafael y donde los dos hombres trabajaron amistad. Volvieron a encontrarse en Roma, donde Castiglione había sido nombrado embajador de Urbino en 1513. Este cuadro lo pintó en esa época, cuando Rafael trabajaba en la decoración del palacio del Vaticano, desde 1508 hasta su muerte en 1520.

EL CORTESANO (EL LIBRO DEL CORTESIANO)

El libro de Castiglione, escrito en italiano y publicado en 1528, constituye una referencia fundamental del Renacimiento (el término «cortesano» debe considerarse en el sentido literal de «hombre de corte» por oposición al patán desprovisto de educación). Libro de cabecera de Carlos V y de Francisco I, la obra pretende definir lo que debería ser cualquier hombre de corte digno de ese nombre. Con el tono de una conversación carente de pedantería, describe mediante sucesivos enfoques sus cualidades morales, intelectuales y físicas, regidas por un sentido superior de la medida. El cuadro de Rafael refleja los mismos principios de Castiglione, el cual recordaba que «siempre se debe ser un poco más modesto de lo que conviene nuestro rango» (II, 19), y recalaba que «se debe huir, en la medida de lo posible, como de un escollo muy acorado y peligroso, de la afectación y, empleando quizá una palabra nueva, hacer gala siempre de una cierta desenvoltura, que oculta nuestras dotes y muestra que lo que se ha hecho y dicho se nos ha ocurrido sin esfuerzo y casi sin pensar» (II, 26).

LA CONSTRUCCIÓN DEL RETRATO

En el siglo XV, los modelos posan en Italia casi siempre de perfil, a imitación de las medallas antiguas, hasta que se impuso el retrato de tres cuartos que habían iniciado los pintores flamencos, el cual permite explorar la dimensión psicológica de la mirada. El comienzo del siglo XVI, época a la que pertenece este retrato, está dominado por la emblemática figura de la Gioconda, comenzada por Leonardo da Vinci en 1503. Uno de los elementos cruciales es la representación de las manos, que sugieren la interioridad, así como la virtualidad de la acción. Si Leonardo emulase bajo los rasgos de Mona Lisa la serenidad ideal de la humanidad en su relación transitoria con la Creación, Rafael privilegia la existencia de un individuo concreto, comprometido con el presente en una sociedad determinada. Las manos visibles a medias revelan una forma de relacionarse con el prójimo que se asemeja a una sutil estrategia. Una franja negra, pintada por Rafael en los cuatro bordes del retrato, indica que había elegido este encuadre desde el principio.



Leonardo da Vinci, La Gioconda.
El comienzo del siglo XVI está dominado por la figura emblemática de la Gioconda...

Ficha técnica del libro **CÓMO MIRAR UN CUADRO**

Françoise Barbe-Gall

Lunwerg Editores, 2022

17 x 24 cm.

320 páginas

Rústica con solapas

PVP c/IVA: 21,90 €

A la venta desde el 30 de marzo de 2022



MÁS INFORMACIÓN A PRENSA:

Lola Escudero - Directora de Comunicación de Lunwerg

Tel.: 91 423 37 11 - 619 212 722- lescudero@planeta.es