



Ossian Ward

Volver a mirar

Cómo aproximarse
a los artistas clásicos



Volver a mirar

**Cómo aproximarse
a los artistas clásicos**

Pág. 1 Peter Paul Rubens, La caza del tigre, del león y del leopardo, 1615-1617, detalle.

Musée des Beaux Arts, Rennes.

Pág. 2 Rembrandt, Asuero y Hamán en la fiesta de Ester, 1660.

Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

| | |
|-----|--|
| 6 | Introducción Un nuevo modo de ver a los maestros antiguos |
| 38 | Capítulo 1 El arte como filosofía |
| 52 | Capítulo 2 El arte como honestidad |
| 70 | Capítulo 3 El arte como drama |
| 88 | Capítulo 4 El arte como belleza |
| 104 | Capítulo 5 El arte como horror |
| 120 | Capítulo 6 El arte como paradoja |
| 134 | Capítulo 7 El arte como disparate |
| 154 | Capítulo 8 El arte como visión |
| 168 | Origen de las ilustraciones |
| 172 | Bibliografía |
| 174 | Índice onomástico |

Introducción

Un nuevo modo de ver a los maestros antiguos

A menudo, el arte del pasado nos resulta tan remoto que, en lugar de servirnos como portal hacia otras épocas y lugares, queda reducido a una imagen plana que representa la historia, el misterio, la narrativa, la doctrina o la idolatría, y que se nos antoja muy lejana, aunque la tengamos ante nuestros propios ojos. Por lo general, las obras de este tipo cuelgan de paredes forradas de seda o en las sagradas salas de los museos, preservadas en marcos o tras vidrios de seguridad, tan mediatizadas por la relajante iluminación y la ambientación reverente que parecería como si nuestro patrimonio cultural estuviese enterrado bajo siglos de escombros, a juzgar por lo difícil que nos resulta penetrar en la imagen real para llegar a entender el pensamiento y la intención original del artista.

La expresión “maestro antiguo” es, en muchos sentidos, un constructo indefinido envuelto en mitos y malentendidos; para el propósito que nos ocupa aquí, podemos decir que comprende el arte creado en cualquier lugar y momento anterior al siglo xx, aunque, para ser exactos, muchos de los artistas del período comprendido entre las décadas de 1840 y de 1890 deberían incluirse entre los nuevos maestros modernos. Por otro lado, el concepto de *maestro* nos aleja de estos pintores y escultores, ya que connota algún tipo de preeminencia o poder superior que a nosotros, simples mortales, no nos es dado abordar ni comprender. Este libro y su sencilla metodología pretenden acortar parte de la distancia que nos separa de estos maestros, porque hacer lo propio con el tiempo es imposible.

El arte de antes también nos pasa de largo por otras razones. Hay estudios que demuestran que el arte contemporáneo resulta cada vez más atractivo para los espectadores por su fácil acceso, su disponibilidad y su insaciable búsqueda de la novedad, la excelencia y el glamur, en una sociedad con tendencias neofílicas en la que los museos se ven obligados a vender cada vez más entradas y a seducir a nuevos públicos. Sin embargo, eso no significa que las taquilleras exposiciones de maestros clásicos hayan dejado de atraer a multitudes o que el número de visitantes de las colecciones permanentes haya disminuido significativamente, al menos de momento. No obstante, aún queda mucho por hacer para dar a conocer los atractivos del arte antiguo a las nuevas generaciones, de tal modo que lo clásico o lo tradicional

resulten frescos e innovadores, y que las anécdotas, los escándalos y las epifanías que estas obras relatan vuelvan a resonar con fuerza.

Quizá uno de los problemas sea que, si atendemos a su propia definición, las obras de los maestros antiguos están aparentemente desfasadas. Atrapadas en un pasado inmemorial, solo existen como objetos inalcanzables e incognoscibles, creados por semidioses de una genialidad sin tacha. El lugar que ocupan en el fluir cronológico de la historia del arte nos permite, a grandes rasgos, clasificar estas piezas y a sus creadores en categorías claramente acotadas, como el Renacimiento o el Barroco, aunque existen otros estilos y épocas, no tan conocidos, que se intercalan con aquellos o que los continúan, como, por nombrar unos pocos, el manierismo, el rococó o el simbolismo. No obstante, estos términos son excesivamente generales para describir siglos enteros de arte y vastos sectores de la actividad humana. Esta noción difusa de lo que significaron estos movimientos artísticos contribuye a empañar nuestra comprensión de las obras de los maestros clásicos, muchas de las cuales ya nos resultan confusas de por sí, debido al abismo temporal que separa la época actual del momento en que fueron creadas.

La historia del arte es el noble intento de fijar estas obras maestras, estos objetos de maravillosa belleza o de pensamiento profundo, a un relato lineal continuo que va desde los balbuceantes garabatos primitivos hasta las más altas cumbres de la pericia pictórica, pero también puede resultar una barrera infranqueable, una muralla de textos e intrincadas teorías, una escarpada colina, en apariencia inconquistable, de conocimientos previos. No cabe duda de que la historia del arte nos sirve para arrojar luz sobre las actitudes políticas, sociales de cada época, en gran parte desconocidas u olvidadas en la actualidad, pero a menudo esto conlleva añadir a la imagen un nuevo estrato de complejidad que contribuye a ocultar aún más los secretos que esta custodia. Esto no significa que no podamos aprender de la bibliografía relativa al arte, sino que debemos formarnos para leer los cuadros que tenemos delante sin recurrir necesariamente a la cartela de la pared o al catálogo de la exposición.

Puede que resulte paradójico estar leyendo un libro que sugiere que la mejor manera de salvar las distancias entre el individuo contemporáneo y las obras de los maestros clásicos consiste, precisamente, en no leer libros; ni este ni ningún otro.

Este volumen que tienes en tus manos es el complemento de otro anterior, en el que sostenía que la comprensión de una obra de arte es un proceso que debe producirse en la mente del espectador antes de ser traducida al lenguaje escrito, o de ser sustituida por la palabra. Hace más de 40 años, John Berger comenzaba su famoso ensayo *Modos de ver* (1972) afirmando que un bebé aprende a mirar antes que a hablar, a leer o a contar los objetos que le rodean. El cerebro de

un niño reacciona ante su entorno proyectando electrones y neuronas en todas direcciones, para generar así nuevas conexiones y nodos de conocimiento. Este acto de percepción visual conduce, inevitablemente, a la formación de pensamientos y reacciones verbales, como sucede con el arte, que primero estimula el ojo, después el cerebro y, finalmente, puede que la pluma; en otras palabras, debemos aprender a mirar antes de intentar leer. Sin embargo, como adultos estamos tan influidos por nuestra propia experiencia y padecemos tal sobresaturación de estímulos mediáticos —hoy en día, raro es el suceso que nos sorprende o nos conmociona— que nos resulta difícil ver el mundo a través de esa inocente óptica infantil, y preferimos echar una ojeada cautelosa, escéptica o desdeñosa a mirar de manera prolongada y penetrante.

En lugar de reproducir aquí los lamentos de John Berger sobre nuestra incapacidad para dedicar tiempo a la observación de nuestro entorno —en esta era de la coacción digital, en que los datos fluyen a nuestro alrededor a una velocidad imparable—, vamos a centrarnos en las habilidades particulares que se requieren para evaluar una pintura clásica. Uno de los desafíos que plantea el arte contemporáneo está en averiguar, en primer lugar, en qué consiste exactamente una obra de arte, y si esta se encuentra encima, debajo, enfrente o alrededor de nosotros; en el caso de una pintura clásica, ese juego queda automáticamente desactivado, ya que, generalmente, la obra está formada por la imagen enmarcada situada frente a nosotros, con una estructura y unos límites concretos, ya sean el contorno del lienzo, la piana sobre la que está colocada, la vitrina que la protege o el lugar preeminente que ocupa en alguna plaza; cuando contemplamos un cuadro, una escultura, un objeto decorativo o una estatua, sabemos instintivamente por dónde debemos empezar a mirar. Sin el apremio de tener que desplazar constantemente nuestra atención de un detalle a otro para averiguar qué combinación de elementos libres da forma a la obra, cuando nos hallamos ante un clásico de la pintura sentimos el impulso de escanear el plano de la imagen, reparando en los diferentes pasajes de la pintura y prestando atención los detalles. A diferencia de la experiencia adusta y angustiante que ofrece el arte contemporáneo, el confortable sillón de las obras clásicas nos permite recrearnos en sus recovecos y fisuras, y acomodarnos sin miedo a perder la visión de conjunto.

Existe, no obstante, un temor residual que suele asociarse al arte tradicional, similar al desconcierto y la desconfianza que despiertan las obras más recientes: la sensación de pánico cultural que experimentamos cuando, en un museo, contemplamos por primera vez un objeto o una imagen puede ser igualmente intensa, ya se trate de una composición de ángeles caídos, del retrato de algún irreconocible caballero de otra época, de una cama sin hacer o de una hilera de

ladrillos; de hecho, muchos lectores versados en el arte contemporáneo pueden sentirse totalmente confundidos al contemplar una pintura clásica.

Por su parte, la familiaridad con los clásicos puede generar cierto desdén —incluso entre quienes ya conozcan algunas de las obras que aparecen en este libro— porque, aunque somos conscientes de que deberíamos apreciar un Vermeer, un Turner o un Leonardo da Vinci —considerados grandes maestros por razones obvias—, no siempre estamos seguros del porqué. Esto no solo es culpa de la historia del arte, por presentarnos a estos indiscutibles héroes de la pintura en una clara sucesión temporal y en orden jerárquico, sino también lo es del público, por confiar en los grandes nombres de la crítica y sus manidas, aunque eficaces, figuras retóricas, en los siempre útiles dispositivos electrónicos y en las audioguías, folletos y cartelas de los museos, o en cualquiera de los innumerables asistentes para la interpretación que tenemos a nuestra disposición. Si bien contribuyen a enriquecer nuestro conocimiento, estos elementos pronto se convierten en una especie de muleta que amortigua nuestro primer encuentro con la obra y nos convierte en observadores perezosos, culpables de confiar en cualquier cosa antes que en nuestro propio juicio.

Este libro y los métodos que presenta están pensados para tirar por la borda todos estos miedos derivados de las lagunas de conocimiento que bloquean o dificultan nuestra experiencia del arte. La palabra *experiencia* resulta aquí pertinente porque no pretendemos llevar a cabo un mero ejercicio visual o poner a prueba nuestra capacidad mental para recordar detalles históricos, sino percibir de qué modo influye el arte en nuestras vidas, cómo afecta a nuestro estado de ánimo o cómo pone a prueba nuestras creencias más arraigadas. Quienes dicen conocer sus gustos de manera instintiva cuando, ante una obra, afirman: “Yo sé bien lo que me gusta, y este cuadro no me gusta”, puede que en realidad estén pensando: “No tengo ni la más remota idea sobre este período, artista o estilo”, y, en consecuencia, prefieran no entrar a analizar la obra en cuestión. A otros les preocupa no conocer las referencias básicas o los conceptos más destacados de una obra, y así, por temor al ridículo, la dejan atrás para pasar a la siguiente pieza. Cuando buscar refugio en una imagen bella o fácil de interpretar se convierte en la opción más segura para el espectador, se produce lo que yo denomino el “efecto bombonera”.

En lugar de preocuparnos por llegar a conclusiones potencialmente erróneas, abogo por permitir la reacción física instantánea que nos provoca la contemplación de una obra de arte, antes de volver la vista hacia nuestro interior para procesar sus cualidades más sutiles; el ojo y el cuerpo guían este proceso, y la mente llenará las lagunas más adelante. Esto no quiere decir que debemos adoptar una postura de yoga, manteniendo la espalda recta y sacando pecho, sino que nos impliquemos con la obra a nivel físico y la sometamos a una mirada más activa. Así, por ejemplo,

comparar nuestra estructura corporal con la de los protagonistas de la obra puede ayudarnos a captar sus proporciones o, incluso, involucrarnos en la acción que describe; puede que las figuras de tamaño natural nos inviten con un gesto a unirnos a ellas o, por el contrario, nos mantengan ajenos a la acción. Entrar en un cuadro, a pesar del salto en el tiempo y el espacio que ello requiere, es también reivindicar esa interacción con el espectador que el artista buscó intencionadamente.

A menudo, estar a solas con un clásico de la pintura y dedicarle toda nuestra atención puede resultar prácticamente imposible, y de ahí la consiguiente frustración: la multitud se arremolina alrededor de la obra, o bien nos arrastra sin miramientos de acá para allá en una gran exposición, y solo tenemos medio minuto para mirarla por encima de las cabezas de turistas que se hacen *selfies*. Desafortunadamente, esto también forma parte de la contemplación contemporánea del arte y requiere estar en posesión de un particular estado de ánimo que nos permita sobreponernos a la barahúnda y los empujones para mirar con claridad.

Prepararse para adoptar una mirada inquisitiva o penetrante tampoco consiste en quedarse completamente inmóvil frente a un cuadro; ciertos lienzos de grandes dimensiones exigen que nos movamos por su superficie, mientras que las obras de menor tamaño piden ser contempladas de una manera más íntima y cercana. Mirar el arte implica cierto baile, tal vez un enfoque tentativo o una distancia saludable, algunas miradas furtivas o un período incierto de coqueteo, todo esto antes de que se pueda establecer una relación. A veces es amor a primera vista, o el espectador debe buscar un momento más prolongado para experimentar adecuadamente la belleza o el significado detrás de la interfaz silenciosa que se produce entre el sujeto y el objeto. Este intercambio o compromiso es tal que las posiciones relativas se vuelven fluidas, los papeles se invierten y las obras pueden reflejar nuestros pensamientos, o incluso la vida misma.

Todos los cuadros se benefician de una perspectiva amplia; la forma y el contexto en que está expuesta una obra pueden resultar relevantes, desde su entorno inmediato y los elementos arquitectónicos que lo forman hasta el edificio que la alberga: la sala de un museo, la nave de una iglesia, un palacio, la antigua casa de algún noble terrateniente, etc. Puede que la pieza fuese encargada ex profeso para el lugar en que nos encontramos, o bien que haya sido trasladada desde otra ubicación para su mejor conservación. La sensación de que una obra está firmemente arraigada en un determinado lugar le confiere potencia y resonancia, aunque también nos encontraremos con obras que han cambiado de contexto y propietario en multitud de ocasiones. Por otra parte, el tema específico de una exposición o la yuxtaposición de otras obras son factores que pueden añadir color, oscurecer o bien ilustrar la lectura del cuadro que tenemos delante.

En lugar de movernos en el tiempo intentando imaginar qué pensó el espectador de la época cuando la obra fue expuesta por primera vez, este libro aboga por mirarla con nuevos ojos, desde nuestra perspectiva de individuos contemporáneos, con referencias también contemporáneas. Esta ventana hacia otra era —que ha sobrevivido a décadas, siglos o incluso milenios de acontecimientos externos e ideas cambiantes— también es un objeto en el aquí y el ahora, y así debe ser tratado. ¿Qué nos cuenta este objeto? ¿En qué lenguaje nos habla? ¿De qué modo puede resultar relevante para nuestra vida, a pesar de su antigüedad? ¿Es capaz esta imagen de captar y retener nuestra atención en pleno siglo XXI?

La escena del Antiguo Testamento que representa a *Asuero y Hamán en la fiesta de Ester* (1660, págs. 2 y 12) fue pintada por Rembrandt en su estilo tardío, con capas formadas por gotas de pintura como joyas incrustadas y oscureciendo amplias zonas del lienzo. Poco importa que esta historia bíblica —extraída del *Libro de Ester*, y que trata sobre el ataque de ira que le sobrevino a su marido, probablemente el rey persa Jerjes I, al descubrir que esta profesaba la fe judía— esté prácticamente ennegrecida por el paso de tiempo, ya que la pintura en sí misma parece un producto de ese mismo transcurso del tiempo. Los evidentes y devastadores daños que ha sufrido el lienzo y las insatisfactorias restauraciones a las que ha sido sometido —que hacen difícil incluso distinguir su superficie bajo la lámina de vidrio— contribuyen, sin embargo, al taciturno drama que se desarrolla en torno a la mesa, desde la que el rey mira al infinito mientras nosotros lo observamos a través de siglos de pintura resquebrajada. Aunque resulta evidente que la obra no es un producto de nuestro tiempo, el virtuosismo de Rembrandt a la hora de plasmar la escena hace que esta parezca más moderna de lo que sus 350 años de antigüedad podrían sugerir.

Este acto de traslación al presente no pretende simplificar o modernizar a los maestros clásicos, sino establecer una conexión directa con ellos, sin permitir que el peso de la historia nos arrastre hacia el fondo. En lugar de tratar estas imágenes del pasado como si estuvieran preservadas tras una impenetrable capa de ámbar, deberíamos sentirnos con derecho a debatir y polemizar con ellas, consultarlas, interpretarlas, juzgarlas o interrogarlas. Iconos del arte o no, nada está libre de crítica y todo debería ser accesible, abordable y, en última instancia, comprensible.



Rembrandt, *Asuero y Hamán en la fiesta de Ester*, detalle.

Fase 1: La tablilla en blanco

Mi metodología consiste en un programa de diez pasos fáciles de recordar. Lo importante es empezar con la mente clara, sin ideas preconcebidas; es lo que yo denomino *tabula rasa*, una especie de tablilla en blanco lista para registrar las notas que la mente garabatea velozmente sobre ella.

Los primeros seis pasos imitan nuestro procesamiento subconsciente de imágenes, desde la lectura a la asimilación y, finalmente, a la evaluación. Una vez estas estrategias —tiempo, asociación, trasfondo, comprensión, segundo vistazo y evaluación— han sido asimiladas (no es necesario que sigan este orden, ni necesariamente todos los pasos), puede abordarse más tarde la siguiente categoría: ritmo, alegoría, estructura y atmósfera. A cada paso le seguirá un ejemplo destacado de la historia del arte que demuestre cómo pueden aplicarse estas técnicas de mirar.

TIEMPO

No existe una pauta establecida sobre el tiempo que uno debería pasar observando una obra de arte, a menos, claro está, que esta haya sido creada en un medio basado en el tiempo —como la *performance* o el videoarte— o se desarrolle en el tiempo, como una pieza musical o literaria; es decir, a menos que tenga un inicio, un desarrollo y un fin discernibles. Por otra parte, el tiempo dedicado a la observación es, en cierto modo, inconmensurable, ya que nunca llegaremos a comprender en su totalidad un objeto del pasado. Es imposible descubrir con exactitud cómo fue creada una escultura antigua o determinar cuál fue la primera o la última pincelada que se aplicó sobre un lienzo; nunca podremos saber con precisión en qué estaba pensando el artista, o de qué modo los diversos factores externos —desde las condiciones lumínicas al contexto político— influyeron sobre su mano. Para escribir su libro *The Sight of Death*, el eminente historiador del arte T. J. Clark pasó meses observando durante horas solo dos cuadros; de hecho, para mí, algunas obras son como viejas amigas a quienes visito con regularidad, por las que estoy dispuesto a abandonar una gran exposición para ir a buscarlas allá donde estén, sabedor de que nunca me cansaré de ellas, sin importar cuántas veces vaya a verlas.

Una sencilla regla general es la de las tres inspiraciones, que consiste en colocarnos frente a la pieza e inhalar y exhalar profundamente varias veces. Aunque esto pueda parecer un ritual del *mindfulness*, lo cierto es que mirar obras de arte se asemeja a la meditación. Y, aunque este libro aboga por que el proceso de mirar sea tan prolongado y pausado como sea posible, en ocasiones también conviene

ejercitar el juicio expeditivo y despiadado. El tiempo es oro; no lo malgastemos delante de obras que no nos resulten atractivas o que no despierten nuestro interés. Existen diferentes y variadas razones por las que ciertos artistas e imágenes son más valorados que otros, ya sea su maestría en la ejecución o su capacidad para conjurar ciertas atmósferas o representar el mundo de manera fidedigna. Pero también existen muchas obras de arte desmañadas, recargadas, sensibleras, edulcoradas, arrogantes o, simplemente, carentes de interés, que podemos pasar por alto sin más; a fin de cuentas, no podemos ver todas las obras de un museo nacional en una única visita. Este nivel de discernimiento veloz solo se alcanza con la paciencia y la práctica.

Ejemplo de Tiempo

En esta obra, unos cuantos penachos de pintura blanca, aplicados a modo de veladura sobre parches de color gris oscuro, nos traen instantáneamente a la mente unas voluminosas nubes que surcan veloces el cielo. Estas apresuradas obras sobre papel fueron creadas por John Constable en Hampstead Heath durante las raudas e intensas sesiones de pintura al aire libre que el artista denominaba *skying* (“recorrer el cielo”). Aunque Constable creó una serie completa de estas obras entre julio y octubre de 1822, durante diversas excursiones pictóricas fuera de su estudio, solo en algunas de ellas llegó a anotar la fecha y hora exactas de su realización —“10 en punto de la mañana mirando hacia el este, con una suave brisa de levante”—; en el reverso de la que vemos en este ejemplo solo aparece escrita la palabra “cirros”. Estos informes meteorológicos de Constable eran de una precisión tal que los historiadores han podido, gracias a ellos, identificar el día y la hora en que tuvieron lugar determinados acontecimientos de la época e incluso fechar a posteriori algunas de las obras del artista; el enfoque científico que este empleaba para determinar con exactitud las diferentes formaciones nubosas también es representativo de su minuciosidad. No obstante, estos atisbos momentáneos del cielo no son un mero registro fotográfico, sino que imitan la sensación que experimentamos al mirar hacia arriba y divisar un banco de nubes en movimiento. El de Constable fue un ejercicio digno de Hércules o Sísifo, comparable en la actualidad a una obra de arte conceptual de larga duración, o a una prolongada *performance* en pos de algo tan fugaz como imposible de aprehender.

ASOCIACIÓN

La asociación es una sensación voluble, como si en lugar de juzgar caprichosamente una de esas obras merecedoras de que les dediquemos el tiempo del que hablábamos más arriba, nos entregásemos a ella con todo nuestro ser a las primeras de cambio.



John Constable,
Estudio de cirros,
hacia 1822.
Victoria & Albert
Museum, Londres.

Pág. 17
Johannes Vermeer,
*Muchacha leyendo
una carta junto a la
ventana*, 1657-1659.
Gemäldegalerie Alte
Meister, Dresde.

Olvidemos por un momento el contenido o el contexto de las imágenes y dejémoslas llevar por nuestros instintos. Preguntémosnos si nos dice algo esta imagen bonita o simplemente pasable. ¿Se trata de una escena animada y estimulante o, por el contrario, inmóvil y equilibrada? ¿Apelan los personajes al espectador? ¿Nos narran su historia y sus emociones de manera convincente? Cualquier detalle inesperado —una sombra bellamente reproducida, o cómo una figura mira resueltamente más allá del marco— puede hacer que volvamos la cabeza y nos detengamos en seco.

Este tipo de percepción visceral, intelectual o visual de una pintura —ya sea la representación precisa de un estado de ánimo, de un momento del día o del paisaje de un lugar— tiene su origen en nuestras preferencias personales y surge de recuerdos o de reflexiones propias; por eso somos capaces de reconocer en el arte la tierna relación entre una madre y su hijo, las representaciones de afecto fraternal o la mirada en un rostro que nos recuerda al de algún amigo. Según estos ejemplos, debería resultarnos más fácil establecer asociaciones con las obras de los maestros clásicos, esencialmente figurativas y de cariz humanista, que con sus homólogos modernos o contemporáneos. La atracción física es también un modo de asociación —que se produce cuando nos encontramos frente a un rostro bello o una ágil figura en movimiento—, aunque la miseria, la fealdad, el conflicto, el sufrimiento o las penurias ajenas también pueden cautivarnos; basta una fracción de segundo para que la imagen haga aflorar nuestra empatía. Aunque la obra no nos desvele en ese mismo instante todas las emociones y complejidades que esconde, sí podremos

experimentar, ni que sea parcialmente, el drama inminente, la intensidad, la energía, el peligro, la tristeza, el arrepentimiento, el ridículo, la calamidad, el espacio, el tiempo, la belleza y la sutileza, a la espera de que nuestro clásico de la pintura se nos revele por completo.

Ejemplo de Asociación

Este impresionante momento, que a menudo se repite en los cuadros de Vermeer, pone la mira sobre una mujer que sostiene una carta, y, más concretamente, sobre su rostro, que ocupa exactamente el centro de la composición. La mujer lee con atención —los codos firmemente pegados a sus costados, las manos en tensión— esperando quizá noticias de algún amante lejano; la ventana abierta nos sugiere su deseo de huir de la prisión del hogar. La sensación dura una milésima de segundo, y todos nos identificamos con ella: el momento en que un mensaje amenaza con cambiarnos la vida, nos encoge el estómago o nos levanta el ánimo; todo ello a partir de unas pocas palabras. Se diría que estamos espiando el más privado de los momentos desde la habitación contigua, escondidos tras la suntuosa cortina. No obstante, Vermeer es capaz de impregnar de empatía y de significado universal incluso la más distante de las escenas. Los detalles de la composición y los intrincados reflejos se confabulan para concentrar nuestra atención en la figura de color ocre; incluso las sombras están teñidas con notas más profundas de este mismo tono. Aun cuando esta muchacha fuese la licenciosa protagonista del contenido de la carta —así conjeturan algunos estudios basados en la presencia en primer plano de la fruta prohibida—, estamos de su lado y nos hacemos partícipes de su aflicción.

TRASFONDO

En el ámbito de los maestros clásicos y, en general, de la historia del arte, a menudo se considera que el trasfondo de una obra es lo más importante. Después de todo, no estamos hablando aquí de pintores aficionados, ni de artistas mediocres de épocas pasadas ni de artesanos anónimos, aunque muchos de los grandes artistas lo sean y se los conozca como tales, bien bajo la denominación general de *maestro*, o bien como seguidores de la escuela o el estudio de algún artista conocido. Hablamos, por supuesto, de una época anterior al concepto de celebridad. Desde entonces, la sola mención de algún gran nombre de la pintura despierta en nuestra mente un interés como al que jamás pudo aspirar otro creador de tendencias. Rembrandt, Miguel Ángel y Tiziano son siempre garantía de calidad, y exigen nuestro respeto y nuestra más rendida admiración (y, por regla general, los consiguen).



Pero ¿de verdad es tan importante el autor? Al fin y al cabo, cientos de años después, algunos cuadros siguen estando incorrectamente atribuidos o se han atribuido sucesivamente a diferentes autores gracias a nuevas tecnologías y a métodos de investigación que han sometido a interrogatorios cada vez más extenuantes, en torno a la calidad y la autenticidad, a obras hasta entonces dignas de toda nuestra confianza. El problema no radica tanto en el merecido —y, por otra parte, inevitable— reconocimiento de un autor, sino en que estos creadores tienden a acaparar la mirada y la atención de la multitud en detrimento de los demás artistas de la sala. Hoy en día, damos por sentado este sello de genialidad y reincidimos en no observar las obras con la debida diligencia.

A menudo, para apreciar una obra de arte en su justa medida, basta con saber quién fue su autor, cuál es el título de la obra y cuándo fue realizada. La información contenida en las cartelas puede aportarnos algún detalle de interés, y es posible que la iconografía del relato sea lo suficientemente conocida como para poder interpretarla sin necesidad de lecturas adicionales. Sin embargo, llegará un momento en que nos encontraremos frente a un oscuro pasaje bíblico o una desconcertante escena mitológica; en ese caso, es mejor echar mano de nuestras propias facultades y confiar en nuestro instinto antes de ponernos a buscar textos sobre la obra. Siempre debemos leer la imagen antes de leer la propaganda; por eso, este libro no contiene biografías enlatadas ni resúmenes prácticos de los movimientos o períodos artísticos, ya que, para leer cualquier obra de arte, lo primero y más importante es recurrir a nuestra propia experiencia y nuestro bagaje personal.

Ejemplo de Trasfondo

El arte y la política se dan la mano en esta pieza pintada poco después de la Revolución Francesa (1789). Su creador, Jacques-Louis David, fue una especie de ministro de propaganda del régimen que se dedicaba a organizar desfiles y ceremonias para sus compañeros de armas tras su aplastante victoria sobre la monarquía. No debería extrañarnos, pues, que este retrato de Jean-Paul Marat represente el martirio del “amigo del pueblo” bajo una luz dramática y heroica. Marat —afectado por una dolorosa enfermedad cutánea— fue asesinado en su baño medicinal por una joven que lo embaucó para que la recibiera en audiencia, utilizando la carta falsa que el moribundo sostiene en su mano. A pesar de su evidente aspecto enfermizo y del turbante empapado en vinagre, el semblante de Marat representa la gracia en el momento de la muerte, plasmada en un rostro sereno, suave e inmaculado que recuerda los rasgos idealizados de una estatua griega o romana. La pose de Marat, desplomado sobre la bañera, está inspirada, nada más y nada menos, que en la del propio Jesucristo en la famosa escultura de la *Pietà*

(1498-1499) de Miguel Ángel. Más que la muerte de Marat propiamente dicha, lo que el artista pretende evocar es este trasfondo, en un esfuerzo por transmitirnos la lucha y el sufrimiento del ser humano corriente. Desembocan en este cuadro siglos enteros de creación artística, dotando de valor así no solo a la propia obra, sino también a los instantes finales de Marat.

COMPRENSIÓN

Las obras del pasado no nos revelan su significado con un repentino eureka, sino por medio de detalles y visiones momentáneos que percibimos gracias a una contemplación disciplinada. Cuando ya hemos analizado cuatro de los pasos



Jacques-Louis David,
La muerte de Marat, 1793.
Musées Royaux des
Beaux-Arts de Belgique,
Bruselas.