



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Pintura y cine: *Barry Lyndon* de
Stanley Kubrick.

Painting and cinema: Stanley Kubrick's
Barry Lyndon.

Autor/es

Paula Iruzubieta Jiménez

Director/es

Dra. Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras

Junio 2022

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. Introducción..... | 2 |
| 1.1. Justificación del tema | 2 |
| 1.2. Estado de la cuestión | 5 |
| 1.3. Objetivos | 2 |
| 1.4. Metodología aplicada | 6 |
| 2. La complejidad y genialidad artística de Stanley Kubrick (1928-1999)..... | 8 |
| 2.1. Antecedentes teóricos: reflexiones acerca de la relación entre cine y pintura | 8 |
| 2.2. Biografía del cineasta | 11 |
| 2.3. La obra de Stanley Kubrick: Barry Lyndon como paradigma..... | 12 |
| 2.3.1. Filmografía | 12 |
| 2.3.2. Estética y técnica | 13 |
| 3. La pintura como referente en Barry Lyndon | 18 |
| 3.1. Introducción..... | 18 |
| 3.2. Paisajes | 18 |
| 3.3. Retratos..... | 23 |
| 3.4. Exteriores: vida campesina, vida cortesana y caballos..... | 25 |
| 3.5. <i>Conversation pieces</i> e interiores: el estudio de la luz..... | 26 |
| 4. Conclusión..... | 29 |
| 5. Bibliografía..... | 30 |
| 6. Webgrafía..... | 32 |
| 7. Anexos. | 33 |

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

La aportación cinematográfica de Stanley Kubrick es reconocida y valorada por cualquier estudioso del cine, y con tan solo trece films, la crítica especializada y el aplauso del público lo encumbran como uno de los directores fundamentales de la segunda mitad del siglo XX.

Dentro su filmografía, existen proyectos absolutamente icónicos, como *La Naranja mecánica*, *El resplandor*, *Espartaco*, *2001*, *Odisea en el espacio* o *Eyes wide shut*, y otros que quizás tienen una repercusión menor, como el alegato antimilitarista *Senderos de Gloria*, la adaptación de la novela *Lolita*, o la esperpéntica comedia política que satirizó la Guerra Fría: *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?*

Barry Lyndon (1975) fue recibida con alborozo por la crítica, siendo calificada como una verdadera obra maestra del cine en su estreno. Con el tiempo, ha quedado sepultada en un injusto olvido, pues se trata de una de las películas más complejas y creativas de Kubrick. El cineasta escogió una vía difícil: imitar un universo dieciochesco, partiendo de los pintores ingleses de la época y algunos otros artistas franceses e ingleses neoclásicos o románticos. Todo ello conforma un relato audiovisual formidable, que consigue alcanzar el viejo sueño de algunos cineastas: reconstruir objetivamente la realidad, usando en este caso la pintura como referencia, a través de su luz, su vida campesina y sus guerras salvajes, con unas costumbres sociales que hundirán a Barry Lyndon.

Es una obra cinematográfica magistral, no solamente por ser un modelo de cine histórico que otros después buscaron replicar, como Polanski con *Tess* (1979) Además, es un ejemplo de la razón que asistía a Eisenstein cuando consideraba el cine como la etapa contemporánea de la pintura.

1.2. Estado de la cuestión

Stanley Kubrick es un cineasta que siempre ha llamado mucho la atención, debido a un particular *modus operandi* que lo asienta como uno de los grandes referentes de la historia del cine. Una de sus muchas obsesiones fue la aplicación pictórica en sus películas, aspecto que, afortunadamente, dispone de una extensa bibliografía general que comienza casi desde el nacimiento del séptimo arte, pero que se convierte en un tema de

verdadero interés a partir de los años 70 del siglo pasado, gracias precisamente a cineastas como Kubrick, y películas como *Barry Lyndon*.

Para la elaboración del apartado teórico, existen varios libros primordiales, partiendo de *Teoría y técnicas cinematográficas* de Eisenstein, que innova en la forma de concebir el cine.¹ Una década después, Jacques Aumont formula una narrativa demasiado compleja que no llega a aportar significativas reflexiones, pero que, igualmente, establece una base teórica sobre la que trabajar en un futuro.²

Por otro lado, y ya abordando publicaciones de las últimas décadas, el Discurso de acceso a la Academia de J.L. Borau, es crucial si se quiere entender un planteamiento analítico que hibrida cine y pintura.³ En esta misma línea, Rafael Cerrato publica *Cine y pintura* en 2009, extendiendo y actualizando el campo de estudio del tema.⁴

En menor medida, en este apartado se han utilizado otros libros, como el reciente *Genealogías de la mirada*, de un Agustín Sánchez Vidal que, en 2020, retrocede a los orígenes del cine pictórico que tanto trabajó Stanley Kubrick.⁵

Es sorprendente la numerosa cantidad de publicaciones y artículos que tratan de diversos modos la relación entre cine y pintura, aunque hay algunos muy significativos como son, *De la historia al cine pasando por la pintura*, de Aurea Ortiz y *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia*, de Félix Murcia y *El cine que habita la pintura* de Teresa Sorolla.⁶ Pese a que no son investigaciones específicas de Kubrick, indagan, por medio de otros casos paradigmáticos, qué vínculos formales y estéticos existen entre los dos artes.⁷

El estudio de las publicaciones biográficas de Stanley Kubrick es inabarcable, si bien es cierto que, dentro de toda la producción, se puede concretar una subdivisión basada en libros generales, y otros más específicos y personales. Del primer grupo, deben ser reseñados dos tomos: *Historia del cine* de Sánchez Noriega, relevante por su barrido social y cultural, y como el mismo trasciende en el séptimo arte, así como por su

¹ EISENSTEIN, S, “*Teoría y técnicas cinematográficas*”, Ralf, Madrid, 1989.

² AUMONT, J, “*El ojo interminable*”, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.

³ BORAU MORADELL, J. L, “El cine en la pintura”, *Discurso del académico electo Excmo. Sr.D.José Luis Borau Moradell*, Madrid, 21 abril 2002, Madrid, Talleres Fernández Ciudad, S.L., 2002

⁴ CERRATO R, “*Cine y pintura*”, Ediciones J.C. Madrid, 2009.

⁵ SÁNCHEZ VIDAL, A, “*Genealogías de la mirada*”, Ediciones Cátedra, 2020.

⁶ SOROLLA ROMERO, T, “El cine que habita la pintura”, *Millars*, 2018.

⁷ MURCIA, F, “*La escenografía en el cine: el arte de la apariencia*”, Fundación Autor, Madrid, 2002.

indagación también en aspectos biográficos de los cineastas más trascendentales de la historia.⁸ En la misma línea, se localiza *Historia del cine* de Mark Cousins, un verdadero manual para cualquier amante del cine.⁹

Con respecto a los estudios monográficos de Stanley Kubrick, el inicio es pautado por Michel Ciment, con su biografía *Kubrick* (1984), quizás demasiado anecdótica, pero igualmente útil.¹⁰ Al mismo, se le suma una colaboración que John Baxter propuso con éxito al propio Kubrick, convirtiéndose en un manual brillante, psicológico y personal del cineasta.¹¹

El escritor y crítico de cine barcelonés, Esteve Riambau, mimetiza y analiza a la perfección la labor minuciosa que Kubrick perpetuó en materia de fotografía, y este libro, sin duda, se trata de la piedra fundacional en este campo.¹² Por otro lado, la comprensión más reflexiva de la filmografía del cineasta es facilitada por dos ensayos: *El resplandor de Kubrick*, escrito por Michael Herr, guionista del propio cineasta, y *Aquí, Kubrick*, de Frederic Raphael, responsable del guion de *Eyes wide shut*.¹³

El apartado práctico del trabajo estudia la comparativa entre las obras pictóricas de los diversos artistas británicos del siglo XVIII, y la puesta en escena de Kubrick. En primer lugar, ha sido primordial consultar los manuales generales sobre la pintura inglesa de este contexto, recurriendo en particular a la excepcional obra de Ellis Waterhouse, de 1954, *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*.¹⁴ Al tratar casos particulares, son interesantes otros artículos más especializados y monográficos de la obra de artistas como Reynolds o Constable. Yuste Moderno se acerca a la producción del primero a través de su artículo *John Constable, el nacimiento del paisaje moderno*, y Vicente Aliaga publica para la revista lápiz *El arte de Joshua Reynolds*.¹⁵

Para el núcleo del trabajo, la fuente documental principal ha sido la tesis doctoral que Javier López Velasco publicó en 2019, renovando así una historiografía que quizás se había asentado en exceso sobre los postulados teóricos de los años 80 y 90. En este caso, el trabajo que hace López Velázquez es exhaustivo, sobre todo con respecto a cómo

⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., “*Historia del cine*”, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

⁹ COUSINS, M., “*Historia del cine*” Blume, Barcelona, 2015.

¹⁰ CIMENT, M., “*Kubrick*”, Akal, Madrid, 1984.

¹¹ BAXTER, J., “*Stanely Kubrick: Biografía*”, T&B Editores, Colección Serie Oro, Madrid, 1997.

¹² RIAMBAU, E., “*Stanley Kubrick*”, Cátedra, Madrid, 1990.

¹³ HERR, M., “*Kubrick*”, Anagrama, Barcelona, 2001.

¹⁴ WATHERHOUSE, E. “*Painting in Britain. 1530-1790*”. Penguin Books. Edimburgo, 1953.

¹⁵ VICENTE ALIAGA, J., “El arte de Joshua Reynolds”, *Lápiz*, 35, Madrid. 1986.

Kubrick tiene en cuenta los detalles arquitectónicos, escultóricos, y por supuesto y entre muchos otros, pictóricos.¹⁶ Hay una segunda Tesis doctoral, que, igualmente, fundamenta en gran medida el trabajo realizado: *Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick* de Luis Eduardo Finol Benavides, con una aproximación a la concepción estética de Kubrick novedosa y ambigua.¹⁷ Ambos casos certifican la constante actualización y estudio del cineasta, con reflexiones que se superponen a otras más antiguas que necesitaban una revisión.

Concluyendo, hay que valorar cuantitativa y cualitativamente las diferentes fuentes bibliográficas existentes para la elaboración de un tema tan práctico como es el de analizar la vinculación entre cine y pintura, uno de los rasgos fundamentales y reiterados a lo largo de las lecturas. Sin duda, si se debe subrayar un mensaje claro, conciso, repetido y reelaborado, ese es el siguiente: Kubrick no tiene que ser estudiado exclusivamente por su tarea cinematográfica, hay una infraestructura mucho más compleja que incluye su dominio pictórico y lumínico.

1.3. Objetivos

Los principales objetivos del trabajo son los siguientes:

- Elaborar un marco teórico que aborde las reflexiones que se han ido haciendo sobre las relaciones entre la pintura y cine.
- Conocer el personaje de Stanley Kubrick, para entender su meticulosa metodología de trabajo.
- Construir una visión panorámica de la genialidad estética y técnica del cineasta, estudiando fundamentalmente aspectos como el guion, el manejo de la cámara, el dominio de la luz o la elaboración de sus personajes.
- Estudiar *Barry Lyndon*, haciendo un ejercicio analítico que ponga la película en relación con la pintura que Kubrick usó como referencia.
- En relación con el cuarto punto, aprender y entender la obra de grandes pintores ingleses del siglo XVIII, como Gainsborough, Reynolds o

¹⁶ LÓPEZ VELASCO, J, “El arte en Kubrick”, *Universidad de Castilla la Mancha: Departamento de Historia del Arte*, Ciudad Real, 2019.

¹⁷ FINOL BENAVIDES, L.E, “Claves de lo siniestro en el cine de Kubrick”, *Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2014.

Constable, y otros quizás no tan conocidos como Van Honthorst o Zoffany.

1.4. Metodología aplicada

Se han establecido dos principios metodológicos bien diferenciados, hibridados para conseguir el resultado final: el formalista, y el estudio comparativo entre las dos artes.

La realización de la primera parte del trabajo se fundamenta a partir de una exhaustiva búsqueda bibliográfica, tanto en bibliotecas públicas físicas, mencionando la María Moliner y la Biblioteca de La Rioja, como a través de la web, con Dialnet y Academia.edu. Deben ser nombradas, además, las distintas adquisiciones de algunas obras de suma importancia, así como consultas de Trabajos de Fin de Grado, de Fin de Máster, y dos tesis doctorales. Finalmente, la lectura de diferentes ensayos y artículos procedentes de *Google Academy*, ayudan a perfilar los aspectos más específicos del bloque teórico.

Tras la búsqueda bibliográfica, se ha procedido al estudio audiovisual, volviendo a visionar films en VOSE como *La naranja mecánica* (1971), *2001, odisea en el espacio* (1968), y *El resplandor* (1980), para comprender la metodología de trabajo de Kubrick, extraer rasgos comunes y conocer mejor la técnica y la estética de su filmografía con paradigmáticos casos.

Para el núcleo del análisis de *Barry Lyndon*, y su vinculación con lo pictórico, se ha partido de un visionado repetido, del que después se han ido extrayendo los *frames* fundamentales, relacionados con la obra de los pintores que Kubrick tuvo como referentes. A partir de aquí, existe una profundización sobre la obra de Gainsborough, Reynolds, Constable y Wright of Derby, pintores de los que más o menos hay referencias bibliográficas que han posibilitado conocer su obra. Más complicado ha sido encontrar documentación sobre Devis, Zoffany o Van Honthorst.

Con respecto a los diversos casos de estudio de pintores vinculantes con *Barry Lyndon*, y debido a la extensión asignada para el Trabajo Fin de Grado, se han elaborado cuatro anexos muy ilustrativos de algunos artistas igualmente relevantes para la construcción visual del film, que no son mencionados en el cuerpo del trabajo.

La lectura reflexiva y el ejercicio de visionado de parte de la filmografía de Kubrick, son los pasos previos a la redacción del trabajo, ya con una visión transversal proporcionada por lo textual y lo audiovisual, que permite entender mejor la obra del cineasta. Finalmente, el Trabajo de Fin de Grado se ha completado con la elección de las imágenes ejemplificadoras de lo expuesto, y la maquetación final, añadiendo la bibliografía, webgrafía y los correspondientes anexos de manera clara y ordenada.

2. La complejidad y genialidad artística de Kubrick (1928-1999)

2.1. Antecedentes teóricos: reflexiones acerca de la relación entre cine y pintura

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un estudio verdaderamente complejo, pero muy abordado ya desde las primeras proyecciones cinematográficas. No obstante, y siguiendo los planteamientos de Agustín Sánchez Vidal, los orígenes de este vínculo se pueden remontar al siglo XIX, con los denominados *tableaux vivants*, una fórmula de entretenimiento basada en la representación, por parte de un grupo de actores, de una obra pictórica ya existente.¹⁸

Desde las primeras etapas del cine, grandes figuras como el pintor y cineasta Malevich, hicieron una defensa del cine autorreferencial, reconociendo, pese a todo, la dificultad de huir de los modelos pictóricos. No mucho más tarde, Griffith asumió que gran parte de las formulaciones lumínicas que había utilizado en sus películas, eran herederas de los claroscuros de Rembrandt. Aun así, fueron las reflexiones de Sergei M. Eisenstein las que mejor abordaron la compleja relación entre el cine y la pintura.¹⁹

2.1.1. Sergei Eisenstein (1898-1948)

Eisenstein es considerado como uno de los cineastas que mayor influencia ha tenido en la cinematografía moderna, y resulta complicado encontrar algún director que no se haya familiarizado con sus películas. De esta manera, entrar a analizar la relación que tuvo Stanley Kubrick con la particular forma de operar de Sergei Eisenstein es crucial, no sin antes puntualizar algunas propuestas que promulgó el cineasta ruso.

Sus estudios siempre prestaron mucha atención a la posibilidad de asentar un cine ideológico y narrativo, teorizando acerca de su capacidad estética como medio de transmisión. Por todo esto, elaboró un sistema de montaje que contó con fragmentos cinematográficos traducidos en ideas, que, vinculadas, formularon un discurso que siempre ahondó en la búsqueda de un choque emocional por parte del espectador.²⁰

¹⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A, “Genealogías...”, *op.cit.* pp. 166-170.

¹⁹ COUSINS, M, “Historia...”, *op.cit.* pp. 20-34.

²⁰ NARVÁEZ TORREGROSA, D, “Arte e ideología en el cine de S.M. Eisenstein”, *Revista UMA*, 2011, pp.1-7.

Eisenstein, además, aseguró que el cine era la culminación de los elementos presentes en las demás artes, incluyendo no sólo los aspectos perceptivos de las imágenes y sonidos, sino que, además, sumó una dimensión comunicativa que encerró toda situación histórica, otorgada por aquel que produjo racional y artísticamente un conjunto ordenado de imágenes y sonidos, que provocaron emoción en los espectadores.²¹

El patetismo necesario y explosivo del cine conocido a partir de la tesis de Eisenstein abordó también la idea de que el paisaje tenía un valor pictórico, pero igualmente psicológico y argumentativo. Para el cineasta, las proyecciones debían ser un arado en el cerebro de los espectadores.²²

De esta manera, la imagen cinematográfica fue capaz de provocar emociones y, además, de expresar ideas abstractas, llegando a un absoluto éxtasis. Esto formó parte de un verdadero proceso en el que el director inventó la verdad filmada, creó la realidad, fundamentalmente a través del montaje, que es el acto cinematográfico en esencia. Al montar los planos, es cuando llegamos a la obra de cine, enseñanza que comprendió perfectamente Kubrick, y que supo aplicar en su filmografía, que hace gala de ese montaje “orgánico” del que era defensor Eisenstein.

Así, el cineasta ruso defendió que el séptimo arte, como la pintura, debía buscar un equilibrio entre el pensamiento sensible y el pensamiento intelectual, consiguiendo emocionar y provocar admiración por su contenido intelectual.

Su figura y su planteamiento se resumieron perfectamente en una de sus muchas afirmaciones: “el cine es la etapa contemporánea de la pintura”. Eso es, precisamente, lo que le llevó a estudiar la obra de pintores como El Greco, Leonardo o Picasso, en cuyos lienzos vio antecedentes del montaje cinematográfico. “Sólo cuando el cine sea capaz de dominar el color, podrá acercarse al objeto final, y superar el umbral de representar verdaderamente la realidad”.²³

²¹EISENSTEIN, S “Sur la question d’une approche matérialiste de la forme”, *Cahiers du Cinema*, 1970, pp. 220-221.

²² EISENSTEIN, S, “Teoría...”, *op. cit.*, p. 12.

²³ *Íbidem*.

2.1.2. Otros cineastas

El director español José Luis Borau, elaboró un discurso de ingreso en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis y San Fernando, absolutamente clave.²⁴ Y es que, las ideas que promulgó, recogidas en su libro *La pintura en el cine, el cine en la pintura*”, ilustraron muy bien el acercamiento de ambas artes.²⁵

Muchos críticos tomaron parte en este debate, como bien recogió en sus escritos Rafael Cerrato. Uno de ellos, experto en iconografía, Panofsky, afirmó que las películas eran una transposición de los modelos iconográficos de la pintura. Por su parte, Kracauer asumió la superioridad del séptimo arte al poder dirigirse a las masas, gracias a su reproducción mecánica, o Gubern recordó la herencia que tuvo la cinematografía con el sistema de representación de la pintura y de la fotografía, desbordada con su capacidad dinámica para mostrar la realidad. También se mencionó a Pascal Bonitzer, que no olvidó que el cine se basaba en procedimientos pictóricos como el *trompe l'oeil*.²⁶

A todos ellos hay que añadir las aportaciones de Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras, que defendieron que, una película, antes que nada, era una sucesión de imágenes, relacionándola con el ansia humana de crear imágenes, ya existente desde el Paleolítico”.²⁷

Para finalizar este primer apartado, requiere una mención especial la compleja reflexión de Jacques Aumont, que hizo hincapié en la importancia de la tecnología y su forma de influir y cambiar el modo de hacer imágenes. Aumont habló de que el paisaje captado por el ojo del pintor y después por el ojo del fotógrafo, era un fragmento de la naturaleza con una cierta pictorialidad, además de que comparó al cine con los viajeros de un tren que asisten pasivos, inmóviles, al desfile de imágenes.²⁸

En resumidas cuentas, cine y pintura son dos artes que a veces niegan su parentesco, y otras quieren intensificarlo. No obstante, de estas pinceladas teóricas, es fundamental saber que la historia del cine no puede dissociarse de la historia de la pintura, pese a ser dos artes que emplean diferentes procedimientos.

²⁴ Para más información sobre el postulado teórico de J.L.Bourau, véase Anexo 1.

²⁵ BORAU, J.L., *“Pintura en el cine, el cine en la pintura”* Ocho y Medido, Madrid, 2003, pp. 18-19.

²⁶ CERRATOR, “Cine...”, *op.cit.* pp. 20-50.

²⁷ ORTIZ, A, PIQUERAS, M.J. *“La pintura en el cine”*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004, pp.18-30.

²⁸ AUMONT, J, *“El ojo...”*, *op. cit.* pp. 30-45.

2.2. Biografía del cineasta

Stanley Kubrick nació un 26 de julio de 1928 en Manhattan, y ya desde muy pequeño quedó fascinado por las lecturas de los hermanos Grimm, que le inculcaron esa afinidad eterna con Europa.²⁹ Durante su juventud en California, y como estímulo, su padre le enseñó a jugar al ajedrez (Fig.1), lo que fijó y determinó el punto de partida a su carácter organizativo, metódico y exhaustivo a la hora de concebir su cine.³⁰

Sumando, su vinculación con la cámara fotográfica fue constante, convirtiéndose en un observador reflexivo de todo cuanto immortalizaba. Kubrick fue capaz de captar el instante, y convertirlo en eterno. Con todo, sus frecuentes viajes como reportero del *Look* en la década de los 40 supusieron un verdadero avance en su mentalidad, y en su modo de relacionar en un futuro la fotografía con el cine (Fig.2).³¹



Fig.1. Stanley Kubrick (derecha) y George C. Scott (izquierda) jugando al ajedrez en el set de *Dr Strangelove*.



Fig.2. Fotografía de las calles de Chicago tomada por Kubrick, y publicada en la revista *Look* en 1949.

La clave de Kubrick es que supo trasladar todo lo mencionado a la gran pantalla, espacio en el que contaba sus historias. Para completar este organizativo y constante trabajo, solo le faltaba estudiar a los grandes maestros, emularlos y superarlos. Quizás su salto definitivo lo dio en 1950, cuando encontró a Alexander Singer, su compañero de escuela, que le animó a realizar su primer cortometraje, *Day of the Fighter*. A partir de aquí, el director se fue encumbrando, con una manera de comprender y plasmar el cine que pocos antes formularon.³²

²⁹ LÓPEZ VELASCO, J, "El arte...", *op. cit.* pp.18-29.

³⁰ Documental referido a la producción y la metodología de trabajo del cineasta: <https://www.youtube.com/watch?v=ohFIPUV4NCQ&t=151s> (fecha de consulta: 28-IV-2022)

³¹ *Ibidem*.

³² BAXTER, J, "Stanley...", *op.cit.* pp.23-28.

2.3. La obra de Stanley Kubrick: Barry Lyndon como paradigma

2.3.1. Filmografía

Pese a contar con una corta lista de películas, Stanley Kubrick es considerado un verdadero maestro, y evidencia su calidad cinematográfica, artística y filosófica, dominando de manera indiscutible el travelling, el zoom invertido y la técnica pictórica. Todas las facetas de la naturaleza humana, se pusieron de manifiesto en su amplia diversidad, abordada desde la alta cultura y la cultura popular, el amor y el sexo, la historia, la guerra, el asesinato, la locura, los viajes espaciales, el condicionamiento social y la tecnología.³³

El cineasta comenzó realizando algunos documentales a comienzos de la década de los 50 del siglo pasado. Sus primeras películas, *Miedo y Deseo* (1953) y *El beso del asesino* (1955) ya mostraron la genialidad del joven director, que obtendría un gran éxito de crítica y público con *Atraco perfecto* (1956). A esta película le siguió la realización de algunas de sus obras maestras, *Senderos de Gloria* (1957), *Espartaco* (1960), *Lolita* (1962), *Teléfono rojo ¿volamos hacia Moscú?* (1964), *2001, una odisea en el espacio* (1968), y *La naranja mecánica* (1971).

Lamentablemente, no pudo realizar su proyecto sobre Napoleón, para el cual se había documentado excepcionalmente, ya que el cineasta ruso Bondarchuk se adelantó con el estreno de su película *Waterloo*. Por ello, Kubrick adaptó en 1975, una novela menor de Thackeray: *Barry Lyndon*. Después, realizó clásicos como *El resplandor* (1980), *La chaqueta metálica* (1987) y *Eyes wide shut* (1999).³⁴

Trece películas le sirvieron para mostrar la obsesión perfeccionista y la complejidad artística creativa de uno de los grandes genios del cine. Kubrick consiguió tener un absoluto control estético sobre sus films, gracias a la independencia económica que le otorgaron su temprano éxito y el apoyo de dos grandes productoras, primero Metro-Goldwin-Mayer, después Warner. El decidía el guion, la elección de los actores, el objetivo de cada plano, la iluminación o el montaje del filme. Como afirma Esteve

³³ ABRAMS, J.J., “*La filosofía de Stanley Kubrick*”, Biblioteca Buridán, España, 2012, pp.7-9.

³⁴ FERNANDEZ ARANGO, M.A., “Stanley Kubrick, el cine de un visionario” *Cien años de cine*, Sevilla, 1998, pp. 239-251.

Riambau, “su estilo surge de la confrontación entre dos polos: un autodidactismo egocéntrico y un lúcido pesimismo sobre el mundo”.³⁵

Además, y como bien señala Sánchez Noriega, Kubrick control “todo el proceso de la elaboración artesanal de la película, desde las localizaciones o el vestuario, hasta las salas donde han de estrenarse, o la supervisión de los doblajes...”.³⁶

2.3.2. Estética y técnica de su filmografía

2.3.2.1. Su magistral dominio de la cámara

Existen varios conceptos cruciales para entender la estética cinematográfica de Kubrick, que logró generar una sensación muy particular, jugando con el tiempo y el espacio, gracias a sus interminables sesiones del montaje final.

Su faceta como fotógrafo le permitió, además, dominar a la perfección el travelling, basándose en muchas ocasiones en su admirado Max Ophüls, del que copió algunos elementos de su película *Madame de...* para realizar los decorados de los palacios o escenas como la del primer duelo de *Barry Lyndon*.

Kubrick siempre fue consciente de la importancia de la fotografía, para la que contó con notables colaboradores como John Alcott en la mencionada *Barry Lyndon* (Fig.3) Su genialidad fue tan notoria, que usó incluso un recurso cinematográfico tan desacreditado como el zoom, de una forma lenta, consiguiendo transformar la película en una verdadera sucesión de imágenes pictóricas, en las que el único movimiento de cámara se realizó solo con el *zoom in* y el *zoom out*. Este zoom lento provocó un aplanamiento de la imagen, buscado por el director para acercarse lo más posible a la esencia bidimensional de la pintura.³⁷



Fig.3. Stanley Kubrick durante el rodaje de *Barry Lyndon*. En las históricas peleas de la película, tendió a usar la cámara en mano, aunque no requirió del empleo de la *steadycam* de la que tan magistral uso hizo en *El resplandor*.

Su dominio de la imagen introduce a la reflexión en torno a dos principios reiterativos: la simetría y el equilibrio. Kubrick, en su filmografía, y particularmente en

³⁵ RIAMBAU, E, “Stanley...”, *op. cit.* p. 27.

³⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., “Historia...”, *op. cit.* pp. 482-485.

³⁷ SOROLLA ROMERO, T, “El cine...”, *op. cit.* pp. 9-15.

Barry Lyndon, pretendió unir como nunca se había conseguido, el cine y la pintura, haciéndolos inseparables, ya que, tal y como señaló Aumont, “la historia del cine no tiene sentido si se la separa de la historia de la pintura”.³⁸

Riambau recordó algo clave: “Sus películas son espectáculos visuales nacidos gracias al uso del avance de los medios tecnológicos”.³⁹

3.2.2.2. *El guion cinematográfico*

Para elaborar sus guiones, Kubrick partió de novelas no muy conocidas y nunca llegó a adaptar notables obras literarias. De hecho, su interés residió en adaptaciones que surgieron fruto de un extraordinario trabajo de documentación. Leyó libros, estudió centenares de pinturas, y eligió directores artísticos y fotográficos de gran calidad. No obstante, su guion no fue una simple adaptación literaria, sino otro libro creado por el cineasta, alterando los contenidos de la novela original.

En *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick partió del libro de Thackeray, *The luck of Barry Lyndon* (1844), pero lo modificó notablemente, centrando su guion en la primera parte, y aligerando los episodios más farragosos y lentos, como la excesiva duración del cortejo del protagonista con Lady Lyndon.

Además, usó en todo momento una tercera persona, el narrador omnisciente, en lugar de la primera persona empleada por Thackeray, que escribió el libro a modo de memoria del protagonista. A todo lo mencionado, se suma que Kubrick recurrió al uso de la voz en off como sistema para ubicar al espectador, ayudando así a la continuidad en el filme.⁴⁰

Barry Lyndon quedó dividida en dos partes, a través de un guion en el que se prescindió de personajes poco interesantes que sí aparecían en la novela. Para él, lo verdaderamente importante fue siempre la vida de Barry Lyndon, sus deseos y sus sentimientos. Todas las tramas secundarias no tuvieron ningún interés para el director, que incluso se permitió jugar con el espectador, mostrando a Lyndon amorosamente junto a su hijo para noticiar, poco después, que el pequeño había muerto prematuramente.⁴¹

³⁸ AUMONT, J, “*El ojo...*”, *op. cit.*, p. 127.

³⁹ RIAMBAU, E, “*Stanley...*”, *op. cit.* p. 31.

⁴⁰ MAKEPEACE THACKERAY, W, “*The luck of Barry Lyndon*”, CreateSpace Independent Publishing Platform, London, 2017, pp. 13-30.

⁴¹ Para ver el análisis de la trama de *Barry Lyndon*, consultar el anexo II (2.2)

La película culmina con un pesimista epílogo que una voz en off recita al final del filme: “Fue durante el reinado de Jorge III que los personajes presentados vivieron y lucharon, buenos o mezquinos, hermosos o feos, ricos o pobres, ahora todos son iguales”

3.2.2.3. *La estética en el cine de Kubrick*

En la cinematografía de Stanley Kubrick, existe una ingente cantidad de decorados reales. Es cierto que muchas de sus escenas fueron rodadas en estudios como los Geiseltal Studios, Elstree Studios o Pinewood Studios, pero, no obstante, y especialmente en Barry Lyndon, predominan localizaciones como la calle, palacios y llanuras, con un evidente objetivo: dar una ambientación real, para que el espectador se introduzca en la historia.⁴²

La genialidad del cineasta, le llevó a concebir una película en la que el espectador se pudiera sumergir en el siglo XVIII inglés, sus colores, su arquitectura, su luz y su ritmo temporal, gracias a un brillante montaje del que siempre se encargó personalmente. Para ello, no obstante, contó con la colaboración de otros dos genios del cine, como fueron Ken Adams, director de producción, con el que tuvo varias discusiones, y Roy Walker, director artístico.⁴³

Kubrick se empeñó en rodar escenarios reales, tanto exterior como interiormente. Era consciente, tal y como señalaba Jacques Aumont, de que el color filmado no era el color percibido, que parecía menos realista, más convencional que el blanco y el negro.⁴⁴ Por ello, tendió a utilizar una paleta de colores tomada de los cuadros de los pintores ingleses del siglo XVIII, logrando naranjas en los interiores iluminados por velas, verdes luminosos de la campiña, o azules espectaculares de los paisajes al anochecer. Además, la obsesiva búsqueda de la perfección, hizo que Kubrick usara para iluminar los interiores, velas de cera de abeja, que no producían humo en su combustión.

Es precisamente esa riqueza cromática, la que va a ser complementada con un formidable vestuario, bajo la dirección de Milena Canonero, inspirado directamente en los retratos de Reynolds o Gainsborough.⁴⁵ A esto, hay que añadir la colaboración de

⁴² MURCIA, F, “*La escenografía...*”, *op. cit.* pp. 120-130.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ AUMONT, J, “*El ojo...*”, *op. cit.* p.142.

⁴⁵ PRADEL, S, “Stanley Kubrick y el Decadentismo: la estética de la alfombra persa” *Cine y Literatura*, 1, 2020.

Alcott, director de fotografía, que fue decisiva, ya que era un pionero en el uso de nuevos sistemas ópticos. Ambos lograron hacerse con unas lentes de la NASA, las Carl Zeiss Planar 50 mm f/0,7, diseñadas para la misión Apolo, que ellos mismos adaptaron a las cámaras de cine modificándolas para rodar los interiores con velas y candelabros de Barry Lyndon.⁴⁶

En la película se usaron escenarios reales como el Palacio Sans-Souci, los castillos de Cahir, de Dublín, de Howard, de Comptom y de Dunrobin. Para rodar las escenas en Alemania, escogió escenarios como el castillo Hohenzollern o el Palacio de Ludwigssburg. En la escena final, usó el edificio de madera de Guildhall, visto también en *Harry Potter y las reliquias de la muerte*.⁴⁷

3.2.2.4. Los personajes de Kubrick

La construcción de los personajes fue de básica importancia para Kubrick, que los planteó como figuras obsesivas, megalomaniacas y testigos de acontecimientos históricos, como la Guerra de los Siete Años.

El cineasta buscó actores que siguieran sumisamente sus órdenes, logrando que Ryan O'Neal, nombre hasta entonces mediocre, encarnara correctamente al arribista Barry Lyndon, ofreciendo al espectador esa mirada turbia y profunda, reiterada en todos los personajes que formuló el cineasta (fuera Alex en *La naranja mecánica* o Jack Torrance en *El resplandor*).

Lo que buscó Kubrick es que el espectador intentase comprender, introduciéndose en la mente del protagonista. La obsesiva búsqueda de la perfección hizo que el americano exigiera a sus actores la realización de muchas tomas, hasta ochenta en alguna escena. Así, consiguió crear paradigmas, modelos de personajes inolvidables que se clavaron en la mente humana. Solo el destino, siempre presente en los filmes de Kubrick, ejerció a través del azar una influencia definitiva en sus personajes. Esteve Rimbau descubrió, en esta línea, interesantes analogías de *Barry Lyndon* con Alex, el protagonista de *La naranja mecánica*.⁴⁸

⁴⁶ LÓPEZ VELASCO, J, "El arte...", *op. cit.* pp. 100-170.

⁴⁷ GARCÍA FERNÁNDEZ, E y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, S, "Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, n.23, pp. 17-65.

⁴⁸ RIAMBAU, E, "Stanley...", *op. cit.* pp. 206-207.

Cerrando este apartado analítico, solo queda decir que, a pesar de que este film influyó en la realización de películas que pueden ser consideradas como “cine de época”, Kubrick se escapa en parte de esta definición, ya que sus films ahondan en una visión más pesimista y crítica de la condición humana en diferentes épocas: del pasado en el caso de *Barry Lyndon* o *Espartaco*, del presente, en ejemplos como *El resplandor* o *Teléfono rojo*, y del futuro, como *2001, Una odisea en el espacio*.⁴⁹

Su crueldad narrativa y lúcida huye de valores románticos, y particularmente, en *Barry Lyndon*, lo que abunda es esa ambición por la riqueza y la posición social. Recogió Riambau en su libro, otra acertada visión de Alberto Moravia: “Kubrick escogió para reflejar el siglo XVIII, la visión que nos aporta el arte sobre el siglo, escogiendo una galería de pintores que expresaron el sueño de la racionalidad, gracia y orden en un siglo demoníaco, sucio, cínico e impío, insensible y turbulento”.⁵⁰

⁴⁹ DIAZ, Y, “Poética del espacio arquitectónico en el film *Barry Lyndon*”, *Actual Investigación*, n.1, 2011, pp.95-100.

⁵⁰ RIAMBAU, E, “*Stanley...*”, *op.cit.* p. 208.

4. La pintura como referente en Barry Lyndon

4.1. Introducción

Kubrick fue un magistral fotógrafo que, durante sus rodajes, estuvo muy pendiente de los efectos de la luz y de la sombra, tal y como le había sucedido a la pintura en los siglos precedentes. Sus colaboradores, Ken Adams y John Alcott, fueron capaces de transmitir la importancia de la pintura para la realización de *Barry Lyndon*. El primero afirmó que Kubrick quiso inspirarse directamente en los cuadros de época, y Alcott relató el desafío técnico que supuso para él, especialmente, la fotografía de interiores con la luz de velas o natural.⁵¹

No obstante, *Barry Lyndon* no es una copia literal de la obra de los pintores ingleses del siglo XVIII, sino que es una búsqueda estética obsesiva de un Kubrick que quiso reproducir lo que los ojos del protagonista vieron en su tiempo. Aurea Ortiz señaló con acierto que “Kubrick mantiene una mirada fría y distante con la narración, y recuerda que la sensación de que *Barry Lyndon* está compuesta por una sucesión de tableaux vivants evidente, actuando Kubrick como un entomólogo distante para respetar al máximo la narración”.⁵²

El estudio de la película permite apreciar la inclinación de Kubrick por la obra de diversos pintores ingleses, aunque se hará hincapié también en referencias puntuales de otros artistas. Lo que es evidente, es que el cineasta intentó trasponer al cine la iconografía pictórica. Tal y como señaló Berger, el séptimo arte es un medio objetivo que debe ser capaz de mostrar la profundidad psicológica de los personajes.⁵³

4.2. Paisajes

El paisajismo de la Escuela Inglesa fue absolutamente admirado por un Kubrick que quiso usar las obras de Gainsborough y Constable para inspirarse, con el objetivo último de mostrar al espectador el universo dieciochesco en el que transcurrió la azarosa vida de Barry Lyndon.

⁵¹ CIMENT, M, “Kubrick...”, *op. cit.* pp. 130-135.

⁵² ORTIZ, A, “De la historia al cine, pasando por la pintura” *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Diputación de Zaragoza, 2015, pp. 164-166.

⁵³ BERGER, J, “*Modos de ver*”, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, pp. 47-48.

Durante el siglo XVIII, la pintura de paisaje generó un rechazo muy similar al que se tuvo que enfrentar desde el Renacimiento, al ser considerada un género menor frente a la pintura de temática histórica. No obstante, esto es algo que comenzó a cambiar cuando Inglaterra vio el renacer del paisaje, de la mano del fantástico Gainsborough.⁵⁴

4.2.1. Thomas Gainsborough (1727-1788)

Gainsborough fue un pintor del norte de Inglaterra que siempre llevó una vida bohemia y licenciosa, con éxitos muy tempranos que posibilitaron que frecuentara casas aristocráticas donde pudo admirar la obra de Van Dyck y Rubens, sintiéndose fascinado por su técnica elegante. Su estilo fue madurando, con inclinaciones hacia lo lírico, lo natural y lo elegante de sus retratos y paisajes. No obstante, lo particularmente representativo de su figura fue su estancia en Bath, donde pintó numerosos paisajes sin ruinas o artificiosidades. Solo quiso proyectar tierra, cielo y la vida campesina del medio rural inglés, con sus respectivas consideraciones atmosféricas.

En torno al 1780, se enfrentó definitivamente a la Academia, alejándose de la estética de Reynolds (ambos se admiraron, no obstante), formulando unos paisajes nostálgicos desde el alejamiento de la naturaleza que le suponía vivir en Londres. Todo ello, teniendo en cuenta que su formación fue autodidacta, pero con una intuición compositiva brillante, y una técnica rápida a la hora de usar el pincel, con toques yuxtapuestos con los que conseguía esa sensación de transparencia que tanto admiró Reynolds.⁵⁵ Partiendo de su memoria, recreó su visión ideal del paisaje inglés y de la vida campesina que protagonizó una parte de los paisajes de la época.

Stanley Kubrick tomó como referencia, la personal manera de acercarse a los paisajes que Gainsborough tuvo, retratando con luminosidad y verdad el campo y la vida campesina inglesa del siglo XVIII, sus cielos, sus bosques, sus pastores, animales..., captados fotográficamente tal y como si lo hubiera hecho el pincel de Gainsborough. Hay diferentes casos de estudio en esta parte del trabajo, pero, entre los paisajes usados como referencia por Kubrick para *Barry Lyndon*, hay uno concreto que merece un análisis más detallado.⁵⁶

⁵⁴ Para más información, véase Anexo III.

⁵⁵ WATHERHOUSE, E. *"Painting in Britain. 1530-1790"*. Penguin Books. Edimburgo, 1953, pp. 10-30.

⁵⁶ Para otras referencias, véase Anexo III (3.1.)

Landscape with Figures on a Path (fig.4), es una obra paisajística de Gainsborough llena de nubes negras, donde el camino se pierde en el horizonte y la pequeña figura de un hombre con un perro, pueden verse reflejados en la toma fija que Kubrick realizó de Redmond Barry huyendo en su caballo bajo un cielo muy similar (fig.5). Ambas composiciones poseen una estructura muy similar: un horizonte geométrico que divide el cuadro en cielo y tierra, predominando no obstante la amenaza de la oscuridad. Las fuentes de luz provienen de diferentes puntos, pero el contenido y la estética esencial que promulga Gainsborough existe en la toma.⁵⁷



Fig 4. Thomas Gainsborough, *Landscape with Figures on a Path*, c.1746-1748, colección privada.

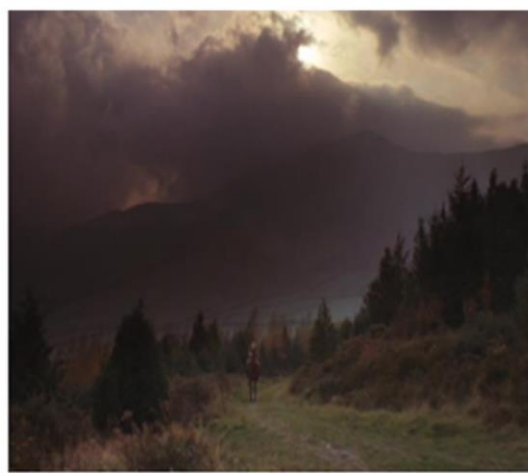


Fig 5. Fotograma de la película en el que podemos encontrar la vinculación estética y formal con la obra de Gainsborough.

4.2.2. John Constable (1776-1837)

John Constable, al igual que Gainsborough, tuvo una pobre educación artística que le llevó por el camino de la autodidáctica. Él siempre defendió una visión naturalista de la pintura de paisajes (que realizaba al aire libre), sin artificios, con un ambiente simbólico y salvaje.

Concretamente, Constable retrató con brillantez los paisajes de Essex y Salisbury y los cielos con nubes de Hampstead, cuadros en los que su técnica para atrapar la diferencia en la realidad, dependiendo de la luz y de la hora del día, permitió que fuera señalado como un claro precedente del impresionismo.⁵⁸

⁵⁷ STARKE, U "Barry Lyndon de Stanley Kubrick: el cine como pintura", *Departamento Historia del Arte*, Universidad de Chile, 2010, pp. 4-5.

⁵⁸ YUSTE BOMBÍN, J, "John Constable: el nacimiento del paisaje moderno" *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 93, 2004, pp. 125-130.

En resumidas cuentas, él fue, junto con Turner, el gran pintor de la segunda generación de la Escuela Inglesa, sin interesarse por el pasado. En su lugar, prefirió pintar lo que veía con sus propios ojos. No necesitó reflexión, sino pintar la verdad, tomando notas y bocetos de la propia naturaleza, para luego proyectarla en el estudio.⁵⁹

Stanley Kubrick reflejó en algunos *frames* de *Barry Lyndon*, la influencia que la pintura de Constable tuvo sobre él. *El carro del heno*, obra con la que el pintor británico alcanzó la maestría, esclarece el ejemplar ejercicio de dominio de la luz que perpetuó el cineasta.⁶⁰ El estudio de caso en este apartado, centra la atención en el paisaje que Constable realizó en 1809: *Malvern Hall, Warwickshire* (1809) (Fig.6), en relación con la película de Barry Lyndon (Fig.7).

El análisis comparativo entre una imagen y otra, en primer lugar, llama la atención por el absoluto protagonismo de una naturaleza que vuelve a segmentarse en cielo y tierra, pero con el río como elemento natural fundamental para el juego con los reflejos y con la luz que en ambos casos se lleva a cabo. Compositivamente, Kubrick traslada el cuadro de Constable a su película, en un encuadre fotográfico que corta exactamente el bosque de la manera en la que el pintor británico lo hizo. La arquitectura es un componente añadido, secundario, que no hace sino engrandecer la magnificencia de la naturaleza.



Fig.6. *Malvern Hall, Warwickshire* (1809), John Constable



Fig. 7. Extracto fotograma película *Barry Lyndon* (1975), donde la composición es absolutamente deudora de la simetría del pintor británico

⁵⁹ GOMBRICH, E.H, “*Historia del arte*” Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 495.

⁶⁰ Para más ejemplos, véase Anexo III (3.2.)

4.2.3. Joseph Wright of Derby (1734-1797)

Discípulo de T. Hudson, Wright of Derby despuntó con sus escenas nocturnas, interiores, vistas y paisajes, envueltas en una luz artificial, sobre las que aplicó experimentos científicos y efectos. Adquirió un reconocido prestigio especialmente por sus paisajes, trabajados con formidables efectos de luz y claroscuro, asumiendo que continuó la técnica pictórica de Alexander Cozens y sus borrones de color.⁶¹

Kubrick mostró una verdadera devoción y admiración por el trabajo del pintor británico, sobre todo teniendo en cuenta ese dominio de la luz. El caso de estudio de este tercer artista en el campo del paisajismo, es *Dovedale a la luz de la luna* (1784), un espacio que el pintor conocía bien por su cercanía a Derby, lugar de nacimiento (Fig.8). La inspiración sobre Kubrick es evidente, aunque el cineasta sustituye el río por un camino, y no imita la luz del anochecer del cuadro del pintor (Fig.9).⁶²

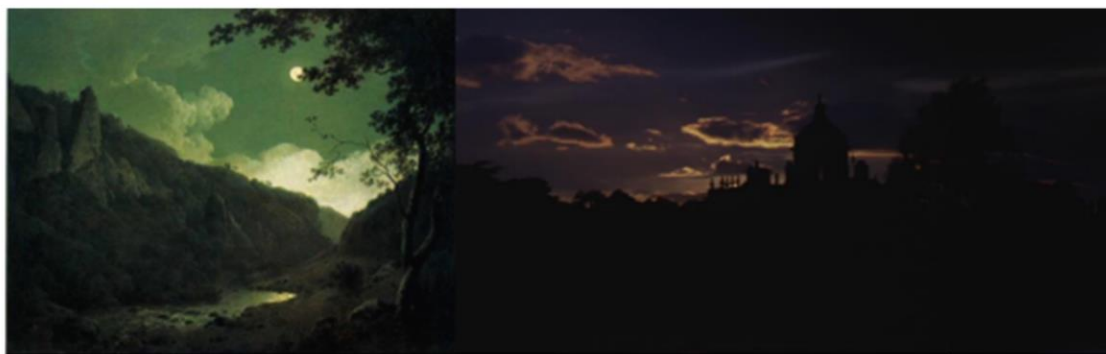


Fig.8. *Dovedale a la luz de la luna*, 1784, Fundación Miller.

Fig. 9. Este fotograma es sumamente llamativo por la nocturnidad del mismo, y la posibilidad que tuvo Kubrick para proyectar un verdadero claroscuro partiendo de la luz de un cielo que no es comparable a la del cuadro, más verdosa, pero que, igualmente, tiene ese aura nublada que existe en ambos casos.

⁶¹ LÓPEZ VELASCO, J, “El arte...”, *op. cit.* pp. 345-350.

⁶² Para más ejemplos, véase Anexo III (3.3.)

4.3. Los retratos

Este apartado concentra dos líneas de estudio: en primer lugar, los retratos masculinos de Joshua Reynolds, y por el otro, los retratos femeninos y algunos puntuales de caballeros del ya mencionado Gainsborough.

4.3.1. Joshua Reynolds (1723-1792)

Joshua Reynolds tuvo desde siempre notables dotes para el dibujo, y esto le permitió viajar a Italia para pintar al *Gran Estilo* o *Grand Manner*, que idealizaba el arte renacentista y la obra de pintores como Carracci, Rafael o Tiziano.

No obstante, él siempre partió de artistas holandeses como Van Dyck, que fue fundamental para establecer una norma en la retratística inglesa, ajustándose al tipo de encargo y encargante, intentando satisfacer sus gustos. Gestos excesivamente retóricos, puras tonalidades..., todo ello, fue proyectado en un mundo retratístico aristocrático y burgués. En sus últimos retratos, además, se vio influido por Hals, Rubens y Rembrandt (con su estudio de la luz).⁶³



Fig. 10. El coronel se rodea de un cielo tormentoso, aunque lo realmente relevante es el atuendo: un uniforme británico del siglo XVIII que a posteriori, será reutilizado por la milicia británica para la realización de la película (Fig.11)

Estos rasgos biográficos sirven para entender lo siguiente: Kubrick apostó por proyectar un relato aristocrático y burgués puramente británico. La base para construir la imagen de Barry Lyndon fueron los retratos militares, destacando particularmente uno de ellos: *El coronel Hayes Sant Leger*, 1778, (fig.10) del que incluso extraemos un notable parecido con Ryan O'Neal (fig. 11).⁶⁴ Para la construcción del protagonista, Kubrick también tuvo presente otros retratos del propio Reynolds.⁶⁵

⁶³ VICENTE ALIAGA, J, "El arte de Joshua Reynolds", *Revista Lápiz*, 35, 1986, pp. 40-43.

⁶⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, E y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, S, "Las imágenes...", *op. cit.* pp. 60-70.

⁶⁵ Para más información sobre la construcción retratística de Barry, véase Anexo IV (4.1)



Fig.12. *Lady Elizabeth Delme y sus hijos*, Joshua Reynolds (1779), National Gallery of Art

Para los retratos femeninos, Kubrick siempre tomó como referencia las representaciones de damas de la alta sociedad inglesa, posición que conseguían gracias a sus matrimonios con importantes hombres de negocios de la época. En la película, además, se aprecia el doble papel que tuvo la mujer del siglo XVIII, como una dama preocupada por aspectos externos como el maquillaje y el vestuario. Esto ayuda a referenciar un asunto muy interesante: la visión de la madre entregada, pero a la vez, distante con sus hijos.⁶⁶

Como caso, es interesante tratar *Lady Elizabeth Delme y sus hijos* (Fig.12), un retrato en el que Lady Elizabeth mira directamente al espectador, y en el que el absoluto protagonismo lo tiene el vestido de raso de la

dama. El último rasgo mencionado, es reiterado en este óleo de Reynolds. La apariencia de la dama es impoluta, pero a la vez, parece preocuparse más de eso que de sus hijos, a los que abraza muy fríamente. Los pequeños están claramente idealizados, recibiendo esa cálida luz, posible a su vez gracias a un dominio de la profundidad.

En la película, Lady Lyndon (Marisa Berenson) aparece con sus dos hijos en una postura similar, pero no mira frontalmente, sino hacia abajo (Fig.13).⁶⁷ Una vez más, es reseñable la frivolidad con la que Kubrick, al igual que Reynolds, proyecta a la dama.



Fig.13.

⁶⁶ LÓPEZ VELASCO, J, "El arte...", *op. cit* pp. 299-310.

⁶⁷ Para más retratos femeninos, véase Anexo IV (4.2)

4.3.2. Thomas Gainsborough

Para los retratos femeninos de la alta sociedad inglesa, Gainsborough volvió a ser una verdadera referencia. Sus lienzos gozan de una evanescente transparencia, casi flotante, tan distinta a la corporeidad voluminosa de Reynolds. A estos modelos pictóricos se deben las escenas en las que Marisa Berenson luce su altiva belleza, sin esconder su falta de sensibilidad y un amor por los escenarios corteseros copiados de la Francia borbónica.⁶⁸

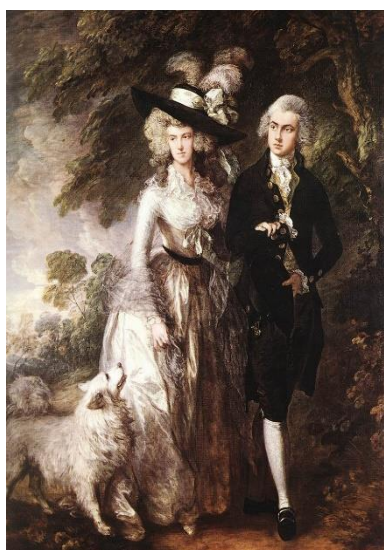


Fig. 14. *Mr and Mrs William Hallett*, 1785, National Gallery, London.

De Gainsborough es crucial *El señor y la señora Hallet* (Fig.14), una obra pictórica de 1785 que trata de reflejar la riqueza y la posición social del retratado, con un vestuario muy similar al que vemos en el fotograma de la película (Fig.15).



Fig. 15. Extracto de la película *Barry Lyndon*.

4.4. Exteriores: vida campesina, vida cortesana y caballos

Kubrick retrató una vida campesina, llena de maizales, gallinas, pastorcillos y fiestas campestres, donde a veces, la única posibilidad para alcanzar la fortuna era el alistamiento.⁶⁹ Las escenas de la vida cortesana en las que se fijó Kubrick correspondieron, fundamentalmente, a Watteau, un pintor que retrató un amor recatado y galante, con delicados gestos y un sublimado erotismo.⁷⁰ De su producción, destaca *El emperador arlequín* (Fig.16), que inspira dos escenas clave: la primera, en la que Barry pasea a su hijo Brian en un carruaje arrastrado por dos carneros (Fig.17), y la escena del

⁶⁸ MURCIA, F, “*La escenografía...*”, pp. 55-68.

⁶⁹ Para profundizar en los exteriores, véase Anexo V.

⁷⁰ LÓPEZ VELASCO, J, “*El arte...*”, *op. cit.* pp. 370-388.

funeral de Brian, cuyo féretro es transportado en el mismo carruaje, pero con los ornatos negros del luto.⁷¹



Fig.16. *El emperador Arlequín*, Watteau, 1707



Fig.17. Extracto de la película *Barry Lyndon*.

4.5. *Conversation pieces* e interiores: el estudio de la luz

4.5.1. *Conversation pieces*

Los retratos de esposos o pequeños grupos posando en actitudes informales a la manera de conversación fueron creados en el siglo XVI, de la mano de la pintura holandesa, aunque su máximo esplendor se vio en la Inglaterra del siglo XVIII, con maestros como Arthur Devis.⁷²

No obstante, Kubrick se centró fundamentalmente en las series satíricas de William Hogarth, un artista original y alejado de la grandilocuencia vacía del arte oficial.⁷³ El grabador británico cultivó brillantemente *conversation pieces* como *La familia strode* o *La familia Cholmondely*, composiciones que formularon personajes en dos grupos, algo que imitó Kubrick en las escenas familiares de la familia Lyndon.

Hogarth también inspiró al cineasta con sus series sobre los vicios sociales, como *Matrimonio a la moda* (Fig.18), donde criticó los matrimonios por interés que enseguida resultaron ser un fracaso, y *La vida de un libertino*, que mostró la vida disoluta de Tom Rakewell.⁷⁴

⁷¹ Para más casos de estudio, véase Anexo VI (6.1)

⁷² WATHERHOUSE, E. "*Painting...*" *op. cit.* pp. 130-134.

⁷³ Para ver análisis más detallado de la obra de Hogarth, consultar Anexo VI (6.1)

⁷⁴ GUBERN, R, "*El lenguaje de los comics*", Barcelona, Ediciones Península, 1972, pp. 34-59.

De la segunda, hay que destacar su crítica a las costumbres depravadas de los grupos sociales ociosos a los que fustiga. Nuevos ricos como Barry Lyndon, sin educación, sensibilidad ni responsabilidad moral (Fig.19)

Fig. 18. *Matrimonio a la moda*, William Hogarth, 1743. Este lienzo representa esa denuncia a los matrimonios desconcertado y fracasados.



Fig. 19. Kubrick tomó de esta obra el momento después de la boda, y compositivamente, son dos fragmentos idénticos, con un aura de desorden perteneciente al momento que se está viviendo.

4.5.2. Interiores: el estudio de la luz

El cine puede ser entendido como una continuación de la pintura, así como una culminación de la larga marcha de los artistas plásticos para intentar reflejar la luz y las sombras, la claridad y la noche. El propio Kubrick le explicó a Michel Ciment las ideas sobre iluminación que intentó aplicar en *Barry Lyndon*: “La iluminación de las películas históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada por velas es diferente a los que estoy acostumbrado a ver en el cine”.⁷⁵

Muchos realizadores cinematográficos intentaron mostrar en imágenes cuadros y escenas que los pintores del Renacimiento o del Barroco realizaron en su momento. Se han producido muchas películas sobre genios como Van Gogh, Gauguin, Miguel Ángel, Rembrandt o Picasso. Pero la originalidad de *Barry Lyndon* consistió en el intento de hacer una película que mostrara el tiempo, las costumbres sociales, la guerra, la vida campesina o los rituales nobiliarios como eran en el siglo XVIII.

⁷⁵ CIMENT, M, “Kubrick...” *op. cit.*, p. 230.

Para lograrlo, el director fue consciente de que debía rodar con la luz de la época. Así, escogió siempre escenarios reales, huyendo de las facilidades del rodaje en estudio. Gracias a la innovación técnica de la lente Carl Zeiss acoplada a la cámara de cine, fue capaz de hacer una magistral demostración en el estudio de la luz.

Las escenas con luz diurna las basó en las obras de Vermeer y su maestría para conseguir iluminar sus cuadros usando la luz procedente de una ventana lateral, recurso que se vio reflejado durante la película (Figs. 20, 21 y 22) Para las escenas nocturnas iluminadas, pudo rodar a la luz de las velas, en un ejercicio magistral de fotografía, utilizando como referentes fundamentales la maestría de la obra de La Tour, los cuadros de Wright of Derby y de Van Honhorst.⁷⁶



⁷⁶ Para ver análisis específico de la obra de cada artista y su vinculación con la película, consultar Anexo VI (6.2)

5. Conclusión

El visionado de la obra de Stanley Kubrick es una actividad que, a menudo, acaba derivando en numerosas inquietudes y preguntas que el espectador no tenía previamente. Precisamente, este es el poder del cineasta: su capacidad de reflexión, de obligar a ver la película una y otra vez, para descubrir nuevos detalles.

Hay un aspecto que tiene que quedar claro tras la elaboración de este trabajo, y va más allá del reconocimiento de la genialidad artística de un director que no debe dejar indiferente a nadie. Pese a que sus estrenos estuvieron bañados de polémica y feroces críticas, Stanley Kubrick es el claro ejemplo de un cineasta que mira al enjambre de insectos humanos revolotear en torno a su figura desde su particular altura.

Cuando se estrenó *Barry Lyndon*, algunos de los críticos más influyentes del momento la acusaron de excesivamente artística, falta de ritmo y con una fotografía fallida. Esos mismos críticos no habían estudiado la minuciosa tarea de documentación sobre la historia y la pintura del siglo XVIII que realizó. No podían entender que una película fuese más allá del *tableau vivant*, que un director pretendiese que el espectador viviese en la atmósfera de ese siglo. Era para estos críticos imposible valorar la aportación artística de esta obra maestra y su transcendencia en las relaciones entre cine y pintura. Sin embargo, la mayoría de los directores de la época, y de la actualidad, consideran *Barry Lyndon* como una absoluta obra maestra, especialmente por sus innovadoras aportaciones técnicas. Aquí reside, en cuestión, la maestría de un cineasta que hizo cine, pero también pintura. Un maestro que supo entender la estética de Gainsborough, Wright of Derby y Reynolds, o las rompedoras ideas gráficas de Hogarth, y trasladarlas a la gran pantalla, convirtiéndose así en un director pictórico sublime.

Tras realizar un trabajo que ha comenzado aportando formulaciones teóricas variadas que intentaban esclarecer el debate que pone en relación cine y pintura, solo queda concluirlo, admirando y valorando muy positivamente el logro que Kubrick alcanzó con una película que roza la realidad objetiva del siglo XVIII en pleno 1975. Aspecto que solo pudo conseguir alguien que comenzó jugando al ajedrez, y que acabó teniendo un poder de sugestión sobre el público a través de imágenes, guiando su mente y llevándole a allí donde pudiera imaginarse, siempre que tuviera la capacidad y las ganas de sumergirse en la pantalla.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía general

- AUMONT, J, “*El ojo interminable*”, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.
- BERGER, J, “*Modos de ver*”, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- BORAU, J.L, “*Pintura en el cine, el cine en la pintura*” Ocho y Medido, Madrid, 2003.
- BORAU MORADELL, J.L, “El cine en la pintura”, *Discurso del académico electo Excmo. Sr.D.José Luis Borau Moradell*, Madrid, 21 abril 2002, Madrid, Talleres Fernández Ciudad, S,L., 2002. Disponible en:
- CERRATO R, “*Cine y pintura*”, Ediciones J.C. Madrid, 2009.
- COUSINS, M, “*Historia del cine*” Blume, Barcelona, 2015.
- EISENSTEIN, S, “*Teoría y técnicas cinematográficas*”, Ralf, Madrid, 1989.
- EISENSTEIN, S “Sur la question d’une approche matérialiste de la forme”, *Cahiers du Cinema*, 1970.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, S, “Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, 23.
- GOMBRICH, E.H, “*Historia del arte*” Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- GUBERN, R, “*El lenguaje de los comics*”, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- HERR, M, “Kubrick”, Anagrama, Barcelona, 2001.
- MURCIA, F, “*La escenografía en el cine: el arte de la apariencia*”, Fundación Autor, Madrid, 2002.
- NARVÁEZ TORREGROSA, D, “Arte e ideología en el cine de S.M. Eisenstein”, *Revista UMA*, 2011.
- ORTIZ, A, “De la historia al cine, pasando por la pintura” *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Diputación de Zaragoza, 2015.
- ORTIZ, A, PIQUERAS, M.J. “*La pintura en el cine*”, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., “*Historia del cine*”, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ VIDAL, A, “*Genealogías de la mirada*”, Ediciones Cátedra, 2020.
- SOROLLA ROMERO, T, “El cine que habita la pintura”, *Millars*, 2018, 45.

6.2. Bibliografía específica

- ABRAMS, J.J, “*La filosofía de Stanley Kubrick*”, Biblioteca Buridán, España, 2012.
- BAXTER, J, “*Stanely Kubrick: Biografía*”, T&B Editores, Colección Serie Oro, Madrid, 2005.
- CIMENT, M, “*Kubrick*”, Akal, Madrid, 2000.
- DIAZ, Y, “Poética del espacio arquitectónico en el film *Barry Lyndon*”, *Actual Investigación*, 1, 2011.
- FERNANDEZ ARANGO, M.A, “Stanley Kubrick, el cine de un visionario” *Cien años de cine*, Sevilla, 1998.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, S, “Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2001, 23.
- LÓPEZ VELASCO, J, “El arte en Kubrick”, *Universidad de Castilla la Mancha: Departamento de Historia del Arte*, Ciudad Real, 2019.
- MAKEPEACE THACKERAY, W, “*The luck of Barry Lyndon*”, CreateSpace Independent Publishing Platoform, London, 2017.
- PRADEL, S, “Stanley Kubrick y el Decadentismo: la estética de la alfombra persa” *Cine y Literatura*, 1, 2020.
- RIAMBAU, E, “*Stanley Kubrick*”, Cátedra, Madrid, 1990.
- STARKE, U “Barry Lyndon de Stanley Kubrick: el cine como pintura”, *Departamento Historia del Arte*, Universidad de Chile, 2010.
- VICENTE ALIAGA, J, “El arte de Joshua Reynolds”, *Revista Lápis*, 35, 1986.
- WATHERHOUSE, E. “*Painting in Britain. 1530-1790*”. Penguin Books. Edimburgo, 1953.
- YUSTE BOMBÍN, J, “John Constable: el nacimiento del paisaje moderno” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 93, 2004.

7. Webgrafía

- Ficha de la película *Barry Lyndon* vía Filmaffinity:
<https://www.filmaffinity.com/es/film921503.html> (fecha de consulta: 29-V-2022)
- *The Kubrick Files*, documental sobre la vida y la producción del cineasta:
<https://www.youtube.com/watch?v=ohFIPUV4NCQ&t=151s> (fecha de consulta: 28-IV-2022)
- Obras completas de Reynolds
https://arthive.com/es/artists/75~Joshua_Reynolds/works (fecha de consulta: 05-V-2022)
- Obras completas de Gainsborough
<https://arthive.com/es/thomasgainsborough/works> (fecha de consulta: 06-V-2022)
- Obras completas de Hogarth
https://arthive.com/es/artists/11~William_Hogarth/works (fecha de consulta: 08-V-2022)
- Obras completas de Constable
<https://arthive.com/es/johnconstable/works> (fecha de consulta: 08-V-2022)

8. Anexos

| | |
|--|-----------|
| ANEXO I: ASPECTOS TEÓRICOS | 34 |
| ANEXO II: FICHA TÉCNICA <i>BARRY LYNDON</i> (1975)..... | 36 |
| 2.1. Ficha de la película..... | 36 |
| 2.2.1 Argumento de <i>Barry Lyndon</i> | 36 |
| ANEXO III: PAISAJES..... | 38 |
| 3.1. Gainsborough (1727-1788) | 38 |
| 3.2. Constable (1776-1837)..... | 40 |
| 3.2. Wright of Derby (1734-1797) | 42 |
| 3.4. Johann Zoffany (1733-1810)..... | 43 |
| 3.5. Adolph von Menzel (1815-1905)..... | 43 |
| ANEXO IV: RETRATOS..... | 44 |
| 4.1. Retratos masculinos: Joshua Reynolds..... | 44 |
| 4.2. Retratos femeninos: Thomas Gainsborough | 46 |
| ANEXO V: EXTERIORES | 48 |
| ANEXO VI: <i>CONVERSATION PIECES</i> E INTERIORES: LA LUZ EN BARRY LYNDON | 50 |
| 6.1. <i>Conversation pieces</i> : William Hogarth (1697-1764)..... | 50 |
| 6.2. Escenas de interior: el estudio de la luz | 51 |
| 6.2.1. Vermeer..... | 51 |
| 6.2.2. Wright of Derby y Van Honrost..... | 52 |

ANEXO I: ASPECTOS TEÓRICOS

J.L. Borau señaló que el tema de las relaciones entre cine y pintura interesaba a muchos teóricos, especialmente en Francia, donde se abordó la relación de directores como Buñuel o Hitchcock con la pintura. Según Borau, “a partir de Griffith y de lo que hoy llamaríamos su *libro de estilo*, la cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona, pero no aspira a recoger en cada plano todo lo que “es” por definición, sino todo lo que “está” allí, según sea el ir y venir de los personajes, es decir, su acción, supremo valor cinematográfico.”⁷⁷

Siguiendo su discurso, que abordó diferentes acercamientos para tratar la relación entre las dos artes, se puede reflexionar en torno a la existencia de películas documentales sobre pintura o películas que muestran el trabajo del pintor como *El sol del membrillo* de Víctor Erice, que valora el trabajo del pintor Antonio López. Con respecto a esta cuestión, Borau indicó que se debía diferenciar entre presencias e influencias de la pintura en el cine. Las primeras eran alusiones directas a las obras pictóricas en una película, sin tener una importancia trascendental en la trama, mientras que las segundas eran más interesantes y, a veces, más difíciles de detectar.

También existen ejemplos de películas donde se transponen a la pantalla determinados cuadros en su composición o colorido. En este sentido, Borau mencionó ejemplos de obras de cine en las que se notaban las influencias y la presencia de la pintura, como *La kermesse heroica* de Feyder muy vinculante con la obra de Velázquez, Vermeer, Brueghel o Rubens.

Borau nombró a cineastas y películas relacionadas con la pintura como *Dies irae* de Dreyer, basada en Rembrandt, o *Barry Lyndon*, vinculada con la producción en La Tour, una visión muy incompleta. Así mismo, mencionó a Hitchcock y su colaboración con Dalí, a Rene Clair y su relación con la pintura holandesa, o las películas de Fritz Lang que se alimentaron de las pinturas de Egon Schiele, Böcklin, Klimt o Friedrich.

En su recorrido, consideró fundamental la obra de Peter Greenaway, con obras basadas en la plástica de pintores, tales como *Zoo* (Vermeer), o *El vientre del arquitecto*

⁷⁷ BORAU MORADELL, J.L., “El cine en la pintura”, *Discurso del académico electo Excmo. Sr.D.José Luis Borau Moradell*, Madrid, 21 abril 2002, Madrid, Talleres Fernández Ciudad, S.L., 2002, pp. 1-32.

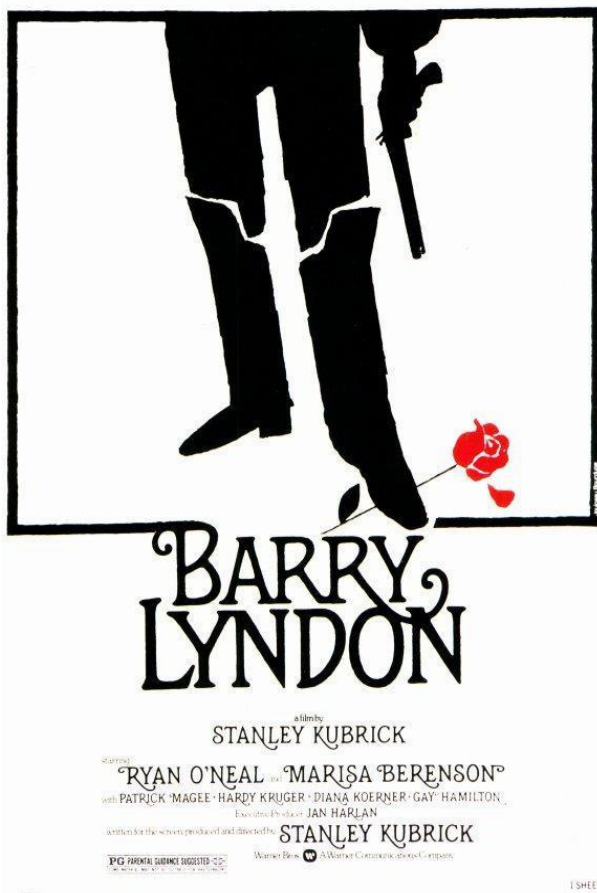
(Piero della Francesca) Sin embargo, existen otros cineastas que han querido alejarse del cine, destacando a los directores de la *Nouvelle Vague*, como Truffaut, Godard o Resnais, que dijeron que el cine debía purificarse de cualquier influencia literaria y artística, y crear su propio lenguaje.⁷⁸

Finalizando con Borau, solo queda constatar que trató el tema de la imposibilidad de transponer la pintura al cine, ya que una era estática, y la otra, pura dinámica. Acabó su discurso con una brillante reflexión sobre la lucha por representar el movimiento, señalando que, desde un principio, el pintor trató de reproducir el sujeto elegido moviéndose también.

⁷⁸ BORAU, J.L. "*Pintura en el cine...*", *op.cit.* pp.19-23.

ANEXO II: FICHA TÉCNICA *BARRY LYNDON* (1975)

2.1. Ficha de la película



Título original: *Barry Lyndon*

Año: 1975

Duración: 183 minutos

País: Reino Unido

Dirección: Stanley Kubrick

Producción: _Ken Adams, Kubrick, Bernard Williams y Jan Harlan

Montaje: _Toni Lawson

Guion: Stanley Kubrick

Novela referente: *Barry Lyndon* de William Makepeace Thackeray

Música: Leonard Rosenman

Fotografía: John Alcott

Dirección artística: Roy Walker

Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Marie Kean⁷⁹

2.2.1 Argumento de *Barry Lyndon*

La primera parte de la película recoge el primer amor de Redmon Barry por su prima Nora, el duelo en el que se ve envuelto por su amor frente al capitán Quinn, falseado a su vez por la familia de ella, para conseguir casarla con el rico capitán. Lyndon huye, pensando que ha matado a Quinn y se enrola en el ejército inglés donde combate en la Guerra de los Siete años. Deserta de la tropa y tras su captura por los prusianos, aliados de los ingleses, se dedica con éxito a ser un jugador de cartas y timador a la sombra del caballero de Bali-Bari, su tío en la novela, aspecto omitido en la película. El protagonista se transforma con éxito en un arribista que no duda en ofrecer todo su encanto para cortejar a una rica y hermosa viuda, de escasas luces, Lady Lyndon, cuyo apellido adoptará en su intento inútil de ascender en la escala social.

⁷⁹ Ficha técnica: <https://www.filmaffinity.com/es/film921503.html> (fecha de consulta: 29-V-2022)

En la segunda parte de la película, se narran las desgracias que sufre Barry Lyndon. La muerte de su querido hijo Brian lo sume en la melancolía, y el enfrentamiento con el hijo de Lady Lyndon, lord Bullingdon, le lleva a un duelo en el que el joven resulta mutilado. Olvida Kubrick la pena de prisión que debe cumplir Barry por sus deudas en la prisión de Fleet, donde alcoholizado y olvidado, solo su madre acude en su auxilio. El director resuelve el final con un Barry Lyndon mutilado volviendo a sus orígenes.

ANEXO III: PAISAJES

Además de la obra de Constable, la pintura Patinir y Gorgione pronto mostraron las posibilidades artísticas del paisaje, pero durante el Renacimiento, fue considerado un género menor, tan solo por encima de las naturalezas muertas. El propio arquitecto Alberti, recordaba en sus escritos que el paisaje debía estar subordinado al hombre, la medida de todas las cosas, y el gran Miguel Ángel, afirmaba que el paisaje sólo podía atraer a los que carecían del sentido de la armonía.

Tiziano y Annibale Carracci insistieron en la representación de un paisaje idealizado y solamente la pintura flamenca optó por una proyección más genuina. En este sentido, primero Brueghel el Viejo, luego Van Goyen, Van Ruisdael y Hobbema, escaparon de la visión arcaizante y clasicista del paisaje como fondo imaginado de los hechos de los hombres. No obstante, estos criterios más académicos siguieron vigentes en pleno siglo XVIII.

Es en este siglo, se publicó la tesis de Edmund Burke sobre lo sublime y lo bello, que abrió el camino al paisajismo, al defender que lo sublime es representar los estados subjetivos del alma humana, sus profundidades, y sus pasiones. A partir de entonces, como bien señaló Max J. Friedlander, “el paisaje no representa la superficie física de la tierra. El objetivo es mostrar la fisionomía de la tierra, en cuanto al efecto que causa en nosotros” Esto ayuda a formular una idea acerca de la pintura del paisaje entendida como símbolo de los estados de ánimo, incluso de los más ocultos sentidos del alma humana.⁸⁰

3.1. Gainsborough (1727-1788)

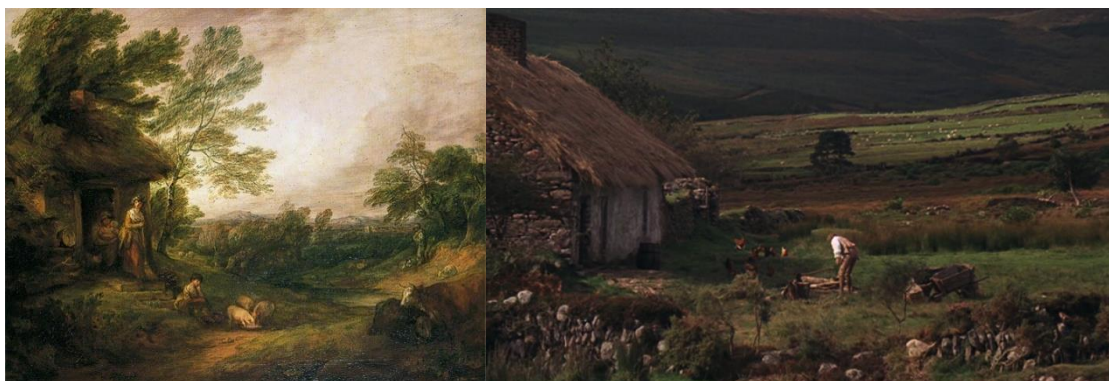


Día tranquilo, 1777 (National Gallery Londres)



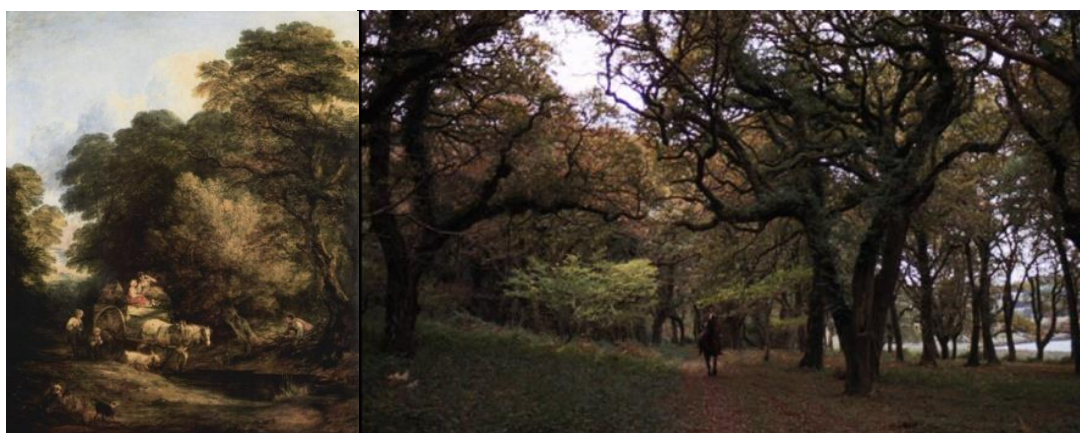
Aunque este *frame* no es una repetición de escena, lo clave es evidenciar la imitación de la composición en diagonal.

⁸⁰ BERGER, J, “*Modos de ver*”, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p.59.



La puerta del cotagge con muchacha y cerdos, 1872, Colección Castle-Howard.

Lo reseñable de este fotograma de la película vuelve a ser la composición, pero también el tono de la luz, ambos aspectos muy similares en esta escena de la típica vida campesina de Barry con sus gallinas.



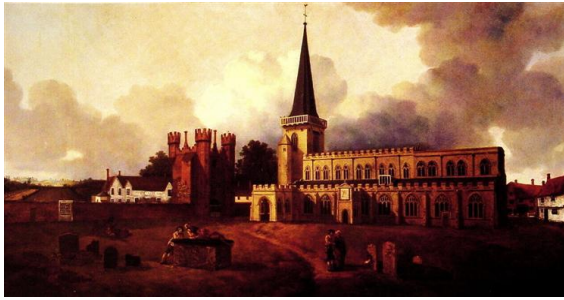
La carreta del mercado, 1786, National Gallery.

Una vez más, existe un símil compositivo. La figura de Barry se posiciona en el centro, ocupando el lugar de la carreta en el cuadro. Por lo demás, el paisaje que le rodea es muy similar al de Gainsborough, que lo proyectó de manera sensible y técnica.



Pastorcillo mirando a una urraca, 1740, Colección Privada.

En este fotograma, lo fundamental es señalar la postura de la retratada, que se halla observando en este caso a un segundo personaje, compositivamente idéntico a lo visto en el cuadro de Gainsborough. El paisaje, además, se asemeja, por ese ambiente rural con los animales y los árboles rodeando toda la escena.



La catedral de Santa María, 1748, Museo Quality, California.



Aquí vemos dos marcos similares: el arquitectónico (un castillo en ambos casos) y el paisajístico, con un cielo perfectamente captado por el tiro de cámara.

3.2. Constable (1776-1837)



El cottage en el maizal, 1817, Museo Nacional de Gales.



Las escenas son diferentes, pero el aura es el mismo: un retrato de la vida campesina, con el cottage rodeado del



Hampstead Heath, 1820, Museo Fitzwilliams.



Este fotograma es un verdadero homenaje de Kubrick hacia la pintura de Constable, con una campiña absolutamente llana, y con unos personajes que son los únicos que acompañan la misma.



El carro del heno, 1821, Nationall Gallery



Este fotograma es uno de los más interesantes del film dentro del campo paisajístico, puesto que compositivamente, si invertimos el plano, la escena es prácticamente idéntica. El lugar del carro del heno ha sido sustituido por la figura sobre tierra, pero por lo demás, hay un símil de la naturaleza sublime.



Catedral de Salisbury, 1825, Metropolitan Museum



El interés de este fotograma en comparación con la obra pictórica, es el marco visual que forma la vegetación en torno al elemento arquitectónico.



Gillingham Bridge en Dorset, 1823, Tate Gallery.



Quizás de todos los fotogramas, este es el más ambiguo en cuestiones paisajísticas, aunque lo que es evidente, es que Kubrick utiliza con brillantez planos que centran la atención en la arquitectura, cuyo puente es idéntico al del cuadro, dejando ver, si invertimos una vez más la imagen, el típico cielo británico.

3.3. Wright of Derby (1734-1797)



La anual girándola del Castillo de Sant'Angello, 1775-1776, Museo Nacional de Liverpool. El pintor retrata los fuegos artificiales de una fiesta tradicional romana, con una nube de humo que genera una explosión que puede confundir y hacernos pensar que es de noche.



Kubrick admira este cuadro, y toma este plano pictórico para imitar el fuego como centro de la composición, añadiendo a los correspondientes personajes. Hay que saber apreciar, además, el simil entre los dos encuadres.



Paisaje imaginario con puente en la campiña romana, 1785, Tate Gallery.



Este plano es prácticamente idéntico, resaltando las tonalidades azules y verdes que aparecen en el cuadro de Derby, y que Kubrick recoge perfectamente. En relación con el cromatismo, también reconocemos el rojo, que solía incorporar en sus películas muy a menudo.



Cabe destacar, para finalizar con Wright of Derby, que hay una obra concreta: *Cottage on fire at night*, (muy similar a su obra *La anual girándola en el castillo de Sant'Angelo*), que trabaja la luz de las llamas perfectamente para iluminar el cuadro, lo que posibilita que adivinemos que nos encontramos en el bosque, con la poderosa luna en la parte izquierda. Esta compleja escena fue sumamente importante para Kubrick, con respecto a sus planos nocturnos y sus escenas de interior.

3.4. Johann Zoffany (1733-1810)

Aunque este pintor es de origen alemán, desarrolló toda su carrera en Inglaterra, y su refinada técnica, le valió el apoyo de Jorge III y la reina Charlotte. Además de su faceta como retratista y en las *conservation pieces*, fue un notable paisajista.⁸¹

De Zoffany, es interesante abordar un pequeño caso de estudio comparativo entre lienzo y *frame*, gracias a *Hampton House*, una obra de 1762 que Kubrick tuvo muy en cuenta, para la arquitectura y la composición, dos habituales en este terreno. El centro de la escena está desplazado a la izquierda, lugar hacia el que camina en la escena de la película Lyndon.



Hampton House, 1762, Zoffany.



Kubrick, también proyecta un cielo nublado pero azulado.

3.5.

Adolph von Menzel (1815-1905)

Para completar el estudio del caso paisajístico, debe ser señalada la importancia de un pintor alemán adscrito al movimiento realista, cuya singular obra le valió el aprecio general. De su producción, Kubrick tuvo en cuenta una en particular: *Paseo acuático en Rheinsber*.



A la izquierda, el lienzo de 1860, con el barco de un fuerte cromatismo rojizo navegando por el río, y un fondo arquitectónico. Kubrick mimetizó a la perfección este onírico y tranquilo paisaje, así como el cromatismo, recalcando el rojo.

⁸¹ LÓPEZ VELASCO, J, “El arte...”, *op .cit.* pp. 360-365.

ANEXO IV: RETRATOS

4.1. Retratos masculinos: Joshua Reynolds

A la hora de analizar los cuadros que son significativos para formular la iconografía del ejército británico, hay varias obras más de Reynolds que fueron básicas para Kubrick. En primer lugar, *Retrato del capitán Coussmaker*, de gran equilibrio compositivo, integró en un solo grupo pictórico al capitán, al caballo y al árbol.

En segundo lugar, *Retrato de Sir Richard Worsleey*, que presenta un paisaje neutro y sin interés alguno sobre el que se recorta la imponente figura del aristócrata, ataviado como oficial del ejército. Kubrick también tuvo en cuenta *Retrato de Robert Orme*, quizás más cercano al del capitán Coussmaker, al mostrar al modelo sobre un fondo de paisaje sin mucho interés, dando así el protagonismo absoluto al retrato de las vestiduras, con una gran calidad en la pintura con respecto a los materiales, a los detalles de los ropajes, al caballo..., pero sin ser capaz de reflejar el carácter o el alma del retratado.

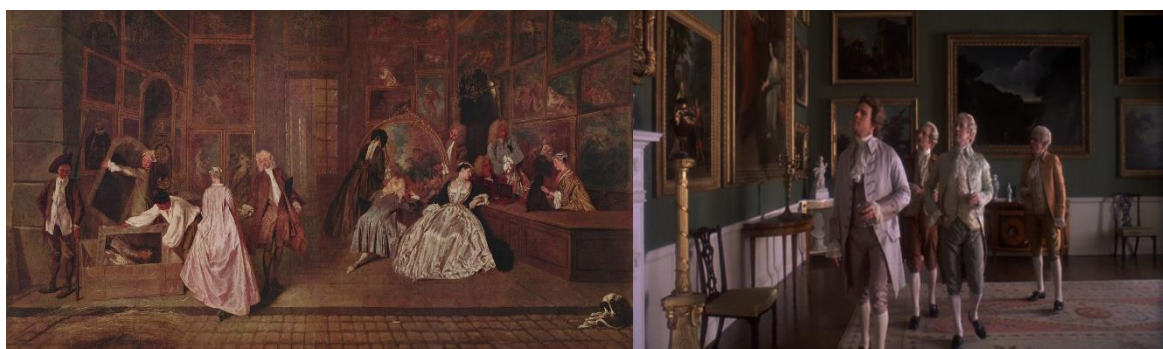


Retrato del capitán Coussmaker, 1782, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. *Retrato de Sir Richard Worsleey*, 1775, Colección Privada. *Retrato de Robert Orme*, 1756, National Gallery.



Cuando Barry abandona el uniforme militar e intenta aparentar pertenecer a una clase social cuyos usos le son ajenos fracasará y Kubrick intenta transmitir ese fracaso social y estético del protagonista, siempre muy por debajo de la elegancia de Lady Lyndon. Es un advenedizo, que está fuera de sitio en las fiestas campestres retratadas a la manera de Watteau.

En su obsesión por ascender de clase, muestra un gran interés por la pintura, que es planteada por Kubrick en una visita a una galería de arte, basándose en obras de Zoffany, Chodowiecki, Morse, Watteau y Hogarth. Así, Lyndon se sumerge en fracasados negocios que le hicieron poner en peligro la cuantiosa herencia de Lady Lyndon.



A la izquierda, se presenta un lienzo de 1720 realizado por Watteau, conservada en el Palacio de Charlottenburg, y comparable al fotograma donde Barry acude a una galería de arte que rebosa un claro aire aristocrático.



La tribuna de los Uffizi, Zoffany, 1777, Colección Real, Castillo Windsor



La galería del Louvre, Samuel Morse, 1831-1833, Terra Foundation.

4.2. Retratos femeninos: Thomas Gainsborough

Berger afirmó lo siguiente con respecto a las aficiones reales de Gainsborough: “Lo que se pagaba entonces eran los retratos, y Gainsborough no tuvo otra opción. Sin embargo, en un retrato de pareja como Robert Andrews y su esposa, el pintor dedica más de la mitad de la superficie del cuadro a un paisaje que muestra las tierras bien explotadas (y cercadas) propiedad de los personajes, localizadas en Sudbury (donde el propio pintor había nacido también). Mr. Andrews representa la burguesía que prospera y se ennoblece mediante la compra de tierras y el matrimonio, mientras que el padre de Gainsborough, dedicado al textil, se había arruinado, y el propio pintor se casó con una mujer modesta y problemática. El paisaje es muy realista y detallado, indicando la época del año (final del verano) pero incorporando también alusiones simbólicas al reciente matrimonio de la pareja retratada”.⁸²

Algunos ejemplos de lienzos que sirvieron de inspiración a Gainsborough, fueron *La duquesa de Devonshire*, tomando del mismo el diseño del vestuario y las pamelas de la película, *La mujer de azul*, o *Retrato de la señora de Graham*, con esos tonos pastel que también aparecen en la película, en esos vestidos largos y entallados en el pecho que la responsable de vestuario Milena Canonero copió por orden de Kubrick.



La duquesa de Devonshire, Gainsborough (1785), Chatsworth House



Mujer en azul, Gainsborough, 1780, Hermitage Museum



La señora Graham, Gainsborough, 1777, National Gallery de Escocia

⁸² BERGER, J. “Modos...”, *op.cit.* p.60

En su papel de madre, Lady Lyndon ofrece un “cariñoso” distanciamiento en la crianza de sus hijos. Sólo la terrible muerte de uno de sus pequeños es capaz de romper su frialdad. Precisamente, los cuadros de Reynolds muestran esa sensación de desapego, una especie de teatralización de la maternidad. Un caso que refleja esto perfectamente es *La duquesa de Devonshire con su hija* (1786)



A la izquierda, *La duquesa de Devonshire con su hija* representa la ya mencionada frialdad materna, que es repetida en el fragmento de la película, en el lado derecho, donde Lady Lyndon sostiene al bebé en brazos, pero sin establecer un contacto visual, algo bastante habitual en la retratística de la época.

ANEXO V: EXTERIORES

Kubrick retrató la vida campesina del protagonista siguiendo los ya mencionados paisajes de Gainsborough, las pinturas de Hogarth relacionadas con lo belicoso, o a los pintores franceses Vernet y Andrieux.

El cineasta retrató una época concreta de la vida de Lyndon, a través de los modelos pictóricos de Watteau. Este momento se dio tras el encuentro con el caballero de Bali Bari, y la oportunidad de casarse con la rica viuda Lady Lyndon, lo que le abrió las puertas de la alta sociedad. La muerte de su hijo y su fracaso matrimonial le devolvieron, no obstante, al escenario de la vida campesina de donde provenía.



La danza campesina, Watteau, 1716-1718, Museo de Indianapolis en el lado izquierdo, con una composición dinámica que presenta a dos figuras principales, unidas en esa danza, que Kubrick sabe representar a la perfección, y con un segundo plano de personajes que dotan a la escena de ese carácter ceremonial y jolgorioso dentro de lo que es la vida campesina.



En este cuadro comparativo, a nuestra izquierda, Watteau pinta *El seductor*, proyectando a un cortesano intentando cortejar a una dama, en una postura compositiva que Kubrick sigue al dedillo.

Hay un aspecto de especial relevancia, y es la exactitud con la que Kubrick recreó las escenas de caballos, siguiendo las pinturas de George Stubbs, un excelente dibujante con cuadros sobre animales muy demandados por la aristocracia del momento (esa especialización limitó su carrera como pintor)



A la izquierda, George Stubbs plantea a Thomas Smith cazador y su padre, montados a caballo, una escena que Kubrick tomará para el fotograma de la derecha, donde vemos a Barry y su hijo paseando a caballo.

ANEXO VI: CONVERSATION PIECES Y ESCENAS DE INTERIOR: LA LUZ EN BARRY LYNDON

6.1. *Conversation pieces*: William Hogarth (1697-1764)

En 1731, Hogarth pintó *La familia Cholmondeley*, que, en cuestiones de estética, encuadres, vestuario y por supuesto, composición, va a inspirar a Stanley Kubrick en sus sucesorias escenas de conversación en los interiores de los lujosos palacios ingleses del siglo XVIII.



Este lienzo, titulado *La familia Strode*, 1738-1742, es una de las muchas obras que muestra fragmentos que más parecen fotogramas, en los que se quiere representar a la burguesía, a las altas clases sociales, con el objetivo de criticar su pretenciosidad y su ausente relación afectiva, algo, que desde luego, podría vincularse con los retratos femeninos que ya se han mencionado, y que presentaban ese alejamiento madre-hijo. La crítica es perfectamente comprendida por Kubrick, que tomará como ejemplos este tipo de pinturas para *Barry Lyndon*.

Hogarth proyectó esta obra en 1732, y compositivamente, inspiró a Kubrick, con una especie de proyecto piramidal pero igualmente desordenado y caótico, haciendo alusión a la mezcla de hombres y mujeres de distinta consideración social.



6.2. Interiores: el estudio de la luz

6.2.1. Vermeer

El genio holandés de la pintura no fue tan famoso como Rembrandt o Hals y su obra es menos numerosa, lo que ha llevado a algunos expertos a pensar que solo trabajaba por encargos. Se dedicó fundamentalmente a la pintura de género, destacando sus cuadros por el dominio de una luz que penetra en sus estancias desde ventanas abiertas en la izquierda del lienzo y recorta las figuras. Así, podemos ser capaces de percibir el aire de la estancia (es muy posible que usara una cámara oscura para conseguir reproducir la realidad tal como se ve, no tal como es)

En sus cuadros, Vermeer proyectó una o dos figuras centrales que impidieron que la vista del espectador se perdiera en detalles accesorios. Fue un pintor que prestó gran atención en representar fielmente los materiales que aparecían en el cuadro. Peter Greenaway primero y después Peter Webber en *La Joven de la perla* intentaron plasmar en la pantalla grande la obra de Vermeer, pero la mejor puesta en escena lumínica es la que realizó Stanley Kubrick en *Barry Lyndon*.

En la escena de la boda de Barry y Lady Lyndon, se repite el modelo de los interiores iluminados desde la izquierda de Vermeer. Lo mismo sucede en otras escenas como la firma de contrato por Lady Lyndon con el mismo esquema y características, que podemos encontrar en cuadros de Vermeer como *La lechera*, *La tasadora de perlas*, *El Arte de la pintura*, *La lección de música*, *La carta* o *El geógrafo*.



La lechera



La tasadora de perlas



El geógrafo

6.2.2. Wright of Derby y Van Honrost

Lo más destacable de la obra de estos pintores fueron sus cuadros de interiores con luz artificial. Las abundantes escenas de *Barry Lyndon* a la luz de las velas se inspiran en gran parte en la obra de ellos.



Experimento con pájaro en una cámara neumática, 1768. A partir de un foco central de luz artificial se recortan las figuras, que aparecen agrupadas con un excelente sentido de la composición. Varias escenas de Barry con la pastora y su hijo a la luz de las velas están claramente inspiradas en esta obra. Hay que destacar la revolución científica que estaba en marcha en Inglaterra en el siglo XVIII, de sumo interés para Kubrick.



La infancia de Cristo de Van Honhorst, a la izquierda, y un fotograma de *Barry Lyndon* a la derecha. Ambas imágenes se vinculan por la iluminación de la vela, que en ambos casos, permite ver los rostros con una mayor nitidez. También se potencia el color rojo.