ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Luis
Alcalá-Galiano

Tesis doctoral

UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA HISTORIA, PRÁCTICA Y TEORÍA DEL RETRATO: GALICIA 1850 – 1936

Santiago de Compostela, 2022

Programa de doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

TESIS DE DOCTORADO

UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA HISTORIA, PRÁCTICA Y TEORÍA DEL RETRATO: GALICIA 1850 – 1936

Luis Alcalá-Galiano

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2022

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR/A DE LA TESIS

D./Dña. **LUIS ALCALÁ-GALIANO**

Título de la tesis: UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA HISTORIA, PRÁCTICA Y TEORÍA DEL RETRATO:GALICIA 1850 – 1936

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En **Santiago de Compostela**, **16 de junio de 2022**.

Firma electrónica

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR/TUTOR DE LA TESIS

D./Dña. **JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO**

En condición de: **Tutor/a y director/a**

Título de la tesis: UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA HISTORIA, PRÁCTICA Y TEORÍA DEL RETRATO:GALICIA 1850 – 1936

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Luis Alcalá-Galiano**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **16 de junio de 2022**

Firma electrónica

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumen

Desde la crepitante hoguera en la cueva prehistórica hasta las contemporáneas series en cualquiera de las plataformas de *streaming* el ser humano ha utilizado imágenes para contar historias. En este sentido, reviste particular importancia el uso que la humanidad ha hecho de la pintura para narrar su historia: a sí mismo, a sus contemporáneos y a la posteridad.

La historia de la pintura ha tratado de manera desigual a cada uno de sus géneros pictóricos. Desde la pintura de historia hasta el paisaje o el retrato, pasando por el desnudo o la pintura de género, los pintores han dedicado sus caballetes a los principales de entre estos géneros.

La presente tesis doctoral tiene como objetivo crear un contexto que permita el estudio del retrato en Galicia entre los años 1850 y 1936. Para ello se ha realizado un recorrido a lo largo de la historia del género pictórico del retrato teniendo como apoyo en cada una de las etapas conceptos clave como la imagen, la historia y el propio tratamiento del retrato. Partiendo de una visión general europea, se han trazado los paralelos nacionales e internacionales convenientes para centrar la atención en las producciones artísticas gallegas en el período seleccionado, relacionadas principalmente con el retrato, y también con algunos aspectos de la técnica fotográfica. Como consecuencia a ese objetivo se ha reflexionado acerca de la conveniencia de señalar la existencia de una escuela gallega de retrato atendiendo a indicadores como la formación de los artistas; la identidad, calidad y cualidad de las obras producidas; así como la valoración que de estas se haga.

Palabras clave: Galicia; retrato; 1850; 1936; escuela; géneros pictóricos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumo
Dende a crepitante fogueira na cova prehistórica ata as contemporáneas series en calquera das plataformas de streaming o ser humano utilizou imaxes para contar historias. Neste sentido, reviste particular importancia o uso que a humanidade fixo da pintura para narrar a súa historia: a si mesmo, aos seus contemporáneos, e á posteridade.
A historia da pintura tratou de maneira desigual a cada un dos seus xéneros pictóricos. Desde a pintura de historia ata a paisaxe ou o retrato, pasando polo espido ou a pintura de xénero, os pintores dedicaron os seus caballetes aos principais de entre estes xéneros.
A presente tese doutoral ten como obxectivo crear un contexto que permita o estudo do retrato en Galicia entre os anos 1850 e 1936. Para iso realizouse un percorrido ao longo da historia do xénero pictórico do retrato tendo como apoio en cada unha das etapas conceptos clave como a imaxe, a historia e o propio tratamento do retrato. Partindo dunha visión xeral europea, trazáronse os paralelos nacionais e internacionais convenientes para centrar a atención nas producións artísticas galegas no período seleccionado, relacionadas principalmente co retrato, e tamén con algúns aspectos da técnica fotográfica. Como consecuencia a ese obxectivo reflexionouse acerca da conveniencia de sinalar a existencia dunha escola galega de retrato atendendo a indicadores como a formación dos artistas; a identidade, calidade e calidade das obras producidas; así como a valoración que destas fágase.

Palabras chave: Galicia; retrato; 1850; 1936; escola; xéneros pictóricos.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Abstract

From the crackling campfire in the prehistoric cave to the contemporary series on any of the streaming platforms, humans have used images to tell stories. Of particular importance in this regard is the use that humanity has made of painting to tell its story: to itself, to its contemporaries, and to posterity.

The history of painting has treated each of its pictorial genres unevenly. From history painting to landscape or portraiture, from the nude to genre painting, painters have devoted their easels to the most important of these genres.

The aim of this doctoral thesis is to create a context for the study of portraiture in Galicia between 1850 and 1936. To this end, a journey through the history of the pictorial genre of portraiture has been carried out, using key concepts such as image, history and the treatment of portraiture itself as support in each of the stages. Starting from a general European overview, the appropriate national and international parallels have been drawn to focus attention on Galician artistic productions in the selected period, mainly related to portraiture, and also to some aspects of photographic technique. As a consequence of this objective, we have reflected on the convenience of indicating the existence of a Galician school of portraiture, taking into account indicators such as the training of the artists; the identity, quality and quality of the works produced; as well as the evaluation of these works.

Key words: Galicia; portrait; 1850; 1936; school; pictorial genres.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Agradecimientos

Cualquiera que haya intentado o superado la realización de una tesis doctoral podrá coincidir conmigo en que el hecho de ser una tarea autoimpuesta no evita (bastantes) momentos de duda, crisis, preocupación; como también supone una etapa enriquecedora en lo teórico y práctico, en lo profesional y, sobre todo, en lo personal.

En este largo camino que para mí ha sido la tesis, mucha gente ha tenido su parte. En primer lugar, quería agradecer la ayuda que he recibido sin ser consciente de ello. Estoy seguro de que soy deudor de gente que ha colaborado en esta tesis de manera anónima.

Los dos primeros cursos del grado en Historia del Arte los realicé en la Universidad de Sevilla (US). Aunque ella quizá no logre situarme, debo agradecer a la profesora **María Jesús Godoy Domínguez** sus clases de Historia de las Ideas Estéticas en el primer cuatrimestre del curso 2013-2014. *Me temo* que ella y su manera de dar clase tienen mucho que ver en mi voluntad de dedicarme a la investigación y docencia universitarias, como ya le planteé en aquel incipiente 2º de carrera. También reconozco la *parte de culpa* que tuvo el profesor **Palomero Páramo** en su asignatura de Iconografía. Vaya desde aquí mi agradecimiento. No me olvido de Álvaro, Antonio, Alexis, Ángel, José y Juan Jesús.

La línea de investigación desplegada fue acogida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidade de Santiago de Compostela, centro universitario en el que aterricé para realizar la segunda mitad del grado en Historia del Arte, y el máster posterior. No he podido hacer la tesis contigo, **Rocío**, pero sé que si hoy estoy aquí es en parte gracias a ti, a Keats, Waterhouse y al increíble TFG que realicé bajo tu tutela. Ha sido una oportunidad y un honor tener como director al profesor **Juan M. Monterroso**. A su amplia capacidad profesional ha ido unida siempre un trato y dedicación personales que me han acompañado en esta compleja travesía.

Le persone che mi hanno aperto le porte dell'Università degli Studi di Catania durante il mio soggiorno di ricerca non possono essere lasciate fuori da queste righe: le visite all'ufficio condiviso dalla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

professoresa Mancuso *e dal* ***professor Pinto****, innumerevoli ore in biblioteca. E naturalmente non sei da meno,* ***Sandra****, la mia cicerona nella ricerca e anche di quella piccola grande parte d'Italia.*

Cada persona tiene su nombre, con todo lo que hay detrás de cada uno de ellos; y esta tesis es impensable sin nombres como los de **Andrés**, **Pilar**, **Xabi,** [T y P], **Santi**, **Abel**, **Juan K**, **Rois, Alex, Adri, Pablín**. Descubrimientos insospechados como los de **Woody**, **Zazu**, **Sander, Iria, Antoine, Asun** y el resto del grupo, también estáis aquí, como lo estuvisteis todo mi último curso en SCQ. Asimismo, ¿quién me iba a decir que, en diciembre, Santander cabría en una burbuja? También está por aquí Perico, quien me enseñó que Madrid está en el volante de cada coche. Breve e intenso, y a la vez revitalizador, fue el encuentro con ciertas personas de la Mesa 2: aquí estáis.

Todavía quedan personas increíbles, de esas que te apoyan sin necesidad de que les demuestres nada. Por eso, gracias también a ti, Cristina: en Santiago, Madrid, Granada o Huelva, has estado ahí. *Malo po malo gradimo tako sjajnu momčad. Ne moram ti reći da si me uhvatio na udicu. To je neugodno, zar ne?*

Pienso también en el Colegio Mayor La Estila, por un lado, y en mi familia por otro. Pasará el tiempo y cuando piense en *tesis* lo haré en La Estila, mi casa durante seis años y sé que para siempre. Además de mucho trabajo como subdirector y luego director, entre otras cosas, allí terminé mi grado en Historia del Arte, cursé mi máster de acceso al programa de doctorado, arbitré en la Federación Galega de Fútbol, realicé parte de la tesis, y sobre todo conocí y viví con unas personas que sin duda alguna me han marcado y a las que espero seguir notando cerca. Pienso en **Rubén**, **Omar**, **Álvaro**, **Gonçalo**, **¥Iago**, **Antonio y**, porque no se ha ido del todo, **Alex**. También me he sentido apoyado y alentado por otros tantos: **Dani**, **Tomás**, **Berni**, **Javier Izko y Álvaro**. No concibo el Colegio Mayor La Estila, ni seguramente la ciudad de Santiago de Compostela, sin el nombre de **José Antonio**: muchísimas gracias por todo el tiempo que me has dedicado y lo que me has enseñado directa e indirectamente.

Cada uno a su manera, mi padre y mi madre han aportado su necesario e impagable "granito de montaña", espero que sepan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

descubrirlo en estas páginas. Auténtico codirector en la sombra, muchas gracias, Papá, por todas tus revisiones, correcciones y sugerencias. Debes ser una de las tres personas que más veces ha leído mi tesis. Y tú, Mamá, no te enfades mucho por el apellido que brilla por su ausencia: me llamo Luis Alcalá-Galiano Pareja, y eso no va a cambiar, por mucho que el mundo académico se empeñe. Gracias por tus llamadas, por tus "Eso digo yo", por escucharme, por desatascarme cuando me frustraba, y por estar siempre ahí.

Paula, Manu, Félix y Belén. Soy el mayor de cinco hermanos y, cuando empecé la tesis, para mis hermanos, yo no era más que [sic.] "*un chupóptero, un parásito social que cobraba de una beca por no hacer nada*". Confío en que esto les haga ver que el Arte con mayúscula puede que no sea mucho, pero tampoco es nada. Ellos quizá no sepan en qué medida, pero yo sí soy consciente de que su empuje, enfados, bromas y cariño están entre las líneas de la tesis. *Big five!*

Siempre que he querido y especialmente en los momentos que más lo he necesitado he tenido la suerte de contar con amigos que han acabado por ser auténticos hermanos mayores. Nacho, Dani y Álvaro: en estas breves líneas os agradezco, a cada uno de manera individual, tantísimas cosas que habéis hecho por mí y todo lo que me habéis enseñado.

É agora o momento de manifestar o meu recoñecemento as persoas que través das distintas instiucións axudáronme a dar feita a miña tese. En Santiago, Lugo, Ourense, Pontevedra, Coruña e Vigo hai grandes profesionais que co seu labor facilitan investigacións como esta: **Dora**, **María Quiroga**, **Ángeles**, **Pepe**, **Mara**, **Filomena** son algunhas delas.

*With a special remembrance for **D. Schrute**, I could not leave out of this enormous prank all the guys from The Office. You have been very helpful in the final stage of my PhD, especially since the end of the confinement. Keep it up Scranton!*

Quiero incluir en estas líneas al alumnado de la USC del que he tenido la suerte de ser profesor durante los cursos 2018 a 2021 en asignaturas como Historia do Cinema, Arte Romano, Gótico, Concepto e Historia del Patrimonio, Mercado e Xestión y Arte Español Moderno

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y Contemporáneo. Quizá sorprendidos al principio cuando me veían subir al estrado, quiero que sepáis que, viéndoos en los bancos, escuchando vuestras preguntas y preparando vuestras clases he comprobado el atractivo impagable de ser docente. ¡Gracias por enseñarme!

Así, este trabajo no habría podido empezarlo, desarrollarlo o terminarlo sin la ayuda y motivación de muchas personas diferentes en sus distintas etapas. A todos ellas, ¡gracias! Con todas estas personas, y aquellos otros nombres que pueda estar olvidando, quiero compartir este reto personal.

¡Qué se duerma la aldea!

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tu deviens responsable pour toujours
de ce que tu as apprivoisé

LE PETIT PRINCE

I am a part of all that I have met

ALFRED TENNYSON

Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη,
να εύχεσαι νάναι μακρύς ο δρόμος,
γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις.
Cuando salgas hacia Ítaca
ruega por que el camino sea largo,
lleno de peripecias y descubrimientos.

K. KAVAFIS

Sacó del espejo
su vivo retrato.

JOAQUÍN SABINA

Abren sus ojos los lobos y
seleccionan a su próxima víctima

NARRADOR

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRIMERA PARTE. VIDAS ATRAPADAS

1. Preliminares……17
1.1. Introducción……17
1.2. Retrato……18
1.3. Objetivos generales y específicos……..……23
1.4. Metodología……..……..24
1.5. Estructura……..……..26
1.6. Estado de la cuestión……..…….28
1.6.1.Desde un punto de vista teórico……..28
1.6.2.Exposiciones y catálogos……..……..30
2. Homo videns, Homo imago……..……..35
2.1. Peter Pan y un cuadro de Poussin……..…….35
2.2. Pinceles, negativos y fotogramas……..……..41
2.2.1.¿Hermanas y enemigas?……..……41
2.2.2.Condenadas a entenderse…..……..……47
3. Vivir de sombras……..……...55
3.1. Homo faber, Homo poeticus……..…….55
3.2. Etimología……..…….56
3.3. Elementos del retrato: lo físico y lo espiritual……..……59
3.3.1.Físico……..……61
3.3.2.Espiritual……..……..…….63
3.4. Originalidad, realidad, representación……..……..64
3.4.1.Caricatura y fisiognómica……..……72
3.5. Juego de voluntades: pinceles y rostros……..……73
3.5.1.Un rostro, el rostro……..……74
3.5.2.Artista y modelo: ¿suma de voluntades?..……..……76
3.6. Función y funciones del retrato……..……81
3.6.1.Magia, naturaleza y religión……..…….83
3.6.2.Sociedad y política……..……85
4. Los géneros pictóricos y el retrato……..……...92
4.1. Evolución histórica de los géneros pictóricos……..……95
4.1.1.Retrato……..……...99
4.1.2.Pintura de historia……..……101
4.1.3.Paisaje……..……..105
4.1.4.Pintura de género o costumbrista……..……...…..109
4.1.5.Bodegones……..……...……113
4.1.6.Desnudo……..……...…….……...114
4.1.7.Fotografía y géneros……..……...……115
4.2. Otros retratos……...……..……...…..118

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.2.1. Autorretrato……..……...……..118
4.2.2. Retrato y espejo……..……...……...129
4.2.3. La máscara y el retrato……..……...…….……132
4.2.4. Retratos sin modelo……..……...……..139
4.2.5. Retrato literario y musical……..……...……142

SEGUNDA PARTE. EVOLUCIÓN Y REVOLUCIONES DE LAS IMÁGENES

5. Antigüedad y Edad Media……..……...……151
5.1. Egipto...…..……...……153
5.2. Grecia……..……...……...156
5.3. Roma……..……...……160
5.4. Edad Media: Románico y Gótico……..……...……..165
6. Edad Moderna……..……...……..169
6.1. Historia, imagen y retrato en el siglo XV……..……....171
6.2. Historia, imagen y retrato en el siglo XVI……..……....177
6.3. Historia, imagen y retrato en el siglo XVII……..……..183
7. Siglo XVIII……..……...……...186
7.1. Decoro……..……...……..188
7.2. Miniatura y retrato……..……...……190
7.3. El retrato en Europa……..……...……..194
7.4. Retrato en España……..……...…….203
7.4.1. Goya y el retrato……..……...……....205
8. Historia, imagen y retrato en el siglo XIX ……..……...……210
8.1. Arte del siglo XIX……..……...……216
8.1.1. Romanticismo……..……...……...222
8.1.2. Arte del siglo XIX en España……..……...……223
8.1.3. Salones, exposiciones y crítica……..……...……..226
8.1.4. Artista y sociedad decimonónicos……..…….....230
8.2. Un siglo retratado……..……...…….233
8.2.1. El retrato en el siglo XIX europeo…….239
8.2.2. El retrato en el siglo XIX en España……..……....245
8.2.2.1. Primer tercio……..……...…….247
8.2.2.2. Segundo tercio……..……...……..252
8.2.2.3. Último tercio……..……...……....255
8.3. Un nuevo retrato para un nuevo siglo……..……...……257
8.3.1. Dos viejas conocidas: fotografía y pintura……..……...257
8.3.2. Miniaturas y *carte de visite*……..……...……...260
9. Siglo XX: historia, imagen y retrato……..……...……263
9.1. Vanguardia……..……...……...265

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9.2. A partir de 1900 en España……..……...……..267
9.3. Un género más vivo que nunca……..……...……270
9.4. El retrato y las vanguardias……..……...……..272
9.5. Epílogo o el retrato más allá de 1936……..……...……277

TERCERA PARTE. GALICIA Y EL RETRATO (1850-1936)
10. Galicia: historia, arte e imagen……..……...……283
10.1. Introducción al arte gallego hasta el siglo XIX…….284
10.2. Escuela y escuelas de arte: Galicia y España…….289
10.2.1. Tomando su sentido más clásico, ¿cuándo y cómo ocurre la invención de la escuela española? ……..…….....291
10.2.2. Escuela gallega……..……...…….....297
10.3. Galicia y su arte en el siglo XIX……..…….....306
10.3.1. Xeración doente (1871–1902) ……..…….....313
10.3.2. Xeración Triunfante……...…….314
10.3.3. Pintores del 98 y aires renovadores……..……...316
10.3.4. Pintores del 16 y costumbristas……..……317
10.3.5. La fotografía en Galicia……..……...……320
10.4. Arte del siglo XX en Galicia……..……...……323
10.4.1. Primeras dos décadas……..……...……328
10.4.2. Xeración dos Renovadores……..……...……329
10.4.3. Vanguardia y museos gallegos……..…….....332
10.4.4. Posguerra civil……..……...……...333
10.4.5. Década de los 50-60……..……...……..333
10.4.6. 1960-1980 e mais alá……..……...……335
11. El retrato en Galicia: 1850-1936……..……...……..337
11.1. Los géneros pictóricos y Galicia……..……...…337
11.2. Retratos en Galicia en el siglo XIX hasta 1850……..349
11.3. Retratos del siglo XIX a partir de 1850 y hasta 1936…….354
11.3.1. Retrato distante……..……...…….358
11.3.1.1. Reales y aristocráticos……..…….....358
11.3.1.2. Institucionales……..……...……..366
11.3.2. Retrato privado o burgués……..……...…….377
11.3.3. Retrato cercano……..……...…….390
11.3.3.1. Familia…...……...390
11.3.3.2. Amistad…...……..399
11.3.3.3. Artista a artista…...……403
11.3.3.4. Autorretrato…...……409
11.3.4. Retrato alegórico…...……418

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUARTA PARTE. RECAPITULACIÓN

12. Conclusiones…...……..437
12.1. Primera Parte…….437
12.2. Segunda Parte……452
12.3. Tercera Parte……..473

A. Bibliografía……...……...……..501
B. Anexos para la Mención Internacional…...……...……..583
1. ANEXO 1 (ITALIANO)……..585
2. ANEXO 2 (ÍNDICE DE IMÁGENES) ……...……661

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PRIMERA PARTE
VIDAS ATRAPADAS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Sea breve; no haga un catálogo, sino un compendio general,
algo así como el relato de un rápido paseo filosófico
a través de las pinturas[1]

1. PRELIMINARES

1.1 INTRODUCCIÓN

Tan simple en sus orígenes como intrigante en sus resultados, se ha escogido el retrato pictórico como asunto principal de este estudio. Y dentro del mismo se trazarán los paralelos nacionales e internacionales convenientes para una adecuada contextualización del tema. Una labor de investigación como la aquí realizada, con pretensión de reunir en un volumen aspectos concretos de algo ingente como es un género pictórico, muchas veces conlleva ausencias lamentables pero inevitables. Tratándose de una tesis de Historia del Arte es posible seleccionar aquellos ejemplos que mejor representen lo que se pretende con esta investigación.

La presente tesis quiere ser una visión "tan necesaria para hacer una valoración de la pintura gallega"[2] que complete el panorama dedicado al género del retrato. Ni realizar una tesis-catálogo, acumulación de retratos realizados en un período previamente fijado, ni trazar un esquema inamovible; esta investigación quiere plantear nuevas preguntas que complementen lo dicho hasta ahora. Un desafío, en definitiva, a mirar y a pensar de manera distinta.

Otra manera de entender esta investigación es como explicación del *humus* que nutre al retrato, el trasfondo cultural que hace de sustrato fértil[3]. Así, el dato por el dato puede quedar conscientemente disminuido en favor de la elaboración de un relato. No están todos los retratos que se han trabajado, ni todos los ejemplos estudiados eran

[1] BAUDELAIRE (1996), p. 223.
[2] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 15.
[3] CALVO SERRALLER (2014), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

susceptibles de ser incorporados: la selección se ha hecho en función de la claridad expositiva y de lo que se ha considerado como mejor aportación, tolerando algún salto cronológico. Por ejemplo, ha primado una clasificación por tipologías de retrato antes que la sola enumeración de autores.

Como se ha dicho, considerar todo el retrato es una imposibilidad física y sobre todo intelectual. Por ello se ha profundizado en el género del retrato de la mano de investigadores reconocidos como Francastel, Calvo Serraller, Berg y Didi-Huberman, entre otros. Con la intención de ofrecer una visión lo más completa posible, la investigación sigue una estructura cronológica y geográfica aunando historia, arte y cultura; Europa, España y Galicia. Hacer un ejercicio de intelección del pasado desde el presente: este ha sido el acercamiento elegido para tratar la dimensión cultural del retrato. Se establecerá un marco de referencia que estudie el origen de este género desde sus inicios, poniéndolo en relación con la realidad gallega, y con ejemplos de interés que completen una visión global del retrato en la pintura gallega[4]. Mediante el empleo de referencias histórico-artísticas propias del panorama decimonónico y a través del estudio de sus postulados, tanto en contexto como proyectados en la historia, se busca ahondar en un aspecto de tanta relevancia para las artes visuales como es el retrato.

1.2 RETRATO

La importancia de las imágenes es rastreable desde siempre y todo apunta a que será para siempre. Así, en las últimas décadas es posible advertir el cariz marcadamente visual adoptado por la sociedad. Un mundo superpoblado de imágenes, y al mismo tiempo ávido de ellas[5]; visualmente contaminado, estéticamente cansado[6]. A nadie extraña lo cotidianas que se han vuelto las imágenes, tampoco que el *homo sapiens* haya evolucionado a *homo videns*[7]. En cualquier caso, la superabundancia de representaciones con la que convive nuestra cultura va acompañada de cierta desconfianza sobre su verdad. Afirma el saber

[4] BERNÁRDEZ (2011), p. 7.
[5] OROPESA (1995), p. 18.
[6] VILARIÑO (1995), p. 183.
[7] SARTORI (2000).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

popular que una imagen vale más que mil palabras, y los expertos hablan ya de la saturación visual que sufre hoy día la sociedad[8], provocando una vulgarización del retrato como no ha habido nunca en la historia del arte. De manera residual, y por supuesto alejada de la particular preeminencia que tuvo en siglo XIX, es innegable que hoy día el retrato sigue vivo. El retrato ha salido de la esfera artística y con ejemplos de autorretrato como el *selfi*, se encuentra a pie de calle, al alcance de cualquiera que disponga de un dispositivo con cámara. Y, pese al desconcierto formal y conceptual del siglo XX, ¿por qué sigue habiendo retratos pictóricos hoy día?

Es totalmente legítimo cuestionarse si será de aprovechamiento una reflexión más sobre este tema. Nuestra opinión es que todavía quedan cosas por decir. Aunque el retrato, y el español en general, es un tema estudiado por autores como Barón, Díez o Portús, el caso particular gallego presenta ausencia de publicaciones monográficas[9]. Así las cosas, son varios los motivos que han llevado a la realización de este trabajo. En primer lugar, el interesante caldo de cultivo creado desde diversas instituciones dedicadas a la investigación, facilitando en las últimas décadas un proceso de revisión del siglo XIX a nivel historiográfico, museográfico, artístico, etc., que ha puesto de relieve la riqueza de un siglo más complejo de lo que se pensaba[10].

Al mismo tiempo, el retrato comparte con el arte una función tan antigua como el mundo: explicar nuestra realidad y ayudarnos en la formulación de preguntas sobre lo que nos rodea. La conciencia artística presente en el ser humano ha buscado conocer los códigos, modos y procesos empleados por las imágenes para construir su significado. Es fascinante la capacidad de la imagen para albergar y comunicar conocimiento.

En segundo lugar, la elección de este tema surge a partir del primer contacto que tuve con el retrato al iniciar mis estudios universitarios, momento en que descubrí la atracción por las historias, y empecé a

[8] Daix en su obra acerca del siglo XX señala una "proliferación de flujos incontrolables de imágenes en desintegración acelerada". DAIX (2002), p. 8.
[9] Una ausencia de una monografía como tal dedicada a un género al que prácticamente todo artista ha dedicado algún esfuerzo, y en el que algunos de los mejores pinceles españoles (Velázquez, Goya, Picasso) han sobresalido notablemente.
[10] DIEZ y BARÓN (2007), p. 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

plantearme si cada retrato podía ser una historia[11]. Ya entonces, y de una manera exponencial hoy, es evidente que no era la primera vez que veía un retrato. Sin embargo, la asignatura de Iconografía en la que estaba matriculado me planteó algo novedoso: la posibilidad de leer como historia individual cada uno de los retratos realizados en la historia del arte. Historia del arte en primer lugar, pero también historia del modelo, y por qué no, del artista. Poco tiempo después, para la realización del trabajo final de carrera, acudí al siglo XIX. Esta vez para analizar la relación pintura-poesía (écfrasis e hipotiposis) en el caso inglés; concretamente a través de los versos que John Keats dedicó a *una urna griega*, así como del tratamiento poético y pictórico del tema *Lady of Shalott* (obra de Waterhouse y Tenysson).

No menos importante y con la creencia de que lo menos que se le puede pedir a un tema académico es que haya algo de interés personal, el asunto elegido responde a una preferencia particular del autor. De las tres artes mayores, pintura, escultura y arquitectura, me siento más cercano de la primera[12]. Este hecho, unido a la afinidad que tanto doctorando como director sienten por el retrato, derivó en la selección de este género en particular.

No soy gallego de nacimiento y tendrá que transcurrir un tiempo para poder decir que lo soy de adopción. Sin embargo, el interés personal por todo lo relacionado con el siglo XIX (arte, historia, cultura, política), la mano tendida por parte del departamento, así como la consecución de una beca, unido todo a una pizca de suerte, condujeron

[11] La historia (*history*) de la humanidad podría ser contada como un viaje o narrada como una historia (*story*). Un binomio en absoluto novedoso, como puede comprobarse en la obra de ELKINS (2002). Por instinto, por necesidad, por placer o porque sí, desde el primer despertar de su conciencia artística, la humanidad ha reproducido todo aquello que se encontraba a su alrededor. ¿Y hay algo más común a todas esas historias y viajes que el rostro-sujeto? Sin importar el medio artístico, tampoco el momento histórico o la teoría estética que alimenta en cada momento la representación en cuestión, cuando se trata de estudiar el retrato se podría decir que, atrapados ambos en la superficie representativa, somos testigos de la historia y el viaje por excelencia.

[12] A este argumento personal se puede añadir la afirmación de Lafuente Ferrari cuando dice que, de todas las artes figurativas, la pintura es aquella por la que el artista español se ha sentido más llamado. LAFUENTE FERRARI (1971), p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la investigación hacia el tema que aquí se presenta[13]. Además, esa ausencia de consanguinidad gallega puede verse como un sano distanciamiento a la hora de investigar. Resulta un reto interesante ahondar en este período histórico que tanta influencia ha tenido en la conformación del arte gallego. Precisamente de lo que hoy se conoce como Galicia.

¿A qué se debe la acotación tanto temporal como espacial?[14]. Nathalie Heinich propone una división tripartita de la historia del arte en la que el arte clásico iría desde su invención en Grecia hasta la modernidad; el arte contemporáneo aludiría al arte actual; de manera que el periodo moderno abarcaría desde las vanguardias del XX hasta el arte que se hace mientras estas líneas son leídas[15]. Por citar otra perspectiva, Calvo Serraller señala como arte contemporáneo el realizado desde principios del XIX hasta la actualidad[16]. Por su parte, Rosemary Lambert, identifica el inicio de la modernidad en la pintura con el deseo de superar los temas tradicionales a partir de 1789[17]. Así visto, la presente investigación se encuentra a caballo entre lo moderno y lo contemporáneo. Imitando el esquema empleado por Rosenblum en su libro sobre el arte del XIX, se ha organizado el arte haciendo del siglo XIX, Galicia y el retrato las piedras angulares de todo este edificio teórico. Por eso, y yendo a lo concreto, la justificación de las fechas elegidas sigue el siguiente proceso.

El hecho de señalar 1850 como hito inicial responde a la necesidad práctica de acotar la muestra de estudio para conseguir un mínimo de coherencia. Entroncando con lo investigado hasta el momento es necesario señalar la existencia de una brillante tesis que aborda el

[13] Se trata de una ayuda de apoyo a la etapa predoctoral en las universidades del Sistema universitario de Galicia, en los organismos públicos de investigación de Galicia y en otras entidades del Sistema gallego de I+D+i concedidas por la Xunta de Galicia en régimen de concurrencia competitiva.

[14] Como cualquier delimitación, esta es cuestionable y hasta cierto punto convencional. El propio Museo del Prado permitió excepciones en su clasificación a la hora de elaborar su Catálogo del siglo XIX. DIEZ y BARÓN (2007), p. 13.

[15] HEINICH (1998), p. 19.

[16] CALVO SERRALLER (2014), p.71.

[17] LAMBERT (1985), p. 7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estudio de la pintura gallega entre los años 1750 y 1850[18]. Otro argumento en favor de situar la fecha de inicio en 1850 es lo percibido por autores como Reyero o Freixa: a partir de la década de los 60 del siglo XIX el panorama artístico cambia. De ahí que, para contextualizar y redondear, el corte cronológico se sitúe en 1850.

Para la fecha de finalización se barajaron distintas opciones. Podía haber sido 1917: por representar un acontecimiento histórico como los sucesos que culminaron con el derrocamiento del régimen zarista y la creación de la República Federal Soviética de Rusia; y en el plano artístico, 1917 acogió un gran terremoto que sacudiría para siempre los cimientos del arte. R. Mutt, pseudónimo de Marcel Duchamp (1887-1968), presentó *La Fontaine* en el Salón de los Independientes[19]. Otros

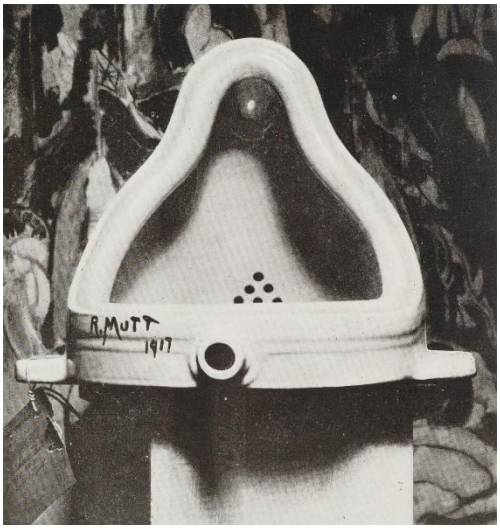

Figura 1

[18] Su carácter amplio, sin dejar fuera ningún aspecto o género en concreto, sirvió de inspiración para la realización del presente trabajo. El rastro dejado por el profesor Castiñeiras ha ayudado en la labor de ponerle puertas al campo, facilitando el estudio posterior. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992).

[19] Tras el exhaustivo estudio de Irene Gammel, la génesis de la idea se atribuye a Elsa von Freytag- Loringhoven, conocida como "La Baronesa" (1874-1927). Esta artista trabajó como modelo para diversos artistas, también publicó sus poemas calificados como dadaístas. No solo probó fortuna con el diseño de vestuario, también se atrevió con *assemblages* y objetos encontrados. Fig. 1: Marcel Duchamp (¿Elsa von Freytag-Loringhoven?), *La Fontaine* (1917). Porcelana y óleo, 36 x 48 cm. Fotografía de Alfred Stieglitz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

posibles cierres cronológicos podrían ser los años 1950[20] o 1980, guardando simetría con la tesis del profesor Castiñeiras anteriormente citada. Si bien un lapso tan amplio permitiría estudiar la génesis, desarrollo y consecuencias de las vanguardias, así como algunas referencias dentro del arte contemporáneo, un arco cronológico tan extenso dificultaría el estudio individual, disminuyendo el rigor y la profundidad requeridas en la realización de una investigación, por lo que quedó descartado. Finalmente, la fecha elegida fue 1936, en virtud de su carácter de *hecho creador de época*[21], por su validez como hito histórico, así como con la voluntad de incorporar matices relevantes en el plano artístico con la inclusión de las vanguardias. Criterio taxonómico, por tanto, que facilita una distinción entre el retrato previo al desencadenamiento de las vanguardias artísticas y cómo estas modificaron el género de manera casi irreversible. A modo de colofón podría servir la preclara argumentación de María Preckler cuando afirma que ambos siglos (XIX y XX) "no se deberían contemplar aislados, sino con las interconexiones y dependencias que en ellos se producen"[22].

En lo referente a la tipología de retratos seleccionados, la principal distinción hecha ha sido la cronológica, de ahí que se hayan estudiado lienzos, tablas, retratos sobre papel y variados ejemplos de acuarelas o dibujos. Al mismo tiempo las obras estudiadas tienen en común la vinculación gallega: bien por su pertenencia a museos e instituciones gallegos, bien por el origen o residencia de los autores.

1.3 OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Una vez establecidas la hipótesis de partida y las premisas, a continuación se enumeran los objetivos de la investigación.

El objetivo general consiste en la contextualización de la práctica y teoría artística acerca del retrato en Galicia entre 1850 y 1936. Este objetivo general se apoya en otros más específicos como estudiar los

[20] De hecho, Sobrino Manzanares señala una división bipartita del arte del siglo XX, decisión que, al obviar las repercusiones de la Guerra Civil en el panorama artístico, quizá pase por demasiado convencional. SOBRINO MANZANARES (2011).
[21] FAZIO (2006), pp. 23-24.
[22] PRECKLER (2003), p. 42.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

motivos que han configurado el retrato a lo largo de su historia, y específicamente en el período de tiempo comprendido entre los años 1850-1936 (a nivel europeo, español y gallego); situar las bases que faciliten investigar la construcción del retrato femenino en la pintura gallega; valorar la producción cultural de una sociedad concreta y su percepción a través de un género pictórico; o estimar la construcción del espacio dentro del retrato.

Se aprovechará la ocasión para revisar la categoría "escuela española de retrato" y sus influencias en el arte gallego, así como cuestionar si el retrato pictórico como género ha tenido o tiene un carácter regional que permita hablar de un retrato gallego.

1.4 METODOLOGÍA

El tratamiento recibido por el tema sigue una progresión que va de lo general a lo particular: de la imagen artística y la pintura como arte al retrato como género; de Europa en general a Galicia en particular. Así como el arte español se encuentra influido por el europeo, en cierta medida también el arte gallego bebe del arte español. Ya lo advirtió Couselo Bouzas en las primeras páginas de su monumental obra, cuando se proponía reivindicar la personalidad artística de Galicia[23].

Con la esperanza de que se pueda dar una cada vez mejor respuesta al razonado lamento de Díaz Pardo cuando afirmaba que "sabemos más del neolítico gallego que de la historia que tenemos a la vuelta de cuarenta años"[24], es todo un desafío explicar la influencia de la pintura, y en concreto el retrato, en la configuración del arte español en general, y gallego en particular.

Son varias las disciplinas que tienen por objeto de estudio las imágenes. El tratamiento que aquí se hará pertenece a una perspectiva en parte histórico-artística, en parte sociológica.

Inicialmente la historia del arte era considerada una disciplina auxiliar de la historia. Con el paso del tiempo su papel evolucionó hasta desarrollar un método propio gracias al cual es posible, por ejemplo, estudiar culturas y sociedades del pasado a través de sus objetos

[23] COUSELO BOUZAS (2004), p 5.
[24] FERNÁNDEZ SANTANDER (1985), p. 7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artísticos. La historia del arte, ocupada en el estudio de la creación artística y los artefactos culturales, ha experimentado con diferentes corrientes historiográficas como cualquier otra disciplina científica. Hoy día permite abordar tanto el contexto en el que fue creada cada obra como qué ideas eran las imperantes: en lo artístico, lo estético, lo social. Como apunta Gutiérrez Burón, se puede hacer historia de la humanidad haciendo historia del arte[25]. Así, es posible estudiar qué cambios se han operado en la sociedad y cómo el arte ha sido reflejo de ello.

De la historia del arte también se emplean sus técnicas históricas, sus métodos de selección de fuentes de información, por ejemplo, la crítica de arte. Se ha realizado una labor de revisión tanto de literatura teórica como de literatura artística, encaminadas ambas a la formación de una perspectiva múltiple: antropológica, sociológica y artística. La revisión incluye fuentes primarias (descripciones de la época, documentación acerca de las obras, críticas de arte) y también fuentes secundarias (obras sobre la cultura y los modos de vida tanto del siglo XVIII como del XIX, sobre el género del retrato y sobre la pintura gallega).

Siendo el retrato un género que permite cuestionar cómo se veían a sí mismas, cómo eran vistas por los demás, y cómo querían ser vistas cada una de las personas retratadas, por parte de la sociología se quiere estudiar el retrato como testimonio cultural, reflejo de la sociedad.

En otra línea, el presente trabajo tiene cierto componente de artes comparadas ya que en el siglo XIX el retrato no puede ser entendido sin el rol desempeñado por la fotografía. No en vano, la retratística fue el género que quizá se vio más afectado[26]. Este proceso de *ósmosis pictórica* justifica que el binomio fotografía-pintura ocupe un espacio en este trabajo[27]. Con todo, y dado que no es el epicentro de la investigación, la aparición de la fotografía y lo que su irrupción supuso recibirán un tratamiento aproximativo, con la idea de crear una visión global de las relaciones que se establecieron entre ambas artes. Razones no han faltado para abordar el tema de la evolución y del

[25] GUTIÉRREZ BURÓN (1987), p. 4.
[26] SCHARF (1994), p. 18.
[27] SCHARF (1994), p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

establecimiento de tipos fotográficos de retrato, sin embargo, ha pesado más la intención de evitar una tesis megalómana o argumentos como la coherencia y cohesión internas de un texto de estas características.

Con lo dicho hasta ahora, y respetando los imperativos de precisión, exhaustividad y pertinencia, la presente investigación científica se ha desarrollado en cuatro fases:

1. Exploración y delimitación conceptual. A partir de publicaciones previas sobre el tema, se acota un período cronológico y un espacio geográfico que permitan una correcta aproximación al tema.
2. Documentación. Debido a la amplitud del tema, se ha evidenciado la oportunidad de incluir una etapa consistente en el rastreo bibliográfico y museográfico de toda información teórica (publicaciones, congresos, catálogos) y práctica (ejemplos de retratos)[28].
3. Análisis de la muestra. Es el momento de reposar toda la información conseguida, disponerla correctamente y acometer la apasionante tarea de dar respuesta, y más importante quizá, plantear nuevas preguntas acerca del retrato, la pintura gallega, la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX.
4. Plasmación. Última fase, tan trabajosa o más que las anteriores, en la que, una vez terminado el proceso de análisis e interpretación, se procede a la detallada puesta por escrito del proceso seguido, de los objetivos propuestos, las conclusiones obtenidas y las posibles líneas de investigación que queden abiertas.

1.5 ESTRUCTURA

La obra se articula en torno a tres grandes apartados, organizados en doce capítulos, y enhebrados en su núcleo interno por los años transcurridos entre 1850 y 1936, el concepto de retrato y Galicia. Cada

[28] La bibliografía para la pintura en el período que nos ocupa es extensa y en distintos idiomas. Las fuentes seleccionadas para esta bibliografía reflejan las tendencias nacionales y los pintores individuales aparecidos en el texto. Se ha hecho un esfuerzo en incluir libros y catálogos de exposiciones, así identificados. Referencias originadas en artículos al igual que obras de difícil localización, tesis no publicadas y trabajos de disertación se han reducido a lo indispensable.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una de las partes puede entenderse de manera individual y con el resto de capítulos, conformando siempre un todo en relación al objetivo principal de la tesis.

La primera parte, *Vidas atrapadas*, acoge los cuatro primeros capítulos. El primero de ellos se ocupa del contexto científico en el que se enmarca la investigación; el interés y justificación de la misma; la hipótesis de la que se parte; los objetivos principales y específicos a alcanzar; el método y técnicas de trabajo empleados así como la estructura que ordena el texto.

El segundo, de carácter teórico, plantea las tres categorías principales del texto (imagen, arte y retrato), cada una entendida como concreción de la anterior. Incluye también una reflexión sobre el hombre *capax imaginum* y su relación con la imagen manual, la imagen mecánica-estática y posteriormente la imagen mecánica-dinámica.

El capítulo tercero define las partes visibles e invisibles del retrato. Recoge diferentes orígenes etimológicos; cuestiona los elementos físicos, los espirituales, así como la evolución de los mismos; reflexiona acerca de las funciones del retrato (mágico-religiosa y social-política). También incluye un apartado, con un punto de vista propio de la Estética, en el que a propósito del retrato se revisan conceptos como el de calidad, originalidad, tradición, realidad y representación.

Esta primera parte cierra con un capítulo dedicado a la relación de los géneros pictóricos con el retrato; la cuestión del autorretrato y las condiciones de posibilidad de otros retratos (literario, musical, etc.).

El inicio de la segunda parte, *Evolución y revoluciones de las imágenes hasta 1850*, incluye una serie de capítulos que abordan un recorrido histórico de la práctica artística del retrato desde los inicios hasta el siglo XX. ¿El objetivo? Completar la visión del retrato, y situar los antecedentes a estudiar en el apartado gallego. Se incluyen también algunas ideas acerca de qué ocurre con el retrato después del período cronológico escogido.

La tercera parte, *Galicia y el retrato (1850-1936)*, supone el culmen y la pequeña contribución a la que toda investigación aspira. Incorpora una introducción histórico-artística así como una reflexión acerca del concepto de escuelas pictóricas. Tras esto se plantea el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estudio del retrato en Galicia, prestando especial atención a la segunda mitad del siglo XIX y al primer tercio del XX.

Finalmente, en el capítulo doce se recogen de manera ordenada los resultados obtenidos, así como su valoración en forma de conclusiones y el establecimiento de posibles líneas de trabajo.

En *Anexos* se incluyen fragmentos requeridos en otros idiomas (italiano y gallego); así como un apartado de *Bibliografía* ordenado de manera alfabética. Un *índice* de figuras con los retratos manejados en la presente investigación conforma las últimas páginas del presente trabajo[29].

1.6 ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.6.1 Desde un punto de vista teórico

Desde su aparición, el retrato ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia. Se ha convertido desde un punto de vista práctico y teórico en una de las actividades artísticas por excelencia en el campo de la representación visual. Tanto es así que podría decirse que el retrato ha logrado una pervivencia prácticamente ininterrumpida a lo largo de la historia del arte.

De manera creciente, eventos científicos, monografías en revistas especializadas y un número de proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad, son prueba evidente de la actualidad del tema. En la misma línea, hoy día el retrato cuenta con esfuerzos teóricos en otros continentes que prueban el carácter catalizador y globalizador de este género artístico.

Otra cuestión es el tratamiento que ha recibido a nivel teórico. La abundante bibliografía acerca de las artes, las imágenes y la pintura se ve reducida cuando afronta el género del retrato y tiende a desaparecer cuando se sitúa el foco de atención en el retrato gallego. La presente investigación iniciará su andadura recogiendo lo que expertos del panorama nacional e internacional han dicho sobre el retrato. Ninguna

[29] En aquellas partes en que sea pertinente, la cuestión europea y española, intrínsecas a este trabajo, serán el complemento oportuno tanto teórica como sobre todo gráficamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

labor de investigación que se precie puede ser desarrollada sin tener en cuenta lo que otros, más sabios y mejor conocedores de la materia, han pensado, escrito y dicho antes. A todas esas personas manifiesto mi respetuosa gratitud.

El género del retrato, y específicamente el decimonónico, constituye un asunto complejo que ha sido abordado de manera progresiva apenas finalizado el primer tercio del siglo XX. Numerosas disciplinas humanísticas han arrojado luz y posibles interpretaciones acerca de su origen, sus antecedentes y consecuentes y, por supuesto, sus protagonistas: modelos y retratistas.

En una línea conceptual y tratando el tema de la mirada y lo visual se encuentran Juan Antonio Ramírez (1992), Régis Debray (1994), Facundo Tomás (2001) y John Berger (2002). Una serie de ensayos (ed. 2000) muestran de primera mano la percepción artística del momento a través de Oscar Wilde, una de las plumas más prolíficas del siglo XIX. Un primer título que contribuye al andamiaje teórico del retrato es la obra siempre actual de Rosa Martínez Artero (2004). El trabajo de Federico Vercellone (2004) por un lado, y de Götz Pochat (2008) por otro, recorren el nervio estético a lo largo de toda la historia del arte; y establecen un más que adecuado contexto desde 1850 hasta 1936.

Acerca del retrato en general habría que citar las más que reconocidas obras de Pierre y Galienne Francastel (1978) y de John Pope-Hennessy (1985), puntos de ignición para numerosos estudios posteriores. También Stefano Zuffi (2000) y una de las primeras aproximaciones al género, de la mano de Rafael Argullol (2004), por supuesto temática y también cronológica. Haciendo gala de una claridad envidiable Francisco Calvo Serraller (2005) explica la aparición, caracterización y evolución de cada uno de los géneros pictóricos. Su obra es, sin lugar a duda, una de las bases para cualquier investigación en el terreno de la pintura y, específicamente, el tema que aquí se trata. Un año posterior en el tiempo y focalizada en la figura y obra goyescas, hay que situar la obra de María del Carmen Agustín Lacruz (2006) con una introducción sistematizada que facilita, y mucho, un acercamiento al género.

Aunque hay títulos como *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria* de Murguía o el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escrito de Costa Clavell (1981) que sobrevuelan el tema de la pintura gallega, no se conocen obras centradas en el retrato gallego. Publicada en 1984 está la obra *Un siglo de pintura gallega 1880-1980* con textos de Filgueira Valverde, Seoane o Castelao entre otros. Profesor universitario en Santiago de Compostela, Enrique Fernández Castiñeiras afrontó con su investigación (1992) el estudio de la pintura gallega en el siglo previo al que trata esta tesis. Monterroso Montero en 1998 realizó las primeras incursiones teóricas al género del retrato gallego en el siglo XIX. Tarea tan ardua como exitosa es la de Francisco de Pablos (2003): a él se debe, en una obra de gran formato con estupendas ilustraciones, un resumen de cuatrocientos años de pintura gallega. Siendo una colección abrumadora, el tomo XVI de *Artistas galegos* (2004) a cargo de Carlos del Pulgar, recoge algunas de las figuras más sobresalientes en la pintura del período mencionado. Finalmente, resulta ideal para situarse en el marco histórico gallego desde el siglo XVIII hasta nuestros días la obra coordinada por Jesús de Juana y Julio Prada (2005), así como la de Josep Fontana (2007), esta última con un enfoque más amplio por peninsular, y más reciente en el tiempo. Aportando información desde un campo muy distinto, e igualmente complementaria, se encuentra la obra de Rodríguez Álvarez (2008).

1.6.2 Exposiciones y catálogos

Además de la reflexión teórica, en el campo de la historia del arte se realizan otras aproximaciones que completan de una manera más gráfica y con igual rigor científico la labor de investigación: se trata de las exposiciones y de los catálogos que emanan de estas. Para contextualizar la pintura en el período escogido resultan muy clarificadores catálogos de exposiciones como *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo* (1992, José Luis Díez) y *Centro y periferia en la modernización de la pintura española: 1880-1918*, editado por Carmen Pena (1993). De carácter también generalista son las exposiciones *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (a cargo de Pilar Vélez, 1999), *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XIX y XX en la colección de The Hispanic Society (P. E. Muller, 2000) y *El siglo XIX en el Prado* (José Luis Díez, 2007).

Acerca del retrato en España son importantes títulos como *Retratos de la villa y corte* (1992); la obra con visos de catálogo, *El Retrato en el Museo del Prado*, elaborada por el propio Museo del Prado (1994). Del año 1995 es la exposición *El arte del retrato en el siglo XX* comisariada por Marisa Oropesa. Dos años posterior, y también gracias al Prado, está la exposición *Artistas pintados: retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado* (José Luis Díez). Constituido en catálogo de referencia para los expertos, hay que hablar de la obra editada por Javier Portús a partir de la exposición *El retrato español: del Greco a Picasso* albergada en el Museo del Prado (2004). Entre octubre de 2004 y febrero de 2005 el Museo del Prado acogió la exposición *El retrato español. Del Greco a Picasso*[30]. Con la colaboración de algunos de los grandes museos del mundo, esta exposición fue todo un acontecimiento en el tratamiento del retrato ya que hasta ahora este había sido abordado de manera parcial, tanto cronológica como espacialmente. Javier Portús, comisario de dicha exposición, resaltaba cómo el retrato español ha alcanzado unas cotas de perfección y admiración internacionales gracias a que ninguno de los grandes de la pintura española (El Greco, Ribera, Murillo, Velázquez, Zurbarán, Goya, Miró, Picasso) desdeñó el género. A esto hay que añadir factores diversos como la calidad y creatividad de los artistas citados (Velázquez, Goya, Picasso); y al mismo tiempo, la capacidad imitativa del resto de pintores que, acudiendo a esas grandes figuras, emulan lo que estas hicieran.

Leticia Ruiz comisarió *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya* (2006). El año 2007 resultó fructífero en lo que al retrato se refiere: Javier Barón dirigió *El retrato español en el Prado. De Goya a Picasso* y *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, un paseo por la forma de representación de la efigie humana a lo largo del denso y fascinante siglo XIX, una época de retratos verdaderos en los que se

[30] La exposición a la que se hace referencia representó un hito en el panorama artístico internacional, tanto por la diversidad de instituciones que colaboraron como por el rol de punto de ignición que supuso en cuanto al estudio del género del retrato. Como indican en la presentación del catálogo, esta exposición constituye "la primera panorámica del desarrollo histórico del retrato en España" o "un capítulo único" en la historia de nuestra pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

buscaba mostrar la psicología y estatus del personaje. Todavía del año 2007 es otra investigación muy orientada a la práctica artística del retrato, más enfocada al siglo XX y las vanguardias. Se trata de la exposición *El Espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso* (2007*)*, acogida por el Museo Thyssen-Bornemisza, de la cual resultó un excelente catálogo a cargo de Paloma Alarcó, Malcolm Warner y que incluía textos de Calvo Serraller, John Klein o William Feaver. En el año 2017 tuvo lugar la exposición *Galería de retratos*. De entre las exposiciones internacionales más recientes debería mencionarse la que tuvo como objeto *Lorenzo Lotto. Retratos* (2018), coordinada por el Museo del Prado en colaboración con otras entidades.

A veces considerado como un subgénero dentro del retrato, llama la atención como el número de publicaciones y exposiciones dedicadas al autorretrato, prácticamente supera al número de las dedicadas al retrato en general. Así, para el estudio del autorretrato en España reviste particular interés por su carácter iniciático la *Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles. 1800-1943* en el entonces Museo Nacional de Arte Moderno (1943). Siguiendo esa línea se puede situar *Els Autorretrats del Museu d' Art Modern* (Barcelona, 1983) o *El Autorretrato en la Pintura Española. De Goya a Picasso* (Madrid, 1991). De 1994 es la exposición *El autorretrato en España de Picasso a nuestros días*. Asimismo, y con una óptica más regional, está el catálogo de la exposición *Artistas asturianos. Retratos y autorretratos* (Oviedo, 1996).

Homenaje a pintores coruñeses (1983) y *Artistas Gallegos en la Colección C. A. M. V* (1986) y *Artistas Gallegos en la Colección Caixavigo* (1988) son las primeras exposiciones referidas al arte gallego aquí reseñadas, esta última además con carácter itinerante. *Arte Galega na Colección Caixavigo, S. XX* se prolongó durante el año 1992. Coordinada por Rosario Sarmiento (1993) está la exposición que llevó por título *A Xeración Doente*. Aunque de carácter más generalista, también puede citarse la exposición *Ausencias, fragmentos da Arte galega no século XX* (1993).

Entre mayo y junio de 1996 el Centro Cultural Caixavigo acogió *Do Romanticismo aos anos vinte*. Otras dos exposiciones que supusieron un antes y un después en el tratamiento del arte gallego

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fueron *O Século XIX* (1997) y *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (1998), ambas bajo la dirección de José Manuel García Iglesias. Evento importante fue la exposición que llevó por título *A Galicia Moderna*, alojada en el Centro Galego de Arte Contemporánea. Complementando esta perspectiva más regional existen catálogos de exposición como *Pintores Compostelán*s. *Historia e Renovación entre os séculos XIX e XX* (2004) o *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidade nacional* (2007), en colaboración con la Fundación Luis Seoane y bajo la coordinación de José Manuel López Vázquez. Dos años posterior, y también del profesor López Vázquez, hay que situar la obra *Do neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega* (2009). Del año 2012 es la exposición *Da fantasía á realidade. Pintura de 1833 a 1936* a cargo de José Manuel García Iglesias, en la que se realizó un recorrido por el período inmediatamente anterior a la renovación pictórica gallega.

Referente en su tratamiento del retrato en Galicia y sobre todo en cómo mostrarlo al público, habría que enmarcar catálogos de exposición como *A arte como retrato da sociedade*. Apenas finalizada la primera década del siglo XXI tuvo lugar en la galería Xerión una exposición con las grandes figuras del panorama pictórico gallego de los siglos XIX y XX. Carlos López Fernández comisarió en 2011 *Faces do país: O retrato en Galicia (1890-1950*). Del año 2016 y a cargo del Consorcio de la ciudad compostelana, se celebró *Rostros*, exposición que acogió un centenar de retratos gallegos.

Uno de los muchos inventos que tuvieron lugar en el siglo XIX fue la aparición, en sus numerosas fases, de la técnica fotográfica. La relación pintura-fotografía, y, especialmente, entre el retrato pictórico y el fotográfico hacen pertinente su inclusión en esta investigación. En lo referente al campo fotográfico resultan de innegable valor tanto Naomi Rosenblum y *A History of women photographers* (1994), como la obra en la que John Berger (2006) trata las propiedades del retrato fotográfico; es interesante la aportación de Angier (2008) sobre el aspecto cualitativo de la mirada en el retrato fotográfico, así como el diccionario de Marie-Loup Sougez (2009). Los trabajos realizados por Helena Pérez Gallardo son la herramienta bibliográfica inicial para aproximarse a la fotografía. Su relación con el retrato fue tratada en una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exposición más que recomendable: *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im-19. Jahrhundert* (2018, Germanisches Nationalmuseum). Entrando en materia gallega no puede quedar fuera *As orixes da fotografía en Galicia: estudios composteláns do XIX*, obra de Carlos I. Castelao (2018) o la exposición del año 2008, *Miradas alleas. Unha visión de Galicia*, dirigida por Manuel Vilariño, Premio Nacional de Fotografía, en la que se realiza un recorrido a través de las imágenes tomadas por viajeros en Galicia entre los años 1865-2004.

Como se ha visto, a nivel teórico son tres los ejes: retrato, Galicia, 1850-1936. Conceptos que se pondrán en relación mediante un recorrido temporal que reflejará de manera concisa las distintas etapas por las que ha transitado este género: el retrato desde siempre hasta el selfi. Como es lógico, se tratará más en profundidad el período comprendido entre 1850 y 1936. Tendrá un mayor peso, ya que es importante para el aspecto central de la tesis qué líneas teóricas sustentan el desarrollo del retrato. Es de esperar que, entre otros asuntos, sean tratadas cuestiones como la relación entre la imagen, la pintura y el retrato; qué era el retrato antes de ser un género; o el retrato vanguardista entendido como máscara y espejo. El aspecto geográfico, podría ser entendido como un complemento del eje temporal, ambos necesarios para la correcta contextualización del aparato teórico a desarrollar. ¿Qué espacio recorre el presente trabajo? De manera similar a cómo se hizo con la perspectiva temporal, se comenzará el barrido espacial desde un punto de vista general (el retrato a nivel internacional) para pasar a su concreción en el ámbito nacional y regional (España y Galicia). Se ha sopesado no poco la conveniencia de realizar este apartado, y se ha valorado la posibilidad de enfrentar retratos regionales con nacionales incluso internacionales. En definitiva, se trata de llamar la atención sobre un género artístico como es el retrato, tan ligado al ser humano como el propio arte.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuenta la leyenda que un emperador chino ordenó al primer pintor de su corte que borrara la cascada que había pintada en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir

2. HOMO VIDENS, HOMO IMAGO

En el campo del arte, el género del retrato está comprendido dentro de la categoría imagen artística[31]. En este apartado se abordará primeramente el concepto de imagen, porque estas existen sin necesidad de ser clasificadas como artísticas o no[32]; en segundo lugar, se prestará atención al arte, porque no toda imagen artística es retrato; finalmente será el turno del retrato, por ser la categoría más concreta de las tres y el objeto de estudio de esta investigación[33].

La pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura[34]

2.1 PETER PAN Y UN CUADRO DE POUSSIN

"En el imaginario antiguo, la imagen está unida a la sombra, nace de la sombra. Es la sombra que un ser proyecta o abandona sobre un plano"[35]. En los primeros compases de la historia de Peter Pan tiene lugar un hecho revelador: Wendy cose la revoltosa sombra del Niño Eterno a sus escarpines; personaje y sombra quedan para siempre unidos. Este hecho, además de ser un recurso literario que hace avanzar el desarrollo de la historia, posee un significado simbólico: con la sombra cosida a

[31] AGUSTÍN (2006), p. 23.
[32] En inglés, por ejemplo, *image* se diferencia de *picture*. Véase HOPKINS (1998), p. 14.
[33] Al hablar de *retrato* ha de entenderse *pictórico*, aunque como ya se ha indicado en la introducción, también habrá referencias al retrato fotográfico.
[34] LIOTARD (2020).
[35] AZARA (2002), pp. 52-53.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sus pies, esto es, con su reflejo en el mundo real, Peter Pan pasa a ser una persona de carne y hueso[36].

Para vivir, el ser humano necesita las imágenes como el aire. Y como el aire, las imágenes carecen de imágenes, son creadas mediante convención por el ser humano. Al principio las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente[37]. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; que podía mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien y, por implicación, cómo lo habían visto otras personas. La imagen aquí considerada es la que representa el mundo. Así, y como resultado de una progresión en la conciencia de individualidad histórica[38], una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y, sin importar que esta incógnita fuera una persona o un objeto[39].

Poseer y dominar la imagen implicaba la posibilidad de intervenir activamente en los acontecimientos cósmicos y sociales. La imagen era, pues, muy importante y la capacidad para engendrarla y manipularla muy apreciada[40].

El ser humano sintió la necesidad y tuvo la habilidad de conformar su entorno con imágenes plásticas o formas arquitectónicas; creó obras que, trascendiendo lo puramente instrumental, eran portadoras de un sentido más profundo. Milenios antes de la aparición de la escritura lineal, las imágenes facilitaron a la humanidad el acceso a un sistema de correspondencias alegóricas.

Las imágenes encarnan esa pulsión a la que se refiere Brusatin cuando dice que "en todos los individuos existe la necesidad de búsqueda y reconocimiento en imágenes o rituales de predisposición de sujetos icónicos"[41]. Entre sus muchas características, la imagen tiene una dimensión simbólica: actúa como conmutador entre el cielo y la

[36] HERREROS (2009), p. 39.
[37] Para un recorrido acerca del origen de las imágenes véase DEBRAY (1994), pp. 19-39. Para una aproximación desde una perspectiva visual véase STOICHITA (2000), "El ojo sorprendido" pp. 13-59; "El ojo curioso" pp. 75-134; "El ojo metódico" pp. 151-264.
[38] BERGER (2000), p.16.
[39] Gombrich dedica un capítulo a profundizar por qué diferentes épocas y naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos. Véase GOMBRICH (2002), pp. 3-25.
[40] RAMÍREZ (1976), p. 51.
[41] BRUSATIN (1992), p. 19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tierra, entre lo abstracto espiritual y lo físico concreto. Esta capacidad relacional permite a la imagen poner en contacto términos opuestos, erigiéndose como intermediaria entre el hombre y sus dioses. En el prólogo a su obra, Debray afirma que

> "ya tranquilicen o solivianten, maravillen o embrujen, ya sean manuales o mecánicas, fijas, animadas, en blanco y negro, en colores, mudas, hablantes, es un hecho comprobado desde hace varias decenas de miles de años que las imágenes generan acción y reacción"[42].

"Cuando el hombre emergió de la naturaleza, el arte emergió de entre los demás objetos"[43]. El hombre no puede pasar sin arte[44]. El arte es uno de los medios más eficaces de la cultura visual occidental para dar consistencia visual a las complejas abstracciones culturales que organizan las distintas sociedades[45]. Desde tiempos primitivos el hombre ha sabido dar expresión a sus pensamientos y sentimientos en imágenes pintadas o esculpidas[46]. La imagen asegura la comunicación de lo visto al vidente: funciona como mediación efectiva entre el mundo exterior y el sujeto que lo contempla[47]; interpela a quien la contempla; remueve hasta lo más íntimo de la persona[48]. Calvo Serraller apuntala la importancia de la capacidad narrativa de las imágenes comentando que, hasta el ecuador del siglo XVIII, dentro de la pintura, la narración era el elemento fundamental, contar historias mediante imágenes[49]. Comenzado el siglo XIX, las imágenes escapan del ámbito privado y están destinadas al enriquecimiento de la cultura colectiva, quedándose en forma de publicaciones contenidas en bibliotecas, etc. Posteriormente tendrán lugar procesos de aceleración y acumulación fotográfica.

[42] DEBRAY (1994), p. 15.
[43] ARNHEIM (1992), p. 21.
[44] TOLSTOI (1992), p. 11.
[45] AGUSTÍN (2006), p. 35.
[46] AZARA (1995), "El arte y la caza", pp. 104-170.
[47] DEBRAY (1994), p. 14
[48] POCHAT (2008), p. 8.
[49] CALVO SERRALLER (2005), p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otro componente del retrato, además de las imágenes, son las ideas. Y unas no se dan sin las otras. De este modo podría decirse que un retrato no debe verse sino entenderse, mejor incluso, leerse[50]. Una primera y completa definición puede ser la propuesta por Agustín Lacruz al señalar que, dentro de las artes visuales, el retrato se considera como un género polimorfo en el que un sujeto (artista) representa sobre una superficie bidimensional o tridimensional, mediante técnicas muy diversas –dibujo, pintura, grabado, mosaico, escultura, esmalte, vidriado, fotografía, fotomontaje, etc.- a sí mismo, a otra persona o grupo de personas, determinando sus rasgos físicos y psicológicos particulares, con un propósito definido[51].

Paul Fréart de Chatelou, gran amigo de Poussin, pide al pintor que consiguiera un retrato suyo y se lo enviara con motivo de la inauguración de la *Académie* en 1648. Sin confiar que hubiese alguien con la capacidad suficiente, Poussin decide enviar un autorretrato. Mediante un juego de lienzo enmarcado tras lienzo enmarcado, todo contenido dentro del marco de una puerta, Poussin se representa mirando intensamente al espectador. El pintor aparece emparedado por los cuadros: del más lejano no se acierta a ver la temática; el segundo lienzo muestra una alegoría (¿la Pintura coronada?); el siguiente lienzo está vacío salvo por unas palabras explicando que se trata de un retrato de Poussin para su amigo. Sin embargo, no es este el último lienzo. Todavía queda el cuarto lienzo, el único lienzo real[52]. Un lienzo que recoge, como ocurría con Peter Pan, la sombra del pintor, haciéndolo existir todavía hoy.

En ocasiones se ha puesto en duda que el arte sea un complemento indispensable para la naturaleza y el actuar humanos[53]. Daix detecta una necesidad de posesión visual de lo fundamental del entorno del hombre y se refiere a ella como algo "inherente a nuestra especie, que desde sus primeras sociedades ha aplicado para ello los mismos medios

[50] STOICHITA (2009); BERNÁRDEZ (2011), p. 22.
[51] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[52] Aunque perteneciente al ámbito teatral y cinematográfico, se puede discutir si Poussin llega al espectador atravesando la cuarta pared con su fulminante mirada. El concepto de *cuarta pared* hace referencia al acuerdo tácito entre autor y público según el cual los personajes nunca se dirigen al espectador por "existir" una pared que separa ambos grupos.
[53] ARNHEIM (1992), p. 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intelectuales y físicos que nosotros"[54]. El arte es un medio por el que el ser humano se ha expresado desde que apareciera sobre la faz de la tierra, una herramienta que le ayuda a comprender su entorno. Implicando el mundo exterior que lo circunda, también es muestra del rico mundo interior que posee la persona. De manera que, aunque sea posible agrupar por movimientos, temáticas o géneros artísticos, la manera de expresar sentimientos y plasmar ideas es única. Todavía mejor, lo propio del arte no es aislarse sino participar en la vida del ser humano[55].

El filósofo enseña a pensar, el poeta a sentir, el científico y el maestro a saber, el santo a amar. ¿Y el pintor? El pintor enseña a ver. De ahí que Leonardo Da Vinci sugiera que un requisito para la buena pintura sea *saper vedere*, ya sean formas y colores, u objetos, personas o paisajes[56]. Así y todo, no es seguro, que la pintura tenga asegurada su supervivencia. De hecho, ninguna técnica de representación del mundo es inmortal. Solo lo es la necesidad de inmortalizar mediante la estabilización de lo inestable. Y es aquí cuando aparece el retrato.

> "Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquél que ha reparado en ella"[57].

"Mirar obliga a mirar. El poder de la mirada es tal que difícilmente podemos resistirnos a dirigir nuestros ojos al objetivo elegido por otro, cuando se hace con intensidad"[58]. Una de las tareas del artista es la de mostrar su visión acerca de un asunto, ya sea exterior y objetivo (paisaje) o interno y subjetivo (qué siente cuando ve determinado atardecer). Los artistas, por lo general, sujetan un espejo al cual invitan

[54] DAIX (2002), p. 63.
[55] PRECKLER (2003), p. 37
[56] PORTÚS (1994), p. 49
[57] BERGER (2000), p. 16.
[58] REYERO (2008), p. 80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a mirar a todo aquel que lo desee. En el caso concreto del retrato, ese espejo que muestra al modelo es a la vez el pincel que lo define.

> *El arte es uno de los dos órganos de progreso de la humanidad. Mediante la palabra, el hombre comunica pensamientos; mediante las imágenes del arte, comunica un sentimiento a todos los hombres, no sólo a los de su tiempo, sino también a las generaciones pasadas y futuras*[59]

[59] TOLSTOI (1992), p. 79.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No mucho antes de saber hablar,
pero antes de haber aprendido a escribir,
yo veía películas[60]

La verdad tenía un nombre: fotografía[61]

2.2 PINCELES, NEGATIVOS Y FOTOGRAMAS

Sin duda, uno de los acontecimientos por excelencia en la historia cultural del siglo XIX es la aparición de la técnica que desembocará en la fotografía[62]. Tal y como señala Scharf, su relación *simbiótica* con la pintura va más allá de la mutua y polémica influencia y favorece la inventiva en el campo pictórico desde el momento mismo de su aparición[63].

2.2.1. ¿Hermanas y enemigas?

Por su doble relación con el siglo XIX y con el retrato, y dado que ya existen densas y muy completas evoluciones de la técnica fotográfica, aquí se mostrarán tan sólo aquellos breves apuntes que permitan contextualizar la relación que hubo entre pintura y fotografía, específicamente en lo que al retrato en las fechas elegidas se refiere[64].

[60] JIMÉNEZ (2002), p. 196.
[61] RAMÍREZ (1976), p. 81.
[62] Acerca de su origen véase RAMÍREZ (1976), pp. 64-75; pp. 81-110.
[63] SCHARF (1994).
[64] Para profundizar en este tema puede consultarse alguno de los siguientes títulos: NEWHALL (1949); VIGNEAU (1963); COKE (1964); STELZER (1966); BENJAMIN (1973); GUBERN (1974); BREA (2010); BERGER (2015).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El punto de arranque es la cámara o habitación oscura[65]: instrumento óptico conformado por una sala cuya única iluminación es un orificio situado en el muro, a través del cual penetra la luz, proyectando en uno de los muros interiores todo lo que hay en el exterior. Conocida desde la Antigüedad[66], fue progresivamente perfeccionada. También se conocían investigaciones acerca de materiales fotosensibles: sustancias como las sales de plata se oscurecían tras entrar en contacto con la luz. Otro instrumento a tener en cuenta es la linterna mágica, asociada a la figura de Kircher en pleno siglo XVII[67]. Aunque existen otros precursores ideológicos de la fotografía, la relevancia que tienen no justifica su inclusión[68].

Figura 2

La técnica fotográfica es hija de la curiosidad y la generosidad francesas, concretamente del trabajo de Joseph N. Niépce y Louis

[65] Fig. 2: Anónimo, posiblemente italiano, *Cámara oscura* (s.f.). Tinta sobre pergamino. En el fondo puede advertirse la cúpula de Brunelleschi para la catedral de Florencia. Fotografía de dominio público.
[66] Los primeros testimonios escritos que refieren su existencia datan del IV a. C. tanto en la zona de Asia (a través de Mozi) como de la tradición clásica (Aristóteles).
[67] Tradicionalmente atribuida a Athanasius Kircher (1601-1680), existe la duda de si el auténtico inventor fue Christiaan Huygens (1629-1695). El primero fue un pensador nacido en la actual Alemania que estudió temas lingüísticos, anatómicos o políticos; por su parte Huygens era de origen neerlandés y dedicó sus investigaciones a la física y las matemáticas.
[68] FREUND (1977).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Daguerre entre 1826-1838 y de las gestiones del diputado François Argo. Tras su aparición, la técnica fotográfica fue escenario de una carrera de innovaciones, con un ojo en Francia y otro en Inglaterra[69]. A la muerte de Niépce, Daguerre perfeccionó la técnica del daguerrotipo, donándola poco después a la humanidad; así, se rastrean investigaciones paralelas por el continente (John Talbot y Scott Archer) e incluso al otro lado del Atlántico.

Niépce nombró heliografía al proceso en el que empleaba una cámara oscura y sales de plata. Sin embargo, el elevado tiempo de exposición invalidaba la heliografía para realizar retratos, quedando reducido su uso para inmortalizar elementos inanimados y fijos. En 1851 tuvo lugar la fundación de la Sociedad Heliográfica en París, la primera asociación de este tipo en el mundo. Sus objetivos eran acelerar los procesos artístico-técnicos para promover una mayor y más rápida difusión de esta nueva técnica[70].

De manera similar a la artesanía, considerada como una tarea manual todavía alejada del arte, el daguerrotipo es una tecnología, un procedimiento impersonal sin alma y sin espíritu[71]. Se podrían resaltar varios aspectos que situaron al daguerrotipo en posición de convertirse en aliado o adversario de los pinceles. En primer lugar, la extrema fidelidad al modelo. La objetividad fotográfica es uno de los aspectos esenciales en cuanto a la consideración de la fotografía como arte, ya que acude a redefinir el concepto mismo del arte. Precisamente la cuestión de la objetividad en el retrato pictórico y fotográfico será uno de los asuntos más ampliamente debatidos. Por otro lado, el bajo coste unido a la comodidad y la rapidez para el modelo en comparación con un retrato al óleo tradicional [72], son factores que acabarán por convertir a la fotografía en una de las características del retrato en el siglo XIX[73].

Acerca del uso del daguerrotipo interesa reseñar que, si bien es cierto que "las primeras demostraciones se hacían sobre naturalezas

[69] SCHARF (1994), p. 41.
[70] En España se crea la Sociedad Fotográfica de Madrid en 1899 con Santiago Ramón y Cajal como presidente honorario.
[71] DEBRAY (1994), p. 225.
[72] RAMÍREZ (1976), p. 67.
[73] SOUGEZ (2001), p. 245.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muertas y perspectivas urbanas"[74], también lo es que "el daguerrotipo se convierte verdaderamente en negocio rentable por su aplicación al retrato"[75]. Con el daguerrotipo tiene lugar un suceso sin precedentes en la historia del arte para el tema de esta investigación: la democratización del retrato. Y aunque esta extensión de la imagen siguió siempre el orden de clases establecido (primero la burguesía, después las clases medias, finalmente la masa popular), la revolución fotográfica hará que poseer el rostro de los familiares o de los amigos ya no sea un privilegio aristocrático, sino algo común. Se podría decir que la cámara introdujo una concepción de la imagen más democrática e igualitaria. Despojados de toda la parafernalia, monarcas y tenderos no se diferenciaban en su reflejo en los distintos tipos de placas empleados para su inmortalización.

Después del daguerrotipo, la siguiente evolución dentro del campo fotográfico fue el colodión húmedo[76]. Hasta ahora se trata de procedimientos caros y que permitían una sola imagen. La técnica sigue su curso y surgirán disputas entre los que defienden lo nítido (daguerrotipo) y los partidarios de lo borroso (talbotipo). Innovaciones posteriores fueron el estereoscopio (C. Wheatstone), el fotograbado o la litofotografía. El calotipo permitirá finalmente obtener más de una copia a partir de la matriz.

La técnica siguió evolucionando y desembocó en la instantánea[77], que consistía en detener el movimiento cuando este se efectuaba relativamente cerca o rápido. No habría sido posible sin los sucesivos inventos de Richard L. Maddox y Charles H. Bennet[78]. La instantánea permitió investigar científicamente el movimiento y su representación[79].

---

[74] RAMÍREZ (1976), p. 67.
[75] Ibídem, p. 67.
[76] RAMÍREZ (1976), pp. 83-85.
[77] SCHARF (1994), pp. 191-206.
[78] RAMÍREZ (1976), p. 136.
[79] RAMÍREZ (1976), p. 137. Es conocido el ejemplo de Muybridge, quien empleó la técnica fotográfica para registrar el movimiento de un caballo al galope, demostrando que el movimiento no era como venía siendo representado, sino como las cámaras por él colocadas demostraban.
Fig. 3: Muybridge, *El caballo en movimiento* (1878). Fotografía de dominio público.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

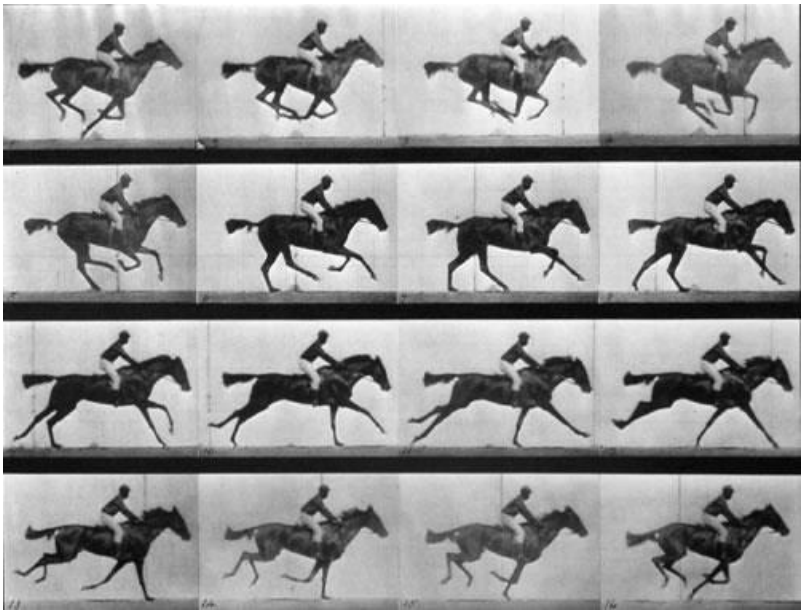

Figura 3

Sea como fuere, la instantánea acabará representando el ideal de la vida moderna[80]. Al mismo tiempo simplificó el proceso fotográfico hasta el punto de que este podía anunciarse como verdadero juego de niños. En definitiva, y sin distinguir entre su divulgación masiva o su popularización, lo cierto es que poco antes de la década de los 90 del siglo XIX eran numerosas las facilidades para convertirse en fotógrafo[81].

Pero la auténtica expansión de la fotografía vendrá de la mano de George Eastman, fundador de Kodak, momento a partir del cual la fotografía permitiría aunar "economía, gran nitidez (realismo) y facilidad para la tirada de múltiples positivos"[82]. Tiempo después, y sobre todo a lo largo del siglo XX, surgirán empresas competidoras que procurarán ofrecer mejores máquinas (Canon, Minolta, etc.), frente a

[80] RAMÍREZ (1976), p. 161.
[81] Ibídem, p. 142.
[82] Ibídem, p. 84.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otras que investigarán nuevos tipos de películas o el material en el que se fijan las imágenes (Fuji)[83].

Especialmente en el siglo XX, Svetlana Alpers y Rosalind Krauss hicieron de la fotografía un elemento neutro en la historia del arte describiéndola como un motivo de estilo de las bellas artes. La tendencia, iniciada después de la segunda guerra mundial, de sustituir la imagen pintada por la fotográfica no hace sino aumentar[84]. Y su influencia se hace sentir hoy día en periódicos, revistas, redes sociales. Si en la producción de la fotografía analógica es posible rastrear unos modos mecánicos y físicos, no ocurre lo mismo con las imágenes digitales[85]. La fotografía digital aparecerá en el seno de Kodak, de la mano de Steve Sasson en 1975, aunque no se convertirá en popular hasta la década de los 90. Con la llegada del *smartphone*, la frontera entre técnica, arte y masa se tornará casi invisible, al menos en lo que al retrato se refiere.

¿Y hoy día qué? Para el ser humano de las dos primeras décadas del siglo XXI el selfi, autofoto o autorretrato puede entenderse como una instantánea narcisista. Una suerte de traslación de clichés, social y culturalmente aceptados, como los cánones de belleza, o la estructura que vertebra la historia de la representación. El selfi es la fotografía que define al ser humano del siglo XXI. En la actualidad conlleva toda una pose y un amplio abanico de connotaciones unidas a la actitud del protagonista: felicidad eterna, idealización de rasgos o repetición de gestos, entre otros.

A lo largo de los siglos XIX y XX la evolución técnica ha posibilitado pasar de la imagen manual a la imagen mecánica (de la pintura a la fotografía), ambas estáticas. El siguiente paso será el salto a la imagen en movimiento o dinámica (cine)[86]. De manera parecida a como la pintura asistió al nacimiento de la fotografía, la técnica fotográfica conocerá su descendencia con el nacimiento del cine[87].

[83] Sobre el epílogo de la fotografía, especialmente sus derroteros artísticos, véase SCHARF (1994), "La fotografía como arte: el arte contemporáneo", pp. 247-263. El mismo autor analiza en capítulos posteriores las reacciones postimpresionistas, incluso su relación con las vanguardias.
[84] SONTAG (2026), sp.
[85] MARTÍNEZ LUNA (2019), p. 20.
[86] ESQUEDA y CUEVAS (2018).
[87] RAMÍREZ (1994), p. 144.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ambas tendrán la responsabilidad, quizá sin ser conscientes de ello, de asentar las bases del lenguaje cinematográfico[88].

2.2.2. Condenadas a entenderse

> "La fotografía puede registrar solamente un único instante (y este apenas superficialmente) y no es capaz de revelar lo específico, la forma individual: para esto último se necesita de la capacidad artística y de la intuición del pintor. De ahí que, un centenar de fotografías solamente producirían otros tantos cientos puntos de vista instantáneos, pero nunca la personalidad como un todo. El todo es algo que solamente el pintor puede ver y retratar" [89].

El desarrollo de la técnica fotográfica aparece para arremeter contra el pensamiento ampliamente difundido de que esa capacidad de profundizar en la psique era algo restringido a los pintores. En esta línea, Francastel anota como la aparición de la fotografía permitió a la pintura que se dedicara a la interpretación psicológica y analítica del universo[90].

En ocasiones considerada más una tecnología al servicio de la información que un lenguaje artístico[91], posteriormente acusada de destruir el ritual secular de la belleza[92], la fotografía puede ser definida como "el descubrimiento más importante para la historia del arte de los últimos cinco siglos"[93]. Con la llegada de la técnica fotográfica, la pintura experimenta un proceso de reflexión a partir del cual "peculiaridades menos evidentes, pero intrínsecas de la imagen

[88] Martínez Luna recoge el pensamiento de José Luis Brea cuando afirma que "la fotografía podría no ser realmente un caso particular de lo cinematográfico, es decir, un filme de brevísimo metraje compuesto por un único fotograma". MARTÍNEZ LUNA (2019), p. 23.
[89] EBERLE (2006), p. 35.
[90] FRANCASTEL (1984), p. 102.
[91] CASO (2016), p. 237.
[92] BENJAMIN (2019).
[93] Para una aproximación original a los inicios de la fotografía véase BRUSATIN (1992), "Imágenes en exposición". Al mismo tiempo hay autores que prefieren hablar de "aparición" de la técnica, véase BELTING (2007), pp. 227-232.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fotográfica fueron incorporándose al vocabulario de la pintura y el dibujo"[94]. A este efecto, Scharf señala como en los primeros diez años que siguieron a la aparición de la técnica fotografía, la pintura se volvió perceptiblemente más tonal[95]. Paulatinamente los artistas emplearán sus pinceles en llegar ahí donde la cámara no alcanza.

En la fotografía la luz sustituye a la mano del artista, de ahí que el impacto de la luz artificial será desigual en los artistas de la cámara y en los del pincel[96]. Como arte en ciernes, la fotografía puede compararse con la literatura[97], con el cine, con la danza o la música[98]. Para el presente trabajo interesa su relación con la pintura y, más concretamente, con el retrato.

"Entre el hombre que maneja la cámara y quienes se dejan retratar por ella se establece un vínculo más profundo porque es inesperadamente largo"[99]. Además de una nueva técnica, la fotografía supone para el retrato la liberación de un prolongado proceso de aprendizaje[100], por ejemplo, para corregir errores de visión derivados de las sesiones de posado. Francastel niega que el objetivo de la cámara haya suministrado datos a los pintores impresionistas para aumentar su conocimiento de la realidad objetiva y, sin embargo, la fotografía era empleada como herramienta para evitar o al menos disminuir ejercicios de posado al modelo[101].

La fotografía, al liberar a la pintura de la obligada realidad, permitió que esta abriese nuevos campos de exploración, elevando y agudizando la percepción de la naturaleza y el *arte por el arte* del artista[102]. Daix habla de la "transformación intelectual de la percepción

[94] SCHARF (1994), p. 14.
[95] Ibídem, p. 15.
[96] RAMÍREZ (1976), p. 131.
[97] "La imagen fotográfica proporciona una infinidad de consecuencias que la palabra tarda siglos en poner una detrás de otra". CHACEL (1989), p. 305.
[98] Es interesante la relación que establece Didi-Huberman cuando afirma que "la fotografía está tan cerca de la música como de la pintura" en el sentido de que debe más a su interacción con el tiempo, y no tanto con la forma. BERGER (2006), p.12.
[99] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 150.
[100] Tediosas sesiones de posado por parte del modelo pierden su sentido frente a la inmediatez de una sesión fotográfica. RAMÍREZ (1976), p. 89.
[101] Ibídem, p. 139.
[102] SCHARF (1994), p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del mundo"[103], en cuanto que la mirada que el ojo humano arroja sobre la realidad acaba por modificarla. Por primera vez, no se trata de un problema de *ismos*, es decir, de neoclasicismo, romanticismo, realismo, sino un cambio de todo el sistema de referencias. Y esta es probablemente una de las más grandes aportaciones de la fotografía al lenguaje artístico.

Además de tardía, la valoración de la fotografía como arte fue muy desigual. Hasta el punto de que los fotógrafos adelantan a los pintores de la vanguardia del momento[104]. Fotografía y pintura marchan pues interrelacionadas, también después de que la descomposición de la realidad iniciada por Cézanne incline la actividad de ciertos pintores hacia una nueva senda[105]. Al mismo tiempo que evoluciona la técnica, también van cuestionándose las premisas estéticas. Así, surgieron estudios que han explorado hasta qué punto influyó la fotografía en el cambio de paradigma que hubo en las formas artísticas del siglo XX[106].

La técnica fotográfica es una invención que "procede del mismo cambio en las herramientas mentales que el paso al espacio de la pintura moderna"[107]. Al tiempo que cuenta con unos recursos propios[108], la fotografía está sujeta a unos factores y limitaciones técnicas. Tanto es así que ciertas propiedades formales de la técnica fotográfica (encuadre, espacio, variaciones tonales) eran del agrado de algunos pintores[109].

Burke señala que, al dar sus primeros pasos, la fotografía se apoya en el lenguaje empleado por los pintores del momento: la postura del modelo, actitudes, poses, etc.[110]. Se da entonces una paradoja desconcertante: mientras la recién nacida técnica toma como modelo, aprende e imita a la pintura, esta "lucha denodadamente por asimilar

[103] DAIX (2002a), p. 116.
[104] Como afirma Scharf "casi todas las características definibles de la forma fotográfica son ya visibles en la obra de algunos pintores anteriores a la invención de la fotografía", por ejemplo, en corrientes y movimientos artísticos como el neoimpresionismo y su interés en la descomposición del cuadro en multitud de puntos cromáticos no percibidos como tales. SCHARF (1994), p. 74.
[105] RAMÍREZ (1976), p. 140.
[106] SCHARF y JAMMES (1964).
[107] DAIX (2002a), p. 20.
[108] RAMÍREZ (1976), p. 170.
[109] REYNOLDS (1985), p. 90.
[110] BURKE (2001), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lecciones del medio fotográfico"[111] hasta el punto de que en ocasiones anda enganchada como vagón a la locomotora fotográfica[112].

En un principio los fotógrafos imitaron a la pintura para mostrar la calidad del invento y los retratos se realizaron empleando las poses habituales en los lienzos. Sin embargo, muy pronto, la técnica misma de la fotografía aportó aspectos inesperados. De manera irónica, ante la inicial incapacidad para la instantaneidad de la fotografía, el dibujo se mantiene como medio para el reportaje de acción, asumiendo la fotografía "la función tradicional de la pintura paisajista al óleo"[113]. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel.

La mano contra el espíritu, el tiempo pone al pintor casi al nivel del escritor en el Renacimiento. El captador de sombras va a relanzar, en su contra, la sempiterna oposición de lo mecánico y de lo liberal. Así fue, durante mucho tiempo, un hombre sin obra; un pintor hacía carrera, un fotógrafo ejercía simplemente un oficio[114].

"Gracias a la fotografía", exclama Cézanne, "yo soy el primitivo de un nuevo arte"; Picasso dice a Brassaï que "la fotografía ha venido a punto para liberar la pintura de toda literatura, de la anécdota e incluso del motivo"[115]. El empleo de la fotografía en la historia del retrato tiene defensores y detractores. Quizá pueda distinguirse, como apunta Daix, entre los seguidores de Courbet y los que continúan los postulados de Delacroix[116]. Díez y Barón opinan que su empleo no supone ningún demérito, antes bien, la fotografía puede resultar una herramienta útil y beneficiosa para la profesión[117]. Berger defiende a la fotografía

[111] RAMÍREZ (1976), p. 69. El resultado de la imagen fotográfica dependerá de aspectos procedentes de la pintura como el encuadre y los planos, el tratamiento de la luz, la textura, el enfoque o el contraste.
[112] Ibídem, p. 89.
[113] GUBERN (1983), p. 95.
[114] Se repite la historia: lo sufrido por la pintura en su categorización como arte, lo padecerá la fotografía. Como ya se ha dicho, al principio la fotografía será considerada más una artesanía o técnica que propiamente arte.
[115] DEBRAY (1994), p. 227.
[116] SCHARF (1994), pp. 125-132.
[117] En Europa se puede señalar a Ingres y el más que probable recurso al daguerrotipo en su *condesa de Haussonville* (1845). En España pintores como Tirso Unturbe y Sorolla se sirven de la fotografía para elaborar sus retratos. DÍEZ y BARÓN (2007), pp. 202-203; pp. 340.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

argumentando que, al generalizar, se niega el papel interpretativo del fotógrafo; y que por defecto se otorga al retrato pictórico una profundidad psicológica que no es tal[118].

Desde una óptica tradicionalista, este progreso técnico, intrusión de la industria en el terreno del arte, debía ser rechazado por cuanto atentaba contra el pasado que hace de cimiento para el arte del momento. Su peculiar naturaleza mecánico-química la caracteriza como la herramienta ideal para transcribir el realismo de la contemporaneidad[119]. Así, pintores como Courbet la emplearon como herramienta auxiliar[120]; otros, como Delacroix, de una espiritualidad más profunda, la rechazan pues es el espíritu el que debe hablar al espíritu, y no la ciencia[121]. Este estigma hará que no pocos artistas oculten o destruyan las fotografías empleadas para sus lienzos[122]. Autores más recientes como Cordero apuntan que el recurso auxiliar a esta técnica "produce una deformación en el espectador moderno del retrato"[123].

Se trata, en definitiva, de un invento que ha logrado la polarización entre quienes defienden su aspiración realista y los que claman para que el objetivo se aleje completamente de la imagen o al menos de su pretensión artística[124]. Asimismo, se modificará el comportamiento de la población del XIX con la imagen, por ejemplo, impulsando la aparición de los carteles y la publicidad como hoy día se entiende.

Si se considera la fotografía como un subproducto de las bellas artes, menos problema plantea su empleo en la conservación o catalogación de obras que eran artísticas *per se*. Precisamente en el marco del valor documental de la fotografía, Berger anota que

[118] BERGER (2006), p. 20.
[119] VÁZQUEZ CASILLAS (2020), p. 492.
[120] ROLDÁN (2017), p. 132.
[121] DEBRAY (1994), p. 226.
[122] SCHARF (1994), p. 16.
[123] CORDERO (2010), p. 215.
[124] RAMIREZ (1976), p. 158.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "[la cámara] puede pasear por encima de las telas, que acumulan nuestro pasado visual, rompiendo su unidad –y con ello su sentido- de todas las maneras imaginables: alterando su tamaño, modificando su color, aislando unas figuras de las escenas que las incluyen…, en definitiva, haciendo autónomas partes de un todo nacido indiviso" [125].

Figura 4

En cualquier caso, no pasará mucho tiempo y sí muchas críticas antes de que la fotografía sea aceptada como arte[126]. Y nunca antes, hasta la llegada de la fotografía, habían surgido tantas imágenes[127]. Tiempo después, en la era de la reproducción pictórica, el significado de la imagen ya no está exclusivamente reservado a los pintores. La significación de los cuadros es transmisible, es decir, se convierte en información de cierto tipo, y como toda información, cabe utilizarla o ignorarla. De manera que, cuando un cuadro se concibe con un fin utilitario, su trascendencia se modifica o cambia totalmente.

Ocurre que la reproducción hace posible, e incluso inevitable, que una imagen sea utilizada para numerosos y distintos fines; pues la imagen reproducida, al contrario de la original, se presta a tales usos[128]. El espectador puede necesitar cierto tiempo para examinar uno a uno los elementos del cuadro, pero siempre llega a una conclusión: la simultaneidad de la pintura toda está allí para refutarla o corroborarla [129].

Como se ve, el uso normalizado de la fotografía en la documentación registral de los museos fue algo habitual[130]. El valor documental de la fotografía se advierte, por ejemplo, en las imágenes

[125] BERGER (2000), p. 33.
[126] Fig. 4 (detalle): Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X* (1650). Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Galería Doria Pamphili.
[127] SCHARF (1994), p. 14.
[128] BERGER (2000), p. 32.
[129] Ibídem, p. 34.
[130] DÍEZ y BARÓN (2007), p. 21; SCHARF (1994), "La reproducción fotográfica de obras de arte" pp. 170-173.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

realizadas por Franzen y conservadas en el Museo del Prado en el siglo XIX; gracias a ellas es posible sentir el abigarramiento de las salas del Museo de Arte Moderno (1898), o palpar la evolución a través de las fotografías del Archivo Moreno (1935).

La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres: lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura[131]. Ante las obras de arte originales no queda lugar alguno para la experiencia salvo la admiración por su supervivencia. Desde ahora, la aproximación presencial a las obras originales no es el único modo. Gracias a la capacidad reproductiva de la fotografía surgen catálogos de museos, guías, etc. La aparición de la técnica fotográfica interrumpe la mirada nostálgica hacia el arte del pasado, sus obras dejan de ser reliquias sagradas.

Para terminar, podría hacerse un breve apunte, rescatando a Walter Benjamin[132] y su teoría de la *reproductibilidad* técnica[133]. Desde siempre la imagen ha tenido la virtualidad de ser reproducida mediante métodos como el grabado, la imprenta, la litografía, o la fotografía. Para Benjamin, técnica y sociedad van de la mano. Por eso, cuando en el siglo XIX el arte es confrontado con las masas y deja de lado su aura[134], la pintura entra en crisis. El arte ya no consiente ser visto como revelación o con trascendencia divina, y como consecuencia la autenticidad de la obra se sustituye por la originalidad, dejando paso a la importancia de la imagen en sí[135]. De modo parecido a como ocurriera con la aparición de la imprenta, el arte queda modificado y los artistas se ven inmersos en un mundo global, saturado de imágenes.

---

[131] BERGER (2000), p. 25.

[132] Walter Benjamin (1892-1940), filósofo y ensayista alemán asociado a la Escuela de Frankfurt. Realizó importantes contribuciones en el campo estético, particularmente relacionadas con el Romanticismo, así como ciertos aspectos místicos del judaísmo o el materialismo histórico.

[133] A este respecto, Scharf recoge en la conclusión de su libro el sentir de Malraux y Rosenberg cuando afirman que "la fotografía y la reproducción fotomecánica han cambiado el contexto del arte, introduciendo modificaciones esenciales de las maneras de considerar el arte". SCHARF (1994), p. 342.

[134] Benjamin acuñó el término *percepción del aura* para denotar la facultad estética mediante la cual la civilización puede recuperar una apreciación del mito. Véase MALÍ (1999), p. 170.

[135] DIDI-HUBERMAN (2010), "La imagen como desgarro y la muerte del dios encarnado", pp. 185-292.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La fotografía trastocó prejuicios considerados inmutables; con el transcurso del tiempo, su supremacía indiscutida en el dominio de la representación visual condicionará el desarrollo de la pintura convirtiéndola en un medio marginal y hará desaparecer casi por completo los restantes procedimientos utilizados para producir imágenes en serie[136], hasta terminar con el denominado giro visual[137].

Ramírez pone de relieve ciertas convenciones en torno a la fotografía, mientras resalta que es solamente "uno de los muchos modos de representarla"[138]. Aunque similares, la cámara y el ojo humano no ven de la misma manera[139]. El ojo interior funde en una única y misma imagen mental lo que los ojos han detectado en primer plano y detrás de él[140]. Es lo que Angier denomina "una composición de fragmentos discontinuos"[141].

No obstante, la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma; las imágenes son indesterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y más poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del ensueño y tienen más poder que nosotros[142]

[136] RAMÍREZ (1976), p. 69.
[137] MARTÍNEZ LUNA (2019), p. 13.
[138] En el capítulo 3 se incluye una reflexión acerca de la capacidad para *presentar-representar* del arte, aplicada al retrato.
[139] "Frente a la percepción natural humana, altamente condicionada por la cultura y por ciertos hábitos selectivos (…) solamente vemos lo que *reconocemos*, *sorprende* o nos *interesa*, la fotografía capta implacablemente todo lo situado dentro del encuadre." RAMÍREZ (1976), p. 159.
[140] "La fotografía no muestra necesariamente la realidad mejor que los pintores, no tiene por qué ser más objetiva en un sentido amplio; pero sí elimina (o aminora) la subjetividad de esa captación". Ibídem, p. 159.
[141] ANGIER (2008), p. 123.
[142] BROCH (1984).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es tan necio temer la muerte como temer la vejez pues,
así como la vejez sigue a la juventud, la muerte sigue a la vejez:
no quiere vivir quien no quiere morir[143]

3. VIVIR DE SOMBRAS

3.1 HOMO FABER, HOMO POETICUS

La eterna juventud, poder volar o la inmortalidad son algunos de los deseos que han acompañado al ser humano toda su existencia[144]. Si bien la búsqueda de la eterna juventud que describían las leyendas del pasado ha evolucionado, esto no implica que haya disminuido su interés. En el campo de la ciencia no son pocas las indagaciones dedicadas al estudio del envejecimiento para evitar o al menos retrasar la muerte. La investigación genética, la nano y biotecnología o la terapia celular son algunas de las líneas de investigación que están en marcha.

El ser humano puede entenderse como *homo faber* en cuanto que desempeña un trabajo con el que desarrolla unas capacidades, a la vez que va transformando el mundo por medio del aprendizaje, el trabajo y la técnica. Al mismo tiempo, es consciente que ha de morir, convirtiéndose en *homo poeticus*, "ser que gime en un claroscuro entre el abismo y la luz, entre la miseria y la grandeza, entre la nada y el más allá"[145]. Aunque para conseguir una vida lograda no son necesarias acciones heroicas, hay eventos en la vida de una persona que la sobreviven más allá de la muerte. Por ello, y para no caer en el olvido, el ser humano busca ocasiones que le comporten ser recordado. Compaginando las capacidades poética y fabril, esto es, por medio del

[143] VV.AA. (1985).
[144] AZARA (2002), p. 23.
[145] PÍRFANO (2013), p. 131.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

trabajo y del arte[146], el ser humano se refiere a conceptos que exceden su finitud: el amor, la muerte o la trascendencia[147].

El retrato, situado en los orígenes casi mitológicos de la pintura[148], posee la capacidad de permanencia a la que la naturaleza humana ha aspirado siempre. De algún modo misterioso el retrato de una persona simboliza a esa persona, permite conservar sus rasgos y su recuerdo más allá de la muerte[149]. En el retrato "pintura y biografía se entreveran de modo inextricable: los hechos de la vida se proyectan sobre la tela, afloran los motivos más diversos, se manifiestan cada vez más claramente en los retratos, se convierten en un libro abierto"[150].

En una definición extensa, el retrato puede ser considerado como un género polimórfico en el que un sujeto representa sobre una superficie bidimensional o tridimensional, mediante técnicas muy diversas a otra persona o grupo de personas, determinando sus rasgos físicos y psicológicos particulares, con un propósito definido[151].

3.2 ETIMOLOGÍA

La explicación de las palabras por medio de su significado, origen o forma suponen una ayuda a la hora de comprender mejor las realidades a las que hacen referencia[152]. Dependiendo del idioma, la palabra *retrato* cuenta con orígenes ligeramente diferentes y complementarios. Yendo de lo concreto a lo general, la amplitud semántica del concepto queda patente cuando retratar es acción y efecto de hacer un retrato; un

[146] Por arte puede entenderse lo que propone Paul Valéry: "la palabra ARTE primeramente significó *manera de hacer*". VALÉRY (1990), p. 191.
[147] PÍRFANO (2013), p. 132.
[148] La mitología señala la historia de Butades como el origen del retrato. Debido al enamoramiento que Kora sintió por un joven corintio, la noche antes de su partida, Kora silueteó la sombra del rostro de su novio en la pared. A partir de ella, Butades de Sición, su padre y a la sazón escultor, realizó un modelado en arcilla consiguiendo la representación del muchacho. Véase SERBAT (2010).
[149] Valor mágico de las pinturas que constituye una de las posibles explicaciones para las pinturas cinegéticas de las cuevas con la representación de los animales a cazar. Ejemplos que, si bien no constituyen retratos de personas propiamente, sí que cumplen con el aspecto propiciatorio y memorial.
[150] ZUFFI (2000), p. 119.
[151] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[152] CALVO SERALLER (2005), p. 13.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato es, en sentido amplio, una imagen; y por imagen se puede entender la semejanza puntual de alguna cosa corpórea. Mientras Portús entiende que retratar es "apropiarse de"[153], otros autores proponen que retratar no es sino hurtar "en la pintura, componer una historia tomando las figuras, y otros adherentes de diversos papeles"[154].

En primer lugar, retrato con origen en *re-traho*, (derivado de *por-traho*) quiere significar *sacar fuera*, recuperar la imagen de la realidad y guarda cierta similitud con el inglés *portrait*. Del vocablo latino *retractus* y con origen en el verbo *retrahere* (traer de nuevo), surgirán los conceptos castellano, portugués e italiano (retrato, ritratto)[155]. Un aspecto quizá menos positivo es el que aporta el vocablo *contra-facere*, que remite a la acepción de lo engañoso, a la falsificación[156]. Otro campo semántico es el que alude al retrato como monumento recordatorio (*memento mori*). Común a las anteriores definiciones es el hecho de que, una vez la persona ha quedado retratada, se produce una escisión entre la persona real y su representación[157].

Agustín Lacruz rastrea dos orígenes principales. Tanto los términos castellano y portugués *retrato* como el italiano *ritratto* derivan del verbo *retractare*, variante del verbo *retrahere* con el significado de tratar de nuevo, volver a coger, revelar, descubrir, poner de manifiesto. Los vocablos usados en otras lenguas como el inglés, francés, ruso o alemán proceden a su vez del verbo *protahere* entendido como sacar a la luz o poner de manifiesto[158].También podría añadirse el proceso intelectual de aprehensión mediante el cual se conoce a la persona retratada y que desembocará en un retrato. Schneider también reflexiona sobre la relación entre retrato, figura y efigie[159].

> "Muchos de nosotros seríamos incapaces de describir los rasgos particulares de nuestros amigos más íntimos, el color

[153] PORTÚS (2004).
[154] VV.AA. (1969).
[155] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[156] Acerca de esta acepción, véase CALVO SERALLER (2005), pp. 140-147. Sobre el carácter engañoso de las imágenes puede consultarse AZARA (1995), "El engaño", pp. 35-38.
[157] Del carácter eminentemente funerario del retrato véase CALVO SERALLER (2005), p. 157.
[158] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[159] SCHNEIDER (2002), pp. 10-11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> de sus ojos, la configuración exacta de su nariz, pero esta falta de seguridad no deteriora nuestra sensación de familiaridad"[160].

Y es que conseguir la expresión que sea (una sonrisa, un gesto), exige un conocimiento y un análisis de los elementos que integran la cara y cómo se comportan en cada actitud. Por eso, el artista necesita confianza para acceder al santuario de la intimidad del posante, para así desenmascarar sutilmente a la persona que tiene ante sí. Es precisamente esa búsqueda de la interioridad del modelo el elemento necesario para crear la comunicación, preludio y condición de la creación artística. Ahí radica la importancia de la mirada y del ojo. "Nada como el ojo, aun permaneciendo tan incondicionadamente en su lugar, irradia tanto: penetra el espacio, lo amplifica, lo envuelve, lo recorre, lo atrae"[161]. En ocasiones, es propio del ser humano esconderse detrás de una máscara que solo se retira delante de familiares y amigos. El retrato busca sacar esa realidad y plasmarla. Cualidad del buen retrato será, por tanto, mostrar aspectos de la personalidad, ciertas expresiones únicas a ojos de las personas que mejor conocen a la persona retratada. Es lo que Simmel enuncia de manera genérica como "problemas de ocultación y revelación"[162].

[160] GOMBRICH (2007), p. 23.
[161] SIMMEL (2011), p. 18.
[162] Ibídem, p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo[163]

Cuando en el retrato no se consiguió el parecido,
será un buen cuadro, quizá, pero nunca un retrato[164]

3.3 ELEMENTOS DEL RETRATO: LO FÍSICO Y LO ESPIRITUAL

Es cierto que un poema puede reducirse a un número determinado de versos, y sin embargo es algo más. Pues de igual modo, un retrato es algo más que la mera acumulación de pinceladas. Un retrato consta de una parte *inmaterial* y de una parte *física:* tanto en el aspecto técnico (pinceladas, materialidad de la pintura, veladuras, etc.) como en el visual (la información recogida por los sentidos tiene su origen en la superficie material del cuadro). Se trata de dos partes que conforman a todo ser humano y de cuya representación Da Vinci no exime a la pintura. Como iconografía e iconología, como el color y el dibujo, como el individuo representado y el individuo real, alma y cuerpo se complementan mutuamente en el cuadro. Jenofonte narra un diálogo de Sócrates en el taller de Clito a partir del cual es posible llegar a una de las cuestiones esenciales del retrato, esa que hace referencia a la capacidad del artista de visibilizar "algo tan impalpable, secreto y oculto como el alma del modelo"[165].

Objetivo del retratista es ser capaz de mostrar el más allá de lo físico, de lo visible a simple vista: el alma[166], esa "unidad hecha de particularidades"[167].

> "Ciertamente, el alma es una idea demasiado abstracta, que exige algún tipo de materialización, de concreción, de localización. La idea de correspondencia entre *cuerpo* y *alma*

[163] El pintor Max Lieberman a un cliente insatisfecho.
[164] Vázquez Díaz hablando con Ortega y Gasset
[165] AZARA (2002), p. 25.
[166] Para un recorrido breve de la concepción del alma y su plasmación en el arte véase AZARA (2002), pp. 29-34.
[167] SIMMEL (2011), p. 50.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> parece lógica: el alma se haría *visible* en el cuerpo, y especialmente en su parte más expuesta, más pública, más desnuda, más expresiva: el rostro. Así, el alma (el espíritu, la esencia de lo que somos, lo que nos constituye como seres singulares, únicos y valiosos) pasaría de visible a invisible, de espiritual a físico, de interior a exterior, de ignoto a cognoscible"[168].

En este sentido, Martínez-Artero apunta la idea de que

> "el individuo está formado por dos partes hasta cierto punto contrarias. La imagen del retrato es un doble que contiene dos caras igualmente constitutivas: la imagen de la parte visible y externa (apariencia morfológica) y la otra hasta entonces sugerida, que ahora tendrá un rostro al acecho, solapado y a punto de liberarse"[169].

Las personas no son seres estáticos sino kinésicos y efervescentes. Y parte del encanto que ejerce el retrato reside en lograr un parecido que, derivado de un dominio de la técnica artística, consiga ralentizar ese principio activo vital. "El logro de un retrato radica en comunicar el alma del cuerpo mostrado"[170], pero se trata de un logro que se consigue de manera indirecta o mediada. Concretamente mediante la *unidad del rostro* que Simmel define como "la totalidad de los rasgos retratados, en su viveza, en su comunión y ligazón, revela, o da a entender, que está expresando un alma específica"[171].

[168] ALTUNA (2010), p. 14.
[169] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 71.
[170] SIMMEL (2011), p. 27.
[171] Ibídem, p. 27.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.1 Físico

Uno de los objetivos de la pintura según Simmel no es otro que "dar forma con perfección artística a fenómenos ópticos"[172]. Por ello, en cada retrato el artista no ha de renunciar a incluir ciertas cualidades espirituales, invisibles; siempre y cuando estén asociadas a ciertas formas y maneras de representación visibles[173].

En el dibujo de cada retrato hay unas proporciones ideales, base sobre las que construir las características particulares de cada individuo y que permiten realizar variaciones en esa estructura básica. "La garantía de autenticidad de toda imagen es, precisamente, una levísima simetría, que hace que las facciones apareadas (cejas, ojos, mejillas, orejas, etc.) jamás sean exactamente iguales"[174]. Esta paradoja de la *imperfecta perfección* podría remitir a otra quizá más conocida: esa que resolvieron los arquitectos del Partenón con la inclusión de levísimas imperfecciones arquitectónicas con el objetivo de engañar el defecto visual en los ojos humanos transmitiendo un ideal de perfección. A la hora de la práctica artística se emplean algunos recursos concretos como invertir el cuadro para evitar que el cerebro pinte, y primar la técnica objetiva sobre la impresión subjetiva; usar un espejo para ver la obra; situarlo en el suelo a los pies y lanzar la mirada desde arriba para comprobar las carnaciones.

El precio de los retratos se establecía en función de aspectos como el tamaño de la obra, la composición, la dificultad de la indumentaria y el tratamiento de las manos[175]. La presencia de las manos en el retrato encarecía el precio de este[176]. Los labios constituyen otro elemento con gran expresividad del rostro. El pelo como encuadre, fondo para toda la expresividad marcada por el rostro. Sin embargo, la clave de un retrato se refleja en los ojos[177] y el cuerpo del sujeto. Determinados recursos a

[172] SIMMEL (2011), p. 29.
[173] AGUSTÍN (2006), p. 18.
[174] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), p. 45.
[175] Acerca de la importancia del lenguaje de las manos véase DÍEZ (1992), p. 265.
[176] Desde un punto de vista práctico basta contemplar las que Luis Gómez Pacios (1925-1983) incluye en sus *Series*, con un rango equivalente al del rostro. Para un acercamiento teórico puede consultarse CERRADA MACÍAS (2007).
[177] Como señala Azara "si el alma individualiza a la persona, y se manifiesta a través de los ojos, éstos eran la persona". AZARA (2003), p. 35. En otra de sus obras pone como ejemplo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la hora de presentarlos confieren a un retrato aire pensativo, reflexivo o por el contrario muestran a un sujeto contemplativo, rígido, sombrío[178].

A medio camino entre lo material e inmaterial, puede ser interesante incoar la idea de la sombra como retrato en potencia[179]. Algo visto en las historias de Peter Pan y Butades de Sición es como la sombra era entendida como sustituto de la persona retratada, y la sombra como parte de la propia persona es algo muy evidente en el caso funerario.

A los condicionantes físicos evidentes (técnica, material, tamaño, etc.)[180] se pueden añadir otros como el significado y función para las que el cuadro iba a ser destinado[181]. Cada retrato consiste en algo más que encajar la figura en la superficie pictórica. La continuidad de la figura humana va más allá del encuadre del lienzo. El rectángulo plástico sigue actuando como una ventana que recorta un trozo del mundo. Consiguiendo una mayor inmediatez presencial al tiempo que resultaba más económico y por tanto al alcance de un mayor número de potenciales clientes, los retratos de busto o de medio cuerpo enraízan con la totalidad del cuerpo por debajo del borde inferior del cuadro. Aunque no esté pintado, este medio cuerpo de abajo se sobreentiende[182].

Por medio de capas o veladuras, el artista trata de representar lo que se ve, plasmar lo que el modelo trasluce sin darse cuenta. En este proceso de adentrarse en la personalidad del modelo, la pintura al óleo permite un mayor detallismo[183]. El retrato es hecho principalmente al óleo desde 1500 hasta mediados del siglo XIX, momento en que la fotografía comienza sus primeros escarceos en el terreno artístico en

---

del panorama contemporáneo a Käthe Kollwitz, artista que vuelca toda la vitalidad de sus retratos en los ojos. AZARA (2002), p. 132.

[178] Charles Lebrun, en sus *Conférences sur l'expression des passions* (1668) codifica más de veinte expresiones faciales a partir de la combinación de cejas, ojos, boca, etc. BAROJA (1987), p. 54.

[179] GÓMEZ SÁNCHEZ (2009).

[180] PORTÚS (2004), p. 34.

[181] Por ejemplo, el hecho de que el formato ovalado fuese menos costoso aumentó el número de retratos con este formato.

[182] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 246.

[183] La larga tradición de pintura al óleo presente en la pintura occidental define en gran medida los preceptos básicos de esta. Es precisamente esta técnica la que ha configurado el modo de ver paisajes, mujeres, alimentos, dioses, etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

general y del retrato en particular. Con algunos de los movimientos de vanguardia, el artista se propone alcanzar la completa integración de la imagen pintada en el soporte material de la tela y en los pigmentos cromáticos que la constituyen[184]. Y la elección de los colores tiene un gran peso en la composición. ¿Qué paleta de color se ha empleado? ¿Qué quería transmitir el artista con esa elección? Hay colores que aseguran el realismo volumétrico en la construcción del rostro.

3.3.2 Espiritual

A lo externo (la forma y el retrato) hay que añadir la personalidad y el alma (lo interno)[185]. Puede ser un punto de partida válido lo que afirma Pírfano cuando por espiritual entiende

> "la búsqueda antigua y perenne del ser humano de la conexión con algo mayor y más fidedigno que nuestro ego: con nuestra propia alma, con los demás, con los mundos de la historia y de la naturaleza, con el aliento invisible del espíritu, con el misterio de estar vivos[186]".

Con cada retrato el artista "trata, pues, de hacer visible la identidad inmaterial mediante la concreción del cuerpo, que se convierte en el único ámbito tangible sobre el cual visualiza lo no-físico"[187]. A veces, con unas pocas y dinámicas pinceladas el artista ha conseguido captar "una instantánea del carácter y la fuerza vital del individuo y de su estado de ánimo específico"[188]. Antes se hacía referencia a la corporeidad de los colores para construir la figura pues, determinadas paletas cromáticas, configuran estados de ánimo, rasgos de la

[184] ZUFFI (2000), p. 215.
[185] SCHNEIDER (2002), p. 4.
[186] PÍRFANO (2013), p. 131.
[187] AGUSTÍN (2006), p. 59.
[188] WARD (2019), p. 134.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personalidad del sujeto y otros factores que condicionan el tono y la atmósfera del retrato[189].

Si la materialidad del cuadro son los colores, luces y sombras, podría decirse que ese mismo papel referido a la figura lo ostentan la expresión y el lenguaje corporales. Rasgos del carácter pueden aparecer acentuados tanto por el gesto como por los rasgos del rostro[190]. Las características individuales de cada ser humano suelen eclipsar a otras tantas características anónimas, en favor de la exclusividad. De manera que se puede llegar a afirmar lo siguiente: cuanto mayor sea el grado de exclusividad con que es percibido un objeto, tanto mayor será su resistencia a la mortalidad.

El alma del modelo. ¿El artista copia el modelo o lo interpreta? Comienza copiando, acaba por interpretar en el sentido musical del término. Al buen pintor, como al buen director de orquesta, le resulta imposible no dejar parte de sí mismo en cada composición, en cada retrato. Y por otro lado sería aconsejable que el retrato se pegase al personaje, lo personalizase. El modelo conduce la obra, impone su carácter, y personalizándolo, debería influir directamente en el resultado. El retrato debería también gozar de un estatuto de intemporalidad, subrayar lo imperceptible y sugerir lo inmaterial[191].

Esto podría suponer un conflicto entre percepción y representación. Pues una cosa es conocer los rasgos, apariencia física y la personalidad del modelo, y otra muy distinta por más compleja, capturar esa realidad como uno de los objetivos básicos de la actividad plástica[192].

El buen artista debe representar no sólo el cuerpo, sino también el alma[193]

3.4 ORIGINALIDAD, REALIDAD, REPRESENTACIÓN

Arte, belleza y mímesis son tres de los grandes conceptos que recorren la historia del arte occidental. Y si son válidos para la pintura en general,

[189] Se trata de un subjetivismo que irá incrementándose con tonos más marcados a medida que transcurra el retrato del siglo XX. Baste pensar en la *Mujer de la raya verde* (Matisse, 1905).
[190] FRANCASTEL (1978), p. 194.
[191] ALFARO (1987), p. 89.
[192] BERNÁRDEZ (2011), p. 8.
[193] BANDINI (2011).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es aún más interesante su aplicación al género del retrato. Arte y belleza serán tratados de manera transversal durante la investigación, ya que laten en el torrente circulatorio de este trabajo. Sin embargo, la idea de mímesis aplicada al retrato bien merece una reflexión. Aunque ha recibido un trato desigual a lo largo de la historia del arte, el desarrollo del retrato va muy unido a la historia de la mímesis y de la representación visual, no en vano más que con cualquier otro tema, el arte se compara directamente con la naturaleza[194].

Frente a la crítica de Platón a los que se dedican a las apariencias más que a la realidad, hay que agradecer a Aristóteles la distinción entre la verdad y lo verosímil[195]. Arnheim se muestra contundente cuando afirma que "el objetivo de todo arte es la verdad"[196]. De manera que "cuando empieza a declinar la creencia en la identidad de retrato y modelo, hace su aparición un nuevo lazo de unión entre ambos; es decir, la semejanza o parecido"[197]. Desde un punto de vista filosófico, el binomio *ser* y *parecer* vertebra la tradición metafísica[198]. Puede entrar en el conocimiento del lector la historia que narra cómo el pintor Zeuxis creó un rostro bello ideal a partir de las bellezas particulares de cinco rostros reales[199]. La belleza y la verdad que hay en todo retrato están vinculadas a él mediante la moral y la verosimilitud[200]. Afirmaciones que traducidas al campo artístico implican "el valor mimético que se establece entre la visión multidimensional y directa en la naturaleza y su equivalencia en la representación bidimensional sobre el plano"[201]. Directamente relacionado con el siglo XIX, merece ser mencionado el tropo romántico de que el arte, el proceso creativo, no es tanto mímesis o imitación como creación[202]. Como se puede advertir, el centro de

[194] Acerca de las raíces históricas del retrato véase CALVO SERALLER (2005), p. 150.
[195] CALVO SERALLER (2005), p. 25.
[196] ARNHEIM (1992), p. 233.
[197] KRIS (1991), p. 74.
[198] ALTUNA (2010), p. 19.
[199] Zeuxis había organizado un concurso de belleza entre las jóvenes de Crotona antes de pintar a Helena. Esta belleza es superior a la imitación de la naturaleza porque Zeuxis sabe ver en Helena los nobles contornos del alma sublime que los griegos habían aprendido a representar. KRIS (1991).
[200] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 48.
[201] CORDERO (2010), p. 210.
[202] FREEDBERG (1992), pp. 475- 487.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gravedad ha basculado desde el modelo representado hacia el artista creador de esa representación.

Como dice Ward acerca de la honestidad del arte "en sus términos más básicos, y como sostiene la tradición, el arte se aproxima a la representación de la realidad cuando consigue presentar con éxito ante el espectador una descripción precisa del mundo visible"[203]. Y, sin embargo, como añade poco después, "el simple reflejo de la realidad poco puede hacer aparte de plasmar lo existente"[204]. El mismo autor afirma que "aunque la imitación requiera poseer una buena destreza artística, la copia servil como forma artística no contribuye, precisamente, a elevar el espíritu"[205]. Retratar es un proceso que va más allá de lo técnico. No obstante, en lugar de empecinarse en alcanzar la copia perfecta, los mejores artistas de la historia fueron en busca de un tipo de honestidad mucho más genuina. Si se trata de un esfuerzo que consiste en pintar imágenes objetivas y fieles a la realidad, entonces la veracidad surgida de la mano del artista no debería ponerse en duda; en otras palabras, si una obra es extremadamente realista, es imposible que sea inventada[206]. ¿Y en caso contrario? Cuando una obra de arte no consigue hacer referencia a su tema de manera satisfactoria, ya sea debido a su forma o a la falta de claridad expositiva, se suele pensar que, o bien se trata de un intento fallido, o bien de un boceto sin terminar que anticipa un resultado más realista y mejor definido. Sin embargo, la paradoja de una obra ambigua reside, precisamente, en que no es una cosa ni la otra, y en que nunca revela su verdadera identidad[207].

En la tradición occidental

> "el concepto de *calidad* está frecuentemente unido con el de *originalidad*, (…) Por eso, nuestros mejores pintores y nuestros más grandes retratistas fueron profundamente originales en sus cuadros, y supieron transmitir una visión

[203] WARD (2019), p. 52.
[204] WARD (2019), p. 52.
[205] Ibídem, p. 55.
[206] Ibídem, p. 60.
[207] Ibídem, p. 131.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> muy personal del arte y de la existencia a través de sus retratos"[208].

No en vano el retrato es visto como "piedra de toque para conocer el mayor o menor grado de talento, observación y sentimiento de cada artista"[209]. Más adelante se comentará el caso de los retratos de El Fayum. Acerca de este millar de representaciones Todorov reconoce su perplejidad pues la gran atención a los detalles individuales indicaría que fueron hechos estando en vida sus modelos, y sin embargo su función era eminentemente funeraria. ¿A qué se debe esto? Se admite la hipótesis de que fuesen realizados después del tránsito del modelo, pero entonces "¿cómo es posible que parezcan tan *vivos*?"[210].

A la hora de construir una definición de retrato no son pocos los autores que acuden a la palabra *representación*[211]. *Sensu stricto*, el concepto retrato designa la "representación visual del cuerpo de una o varias personas, tomada del natural o bien reconstruida a partir de la memoria o de otros documentos ya existentes"[212]. John Pope-Hennessy define el arte del retrato como la representación del individuo con su propio carácter[213]. Calvo Serraller, en cambio, concibe el retrato como una *revelación*, la de la persona. Es ella como nunca conseguirá verse a sí misma en el espejo, como no conseguirán verla jamás sus familiares, sus conocidos, sus amigos, los que la ven en la calle y no saben quién es. Se dice que la fotografía tiene precisión, pero lo cierto es que nunca podrá llegar a una precisión, a una penetración tan profunda, y es porque solo tiene un ojo. Y al pintor no le bastan los dos ojos, entre los que se alterna la visión, sino que necesita un tercer ojo: el ojo de la inteligencia[214].

---

[208] PORTÚS (2004), p. 18.
[209] PINAZO (1915), p. 31.
[210] TODOROV (2006), p. 29.
[211] La bibliografía es abundante y por ello se recomienda especialmente el concepto de *caja de representación* que Didi-Huberman trata en su obra. DIDI-HUBERMAN (2010).
[212] AGUSTÍN (2006), p. 141.
[213] CALVO SERALLER (2005), p. 197.
[214] Ibídem, p. 194.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "Son conocidos los casos en los que un retrato, aunque reconocido por otros, no es reconocido por el interesado, que se *ve* de manera distinta. Si el retrato pintado puede ser rehusado por el sujeto que no se reconoce, el retrato fotográfico es inequívoco, aunque se considere que un sujeto en aquel instante particular, o en una determinada edad, puede resultar mejor y más reconocible a sí mismo"[215].

La representación proporcionada por un retrato deriva de "la necesidad de establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad"[216]. Podría cerrarse este párrafo con la importancia que Gombrich arroga a la semejanza fisionómica, responsable de la fusión y el reconocimiento del rostro y el sujeto[217].

Agustín Lacruz propone cuatro bases acerca del retrato. En primer lugar, verosimilitud fisionómica en la que el retrato sea imagen especular del modelo. Después, un parecido que permita cierto reconocimiento. También son importantes alusiones indirectas mediante referencias a la ocupación, desempeño profesional o aficiones del modelo. Finalmente, el grado de recreación por parte del representador incide más que la reproducción fidedigna de la persona representada[218]. Otras características que tradicionalmente se asocian al retrato son *reflejo* y *repetición*[219], *singularidad individual* y *unicidad irrepetible del sujeto retratado*[220].

El retrato puede estudiarse como respuesta al individualismo. Concepto que es igualmente complejo de definir, más difícil todavía que el retrato; incluso parece haber muchos individualismos diferentes:

---

[215] BRUSATIN (1992), p. 102.
[216] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[217] GOMBRICH (2007), p. 23.
[218] Agustín Lacruz señala diversos motivos, entre ellos la llegada de la técnica fotográfica, según los cuales la pintura quedó relevada del imperativo de ser reflejo fiel de la realidad. Así, la pintura en general y el retrato en particular experimentarán un viraje de rumbo en el contexto de las vanguardias artísticas. AGUSTÍN (2006), p. 57.
[219] BERNÁRDEZ (2011), p. 7.
[220] AGUSTÍN (2006), p. 57.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ante todo, la conciencia del propio valor, la sensación de unicidad y, finalmente, la competitividad.

> "El retrato, tradicionalmente, singulariza al ser humano. El artista lo aísla de la multitud. Luego hurga en su faz para sacar a la superficie algún rasgo, un deje que lo personaliza: el alma que amanece a través del brillo de los ojos"[221].

La idea del individuo irrepetible encaja bien con las exigencias crecientes de verosimilitud, de "parecido" y con el sentido moderno de la fama[222]. El principio de individualidad (el "cada uno es cada uno") que subyace en todo retrato trae consigo dos problemas complementarios. Uno filosófico: ¿en qué consiste y cómo se realiza la concreción individual de la especie humana?; y otro práctico-pictórico: ¿cómo reconocer, de hecho, la singularidad de cada persona que uno tiene ante sí?[223]. Uno de los aspectos que se esperan de un retrato es la facultad de reconocer al sujeto a través de sus rasgos individuales. Sin embargo, el personaje retratado, tanto más cuanto mayor es su proyección pública, sufre un proceso de idealización que lo aleja tanto de esa condición como de la realidad. Ya no se trata tanto de "cómo soy" sino de "quién soy" y, en consecuencia, "cómo debo ser". Algo que ocurre en la esfera pública y, como no podía ser de otro modo, también en la privada, cuando se da una necesidad adulterada de representar a un familiar, o amigo, que lleva a la modificación del retrato, a mejorarlo por devoción, por interés, por otros motivos[224]. Es el caso de retratistas capaces de destacar como calidad lo que para otros puede ser defecto.

> "El compromiso primordial de la retratística es el parecido. La semejanza es garantía de veracidad y en el retrato se

[221] AZARA (2002), p. 130.
[222] Azara señala la aparición de la individualidad en el retrato en la tradición tardorromana oriental. AZARA (2002), p. 10.
[223] PORTÚS (1994), pp. 42-49.
[224] GALLEGO y DÍEZ (1997), p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> presupone, aunque sea inconscientemente, esa autenticidad. El éxito del género para expresar eficaz y fidedignamente las peculiaridades de una persona depende en gran medida de la percepción del pintor y de su habilidad para manifestar la apariencia y el carácter de un modo que pueda ser identificado no sólo por aquellos familiarizados personalmente con el retrato -o, por supuesto, con el propio comitente-, sino por un público más amplio que le reconozca estrictamente a través de su imagen"[225].

Sin embargo, conseguir el mero parecido externo, siendo importante, no es lo esencial[226]; como señala Portús

> "no es el recuerdo, no es la representación de la persona lo que nos impacta: es la presencia de sus rasgos ante nuestros ojos, es la potencia de la imagen que tiende a hacernos considerar realidad lo que no es sino apariencia"[227].

Por su parte, Kris apunta que

> "La creencia en la identidad de retrato y modelo (que el filósofo francés Charles Lalo llamó ingeniosamente la primera teoría estética de la humanidad) no sólo aparenta estar asociada al origen del arte figurativo, sino que también dirigió la formación de leyendas concernientes a los comienzos del arte"[228].

Y es precisamente en los límites del parecido, cuando los rasgos faciales se desdibujan, cuando comienza el terreno de lo mágico en el retrato[229].

[225] GONZÁLEZ GARCÍA (2008), p. 136.
[226] OROPESA (1995), p. 7.
[227] PORTÚS (1994), p. 12.
[228] KRIS (1991), p. 71.
[229] PORTÚS (1995), p. 22.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El parecido, en ocasiones presenta "componentes muy complejos en los que interviene grandemente la experiencia del espectador, y que no se trata de elementos cuantificables que puedan ser sometidos a una ciencia métrica"[230]. A este respecto Kris y Kurtz apuntan que la valoración de la obra del artista parece depender, hasta cierto punto, de la comparación entre la propia obra de arte y la naturaleza, conexión que, en gran parte de la historia del retrato, y hasta la llegada de las vanguardias, es cuasi mimética[231].

Los mismos autores aportan un matiz acerca de lo que significa *parecido*. Para ellos se trata del "intento de dar vida a las convenciones pictóricas"[232], que no es sino una pulsión humana que persigue situar representaciones exactas en un momento y lugar determinados. Así, Kris y Kurtz proponen que, cuando en sus inicios, la identidad entre retrato y retratado importaba poco o nada, es decir, cuando el argumento mimético no era el principal, el logro naturalista no era considerado tal; valoración que cambiará con el paso del tiempo[233].

Tan incierto como elástico, el concepto de semejanza juega un papel fundamental en la construcción teórica de cada retrato[234]. Mientras Stoichita alude a la nueva "religión del arte de la semejanza"[235], en lo que concierne al retrato, Didi-Huberman señala la semejanza como "la más fundamental, la más evidente, pero también la más impensada" de las cualidades[236].

Cordero Ruiz distingue entre *semejanza fisiológica*, según la cual "las formas son fielmente copiadas y se establece una relación de semejanza en los rasgos fisionómicos" y frente a ella la *semejanza psicológica*, en la que el objetivo sería "establecer unos rasgos

[230] CORDERO RUIZ (2010), p. 220.
[231] KRIS (1991), p. 64.
[232] Ibídem, p. 74.
[233] Ibídem, p. 75.
[234] BELTING (2007), p. 143.
[235] STOICHITA, p. 167.
[236] DIDI-HUBERMAN (2011), p. 101. Semejanza y propiedad son dos de las condiciones básicas de un retrato. A la transmisión fidedigna de los rasgos físicos se denomina semejanza; mientras que por propiedad se entiende los datos básicos para conocer la condición personal. Con el paso del tiempo y el desarrollo del género se van añadiendo otros elementos como la apostura, rasgos psicológicos, etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exagerados o distorsionados del modelo que formalmente poco parecen tener de su referente"[237].

En la modernidad se produce un cambio: el retrato rompe con el compromiso entre modelo e imagen. Los artistas más innovadores ya no se sintieron comprometidos con el convencional buen parecido y ofrecieron imágenes alternativas y equivalentes, en las que podían tanto penetrar o falsificar identidad como acercarse u oponerse a los modelos tradicionales. Así es posible entender a Nigel Glendinning cuando se refiere a un pintor anunciado en un periódico de Madrid dispuesto a quedarse con los retratos que no le saliesen el parecido, en los que, a ojos del modelo no hubiera suficiente parecido[238].

3.4.1 Caricatura y fisiognómica

Ya sea como "representación singularizada de un individuo, aun con diferente intencionalidad y lenguaje"[239], o entendida como un método "de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes"[240], la caricatura merece ser incoada en este apartado. Altamente imbricadas en el retrato, la caricatura y la fisiognómica son dos ramas a medio camino entre lo artístico y lo social a las que Gombrich dedica un capítulo[241].

Al estudiar la relación de la caricatura y el retrato es posible descubrir un trabajo intelectual para subrayar rasgos que, exagerados de manera cómica, grotesca, etc., hacen reconocible al sujeto. Pues como señala Arnheim, una caricatura no es sino la "desviación deliberada con respecto a la forma de la figura humana"[242]. Sin negar las connotaciones satíricas y humorísticas que puedan tener, las deformaciones deliberadas de determinados aspectos del cuerpo humano aportan información también desde un punto de vista psicológico pues la

[237] CORDERO RUIZ (2010), p. 221.
[238] GLENDINNING (2004).
[239] RODRÍGUEZ PAZ (2019), p. 27.
[240] GOMBRICH (2007), p. 15.
[241] GOMBRICH (2002), pp. 279-303.
[242] ARNHEIM (1992), p. 111.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

caricatura busca expresar el *punto de vista del mundo* señalado por Baudelaire[243].

Tomando la parte por el todo, Spengler entiende la historia como fisiognómica de la humanidad[244]. ¿Qué es la fisiognómica y cuál es su relación con el retrato? También llamada portación de rostro, la fisiognómica es una pseudociencia que asegura conocer la personalidad y carácter de una persona por su apariencia externa. Si hace referencia a la adivinación del futuro por medio de esos rasgos es más correcta la denominación metoposcopia[245].

El rostro del hombre es la suprema expresión del orden visible[246]

En la tierra no hay superficie más interesante que el rostro humano[247]

3.5 JUEGO DE VOLUNTADES: PINCELES Y ROSTROS

Proceden de la tradición latina dos adagios relacionados con el rostro y el retrato. Por un lado, *In facie legitur homo* (En la cara se lee al hombre) y por otro *Fronti nulla fides* (No te fíes de la cara del hombre). Aparentemente en contradicción, estas dos máximas ponen de relieve como en todo rostro, y por derivación, en todo proceso retratístico es posible encontrar una voluntad aleccionadora. En este apartado se reflexionará acerca del rostro y sus implicaciones en el retrato. También

[243] BAUDELAIRE (2001), p. 57. En el caso gallego es conveniente citar los pensamientos que Castelao volcó en su obra *Algo acerca de la caricatura* (1910).
[244] SPENGLER (1998), pp. 209-213.
[245] Pese a su aparente falta de fiabilidad, aspectos como la personología o la morfopsicología han adoptado métodos fisionómicos. A lo largo de su existencia la observación de los rasgos fisiognómicos constituía una parte de la tarea médica para el estudio del carácter individual, así como para obtener criterios sobre enfermedades. Su influencia se puede rastrear en autores como Johann Caspar Lavater; en nombres del mundo literario como Dickens o Brontë; y más interesante para el retrato, en pintores como Charles Le Brun o Joseph Ducreux.
[246] SEDLMAYR (1959), p. 145.
[247] Atribuida a Lichtenberg. Georg C. Lichtenberg (1742-1799) fue un filósofo alemán del siglo XVIII.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se analizará esa compleja red relacional en la que arte, artista y modelo están entrelazados[248].

3.5.1 Un rostro, el rostro

> "El papel incomparable que asume el rostro humano en el círculo de intereses de las artes figurativas es definido, aunque de modo muy general y un poco de lejos, por el hecho de que en la forma del rostro el alma se expresa del modo más claro (…). No existe una sola parte del cuerpo tan estéticamente cerrada en sí misma que pueda ser destruida completamente en el plano estético mediante la simple deformación de un trazo"[249].

El sujeto principal del retrato es la cara, "verdadero palimpsesto orgánico"[250]. "El rostro, recobrado en el fondo del espejo y admirado en su explorable geografía fisiognómica, puede ser representado y recorrido como un mapa, como la parte visible de un alma que se esconde en el cuerpo"[251]. De alguna manera misteriosa cada rostro es la biografía atrapada en un lienzo[252], un texto que está en continua redacción. Como apunta Altuna "Yo *tengo* un rostro, o sería más exacto decir que yo *soy* un rostro"[253].

El cuerpo puede ocultarse, vestirse. Un rostro es más sincero en cuanto que transmite y traduce la interioridad del sujeto. Así, el rostro, "como el agente de la presencia misma, es su depósito móvil y secreto, su donación involuntaria"[254]. El rostro es la parte del cuerpo más al

[248] SEDLMAYR (1959), p. 190.
[249] ZUFFI (2000), p. 191.
[250] GUBERN (2001), pp. 37-42.
[251] BRUSATIN (1992), p. 48.
[252] "La narración de la vida humana es la máxima expresión de su ser. La persona se manifiesta en sus actos, en sus palabras, en sus gestos. Y todos ellos pueden ser dichos abstractamente, pero cuando son narrados expresan más cercanamente el hontanar del que surgen, porque la persona *es* biográficamente". YEPES (1993), p. 150.
[253] ALTUNA (2010), p. 19.
[254] BAILLY (2003), p. 59.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

descubierto, de manera que podría decirse que el ser humano va, por lo general, desnudo de cuello para arriba[255]. Axioma en que la unidad interna del sujeto se plasma, el rostro es el lugar en que está situado, a modo de península, una parte esencial del ser humano[256]. Tanto en escultura como en pintura, el rostro es la síntesis de los principios formales de simetría e individualización[257]. Su enorme plasticidad lo convierte en "el lugar geométrico de la personalidad íntima"[258]. Hoy día el rostro es "objeto privilegiado de las industrias del deseo (cosmética, peluquería, cirugía estética, etc.) y del espectáculo"[259].

De manera paradójica, lo expresado por el rostro son procesos de carácter temporal y al mismo tiempo permanente. "El gesto es la expresión física más convencional de los sentimientos y, en cierto modo, también es la más útil para entender el significado de muchos retratos"[260]. Cada rostro posee un particular carácter amplificador que lo hace capaz de "producir un máximo de modificación de la impresión global con un mínimo de modificación en los detalles"[261]. En un extraño proceso, el rostro oculta y desvela a un mismo tiempo el alma. Dicho de otro modo, en la forma del rostro se expresa el alma de la manera más clara. "El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño"[262].

Así, y como ha acuñado la sabiduría popular, los ojos funcionan como espejo del alma, pero un espejo para que los demás miren[263]. Tanto la antropología como la psicología pueden confirmar que el ser humano tiende a hacer una *lectura* del rostro como una manera de sintetizar al individuo que se observa[264]. En este sentido, Janson hace referencia en su obra a los rostros femeninos de Uruk Warka[265].

[255] Desnudez facial quizá mitigada con el empleo de mascarillas faciales derivadas del Covid-19.
[256] SIMMEL (2011) p. 11.
[257] Ibídem, p. 16.
[258] Ibídem, p. 14.
[259] GUBERN (2001), p. 38.
[260] GONZÁLEZ GARCÍA (2008), p. 126.
[261] SIMMEL (2011) p.17.
[262] GUBERN (2001), p. 40.
[263] ALTUNA (2010), p. 28.
[264] Ibídem, p. 21.
[265] JANSON (1972).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En ese diálogo, silencioso o no, que son las sesiones de posado, en cada toma de apuntes, se da un inconsciente proceso de memorización por parte del artista. La primera síntesis de los rasgos es esencial para concretar. ¿El objetivo? Conocer cada gesto, esa mirada o una sonrisa a medias que harán reconocible al modelo. Pues ese es precisamente uno de los secretos del retrato: evidenciar aquello que es más característico. Por lo general pequeños detalles del rostro que provocan una impresión u otra: la comisura más baja, unos ojos sensualmente más entrecerrados, etc.

3.5.2 Artista y modelo: ¿suma de voluntades?

Cada persona es "un complejo fluctuante de impresiones de todo tipo y de asociaciones psíquicas, de simpatías y antipatías, de juicios y prejuicios, de recuerdos y esperanzas"[266], materia prima a partir de la cual "el ojo del pintor saca una imagen sensible, puramente óptica, de los rasgos imprevisiblemente numerosos y fragmentarios con los que, en la práctica cotidiana, se nos presenta el individuo específico"[267]. El arte se compara con la naturaleza más que con cualquier otro tema; y así, los pinceles tratan una mirada, una sensación, un movimiento del alma y lo atrapan en el lienzo.

Además de perpetuar la memoria más allá de la muerte física, el acto de retratar puede entenderse como una interacción entre el pintor y el modelo que trasciende las fronteras de la pura mímesis. El artista se encuentra entre la limitación de ceñirse al modelo y ese impulso espontáneo o pulsión artística que le exige dar rienda suelta a su visión del modelo.

Pochat apunta dos ideas que constituyen el marco teórico para tener en cuenta en este apartado. La primera es que la fuerza creadora de un artista se plasma en salir del marco preexistente y crear algo distinto y a la vez dependiente de la tradición imperante. La otra alude a la capacidad que tiene el arte de quebrar las formas más acrisoladas en un camino hacia nuevas formas de expresión[268].

[266] SIMMEL (2011) p. 20.
[267] Ibídem, p. 20.
[268] POCHAT (2008), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Según Agustín Lacruz, para poder hablar de retrato es necesario que se cumplan dos premisas[269]. En primer lugar, la posibilidad de identificar a través de la representación al sujeto o sujetos del retrato (el sujeto de esta acción sería el público, entre los que se pueden situar al propio artista y al modelo). La importancia de la intencionalidad retratística tanto por parte del artista (efigiar) como de la persona retratada (posar) sería la segunda.

> "Y es que en ellas [en las personas que actúan de modelo y de artista] convergen dos misterios insondables: por un lado, el de la propia creación pictórica y por otro la enigmática presencia de un ser humano único, que el pintor decide mirarlo y el modelo acepta esa mirada, pues esa es la esencia del retrato"[270].

Todo artista realiza una *solemnis praeparatio* antes de acometer cualquier retrato. Un proceso de reflexión que, además de otras preguntas, buscará dar respuesta a ¿qué hay en el rostro de la persona a retratar?[271] Pues conviene señalar que, si bien el modelo es uno, y uno solo es el artista, la multiplicidad de imágenes que existen es superior en número. Baste pensar la que el modelo exige al artista; por otro la que el modelo tiene de sí mismo; sin olvidar la interpretación que el pintor hará de la imagen que el modelo tiene de sí mismo en consonancia o no con las anteriores. El artista, por supuesto, puede jugar con estas reglas para conseguir su propia interpretación del rostro humano y buscar la expresión que más convenga a su estilo. El artista "tiene ante sí un cuerpo humano individualizado por peculiaridades y rasgos en cuya apariencia no solo ve formas, volúmenes y colores, ve también, si es verdadero retratista, el carácter que en ese cuerpo han impreso el temperamento nativo y las vicisitudes biográficas"[272]. Azara

[269] AGUSTÍN (2006), p. 58.
[270] CORDERO RUIZ (2010), p. 209.
[271] Otras cuestiones que ayudan al desarrollo del retrato podrían ser: ¿cuál es la intención del retrato?, ¿por qué se quiere hacer?; ¿qué sensaciones debería transmitir? ¿cuál es el mensaje?; ¿o cuál es la personalidad del sujeto?
[272] PORTÚS (1994), pp. 42- 49.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

distingue entre "la imagen que ofrece el retratado" y "la imagen que traduce el artista"[273]. Por concretarlo en un ejemplo, esta es la habilidad que se le reconoce a Federico de Madrazo cuando pintaba a las retratadas como estas querían perdurar[274].

Siendo evidente la distinción entre artista (quien retrata) y modelo (quien posa), en no pocas ocasiones el retratado imponía la visión de sí mismo al artista, de igual modo que, especialmente a partir de las vanguardias, el artista cada vez necesitará menos al modelo para realizar su retrato[275].

El retrato puede ser estudiado como una necesidad para el modelo e inquietud para el artista. También como un producto capaz de aunar la voluntad expresiva del artista, la representativa del comitente, materializando conceptos sociales, políticos, culturales, etc., mediante la plasmación de personas. Dichas muestras son transmisoras de información por la gestualidad, indumentaria o atributos empleados, así como por la manera en que ocupan el espacio[276].

Los retratos tienen la posibilidad de ser algo más que un mero registro burocrático de vidas pasadas. Pues, a pesar del tiempo transcurrido desde su creación, constituyen una *misteriosa ventana* hacia la vida y la cultura de una persona concreta. Este tipo de conexión con el público es, quizá, el más alto designio al que un artista puede aspirar: ser capaz de revelar emociones o expresiones que encuentren eco a nivel personal o universal es, con toda seguridad, más relevante que la pericia a la hora de observar la realidad[277]. Pues cada retrato tiene algo de misterio: "el que encierra cada individuo quien, siendo semejante y fiel al común de su especie se manifiesta, en sus rasgos fisonómicos, como ser diferenciado, único e irrepetible"[278].

Voluntad y estilo del artista, cuál modifica a cuál se pregunta Bernárdez[279]. Cada retrato es un mundo sujeto a numerosas circunstancias externas[280]. Hay que llamar la atención acerca del doble

[273] AZARA (2002), pp. 147-149.
[274] REYERO y FREIXA (1995), p. 95.
[275] MENA MARQUÉS (1994), p. 352.
[276] AGUSTÍN (2006), p. 35.
[277] WARD (2019), p. 68.
[278] CORDERO RUIZ (2010), p. 208.
[279] BERNÁRDEZ (2011), p. 81.
[280] AGUSTÍN (2006), p.12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

filtro que conforman el artista y el arte de su momento. Por un lado, en todo retrato participa la creatividad e ingenio del artista: tamizando la realidad del modelo. Su sensibilidad toma decisiones plásticas, interpreta el rostro. Al mismo tiempo, el artista ha de tener en cuenta el arte de la época, cuáles son las características del arte del momento, ya sea para continuarlas o para virar el rumbo. Retratado y retratista son solamente los dos concurrentes imprescindibles, y junto a ellos, también están presentes las creencias y los valores de la sociedad en que viven, y que determinan, en buena medida, el contenido cultural del retrato[281].

Quizá la vida no sea tanto una cuestión de estructura lógica cuanto de temas y variaciones. El tema principal en la vida de un artista es su arte; los diversos elementos y peculiaridades de la personalidad son otros tantos temas[282]. Así es posible advertir diferencias en los retratos hechos por un mismo artista, en función del comitente: no recibe el mismo tratamiento un encargo por parte de un burgués que el retrato de sus hijas[283].

Según Laín Entralgo el pintor puede seguir cuatro caminos o vías para afrontar un retrato: la presencialidad, la comprensión, la elevación y la degradación[284].

La *presencialidad* alude a representar lo que *es y está siendo*. "Así veo yo lo que en este instante eres, y así te pinto", dice sin palabras el artista. Biología, destino y libertad convergen en la figura del modelo ante la mirada atenta del pintor[285]. "Tres elementos del retrato (…) denotan lo que para un pintor es y está siendo la persona que retrata: el rostro, la actitud corporal y la indumentaria"[286]. En este sentido se puede apuntar el valor del retrato como herramienta para seguir la

[281] AGUSTÍN (2006), p. 79.
[282] MONROY (2020), p. 5.
[283] Cuando se trata de una persona muy cercana o querida se da una combinación de afecto y observación. Esto puede advertirse en el tratamiento que John Singer Sargent (1856-1925) hace en *Las hijas de Edward Darley Boit* (1882) o en su *retrato de Millicent* (1904). Otro tanto ocurre en Galicia, por ejemplo, con las diversas representaciones que Fernando Álvarez de Sotomayor hace de su mujer e hijos.
[284] LAÍN (1994), pp. 43-50.
[285] Por *biología* Laín Entralgo entiende "lo que como consecuencia de su constitución individual es el sujeto en cuestión"; "lo que el mundo en que vive le ha hecho ser" responde a su concepto de *destino*; finalmente, define la *libertad* como "lo que ese sujeto ha hecho para que su persona y su vida sean lo que efectivamente son".
[286] LAÍN (1994), p. 45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

evolución biológica de un personaje[287]. El segundo aspecto sería la *degradación* o "voluntario rebajamiento de alguien cuyo nivel social está muy por encima del valor moral".

Por *comprensión* Laín Entralgo entiende el acto en el que se funden "la certidumbre de lo que se ve" y "la creencia en la realidad de algo que no se ve pero que se supone". En otras palabras, esa intención de que el retrato gane un punto de vista psicológico o "lo que consciente o inconscientemente esa persona sienta ser y está queriendo ser"[288]. Muy interesante es el concepto de *elevación*. Aplicado al retrato se refiere a que

> "el pintor no sólo lleva al lienzo lo que a sus ojos está siendo la persona efigiada y lo que esa persona está sintiendo o queriendo ser, está poniendo lo que, en un acto de generosa compasión, él quiere que sea"[289].

Es evidente que una persona no es un objeto; algo bien distinto es que por vía de la abstracción intelectual se pueda abarcar a la persona como objeto de conocimiento. Así, y evitando caer en la despersonalización, la persona es *sujeto* en el sentido moderno del término. En definitiva, el retrato puede ser entendido como manifestación de dos subjetividades: la del modelo, que quiere dejar impresión de su identidad[290]; y la voluntad de captar eso que asoma, por parte del pintor.[291]

---

[287] Acerca de la serie de autorretratos que hizo Rembrandt señala Gombrich "todos nosotros cambiamos a lo largo de la vida de día en día, de año en año. La célebre serie de autorretratos de Rembrandt desde su juventud hasta la vejez muestra al artista estudiando este proceso inexorable, pero solo con el advenimiento de la fotografía nos hemos vuelto plenamente conscientes de este efecto del tiempo". GOMBRICH (2007), p. 21. Véase también WIESEMAN (2010), pp. 96-111.

[288] LAÍN (1994), p. 45.

[289] Ibídem, p. 48.

[290] Por *identidad* se puede entender "la apariencia reconocida o reconocible de una persona, el nombre por el que se la conoce y la función social que desempeña, elemento este último de gran importancia en la asunción de la propia personalidad y difícil de separar, en la edad adulta, de la conciencia de unicidad, de la propia esencia de cada individuo". MENA MARQUÉS (1994), p. 352.

[291] TODOROV (2006), p. 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.6 FUNCIÓN Y FUNCIONES DEL RETRATO

El retrato es, en su nivel más básico de significación, el vehículo de perpetuación de la identidad individual que se quiere eternizar, o que se desea hacer presente de forma duradera inmortalizando un momento, generalmente glorioso y, por ende, memorable, de la vida del efigiado[292]. A continuación se estudiará la evolución del arte del retrato desde que salió de la caverna y cómo evolucionó de un coto religioso-mágico a otro social.

> "En el culto a los muertos, las imágenes fueron expresión y acompañamiento de las prácticas por medio de máscaras, pinturas, disfraces o momias, incluso antes de separarse del cuerpo y duplicarlo en un muñeco o fetiche"[293].

La relación entre imagen y muerte ha provocado fascinación en el ser humano desde antiguo[294]. Novelas como *El retrato de Dorian Gray* tienen el indudable mérito de conectar íntimamente el retrato con la muerte. El retrato es entendido como ejercicio de autorreflexión de la pintura. Si el paisaje tiene que ver con el deseo de la naturaleza y el anhelo de vida[295], el retrato guarda relación con la muerte, con el paso del tiempo, con el envejecimiento entendido como emplazamiento cotidiano con la muerte[296]. De hecho, esta tendencia humana a producir retratos es traducción de la voluntad de vencer a la muerte. El deseo de inmortalidad o la necesidad de superar la muerte se concreta en un interés por dejar huella de la existencia a través de la propia imagen. Resumiendo a Agustín Lacruz, con esta plasmación de la imagen el ser

[292] TODOROV (2006), p. 59.
[293] BELTING (2007), p. 184.
[294] Ibídem, p. 177.
[295] En el siguiente capítulo se comentará este y otros aspectos relacionados con los géneros pictóricos.
[296] GARÍN LLOMBART (1994), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano consigue perdurar en tanto en cuanto el retrato reemplaza la vida del individuo y le otorga eternidad[297].

Agustín Lacruz señala varios niveles en el retrato: nivel representativo, nivel conmemorativo y de exaltación y nivel persuasivo[298]. El primero designa a aquellos retratos entendidos como una mera colocación del sujeto retratado; se diferencia de los otros dos tipos en su carácter denotativo. Por su parte los niveles conmemorativo y persuasivo aluden a lo que el retrato persigue (perdurar) y provoca (en parte respondiendo a la voluntad del modelo, y siempre teniendo en cuenta lo que el artista transija).

La imagen artística pasa de instrumento para conocer el mundo natural para su eventual manipulación (magia) a instrumento para la intervención social[299]. Se trata, en palabras de Agustín Lacruz, del "sentido de identidad social" que posee el retrato: exterioridad e introspección: ¿cómo me veo?, ¿cómo quiero ser visto?[300].

El retrato puede entenderse también como símbolo. Entendiendo por símbolo "animación involuntaria y, sin embargo, libre, inconsciente y, en cierto sentido, también consciente, de la naturaleza; el acto de prestar, transferir a lo inanimado nuestra alma y nuestros estados"[301]. En general los retratos

> "se presentan como elementos simbólicos que sirven tanto para la autorrepresentación -y por ello, para la autodefinición de la sociedad que los produce- como para la exaltación y la persuasión de los valores de un tipo de sociedad y de su cultura"[302].

Así, el símbolo sería el retrato y lo simbolizado la persona representada. Aunque en cuanto artísticos, los retratos tendrán siempre cierta ambigüedad[303], en cualquier caso, el retrato es territorio fronterizo,

[297] AGUSTÍN (2006), p. 60.
[298] Ibídem, p. 34.
[299] RAMÍREZ (1976), p. 21.
[300] AGUSTÍN (2006), p. 58.
[301] GÖTZ (2008), p. 573.
[302] AGUSTÍN (2006), p. 34
[303] Ibídem, p. 34

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lugar en el que encuentran y mezclan sus límites los componentes ilusionistas de la pintura; el espacio en el que la pintura puede ser algo más que pintura[304].

3.6.1 Magia, naturaleza y religión

Las artes visuales comienzan a existir dentro de un espacio físico[305] y mágico-religioso al mismo tiempo. Su situación, relativamente marginal, capacita a la imagen artística para ejercer cierto poder sobre las personas que se acercan a ella. "Pero el coto del arte cambió de carácter y se convirtió en coto social. Entró a formar parte de la cultura de la clase dominante y fue físicamente apartado y aislado en sus casas y palacios"[306]. Los retratos daban una nueva vida a los modelos, una vida incluso que sobreviviría a su propio periplo vital. El artista tiene en sus manos la capacidad de otorgar la eternidad que el ser humano siempre ha ansiado[307].

En otro sentido, tener una cosa pintada sobre un lienzo no es muy distinto de comprarla y poseerla[308]. Un mecenas no puede rodearse de música o poemas de la misma manera que se rodea de cuadros[309]. "En pintura, el deseo de entrar en las cosas, en vez de representarlas, ha empezado por el alojamiento del indicio en el icono"[310]. Pintar por tanto se asemeja en cierta manera a poseer. A este respecto puede ser interesante la analogía entre la posesión y el modo de ver, así como revisar el binomio pintura-modelo y el proceso de mistificación de la persona representada[311].

Referido al retrato, Berger señala la creencia mágica en que el alma de un hombre reside en su imagen, de manera que todos los que la posean también tendrán poder sobre su persona, y todo castigo infligido

[304] PORTÚS (2004), p. 19.
[305] En su origen, la caverna prehistórica, con el paso del tiempo el edificio o sala destinados a albergar la obra.
[306] BERGER (2000), pp.40-41.
[307] Azara dedica un apartado al artista como mago. AZARA (1992), pp. 139-150.
[308] Ibídem, p. 93.
[309] Ibídem, p. 96.
[310] DEBRAY (1994), p. 61.
[311] BERGER (2000), pp. 17-23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a la imagen es sentido por la persona a quien representa[312]. En esta línea, Lafuente Ferrari detecta cierto carácter profiláctico en algunas imágenes. Es lo que él denomina "la salvación del individuo"[313]. Por ejemplo, con la intención de evitar la muerte del príncipe, Velázquez realizó el retrato de Felipe el Próspero. Una vinculación entre la persona viva y su efigie que no ha debido de desaparecer del todo cuando todavía hoy se mutilan estatuas de líderes políticos, arden fotografías de monarcas, etc.

Kris y Kurtz recogen la interesante doble visión que propone Panofsky acerca de la asimilación del artista a Dios[314], una suerte de traslación de cualidades creadoras del *deus artifex* al *homo artifex*[315]. Así, se da una emulación de la capacidad creadora de Dios, o de sus capacidades taumatúrgicas en las denominadas *vera efigies*[316] y reliquias[317]. De manera parecida a como Platón asocia a los poetas ciertas capacidades de mediación entre la divinidad y los mortales, los retratistas cuentan con esta señal divina: poseen la *imagen interna*[318] que permite llegar al núcleo de la persona. Un vínculo con lo espiritual, con lo sagrado[319] que "aparece, a nuestros ojos, dondequiera que la imagen se abre a una cosa distinta de sí misma"[320]. Como señalan Kris y Kurtz, "el don de crear la apariencia de la realidad, por la que se alaba al artista, puede compararse al don distintivo del artista mítico: su capacidad de crear seres dotados de movimiento" [321].

[312] KRIS (1991), p. 71.
[313] LAFUENTE FERRARI (1987), p. 146.
[314] Ibídem, p. 58.
[315] También es interesante el capítulo que Waldmann dedica a este tema. WALDMANN (2007), "Importancia del tópico del *Deus pictor* para la valoración de la pintura y de la *creatio* artística", pp. 37-41.
[316] PORTÚS (2004), p. 22.
[317] Es obligada la referencia a la obra de BENKARD (2013) por el tratamiento que hace de la máscara como herramienta social y moda artística.
[318] KRIS (1991), p. 86.
[319] Como el propio Debray indica "sagrado es una palabra laica y racional, pero tiene mala reputación entre los agnósticos (frente a un bello espectáculo, lo mágico nos parece menos comprometedor, menos ridículo que la expresión ahí dentro hay algo sagrado)". DEBRAY (1994), p 55.
[320] DEBRAY (1994), pp. 53-54.
[321] KRIS (1991), p. 68.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde las implicaciones mágicas de los antiguos retratos de Jericó[322], pasando por las pequeñas esculturas Haniwa[323], hasta la posición subjetiva asumida por el artista que se muestra en la obra romántica con el desgarro de una crisis definitiva[324], la imagen retratística ha formado parte del "esotérico proceso mediante el cual el artista transmite al observador la magia de su profesión"[325]. Dentro del panorama teórico del siglo XX, podría situarse a Walter Benjamin y su teoría según la cual esa aura no se ha desvanecido como él temía, sino personalizado: de manera que ahora se idolatra a los artistas y no a las obras[326].

Esto pone de relieve la ineficacia y una de las grandes paradojas del retrato: la imagen de un sujeto nunca podrá ser el sujeto, o por citar palabras de Debray, "la imagen como negación de lo otro"[327]. El arte tiene la capacidad de realizar esa fantasía según la cual el individuo no quiere cobrar existencia como ser defectuoso si se compara con el "doble", perfecto inmortal, al que solo el arte puede aún llegar. Oscar Wilde traduce a la perfección esta cuestión de raigambre estética y antropológica en su obra *Dorian Gray*. La persona retratada mira desde el otro lado[328], como si lo acabasen de pintar, apenas encerrado en los límites materiales de la representación. Es el momento en que "la imagen del sujeto cobra vida propia, se apodera del individuo y lo destruye"[329].

3.6.2 Sociedad y política

La historia enseña que el arte prospera siempre que la sociedad cuenta con suficientes individuos que amen el arte[330] y también que el arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la

Figura 6

[322] RUBIO DE MIGUEL (2004), pp. 27-45.
[323] ARNHEIM (1992), p. 40.
[324] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 73.
[325] WARD (2019), p.122.
[326] DEBRAY (1994), p 55.
[327] Ibídem, p. 29.
[328] MENA MARQUÉS (1994) p. 352.
[329] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 74.
[330] BERGER (2000), p. 95.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 5

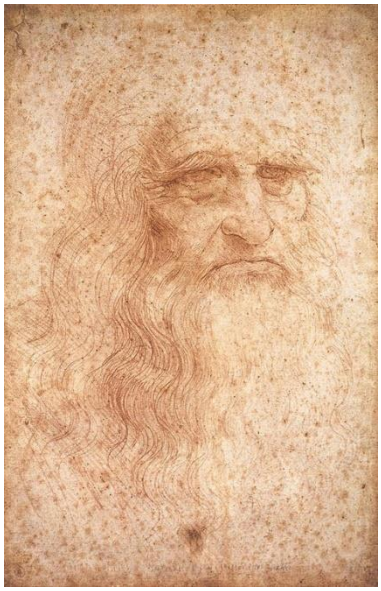

Figura 6

clase dominante[331] en la representación de un ideal. De ahí puede inferirse que cada sociedad acaba acuñando su prototipo de persona (hombre y mujer)[332]. Frente a personajes que han pasado al ideario colectivo por una imagen en concreto[333], con la aparición de la técnica fotográfica, y especialmente desde el siglo XX, ese mismo retrato único consta actualmente de numerosas imágenes que, a modo de teselas, lo conforman[334].

Como toda obra de arte, el retrato puede influir en los gustos, ideas y actitudes de determinados grupos, y al mismo tiempo puede ejercer cierta influencia en el propio arte con la creación de modelos y la repercusión de movimientos y estilos[335]. El estudio de este género permite plantearse qué motivaciones hay detrás del encargo de un

[331] BERGER (2000), p. 97.
[332] REYERO (1996), p. 15.
[333] Podrían citarse los ejemplos de Da Vinci o Durero.
Fig. 5: Alberto Durero, *Autorretrato* (1498). Óleo sobre tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado.
Fig. 6: Leonardo Da Vinci, *Autorretrato*, (ca. 1513). Sanguina sobre pergamino, 33 x 21'6 cm. Biblioteca Real de Turín.
[334] CORDERO RUIZ (2010), p. 213.
[335] FURIÓ (2012), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato, en cada una de "esas múltiples zonas intermedias de claroscuro que perfilan la psicología humana"[336].

Además de investigaciones recientes que profundizan en la vertiente policial del retrato[337], existen exposiciones que revisan el género. Por ejemplo, la National Portrait Gallery de Washington presenta una exposición dedicada al pintor alemán Winold Reiss. Se titula *Winold Reiss and the Harlem Renaissance*, y en ella se muestra la voluntad del pintor para desafiar los estereotipos raciales empleando el retrato.

Se trata de un género que cuenta con herramientas y recursos iconográficos que hacen de cada retrato uno de los mejores transmisores del poder, sin entrar a valorar si es contra, a favor, para perpetuarlo, ridiculizarlo o ensalzarlo[338]. Así es ahora, y así ha sido desde los antiguos imperios, cada uno con su contexto cultural y época histórica determinadas, consolidando lo que Agustín Lacruz denomina *fórmulas iconográficas preestablecidas*[339]. Pues cada retrato es un "reflejo del valor de lo individual en la nueva sociedad pudiente y presencia permanente de la imagen de sus protagonistas"[340].

Desde un punto de vista sociológico, una de las primeras preguntas que se pueden hacer al retrato como género es qué clase de personas se hacían retratar en un determinado momento[341]. Portús señala motivaciones de tipo social, como reflejar la categoría de la profesión en cuestión, la importancia del retrato como regalo; morales; afectivas. La localización a la que estaban destinados puede ayudar con el discernimiento de su función: no es lo mismo un retrato concebido para estar en una habitación privada que en un lugar público: tanto por el tamaño, como por el contenido y el modo en que este se narra[342].

El relativo carácter íntimo y al mismo tiempo público de un retrato ponen de manifiesto una tensión nuclear en este género. Por un lado, el retrato viene a satisfacer la necesidad humana de ver y ser visto: un

[336] AGUSTÍN (2006), p. 72.
[337] CUEVAS REMIGIO (2021).
[338] Ibídem, p. 36.
[339] Ibídem.
[340] GUTIÉRREZ BURÓN (1987), p. 264.
[341] PORTÚS (1994), p. 100.
[342] A este respecto en un capítulo posterior se comentará brevemente el interesante concepto de *decoro* y su importancia en la composición y elaboración pictórica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato está pensado por el retratado para ser mostrado o expuesto ante un público determinado. De hecho, aunque esta no fuera la intención original, el paso del tiempo acabará por situar la obra en esa posición[343]. Tanto el artista como la persona retratada han de tener en cuenta que la historia puede fijar sus ojos en ellos.

Figura 7

Durante gran parte de la historia del arte un retrato es la cosificación del deseo de poder y diferenciación sobre los demás, del afán por sobresalir, y marcar la diferencia[344]. Es un género que puede verse como "algo excepcional, vinculado casi siempre a los ritos religiosos y a los grandes acontecimientos político-militares"[345]. El

[343] En este sentido, si era un retrato de carácter privado es probable que acabe en una colección o museo, incluso Internet.
[344] FURIÓ (2012), pp. 121-136.
[345] RAMÍREZ (1976), p. 67.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato se erige como "el instrumento que con mayor frecuencia hemos utilizado españoles y extranjeros para asomarnos al pasado del país"[346].

En cada retrato se puede distinguir una doble significación como obra de arte y como documento vicario[347]. Y no es necesario remontarse a la *damnatio memoriae* ejercida en la época romana, ¿qué decir de la presencia del retrato de los monarcas en instituciones gubernamentales o de la destrucción de estatuas de personajes públicos contemporáneos [348]? El retrato también tiene capacidad de ejercer como sustituto de personas, bien porque hayan fallecido[349] o simplemente por estar ausentes[350].

Generalmente, el poder político fue un poder sin rostro visible para las masas ciudadanas[351]. Se podría decir que la impresión de cercanía es sinónimo de cierta intimidad, ya sea con objetos o con personas[352]. Sin embargo, el retrato público debe insistir en la distancia formal. A esto, y no a la incapacidad técnica del pintor, se debe que por término medio el retrato tradicional parezca envarado y rígido. La artificialidad está en su modo de ser, ya que el sujeto ha de ser visto simultáneamente de cerca y de lejos[353]. El retrato de un monarca debía presentarse como "ejemplo de prestigio moral"[354]. Así, el retratista emprende la ardua tarea de explicitar los gestos de una época en un rostro. Son retratos en los que la mirada reviste particular importancia. Una mirada que es remota y cauta a la vez. Los protagonistas no esperan reciprocidad: desean que la imagen de su presencia impresione a los demás con su

[346] PORTÚS (2004), p. 18.
[347] AGUSTÍN (2006), p. 59.
[348] Aunque es evidente que en este caso no prima tanto el retrato individual como la idea de fidelidad, sucesión y continuidad. Véase ZANKER (1992).
[349] La imagen como sustituto de la persona muerta, no solo mantener viva la memoria del muerto, sino encarnar el alma. Una idea que engarza con "la noción de decoro o el deseo de veracidad en la representación pictórica".
[350] Un episodio singular fue *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, obra de Juan Bautista Maíno en 1634-1635. Marcando un punto y aparte respecto a la manera tradicional de representar este tipo de eventos bélicos, el artista sitúa un retrato del monarca Felipe IV para dar legitimidad a don Gaspar de Guzmán, su representante en las tierras de ultramar.
Fig. 7: Fray Juan Bautista Maino, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (1634-1635). Óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm. Museo del Prado.
[351] GUBERN (2001), p. 38.
[352] BEJARANO (2009), p. 249.
[353] BERGER (2000), pp. 108-109.
[354] PÉREZ SÁNCHEZ (1994), p. 217.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cautela y distanciamiento. De ahí que la presencia de reyes y emperadores era mayormente por medio de imágenes comparativamente impersonales. El retrato formal, en clara distinción del autorretrato o el retrato informal de un amigo del pintor, nunca resolvió este problema. Al persistir la tradición, la pintura del rostro del modelo fue adquiriendo un carácter más y más general, de manera que los rasgos faciales acabaron por convertirse en mera máscara que acompañaba al traje[355].

Apóstoles y filósofos como los de Ribera o Velázquez, que debieron tener nombres y apellidos, son ejemplos de cómo un retrato es capaz de codificar la apariencia real[356]. Algo especialmente enfático en los retratos y en los tipos. También existen los retratos mitológicos, también denominados "a lo divino", en los que "una persona viva se disfraza con los atributos de un personaje sagrado y pasa a usurpar su personalidad"[357]. También a través de ejemplos literarios queda constancia del empleo de este tipo de representación[358].

A este respecto, y como señala Martínez Fernández,

> "Baudelaire habló de dos maneras de entender el retrato pictórico: la historia y la novela. La primera, es fiel al modelo, lo que no excluye la idealización; la segunda, es más imaginativa, creativa y ambiciosa. En una u otra manera, pero de forma más llamativa en la segunda, el retrato pictórico es ya una interpretación" [359].

[355] BERGER (2000), p. 110.
[356] En la misma línea y dentro del panorama más contemporáneo, podría citarse la dignificación que personas socialmente descartadas adquieren en la obra del fotógrafo estadounidense Andrés Serrano.
[357] PORTÚS (2004), p. 28.
[358] Podría haberse incluido una tercera función, estética o contemplativa, como propone Todorov. Sin embargo, puede ser asumida por el carácter social o político. TODOROV (2006), p. 27.
[359] MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (2008), p. 235.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y se parece, o como es preciso que sean[360]

[360] ROBORTELLO (2016), p. 146.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuando un tema determinado se convierte en género, en lugar común dentro de un arte, se produce una especie de traslación de esencias entre el arte y el género, de tal suerte que, metonímicamente, el género pasa a simbolizar a ese arte en su conjunto[361]

4. LOS GÉNEROS PICTÓRICOS Y EL RETRATO

Junto con la categorización referida a los géneros pictóricos, otros conceptos como autor, año, escuela o estilo son algunas de las clasificaciones que componen la Historia del Arte y que responden a la necesidad que tiene el ser humano de definir y organizar. En el campo del arte un género es una especialización o división hecha a partir de criterios formales o de contenido. Existen géneros literarios, musicales y, por supuesto, pictóricos. En la actualidad, hablar de géneros pictóricos puede parecer un sinsentido, toda vez que no existe consenso entre los expertos en la pintura sobre si es posible reconocer una jerarquía, qué es eso de los contenidos o si todavía se puede hablar de pintura. Así, hay cuadros en los que el género pictórico al que pertenecen es evidente; en otros, en cambio, la asignación no es tan obvia. Por otra parte, se denomina *tema artístico* al asunto de una obra de arte en concreto. Los numerosos ejemplos de retratos, así como sus variedades artísticas y técnicas, convierten al retrato en uno de los temas y géneros más antiguos y duraderos del arte[362].

[361] GARÍN LLOMBART (1994), p. 9.
[362] Fig. 8: Giuseppe Arcimboldo, *Invierno* (1573). Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm. Museo del Louvre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 8

De origen francés, el concepto *género* surge en el tránsito del siglo XV al XVI y se ha mantenido inalterado en lo esencial hasta la llegada de las vanguardias. Es un concepto operativo pues alude "a estructuras discursivas predefinidas en función de un fin específico"[363]. Los distintos géneros pictóricos responden a formas de tratamiento, modos de configuración y a estilos artísticos, tamizados en cada periodo histórico por la corriente artística imperante y por el hacer de cada artista. Los géneros pictóricos considerados tradicionalmente son la pintura de historia, religiosa y mitológica, el desnudo, el paisaje, el retrato, el bodegón o naturaleza muerta y la pintura de género.

El origen de los géneros permanece íntimamente ligado a la propia invención del arte occidental en la antigua Grecia[364]. En lo relativo a las artes plásticas, los griegos entendían este orden bello desde una perspectiva matemática; además, en cuanto imágenes que reproducían

[363] AGUSTÍN (2006), p. 55.
[364] CALVO SERALLER (2005), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una acción humana dotada de una significación, bello era también lo ejemplar y memorable. De esta manera, el qué y el cómo, el contenido y la forma, se convirtieron en los elementos definitorios de la belleza artística, basada en un canon matemático, moral y (meta)físico[365].

Los géneros pueden clasificarse en función de la temática representada, de su prestigio y valor cultural, etc. La clasificación que alcanzó más trascendencia fue la propuesta por academias europeas como la de San Luca en Roma en torno al comienzo de la Edad Moderna: estaba basada en las tradiciones griega y romana, y tamizada por el Renacimiento. Así, los géneros también pueden clasificarse en función del grado de recepción que tuvieron por parte de la sociedad y la asiduidad con que estaban presentes en los pinceles de quienes pintaban[366]. Una clasificación en base a la nobleza del género los divide en mayores y menores; tradición que seguirá vigente con la Ilustración, y en la que los géneros mayores serían la pintura histórica, englobando temas de la historia, religiosos, mitológicos o alegóricos[367]; por su parte paisaje y retrato constituirían el grupo de los géneros menores por representar objetos externos sin carga moral o imaginación.

La relación entre las distintas artes, que se nutren mutuamente, produce géneros mixtos[368]. De hecho, la jerarquización clásica de los géneros pictóricos guarda una estrecha relación con la evolución de las artes, particularmente con la literatura. Un poema, una obra de teatro o una narración son ejemplos concretos dentro de los tres grandes géneros en que la retórica clásica divide la literatura. Clasificados por la retórica clásica en tres grandes géneros (lírico, épico y dramático), el grado de penetración psicológica se encuentra como base de los géneros literarios[369]. Por un lado, la tragedia se ocupaba de las acciones heroicas de dioses y su transmisión a los mortales; mientras que la comedia ponía

[365] CALVO SERRALLER (2014), p. 16.
[366] VV. AA (1971).
[367] Con el paso del tiempo, la pintura mitológica constituirá un subgénero propio. De modo parecido a como ocurría con la pintura religiosa, dioses y héroes se asociaban a elementos parlantes que facilitaban su reconocimiento. Otra subcategoría puede ser la pintura alegórica, con pinturas que pretendían hacer visible algo abstracto o conceptual como virtudes o sentimientos.
[368] En el caso de la pintura y literatura se podrían señalar la écfrasis y la hipotiposis enunciados en el capítulo 1.
[369] AULLÓN (2016), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su foco en la cotidianidad, a veces vulgar, de las personas de a pie. La primera buscaba instruir, provocar el deseo de emulación; la segunda solamente entretener. Con el paso del tiempo, la pintura religiosa e histórica se equipararán al rango trágico, mientras que la pintura de temas (que posteriormente será de género o costumbrista) quedará adscrita a la comedia.

Esta clasificación ha sido la dominante durante gran parte de la historia del arte occidental europeo[370], pero no por ello ha estado exenta de modificaciones prácticas y teóricas[371]. Así, de entre los géneros menores, como tuerto en el país de los ciegos, el más noble era el retrato[372].

4.1 EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS GÉNEROS PICTÓRICOS

A continuación, y de manera condensada, se incluye una breve evolución de los principales géneros pictóricos. El punto de partida se situará en un acontecimiento que modificó la historia de la representación occidental[373]. Entendidas como acción y reacción, la Reforma protestante y la Contrarreforma católica, son dos eventos que "socavaron por igual el modelo de narración artística de la tradición clásica, imponiendo, por diferentes vías, temas y formas de tratarlos en la antípoda de lo legendario"[374].

De la relación de ambas surgió un naturalismo que modificó la forma de narrar, no solo "con el desarrollo de nuevos géneros, sino, sobre todo, con el replanteamiento de su jerarquía"[375]. Tanto es así que

[370] En este sentido Díez se cuestiona si el retrato es específicamente occidental, concluyendo que no. Aunque admite que parece tener vínculos más fuertes con Occidente. DÍEZ y BARÓN (2007), p. 108.
[371] Calvo Serraller habla de la aparición del *ready-made* y su posterior evolución hasta convertirse en un género con el advenimiento del Pop Art. CALVO SERRALLER (2014), p. 11
[372] El retrato como género guarda cierta similitud con la dialéctica del arte pues, como afirma Calvo Serraller, se desenvuelve entre el aparecer y el desaparecer, emplazándose en el momento fugaz de la verdad, "ese mágico intervalo entre lo visto y lo no visto". En definitiva, el retrato como cualquier otro género ha recibido tratamientos diversos y plantea cuestiones acerca de sus límites, resultando particularmente elástico a partir de las vanguardias. Ibídem, p. 20.
[373] CAÑEDO-ARGÜELLES y NIETO ALCAIDE (1982).
[374] Ibídem, p. 24.
[375] CALVO SERRALLER (2005), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hay autores que señalan ya en el siglo XVI un comienzo en la especialización de los géneros menores[376]. Aunque el proceso de disolución no se consumará hasta prácticamente los inicios de la época contemporánea, la reivindicación de estos nuevos géneros narrativos, considerados menores, no dejó de imponerse de forma progresiva e implacable[377]. En su global deseo de verdad[378], la llegada del realismo habría de afectar a la pintura mitológica y alegórica impulsando los géneros menores. Lo tardío de esta llegada a España retrasó también la eliminación de las fronteras entre los géneros[379].

La burguesía comercial establecida en torno a la federación hanseática del norte del continente en la época moderna muestra su predilección por temas de la vida cotidiana además de la sempiterna temática religiosa acompañada de la mitología e historia antigua. Se trata de nuevas maneras de hacer que amplían la densidad iconográfica[380] y que permiten la inclusión de temas grotescos[381]. Asimismo, la relación entre arte y ciencia durante el siglo XVII será muy fructífera en el campo pictórico[382].

Durante el siglo XVIII las artes menores en España conocerán un período de esplendor con Carlos III y su hijo[383]. En el tránsito del XVIII al XIX parece errado hablar de la aparición de géneros nuevos. Sin embargo, y aunque ya existían como tal, sí que es correcto hablar de un repunte[384] de géneros menos habituales hasta entonces, como el

[376] CAÑEDO-ARGÜELLES y NIETO ALCAIDE (1982), p. 26.
[377] Ibídem, p. 27.
[378] REYERO y FREIXA (1999), p. 172.
[379] Ibídem, p. 199.
[380] RAMÍREZ (1976), p. 22.
[381] Para un estudio de la evolución de lo dramático hasta la comedia en la Edad Moderna véase BAJTIN (2009).
[382] Sirvan de ejemplo ciencias como la botánica, en el seno de la cual se producirán magníficos catálogos inmortalizando una fauna y flora exuberantes.
[383] Ejemplos de ello son la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, la de vidrio junto al Palacio de la Granja, la Real Fábrica de Santa Bárbara, la Escuela de Platerías o la Fábrica de Abanicos. Como excepción que confirma la regla, fuera de la Corte, se encontraban las fábricas de Sargadelos en Galicia y la Cartuja en Sevilla.
[384] Consecuencia de los cambios sociales que provocan modificaciones en el arte, géneros como el retrato o el paisaje se ven afectados en virtud de un proceso de asimilación: la burguesía emula maneras de hacer áulicas y aristocráticas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato[385] o el paisaje[386]. Estas modificaciones bien pueden ser testimonio de la creciente importancia que se atribuye al individuo y una cierta personalización del medio natural. Reforzadas por una desvinculación de la unidad de espacio-acción-tiempo las artes se vacían de su componente mitológico. En este sentido, y pese a que la Iglesia sigue siendo uno de los grandes comitentes, es posible advertir cierta desconexión de los valores clásicos de la Antigüedad pagana y la tradición judeocristiana. Ahora la pintura de género ocupa el trono de los géneros pictóricos, "devorando alegremente la intemporalidad de la pintura supuesta histórica"[387].

Los géneros pictóricos tardaron mucho en librarse de la necesidad de portar alguna justificación narrativa. Así se entiende la preponderancia del significado sobre el significante[388].

> Eso explica que sea tan raro encontrar un paisaje en el que no aparezca una anécdota; un bodegón que no sea una *vanitas*; un retrato que no revela la condición o el oficio del modelo; un desnudo que no represente a una Venus; una escena de costumbres que no encierre una moraleja…; en suma, hallar un género que, en cierto modo no tenga una significación, o, si se quiere, que no esté «historizado»[389].

Durante la época romántica la importancia del cuadro reside en el tema elegido, y no tanto en la ejecución de este[390]. La burguesía emanada en las décadas posteriores a la revolución industrial demanda una pintura particular, y para satisfacer esta preferencia es necesario superar los prejuicios acerca de los géneros pictóricos[391]. El siglo XIX supone un tiempo y propicia un espacio para debatir la cuestión de los géneros.

[385] Según Martínez-Artero el siglo XVII es considerado la época del retrato oficial. MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 55.
[386] RAMÍREZ (1976), p. 22.
[387] DAIX (2002a), p. 28
[388] CALVO SERRALLER (2005), p. 27.
[389] CALVO SERRALLER (2005), p. 11.
[390] COSSÍO (1989), p. 42.
[391] HERNANDO (1995), p. 187.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Caracterizado por un eclecticismo en lo formal, frente a una especialización en los contenidos, la jerarquización de los géneros se acentúa todavía más. En el siglo XIX cobran importancia la ilustración gráfica y temáticas costumbristas; a la industrialización que se cierne amenazante sobre lo autóctono, hay que añadir la continua adhesión a las modas que llegaban del extranjero, especialmente Francia. Una cercanía geográfica que sin embargo no se corresponderá como muestra la diferencia en lo histórico y lo artístico entre ambos países[392]. La corriente académica vuelve la vista atrás, impulsando estudios sobre el pasado histórico[393], tanto en la literatura como en la pintura abunda la representación de colectivos a través de lo individual[394].

Tras la progresiva sustitución del cuadro de historia por el de costumbres, en los últimos veinte años del siglo XIX tiene lugar un auge naturalista concretado en dos géneros: el paisaje y el retrato. Naturalismo pictórico que puede rastrearse en la obra de Luis Jiménez Aranda *Una sala del hospital durante la visita del médico-jefe* (1889)[395]. Y una preeminencia de la temática social en la pintura de

Figura 9

[392] COSSÍO (1989), p. 1.
[393] Rafols en el remate de su libro dedica un epígrafe a lo que él denomina "pinturas nacionales europeas". RAFOLS (2011), p. 432.
[394] Es el momento de la novela por entregas o folletín. En el campo de la literatura artística cabe señalar *Los españoles pintados por sí mismos* (BOIX, 1843).
[395] Fig. 9: Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe* (1889). Óleo sobre lienzo, 290 x 445 cm. Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artistas como Muñoz Degrain (1843-1924), Ignacio Pinazo (1849-1916), así como destellos de pintura mundana en la escuela valenciana a través de la obra de Cecilio Plá (1860-1934).

Con la llegada del siglo XX cabe cuestionarse si es válido seguir hablado de géneros pictóricos[396], y surge una pregunta muy importante: ¿se puede hablar de la muerte del retrato como género en el arte contemporáneo?[397].

> "Los géneros artísticos no han desaparecido, pues, en el arte contemporáneo, sino que es su jerarquía tradicional la que se ha visto alterada, haciendo que un humilde objeto material tenga, en principio, el mismo valor estético, social o económico que una trascendente representación épica, porque aquél posee la misma carga significativa que esta"[398].

4.1.1 Retrato

> El género pictórico del retrato permite echar la mirada atrás, sobre la historia particular, y reflexionar sobre el pasado común y las señas de identidad colectiva. Permite conocer las formas de relación social, expectativas y la imagen que cada persona retratada quería dejar a la posteridad[399].

Como señala Artero, dentro del campo específico de la pintura un retrato es la representación de un sujeto[400]. A este respecto se pregunta Fletcher "¿cuándo hay que valorar un retrato como imagen fidedigna de una persona, y cuándo clasificarlo como lo que en inglés llamaríamos *a fancy piece*, una fantasía?"[401]. Pese a que durante el trabajo se han manejado varios conceptos de retrato, resulta conveniente diferenciar

[396] OROPESA (1995), p. 9.
[397] Ibídem, p. 9.
[398] CALVO SERRALLER (2005), p. 372.
[399] PORTÚS (2004), "Introducción".
[400] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 11.
[401] FLETCHER (1994), p. 126.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un cuadro que presenta un *retrato* de otra composición que muestra un *tipo*. A este efecto, el retrato podría definirse como el conjunto de los rasgos individuales que reflejan fielmente a un individuo reconocible con nombres y apellidos, con sus afanes, angustias y movimientos interiores. El tipo, en cambio sería la representación de un ejemplo general, un retrato que no es retrato, imágenes planas que no representan a personas con nombre y apellidos. Si yo fuese pintor y tuviese un amigo llamado Tomás, estudiante de Física, podría hacer un retrato en el que muestre a Tomás tal cual es: inclinado sobre sus apuntes, escribiendo con la mano izquierda, ojos verdes y barba pelirroja, rostro cansado quizá por los exámenes, etc.; o podría realizar un retrato tipo de un estudiante mostrando elementos comunes a cualquier estudiante: apuntes y manuales, ordenador y calculadora. En ambos casos, el lenguaje, la composición y la técnica empleadas pueden ser similares, el resultado, sin embargo, es distinto.

En general se admite que un retrato responde a la necesidad de "establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad"[402]. En este sentido, y al rebosar subjetividad[403], el retrato se considera uno de los géneros más difíciles, no solo por su realización práctica sino especialmente por su apreciación teórica[404]. Baste por el momento con enunciar la doble clasificación propuesta por Westendorp Giroldi atendiendo a la semiótica y a la historia del arte[405]. En el primer grupo entrarían el retrato intencional, el tipológico, el fisionómico y el de reconstrucción. En el segundo, habla del retrato conmemorativo, ecuestre, de perfil, de donante y el autónomo.

[402] AGUSTÍN (2006), p. 57.
[403] MENA MARQUÉS (1994), p. 352.
[404] Otra distinción podría ser la propuesta por Todorov, cuando identifica un cambio en la pintura según el cual se pasa de "personajes que pueden ser reducidos a un esquema, que funcionan cual signos" a "personas concretas provistas de nombres y de biografía". TODOROV (2006), p. 61.
[405] WESTENDORP GIROLDI (2011), p. 68.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1.2 Pintura de historia

El género histórico se ha situado a la cabeza de los géneros durante la mayor parte de la historia del arte[406]. No solo no había arte sin historia, sino que, según fuera esta historia, habría más o menos arte. Esta es una de las ideas nucleares en torno a las cuales la historia del arte se ha visto configurada[407]. Y el caso concreto de la pintura de historia cumplía con creces esta demanda: tanto por su capacidad inventiva como porque este género implicaba el correcto manejo de otros géneros como el bodegón, naturaleza y paisaje, etc. Al mismo tiempo requería un ejercicio de contextualización y documentación por parte del artista, de estudio de la vestimenta. Una serie de requisitos que, sin embargo, permiten la distinción entre dos conceptos que no siempre coincidían: la verdad histórica y la verdad pictórica[408]. El predominio de las historias de temática religiosa y bélica hay que entenderlo como respuesta a las numerosas peticiones de la Iglesia, la Corona y la nobleza, que no son sino traducción del carácter propagandístico de este género[409].

Ocupado en mostrar grandes escenas de contenido religioso o moral, la pintura de historia se basaba en textos literarios[410], mitológicos, religiosos[411] o históricos. Este género incluye representaciones de acontecimientos reales o legendarios, realizados por divinidades, héroes o personas relevantes y tiene un objetivo didáctico o moralizante. Principalmente perseguía enseñar al espectador aquello a lo que debía aspirar.

---

406 PLA VIVAS (2011), p. 99; ROSENBLUM (1992), "La pintura histórica", pp. 316-322.

407 Para profundizar en las primeras aproximaciones a este asunto en el caso italiano y francés véase respectivamente BELLONZI (1967) y LOCQUIN (1912).

408 Un binomio que guarda estrecha relación con un concepto que más adelante será introducido: el decoro. De momento baste con remitir a GRAU CODINA (1996) y VÁZQUEZ DUEÑAS (2015).

409 Dentro de la pintura de historia se pueden diferenciar categorías en función del tema que representan. Así, se puede hablar de pinturas que tratan la Antigüedad como la Muerte de Séneca (Manuel Domínguez, 1871). Relacionadas con la Historia Sagrada existen escenas bíblicas (Antiguo o Nuevo Testamento), apócrifas (vida de Jesús, la Virgen María o los santos); un ejemplo podría ser el Entierro de san Sebastián (Alejandro Ferrant, 1877).

410 Mediante procesos ecfrásticos y de hipotiposis, la pintura usará la literatura como fuente de inspiración. Temas como *Las hijas del Cid* (Dióscoro Puebla, 1871) cuestionan la naturaleza íntima del género pues, si en el contenido se trata de un desnudo, el estilo empleado es el histórico.

411 ÁLVAREZ LOPERA (1988), pp. 81-120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el caso español es un género que se encuentra muy vinculado al sistema de enseñanza de la pintura[412]. Dentro del *cursus honorum* que todo pintor aspiraba a recorrer, la pintura de historia era la impuesta desde el ámbito académico, encargado de validar a los artistas y de concederles becas. Además, su gran tamaño las convertía en ideales para la decoración de espacios públicos.

En su relación con los restantes, cualquier género queda empequeñecido cuando se sitúa junto a las pinturas de historia[413]. El caso del retrato no fue una excepción y comenzó su andadura en silencio, sin constituir un género al principio, y posteriormente como género menor. A medio camino entre el retrato y el cuadro de historia puede situarse el apartado que Rosenblum dedica a "la imagen del gobernante"[414]. Pese a que un retrato en sí mismo apenas tenía valoración, se da la paradoja de que, para un mayor rigor histórico, se empleaban retratos lo más fidedignos posibles.

Casi toda la pintura del siglo XV reflejó esta situación de supremacía del género de historia sobre cualquier otro género emergente, como puede ser el retrato, tan inicialmente subordinado que ni siquiera su circunstancial autor firmaba la obra la mayoría de las veces[415].

Aunque se origine con la Ilustración, el tratamiento de la historia con perspectiva académica como se entiende hoy día se generalizará durante el siglo XIX[416], un período en que la pintura de historia copaba los primeros puestos en las Exposiciones Nacionales[417]. Será precisamente a partir de estos eventos cuando la pintura de historia configure sus señas de identidad[418]. Haciendo gala del carácter transitorio y efímero de la modernidad[419], la historia contemporánea de aldeanos, trabajadores y gentes de a pie sustituye a las divinidades y

412 REYERO (1989), p. 16.
413 Una buena aproximación a este tema puede encontrarse en CALVO SERRALLER (2005), "De las historias inmortales a la muerte de la historia", pp. 16-55.
414 ROSENBLUM (1992), pp. 77-88.
415 BLUNT (1987); CALVO SERRALLER (2005), p. 29.
416 MARTÍNEZ PLAZA (2018), p. 145.
417 DÍEZ (1992a); DÍEZ (1994).
418 DÍEZ (1992b), p. 18.
419 EINSENMANN (2001), p.238.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

héroes míticos[420]. Un momento en que la pintura se libera de su dependencia parasitaria de un "anacrónico complejo de jerarquías culturales, regulaciones académicas y gustos codificados del Antiguo Régimen"[421]. Esta muerte se concreta en Alemania con Peter Cornelius en 1867; en la Italia de los *macchiaoli* queda certificada con cuadros de Odoardo Borrani como *El 26 de abril de 1859* (1861); en Francia las acciones positivas de Courbet y las limitaciones e imposiciones por parte de Luis Napoleón provocaron la crisis de este género.

La pintura de historia evolucionará con el paso del tiempo y de la moda. Desde un punto de vista práctico, de los formatos horizontales con preferencia por el dibujo sobre el color y pinceladas relamidas, se pasa a escenas de componente vertical, incluso aparecen las primeras composiciones individuales, repletas de pastosas masas de color. Desde un punto de vista del contenido, la práctica artística de pintores como Géricault otorga a la actualidad el mismo rango artístico que tenían los cuadros de historia[422]. En Jacques-Louis David se puede advertir un

Figura 10

[420] EINSENMANN (2001), p. 238.
[421] Ibídem, p. 238.
[422] CALVO SERRALLER (2014), p. 105.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

giro desde la pintura de historia clásica hacia la pintura de historia contemporánea[423].

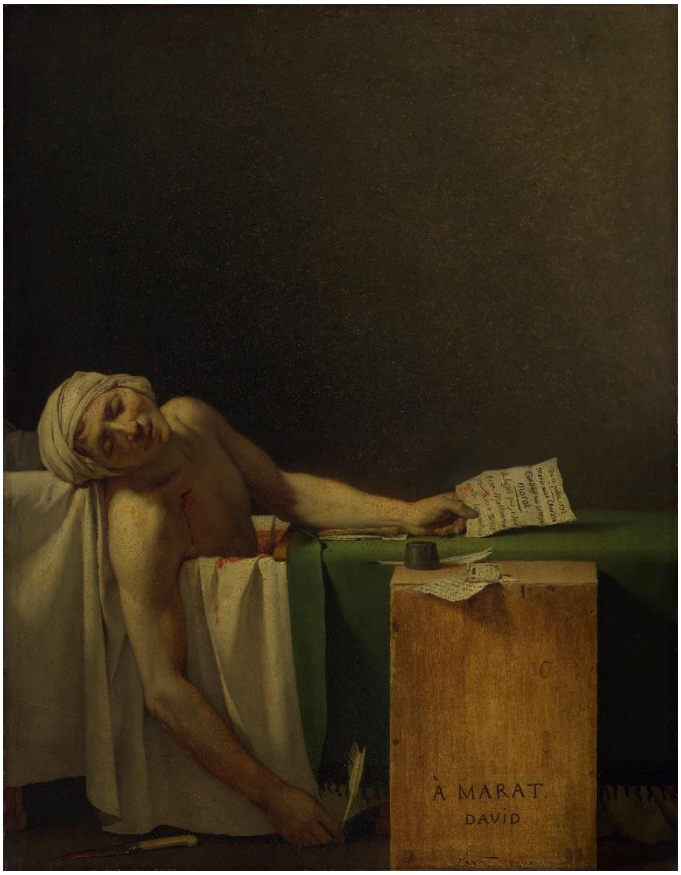

Figura 11

Los cuadros de temática histórica son la síntesis del mayor esfuerzo por parte del artista, "una vía hacia la definición realista de las figuras, del paisaje y de su atmósfera"[424]. En España se pueden señalar las obras

[423] Fig. 10: Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (1784). Óleo sobre lienzo, 330 x 425 cm. Museo del Louvre.
Fig. 11: Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* (1793). Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.
[424] DÍEZ y BARÓN (2007), p. 52.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Francisco Pradilla (1848-1921) o Antonio Muñoz Degrain (1843-1924).

Por lo general, los cuadros de historia eran mejor valorados y presentaban un gran formato. Podría decirse, de modo similar a como ocurre en la música, que la pintura de historia encarna el modo mayor pictórico[425]. En este sentido se entienden las palabras de Rothko acerca del gran formato de sus cuadros: "Yo pinto cuadros muy grandes. Yo sé que, históricamente, el objetivo de los cuadros grandes es pintar algo grandioso y pomposo. Pero si los pinto, es justamente porque quiero estar muy cerca, ser muy humano"[426].

Simplemente enunciado, otro gran apartado relacionado con este asunto es el de las pinturas de temática nacional[427]. Actuando a modo de "espejo de la conciencia nacional"[428], buscan la glorificación del pasado sea remoto o más reciente[429].

4.1.3 Paisaje

El paisaje es el género que teniendo una consideración menor ha sido responsable de las aportaciones más importantes al arte contemporáneo[430]. Muy vinculado con la representación realista, también ha experimentado tratamientos oníricos y surrealistas, y en su desarrollo son de gran importancia elementos como la composición, el manejo del color o la perspectiva. En función de lo representado el paisaje puede ser catalogado como *marinas* (océanos, playas y mares), *fluviales* (ríos, cascadas), *naturales* (selvas, bosques), *costumbristas*, *urbanos*, *oníricos*, etc. Se puede distinguir entre una tendencia en que la naturaleza aparece representada de manera agreste (paisaje cósmico), y otras veces en que lo hace subordinada al hombre o por él colonizada.

En la historia de la pintura oriental, los paisajes más antiguos se representaban con tinta e incluían pequeñas figuras para dar idea de la

[425] VALLECILLA (2020).
[426] ROLDÁN (2017), p. 125.
[427] REYERO (1987); DÍEZ (1992).
[428] REYERO (1989), p. 109.
[429] Entre los principales temas se encuentran episodios y personajes de la Reconquista (como la obra de Francisco Pradilla *La rendición de Granada*, 1882); del Imperio español; o la defensa de la Península en el momento de la invasión francesa.
[430] CALVO SERRALLER (2005), p. 91.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dimensión del paisaje[431]. Se han encontrado escenas cinegéticas, rituales o escenas referentes al ciclo agrícola en tumbas egipcias. El paisaje entendido como representación de la naturaleza tuvo un tratamiento especial en la Edad Media, pues la naturaleza era entendida como creación divina. Una valoración que se fue modificando de manera paulatina a partir del siglo XVI[432].

El paisaje durante el Barroco conocerá un período de especialización, concretamente en la pintura nórdica. Por supuesto que no es la primera vez que aparece el paisaje, sin embargo, el binomio paisaje y figuración alcanza un nuevo equilibrio. Pese a la herencia de las particulares *vedute* del siglo XVIII, el paisaje se mantiene alejado del podio. Es un género proclive a la mixtificación con otros[433]. Aprovechando la producción de Poussin, se pasa de un paisaje épico (como el de *Paisaje con los funerales de Foción*, 1648), o como excusa para representar escenas bíblicas (*san Juan en Patmos*, 1640) o mitológicas (*Paisaje con Orfeo y Eurídice*, 1650), a un paisaje que destierra cualquier atisbo de figuración y se erige en toda su terrible plenitud como único protagonista.

En España la figura de Bartolomé Montalvo (1768-1846) es reconocida como una de las primeras en cultivar exitosamente el género[434]. Otros nombres son el de Fernando Brambila (1763-1834), Pedro Kuntz y Valentini (1795-1863) y el interesante José María Avrial y Flores (1807-1891).

A finales del siglo XIX el género de paisajes se encontraba en un momento de expansión; algo comprobable en el número de pintores y pinturas a él dedicadas en las Exposiciones Nacionales[435]. El siglo XIX asiste a un esfuerzo conjunto por parte de pintores y compradores: desde un punto de vista estético cambia la concepción antropológica,

[431] Sin grandes alardes y ocultando su auténtica naturaleza so capa de pintura de historia presentaban figurillas a modo de *staffage*; alegóricas naturalezas muertas o retratos mitológicos cada vez menos heroicos irán siendo paulatinamente más frecuentes.
[432] Hasta el punto de que en el Renacimiento el paisaje apenas existe como pensamiento incoado; sí que se puede hablar de las ventanas que ampliaban el espacio de representación de los interiores; también de técnicas como el *sfumato* o la perspectiva aérea.
[433] STEVENS (2006), pp. 296-300.
[434] REYERO y FREIXA (1999), p. 64.
[435] PENA (1983), p. 141.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mudando también el hombre que habita los cuadros, medrando el paisaje en disfavor de la figura humana[436].

Al mismo tiempo nace un nuevo modo de mirar, surgido de procesos de racionalización del espacio abierto que proponen nuevas perspectivas y percepciones. Desde un punto de vista teórico se puede hablar de la humanización del paisaje que viene, si no a su destrucción, sí al menos a una grosera industrialización, y prueba de ello es cómo afecta y transforma el trazado ferroviario al paisaje. Otras evoluciones dentro del género, como la pintura al aire libre impresionista, deben su existencia a la aparición de mejoras técnicas, por ejemplo, los tubos de pintura.

A nivel internacional, no solo la eterna naturaleza, también los campesinos y gente del campo del siglo XIX ocupados en sus tareas eran escenas del gusto urbano, por lo que de serenidad y pureza tenían[437]. Paisajes como los contenidos en la obra del alemán Caspar D. Friedrich (1774-1840), son ejemplos de un panteísmo trascendental, encargado de manifestar la divinidad, responsable del sentimiento de sublimidad. En otra línea hay que situar los paisajes y campesinos de Millet (1814-1875), henchidos de cierta nobleza épica que desdice de un género tradicionalmente no considerado grande; o los admirables cuadros de Rosa Bonheur (1822-1899).

Por supuesto en el movimiento romántico, pero también las pinturas impresionistas emplean el paisaje como vehículo para transmitir las emociones y sentimientos del artista. En España tiene importancia el redescubrimiento del paisaje castellano, emblema sentido de autenticidad, raíces, elevado espíritu e historia. Si desde el punto de vista académico Pena llamaba la atención sobre un centralismo paisajístico frente al paisaje de las regiones periféricas[438], ante la falta de tradición paisajística en la pintura española, los pintores que se decantaron por este género en la práctica artística acudieron a fuentes extranjeras[439].

---

[436] GARCÍA MELERO (1998), p. 297. Tanto es así que el medioambiente no es paisaje hasta que no es percibido por el hombre, sin él no existiría más que naturaleza. PENA (1983), pp. 31-38.
[437] ROSENBLUM (1992), p. 218.
[438] PENA (1983), p. 143.
[439] ARIAS ANGLÉS (1992), p. 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es posible estudiar una renovación del paisaje en dos claves. En Europa, la asimilación de técnicas pictóricas impresionistas y renovación de modelos[440]. La creación de una iconografía castellana empeñada en representar el *alma de España* entre nosotros. Así hay que entender que, con la llegada del modernismo, la Montaña pase a ser la antagonista de la Urbe; o que el Mar pierda parte de su misterio para ser un escenario más de la acción del hombre.

En lo referente a corrientes dentro del paisaje naturalista, la primera de ellas se rige por los postulados de Carlos de Haes[441]. Materializada en los pinceles de Jaime Morera (1854-1927) o Aureliano de Beruete (1845-1912), también juega un papel importante en la intrahistoria de Unamuno a través de sus ciudades y paisajes. Darío de Regoyos (1857-1913) supone un brillante epílogo de la cultura de fin de siglo y al mismo tiempo una prometedora proyección hacia las vías de expresión de la pintura del siglo XX. Una segunda corriente, con una visión más personal de la naturaleza viene encarnada en la figura de Martín Rico; la tercera, geográficamente localizada en Cataluña, tiene a Ramón Martí Alsina (1826-1894) por adalid. Como verso suelto en este inmenso poema del paisaje habría que citar finalmente al maestro Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854)[442].

Sea como fuere, el paisaje como género revestirá gran importancia en la cristalización del realismo[443]. En la segunda mitad del siglo XIX "se convirtió en el más claro vehículo de implantación de la modernidad"[444]. A este respecto podrían citarse obras como *Recuerdos de Granada* (Antonio Muñoz Degrain, 1881) o cualquiera de las realizadas por Aureliano de Beruete: paisajes que renovarán un género que hasta hace poco apenas era considerado como tal.

[440] REYERO y FREIXA (1999), p. 321.
[441] Un nuevo concepto de paisaje que en España debe mucho a la figura de Carlos de Haes y su labor como docente en la Academia de San Fernando de Madrid.
[442] ARIAS ANGLÉS (1986).
[443] ARIAS ANGLÉS (1992), p. 22.
[444] DIEZ y BARÓN (2007), p. 64.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1.4 Pintura de género o costumbrista

> "El género es la fórmula aceptada por la pintura moderna; el género es lo que agrada al público en general; el género es lo que se pide al pintor y lo que se le paga; de género estaban llenas las galerías del palacio; género es lo que contemplaba el espectador por donde quiera que tendía la vista (...) porque género es el país, género es el retrato, género la vida sencilla de los niños, de los animales y de los campos; género la comedia, el drama, la sensiblería"[445].

Aunque admirada la pintura de género nunca fue considerada gran arte. Bajo el epígrafe de pintura de género se identifica "la representación de escenas populares en su natural medio de la anónima vida cotidiana"[446]. Inicialmente lo más importante en la representación era mostrar que no ocurría nada histórico, mitológico o grandioso. Así, el pintor de género era aquel que por voluntad o falta de habilidad no cultivaba un género sobre los demás[447].

Pese a su desigual consideración, es una temática muy tratada a lo largo de la historia[448]. Se pueden encontrar ejemplos de este tipo de pinturas en tumbas egipcias, decoraciones parietales griegas y romanas. También en manuscritos iluminados como *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. En el Renacimiento junto con las escenas de cartas y tabernas de Caravaggio aparecen escenas de trabajo. Era una práctica muy extendida por todo el norte de Italia desde finales del XVI hasta el XVIII. En la península itálica, nombres como el de Rosalba Carriera (1675-1757) o el de Pietro Longhi (1702-1785), autor de la crónica de una Venecia oculta son de obligada mención. En Francia (Watteau y sus *fêtes galants*); y una vuelta de tuerca moderna viene de manos de

[445] CASTRO y SERRANO (1863), pp. 78-79.
[446] CALVO SERRALLER (2014), p. 69.
[447] Frente al carácter despreciativo de este tipo de pintores, existía el pintor de historia que, en una sola composición, era capaz de representar varios géneros (un retrato acompañado de una naturaleza muerta, enmarcados ambos en un paisaje).
[448] VILA (1999), p. 120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) y Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). En Inglaterra George Stubbs (1724-1806) aporta su visión de la aristocracia rural inglesa expresada por medio de un subgénero muy concreto: *Sporting Life Painting.*

A partir del siglo XVIII, se mantuvo el término pintor de género, pero cambió su significado, aludiendo ahora a quienes representaban escenas de la vida cotidiana. Inicialmente fueron obras rechazadas por la sociedad, pues consideraban como temas artísticos productos derivados de la Revolución Industrial. ¿El motivo? El arte no debía centrarse en temas actuales, si acaso era asunto de la pintura de género, propia de artistas menores[449]. En el caso español, sin modificar sustancialmente la temática, pues se mantiene la condición humana a través de escenas cotidianas, con Goya experimentará un salto de calidad[450].

Poco a poco este tipo de pintura abandonó el estado de marginación en que se encontraba. ¿Qué factores posibilitaron esta evolución? Calvo Serraller señala dos: la postura iconoclasta de la Iglesia tras la Contrarreforma, que, en aras de salvaguardar el depósito de la fe, hizo muy estrictos los códigos pictóricos; y un decoro[451] impuesto de manera más férrea, que favoreció el naturalismo también para las escenas sacras, difuminando la barrera entre lo divino y lo humano. Los géneros en los que se ha dividido tradicionalmente la pintura de género son el bodegón, orientalista[452], escenas familiares[453], el paisaje, el desnudo, el retrato y el autorretrato.

Es un género en el que cabe también cierta tendencia al protagonismo abstracto: ya sea en acciones individuales (ir de caza) o grupales (grupos de lavanderas o las alegres compañías holandesas). Utilizado por Denis Diderot en *Essais sur la peinture* (1766) y

[449] CALVO SERRALLER (2014), p. 25.
[450] Dentro de la pintura española se pueden rastrear dos corrientes: la goyesca y la folklórica. Una tercera vía, más escasa en bibliografía, podría ser la regional, empleada en captar una psicología colectiva a través de la descripción de tipos y costumbres. PULIDO NOVOA (2004), p. 299.
[451] Con aplicaciones para el comportamiento social, por decoro en la historia del arte se entiende lo adecuado. Tiene su origen en la teoría retórica clásica y sirve para definir lo apropiado de la utilización de un estilo o una forma para el asunto tratado.
[452] ARIAS ANGLÉS (1988).
[453] REYERO (2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

extendido por Antoine C. Quatremère de Quincy, llega un punto en que la pintura social adquiere el rango de fenómeno de identidad genuinamente característica de las últimas décadas del siglo XIX. Durante el segundo tramo del siglo XIX la pintura de género llega a disputar el puesto, junto con el paisaje y el retrato, a la agotada pintura de historia.

El estudio de la pintura de género en el siglo XIX español permite distinguir entre una escuela andaluza[454], una madrileña[455], la valenciana y la catalana. Como nota final cabe destacar la escuela andaluza por la frecuente asociación de España con Andalucía. Pues

> "se identificaba lo andaluz con lo español, con lo castizo y con lo pintoresco, no sólo en lo relativo a sus paisajes, sus monumentos y sus tipos, sino también en lo concerniente a sus tradiciones y costumbres, a su música y sus bailes, frutos de la curiosidad etnológica del momento"[456].

Sin el carácter enunciativo que tenía en el romanticismo, las escenas de costumbres son una justificación para la plasmación de expresiones humanas. De hecho, y relacionado con el retrato, la realización de *cabezas de carácter* constituía un ejercicio propio del academicismo del siglo XIX[457]. Las armonías mundanas, la tranquilidad dominical y el orden llegaron a ser temas corrientes en muchas de las pinturas del primer tercio del XIX, así como versiones cada vez más vulgarizadas de temas melancólicos y conmovedores, consagrados por el romanticismo[458].

---

[454] Entre los románticos andaluces podría señalarse a Juan Rodríguez y Jiménez, el Panadero (1765-1830) y Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856); pintores que dan continuidad a la escuela de Sevilla, son José Roldán (1808-1871) y la saga Bécquer.

[455] Un nombre propio es sin duda el de Dionisio Fierros (1827-1894), de origen asturiano y raigambre gallega. RODRÍGUEZ PAZ (2012).

[456] PÉREZ (1999), p. 91.

[457] Un buen ejemplo conservado en el Museo de Bellas Artes de Coruña es el *Retrato de árabe* pintado por Román Navarro en 1895.

Fig. 12: Román Navarro, *Retrato de árabe* (1895). Óleo sobre lienzo, 57'5 x 43'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[458] ROSENBLUM (1992), pp. 207-209.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 12

Así, con pocos cambios en el contenido, las formas iban evolucionando a la par que los movimientos pictóricos. Se amplía el corolario con técnicas, trozos de historia y modos de ser regionales[459]. Un cambio en la temática social que también llegará a España[460]. En el siglo XIX se darán aproximaciones a lo social de cierta ternura, por ejemplo, en los pinceles de Luis Menéndez Pidal (1861-1932); en forma

[459] En España, Isabel II promovió un proyecto artístico que recopilara las peculiaridades de cada zona geográfica en sus más distintas manifestaciones arquitectónicas, geográficas, gastronómicas o antropológicas. DÍEZ y BARÓN (2007), p. 187. Y bajo esta premisa hay que entender y valorar la megalómana labor recogida en la obra de Rodríguez Rubí. CABEZAS GARCÍA (2018).

[460] "Término que centra su visión y representación en los temas cotidianos preferentemente en la ciudad, y dentro de ésta, en los individuos pertenecientes a los eslabones más bajos del escalafón". FERNÁNDEZ (1999), p. 140.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de narración neutra de los hechos (Vicente Cutanda o José Uría); y una pintura implicada, que busca provocar la reacción en el espectador (Antonio Fillol y su *Defensa de la choza*, o *Garrote vil* de Ramón Casas). En el caso español son relevantes el preciosismo de Fortuny y sus seguidores, por el éxito de los *tableautines* de casacones[461].

4.1.5 Bodegones

Se pueden distinguir diferentes tipos de bodegón según la técnica (geométrico, realista), el contenido (floral, objetos, alimentos), la intención alegórica (vanitas). Asimismo, hay diferencias geográficas, por ejemplo, entre el bodegón nórdico y el mediterráneo (que incluye el español y el italiano).

Considerada por Arnheim como "el tema más improbable de la pintura figurativa"[462], el origen de los bodegones o naturalezas muertas (*Stilleven*) puede situarse en los ajuares funerarios que acompañaban a los difuntos en su viaje al más allá. En Egipto se han documentado bodegones reales; Roma cuenta con ejemplos como el *Tazón de fruta transparente* de Pompeya (ca. 70 d.C.). Como vehículo simbólico puede entenderse el bodegón en algunas representaciones de la Edad Media. Dentro del proceso de observación derivado de la incidencia que el realismo tendrá en el arte, este género evoluciona durante el Renacimiento y pasa a ser recurso para la exploración. Sin duda hay que nombrar a Caravaggio y el naturalismo del siglo XVII, precursores de la pintura de flores. Una tipología, la de las naturalezas muertas y bodegones, que no distinguía entre hombres y mujeres a la hora de su elaboración. Sin dejar de lado los ejemplos italianos y españoles del XVII, el bodegón como género se impone en el siglo XVII holandés alcanzando entidad propia. Y poco a poco perderá fuerza e interés, quedando relegado a los pinceles femeninos[463].

Inicialmente como un género menor, con el auge de la Academia durante el siglo XIX la pintura de género mantendrá un perfil constante y anodino. Circunstancia esta que no le evitará ser convertido en caballo de batalla de las vanguardias. Con él se consuma "el eclipse de lo

[461] CABEZAS GARCÍA (2018).
[462] ARNHEIM (1992), p. 80.
[463] IBIZA I OSCA (2006), p. 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano en la pintura"[464], se certifica el ocaso de la tradición clásica en el arte, que defiende que "lo único digno de ser pintado es la acción humana, el hombre"[465]. Prueba de ello es la vertiginosa evolución que, comenzando en el collage cubista, alcanza la cima en el seno del movimiento pop art con las latas de sopa *Campbell*, sin olvidar la nostálgica pintura hiperrealista estadounidense.

Y el hombre completamente desnudo, al descubierto, se convirtió en objeto de la plástica[466]

4.1.6 Desnudo

El lugar ocupado por el amor en la producción de poetas y escritores lo desempeña el desnudo para los artistas de la forma[467]. Mucho antes del humanismo renacentista el hombre era considerado como medida de todas las cosas. Es este un género que se centra en la representación del desnudo, y en el que se dan la mano la temática mitológica, histórica y religiosa[468]. Aprovechando estas temáticas el desnudo muestra tanto *nudes* como *naked*[469]. Es un género en el que las personas emisoras y receptoras de la mirada revisten una importancia supina. Con más fuerza que ningún otro género se identificaba con el punto de vista adoptado en la representación[470]. Así, si la mirada de la Venus de Urbino representa a *la* Mujer, la mirada de Olimpia representa a *una* mujer[471].

El desnudo es una forma que se puede enmarcar dentro del culto helénico a la desnudez[472]. No en vano el panteón griego estaba compuesto de dioses que padecían las mismas pasiones que aquejaban a los mortales. El cuerpo masculino se entendía como *kanon* y reflejo

[464] LLEÓ CAÑAL (2007), p. 29.
[465] CALVO SERRALLER (2005), p. 98.
[466] VERCELLONE (2004).
[467] VALÉRY (1999), p. 35.
[468] CLARK (1972), p. 297.
[469] BORZELLO (2012).
[470] CLARK (1972), p. 298.
[471] MAYAYO (2003), p. 211.
[472] BODIOU y MEHL (2019), p. 275.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la *paideia*. Poco a poco y especialmente a partir del período helenístico, estos desnudos, siempre heroicos, sufren un proceso de banalización hacia derroteros eróticos, retratísticos o costumbristas, en cualquier caso, menos divinos. De manera que el desnudo acaba por ser pura representación física. Se da una paulatina sustitución del abstracto hombre canónico (ideal) por el concreto hombre individual (real) que favorece la actitud retratística.

El Renacimiento es artífice de una recuperación de la mirada a la Antigüedad. Sin desaparecer nunca, pero relegado a un segundo plano, el desnudo será un género devaluado por el academicismo del XIX hasta que la llegada del nuevo clasicismo en el XX decide recuperarlo con más fuerza que nunca[473]. En el siglo XIX y con la llegada de los Salones proliferan los desnudos. Que el desnudo tizianesco se mantenga, presentando a la mujer como ninfa, como Venus o Magdalena arrepentida, no evita una cierta decadencia del arte clásico en el siglo XIX.

Obras como el *Nacimiento de Venus* (1842) de Antonio María Esquivel (1806-1857) se apartan de las majas goyescas en pro de auténticas muestras de erudición mitológica. Algunos desnudos son ejercicios para demostrar el dominio de la anatomía humana que en ocasiones no eran sino "mera excusa argumental para justificar la exhibición de la desnudez femenina"[474]. Otras obras del siglo XIX español son la *Mujer al salir del baño* de Eduardo Rosales (1836-1873), que presenta un cuerpo real, nada idealizado, despojándolo del carácter de tabú; *Viejo desnudo al sol* (1871) o *Desnudo en la playa de Portici* (1874) ambos pintados por Fortuny; o la contundente *Esclava en venta* (1897) de José Jiménez Aranda (1837-1903), de una corporeidad y naturalismos insospechados, que sugieren la incorporación de la técnica fotográfica.

4.1.7 Fotografía y géneros

Una de las cualidades de la fotografía es precisamente que "tiende a imponer una desacralización en la temática y un nuevo tratamiento

[473] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 298.
[474] DÍEZ y BARÓN (2007), p. 150.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

objetivo"[475]. Y como ocurre con otras artes como la literatura o la pintura, también la fotografía se divide en géneros[476].

Del arte el retrato toma el objetivo de mostrar el significado interno de la realidad. Sin embargo, durante mucho tiempo, la rigidez imperó en el género, y la única expresión permitida era, como mencionó Edward Burne-Jones, "la expresión del carácter"[477]. Inicialmente "el concepto de retrato es sinónimo de singularidad individual y de unicidad irrepetible del sujeto retratado"[478]. Sin embargo, con la aparición de la fotografía, la pintura tuvo la posibilidad de elegir entre ser fiel a la realidad o delegar esa tarea en la nueva técnica[479]. Por ello no es casualidad que, con la aparición de movimientos vanguardistas como el impresionismo, el cubismo o la abstracción, la definición de retrato se actualizase con "nuevos matices, que no inciden tanto en la reproducción fidedigna de la imagen de la persona, como en su recreación desde la percepción que de él proyecta un sujeto distinto"[480].

Además del retrato, de todos los géneros, desnudo y paisaje son los más vinculados con esta técnica. Acerca de la relación entre paisaje y fotografía, Scharf señala que la falta de exactitud o el exceso de imaginación jugaba en contra de los paisajistas, pues ellos también sintieron la presión de la técnica fotográfica[481].

Aunque la aparición de la fotografía modificase la teoría de los géneros, uno de los géneros que más acusó esta novedad técnica fue el desnudo[482]. La intrusión del desnudo total realizado por una máquina provocará un conflicto de primer orden. El daguerrotipo, por ejemplo, rompe el idealismo formado en torno a la belleza que todo pintor debía seguir. Ahora, y frente a los estereotipos académicos, la imagen muestra a una mujer desnuda de verdad. No interesa abundar y sí incoar que existió toda una problemática que Daix conviene en llamar "la contradicción entre el desnudo y su represión"[483].

[475] RAMÍREZ (1976), p. 106
[476] OLIVARES (1995), pp. 27-39.
[477] AYMAR (1967), p. 94.
[478] AGUSTÍN (2006), p. 57.
[479] BAUDELAIRE (1996).
[480] AGUSTÍN (2006), p. 56.
[481] SCHARF (1994), p. 81.
[482] Ibídem, pp.136-141.
[483] DAIX (2002b), p. 117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cualquier caso, conviene dejar claro que

> "el choque producido por la fotografía no consiste en revelar una verdad ignorada –la Restauración no impedía que los pintores trabajaran con modelos desnudos-, sino en ofrecer una traducción en dos dimensiones, con una escala de valores transcrita por la óptica y la química, obligando así a mirar a la mujer desnuda, ya no como algo asexuado, futuro ser mitológico, lo que estaba aceptado, sino en su carne viva, lo que estaba prohibido tanto por la religión y la decencia como por las reglas del jurado del Salón"[484].

No son pocos los pintores que gracias al empleo de estas imágenes podían prescindir del modelo. El desnudo en Ingres pasa a ser un aspecto importante a causa del impacto en los primeros daguerrotipos de esta clase y del cambio de mentalidad, como apunta Daix "caen las máscaras en el arte, pero también en la vida privada" [485]. Tomados de los ejemplos de dibujos, los desnudos fotográficos recibían nombres como *académies, études photographiques, études académiques.*

El desnudo relacionado con el retrato cobra fuerza a finales del siglo XIX, principalmente como una manera de desligar la persona del individuo. En el siglo XX, adquiere diversos matices: por ejemplo, la manifestación de sentimientos mediante el *eros*, y diversos desvelamientos de la vulnerabilidad corporal. Y en todos ellos late un mismo sentir: el de la existencia humana despojada de adornos y distracciones.

¿Qué otra cosa dirías tú que es dibujar sino algo parecido a abrazar con el arte esa misma superficie que es el motivo de la representación?[486]

[484] DAIX (2002b), pp. 112-113.
[485] DAIX (2002a), p. 110.
[486] CARDUCHO (2012), p. 60.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.2 OTROS RETRATOS

El centro de gravedad de este trabajo orbita en torno a ejemplos pictóricos principalmente de retratos, con alguna referencia a casos fotográficos. Dicho esto, a continuación se considerarán subgéneros dentro del campo pictórico (el autorretrato, la máscara como retrato y el retrato ausente o sin modelo) y fuera de la pintura se introducirán las condiciones de posibilidad del retrato musical y el retrato literario.

Por consiguiente, yo, Alberto Durero de Nuremberg, me pinto a mí mismo con colores indelebles a los 28 años de edad[487]

4.2.1 Autorretrato[488]

El arte funciona como espejo revelador del hombre colectivo y del hombre individual. No hay arte sin hombre y probablemente tampoco hombre sin arte[489]. Así, es innegable que el hombre hace el arte, y al mismo tiempo, el arte va modelando al hombre. El conocimiento de sí mismo pasa a través de un flujo de imágenes que se retuercen en una vorágine en la que el hombre, verdadera máquina de imágenes, persigue y agarra su propia desaparición[490]. Como apunta Rafael Argullol, la pintura es esencialmente representación; y además la representación de un momento privilegiado[491]. Enfrentar la siempre directa y penetrante mirada de los pintores es un momento muy emocionante, un precioso contacto personal con la obra de arte[492].

[487] Inscripción en un autorretrato de Durero.
[488] Las siguientes líneas funcionan a modo de introducción de un subgénero que por su relevancia admitiría un tratamiento más desarrollado que los demás. Sin embargo, por motivos de espacio y tiempo no se extenderá más allá de lo necesario. Para una clasificación y evolución del autorretrato véase RINCÓN GARCÍA (1991).
[489] HUYGHÉ (1977), p. 3.
[490] BRUSATIN (1992), p. 20.
[491] ARGULLOL (1994), pp. 51-65.
[492] ZUFFI (2000), p. 40.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El autorretrato se trata del episodio más reciente de una historia que es milenaria, entre otras cosas porque el aprecio social del artista y, por tanto, el interés romancesco por su imagen hacía impracticable que ese antiguo verbo "retratar" pudiera conjugarse en reflexivo[493]. Como señala Anne Lenquette los últimos cuarenta años han ido acompañados de un incremento en la investigación del retrato en su variante reflexiva[494]. Portús señala dos cosas que prevalecen acerca del autorretrato: en primer lugar, la mostración de la dignidad como pintor; y en segundo, la voluntad irónica del juego del pintor consigo mismo[495].

Figura 13

[493] RAMÍREZ (1976), p. 197
[494] Algunos de esos autores son BEAUJOUR (1980); KUPISZ, DEBREUILLE y PÉROUSE (1988); SENABRE (1997); LASCAUX y OUALLET (2014).
[495] PORTÚS (1994).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A juicio de Argullol, "la *verdad mítica* del artista que conlleva el autorretrato se despliega a través de cuatro grandes escenarios" [496].

El primero de ellos es el autorretrato entendido también como afirmación personal del pintor. Además del soberbio ejemplo de Parmigianino (1524)[497], en el caso de Durero, el pintor "fuerza hasta el extremo el talante del nuevo artista renacentista que, en su curso por afirmar la propia identidad creativa, pasa de la reivindicación social a la metafísica"[498]. Y sin llegar al atrevimiento de Durero, los cuadros que recogen la majestad del pintor son frecuentes en el arte europeo hasta la gran crisis de identidad provocada por el Romanticismo. Con la superación del periodo romántico las representaciones de este tipo escasean o se presentan tan distorsionadas que apenas tienen rasgos iconográficos comunes con la tradición anterior. Con todo en el siglo XIX todavía se pueden observar mediocres continuaciones académicas y alguna que otra excelente excepción, como algunos de los autorretratos de Ingres. En cualquier caso, de manera general después de Goya, como en tantos otros aspectos, la pintura europea rompe con su voluntad de *dignitas* y los artistas renuncian a su autorrepresentación mayestática.

En los retratos quizá de manera oculta, y de manera más evidente en cada autorretrato, el pintor es el héroe de las composiciones "si bien, en esta vertiente, mejor se podría hablar del *héroe en acción*. El taller, la paleta, el modelo se convierten ahora en fundamentales"[499]. El (des)cubrimiento que persigue el artista sería el segundo escenario. Por medio de un camuflaje artístico, el pintor representa papeles muy diversos. Elemento que guarda relación con el tercer escenario, el del enfrentamiento con su propia representación, y sus pensamientos acerca de la pintura, del proceso de creación, etc. Finalmente, y entrelazado con los tres anteriores, habría que señalar la relación del pintor con el tiempo, en el que se vinculan la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte.

[496] PORTÚS (1994), p. 54.
[497] Fig. 13: Parmigianino, *Autorretrato en un espejo convexo* (ca. 1524). Óleo sobre lienzo, 24 cm. Kunsthistoriches Museum aus Wien.
[498] ARGULLOL (2004), p. 59.
[499] Ibídem, p. 60.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Pintar su propio rostro, así como escribir una autobiografía es ya un acto de confesión por el que el artista revela voluntariamente la parte más íntima de su mundo y de su ser"[500]. De modo parecido a como la mitología explica el origen del cosmos, el mito de Narciso podría tratarse de una explicación más que válida para este subgénero. De hecho, Calvo Serraller asimila el autorretrato a un espejo por su capacidad de imitación de la realidad[501].

Un autorretrato es el retrato ideal de lo que el artista cree ser, sabiendo además que si el parecido no es fiel no será reconocido por el público, destinatario de todo retrato. Se da así la paradoja del autorretrato hecho para la intimidad: un artista que quiera pasar a la posteridad ha de pensar indefectiblemente en el público, espectador de su obra. Por tanto, todo autorretrato contiene dosis de "autoafirmación personal"[502], en lo artístico como en lo social; o quizá la combinación de ambas.

Como definición a nivel teórico podría valer la que entiende un autorretrato como "inclusión por parte del artista en sus obras, en un plano principal o secundario, real o imaginario, contextualizado o anacrónico"[503]; otra posible definición sería la que lo comprende en términos de "escritura de la biografía a partir de la representación del propio rostro" [504]. En cualquier caso, es interesante el distingo que hace Stoichita entre el *autorretrato* como enfoque de la figura del creador de imágenes, frente al *escenario de producción* en el que el pintor aparece en plena faena. Así, cabría añadir también aquellos e*scenarios de producción mitificados* y, en definitiva, y por extensión, todas aquellas en las que el autor es consustancial al producto[505].

Todo autorretrato, impúdica confesión del propio carácter y la más brutal autorrepresentación de la angustia existencial, es un arma de doble filo. ¿Los porqués del autorretrato? Numerosos. Se trata de un modelo asequible, siempre disponible y barato. En este sentido, reviste particular interés el concepto de *sorpresa* asociado a la revelación en el

[500] CORDERO RUIZ (2010), p. 237.
[501] CALVO SERRALLER (2005), p. 193.
[502] DIEGO (2009), p. 359.
[503] ROLDÁN (2007), p. 60.
[504] ROLDÁN (2007), p. 79.
[505] STOICHITA (2000), p. 222.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autorretrato. No existe posibilidad de sorpresa en el autorretrato como producto; en el autorretrato como proceso en cambio sí, para el artista supone un asunto de gran entidad. Y para el público es casi lo contrario: apenas hay sorpresa en el proceso, del que no es más que mero agente externo, y en caso de haberla, será en el producto resultante[506].

En definitiva, el autorretrato es eso que ocurre cuando "uno llega a algo que no se puede pintar"[507]. Un recurso mediante el cual un artista busca su pasaporte para la eternidad[508]. En cada ejemplo, "el artista que se autorretrata muestra, aunque no lo pretenda, un ansia de comprensión, de confesión y hasta, a veces, de asombro, como si se preguntara: "¿Quién es ése?"[509].

Desde la manera en que el artista firma hasta cómo se representa a sí mismo, todo relata el estatus social del arte y del artista, de sus aspiraciones, así como del contexto que rodea todo lo anterior[510].

Los orígenes de este subgénero pueden rastrearse en la Prehistoria del Arte[511]. En la antigua Grecia ya se reconocen firmas en cerámicas y estatuas[512]. Pese a ser considerados como simples artesanos, el mundo medieval ha legado numerosos testimonios del afán por distinguirse de lo que los artistas realmente consideraban artesanías. Existen ejemplos en los que el nombre iba acompañado de un autorretrato: el arquitecto Hugh Libergier en Reims, Arnau Cadell en el claustro de Sant Gugat o la triple referencia de Durero en *La fiesta del Rosario*. Los artistas reivindican su obra, abandonando el anonimato establecido desde la época medieval que los tenía por trabajadores manuales, en clara oposición a tareas del intelecto. Ejemplo paradigmático es la figura de Alberto Durero: no quiere ser artesano, es artista. Y por ello adopta una postura y mirada intelectuales, hasta el punto de llegar a la *Imitatio Christi* que señala Panofsky[513]. "De la *dignitas* del artista como *alter*

[506] ANGIER (2008), p. 27.
[507] ROTH (1997).
[508] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), p. 15.
[509] Ibídem, p. 17.
[510] FURIÓ (2000), p. 249.
[511] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), p. 39.
[512] SPEAKE (1999), p. 158.
[513] Para una aproximación novedosa a la concepción del autorretrato y su origen divino véase FUMAROLI (2003), "La Verónica, o el Cristo autorretratista", pp. 83-115.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

deus, engendrador de mundos a imagen y semejanza del Dios genético"[514].

Con la llegada del renacer humanista el artista adquiere un estatus social intelectual. Quizá puede situarse la teología platónica de Marsilio Ficino en el origen de una nueva concepción en la que la pintura es un espejo que refleja el rostro de su Autor y, a través de él, su Espíritu. El parecido es evidente concretando esa analogía en el autorretrato,

El culto al autorretrato nace en Florencia, y más concretamente en las ilustraciones que puso Vasari a la segunda edición de sus *Vidas*[515]. Son numerosos los ejemplos en los que el artista se incluye entre un grupo o multitud: Andrea Mantegna en los *frescos palacio ducal de Mantua* (1465-1474)*;* Benozzo Gozzoli (1489) en los *frescos de la*

Figura 14

[514] ARGULLOL (2004), p. 56.
[515] PORTÚS (1994), p. 130.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

capilla del Palazzo Medici Ricardi en Florencia o Luca Signorelli en 1499. La vertiente flamenca cuenta con ejemplos como el de Jan van Eyck en el espejo del *Matrimonio Arnolfini* (1434); o Hans Memling en su *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos* (ca. 1479).

El siglo XVI actúa como confirmación del cambio de mentalidad, y los autorretratos se multiplican. Así hay que entender ejemplos como los de Pedro Berruguete (1450-1504) o Marietta Robusti "Tintoretta" (1554-1590)[516]. Por lo general emplean el perfil, sinónimo de haber usado un espejo, y clara alusión a las monedas y medallones conmemorativas de la tradición clásica. Podría decirse que estaban acuñando su imagen para la posteridad. Artemisia Gentileschi en ejemplos como *Alegoría de la pintura* y sobre todo en *Judith y Holofernes* consigue crear un simple *autorretrato* sin más temática que su presencia y que actúa como afirmación de su ser pintora. Por un lado, refleja la naturaleza que se ve, pero sin obviar la *inventio* que todo artista debía plasmar en sus cuadros.

El siglo XVII y el naturalismo barroco cuentan con ejemplos como Caravaggio o Judith Leyster incluyéndose ambos en sus escenas bíblicas. No solo por sus retratos a lo divino de algunas santas, Murillo crea acertadamente ilusiones o trampantojos en autorretratos como este[517]. Además del soberbio juego que inaugura con la manera en que muestra la mano, en este lienzo Murillo se representa con las herramientas de su profesión, elementos necesarios para desplegar su

[516] Fig. 14: Marietta Robusti "Tintoretta", *Autorretrato* (1580). Óleo sobre lienzo, 93'5 x 91'5. Galleria degli Uffizi.
[517] Fig. 15: Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato* (1670). Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. London National Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

magia[518]. En el caso hispano se puede advertir un cambio debido al contacto con artistas extranjeros[519].

Figura 15

Los autorretratos están inspirados más en la profundidad que en lo habilidoso. Esto es algo que se puede apreciar a partir del rumbo decididamente naturalista que tomó la pintura barroca, como consecuencia de la fuerte impronta que en la cultura moderna marcó el espíritu de la Contrarreforma. Pero el naturalismo español no es el naturalismo del humanismo burgués, sino precisamente el

[518] PORTÚS (1994), p.130.
[519] RINCÓN GARCÍA (1991), p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

providencialista que pone en entredicho la capacidad humana de distinguirse por algo que no sea su radical limitación, su hegemonía, su deficiencia o la escandalosa precariedad de su imagen[520].

Es particularmente importante el papel del espejo en la labor del artista[521]. Cuando acomete un autorretrato el espejo pone de relieve el instrumento intermediador de los autorretratos, y también de forma figurada, es manifestación de la tendencia que tenían los artistas modernos a imponer su sensibilidad y su estilo personal sobre los retratos, incluso cuando el modelo era otra persona[522]. Y desde un punto de vista práctico, en la realización de cualquier cuadro, se recomienda ver la obra final a través de su reflejo para descubrir errores no percibidos por la mirada directa[523].

En el caso holandés se puede diferenciar entre autorretratos que siguen la tipología de Rubens y otros más *rembrandtianos*. El primer caso se caracteriza por un sujeto que aparece como agente externo. Imbuidos de la tradición católica miran al espectador: son odas a la exuberancia, y sus personajes pugnan por salir del marco en que se encuentran. En el otro lado, abundan ejemplos en los que prima la introspección, triunfos de la fe interior protestante; acompañados de la flacidez de la vejez y cierta soledad retratan el paso de la vida. En el caso de Rembrandt, sus autorretratos "documentan sin piedad la vanidad del cuerpo humano. Puestos uno detrás de otro, constituyen las imágenes de una vida, a medida que ésta se apaga y que ya no anima los rasgos que se embotan"[524]. En su materialización pueden darse meros autorretratos de gran simpleza, o ejemplos complejos como *Las Meninas* o *El arte de la pintura*. Mediante la revisión del tema de Apeles y Alejandro Magno, el autorretrato adquiere ciertas interpretaciones propias de la pintura barroca en las que se concede especial importancia al parecido, y más, aún, a la individualidad.

En el siglo XVIII el autorretrato adquiere valor de carta de presentación. Estos ejemplos sirven para entender lo que sus autores

[520] PORTÚS (1994), p. 220.
[521] STOICHITA (2009), p. 194.
[522] A este respecto puede ser interesante consultar lo que Stoichita apunta sobre el concepto de espejo y su relación en la autoría de este tipo de cuadros. Ibídem, p. 176; pp. 206-218.
[523] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 188.
[524] AZARA (2002), p. 96.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

querían decir sobre sí mismos, especialmente en momentos en los que la consideración social del pintor no iba más allá de ser un mero artesano; no se debe olvidar que ser pintor en el Antiguo Régimen era sinónimo de estar mal considerado. Aparecen representados con instrumentos, elementos parlantes que tratan de decir lo que son, o a lo que aspiran. Junto a Otto Runge (1777-1810) o Goya (1746-1828),

Figura 16

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cabe señalar a Vigée-Lebrun (1755-1842), una de las artistas más geniales en el campo de la autorrepresentación[525].

Los autorretratos en el siglo XIX abundan como "vehículo de expresión más íntimo y sincero de un artista consigo mismo"[526]: son tanto ejercicio de inmersión expresiva como instrumento de análisis de los rasgos propios[527]. Con figuras como las de Van Gogh (1853-1890) el autorretrato adquiere valor de introspección artística y psicológica. Por tanto, ser o no ser autorretrato, como sugirió Derrida, dependería, en última instancia, de nombrar como tal una imagen, o lo que fuere, que nos afecta o por la que nos dejamos afectar[528].

En general hay consenso en que, más allá de tener en común el personaje retratado, no se puede hablar de escuelas de autorretrato. Sin que se manifieste efectivamente ya como género, los vanguardistas españoles no han dejado de autorretratarse[529]. Arroyo, Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Barceló o Antonio Saura: todos ellos se muestran apasionados por la imagen humana como una manera de no perder la realidad, o, si se quiere, para no perderse ellos mismos en la pintura[530].

Por último, un párrafo que mencione la relación del autorretrato y la técnica fotográfica. En el *Self-portrait as a Drowned man* de Hippolyte Bayard (1840) hay quienes quieren ver el primer selfi mecánico; otros señalan a Robert Cornelius en 1839[531]. En cualquier caso, la facilidad mecánica introducida por la Kodak Brownie unida al empleo de un espejo simplificaba el proceso para obtener autorretratos fotográficos. Dentro del campo fotográfico podrían señalarse las obras del estadounidense Lee Friedlander (1934) y sus retratos ausentes en los que él pasa a formar parte de lo que está mirando; ejemplos como los del británico John Coplans (1920-2003) en los que el autorretrato funciona como constructor identitario, alejándose de las nociones

[525] Fig. 15: Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Autorretrato* (1782). Óleo sobre lienzo, 97'8 x 70'5 cm. London National Gallery.
[526] MENZOZA (2010), p. 77.
[527] GALLEGO y DÍEZ (1997), p. 39.
[528] RIBEIRO (2018), p. 338.
[529] BEJARANO VEIGA (2015), p. 638.
[530] Ibídem, p. 221.
[531] ROLDÁN (2019), p. 190.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sociales y psicológicas de la identidad personal; o la fascinante producción de Susan Bright (1969).

En el fondo de los espejos hay un fotógrafo agazapado[532]

You are looking at the most dangerous animal in the world[533]

4.2.2 Retrato y espejo[534]

> Los pintores gustaban de demostrar su habilidad y su virtuosismo en autorretratos donde se fingían reflejados en espejos que, por cierto, son también piezas coleccionables que podían hacer doblete como retratos[535].

Conocer el origen de una palabra ayuda a entender mejor las realidades a las que hace referencia. En el caso concreto de espejo hay que buscar su etimología en el latín *speculum*. Palabra conformada por el sufijo instrumental *culum* y una raíz que proviene del verbo *specio* (mirar). Así, *speculum* vendría a significar "instrumento de mirada"[536].

Vinculado a tareas de aseo e higiene personal, el espejo en la Antigüedad era un soporte metálico con una brillante lámina de plata condenada a oxidarse que requería ser limpiada continuamente[537]. Los espejos podían presentar decoración tanto en el mango como en el reverso. Con la invención del espejo de vidrio y de cristal de roca decae el uso de los espejos metálicos. En el siglo XVI adquiere un valor

[532] ENRÍQUEZ (2003), p. 7.
[533] En el pabellón de los simios superiores del zoo del Bronx se instaló en 1963 un espejo, para que los visitantes se asomasen a él. A modo de leyenda figuraba la siguiente inscripción: "Estás mirando al animal más peligroso del mundo".
[534] En su reconocida obra, Cesare Ripa dedica un amplio apartado a la iconografía del espejo. RIPA (1996).
[535] FLETCHER (2004), p. 131.
[536] Para profundizar en el recorrido histórico del espejo, véase JAY (2006).
[537] BRUSATIN (1992), p. 45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mobiliario y se destina a salones en formatos de gran tamaño[538]. Tradicionalmente se señala el Barroco como el momento en que el espejo será visto con más intensidad como sinónimo de vanidad[539]. Con el paso del tiempo y las innovaciones técnicas el espejo mutará formal y funcionalmente. Por ejemplo, los espejos nítidos como los actuales no se generalizan hasta el siglo XIX e irán asociados a un privilegio social[540]. Desde un punto de vista matérico, existen espejos de distintos tipos (plano, cóncavos, convexos), siendo el espejo plano la más común de sus manifestaciones. Al mismo tiempo, el espejo es un objeto que permite reflexiones propias de la filosofía y la antropología pues, si no hay nadie delante de él, ¿el espejo sigue siendo espejo? Dicho de otro modo, ¿es su capacidad reflexiva lo que convierte al espejo en espejo o hay algo más?

> "[El espejo]es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal. Funcionan como espejo el agua, cualquier superficie bruñida, la mirada, el sueño, el pensamiento, el lenguaje, la literatura, el arte, etc."[541].

Las cuatro bases que Agustín Lacruz propone acerca del retrato son adscribibles al espejo. En primer lugar, verosimilitud fisionómica en la que el retrato sea imagen especular del modelo. Después, un parecido que permita cierto reconocimiento. También son importantes alusiones indirectas mediante referencias a la ocupación, desempeño profesional o aficiones del modelo. Finalmente, el grado de recreación por parte del representador incide más que la reproducción fidedigna de la persona representada[542]. Otras características que tradicionalmente se asocian al

[538] Resulta particularmente interesante a este respecto el capítulo titulado "L'effetto che fa lo specchio" en la obra de Jodi. JODI (2000), pp. 127-167.
[539] HAGEN (2010), p. 47.
[540] ALTUNA (2010), p. 22.
[541] PERILLI (1983), p. 149.
[542] Agustín Lacruz señala diversos motivos según los cuales la pintura quedó relevada del imperativo de ser reflejo fiel de la realidad, entre ellos uno de los que más relevancia tuvo fue

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato son reflejo y repetición[543], singularidad individual y unicidad irrepetible del sujeto retratado[544].

Acerca del espejo y la imagen reflejada, "en la Grecia antigua se pensaba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma"[545]. La tradición romana continúa en parte este pensamiento, como recoge Anneo Seneca en sus *Naturales quaestiones* (I, 17) cuando afirma que "la superficie reflectante puede llevar a las personas a estar en condiciones de pactar consigo mismas"[546].

Además de conocer el origen del espejo por medio del mito de Narciso, la tradición y superstición populares arrogan a los espejos variada fama[547]. "Mirar un reflejo en un espejo significa mirar en el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales"[548]. Ante la muerte de alguien, en algunos sitios es costumbre cubrir los espejos de la casa para evitar que su espíritu quede atrapado. La historia de la literatura muestra numerosos ejemplos de su uso: en el cuento popular de *Blancanieves*, en obras más recientes como *Alicia a través del espejo* o ejemplos más contemporáneos como *Harry Potter*. Así, además de ofrecer la posibilidad de ver la imagen propia, el espejo se convierte en un elemento indispensable para descubrir la alteridad[549].

En lo que se refiere al espejo en relación con la construcción del sujeto podría mencionarse la teoría de Lacan, concretamente la que hace referencia a la fase del espejo[550]. Aunque no se trata de una novedad estrictamente[551], el psicoanalista francés designó bajo este nombre a una

---

la llegada de la técnica fotográfica. Así, la pintura en general y el retrato en particular experimentarán un viraje de rumbo en el contexto de las vanguardias artísticas. AGUSTÍN, (2006), p. 57.

[543] BERNÁRDEZ (2001), p. 7.

[544] AGUSTÍN, (2006), p. 57.

[545] GUBERN (2001), p. 38.

[546] ZUFFI (2000), p. 286.

[547] Es interesante el capítulo que, considerando la filosofía platónica, Pedro Azara dedica al espejo. AZARA (1995), "Un mundo de espejos", pp. 26-34.

[548] Ibídem, p. 286.

[549] GUBERN (2001), p. 38.

[550] El asunto está tratado en uno de sus ensayos que lleva por título *El estadio del espejo como formador de la función del yo*.

[551] Diversos experimentos con animales han demostrado que solamente aquellos más desarrollados son capaces de intuir algo de su apariencia en el espejo. Para profundizar en este asunto, véase GALLUP (1970).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

etapa en la que el sujeto (entre los seis y dieciocho meses de edad) es capaz de percibirse en la imagen reflejada[552]. Según el pensador francés este hecho supone un hito fundacional en la biografía del sujeto en cuanto que tiene lugar el primer autoconocimiento visual de manera global y no fragmentado[553].

Acerca de las prácticas artísticas contemporáneas cabe señalar cómo la fotografía, el cine, el vídeo (y por extensión lo multimedia y lo virtual), constituyen otras formas de convocar la matriz del espejo en cuanto imagen del S*elf*[554]. A este respecto puede ser particularmente ilustrativa la obra de Barbara Kruger *Untitled. You are not yourself* (1982). Se trata de un ejemplo en el que a partir de una imagen cinematográfica se pone de manifiesto la falta de unidad en la identidad del individuo.

A manera de breve nota final, y vinculado con el tema del espejo en cuanto marco dentro de marco, podría haberse incluido el trasunto de la ventana[555]. Pues el marco de un espejo o de una ventana son, según Balzac, la manifestación del mismo corte ontológico que separa lo imaginario de lo real. Como señala Gubern, "la identificación del sujeto en el espejo nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propioceptivo es también lo que ve"[556].

4.2.3 La máscara y el retrato

El origen etimológico de la palabra máscara es muy revelador. Se denominan *prosopon* a las caretas empleadas en el teatro griego[557]. Y es interesante hacer notar su empleo tanto para transmitir las distintas emociones de cada personaje como para aumentar mecánicamente la voz del actor. De manera que prosopon acabó designando al portador

[552] FINK (2016), p. 95.
[553] FINK (2016), p. 98.
[554] SOLANS (2003), p. 87.
[555] En este sentido es interesante contemplar la obra de Ubaldo Gandolfi *Retrato del artista con el comitente y su familia* (1763). ¿Se trata de un retrato de familia? ¿De un autorretrato? ¿Un retrato? ¿Todo lo anterior a la vez?
[556] GUBERN (2001), p. 38.
[557] *Pros*: delante de; *-opos*: faz, rostro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de máscara. En latín es posible establecer otro origen igualmente interesante: *personae* vendría del prefijo *per* ("a través de") y del verbo *sonare*, originando una traducción libre similar a "para que resuene". Así, en el género dramático en la Antigüedad, conceptos tan ricos como persona y personaje se concentraban en torno a la máscara[558]. Se considera también un posible origen arábigo (*más-hara*), relacionado con *sahir* (burlar), evidenciando el carácter fingido o de impostura para engañar la realidad.

Elemento de gran significado plástico, inicialmente la máscara parece tener un significado ritual. Sitúa al hombre en el terreno de lo no natural; produce miedo, terror, reverencia y toda una serie de sentimientos tragicómicos. Al mismo tiempo, es innegable el poder mágico, apotropaico, que encierra la máscara. En este sentido cabe resaltar su valor arquetípico primordial, donde el artista puede decir, como el poeta W. B. Yeats, "Busco el rostro que tuve/antes de que el mundo fuese hecho"[559]. Acerca de la capacidad de vida que puede ofrecer la máscara, Gombrich comenta el retrato de *Inocencio X* hecho por Velázquez, al que califica de "obra maestra sin parangón" y añade que no

> "produce la sensación de estar inmóvil en una pose; parece cambiar ante nuestros ojos, ofreciéndonos una amplia gama de lecturas coherentes y convincentes en cada caso. Y, sin embargo, este rechazo a congelarlo todo en una máscara y a conformarse con una única interpretación rígida no se obtiene a expensas de la definición"[560].

Es destacable la función ornamental y práctica que desempeñaba la máscara. Ya sea su empleo en ritos sociales y ceremonias religiosas, por ejemplo, las *schadenmaske* alemanas; como en relación al retrato, su empleo específico como mascarillas funerarias. En cualquier caso, es evidente su uso en condiciones que exigían o facilitaban el anonimato

[558] El *Libro de las Máscaras* escrito por Francesco Ficoroni (1664) reúne multitud de ejemplos acerca de este objeto, en su mayoría empleados para la *comedia dell'arte*.
[559] *I´m looking for the face I had/ before the world was made.* BUTLER YEATS (2010), p. 65.
[560] GOMBRICH (2007), p. 65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de quien la portaba. Debido al valor de protección que se le suponía la máscara también ha modificado el rostro en contextos de salud-enfermedad ante catástrofes sanitarias. Desde las máscaras con forma de pico de ave empleadas durante la peste bubónica, así como su uso sanitario y de protección en contextos de pandemias.

El aspecto grotesco de una máscara es, hasta cierto punto, una de sus principales virtudes. La máscara puede ser entendida como traducción de ese momento en que, mediante la fantasía y la imaginación, el arte rompe deliberadamente el ideal de belleza y las reglas asociadas a su representación. Otras interpretaciones permiten leer la máscara como agente de transformación mágico e incluso como instrumento de camuflaje[561]. Relacionando el retrato con su percepción, Gombrich recoge el "efecto enmascarador, en el que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores"[562].

Antropológicamente, además, la máscara permite reducir el rostro a una serie de rasgos faciales, e implica un significado de autoconciencia y de personificación[563]. Paradójicamente la negación del rostro permite representar aspectos más inexpresables y complejos de la persona, depositando en otras partes del cuerpo la sede visual de la identificación[564]. Por supuesto, no faltan voces que no reconocen el carácter retratístico de la máscara. Tamar Garb afirma que "la máscara es lo opuesto al retrato, que convencionalmente exige que los trazos específicos sean lo más relevante"[565]. En este sentido, pintores, escultores, poetas, llegaron al acuerdo tácito de que "para llevar a cabo caracterizaciones o retratos literarios propiamente dichos, hay que *asumir* el aspecto del personaje que se pretende retratar"[566]. La máscara queda, así, como potente metáfora de una identidad mutante, que puede ser (re)creada en cada ocasión.

Corresponde al saber hacer del pintor, descorriendo el velo que ocultaba la personalidad del retratado, mostrar la identidad que existe tras la máscara. Se trata de lograr un esquema abstracto de la realidad

[561] ARGULLOL (2004), p. 46.
[562] GOMBRICH (2007), p. 31.
[563] Ibídem, p. 25.
[564] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 247.
[565] CALVO SERRALLER, (2007), p. 85.
[566] CARO BAROJA (1987), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en el que lo decorativo prime sobre todo lo demás. Por limitaciones de espacio el recorrido acerca del retrato y la máscara, ambos entendidos como moda, será breve y comenzará con el retrato renacentista. Principal característica de esta etapa es el afán por armonizar la bidimensionalidad del lienzo con fogonazos de joyas, vestidos, detalles de las telas y pliegues[567]. Tampoco es baladí su empleo en el Barroco, especialmente en combinación con trajes y adornos[568]. La tradición de los payasos rococós ha sido estudiada como metamorfosis del propio artista. En una epifanía ridícula del arte y del artista[569], papeles como el de bufón, saltimbanqui o payaso pueden ser entendidos como imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del retrato. Hasta el extremo de que la sola máscara es protagonista única del cuadro[570].

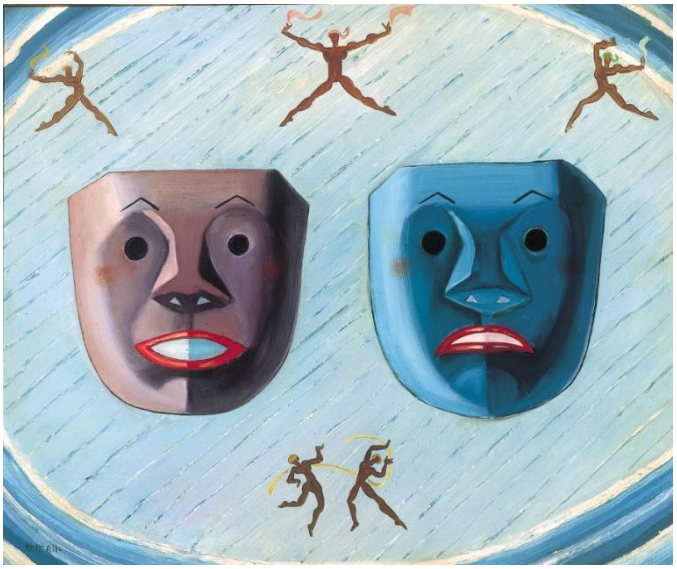

Figura 16

[567] Acerca de la relación entre pintura y moda y la importancia de la indumentaria para fechar obras, véase RODRÍGUEZ et al. (2018).
[568] BERNIS (1994), pp. 271-302.
[569] STAROBINSKI (2007), p. 9.
[570] Fig. 16: Maruxa Mallo, *Máscaras* (1942). Óleo sobre táblex, 45 x 54 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es particularmente interesante la relación entre el retrato-máscara y la moda en el siglo XVIII. Desde un punto de vista económico, prima el racionalismo, de la mano de la industrialización creciente que comienza a poblar Europa de fábricas. Tanto el capitalismo como el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos; la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido[571] experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana.

Es posible entrever la máscara en los orígenes de la pintura moderna en Goya y, a partir de ahí, en carnavales, desfiles y gentes de cara tapada ya sea por máscaras o desgarradas por gestos y gritos como en los cuadros de Munch, Ensor, Otto Dix o Grosz. La burguesía, con un poder cada vez más decisivo, explicita su actitud, y lejos de ocultar su aspecto físico quiere mostrar su carácter, a través de un gesto, de la vestimenta, quizá incluso de la mirada.

El retrato en el siglo XIX deviene un género complejo, pues la libertad del artista podía verse coartada por la voluntad de la persona representada en cuanto a los modos, espacios, técnica, incluso el vestuario. En este sentido, la máscara permite representar un *estilo de vida*[572], haciendo del retrato una moda. Une a partidarios de una misma causa bajo una serie de símbolos; así como distingue a los que son ajenos al grupo. La máscara adquiere, por tanto, parte del carácter cohesionador del retrato, tanto en grupo como por clases sociales; o lo que es lo mismo, el retrato-máscara es empleado para distinguirse, distanciarse y destacarse de los demás[573]. Es cierto que las máscaras hasta cierto punto tienen un componente hermético, pero también gozan de cierta elocuencia expresiva, o al menos así lo entendía Oscar Wilde cuando afirmaba que "una máscara transmite más que un rostro"[574].

[571] Considerado por Calvo Serraller como "signo estético de los tiempos". CALVO SERRALLER (2014), p. 27.
[572] Concepto acuñado por SIMMEL (2011).
[573] RODRÍGUEZ et al. (2018), p. 120.
[574] *A mask tells us more than a face*. WILDE (2000), p. 39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si el retrato sobrevivió en el siglo XX fue a costa de una mutación dramática que alteró su naturaleza esencial. Hasta ahora primaba la consideración del retrato como acto social, con una suerte de ritual de largas sesiones de pose y la captación del parecido como meta; con el retrato moderno, la verdad como mímesis se vio desplazada por los múltiples valores de la máscara.

En ocasiones la máscara es la negación del rostro, de la identidad del modelo. ¿Qué decir de las cabezas lisas y sin facciones ni ojos en los rostros de numerosas representaciones del siglo XX? ¿Podría decirse que el retrato remite así a una ausencia, la de alguien que estuvo frente al pintor? Hay verdad de presencia, pero no en la correspondencia rostro-nombre. Máscara y rostro acaban por fundirse en una misma cosa: el nuevo sujeto.

Figura 17

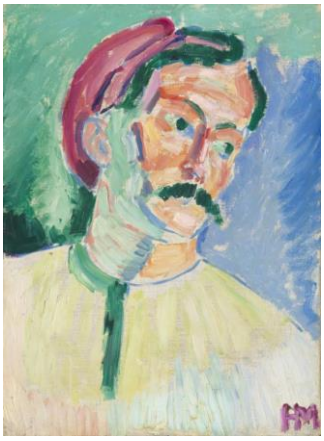

Figura 18

Con la llegada de las vanguardias artísticas el panorama se intensifica y "la clásica concepción de lo bello es sustituida por una definición del arte capaz de transfigurar el rostro humano en una máscara caricaturesca"[575]. Comparando el autorretrato de Murillo con el *retrato de Matisse* hecho por Derain; y el *retrato de Derain* hecho

[575] ZUFFI (2000), p. 186.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por Matisse[576], Portús señala cómo el nuevo programa estético se centra en la representación de los atributos existenciales de la figura humana[577]. En este sentido, un concepto acuñado entre vanguardias es el de *visages vides*, rostros vacíos o caras sin rostros. Se trata de un término empleado para referirse a los numerosos retratos que transitan, en delicado equilibrio, la senda de la abstracción, dejando atrás la tradición de crear rostros en los que era fácil reconocer la figuración.

La expresividad pictórica va en paralelo de la expresividad psicológica que los artistas vierten en sus retratos. Mediante la distorsión de formas y la exageración de gestos se da rienda suelta al éxtasis expresionista[578]. Así, abruptas pinceladas conforman rostros iracundos; colores indiferentes traducen la apatía del alma; el artista de vanguardia se sirve de la forma y del contenido para volcar el mundo interior que lleva dentro, incluso para demostrar la ausencia de él. Los colores no cambian, pero sí el uso que se hace de ellos. Con una voluntad antinaturalista y simbólica los artistas de movimientos de vanguardia como el fauvismo o el expresionismo alemán evocan la identidad de la persona representada mediante la simplificación formal y el uso intenso de los colores[579]. De estos retratos a convertir el rostro en una máscara hay apenas un paso. Por medio de la simplificación formal se concreta la intención arquetípica que tienen algunos pintores para representar a personas en concreto. Disminuyendo e incluso suprimiendo cualquier atisbo de expresión facial, los rostros acaban por volver a su primigenio significado de personas, de máscaras.

[576] Fig. 17: André Derain, *Retrato de Matisse* (1905). Óleo sobre lienzo, 46 x 34’9 cm. Tate Gallery.
Fig. 18: Henri Matisse, *Retrato de Derain* (1905). Óleo sobre lienzo, 34’9 x 28’9 cm. Tate Gallery.
[577] PORTÚS (2004), p. 197.
[578] Visita virtual al Museo Thyssen realizable en https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/retratos/museo/museo2.html
[579] PORTÚS (2004), p. 197.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los autorretratos poseen una belleza que no es la de la hermosura,
sino la de la perspectiva psicológica del retratado.
Es una presentación de la personalidad y de la vanidad del individuo[580]

4.2.4 Retratos sin modelo

Figura 19

Un aspecto esencial del retrato es la presencia del modelo de manera que la persona pueda ser reconocida. ¿Qué ocurre cuando el sujeto abandona la escena y es representado únicamente por medio de sus objetos? ¿O los casos en que el retrato se realiza tiempo después de que viviera la persona representada[581]? Es lo que se denomina retrato ausente o retrato sin modelo.

Una vez alcanzado este punto podría afirmarse que un retrato está concebido para, al menos, reconocer a la persona representada. A esa afirmación se contrapone la siguiente: si en la imagen no aparece la cara, ¿queda el resultado menoscabado? Podría argüirse que sí, dado que el reconocimiento individual, uno de los principales objetivos de todo retrato, se ve cercenado. Sin embargo, el subgénero particular de retratos que será comentado a continuación bien podría modificar dicha afirmación. A la hora de estudiar un cuadro se suele acudir a herramientas proporcionadas por la Iconografía y la Iconología. Desde un punto de vista iconográfico se estudian los elementos que componen el cuadro;

[580] CALVO SERRALLER (2005), p. 68.
[581] POPE HENNESSY (1985), p. 49.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

iconológicamente, se reflexiona acerca de qué quieren significar dichos elementos en el cuadro en concreto. Cuando se trata de retratos, no son pocos los ejemplos que incluyen elementos parlantes que dan pistas acerca del sujeto representado para comprender mejor la pintura; en la pintura clásica española, por ejemplo, se recurría a la inclusión de elementos como relojes, libros, ampulosos cortinajes, espejos, objetos militares, animales[582].

El retrato sin efigie es aquel que "documenta las experiencias y pasiones de un individuo, su vida y su carrera sin reproducir su cara ni su cuerpo"[583]. Un ejemplo puede ser la obra de Jorge Juan Guillelmi[584] sobre *Francisco Antonio de Lacy*[585]. Los retratos incluidos en este grupo dejan espacio para la interpretación, generando una mayor capacidad de diálogo. Hay verdad de presencia, pero no en la correspondencia rostro-nombre.

Otro asunto es el caso de retratos de reconstrucción empleados con personajes de la Antigüedad o aquellos de los que no se tiene constancia de su apariencia. Puede servir de ejemplo la figura de *Esopo*[586]: ante la ausencia de indicios o descripciones acerca de su persona el pintor ha optado por personificar su identidad usando a otro ser humano anónimo. El retrato remite así a una ausencia, la de alguien que estuvo frente al pintor. En los retratos englobados bajo esta particular categoría, el autor acomete más la representación de la efigie moral, y no tanto la física[587].

[582] PÉREZ SÁNCHEZ (1994), pp. 222-224.
[583] GLENDINNING (1994), p. 246.
[584] Jorge Juan Guillelmi (1734-1809) fue el primero de cuatro hermanos, miembro de una familia de artistas que se trasladó a España durante el reinado de Felipe V.
[585] Francisco Antonio Lacy y White (1731-1792) fue teniente general y embajador en las Cortes de Suecia y Rusia.
[586] Fig. 19: Diego Velázquez, *Esopo* (1638). Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Museo del Prado.
[587] Para el caso español y gallego pueden servir los retratos de Bécquer y de Rosalía de Castro respectivamente. PEREIRA BUENO (2014).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Siendo difícil la desaparición del referente corporal es, no obstante, un novedoso reclamo en el retrato contemporáneo[588]. Nada más pertinente para un retrato que evidenciar las apariencias por medio de sus emblemáticas vestimentas o a través de objetos de uso cotidiano. Así, hasta llegar a la sustitución del hombre por el nombre, referencia ineludible del retrato de Max Jacob hecho por Picabia o, en el caso gallego, el *Traxe de buxío* realizado por Manuel Torres (1932)[589].

Figura 20

[588] En el caso gallego son de obligada referencia dos obras de Urbano Lugrís (1908-1973). Se trata de *Habitación del viejo marinero* y *Anticuario del puerto*, ambas pintadas en 1946.
[589] Fig. 20: Manuel Torres, *Traxe de buxío*, (1932). Óleo sobre lienzo. Museo de Pontevedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro[590]

4.2.5 Retrato literario y musical

> "Por medio de las palabras de las historias y de la poesía sabemos de sus acciones y reacciones, pero sólo la imagen gráfica nos proporciona la impresión de que están vivos todavía, más vivos que nosotros, porque sabemos que sus retratos nos sobrevivirán"[591].

Dejando de lado aquellas acepciones de tipo literario que se refieren al retrato como una suerte de descripción de las cualidades de una persona, el retrato ha desbordado la categoría de género, traspasando las fronteras de la pintura y la escultura. En el caso del retrato literario, las palabras, bosquejos verbales, convierten al escritor en una suerte de pintor de palabras[592].

Como un retrato pictórico que se va construyendo por medio de veladuras, en el retrato literario prima un deseo de indagación en la personalidad, oración a oración[593]. Cada retrato literario inquiere a través del tiempo y del espacio en los retratados. Así, a modo de motor que agita las aguas quietas del recuerdo, ejerce su papel la memoria, de manera que acaba por importar más el yo que se construye que el yo que realmente era[594]. Stoichita, por ejemplo, distingue entre *autorretrato* (descripción de sí mismo) y *autobiografía* (vida convertida en narración)[595].

De Pigmalión a Dorian Gray, el retrato nunca ha dejado de fascinar al ser humano, creando "figuras inolvidables, hechizadas por la magia del retrato, disipadas e incluso diabólicas"[596], actuando no pocas veces como desencadenante de la acción en fábulas, tragedias. Se considera

590 Michel de Montaigne (1533-1592) en el prefacio de sus *Essais*.
591 AZARA (2002), p. 24.
592 CABALLERO BONALD (2017), p. 404.
593 Ibídem, p. 411.
594 Ibídem.
595 STOICHITA (2009), p. 218.
596 GALVÁN DÍAZ (2015), p. 42.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

incluso la categoría de *retrato hablado* atendiendo al debate surgido en la neurociencia[597] y su relación con la autoproyección contextual[598]. En el caso gallego concretamente puede ser interesante la consulta de la singular obra de Estelle Irizarry[599].

En la retórica clásica existe el *encomium*, "a modo de perífrasis definidora del elogiado"[600]. Una descripción de la persona que buscaba patentizar esos aspectos que no eran visibles al ojo humano, el *ethos*. Como recoge González García existen dos tipos de retrato retórico. Por un lado, la *effictio* o *kharakterismos*, tipología más directa y descriptiva; por otro, la *notatio* o *ethopoeia*, de carácter indirecto y narrativo[601]. A este respecto existen estudios que tratan en extenso este tipo de retrato en el Renacimiento[602].

> "El retrato deviene en el Renacimiento parte esencial del quehacer pictórico y del literario, en su vertiente y vinculación históricas y también en la creación de un género que se constituye como creación exenta y se proyecta en casi todas las modalidades literarias"[603].

También existen ejemplos en los que un retrato hace las veces de pintura y el nombre constituye el lema[604]. Descartes en su *Discurso del método* emplea el formato de biografía: mientras escribe, piensa sobre lo que escribe; y al revés, mientras piensa, escribe lo que piensa. Así, afirma

[597] CUEVAS REMIGIO (2021).
[598] STOICHITA (2009), pp. 194-200.
[599] Por ejemplo, el apartado titulado "Autorretratos en prosa y pintura". IRIZARRY (1990), pp. 93-99.
[600] POPE-HENNESSY (1985), p. 125.
[601] Autores como Vidal Guzmán han abordado este tipo particular del retrato en la Antigüedad griega (2006), la Edad Media (2008) o la época Moderna (2009).
[602] Para un estudio del retrato en el Renacimiento ver RALLO (2018), "De los ilustres varones de la Antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento", pp. 21-40.
[603] RUBIO y SERRANO (2018), p. 40.
[604] ZAFRA MOLINA (2014).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "pintándome para otro, me he pintado a mí mismo con colores más claros que mis colores anteriores. He hecho mi libro, en la misma medida en que el libro me ha hecho a mí, libro consustancial a su autor, con una ocupación adaptada a mí, parte de mi vida"[605].

Baudelaire dedica unas palabras al retrato en su obra Salones y otros escritos sobre arte. En ellas trata la relación entre pintura y literatura, concretadas en el retrato. Así, distingue el retrato como *historia* que sirve para "expresar fielmente, severa, minuciosamente, el contorno y el modelado del modelo" y el retrato como *novela*, que "consiste en hacer del retrato, un cuadro, un poema con sus accesorios"[606].

Stoichita en *La invención del cuadro* señala como las imágenes del pintor pueden referirse, por extensión, a las imágenes del pintar[607]. Salgado señala que "en la literatura hispana los retratos escritos entre la Edad Media y el siglo diecinueve no son nunca un fin en sí mismos, ni están escritos dentro de una tradición literaria formal precisa"[608]. Con la llegada de la modernidad, el retrato en su vertiente literaria conoce fortuna con obras como *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde), *La musa trágica* (Henry James) o *La obra* (Zola). La literatura conoce numerosos procesos literarios de desdoblamiento de ese yo interior: Frankenstein, Jekyll y Hide, William Wilson. En el panorama más reciente puede señalarse el retrato metonímico de Paul Auster en *Leviatán*. Como cierre de este breve apartado hay que decir que, si en la primera década del siglo XXI se habla del selfi o autofoto, en la escritura ha de señalarse el microrrelato[609].

[605] POZUELO (2005), p. 186.
[606] BAUDELAIRE (1996), pp. 151-153.
[607] STOICHITA (2000), pp. 193
[608] SALGADO (1984), p. 57.
[609] RUBIO y SERRANO (2018), "Retratos mínimos: elipsis, deformidad y dualidad en el microrrelato", pp. 361-384.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El artista que hace el retrato de un hombre célebre
no debe contentarse con una pasta acertada y superficial,
pues también hace el retrato de un espíritu[610]

Al comienzo del capítulo cuatro se habló de la capacidad interrelacional de las artes y su vinculación con los géneros pictóricos. Si bien no existen referencias tan explícitas como para hablar de retrato musical con total propiedad, sí puede ser interesante incoar al menos su posible existencia.

Aunque existan ejemplos anteriores en el tiempo[611], centrando la atención a partir del siglo XIX se conocen algunas composiciones en las que el autor intenta hacer autobiografía, quizá más con deseo de convertirse en un héroe artístico que de retratarse con fidelidad. ¿Son ejemplos de autorretratos? En cierto modo podría decirse que sí, pero como procesos de autoconstrucción en los que el compositor se erige en héroe[612].

---

[610] BAUDELAIRE (1996), p. 37.

[611] La Fundación Juan March organizó un ciclo musical en torno a la figura de Bach. Este compositor es conocido por firmar algunas de sus obras con el conocido como el "motivo Bach". ¿En qué consiste esta firma musical? "El sistema de notación musical empleado en Alemania permite la traslación musical de letras y palabras. Esto ocurre con las cuatro letras del apellido Bach, cuya equivalencia musical sería Sib-La-Do-Si." https://www.march.es/ciclos/100055/ [02 de mayo de 2020. 20:20].

[612] Algunas de las composiciones son muy conocidas.

1) En la *Quinta sinfonía* de Beethoven (1770-1827) está clara la presencia de la idea del destino adverso y de superación de este, cargada de ideales ilustrados. También puede interesar la *Tercera sinfonía* o *Heroica* (1803), escrita tras el Testamento de Heiligenstadt. Algunos investigadores consideran que el héroe de la *Heroica* es el propio Beethoven y no Napoleón, a quien en origen iba dedicada la pieza. El movimiento puede ser consultado en el siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=fjXnSSoRxbA. [02 de mayo de 2020. 20:20].

2) L. H. Berlioz (1803-1869) subtitula su *Sinfonía fantástica* como "Episodios de la vida de un artista", aportando una impronta personal, concretamente el enamoramiento que sintió por una actriz.

3) De F. Liszt (1811-1886) se puede hacer referencia a la *Sonata en si m*, ya que siempre se ha dicho que el tema principal de esta sonata cíclica representa al propio Liszt. En *Reminiscencias de Don Juan*, basada en los tres episodios del Don Giovanni de Mozart, el compositor húngaro se identifica con el mito de Don Juan. Es una obra muy influida por la filosofía moral de Kierkegaard y el ensayo que escribió sobre Don Juan. Aquí se mezclan muchos temas, resultado una obra iconoclasta y hasta irreverente. (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ (2018).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 21

Yendo en sentido opuesto, de lo pictórico a lo musical, podría citarse a James M. Whistler (1834-1903), pintor que gustaba de titular algunos de sus retratos con nombres de composiciones musicales, enlazando aspectos cromáticos y sinfónicos, por ejemplo, *Sinfonía en blanco n.1* (1861)[613]. En el caso gallego pueden señalarse obras como *Sinfonías en branco* de José Frau (1970).

Por su peculiar carácter innovador se presenta al compositor ruso Músorgski[614], quien elaboró en el siglo XIX una obra titulada "Cuadros de una exposición". Composición basada en pinturas de Hartmann[615], en la que hay dos movimientos que reproducen musicalmente retratos pictóricos elaborados por Hartmann. Concretamente se trata de *Gnomos* y *Goldenberg y Schmuyle*. La obra musical está concebida originalmente para piano, aunque es

4) No puede faltar Wagner (1813-1883) y sus particulares leitmotiv, apreciables por ejemplo en obras como *Tristán e Isolda* (1857-1859). Fragmento que es posible escuchar en el siguiente enlace
https://mediavod-lvlt.rtve.es/resources/TE_RPRV23Y/mp3/5/9/1546771652195.mp3
5) Otros ejemplos, en fin, pueden ser el *Vals triste* de Jean Sibelius (1865-1957) o el poema sinfónico *Moldava* de Bedřich Smetana (1824-18844).

[613] Fig. 21: James A. M. Whistler, *Sinfonía en blanco, retrato, nº 1* (1862). Óleo sobre lienzo, 215 x 108 cm. Tate Gallery.

[614] Modest Músorgski (1839-1881) fue un compositor ruso activo en el tramo central del siglo XIX. Miembro del grupo *Los Cinco*, entre sus obras cabe destacar títulos como las óperas *Borís Godunov* (1872) y *Khovanschina* (1886) o el poema sinfónico *Una noche en el Monte Pelado* (1867).

[615] Víktor Aleksándrovich Hartmann (1834-1873) fue un arquitecto, pintor y escultor ruso cercano al círculo artístico de Mili Balákirev, entorno gracias al cual conoció a Músorgski.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mucho más conocida y reconocida la orquestación que Ravel hizo de la misma.

> *Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. Por tanto, así como los pintores toman para retratar las semejanzas del rostro y aquellas facciones en que más se manifiesta la índole y el carácter, cuidándose poco de todo lo demás, de la misma manera debe a nosotros concedérsenos el que atendamos más a los indicios del ánimo, y que por ellos dibujemos la vida de cada uno, dejando a otros los hechos de grande aparato y los combates*[616]

[616] PLUTARCO (1994), p. 39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

SEGUNDA PARTE

EVOLUCIÓN Y REVOLUCIONES DE LAS IMÁGENES

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Voluntad o desafío para detener la muerte, para recordar, siempre recordar[617]

5. ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA

El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen forma parte de los más antiguos impulsos de la humanidad[618]. En este sentido, el retrato individual es una de las actividades artísticas más presente de todos los tiempos. Lo discontinuo de su evolución ha facilitado su capacidad de reaparecer bajo formas diversas. Por más que sea incierto[619], un origen histórico-mítico del retrato se recoge en el cuadro *La doncella corintia* (1782) pintado por Joseph Wright a partir de la *Historia Natural* de Plinio[620].

Figura 22

La pintura muestra a una joven dibujando, con ayuda de un carboncillo

[617] GARCÍA GUAL (1994), p. 24.
[618] FRANCASTEL (1978), p. 11.
[619] CORDERO (2005), p. 9.
[620] SÁNCHEZ ARTOLA (2003).
Fig. 22: Joseph Wright, *La doncella corintia* (1782). Óleo sobre lienzo, 106'3 x 130'8 cm. National Gallery of Art, Washington. Paul Mellon Collection.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y de una vela, la silueta de su amante en la pared, con la intención de conservar su imagen[621].

En un recorrido histórico, las más antiguas manifestaciones artísticas que se conservan en la actualidad corresponden al campo pictórico[622]. En escenarios tan parecidos como Francia o España, y tan distantes y diferentes como Namibia, mucho antes de que empezaran a representarse las figuras humanas, el animal reinó durante milenios en el arte y en la percepción de lo sagrado. El animal era hermoso, veloz, fuerte, temible, indescifrable en su astucia y en su poderío. De él dependía la vida y la muerte de los hombres[623].

La primera revolución cuantitativa de la imagen coincide con el paso de la civilización de la Gran Caza a la de los hombres pastores y agricultores, de la vida nómada a la semisedentaria. En un segundo momento, la imagen se empleará para la decoración rudimentaria de tejidos y cerámicas. Ramírez caracteriza estas imágenes como redundantes y previsibles en un "repertorio limitado a pocos animales y escenas humanas relacionadas con mitos y rituales religiosos"[624].

Tiempo después, con el desarrollo del comercio se dan las condiciones necesarias para la multiplicación y diversificación de imágenes. El comercio permite la comparación y el nacimiento de valores, de manera que las imágenes ya no son estimadas solamente por su contenido mágico o económico, sino que revisten un componente de excepcionalidad que va de la mano de un innegable desarrollo técnico, así como de aumento de la riqueza y de una transformación social. Ahora se dispone de más tiempo para dedicar a actividades especulativas o al perfeccionamiento del instrumental técnico y mágico-religioso, apareciendo así la noción de lo artístico[625].

Todorov apunta que el carácter fragmentario del conocimiento que hoy día se posee sobre el retrato en las civilizaciones antiguas permitiría

[621] Azara señala que "la sombra y el cuerpo se necesitan y se complementan. ¡Están tan íntimamente asociados, que se puede sostener que la sombra es una parte del cuerpo o que forma parte de él!". AZARA (2002), p. 53.
[622] TODOROV (2006), p. 15. Por otro lado, Azara apunta que "los datos arqueológicos sugieren que las primeras imágenes bidimensionales aparecieron sobre las paredes de las cavernas hace veinte o treinta mil años, al menos en Europa occidental". AZARA (2002), p. 49.
[623] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 183.
[624] RAMÍREZ (1976), p. 19.
[625] Ibídem, pp.17-18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

suponer que el retrato efectivamente existió[626], en sus orígenes, relacionado con rituales funerarios y con el empleo de la máscara. Durante un largo recorrido de su historia es un género circunscrito a unos pocos grupos sociales de cierto carácter exclusivo. Sin embargo, con el paso del tiempo y gracias a la universalización del acceso a diferentes medios y técnicas de reproducción, el retrato ha superado esas barreras convirtiéndose en un género que no distingue entre clases sociales[627].

Debido al menor número de ejemplos conservados, lo que se sabe acerca de la pintura en la Antigüedad es comparativamente menor en relación con la escultura o la arquitectura. Sin embargo, la búsqueda del realismo o engañar al ojo humano son algunos de los objetivos que ya desde entonces persiguen los pintores. En su origen histórico el retrato trataba de eternizar la presencia de los rasgos que constituyen la vida[628]. Como se verá a continuación, en cada momento y civilización histórica esa eternidad se pretendía de una manera distinta. El recorrido comienza con los arenosos retratos egipcios y terminará, capítulos más adelante, con los retratos realizados en el contexto de la instalación artística *Memories of Passersby I*[629].

5.1 EGIPTO

En el arte egipcio, las representaciones en los templos y tumbas reales eran, sobre todo, de dioses y reyes (casi siempre en ese orden); algo que no ocurre en tumbas privadas. Generalmente se prioriza la representación del dueño de la tumba y su familia[630], en muchas ocasiones careciendo totalmente de representaciones de deidades, sobre todo en el Reino Antiguo. Obviamente, en los artefactos relacionados con ritos protectores y funerarios, se tiende a representar deidades de distintos rangos. Esto en los periodos de los Reinos (Antiguo, Medio,

[626] TODOROV (2006), p. 19.
[627] AGUSTÍN (2006), p.64.
[628] GARÍN LLOMBART (1994), p. 9.
[629] Surgida de la relación entre tecnología y arte, esta instalación genera, gracias a un complejo circuito de redes neuronales, incontables retratos de hombres y mujeres desconocidos.
[630] SVOBODA y CARTWRIGHT (2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nuevo, Periodo Ptolemaico), pero en los períodos intermedios aparecen imágenes de gobernantes locales haciendo valer su poder.

Todorov señala que salvo contadas excepciones en estas representaciones en dos dimensiones no podemos ver a individuos, sino más bien a personajes genéricos (labradores, segadores, etc.)[631].

El arte oficial del periodo amárnico muestra como elemento central a la familia real bajo el dios Atón, respaldados por el pueblo. En el contexto doméstico todavía se ven algunas representaciones de dioses, sobre todo protectores.

Figura 23

Como género empleado desde hace más de 2500 años[632], la mayoría de las representaciones pictóricas muestran a dioses y gobernantes. Ejemplos como el *retrato de Nofret* o los retratos de la tumba de Tutankamón eran hechos para ser contemplados únicamente por los dioses[633]. Se trata de diversas muestras artísticas en las que los

[631] TODOROV (2006), p. 16.
[632] MENA MARQUÉS (1994), p. 354.
[633] Fig. 23: Anónimo, *Retrato de Nofret* (ca. 2360 a.C.). Piedra caliza policromada, cuarzo y cristal de roca. Museo Egipcio de El Cairo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rostros experimentan un proceso de modificación, bien sea para adaptarse al canon pertinente[634] o por motivos políticos[635].

En este sentido, resulta interesante la digresión realizada por Todorov según la cual para que una representación sea considerada como retrato ha de "representar a personas que han existido realmente" y además debe estar destinada "a personas que también existen realmente"[636].

Figura 24

Referido a manifestaciones concretas como el hombre neolítico de Jericó, que cubría el cráneo de los difuntos con una capa de yeso en la que reproducía los rasgos del fallecido, Garín Llombart plantea si "¿puede caber duda alguna sobre la voluntad genérica de continuación de la vida?"[637]. Cuestión que Francastel responde aseverando que todavía no se puede hablar de retrato[638]. A la hora de comparar cualquier figurilla genérica con un retrato, Francastel sugiere unas condiciones de existencia del retrato. En primer lugar, un sentido agudo de la observación; la presencia de medios técnicos para la trasposición;

634 AGUSTÍN (2006), p. 59.
635 Debido a las cambios que introdujo en el sistema de creencias egipcio, Akhenatón fue uno de los faraones condenados al olvido por medio de la modificación de su efigie.
636 TODOROV (2006), p. 17.
637 GARÍN LLOMBART (1994), p. 10.
638 FRANCASTEL (1978), pp. 12-13.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y finalmente el interés por lo que es temporal y pasajero[639]. En este sentido, y en la línea propuesta por Francastel, la *paleta de esquisto del rey Narmer* tampoco es un retrato[640]. Parece poco prudente identificar esta representación con la de un faraón en concreto antes que con la idea de Faraón. En cambio, las *estatuillas del templo de Abu en Tell Asmar* sí que son reconocidas por Francastel como retratos debido al extremo casi caricaturesco que presentan, consiguiendo los primeros rostros individualizados. La valoración es similar con la *estatua de alabastro del intendente Ebih-il* o la *directora de coros de Ur-Nanshé*.

¿Por qué no todas las figurillas encontradas son retratos? ¿No basta con tener forma o apariencia humana, con presentar una cabeza más o menos reconocible? Para que se pueda hablar de retrato, y completando lo dicho hasta ahora, según Francastel, la condición ideal para la existencia del retrato reside en dos elementos: la presencia de rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo[641]. Dejando de lado las restricciones materiales y técnicas, el único matiz que podría hacerse es que gran parte del arte antiguo, en su vertiente retratística, busca representar más el cargo o institución que la persona concreta que lo ocupa. Así, Francastel señala como tiene más importancia lo que debía ser un rey, que propiamente cómo era el gobernante en cuestión. Esto pone de relieve la importancia de qué era lo que se pretendía conseguir con el retrato. Una dicotomía recogida por Lacruz, quien distingue los retratos *intencionales* en los que prima la individuación de una persona concreta, y los retratos *arquetípicos*, según los cuales el todo quedaba representado por la parte[642].

5.2 GRECIA

Dentro del enorme caudal legado por la civilización griega y que desde entonces permanecen en el mundo y la cultura occidentales, la retratística individualizada es una de las más trascendentales en el

[639] FRANCASTEL (1978), p. 12.
[640] Una magnífica recopilación y estudio de imágenes y símbolos puede consultarse en VV.AA. (2021).
Fig. 24: Anónimo, *Paleta de Narmer* (ca. 3050 a.C.). Esquisto verde, 61 x 12 cm. Museo Egipcio de El Cairo.
[641] FRANCASTEL (1978), p. 14.
[642] AGUSTÍN (2006), p. 64.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

campo artístico. El concepto de retrato individualizado es algo tan habitual en la actualidad que resulta difícil imaginar una época en que no existiera. Sin embargo, ese concepto no nació en Grecia hasta la primera mitad o el segundo cuarto del siglo V a. C. Pasó después por varias fases de evolución, siempre en dirección al realismo, y al compás de la tendencia general del arte. Finalmente, en el siglo I a. C. cobró un nuevo empuje en la retratística romana[643].

El aspecto funcional es quizá la principal diferencia entre la tradición egipcia y la griega, como recoge Todorov, cuando remite a Panofski y su binomio prospectivo-retrospectivo. La concepción egipcia buscaba preservar la apariencia para la existencia futura, mientras que la griega perseguía que los vivos conservasen en la memoria los rasgos del difunto. De una función mágica se pasa a una conmemorativa[644].

Del arte prehelénico se atesoran estucos y algunas decoraciones parietales. Ante la deficiente conservación de pinturas de Zeuxis, Parrasio o Apeles, el conocimiento que se tiene de la pintura griega se debe a los textos de historiadores como Heródoto, Polibio o Estrabón[645]. Por lo general, representan leyendas e historias mitológicas, así como escenas cotidianas. Otra vertiente, marginal para el presente estudio, pero compleja y muy rica, fue la cerámica griega[646]. Aunque desde el punto de vista del uso de la línea y el color la mayoría de los vasos griegos no se pueden considerar pintura, es posible que pintores griegos como Polignoto firmaran o pintaran vasos[647]. De lo que no cabe duda es de que las representaciones de los vasos están en relación con los avances en la pintura y en la escultura del momento, de manera especial a partir del 480 a. C. De hecho, es posible que las representaciones plasmadas en vasos cerámicos estuvieran originadas en pinturas murales, encáusticas o al temple.

---

643 RICHTER (1969), p. 16.
644 TODOROV (2006), p. 20.
645 Pope-Hennessy manifiesta su preocupación cuando afirma que "la pintura de retratos, que servía para transmitir a través de las épocas el parecido exacto de la gente, ha desaparecido por completo". POPE-HENNESSY (1985), p. 84.
646 DÍEZ PLATAS (2012), p. 55.
647 Acerca de la cuestión del color, los lécitos de fondo blanco se encuentran especialmente relacionados con la pintura. Los lécitos son unos vasos de uso funerario de excelente factura y que usan colores, porque están realmente pintados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre las obras escultóricas conservadas, gracias a copias romanas, predomina la escultura individual de dioses y hombres. Se puede advertir un equilibrio entre la delicadeza de obras como el *Apolo de Belvedere*[648], y la apoteosis física en cualquiera de las reproducciones de *Hércules*. En el caso de los dioses y la mitología griega, de la que luego beberá la romana y por ende la occidental, la correlación entre sus caracteres espirituales y corporales se advierte claramente[649].

Figura 25

¿Qué se conseguía cuando erigían una estatua en tu honor? Recibir una escultura se hace un honor mucho más frecuente[650]. Por supuesto, también hay pensamientos que disentían. Por ejemplo, Trapani cuando señala "que a uno le erijan estatuas se cuenta entre los deseos que no son ni naturales ni necesarios"[651]. El período clásico se caracteriza por "un cierto elemento de intemporalidad, un afán de heroización, y una pátina idealizante"[652].

[648] Fig. 25: Anónimo (¿Leocares?), *Apolo de Belvedere* (siglo IV a.C.). Mármol, 224 cm. Museos Vaticanos.
[649] CARO BAROJA (1987), p. 17.
[650] GARCÍA GUAL (1994), p. 26.
[651] TRAPANI (2018), p. 138.
[652] GARCÍA GUAL (1994), p. 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "Los primeros retratos individuales aparecen en estatuas colocadas en lugares públicos, signos del honor que la colectividad otorga a figuras excepcionales y ejemplares. De ahí que (…) se presenten con cierto tono heroico y notable idealización"[653].

Por la diversidad representativa que ofrecen el artista griego gustará del realismo, lo patético y vistoso. El retratista se esfuerza por captar los signos que muestran los *sémata psychês*, los signos del alma[654]. En la representación del arte griego importa menos la copia fiel que la *actitud*. Así se establecen una serie de poses convencionales: heroica para los guerreros, reflexiva para los filósofos, etc.[655].

Las obras griegas reflejan los rasgos de los retratados y su personalidad y psicología "con morosa precisión (…) acentuando incluso determinadas características físicas"[656]. Dando un paso más, y en comparación con las representaciones del arte egipcio, no solo importa quiénes fueron los distintos personajes representados, sino también qué fueron. Es posible rastrear una tendencia hacia el individualismo, un giro hacia lo patético, en cuanto expresivo, con grandes dosis de realismo. Se atiende a las diferencias de edad, y hay un mayor énfasis en los gestos, un mayor movimiento y diversificación de los tipos y caracteres humanos. Sin olvidar que se conservan retratos de personas no pertenecientes al reducido círculo de representación, frente a los heroicos modelos anteriores, los retratos incorporan paulatinamente una notable naturalidad, rayana en lo demasiado natural con la inclusión de trazos vulgares[657].

Con la llegada de la época helenística, y de la mano de figuras como Praxíteles, Escopas, Lisipo y sus imitadores, las figuras se moldean con nueva elegancia, sentimentalidad y sentido del espacio. Incluso se supera la barrera del retrato estrictamente vinculado con lo funerario[658].

---

653 GARCÍA GUAL (1994), p. 23.
654 Ibídem, p. 33.
655 Ibídem, p. 25.
656 AZARA (2002), p. 36.
657 Ibídem, p. 31.
658 AZARA (2002), p. 55.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cuanto al aprovechamiento de imágenes, y como recoge García Gual, existieron episodios en los que se rebautizaban estatuas del pasado para adular a benefactores contemporáneos[659]. Con una intención de culto a la individualidad, inicialmente se enfatiza el carácter de personalidades relevantes como *Alejandro Magno*[660]. Con el propósito de honrar a sus dirigentes, poetas, filósofos y oradores[661], poco después también se tienen en consideración a colectivos (militares, poetas, atletas)[662].

En ocasiones se trata de un grado de idealización tan elevado, como elevadas eran las ideas filosóficas que actuaron de sustrato, que hay quien se resiste en admitirlos como retratos, incluso bajo la posibilidad de que más que un género, el retrato fuese una actitud artística[663].

Poco a poco el espectro de representación se va haciendo más y más amplio hasta que empiezan a aparecer figuras que quieren ser inmortalizadas sin pertenecer a la Historia, ejemplos de retrato que no buscan la pose heroica del retratado sino la impronta personal del artista[664].

5.3 ROMA

En la pintura romana subyace la adopción de modelos griegos, por lo que no se produce apenas ruptura en la práctica del retrato[665]. De hecho, se conocen obras griegas gracias a las copias que de ellas se hicieron en el marco del arte romano. Algunos de los mejores ejemplos conservados de pintura romana son las decoraciones murales en las que es posible descubrir manos griegas trabajando, haciendo de transición entre el arte griego y el romano. Continuadores de la tradición griega, en los retratos romanos la idealización se combina con la búsqueda de lo individual y

[659]GARCÍA GUAL (1994), pp. 22-23.
[660] Un rostro en el que todavía hay una notable idealización, pero a la vez un intento de expresar ese *pathos* o anhelo característico del gran conquistador en forma de serenidad y finura espiritual que no son incompatibles con la búsqueda de lo individual a través de ciertos trazos típicos
[661] GARCÍA GUAL (1994), p. 25.
[662] AGUSTÍN (2006), p. 64.
[663] Mena Marqués señala el *Auriga de Delfos*. MENA MARQUÉS (1994), p. 356.
[664] Aspecto este de vinculación directa con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX.
[665] TODOROV (2006), p. 25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

característico. En este sentido, Mena señala un doble origen en el retrato romano. Las representaciones relacionadas con el mundo funerario y mortuorio, por un lado[666]; y las que beben de la tradición griega, por otro[667].

Plinio el Viejo al poco de comenzar el libro XXXV de *Historia Naturalis* menciona el deseo que los reyes tienen de legar su imagen para la posteridad. Son retratos de carácter, desde luego, pero en su mejor momento y aspecto. Como señala Plinio, el arte del retratista "hacía más nobles a los hombres nobles"[668]. Combinar los rasgos individuales con ese anhelo heroico, reflejando el carácter singular del representado, y dejando entrever su elevado espíritu, he aquí el empeño del retrato antiguo.

Considerando que una de las finalidades del retrato es la de perpetuar el conocimiento de las personas, se puede admitir como práctica retratística la costumbre de acuñar monedas con el rostro del soberano[669]. En este sentido se entienden procesos dentro del arte romano como la *damnatio memoriae*, la *abolitio nominis* y las *imagines maiorum*[670]. Producciones concretas como la mascarilla mortuoria o las *imagines* tenían el objetivo de dejar constancia de los rasgos de una persona en el seno familiar. A estas dos formas se pueden añadir ejemplos de bustos en mármol en los que el representado aparecía de una forma más real[671]. La influencia de las *imagines maiorum* se halla en su origen realista, pues los bustos y máscaras de los antepasados familiares eran modelados a partir de las mascarillas fúnebres. De ahí que la falta de idealización, unida a cierta fealdad, no eran sino la copia del difunto con rigurosa fidelidad, ejemplo del realismo calcado del propio semblante del moribundo y el gesto amargo de la despedida[672].

---

666 Se trata del *ius imaginum*, un derecho reservado a las grandes familias patricias.
667 MENA MARQUÉS (1994), p. 356. Para profundizar en la interesante relación entre el arte griego y el romano véase BELLIDO (1972), pp. 95-96 y SCHRÖDER (1993).
668 VV.AA. (1985), p. 74.
669 GARCÍA GUAL (1994), p. 21.
670 Vandalismo y destrucción presentes desde los orígenes del arte monumental y que es posible advertir en la actualidad tras sucesos como la caída de Sadan Husseim (2003) o la muerte de George Floyd (2020).
671 POPE-HENNESSY (1985), p. 86.
672 GARCÍA GUAL (1994), p. 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Retratos a la encáustica como los de El Fayum han conseguido algunos de los mejores y más duraderos resultados en el campo de la retratística en la Antigüedad[673]. Si bien la ausencia de veladuras dificulta la capacidad para representar materiales, estos ejemplos presentan otras características como la sensación de volumen, la representación de los rostros divididos en dos mitades, levemente giradas: a plena luz una, en sombra la otra. El brillo introduce un factor de instantaneidad en el retrato que lo hace más creíble: en ese sentido funcionan a la perfección las salpicaduras de luz en el pelo.

Bajo el epígrafe *retrato oficial* se pueden rastrear ejemplos mediante los cuales la escultura romana presentaba a sus modelos como encarnaciones ideales de tipos humanos (político, poeta, militar). Era una manera de realzar el aspecto público del individuo, poniendo de relieve su importancia para la sociedad. En estos retratos se obvian complejidades o contradicciones internas del carácter de esos retratados porque pretenden mostrar lo que la sociedad del momento apreciaba como valores permanentes. Un impactante realismo el de los retratos romanos que se traduce en pocas concesiones a la belleza y a la elegancia. Y será precisamente de esa combinación de realismo con una

[673] BAILLY (2003), pp. 59-67.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gran expresividad psicológica de donde surgirá el esplendor del retrato en época romana.

De clara influencia griega, un ejemplo para estudiar lo comentado en la escultura romana, puede ser el retrato de *Demóstenes* hecho por Polieucto[674]: por primera vez el tema de la obra es la psicología y el

Figura 26

carácter del personaje, y no su imagen pública. Este busto expresa el deseo de captar el hombre interior de una manera hasta ahora novedosa. Polieucto aportó una nueva dimensión a la capacidad expresiva del retrato griego, y por tanto del género del retrato[675]. Se combinan la estilización heroica con el realismo y la búsqueda de la psicología

[674] Fig. 26: Polieucto, *Retrato de Demóstenes* (primer tercio del siglo II d. C.). Mármol gris, 58 x 27 cm. Museo del Prado.
[675] BAILLY (2003), p. 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

individual. El artista ofrece lo característico de la personalidad a través de rostros llenos de viveza y personalidad[676]. La caracterización del individuo viene dada por la actitud que muestra, de manera parecida a como las máscaras en el teatro codificaban los distintos personajes. Así, solían representarse guerreros enhiestos y arrogantes, filósofos sentados y pensativos, frente a la actitud intermedia de los comerciantes.

Es lo que Gual denomina el paradójico eclecticismo[677] de representar personajes que son históricos frente a personajes que pertenecen a la Historia. Y de nuevo, en un adelanto preclaro de lo que hará la burguesía del siglo XIX, hay retratos que presentan a patricios y particulares de buena fortuna que, por propia voluntad, aparecen como bienhechores o miembros de una clase aristócrata con afán de prestigio. No buscan la pose heroica sino la impronta personal, el *ethos*[678]. Es lo que Todorov hábilmente pone de relieve como una nueva categoría de retratos "sin otro objetivo que el placer de ver su imagen representada"[679].

La aparición y extensión del cristianismo insuflará nuevos aires a la tradición de las imágenes en general y del retrato en particular[680]. Una de las principales aportaciones del pensamiento cristiano a este campo será el hecho de que la imagen se pone al servicio del discurso. Así, si inicialmente fue continuadora de la manera de hacer romana, las representaciones paleocristianas pronto se emplearán en afirmar una idea por encima de mostrar el rostro particular de un individuo[681].

[676] ZANKER (1992), pp. 338-342.
[677] GARCÍA GUAL (1994), p. 29.
[678] Acerca del concepto griego *êthos* y su relación con el *mos, moris* romano. El primero puede entenderse como "modo de ser" o "hábito", y está condicionado por la herencia (sea social o genética). Es precisamente esta segunda acepción la que puede asociarse al *mos, moris* de los romanos.
[679] TODOROV (2006) p. 26. El caso al que hace referencia es el del panadero Terencio Neo y su esposa, hallados en uno de los frescos de Pompeya.
[680] Paralelo al proceso de desarrollo y aquilatamiento doctrinal, surgirán voces discrepantes que darán pie a revisiones en forma de herejías, posturas iconoclastas, etc.
[681] De manera que las distintas individualidades (papas, emperadores o donantes) acabarán por ser reducidas a meros iconos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.4 EDAD MEDIA: ROMÁNICO Y GÓTICO

La llegada de la Edad Media modificará ciertos aspectos de la pintura como la yuxtaposición de sistemas de representación. Poco a poco la pintura deja de ser una práctica artesanal para convertirse en ciencia, un modo de conocer. Una nueva percepción social que hará de la familia la principal unidad gremial de producción[682].

En la Edad Media el retrato es algo más que una mera reproducción mecánica de los rasgos[683]. Como consecuencia de planteamientos teóricos y filosóficos cristianos[684], el individuo adquirió con mayor fuerza una vertiente espiritual que quedará reflejada en el arte[685]. Reflejo de la preeminencia del pensamiento cristiano, triunfará una concepción divina en el origen del poder, con su correspondiente eco en el retrato. Así, personajes vinculados con el mundo eclesiástico (ya sea de manera actual como papas, abades, etc.), o referencias de las Sagradas Escrituras y otros textos (por medio de profetas y santos) conforman el principal corpus de representación. Gradualmente el retrato empezó a ser cuestionado debido al creciente desapego que el pensamiento medieval sentía por lo mundano y corporal[686].

Entre el final del mundo antiguo y el Renacimiento hay quien apunta que no se puede hablar de retrato como tal o en su defecto que este apenas tiene relevancia[687]. Desde el siglo V desciende el número de retratos y en adelante "desaparece, o cuando surge, nada tiene que ver con aquel de rasgos fieles al modelo propio de lo romano anterior al siglo III"[688].

5.4.1 Románico

Pese a que el paso del tiempo alumbrará a dos de los grandes retratistas de la historia del arte (Velázquez y Goya), el retrato se resiste a aparecer en los reinos hispanos de la época medieval[689]. La

682 CHADWICK (1999), p. 18.
683 CALVO SERRALLER (2005), p. 198.
684 AZARA (2002), pp. 65-80.
685 AZARA (2005), p. 150.
686 AZARA (2002), p. 37.
687 MENA MARQUÉS (1994), p. 358.
688 YARZA LUACES (1994), p. 67.
689 Ibídem, p. 78.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

desmembración del imperio romano entre Oriente y Occidente también tendrá su reflejo en el arte. Un buen ejemplo de ello es la representación de los *basileos* macedónicos o los retratos de emperadores[690].

Hasta la Baja Edad Media la característica principal del arte que se hace es su naturaleza eclesiástica, concretada en grandes dignatarios y hombres de Iglesia. En general el espectro social es muy reducido y los retratados suelen ser miembros reales o autoridades civiles, así como algún que otro artista (escasos, en fin) en el que comienza a despertar la conciencia artística[691]. En cualquier caso, no existía la voluntad ni los medios de individuación, antes bien se empleaban historias o narraciones. De ahí que se usaran cartelas para nominar o se recurriera a la introducción de elementos parlantes relativos a la profesión. En la publicación de *De pictura* (Leo Battista Alberti, 1435) es posible apreciar el comienzo del cambio en la concepción social del artista "como hombre culto" y de la obra de arte "como expresión única de un individuo bien capacitado"[692]. En la Baja Edad Media, la preocupación por lo humilde (pequeños comerciantes, feriantes, artesanos, etc.[693]), junto con la combinación comercial y urbana acabarán por florecer en una nueva clase social: la burguesía[694].

Una parte de la pintura europea desde Giotto se ha empeñado en simular con la mayor verosimilitud posible las apariencias de las cosas, los lugares, de las figuras humanas y de los animales. Una tentativa continuada en el tiempo con el ejemplo de los pintores más antiguos de los que se tiene noticia, de los que ni siquiera existe la certeza de que se comunicaran por un sistema de lenguaje semejante al que hoy existe, pero extraordinariamente similar en su manera de reproducir las impresiones visibles y las formas tridimensionales mediante manchas y líneas de color aplicadas sobre superficies más o menos planas[695].

690 YARZA LUACES (1994), pp. 67-69.
691 PORTÚS (1994), p. 22.
692 CHADWICK (1999), p. 17.
693 AZARA (2002), p. 84.
694 FURIÓ (2000), p. 148.
695 MUÑOZ MOLINA (2012), p. 180

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.4.2 Gótico

El arte gótico queda imbuido de un nuevo lenguaje en que se concede gran importancia a la descripción naturalista[696], así como numerosas referencias a la importancia del traje y el oficio[697], con la intención de señalar la pertenencia a un colectivo.

> "El auge del retrato en las cortes tardogóticas confirma que el aspecto terrenal, la fisionomía del individuo, es digno de ser reproducido de modo autónomo, prescindiendo de la implicación en otros contextos narrativos o religiosos"[698].

En el campo del retrato se inicia la semejanza física o facial, pero sin perder lo anterior, esto es, inscripciones y rasgos demasiado vagos y generales. Todavía reviste más interés la personalidad social o profesional de la persona retratada que la semejanza física en sí.

Portús señala que resulta imposible trazar la historia del género en el país sin tener muy en cuenta los cambios de carácter social y político que se han producido en el mismo. Finalmente añade que la aparición de nuevas tipologías se relaciona directamente (aunque no solo) con la ampliación de los grupos sociales susceptibles de ser retratados. Esto trajo consigo un progresivo enriquecimiento de contenidos; por ejemplo, ahora los retratos cuentan también con elementos narrativos. La *renovatio* carolingia es el culmen de un "proceso de transformación espiritual"[699] mediante el cual se busca la creación de una imagen de poder. Siguiendo la tradición carolingia, se encuentran retratos representativos, como los numerosos ejemplos que Alfonso X dejó de sí mismo.

Durante el siglo XIV se difundirá la pintura sobre tabla que, aplicada al retrato, supondrá la traslación de la pose de perfil acuñada en las monedas[700]. No se puede cerrar este apartado sin mencionar a los primitivos flamencos y a los pintores del Trecento italiano. Nombres

[696] PORTÚS (2004), p. 22.
[697] RIVIÈRE (2013), p. 45.
[698] ZUFFI (2000), p. 14.
[699] Ibídem, p. 70.
[700] AGUSTÍN (2006), p. 65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como Simone Martine han pergeñado obras como el *retrato ecuestre de Guidoriccio da Fogliano* (1328). Un ejemplo, esta vez de pintura mural, podría ser el *retrato fúnebre de Bruno Becutti*, localizado en Santa María Maggiore (Florencia) y realizado por Tino di Camaino.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6. EDAD MODERNA

Stoichita propone los años 1522 y 1675 como fundamento cronológico para el estudio de la imagen en este período: la primera fecha marca la revuelta iconoclasta de Wittenberg, simbólica muerte de la antigua imagen; la segunda señala el año en que Cornelis N. Gijsbrechts (1630-1683) crea un lienzo en el que muestra la parte trasera de un cuadro, nacimiento de la nueva imagen[701]. Miguel de Cervantes y *Don Quijote*, Shakespeare con *Romeo y Julieta*, Velázquez y *Las Meninas*: tres grandes cimas artísticas dentro de la cordillera cultural moderna. Cervantes consiguió captar la condición humana con sus inseguridades, símbolos y costumbres. Shakespeare moldeó el carácter del rostro humano a partir de las envidias, bondades y sombras de sus personajes. Velázquez elevó el espacio dentro del cuadro a niveles de atmósfera.

La época moderna comprende un período en que la búsqueda de novedades para superar el estancamiento en los procedimientos pictóricos estimuló la experimentación[702]. Tanto por sus búsquedas formales como por su operatividad, la pintura del siglo XV es un medio de vanguardia. Estudios acerca de la perspectiva centralizada nacen con poco tiempo de diferencia en focos artísticos italianos y en talleres flamencos[703]; a nivel teórico todavía no existe una distinción tan específica entre sombra y luz[704]. La pintura en la época moderna se

[701] STOICHITA (2000), p. 10. El último capítulo del libro se titula "El revés del cuadro" (pp. 257-267).
[702] FALOMIR (2018), p. 64.
[703] WOLFF (1998), p. 56.
[704] Con el desarrollo de la perspectiva actual cambia el lenguaje del Renacimiento. Un ejemplo es la perspectiva lineal de Mantegna, de la que Velázquez se diferenciará con el empleo de la perspectiva atmosférica o de lejanía. El fondo en el Renacimiento es desleído, buscando un efecto tridimensional; algo que los impresionistas anularán, limitándose a la bidimensionalidad del lienzo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

caracteriza por una predominancia casi monopolizadora de la temática sagrada[705] que no desaparecerá hasta bien entrado el siglo XIX.

Entendiendo por arte moderno la producción artística realizada durante la Edad Moderna, siglos XV a XVII, cabe preguntarse si es posible hablar de retrato moderno[706] y qué novedades aporta a la historia del retrato. Pues, como señala Todorov, el siglo XV es el momento a partir del cual no se ha dejado de representar a individuos[707]. Precisamente, "los retratos de finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna son expresión de las ideas sobre la dignidad del hombre, sobre las que hace hincapié la filosofía del Renacimiento"[708]. El retrato admite un leve proceso individualizador, en parte gracias a la propuesta neoplatónica impulsada por Marsilio Ficino (1433-1499). Asimismo, referencias a pintores como Antonello da Messina (1430-1479) o los primitivos flamencos son insoslayables.

La relación cierta entre retrato y calidad que se aprecia en la pintura española de las edades Moderna y Contemporánea tiene que ver de manera directa con los usos y funciones asociados a este tipo de piezas y con la naturaleza de su clientela. El retrato fue un género urbano[709], vinculado mayoritariamente con los círculos de poder, y especialmente con la monarquía[710] y las clases aristocráticas; precisamente los estamentos que supieron atraerse a los principales artistas de cada momento, y utilizarlos en la difusión de su propia imagen[711].

> "La historia del retrato en España desde la Edad Media se puede escribir como la de un proceso de continuo enriquecimiento, tanto en lo que se refiere a los grupos de

[705] PORTÚS (2004), p. 17.
[706] Clair llama la atención sobre lo problemático del concepto moderno y lo define como derivado de *modo*, entendiendo por esto último "lo que manifiesta la cualidad de lo justo, lo que guarda medida, lo que queda contenido en la noción de reciente". CLAIR (1998), pp. 23-30.
[707] TODOROV (2006), p. 15.
[708] SCHNEIDER (2002), p. 9.
[709] Hasta que llegue el momento en que lo urbano deja de ser novedad. Véase DIEGO (1994), p. 266.
[710] Como señala Zuffi, es la época en que las cortes dan paso a los imperios. ZUFFI (2000), p. 43.
[711] PORTÚS (1994), p. 65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> población que han ido incorporándose al género como a las tipologías o a los contenidos asociados a estas piezas"[712].

En lo que al retrato se refiere llama la atención como no es tanto el número sino la calidad de los pintores que ponen sus pinceles al servicio del retrato lo que sitúa a España como referente. Desde la Corte se contrata a artistas extranjeros[713], de manera que la influencia que tendrá el género será en su mayor parte foránea, principalmente de Italia y Flandes[714].

6.1 HISTORIA, IMAGEN Y RETRATO EN EL SIGLO XV

El siglo XV, conocido como Era de los Descubrimientos, es el nexo entre la Edad Media y la Edad Moderna. En su desarrollo tiene lugar el Cisma de Occidente, momento en que el imperio turco otomano hace acto de presencia con la toma de Constantinopla en 1453, alterando la ruta hasta entonces empleada por los reinos cristianos, y a la larga favoreciendo el descubrimiento del Nuevo Mundo.

En lo relativo al tratamiento de las imágenes es necesario reseñar la aparición de la imprenta[715]. Hasta ahora la imagen, por su carácter de obra única, estaba necesariamente reservada a la contemplación de un insignificante porcentaje de la población. A partir de este momento una imagen podía llegar a un público virtualmente ilimitado. Con este acontecimiento sin precedentes el número de imágenes por individuo y por unidad de superficie aumenta, apareciendo las premisas para que surjan las primeras reflexiones teóricas acerca de la calidad y la cantidad de estas[716]. Se establece un vínculo entre imagen y texto que desembocará en ejemplos como los *Icones* de varones ilustres[717].

---

[712] PORTÚS (2004), p. 43.
[713] Es el caso, por ejemplo, de Juan de Flandes (1465-1519) traído por Isabel la Católica.
[714] Lo que permite cuestionarse "hasta qué punto en España la tradición endógena convivía con fórmulas procedentes de otros países" PORTÚS (2012), p. 85.
[715] FURIÓ (2000), p. 163.
[716] RAMÍREZ (1976), p. 31.
[717] Entre los que pueden señalarse ejemplos como el de *Petrus Canisius* o el de *Ioannes Sambucus*. ZAFRA MOLINA (2014).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si la posesión de la imagen no puede ser ya síntoma de elevada situación social, esto conllevará una cierta pérdida de privilegios con respecto a la imagen en general. De manera que "la condición social y el arte del retrato se hicieron algo absolutamente interrelacionado y casi no existió ningún patrón que no se hiciera representar en las pinturas"[718]. Si bien el retrato a la romana sigue vivo[719], ahora y en un afán por reflejar la personalidad oficial, se averiguan ciertos síntomas de idealización, así como ejemplos en que se acrisolan retratos de tipos humanistas. A este respecto, Mena señala el binomio compuesto por el retrato aristotélico y platónico: el primero preocupado en la representación de lo real, personalidad profunda del hombre incluida; el segundo interesado en que la imagen se adecúe a un ideal[720].

Diferenciando entre el retrato de naturaleza pictórica y escultórica[721], el retrato renacentista en general no profundiza en la superficie del sujeto y los ejemplos conservados son de variable e irregular calidad. También se ampliarán los límites del retrato por medios literarios o programáticos[722].

Los pintores del siglo XV se enfrentan al problema de buscar un parecido artísticamente viable que permita interpretar el mensaje que cada rostro humano transmite[723]. Asimismo, el retrato no quedaba del todo libre del impacto humanista; algo que queda patente en los intentos de representación del pensamiento y la contribución realizada por los artistas del primer renacimiento. Es un momento en la historia del arte en general, y del retrato cortesano en particular, en que lo importante del retrato no es el artista sino la persona retratada[724]. Dentro de esta

[718] POPE-HENNESSY (1975), p. 30.
[719] MENA MARQUÉS (1994), p. 360.
[720] Ibídem, p. 366.
[721] ZUFFI (2000), p. 21.
[722] Azara señala que en la tradición italiana renacentista palpita todavía la influencia clásica: Cicerón y sus tratados, las narraciones de Julio César o los poemas de Virgilio. AZARA (2002), p. 97.
[723] SCHNEIDER (2002), p. 12.
[724] Ideas como genealogía, historia, virtud política y sucesión dinástica son de gran relevancia para el establecimiento del retrato cortesano. Además de la influencia de la numismática, otro posible origen del retrato cortesano se encuentra en los retratos que aparecían en las iluminaciones de los códices.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tipología deben situarse una serie de retratos que muestran a personajes que llamaban la atención (bufones, damas de compañía)[725].

Por un lado, continúa la tradición de la pintura gótica italiana ocupada en mostrar retratos de perfil con la omnipresente figura del donante[726]. Por otro, aparecen nuevas tipologías como el retrato basado en obras más amplias: por ejemplo, pinturas murales que, concebidas como galería de retratos seglares, eran adaptadas a formatos más pequeños[727]. También se conservan descripciones de algunos ejemplos de retratos colectivos que no han sobrevivido hasta la actualidad; en cualquier caso, de aparición más tardía.

Prueba del creciente sentido de historicidad que recorre a los artistas renacentistas[728], Pope-Hennessy destaca el valor de los retratos como archivos, estableciendo la categoría de *retrato documental* [729], a través del cual el pintor muestra la identidad que existe en el sujeto descorriendo el velo que ocultaba la personalidad del retratado. Ahora el objetivo es lograr un esquema abstracto de la realidad en el que lo decorativo prima sobre todo lo demás. Por esto, el retrato renacentista armoniza la bidimensionalidad con fogonazos de joyas, vestidos, detalles de las telas y pliegues.

Con la mirada puesta en Grecia, y sobre todo en Roma[730], la costumbre de realizar una conmemoración pública fue generalmente el motivo principal del retrato antes de que se vistiera con ropajes

[725] "La adopción de estos seres maravillosos podría ser la consecuencia lógica de una época que buscaba, sobre todo, poseer lo que le repelía o aterraba". DIEGO (1994), p. 252.

[726] Generosidad y ostentación son dos de las claves que permiten entender la presencia de los donantes en los cuadros que estos sufragaban. Impera todavía el pensamiento de que el realismo no es condición indispensable, por eso no importa tanto saber qué rostro tenía el donante como que quede constancia de que un donante con tal nombre sufragó tal obra. Esto enlaza con la enorme significación social que tenían este tipo de retratos, similares a las campañas publicitarias realizadas por personajes famosos hoy día.

[727] "Los retratos, con independencia de que los modelos estuvieran o no vivos, estaban absolutamente individualizados". POPE-HENNESSY (1975), p. 13.
Buena prueba de ello es el fresco de Masaccio para la iglesia del Carmine. No conservado más que por alguna copia y un dibujo de Miguel Ángel esta composición muestra a personajes retratados reales como si fueran figuras de santos: es el caso del juez florentino Bartolo di Angiolino que aparece como san Pablo.

[728] POPE-HENNESSY (1975), p. 17.

[729] Ibídem, p. 29.

[730] Esta mirada al pasado justifica la reaparición de dos formas clásicas de representación del individuo: la medalla y el retrato de busto. POPE-HENNESSY (1975), p.77.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

renacentistas[731]. En la Edad Media se conocía el empleo de mascarillas mortuorias para la realización de monumentos funerarios[732], pero en el siglo XV florentino Pope-Hennessy indica que aparece "la noción de la conmemoración personal por medios visuales"[733]. Austeros y henchidos de seriedad, los retratos renacentistas eran un raro ejemplo de *exemplum virtutis*, que pretendían erigirse como modelos de comportamiento[734]. En virtud del carácter conmemorativo tomado de la tradición grecorromana, en el retrato renacentista se unen figuras vivas y otras recreadas desde el pasado. Estos experimentos estaban conscientemente dirigidos hacia el futuro, cuando la persona ya no viviría.

Durante el Renacimiento se identifican tres focos de retrato: Florencia, Venecia y Flandes[735].

El retrato realizado bajo la protección de Florencia cumplía, según Pope-Hennessy, una función doble como instrumento de intelección antropológica y como medio de reconocimiento social[736]. Antonello da Messina (1430-1479) es para Pope-Hennessy "el primer pintor italiano para quien el retrato independiente constituyó una forma artística en sí misma"[737]. Presta especial atención a los músculos y tensiones faciales, siendo consciente de que la llave de la personalidad residía en los labios y en los ojos. Se trata de un artista capaz de una síntesis entre las dos principales escuelas pictóricas europeas del XV:

> "eficacísimo equilibrio entre la ejecución analítica flamenca y la monumentalidad solemne de la pintura italiana, entre la aplicación de las reglas humanísticas de la perspectiva y el

[731] POPE-HENNESSY (1994), p. 11.
[732] Ibídem, p. 15.
[733] Ibídem, p. 14.
[734] Ibídem, p. 17.
[735] CAMPBELL (2008), p. 55.
[736] Se sabe cómo eran los retratos, pero no siempre quiénes eran las personas representadas. Una suerte de *damnatio memoriae* involuntaria perpetrada por el propio tiempo. POPE-HENNESSY (1975), p. 25.
[737] POPE-HENNESSY (1975), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> sentido atmosférico de la luz y el color, entre la vivacidad de los fondos y la vitalidad apasionada de los personajes"[738].

A través de los cuadros de Sandro Botticelli (1445-1510) se advierten tímidos intentos de representar lo esencial individual, una preocupación por la imagen de lo que constituye la interioridad del hombre, lo que Pope-Hennessy denomina "la esencia poética del individuo"[739]. La limitación de retratos renacentistas como los de Giovanni Bellini (1433-1516)[740] consiste en que estos carecen de la imaginación pictórica que permite la misteriosa transformación del *retrato-como-historia* en *retrato-como-arte*[741].

Enclave entre Oriente y Occidente, la república veneciana alcanzó su esplendor económico y político en el siglo XVI para posteriormente entrar en un período de decadencia en el que "la hasta entonces gloriosa República Serenísima se convirtió en un cadáver" [742]. Hablar de Venecia implica nombres como el de Carpaccio o los hermanos Bellini. Introducido en Venecia por Antonio di Puccio "Pisanello" (1395-1455), el retrato alcanzará un primer esplendor con Vittore Carpaccio (1460-1520) y será ignorado en su vertiente pictórica, por un grande como Miguel Ángel (1475-1564)[743].

[738] Figurado y también literal pues, como recoge Zuffi, Messina introducirá un leve giro en tres cuartos que animará el retrato de una manera insospechada. ZUFFI (2000), p. 29.
[739] POPE-HENNESSY (1975), p. 38.
[740] Bellini es el pintor de retratos más importante del siglo XV, no tanto por el interés suscitado en la personalidad de sus personajes, como en la resolución del volumen y la luz de sus cuadros. En otras palabras, prestaba más atención al ser humano general que a la persona concreta, dejando de lado el carácter como sustancia individualizada e individualizante.
[741] POPE-HENNESSY (1975), p. 61.
[742] CALVO SERRALLER (2005), p. 65.
[743] Es ejemplar el caso de Miguel Ángel: a quien encontraba poco parecidas las efigies de los duques sobre las tumbas mediceas de San Lorenzo le respondía que, en unos pocos años, todos se habrían olvidado de los rasgos reales de Giuliano de Nemours, mientras que en el retrato hecho por él su espíritu seguiría viviendo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras la Unión de Utrecht en 1579 toman forma las Provincias Unidas de los Países Bajos. Frente al temple italiano que era más adecuado para sensaciones generales, el renacimiento flamenco se caracteriza por la técnica al óleo, favorecedora de un verismo más acentuado. Además de divergencias en lo técnico, en Flandes se distingue un enfoque estético diferente sobre las premisas del arte del retrato[744]. Pope-Hennessy diferencia el movimiento y carácter de la pintura italiana frente a las incomparables piezas de pintura viva que realizaron los artistas flamencos. Otros matices son la preferencia por la pincelada fina, el empleo de los tres cuartos y un nivel de abstracción muy alto en los modelos; características todas ellas que no son incompatibles con una fallida introspección en lo profundo del ser humano[745]. A finales de siglo otros pintores revelan la misma realidad, pero de una manera más cruda, sin ambages[746].

Figura 27

Señalando al *Hombre con turbante rojo* (1433) como uno de los mejores retratos de la historia[747], Nash aglutina en tres grandes grupos los retratos flamencos: guardias cívicas, juntas de administradores y lecciones de anatomía[748]; y reconoce a Robert Campin (+1444) y Jan Van Eyck (1390-1441) como los

[744] POPE-HENNESSY (1975), p. 66.
[745] MENA MARQUÉS (1994), p. 362.
[746] AZARA (2002), p. 93.
[747] Fig. 27: Jan Van Eyck, *Retrato de un hombre con turbante* (1433). Óleo sobre lienzo, 25'5 x 19 cm. National Gallery, Londres.
[748] El retrato corporativo, algo que cristalizará con los sucesivos encargos que hará la burguesía. NASH (1994), pp. 193-214.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

verdaderos fundadores del retrato moderno[749]. Otros nombres propios fueron Van der Weyden (1400-1464), Hans Memling (1430-1494) o Dirk Bouts (+1475). Pero es Todorov quien califica este territorio como el epicentro de la revolución gracias a la cual aparecen "las primeras personas que se parecen a nosotros, aunque los rostros de nuestros contemporáneos difícilmente posean ese grado de concentración, de interioridad intensa que parecen compartir nuestros antepasados lejanos"[750].

En cualquier caso, podría resumirse con palabras de Azara que estos retratos "son figuras nítidas, perfectamente silueteadas e idealizadas, de cuyo rostro ha sido eliminada u ocultada cualquier imperfección humana"[751].

6.2 HISTORIA, IMAGEN Y RETRATO EN EL SIGLO XVI

La muerte de Cristóbal Colón (Valladolid, 1506) coincide prácticamente con el inicio del siglo XVI: siglo de las colonias y la expansión de los imperios de la península ibérica[752]. Un momento de ampliar horizontes en lo geográfico con la primera vuelta al mundo; y en lo religioso con las reformas protestantes en Europa, simbólicamente iniciadas en 1517 por Martín Lutero, la separación de Enrique VIII y la fundación de la iglesia anglicana[753]. Casi dos décadas después de que Copérnico enunciara su famosa teoría heliocéntrica, el Imperio Otomano es vencido en 1571 por la Liga Santa en Lepanto.

Como consecuencia de la Reforma protestante la exclusividad eclesiástica a la hora de encargar arte empieza a diluirse[754]. Asimismo, se da un tímido proceso de especialización por parte de los artistas, primeros indicios del individualismo artístico: el artista busca cierta independencia de las agrupaciones gremiales y trata de mostrar algo de la majestad con que el arte lo corona[755]. Todo esto dará pie a la

[749] ZUFFI (2000), p. 78.
[750] TODOROV (2006), p. 11.
[751] AZARA (2002), p. 99.
[752] En el que España, tras la anexión de Portugal en 1580, se convertiría en el imperio más poderoso de la centuria.
[753] Toda una serie de incidentes religiosos que desembocarán en la Guerra de los 30 Años (1618-1648).
[754] KOERNER (2008), p. 47.
[755] ARGULLOL (2013), p. 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fundación de la Academia del Disegno (Vasari, Florencia) seguida de la de San Luca en Roma (1593). En lo artístico el siglo XVI es el siglo de tres nombres particulares de la historia del arte: Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1519) y Rafael Sanzio (1483-1520).

Cuando se analiza el retrato en este período se pueden señalar dos factores que actuaron de catalizador. En primer lugar, el intercambio de retratos exentos acompañando a cartas: comportamiento común cuando se trataba del casamiento o compromiso entre dos personas que no se conocían[756]. En la Edad Moderna, y en los círculos reales más que

Figura 28

ningún otro ámbito, era costumbre la realización de retratos para mantener las relaciones familiares[757], como primer o último escalón en un proceso que culminaría en la unión de dos familias[758] o simplemente

[756] Un ejemplo conocido es el retrato de *Anna de Cleves* elaborado por Holbein.

[757] Un curioso ejemplo, híbrido entre el retrato familiar y el retrato de Estado podría ser la evolución de Isabel Clara Eugenia (1566-1633) a través de los retratos. Inicialmente junto a su hermana, y en solitario conforme fue ganando peso como gestora política, la infanta fue colaboradora en gestiones de Estado junto a su padre, Felipe II (1527-1598). Ejemplos como los de Sánchez Coello (1579, 1585), Juan Pantoja de la Cruz (1598), Sofonisba Anguissola (1599) o Rubens (1625) son buena muestra de ello.

[758] FURIÓ (2000), p. 145.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como obsequios[759]. Un culto a la amistad, manifestado a veces en el intercambio de retratos, como por ejemplo el retrato de la familia de Tomás Moro (1527), obra de Hans Holbein el Joven (1497-1543)[760]. En segundo lugar, el creciente afán coleccionista que hace de los señores feudales auténticos mecenas de las artes.

Durante el Renacimiento tiene lugar un proceso de democratización del género y una ampliación de sus expectativas para satisfacer las necesidades de individuos y grupos urbanos interesados en fijar su imagen[761]. Se pasa de la difusión de los retratos de antiguos (la mayoría de los cuales eran reconstrucciones imaginarias), a la consideración de los coetáneos como dignos ejemplos de reconocimiento y fama[762]. Se multiplican las galerías de retratos y aparecen las primeras tipologías que los clasifican[763].

Pese a todo esto, el retrato tiene mala prensa entre sus realizadores. Como género no concede la gloria artística necesaria para seducir a muchos artistas, aspecto que quedaba en segundo plano debido a las cantidades de dinero que movía. ¿Supone esto una vaga conciencia de que este género ha perdido su antiguo carácter sagrado y ritual? Como Rubens y también Tiziano, Velázquez no acepta la condición de retratista como oficio, sin embargo, han cimentado su carrera con los retratos de los poderosos. Francastel apunta el caso del pintor sevillano mientras cuestiona si

[759] POPE-HENNESSY (1975), p. 109.
[760] Fig. 28: Hans Holbein el Joven, *Estudio para el retrato de la familia Moro* (1527). Tinta sobre boceto en sanguina, 38’9 x 52’4 cm. Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
[761] Un caso paradigmático puede consultarse en MARIAS (2021), pp. 109-134.
[762] Un ejemplo de esto en el caso español puede ser el capítulo “Ilustres coetáneos y ciudad” dentro de *El Libro de los verdaderos retratos*. Su autor, Francisco Pacheco vincula el retrato de distintos varones ilustres con ciudades, adscribiendo a aquellos los valores de estas. RUBIO y SERRANO (2018), p. 35.
[763] OROPESA (1995), p. 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"¿se puede hablar todavía de retrato oficial? En realidad, representan en un sentido la exaltación suprema a causa de su misma deshumanización. Pero antes que todo significan el triunfo de una técnica al servicio de una pura idea poética que busca más crear una obra de arte que un retrato"[764].

Figura 29

[764] FRANCASTEL (1978), p. 163.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La adición de valor simbólico y alegórico a sus retratos, denominada por Pope-Hennessy como mecanismo del pensamiento, es una de las principales aportaciones de Da Vinci al retrato[765]. Acerca del *retrato del cardenal Tommaso Inghirami* de Rafael Sanzio (1509)[766], Hennessy dice que "es el primer retrato del Renacimiento que no muestra un cierto autocomedimiento psicológico; al modelo se le ha interrumpido en su mesa y su atención se ve atraída por algún interlocutor que no figura en el cuadro"[767]. Siguiendo con nombres propios, hay que enunciar el de Tiziano (+1576), quien emerge como el retratista entre los retratistas y cuyos cuadros serán el modelo al que mirarán los pinceles

Figura 30

contemporáneos. Y junto a Tiziano existe la figura de Giorgione (1478-1510) con soberbios retratos como el que realiza de *joven veneciano* (1510)[768]. Esta breve enumeración podría quedar cerrada con la

[765] POPE-HENNESSY (1985), p. 117.
[766] Fig. 29: Rafael Sanzio, *Retrato del cardenal Tommaso Inghirami* (1509). Óleo sobre madera, 89'5 x 62'5 cm. Gallerie degli Uffizi.
[767] Ibídem, p. 134.
[768] Fig. 30: Giorgione, *Retrato de joven* (1510). Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Szépmûvészeti Múzeum, Budapest.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mención de Lorenzo Lotto (1480-1557) y obras como *Marsilio Cassotti y su esposa Faustina* (1523)[769].

Los retratistas activos en la corte española son la excepción

Figura 31

positiva que Lafuente Ferrari señala en la pintura durante el reinado de Felipe II[770]. Un período que en el caso español es sinónimo de Toledo, El Greco y el retrato civil[771]. Son retratos en los que todavía se busca la plasmación visual de la identidad del retratado a través de su propio porte, de su peinado o de su indumentaria. ¿Qué es lo novedoso? Un comienzo de individuación, cierta expresión particular que no se repite en todos los rostros por igual. En el caso concreto español, cambia la concepción de retrato gracias a artistas foráneos como Antonio Moro (1520-1578). Pintores como él experimentarán con nuevas proporciones: el retrato italiano preferirá mostrar únicamente el busto, mientras que el flamenco borgoñón mantendrá la tendencia medieval de mostrar el cuerpo entero. Así, el retrato español es mezcla de lo que cada pintor ha aprendido de sus viajes al extranjero (Italia, Francia y Flandes) y de las nuevas propuestas que los artistas traídos por la corona

[769] Fig. 31: Lorenzo Lotto, *Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina* (1523). Óleo sobre lienzo, 71 x 84 cm. Museo del Prado.
[770] LAFUENTE FERRARI (1987), 59.
[771] ÁLVAREZ LOPERA (2004), p. 124.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

plantean[772]. Particularmente dentro de España es muy extendido el uso del retrato dentro del retrato, de las miniaturas[773] y los retraticos[774].

6.3 HISTORIA, IMAGEN Y RETRATO EN EL SIGLO XVII

El siglo XVII, conocido como el siglo del Barroco en Europa, alberga la recta final del Siglo de Oro español[775]. Un momento en que Europa experimentará una serie de crisis y transformaciones que la conducirán a su estancamiento. Interpretado como un período de transición desde el feudalismo hacia un lejano antecesor del capitalismo, como es la revolución burguesa que dará pie a la revolución industrial[776], el siglo XVII es la última centuria que forma parte por entero de la Edad Moderna. Crisis en la agricultura con sus consecuentes hambrunas, pestes y epidemias[777], son factores que, unidos a desórdenes sociales y políticos, en no pocos casos provocarán enfrentamientos bélicos. La monarquía francesa, en la figura de Luis XIV, marca el ritmo de la política europea. Asimismo, el centro de gravedad de la civilización adquiere coordenadas nórdicas: atrás quedan Sevilla y Lisboa en favor

[772] RUIZ GÓMEZ (2004), p. 96.

[773] A comienzos del siglo XVI los retratos en miniatura empiezan a utilizarse como recuerdos, regalos o agentes matrimoniales. Empleados como objeto de (re)presentación ante la persona a desposar este tipo de cuadros reciben el nombre de "objetos casamenteros" según Portús; Urrea por su parte los denomina como "las novias de Europa". PORTÚS (2004), p. 22; URREA (1994), p. 308.

"La miniatura era a la vez una forma de arte social, consolidando las relaciones entre las clases pudientes, y una forma privada, en la que la delicadeza con la que se pintaban las caras sugería que el espectador valoraba todas las facciones y detalles". BIRD (2012), p. 61.

[774] Asociados con la idea de riqueza y lujo, y tras el auge de los retraticos bajo el reinado de Felipe V (1683-1746), el formato desbordará la temática retratística, apareciendo escenas religiosas, paisajísticas, etc. Posteriormente la pintura en miniatura se mantendrá estable hasta resurgir durante el reinado de Isabel II.

[775] El siglo más glorioso de la historia de la pintura española. PÉREZ SÁNCHEZ (1988), p. 35.

[776] HADJINICOLAOU (1976), p. 149.

[777] Un agravamiento de las hambrunas, tanto en frecuencia como en virulencia, que afectará seriamente a la demografía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de ciudades como Londres[778] o Ámsterdam[779]. En el plano cultural se ponen las bases que facilitarán el posterior advenimiento del Siglo de las Luces. El Renacimiento del siglo anterior revitalizará el campo artístico (especialmente la pintura, escultura y arquitectura) abonando el terreno para el florecimiento de una corriente que agitará el panorama artístico: el Barroco[780].

Tradicionalmente se debe a Roger de Piles (1635-1709) la primera reflexión teórica sobre la pintura del retrato. El retrato juzgado desde un punto de vista estético es lo que instruye al diletante en un verdadero conocimiento y apreciación de las artes visuales. Si en el Renacimiento la crítica de retratos se centra sobre todo en el parecido, en el siglo XVII los entendidos se dejan fascinar cada vez más por el proceso de creación, las etapas del trabajo; al mismo tiempo las sesiones con el modelo van siendo actos mucho más públicos y sociales, y las obras se ejecutan en presencia de un público distinguido[781].

En el caso concreto español, es un siglo de madurez ya que España "como las grandes naciones europeas, no cobra plena conciencia de su ser hasta comenzar lo que se llama la Edad Moderna"[782]. Durante la monarquía de los Habsburgo la nación se ve afectada por un grave retroceso en la población causado por, además de pestes y epidemias, la influencia de aspectos como la migración con destino al Nuevo

[778] Van Dyck (1599-1641) emplea una fórmula moderna para el retrato de pie según la cual la figura no es el eje de simetría absoluto con relación al campo de la tela. En sus cuadros el espacio se sitúa en el mismo plano que la figura, y no en un segundo lugar. FRANCASTEL (1978), p. 168.

[779] En los Países Bajos nombres como Frans Hals (1582-1666) continúan realizando retratos corporativos, según la moda extendida anteriormente por Jan van Scorel (1495-1562), aunque los retratos de figura única sigan en boga, haciendo gala de un truculento realismo popular. Por su parte, Rembrandt (1606-1669) es un claro ejemplo de cómo la rutina en esta sociedad no es tanto la pintura cortesana como "el retrato burgués decente o ampuloso" y "el retrato colectivo cada vez más esquematizado". FRANCASTEL (1975), pp. 164-168.
Azara alaba la capacidad del pintor neerlandés de exponer una decadencia sin trampa ni cartón; claro anticipo de lo que mostrará Goya en sus retratos. AZARA (2002), p. 95.

[780] Una de las aportaciones del retrato barroco es incluir a los que se habían quedado sin nada; lo que, sin constituir novedad, marca las diferencias con las representaciones de menesterosos hechas hasta el momento. Las imágenes barrocas de los pobres muestran a personas individuales, mientras que sus paralelos renacentistas se quedan en la superficie con la representación de tipos. AZARA (2002), p. 110.

[781] FLETCHER (1994), p. 123.

[782] LAFUENTE FERRARI (1987), p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mundo[783] y la significativa expulsión de la población árabe. El advenimiento de los Borbones será sinónimo de la llegada de pinceles franceses a la Corte. Facilitada por obras como la de Vicente Carducho (*Diálogos de la pintura*, 1633)[784] y Francisco Pacheco (1649, *Arte de la pintura*)[785] el género experimenta modificaciones desde un punto de vista teórico y académico. La creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) implicará a corto plazo la implementación efectiva de una enseñanza, que confluirá a medio y largo plazo en una codificación de las formas de hacer artísticas.

La retórica retratística experimenta con nuevos conceptos como el de retrato puro. El caso concreto de *Las Meninas* (1656), concebido como retrato colectivo, es una compleja reivindicación de la posición de Velázquez como pintor de Corte[786]. ¿Se trata de un retrato real? ¿Autorretrato? ¿Es acaso una muestra de los personajes que actuaban de acompañantes en la Corte? En cualquier caso, la multiplicidad de puntos de vista es evidente, como rica es su interpretación[787].

[783] Pese a su quizá excesiva concreción no deja de ser interesante la aproximación que hace Montes González al retrato propagandístico en su vertiente transatlántica. MONTES GONZÁLEZ (2021).

[784] Carducho se muestra condescendiente y manifiesta el lugar secundario que ocupa el retrato, por detrás de la pintura de historia. Parte de esta postura se deriva, como señala Portús, del eclipse que sufría Carducho a causa de un joven pintor sevillano que tenía buena mano con los retratos: Velázquez. PORTÚS (1994).

[785] Pacheco defiende que además de imitar, el retratista ha de ser capaz de crear.

[786] "Ningún pintor ambicioso de su generación habría escogido esa especialidad [la de retratista]". NASH (1994), p. 193.

[787] Acerca de posibles interpretaciones, PORTÚS (1994), p. 33. Una aproximación general puede encontrarse en GAYA NUÑO (1950). Y para profundizar en el retrato de artista en el caso español del siglo XVII, véase WALDMANN (2007). Waldmann señala el pintor cristiano, el pintor noble, el pintor docto o perfecto como algunos de los tópicos bajo los cuales el artista se representa a sí mismo. WALDMANN (2007), pp. 109-160.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo humano reducido al hueso final: la forma más precisa, y también la más abstracta.

Una calavera es una reliquia de un hombre y el retrato de nadie[788]

7. SIGLO XVIII

Conocido como el Siglo de las Luces por asistir al nacimiento de la Ilustración, este siglo actúa de marco a través del cual entender la modernidad del mundo: muchos de los cambios originados en el siglo XVIII mantienen su eco en la actualidad[789]. Acontecimientos como la publicación de *L´Encyclopédie* (1751), la Independencia de Estados Unidos (1776) o la Revolución francesa (1789) tienen lugar en esta época, conocida como "el siglo más revolucionario de la historia del pensamiento occidental"[790]. Con características como una economía semifeudal y agraria, la doble revolución (la francesa y la industrial inglesa) supondrán un antes y un después en lo social y en lo económico[791].

Es un siglo en el que la civilización europea predominará y extenderá su influencia por todo el mundo. Francia es con Inglaterra la única nación moderna constituida[792]. En Alemania se pasa de la *Aufklärung* al desencadenamiento del *Sturm und Drang*. Por su parte Inglaterra es el lugar en que surgen las primeras sociedades científico-técnicas y será escenario de la liberación de las fuerzas humanas necesarias para la revolución industrial.

[788] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 185.
[789] García Melero apunta que el tiempo que va desde 1750 a 1900 es "uno de los períodos más apasionados y apasionantes de nuestro Arte". GARCÍA MELERO (1998), p. 456.
[790] BAUER (1983), p. 82.
[791] HOBSBAWM (1996), p. XV.
[792] DAIX (2002a), p. 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se suceden una serie de cambios políticos y sociales que modifican la concepción del ser humano[793]. La razón ilustrada impulsa las artes y las ciencias por encima de la fe extendiendo un deseo de instrucción universal[794]. Y junto a la razón "se encuentran la oscuridad y la ambigüedad de las sensaciones, la indiscreción de las pasiones y el espectro del exceso"[795]. Algo que tiene su eco en la pintura y más concretamente en el retrato.

En el plano teórico surgen nombres como Winckelmann[796], Lessing[797] o Milizia[798], quienes reconocen la capacidad educativa del arte. Por medio de una mirada renovadora, artistas y teóricos del arte proponen la búsqueda de un ideal que se puede admirar en obras como las de Antonio Canova (1757-1822) o Thorvaldsen (1770-1844). Aunque el Grand Tour, elemento imprescindible en la formación de la juventud acomodada[799], mantiene Roma como su meta, ganarán importancia otras ciudades como Venecia, Londres o París.

Es interesante el planteamiento propuesto por Hernando en términos de Academia y Vanguardia en este período. La Academia representa un modelo tipificado, constante en el tiempo y reacio a novedades. Por su parte la Vanguardia niega la tradición, quiere romper con ella y apuesta por lo nuevo[800]. Así, Hernando distingue un neoclasicismo crítico[801], propio de la vanguardia y que evolucionará

---

[793] ARIES y DUBY (1992), p. 97.

[794] En la plaza de Cervantes de Santiago de Compostela se encuentra un busto del escritor complutense mirando en dirección contraria a la catedral compostelana. Influencia de la Ilustración, se trata de una de las primeras veces que un rostro da la espalda al hecho religioso.

[795] FRANZINI (2000), p. 13.

[796] Johann J. Winckelmann (1717-1768) fue un historiador y arqueólogo de nacionalidad alemana. Sus *Reflexiones sobre imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) son un texto básico en el estudio del arte griego.

[797] Gotthold E. Lessing (1729-1781) es uno de los más famosos pensadores de la Ilustración alemana. Es conocido, entre otros temas, por su teoría comparativa de las artes.

[798] El arquitecto Francesco Milizia (1725-1798) es considerado uno de los principales valedores teóricos del estilo neoclásico a través de obras como *Memoria de los arquitectos antiguos y modernos* (1768) o *Principios de la arquitectura civil* (1781).

[799] BOIME (1994), p. 84.

[800] HERNANDO (1995), p. 16.

[801] El Neoclasicismo es el estilo preferido de la revolución industrial inglesa y la francesa. BOIME (1994), p 209. Los últimos momentos puramente neoclásicos coinciden con la última

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacia un romanticismo ortodoxo; frente al cual existe un neoclasicismo académico, al servicio del absolutismo monárquico y que derivará en un romanticismo de corte más conservador. Con el final del Antiguo Régimen el estatus de los pintores se modifica y comienzan a ser considerados como artistas[802].

Desde el punto de vista estético se oficializa el Romanticismo[803] y se constata la aparición de lo sublime[804]. Al mismo tiempo, y como propone Umberto Eco, ahora lo hermoso está más vinculado que nunca a los sentidos y al reconocimiento de un placer[805].

7.1 DECORO

Todavía en el siglo XVIII se mantiene la necesidad moral de justificar el retrato. De ahí que solamente deba retratarse a la élite de la sociedad: es decir, el rey y la alta nobleza. Poco a poco el retrato muta y se ciñe a la historia. Anteriormente, teóricos como Carducho[806] y Palomino[807] habían abierto la puerta a retratos de personas ordinarias siempre que hiciesen gala de virtud[808].

---

década del siglo XVIII hasta la abdicación de Napoleón en 1815. ANTIGÜEDAD (1998), p. 55.
En este sentido Preckler asevera que

> "el neoclasicismo va a ser el último movimiento del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, pudiéndose afirmar que con el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Realismo, concluyen los grandes estilos tradicionales de la historia del arte y comienza la independencia de los géneros artísticos". PRECKLER (2003), p. 56.

[802] FRANCASTEL (1978), p. 190; MARTÍN GONZÁLEZ (1984).
[803] RAMÍREZ (1976), p. 52.
[804] Recuperación si se acepta, como propone Calvo Serraller, que en la época helenística ya era una categoría estética. CALVO SERRALLER (2014), p. 28.
[805] ORIHUELA (2011), p. 8.
[806] De origen italiano, Vicente Carducho (1576-1638) fue un pintor y teórico del arte activo en la Corte madrileña de Felipe II. Es conocido por su obra *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633).
[807] Pintor y teórico de la pintura española, Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) es autor de obras como *El Museo Pictórico* y *Escala Óptica*. Se le considera el Vasari español por su labor documental de aspectos biográficos acerca de pintores del Siglo de Oro.
[808] Es el caso de los retratos de *Nicolás de Omazur* e *Isabel de Malcampo* pintados por Murillo en torno a 1672. Este matrimonio extranjero era respetado miembro de la sociedad sevillana y amigo personal del pintor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Algo ya visto en el retrato antiguo es su vinculación con el concepto de virtud[809]. Especialmente en la segunda mitad del XVIII, y derivado quizá del pensamiento moderno y una actitud de autoafirmación, el retrato conoce un auge surgiendo otro concepto a tener en cuenta: el decoro. Además de monarcas y aristócratas, los retratos flirtean con el resto de la sociedad, también desde un punto de vista teórico. A este particular puede servir la consulta de libros como el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* (Ceán Bermúdez) o el que narra el *Viaje de España* de Antonio Ponz. También cabe destacar obras como *Introducción al conocimiento de las bellas artes* escrito por Francisco Martínez en 1788. Por su parte, J. E. Descamps combina lo teórico y lo práctico en *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* (1753-1764): obra en la que cada una de las biografías incluidas va precedida de un retrato de la persona.

La actitud social hacia el retrato cambia, convirtiéndolo en una moda, y haciendo de la moda en el retrato algo prácticamente obligativo[810]. Como género que permite representar un *estilo de vida*[811] y unir a partidarios bajo una serie de símbolos, el retrato adquiere carácter cohesionador y es empleado para distinguirse, distanciarse y destacarse de los demás[812].

Por otro lado, el debate entre un naturalismo entendido como sinónimo de captar un momento y la idealización, se mantiene. La idea del decoro sigue presente cuando se lee la recomendación de Mayans y Siscar de representar con cierta distancia a los miembros de la élite[813]. En esta línea, el respeto hacia la jerarquía era argumento suficientemente válido para "la ocultación de ciertas realidades desfavorables a los grandes señores"[814]. Una idealización entendida como sinónimo de decoro, y que admite grados: en ocasiones apoteósica, en otros apenas perceptible. Por ejemplo, Jesusa Vega recoge a Palomino cuando en su libro *Prácticas de la pintura* da el visto bueno a "moderar algunas cosas que no favorecen al sujeto, como

[809] BERGER (1994), pp. 87-120.
[810] RODRÍGUEZ, CIAFARDO y CUOMO (2018), p. 34.
[811] SIMMEL (2011), p. 67.
[812] RODRÍGUEZ et al. (2018), p. 120.
[813] MESTRE SANCHIS (2007), p. 124.
[814] GLENDINNING (2004), p. 239.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

alguna arruguilla, alguna flaqueza…"[815]. Un forzamiento al artista para que hiciese olvidar la imagen auténtica del retratado si no estaba acompañada de belleza o potencia[816]. En este sentido, la verosimilitud, el aire y espíritu del individuo[817] son preferibles a un excesivo detalle concreto que agote la esencia del retratado.

7. 2 MINIATURA Y RETRATO

Con el cambio de siglo las miniaturas conocerán un nuevo impulso de la mano de figuras como Guillermo Ducker (1795-1830). Aunque introducidos anteriormente, conviene ahora diferenciar entre el pequeño retrato o retratico y la miniatura. Las miniaturas consistían en copias de otras reproducciones, y por lo general nunca del natural[818]. Eran manifestaciones de la técnica del artista y no tanto de su capacidad de entender al modelo, por lo que guarda cierta relación con la labor de los grabadores. En su realización podían emplear la técnica al óleo, así como soportes diversos (lienzo, papel, vitela, tablillas de marfil, etc.). Es claramente una técnica distinta en cuanto que los colores se disuelven en agua y se emplea goma arábiga (gouache).

Con nombres como Reynolds en Inglaterra, Nattier en Francia o Goya en España[819], el retrato se mantiene como género dominante durante los siglos XVII y XVIII[820]. Historia y arte van de la mano y en ocasiones es complicado adivinar cuál sucede antes. Aunque con tradición anterior, el siglo XVIII es el momento en que eclosionarán la fisiognómica y otras pseudociencias afines. En relación con el retrato, Zuffi señala tres corrientes: la representativa, la realista y la arcádico-alegórica[821].

Además de la realeza y el estamento eclesiástico, las nuevas formas de poder que se fortalecen en el siglo XVIII quieren participar de la representación[822]. El espectro social del retrato aumenta: los nuevos

[815] VEGA (2016), p. 262.
[816] URREA (1994), p. 303.
[817] GLENDINNING (2004), p. 249.
[818] Para una contextualización de esta técnica véase NORWATE (2019).
[819] MENA MARQUÉS (2004).
[820] FRANCASTEL (1978), p. 173; AGUSTÍN (2006), p. 66.
[821] ZUFFI (2000), p. 244.
[822] Así, la variante que más se desarrollará dentro del retrato será el retrato político o ideológico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

héroes del siglo XVIII también son personas relacionadas con el mundo del teatro, toreo, etc. Políticos, personajes del mundo de las letras, comerciantes: todos quieren poseer imágenes de sí mismos. Así es el proceso de legitimación a través de la pintura que tiene lugar en el siglo XVIII[823]. La aristocracia encarga sus imágenes a artistas de la corte, algunos extranjeros como Tiepolo o Mengs en el caso español. Ya sea por emulación, por necesidad o simplemente por capricho, la posibilidad de contemplar su imagen como sinónimo de vida lograda, con motivo de un reconocimiento o por representar la familia eran motivos más que suficientes para que nuevos grupos sociales que ahora podían permitirse un retrato, lo encargaran.

> "Los cuadros se abaratan y muchos sectores de la baja nobleza y de la burguesía incipiente se rodean de unas cuantas imágenes de sí mismos, de sus familiares o de acontecimientos celebrados de la historia, la religión, el mito o la naturaleza"[824].

El retrato durante el siglo XVIII aportará una serie de novedades con respecto a lo hecho hasta entonces[825], y aunque aumente la variedad de los soportes hasta ahora tradicionales (moneda, grabado) paulatinamente la importancia de estos decrecerá.

En este sentido, el tamaño del retrato puede marcar la función: grande para ser contemplado desde lejos en un ámbito público; pequeño o de busto, destinado a la intimidad familiar. También se recurre a la

[823] En parte innovación, en parte reflejo de lo que acontece en el presente siglo, hay también un cambio artístico y social que dará origen al concepto de retrato no real. PORTÚS (1994), p. 52. El componente psicológico del retrato carece de la fuerza que poseerá más adelante. Sin negar un mínimo grado de mímesis, pero por encima de que sus particularidades quedasen manifiestas, los retratados buscaban asimilarse a una serie de modelos establecidos. De manera que "ennoblecidos y embellecidos, todos bajo sus pelucas igualadoras, los modelos se ajustaban a un tipo de belleza y de elegancia sofisticado que era semejante en todas las cortes europeas". MENA MARQUÉS (2000) p. 13.
[824] RAMÍREZ (1976), p. 23.
[825] GLENDINNING (2004), p. 234.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mecánica para lograr resultados casi perfectos, como por ejemplo el *Retrato de Robespierre* (1790)[826], realizado con ayuda de la silueta[827].

Figura 32

Uno de los valores del retrato hace referencia a su capacidad de consolidación del pasado[828]. En general, y especialmente a partir del siglo XVIII, las galerías de retratos constituyen auténticas colecciones

[826] Fig. 32: Anónimo, *Retrato de Robespierre* (1790). Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Musée Carnavalet, París.

[827] Sistema más rápido y económico que un retrato pictórico o las miniaturas que estaban tan de moda, las siluetas fueron muy demandadas por la aristocracia. Por otro lado, el *physionotrace* (Gilles-Louis Chrétien, 1786) era ideal para trazar en poco tiempo el perfil de la cara sobre papel. Evolución natural de esa técnica, y prácticamente en la frontera del siglo XIX, el fisionotrazo conoció un gran desarrollo. Era similar al pantógrafo o cuadrilla de reducción y, si bien es posible que emplease la cámara oscura para los contornos, no hay muestras de que se emplease para el retrato. En España y asociado a esta técnica podría señalarse el nombre de Francisco de Paula Martí (1761-1827).

[828] Y la galería de *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas* conservada en la Real Calcografía es buen ejemplo de ello.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que engloban a las personalidades más relevantes de ámbitos como el político, religioso, económico, social o cultural. En estas galerías, la imagen del rey es el modelo imitado por la nobleza. En lo que se refiere a las distintas tipologías, podría señalarse que el retrato real pasa a ser asunto de Estado[829] y no son pocos los retratos reales que se encuentran a medio camino entre lo histórico y lo adulador[830]; hasta el extremo de que, a la hora de elaborar genealogías reales, "llegaba un momento en que se carecía de rasgos verdaderos"[831].

El lenguaje empleado en estos retratos de la realeza es un aspecto que el retrato demandado por la burguesía comenzó a dejar de lado. Dado que no tenían tantas cosas que mostrar, los burgueses optaron por mostrarse a sí mismos con su individualidad. Así, se puede hablar de aparición del retrato íntimo

> "riguroso y preciso en la captación de la psicología de los retratados, que no reflejaba tanto actitudes elegantes y amaneradas, como los gestos propios de cada ser humano individual, hombre o mujer, en unas obras de carácter directo y natural"[832].

El abanico de significados del retrato va aumentando progresivamente[833] y pasar del retrato íntimo al retrato psicológico es

[829] URREA (1994), p. 303.
[830] Ibídem, p. 307.
[831] PÉREZ SÁNCHEZ (1994), p. 218.
[832] AGUSTÍN (2006), p. 69.
[833] En general, el retrato masculino suele ser una mezcla de retrato oficial con retrato de aficiones. Por ejemplo, el *Duque de Alba* aparece rodeado de partituras, portando espuelas. Los retratos femeninos suelen ser hechos en referencia a otro cuadro: ya sea hacer juego con un retrato del marido, acompañar a los hijos, etc. Cuando aparecen mujeres solas la atención se refuerza en el peinado, el vestido y el maquillaje. Ellas suelen ser representadas en contextos ajardinados, con intención quizá de reforzar la hermosura real, tanto del paisaje como de la retratada. Una tradición que, como se verá más adelante, Goya no seguirá estrictamente en cuadros como la *Duquesa de Alba* o *Tadea Areas Enríquez*. Esto no significa que en ocasiones también sean representadas atendiendo a sus gustos y sensibilidades (música, pintura). En este sentido *La marquesa de Villafranca* de Goya es un ejemplo diferente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuestión de tiempo[834]. Aspectos como la intensidad de la mirada, la expresividad de los rostros o la postura de las manos se convirtieron en asunto principal en la representación retratística. Comienza, entonces, a surgir la cuestión de cuál es la diferencia entre un monarca y un burgués, fuera de los atributos externos.

7.3. EL RETRATO EN EUROPA

Aunque España y Alemania también cuentan con tradición de retrato[835], París, Londres y Roma son las tres grandes capitales del arte. Todavía eco del Renacimiento, Italia[836] y Países Bajos son la moda tanto en el retrato individual[837] como colectivo[838].

Debido a su preeminencia el país galo ha sido el vehículo empleado para recorrer el retrato europeo en este capítulo del siglo XVIII. Y junto al francés también se ha dedicado un espacio al retrato inglés. La pintura galante es el producto estrella del estilo rococó, entendido este como la cosificación decorativa del gran estilo barroco. Y tiene un público ideal en la aristocracia, presente tanto en Versalles como en París. La pintura neoclásica francesa opta por la plena interpretación del ensalzamiento imperial, ligado a las ideas racionalistas vigentes y la preponderancia de la razón[839].

Es un momento en el que también surgen subgéneros como el retrato empleado como resumen de una vida (*Don Juan Sixto García de la Prada*, obra de Mariano Salvador Maella). Gracias a la influencia de pintores extranjeros es un subgénero que refleja el cambio en la conciencia del pintor: ya no se ven como simples artesanos. Y aunque algunos mantengan sus instrumentos (paletas, pinceles), cada vez con más frecuencia no responden tanto a encargo como al afán del pintor por mostrar un oficio humano y divino a partes iguales. Es la figura del pintor filósofo (*Autorretrato* de Luis Paret). ROSENBLUM (2006), "Famille idéales et genies tourmentés", pp. 324-367.

[834] MENA MARQUÉS (1994), p. 352.

[835] AGUSTÍN (2006), p. 67.

[836] MAZZOCCA (1987).

[837] Fig. 33: Juan García de Miranda, *María Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V* (ca. 1725). Óleo sobre lienzo, 210 x 108 cm. Museo del Prado.

[838] Fig. 34: Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V* (1743). Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Museo del Prado.

[839] PRECKLER (2003), p. 98.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 33

En lo que al retrato se refiere, Ignacio Henares pone de relieve como el siglo XVIII armoniza el clasicismo áulico francés con aportaciones del pensamiento ilustrado[840]. Si bien la Revolución Francesa abrirá nuevos caminos en lo político, y también en lo artístico, mucho antes de 1789 Francia había tomado el relevo en el liderazgo artístico internacional[841]. Nuevas clases sociales acceden al retrato empleando maneras aristocráticas: al tiempo que se ponen los cimientos del retrato burgués[842].

Cierta contención o ensimismamiento junto con dosis de expresión teatral son las dos principales características que Fried señala en la pintura francesa del siglo XVIII y que puede encontrarse en algunos de los retratos de la época[843]. La Revolución Francesa hasta llegar a la

[840] HENARES (1977).
[841] CALVO SERRALLER (2014), p. 31.
[842] ALLARD (2006).
[843] FRIED (2000).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

etapa imperial ha recelado del culto al individuo. Prueba de ello es que se inmortaliza al pueblo como masa o a personas en concreto al modo dramático caracterizadas como héroes contemporáneos de sus retratistas: el actor se ha perdido en el personaje[844].

Figura 34

El vacío que los Borbones dejaron fue ocupado por una serie de nuevos seres míticos con los que David "pretendió, y logró de manera impresionante, santificar a un héroe secular del momento, poniendo el sacrificio y el heroísmo cristianos al servicio de las necesidades inmediatas de un icono revolucionario"[845].

Tras la Revolución Francesa tiene lugar una transformación de la parte de la administración estatal que se encargaba de las artes: se suprimieron las academias, se reformaron los salones y se crearon museos públicos[846]. La fundación en 1648 de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* será el espaldarazo que confirmará la preeminencia de las formas y maneras de hacer francesas durante dos siglos[847].

[844] FRANCASTEL (1978), p. 189.
[845] ROSENBLUM (1994), p. 162.
[846] CALVO SERRALLER (2014), p. 81.
[847] CHADWICK (1999), p. 140. Para leer más sobre el tema véase CROW (1985).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "Al asumir [la Academia] el control de la enseñanza artística dirigió el estilo. Al establecer una jerarquía de géneros, con la pintura histórica en el eslabón más alto -seguida por el retrato, el costumbrismo, el bodegón y el paisaje- determinó el prestigio"[848].

La Academia

> "decidió desde entonces, y durante los siguientes ciento cincuenta años, lo que era *bueno* y *malo* en cuestiones artísticas, estableciendo temas y estilos —es decir, contenidos y formas— y, por supuesto, menospreciando todos los movimientos artísticos innovadores, desde el impresionismo hasta el cubismo" [849].

Esto tendrá como consecuencia el eclipse de los talleres y la organización gremial que había imperado hasta este momento[850]. La *Académie de Saint-Luc* (fundada en 1751) hacía frente a la *Académie Royale*. Luis XVI en 1777 liberó de la tutela gremial a las personas que practicaban la pintura y la escultura, al tiempo que estos quedaban sometidos a los dictámenes de la Academia[851]. En 1795 el *Instituto de Francia* sustituye a las academias patrocinadas por la realeza. La Academia será abolida por Luis XVIII y en 1816 se crea la *Academia de Bellas Artes*. Otro tanto ocurrirá en el país italiano[852]. En el caso español habrá que esperar al año 1819 para la fundación del germen de lo que hoy día es el Museo del Prado[853].

[848] CHADWICK (1999), p. 140.
[849] CASO (2017), p. 28
[850] Caso alude a la importancia de los talleres como espacios físicos y jurídicos, así como a su estructura familiar. Ibídem, p. 20.
[851] Ibídem, p. 25.
[852] INCISA DELLA ROCCHETTA (1979), pp. 130-131.
[853] Para leer acerca del origen del Museo del Prado y la posterior dispersión de su patrimonio, véase ORIHUELA y QUIROGA (2011), pp. 12-41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Siguiendo con la tradición de la escuela de Fontainebleau, la francesa suple con el estudio del rostro la información que acerca de la persona daban antes los accesorios y el entorno[854]; ejemplo de esto puede ser *Madame de Pompadour* pintada por François Boucher en 1758. Sale reforzado el retrato de amistad[855]; el retrato de aparato se codifica en la figura de Luis XIV. Paralelamente se realizan retratos como los *Diderot, Lalande* o *Saint-Non* de Fragonard.

Autores como Johann Baptist von Lampi (D*os niños del conde Thornatis*, 1790) o Friedrich Heinrich Füger con su *conde Franz Joseph Saurau*, (1797) son ejemplos del retrato alemán. En general es muy destacable la influencia de artistas franceses por el empleo de exuberantes vestidos, trajes y cortinajes. Por ejemplo, *Don Ricardo*

Figura 35

[854] WINE (2010), pp. 51-64.
[855] FRIPP (2020), p. 41.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Wall[856], es visualmente más chillón que la delicadeza conseguida por Mengs en el retrato de *Leopoldo de Lorena*[857].

Figura 36

Surge una nueva forma de plantearse el arte en Inglaterra, en la que subyace una voluntad secularizadora. La literatura permite la introducción de la actualidad como asunto artístico serio[858]. La fundación de academias en Londres en el segundo decenio del XVIII

[856] Fig. 35: Jean-Baptiste van Loo, *Retrato de Ricardo Wall* (1753). Óleo sobre lienzo.
[857] Fig. 36: Rafael Mengs, *Leopoldo de Lorena, gran duque de Toscana* (1770). Óleo sobre lienzo, 98 x 78 cm, Museo del Prado.
[858] CALVO SERRALLER (2014), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pretendía formar artistas nacidos en el territorio nacional con el objetivo de crear escuela, poniendo fin a la dependencia germano-flamenca en lo artístico.

El siglo XVIII quizá sea uno de los momentos en que más aceptado y deseado ha sido el progreso, contando con un enorme prestigio social. Sin embargo, el progreso en sí no siempre ha recibido igual aceptación. Así lo demuestra la faceta terrible de su belleza, por ejemplo, en la versión novelesca de *Frankenstein.* Un predominio de Inglaterra en lo industrial, rayano en el monopolio, que se traducirá en cambios en su posicionamiento artístico. El mundo fabril, de la ciencia y la tecnología tiene su espacio en las obras de Joseph Wright of Derby[859], cuyos cuadros funcionan a la manera de retratos anónimos de un grupo. Es la

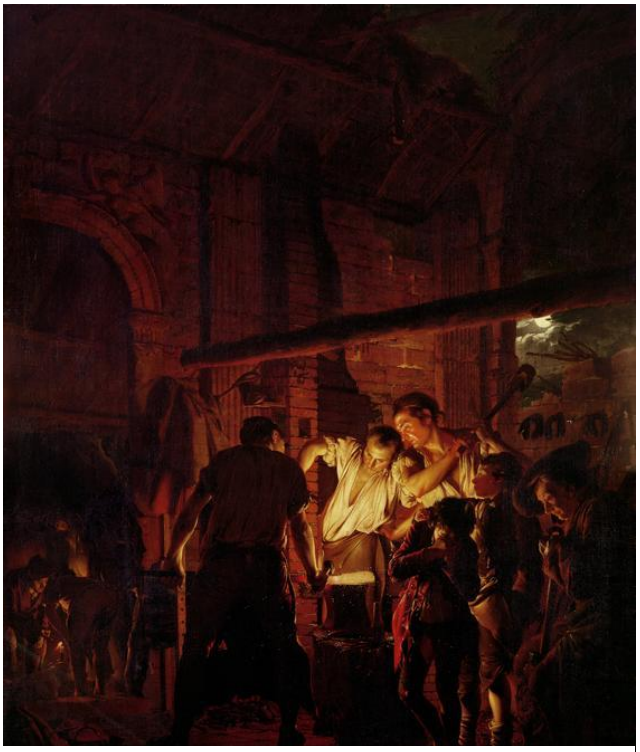

Figura 37

[859] Fig. 37: Joseph Wright of Derby, *La fragua del herrero* (1771). Óleo sobre lienzo, 125’7 x 99 cm. Derby Museum and Art Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hora en que se manifiestan progresos técnicos; desde la imprenta y hasta la fotografía, el grabado jugará un importante papel por su componente ilustrativo, ya sea de textos satíricos o de narraciones clásicas.

El caso inglés presenta una serie de pintores nacionales mediocres, en parte lastrados por la tradición iconoclasta derivada de la Reforma protestante. Sin embargo, en el campo del retrato el siglo XVIII supondrá un giro copernicano[860]. Si bien se mantiene el tradicional retrato de aparato o de corte, surgen las *conversation's piece* o retratos colectivos familiares. Retratos que derrochan poder visual, aportando "gran valor decorativo, en el que la demostración del papel social del retratado constituía uno de los factores más importantes"[861].

También se conocen investigaciones empíricas en el género del retrato de manos de Allan Ramsay (1713-1784) y Henry Raeburn (1756-1823). Thomas Gainsborough (1727-1788) lleva a la práctica aquello de que "el olimpo de los héroes debía ceder paso al mundo cotidiano de los hombres"[862] con obras como el retrato de *El señor y la señora Andrews* (1748). La historia dio paso al teatro, y dentro de este, la tragedia dejó su lugar a la comedia, por ejemplo, con William Hogarth (1697-1764), artista que, además de por sus retratos realistas individualizados, también es conocido por su *Comic History Painting*[863].

Ya en la segunda mitad del XVIII, discípulo del retratista Thomas Hudson (1701-1779), fue Sir Joshua Reynolds (1723-1792), representante del *Grand Style*, adaptación británica del *gran goûte* de Luis XIV. Por otro lado, la estética de lo sublime queda representada en las obras de Henry Fuseli (1741-1825), William Blake (1757-1827) y John Flaxman (1755-1826).

Por su parte, Wright de Derby (1734-1797) es considerado el primer pintor que encarnó el espíritu de la Revolución Industrial por medio del carácter íntimo que supo imprimir en sus conversation's

[860] WILLIAMS (2015), p. 197.
[861] AGUSTÍN (2006), p. 57.
[862] ANTIGÜEDAD (1998), p. 85.
[863] Como apunta Calvo Serraller lo cómico ha de entenderse en oposición a lo trágico, emblema del clasicismo pictórico. La comedia, obra destinada a la narración de pequeños sucesos de la gente sin importancia, sería el paralelo literario de la pintura de género. CALVO SERRALLER (2005), p. 98.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pieces. Mediante un inteligente empleo de la luz artificial muestra a los predicadores del nuevo siglo, los científicos. Se trata del proceso de secularización que sufrieron en paralelo tanto la mitología como la pintura religiosa. Cuadros como *Experimento con una bomba de aire* o *Filósofo dando una conferencia sobre un planetario*[864], ambos fechados en 1768, "revelan cómo la experimentación científico-técnica estaba alcanzando una difusión social semejante a la religión y suscitaba, por consiguiente, las mismas reacciones de fascinación, respeto y temor"[865].

Otros ejemplos del retrato inglés pueden ser las obras de sir Thomas Lawrence (1769-1830): *Los niños Calmday*, *Zar Alejandro* o la actriz y posterior condesa de Derby *Elisabetth Farren*[866].

Figura 38

[864] Fig. 38: Joseph Wright of Derby, *Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa* (1768). Óleo sobre lienzo, 147 x 203 cm.
[865] CALVO SERRALLER (2014), p. 62. Asimismo, estos cuadros se encuentran en la frontera entre el retrato de estatus y el retrato de amistad. JANSON (1999), "Introducción".
[866] CODEL (2012), pp. 493-516.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7.4. RETRATO EN ESPAÑA

En un momento en que la pintura española parecía languidecer, las corrientes internacionales no calarán en los jóvenes artistas[867]. Paradójicamente, el declinar del XVIII coincide con un momento de esplendor de la retratística española merced a "un deseo intencionado de crear y divulgar en la corte una imagen del soberano diferente a la que se había divulgado durante el siglo anterior"[868]. Ejemplo de contracultura en clara oposición con el regalismo afrancesado[869], el *majismo* español se yergue como alternativa al afrancesamiento pictórico.

A lo largo del siglo XVIII se sucederán una serie de reyes que, comenzando en Felipe V el Animoso y sus 50 años de reinado, llegará hasta la decadencia gobernada por Fernando VII, pasando por Carlos III, Carlos IV y Fernando VI. La dinastía de los Borbones trae consigo el modelo regio francés a España: una centralidad y centralización del poder en Madrid que la convierten en el kilómetro cero de la nación. La Corte en Madrid está en crisis[870], y debido al enorme peso de la Corte en el resto del territorio, España es una idea en bancarrota.

Mientras hay zonas que se entregan con fervor al gran cuadro piadoso, Madrid es la patria adoptiva del retrato oficial por su condición de sede de la Corte[871]. La importancia y tradición de la corte configuró un tipo de retrato pensado para reforzar la figura de la monarquía dentro de las fronteras, y difundirla más allá de ellas[872]. Se trata de un retrato de aparato que emplea un vocabulario propio y tiene su iconografía particular (armiño, postura, cetro, medallas, cortinajes, mesas, etc.)[873].

---

867 MORALES Y MARTÍN (1999), p. 83.
868 URREA (1994), p. 303.
869 BOIME (1994), p. 242.
870 LAFUENTE FERRARI (1987), p. 379.
871 FRANCASTEL (1978), p. 157.
872 El *Retrato de María Bárbara de Bragança* (Jean Ranc, 1729) es un buen ejemplo político (unión de las casas reales portuguesa y española) y artístico (predominio del retrato que se hacía en la corte francesa).
873 Por continuar con la idea, la presencia de libros puede referirse a la vida profesional, personalidad, gusto, e incluso, virtudes de la persona retratada. El decoro marcaba el paisaje como fondo para un retrato destinado a una casa de campo, lógico por tanto que Felipe V, Isabel de Farnesio y los dos príncipes aparezcan con libros pues iba destinado a la reciente Biblioteca Real. Asimismo, retratos con fondo de mar pueden aludir al comercio, a personajes marinos de profesión, incluso de la Armada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hasta tal punto esto es así, que podría decirse que la psicología de los materiales tenía preeminencia sobre el carácter de las personas. Con el paso del tiempo, *mutatis mutandis*, la burguesía adoptará esos modelos para sus retratos aristocráticos, de gran valor decorativo.

A partir de la segunda mitad del siglo, se opera un proceso de penetración y asimilación del nuevo clasicismo en el arte español[874]. 1752 es el año oficial en que la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, así nombrada por el rey Fernando VI, comenzó su andadura[875]. A imitación del modelo francés, y en un intento de sustituir y profesionalizar el modelo gremial, presentaba su formato académico compuesto de un profesorado, plan de estudios, etc.[876]. Entre otros aspectos, la Academia de San Fernando es un claro ejemplo de la centralización de la Corte en lo político, y sobre todo en lo artístico[877]; y servirá para la cristalización de cánones[878].

Con la muerte sin hijos de Fernando VI, llegará al trono Carlos III con una corte de marcado carácter internacional. Su ascenso supondrá la introducción de una estética acorde con los reformismos ilustrados europeos del XVIII, y también un cambio en la mecánica evolutiva de los hechos artísticos que, a la larga, será el punto de ignición de la crisis que alumbrará los movimientos modernos del siglo XIX[879]. Casado con María Amalia de Sajonia, el monarca ya tenía práctica en el gobierno en su etapa como virrey de Nápoles y Sicilia. Pese al triunfo de la moda a la italiana[880] en el *retrato* que se encarga a Mengs se advierte que la influencia ya no es francesa[881].

---

874 GARCÍA MELERO (1998), p. 10.
875 NAVARRETE MARTÍNEZ (1999).
876 PLAZA SANTIAGO (1978), p. 373.
877 Para el caso concreto del retrato, véase ALONSO CABEZAS (2019), pp. 191-202.
878 MENA MARQUÉS (2000), pp. 13-30.
879 SOBRINO MANZANARES (1981), p. 389.
880 LEONE (2007a), pp. 53-68.
881 Con la llegada de artistas foráneos, como Antonio Mengs, Nicolas Dubois, Jacques G. Bauzil y Koc, que traen lo que saben hacer, el carácter internacional se reaviva. Mengs pondrá todo su empeño en superar el decorativismo barroco por un neoclasicismo estricto. HERNANDO (1995), p. 15.
Fig. 39: Anton Raphael Mengs, *Carlos III* (ca. 1765). Óleo sobre lienzo, 151’8 x 110’3 cm. Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 39

La numismática durante el reinado de Carlos IV muestra el absolutismo hecho retrato. El papel jugado por este tipo de representaciones será clave en su evolución hacia las miniaturas. Si bien la representación de la realeza y la nobleza se mantienen, ahora comparten protagonismo, incluso lo pierden en favor de la burguesía. Algo que influirá en la creación artística pues, sin dejar de lado los grandes temas históricos o mitológicos, los jóvenes pintores buscan ahora especializarse en un género que está al alza y reporta cuantiosos beneficios: el retrato.

Durante su breve reinado, Fernando VII, importa el gusto francés a la corte española tras su exilio en Valençay. Bajo su corona surge una nueva clase de comerciantes, que desembocará en la clase burguesa adinerada durante el reinado de su hija Isabel II.

7.4.1 Goya y el retrato

Difícil de encasillar en un único movimiento[882], Goya sigue fascinando a todo tipo de personas y culturas. Figura ampliamente estudiada, lo complejo de su producción artística y la longevidad de su vida biológica permiten recorrer dos siglos y numerosas corrientes

[882] CALVO SERRALLER (2014), p. 74.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artísticas[883]: no en vano se le asocia con la introducción de la modernidad en la pintura española[884].

Triunfar en el siglo XVIII implicaba acudir a la Corte. Siendo un excelente retratista, Goya aceptó encargos decorativos y participó con la elaboración de cartones para los tapices de la Real Fábrica de Paños de Santa Bárbara; también experimentó con gran éxito en su etapa de los grabados. A partir de la Guerra de Independencia (1808-1814) la obra de Goya adquirirá un tono dramático[885]. Al éxito en la práctica artística, hay que añadir también en la teórica, como director de pintura de la Academia de San Fernando. Decir que Goya adelantó el Romanticismo es quedarse corto toda vez que el genial pintor aragonés "iluminó el arte y la conciencia de toda nuestra época contemporánea"[886].

Para los preceptos estéticos de los regímenes totalitarios el retrato es tan inaceptable como para la vanguardia más canónica[887]. Por eso, parte del éxito de Goya residía en su habilidad para, a partir de la apariencia exterior, representar fidedignamente la intimidad recóndita de cada individuo[888]. El retrato con Goya alcanza nuevas cotas y muestra tanto interés en el carácter atemporal del retrato como en la representación de lo que de mortal hay en el ser humano[889]. Así, logrará el máximo honor con su nombramiento como Pintor de Cámara, reconocimiento que consigue gracias a ejercer de retratista de la Corte y allegados (Carlos IV, María Luisa, Godoy, ilustrados como Jovellanos, aristócratas como los miembros de la familia Altamira).

[883] AGUSTÍN (2006), p. 23.
[884] BARÓN (2008), p. 44.
[885] ARIAS DE COSSÍO (1989), p. 6.
[886] SERRALLER (2014), p. 90.
[887] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 40.
[888] AGUSTÍN (2006), p. 72.
[889] Ibídem, p. 73.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El componente platónico de la pintura de Mengs, muestra del mecanismo idealista en los pintores traídos por los Borbones, influirá en Goya quien, sin embargo mira a Velázquez revitalizando así "la gran tradición del retrato cortesano español"[890]. En su *retrato de la familia de Carlos IV*[891], Goya, como hiciera Velázquez, se introduce en el cuadro. Por un lado, con intención de contagiarse del estatus de las personas que retrata, por otro, pura travesura pictórica. Al más puro estilo de Dorian Gray[892], Goya consigue un desdoblamiento de la personalidad pictórico. Logra retratos en los que resalta "su intensa capacidad emocional y su extraña incandescencia"[893]. En paralelo con Jacques-Louis David[894], Goya transformará la idea de monarquía a través de su pintura hasta tal punto que hay quien habla de "destronamiento pictórico"[895].

Figura 40

A los retratos de personajes oficiales se les supone el propósito de transmitir la sensación de poder. Si a esto se le añade que hasta ahora

[890] Se autorretrata trabajando, algo innecesario pero que ha de entenderse como deseo de imitar al pintor sevillano.
[891] Fig. 40: Francisco de Goya, *Retrato de la familia de Carlos IV* (1800). Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm. Museo del Prado.
[892] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 68.
[893] PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 157.
[894] ROSENMBLUM (1994, pp. 161-182.
[895] Ibídem, p. 167.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los poderosos miembros provenientes o relacionados con la realeza "posan con una plena conciencia de su lugar de privilegio en las jerarquías inmutables del mundo"[896]: ¿qué pretende, pues, Goya mostrando el abatimiento e impotencia de *Jovellanos*[897]? El vocabulario visual del retrato es el mismo que se viene cultivando desde hace siglos en la pintura de corte, y la actitud de Jovellanos se corresponde canónicamente con la figura del *pensieroso* melancólico. Goya ocupa un papel relevante porque "rehúsa no mirar, abriendo así territorios vírgenes a la representación visual"[898].

Hasta ahora el retrato desaprovecha el enorme margen que tiene para la plasmación de emociones y sentimientos. Salvo contadas excepciones, los retratos hechos hasta el siglo XVIII muestran

> "hasta qué punto el retrato fue un género muy codificado y encorsetado, y cómo en la representación de las personas se buscaba transmitir su identidad social, o en algún caso, su carácter, más que una expresión momentánea y muy individualizada"[899].

Ahora que la transcripción fiel de los rasgos de una persona concreta está lograda y ha pasado a ser más una cuestión de oficio que de arte, es el momento en el que el retrato profundiza en la naturaleza individual del modelo representado. Ha llegado la hora del retrato psicológico[900], con variantes como el retrato de amigo o de amistad.

Las obras de Goya "revelan todas las posibilidades que había para la expresión de los matices de la psicología individual en el retrato oficial, heredado de la época precedente"[901]. ¿Qué rasgos configuran el retrato psicológico? La ternura, por un lado, y la melancolía por otro.

[896] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 92.
[897] "Lo que es nuevo, lo que nos alude siempre, es esa mirada, la expresión de esa boca, la incómoda actitud entre ansiedad y esperanza. Una cara así no la había mostrado hasta entonces la pintura". MUÑOZ MOLINA (2012), p. 41.
[898] MUÑOZ MOLINA (2012), p. 44.
[899] GALVÁN DÍAZ (2015), p. 124.
[900] FRANCASTEL (1978), p. 180.
[901] Ibídem, p. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La aparición de la ternura permite al retrato salir del rígido guion, más allá de las máscaras que la jerarquía impone. La melancolía, asida a la efigie del intelectual o artista introduce una cierta desacralización del retrato, algo perceptible en cuadros de Goya como su *Autorretrato con el doctor Arrieta* o el ya citado cuadro de *Jovellanos*.

¿*La lechera de Burdeos* es impresionista? En su etapa final la preocupación de Goya por la personalidad y espíritu del individuo es una característica que suma a la preferencia velazqueña de reducir a su mínima expresión aquello que pueda distraer del rostro y esencia del modelo. Y para ello desdibujaba y evitaba atrapar en la línea con minuciosidad excesiva a sus retratados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Y así como la vida cambia constantemente,
así también las preguntas son siempre nuevas
y tenemos que estar preparados para la novedad,
para la originalidad de las respuestas[902]

8. HISTORIA, IMAGEN Y RETRATO EN EL SIGLO XIX

Una serie de cambios que hunden sus raíces en el final del siglo XVIII y se extienden hasta el XX, hacen del XIX su transición y al mismo tiempo núcleo esencial. Comparable al siglo XXI en la cantidad de cambios y en la rapidez de estos, existen distintos comienzos para lo que se entiende por siglo XIX. Si hay cierto consenso en que sus efectos dejarán de sentirse de manera escalonada en los distintos países del continente europeo[903], el acuerdo no es tal acerca de su comienzo. Más allá del arranque cronológico, algunos sitúan sus inicios con el final de la Guerra de Independencia[904]; para otros comienza alrededor de 1830[905] o con la desaparición del absolutismo[906].

El siglo XIX estuvo pautado en su comienzo, en su medio y en su final por revoluciones[907] que supusieron una mutación de las formas de vida sociales y materiales. No todos los tiempos funcionan con la misma rapidez, y en comparación con los anteriores el XIX es un siglo dinámico. En muchos de los campos conocidos hasta el momento el ser humano ha de manejar su sorpresa ante la aparición de nuevas situaciones y formas de vida que podrían desligarlo de su pasado[908].

---

[902] HAMILTON (2003).
[903] Como acertadamente señala Einsenmann el siglo XX no hace sino dinamizar unos cambios que se iniciaron en XIX. Términos como *nación*, *industria* y *lo popular* truecan en *imperialismo*, *cadena de montaje* y *cultura de masas*. EINSENMANN (2001), p.7.
[904] DÍEZ (1992), p. 11.
[905] Como apuntan Reyero y Freixa no dejan de ser convencionales, incluso de nulo valor, las fechas de comienzo y final. REYERO y FREIXA (1999), p. 11.
[906] HAUSER (1993), p. 6.
[907] EINSENMANN (2001), p. 8.
[908] HAUSER (1993), "La generación de 1830", pp. 5-70.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es un siglo en el que aumenta la población, surge la literatura de multitudes, se vive a un ritmo acelerado, cambia la percepción del tiempo y la moda se establece con rotundidad. Tienen lugar otros hechos como la promulgación gubernamental de medidas socialistas, las primeras insurrecciones proletarias[909] o la introducción del sufragio universal. Aspectos como el desarrollo del maquinismo y la industrialización junto a progresos en las ciencias especulativas y aplicadas conducen, si no a una transformación completa del universo, sí a una nueva manera de entenderlo[910].

La existencia de una burguesía liberal[911] con cierto aroma a Antiguo Régimen[912], y el triunfo romántico son dos de los principales aspectos que se incorporan gradualmente a la sociedad del siglo XIX[913].

Tiene lugar un desmoronamiento generalizado de estructuras de poder propias del Antiguo Régimen que habían sobrevivido hasta la Ilustración. Un cambio que sitúa su epicentro en la Revolución Francesa de 1789. Una vez superada la barrera de lo religioso, y mientras la aristocracia da sus últimos pasos en este nuevo mundo de dandis, la burguesía comienza a ser consciente del poder que tiene. Atrás queda el mundo de los estamentos: ahora el poder reside en la clase media. Un colectivo que ha heredado unas instituciones y estructuras de gobierno antiguas, pero que en absoluto identifica sus formas de vida y su ideología con ellas. Si hasta ahora burguesía y trabajadores habían tenido aspiraciones comunes, en adelante son distintas, incluso contrapuestas. Aspectos como la división de poderes y el reconocimiento de los derechos individuales, rabiosamente románticos, refuerzan la idea de que el poder radica en el pueblo[914].

Tras la derrota de Napoleón en Waterloo (1815) se instaura un nuevo orden internacional concretado en un afán de llevar Europa a

[909] Proletariado entendido en palabras de Hauser como "integración de las antiguas pequeñas uniones obreras dispersas". Ibídem, p. 17.
[910] FRANCASTEL (1990), "Introducción".
[911] LOWE (1986).
[912] HERNANDO (1995), p. 28.
[913] Con Hernando, no está de más señalar la "coherencia ideológica" que el Romanticismo aporta a ámbitos distintos como la filosofía, la política o el arte. Ibídem, p. 9.
[914] También es importante aludir a la difusión de ciertas corrientes nacionalistas que culminarán en ejemplos como la unificación italiana o alemana. DUQUE (1995), "Del espíritu de las naciones", p. 46.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todas partes desde un punto de vista cultural y dinámico en el campo industrial. También se consolida la estrategia de nuevas políticas coloniales europeas, con ejemplos como Bélgica u Holanda, hacia tierras de los continentes asiático y africano[915].

El XIX es un siglo de dominio burgués, en la que se puede distinguir una doble conformación. Por un lado, la alta burguesía, terratenientes y funcionarios agrupados en torno a un credo moderado; por el contrario, clases bajas, artesanos y pequeños comerciantes se unirán alrededor de postulados más progresistas[916]. De las tensiones entre uno y otro grupo emanará un arte que tenderá a conciliar lo clásico y lo romántico con un leve toque de realismo[917].

La esfera de lo público y de lo privado friccionarán. Una tensión aprovechada por la burguesía para desplazar a la aristocracia dominante durante el siglo XVIII, rechazando un sistema basado en rango, patrimonio y nacimiento.[918] Una disputa que se extiende a todas las facetas de la vida pública, haciendo de la lucha de clases una revolución en sí misma que parece anunciar otra revolución. Se implementan modificaciones en la democracia occidental europea como el aumento del número de electores, y los primeros tartamudeos democráticos en forma de sistema parlamentario. Consecuencia de la Revolución Industrial, y como un fuego que se extiende amenazando a los regímenes europeos, surgen movimientos reformistas que se convierten en puntos de ignición para alzamientos campesinos y obreros. El escenario urbano es ahora el marco tanto del príncipe de incógnito baudelauriano, como del hombre de multitudes que desarrolla su insignificante y anónimo hacer por plazas, bulevares, almacenes y cafés.

---

915 Como instrumento para traducir estereotipos, y haciendo tándem con los temas orientales de la pintura romántica, la fotografía desempeñó un papel central en la formación del colonialismo. Las fotografías ocultaban su estatus de afirmaciones acerca del mundo y parecían, en cambio, verdaderas y no sesgadas verificaciones de ese mundo. PULTZ (2003), p. 21.
Foucalt halló instrumentos de control en toda la sociedad y sus escritos sugieren que la fotografía es uno de los medios para establecer y mantener el poder. PULTZ (2003), p. 9.
Esto tendrá sus consecuencias prácticas, por ejemplo, en el campo del arte: el historicismo, usado como herramienta de autojustificación burguesa, será uno de los conceptos dorsales del pensamiento romántico. HERNANDO (1995), p. 10.

916 COSSÍO (1989), p. 41.

917 Ibídem, p. 42.

918 POLLOCK (2013), p. 131.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El siglo XIX es un momento de grandes cambios en la valoración del espacio urbano. La ciudad empieza a ser entendida como un todo, algo más que mera arquitectura. Se multiplican los espacios creados, como si de un organismo vivo se tratara, crecen y decrecen marcando el paso del tiempo. La tecnología luminosa que comenzó su andadura con la lámpara de gas y la posterior bombilla de Edison en 1879, permiten iluminar la vida nocturna. Una aparición, la de la luz artificial, que influye en pintores y condiciona sobremanera a los fotógrafos.

La ciudad como punto de encuentro es esfera irrenunciable en la que el ser humano habla con los otros, vende el producto de su trabajo y participa en el poder[919]. Si durante los siglos XVII y XVIII las plazas mayores son el paradigma de lo civil y lo eclesiástico, con la llegada del XIX estas adquieren nuevos matices y se convierten en el escenario de la masa proletaria. Se genera el paisajismo urbano, compuesto de alamedas, jardines, etc. En definitiva, las ciudades son ahora "masas, anónimas, aptas para el cartel, para el gran almacén y el letrero gigantesco"[920]. Cambian las ciudades porque cambian sus habitantes[921]: aparecen los primeros grandes núcleos obreros, síntoma de un proceso de urbanización que va de la mano de un éxodo masivo hacia las ciudades.

En el primer tercio del siglo se dan una serie de cambios que perpetúan el espíritu de un inmediato siglo XVIII y que se diferenciará del resto del siglo XIX[922]. Los años entre 1800 y 1815 son de hegemonía napoleónica[923]: una invasión que provocó un cambio en las circunstancias políticas y sociales que terminaron por afectar al mundo del arte[924]. El continente asiste a un renacimiento patriótico, fundamentado en venerables tradiciones del pasado[925]. El Congreso de Viena se dedica a la reconstrucción del mapa continental y también social: aristocracia, Iglesia y monarquía serán sustituidas por el Estado liberal y una creciente burguesía capitalista, dando lugar a una serie de

[919] GARCÍA MELERO (1998), pp. 268-291.
[920] RAMÍREZ (1976), p. 79.
[921] Ibídem, p. 76.
[922] REYERO y FREIXA (1999), p. 12.
[923] BOIME (1990).
[924] ARIAS ANGLÉS (1992), p. 4.
[925] ROSENBLUM (1992), p. 135.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

enfrentamientos entre pasado y presente reflejados por los artistas[926], traducción del afán burgués de legitimación secular que ofrecía la pintura[927].

Desde un punto de vista económico prima el racionalismo de la mano de una industrialización creciente que comienza a poblar Europa de fábricas[928]. La vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido[929] experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores.

Dar a conocer con la intención de vender: las exposiciones surgen para mostrar avances en diversos campos. Los enormes adelantos técnicos que tienen lugar no deben inducir a desdeñar el sentimiento de crisis que estaba en el aire. Antes bien, la crisis misma debe ser vista como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de producción[930]. La disolución del Antiguo Régimen[931] trae consigo un cambio en el valor del dinero de manera que "de repente, todo derecho, todo poder y toda capacidad se expresan en dinero"[932].

Hay que señalar la aparición e importancia de la prensa como "vehículo de difusión de nuevas tendencias artísticas"[933]; y en lo práctico con la publicidad de la obra de los artistas[934]. El periodismo se yergue como paradigma de la profesión literaria; en la prensa tienen mucho éxito las novelas por entregas, entretenimiento de la burguesía. Litografía, periodismo popular e ilustrado, publicidad comercial, fotografía y fotograbado son algunos de los avances tecnológicos recogidos por Furió[935], así como imágenes para almanaques, difundidas mediante estampas[936].

[926] Aparición del *artista comprometido*: por ejemplo, Jacques-Louis David en París o Lord Byron en Inglaterra. CALVO SERRALLER (2014), p. 78.
[927] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 165.
[928] GOIKOETXEA BERDONCES (2018), pp. 35-49.
[929] Considerado como signo estético de los tiempos. CALVO SERRALLER (2014), p. 27.
[930] HAUSER (1993), p. 195.
[931] Ibídem, p. 73.
[932] Ibídem, p. 13.
[933] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), "La prensa ilustrada", pp. 42-45.
[934] MONTERROSO (2004), p. 35.
[935] FURIÓ (2000), p. 163.
[936] POLÍN (1999), p. 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Confluyen una serie de avances extraartísticos que afectan sobremanera al arte. El ferrocarril proporciona al tiempo una nueva velocidad[937]. Una mejoría en las comunicaciones que redundará directamente en la parcela artística, pues ahora es posible acceder con facilidad a lugares antes lejanos en los que contemplar en persona paisajes y gentes. Un cambio de percepción que acabará por influir en la esfera artística, con la aparición de un modo de ver impresionista. Imágenes cinéticas que, con el tiempo, serán capturadas por inventos como el cinematógrafo. Mejoras técnicas como los pigmentos industriales abaratan el coste de la pintura, y su novedoso formato en tubos permitía, junto con la aparición de los caballetes portátiles, la pintura fuera de las paredes del estudio.

En España, los años 1833 y 1836 traen consigo sendos procesos desamortizadores que en la capital madrileña facilitarán que el convento de los Trinitarios Calzados acoja los bienes artísticos incautados pasando a ser Museo Nacional de la Trinidad[938]. La tercera revolución francesa (1848) traerá consigo el establecimiento de la soberanía popular y el cuarto estado. España asiste en julio de 1834 a la abolición del Tribunal del Santo Oficio por decreto de María Cristina de Borbón (1806-1878).

El Sexenio revolucionario (1868-1874) pasará a la historia como un momento de debilidad estatal, aprovechado con fuerza por el sector militar. Tras la Restauración[939], España se toma un respiro en lo político. Aumentan los núcleos urbanos, amén de un tímido florecimiento de la industria y comercio, características necesarias para el fortalecimiento de la, hasta ahora tartamudeante, clase burguesa. Alfonso XII (1857-1885) casará con María de las Mercedes de Orleans

[937] Viera apunta en su obra como la velocidad puede ser sinónimo de civilización. VIERA (2020), p. 133.

[938] Extinguido en virtud de los Decretos de 25-11-1870 y 22-03-1872, las obras que albergaba se dispersaron por toda la geografía española (rectorados, universidades, Asociaciones de Amigos del País), convirtiéndose en referencia insoslayable para muchos de los así denominados "pintores de provincias".

[939] Concretada en la figura de Alfonso XII, coincide con lo que Cossío denomina "la Edad de Plata de la cultura española". En ella se distingue una etapa en la que se europeiza la cultura española (1875-1902) y otra que ocuparía el primer tercio del XX en la que se invertirá el proceso y, con nombres como Picasso, Ramón y Cajal u Ortega y Gasset, será España la que colabore en la nutrición intelectual del continente. COSSÍO (1989), p. 52.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1878) y con María Cristina de Habsburgo-Lorena (1879-1885), quien será regente durante la minoría de edad del hijo de ambos.

El país pierde fuelle y tras el Desastre del 98[940] España empieza a ser la España que fue hasta no hace mucho. Un hachazo tal a la conciencia social que acuña y cristaliza una generación en lo histórico, literario, y artístico. La nación queda sumida en "una crisis moral que generaría toda una serie de pensamiento cimentado sobre la reconstrucción de la memoria histórica de los pueblos peninsulares como una forma de regeneración espiritual"[941].

8.1 ARTE DEL SIGLO XIX

El siglo XIX es un siglo que camina hacia la modernidad con marcada personalidad[942]. En algunos casos también denominado contemporáneo[943], ¿qué es lo moderno? A partir de la historia de las colecciones del Museo del Prado se advierte la dificultad para definir lo moderno[944]. En su obra Calvo Serraller concluye que el arte moderno se caracteriza por su constante cambio[945]. Un arte que en virtud de su complejidad requiere de apoyos intelectuales que guíen y visibilicen el camino[946] para afrontar un desconocimiento de la pintura del siglo XIX que, cada vez más, "se encuentra felizmente en vías de superación"[947].

El siglo XIX es una etapa en que "las denominaciones de períodos culturales se superponen y acumulan"[948]. Determinado en su núcleo por el paisaje[949] y la persona interna[950], más que sustitución, a la relación

[940] CALVO SERRALLER (1997).
[941] PULIDO NOVOA (2004), p. 21.
[942] REYERO (1991).
[943] Hamilton señala el Museo de Arte Moderno de Nueva York como el equivalente del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. HAMILTON (2003), p. 19.
[944] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), pp. 14-15.
[945] CALVO SERRALLER (2014), p. 72.
[946] PRECKLER (2003), p. 36.
[947] CAPARRÓS (1997), p. 11.
[948] MAINER (1993), p. 27.
[949] "En efecto, a lo largo del siglo XIX, la pintura del romanticismo europeo acogió la temática de paisaje con verdadero entusiasmo, y es que si, según aquel nuevo credo gritado tan alto por los pintores, no podía crearse una obra de arte tan sólo con destreza y conocimientos, sí que había que volcar todo el sentimiento, toda la inspiración, toda la emoción del artista sobre ella". NAVASCUES y QUESADA (1992), p. 230.
[950] NOVOTNY (1994), p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del Neoclasicismo con el Romanticismo se puede denominar convivencia[951].

El arte moderno transforma los límites que la luz y el color imponen sobre las formas naturales. La pintura será más una memoria experiencial del artista que una narración de lo percibido, de ahí que su origen sea más mental que real[952]. Lo que también explica ese enfrentamiento con la Memoria y el Pasado[953] que resulta en anteponer los sucesos contemporáneos a las leyendas del pasado clásico.

Con la quiebra de la tradición y postulados del Clasicismo quedan atrás los valores eternos e inmutables; lo que caracterizará al arte a partir de ahora es su volubilidad y capacidad de cambio[954]. Si antes la Belleza era el trascendental perseguido por el arte, ahora cederá su puesto a la expresividad y verdad del artista: dictados que comenzarán a cambiar al compás de las modas.

Esta centuria conocida como el siglo de las ciencias, también acoge el nacimiento del concepto de *obra de arte total*[955]. Gracias a la unión de la crítica y la filosofía del arte se consolida la historia del arte como disciplina científica independiente. Las principales causas de su aparición son el enfoque positivista y el historicismo imperante[956]. Alrededor de la mitad de siglo se obra un importante cambio en la teoría y en la práctica del arte. De la representación de la realidad se pasa a la invención de objetos expresivos de la experiencia humana[957].

Se acrisola el concepto del *gran arte*: aquel en que se dan cita el tema sublime, la seriedad y la aspiración a la belleza, así como la fantasía en la ejecución[958]. La idealidad sigue siendo una característica del arte: es decir, en oposición a la imagen purificada de la naturaleza propia del clasicismo y al arte realista, imitación sin alma de la naturaleza, se trata de un arte que expresa una idea espiritual, fruto de la capacidad imaginativa del artista. En el plano estético se alcanza el

[951] REYERO (1989), p. 80.
[952] HAMILTON (2003), p. 16.
[953] ANTIGÜEDAD (1998), p. 12.
[954] JIMÉNEZ (2002), p. 161.
[955] Tradicionalmente se toma a Winckelmann como el teórico que propuso una visión de la obra de arte considerada en sí misma con entidad e independiente de su autoría.
[956] GÖTZ (2008), pp. 529-580.
[957] HAMILTON (1998), p. 15.
[958] GÖTZ (2008), p. 548.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ideal de armonía entre las artes plásticas[959], si bien a partir de la segunda mitad del siglo XIX la pintura se convierte en el arte que marca la pauta[960].

Italia se caracteriza por un arte expresivo y una temática religiosa casi medieval. Este país ejemplifica la división interna del mundo moderno entre una Edad Media religiosa y una modernidad realista, liberada de todo mito. Por su parte, el historicismo francés se interesa por el arte y la cultura de la Edad Media lo que tiene su reflejo en los trabajos de historia del arte de la época. En Inglaterra predominan Ruskin y su valoración de las creaciones artísticas, muy ligadas a la figura de su creador.

En un momento en que el arte clásico atraviesa un período de decadencia, París se sitúa como centro de la revolución artística[961] y en menor medida Roma[962]. Además del extranjero[963], Madrid y Barcelona son, dentro de España, las capitales artísticas a las que acuden los artistas para completar su formación[964].

El arte se caracteriza por una "actitud pasiva, meramente contemplativa ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico"[965]. Los artistas abandonarán todos los códigos, buscando el sentido de su pintura en su materialidad y no en su representación, en el color y no sólo en el dibujo, en la pincelada destructora del acabado, disociando así la autonomía de la pintura y la ideología del progreso[966]. Una mezcla de ámbito artístico e industrial-tecnológico que, si en el siglo XVIII, quizá por la influencia conciliadora de la Ilustración no supuso ningún problema, ahora en el siglo XIX produjo una reacción social negativa[967].

---

[959] Javier Barón señala que en los medallones realizados para la decoración occidental del Prado se representaron cinco escultores, seis pintores y cinco arquitectos. BARÓN (2010), p. 23.
[960] HAUSER (1993), p. 203
[961] DIEGO (2009), p.119.
[962] Roma es ahora ese "faro artístico cada vez más caduco". VÉLEZ (1999), p. 31; REYERO (1992).
[963] Para profundizar en este asunto, véase GONZÁLEZ y MARTÍ (1987); LIPSCHUTZ (1988).
[964] MARTÍNEZ PLAZA (2021), pp. 141-168.
[965] HAUSER (1993), p. 203.
[966] DAIX (2002b), p. 19.
[967] CALVO SERRALLER (2014), p. 27.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin caer en el reduccionismo de que el arte refleja la sociedad[968] el XIX es un siglo en el que es importante prestar atención a la reciprocidad de las relaciones entre la sociedad y el arte[969]. A finales del XIX cobra especial relevancia la pintura con mensaje "destinada a denunciar determinadas situaciones reinantes, algunas lacras sociales o bien ciertas injusticias"[970]. Hamilton apunta que llega un momento en que las obras de arte no pueden evaluarse enteramente en base a la imagen referenciada[971]. Algo incoado con el Romanticismo, y que ahora brilla con evidente luz propia es que la burguesía es el gran y único público del arte.

De una desilusionada mentalidad romántica se pasa a la desesperada resignación realista, consecuencia cínica ante las normas y convencionalismos en vigor[972]. Como dice Hausser de la novela, el retrato es el género por excelencia del siglo XIX, pues muestra con acierto "el problema cultural de la época: el antagonismo entre individualismo y sociedad"[973].

Una evolución en el arte que se explica, no ya por las aspiraciones sentimentales del artista, sino de los mecanismos intelectuales del hombre nuevo[974]. Es un momento en el que el pintor

> "confiere mayor importancia al análisis agudo de sus sensaciones, siguiendo así la tendencia general de su época a la vez que se vincula, por lo demás, a la tendencia universal que empuja al hombre actual a modelar el universo a la medida de su poder renovado de fabricación"[975].

[968] Hamilton apunta que "No se puede ni se debe considerar las obras de arte por su valor aparente (…). Nos engañaríamos al pensar que las grandes obras de arte reflejan meramente el significado formal de las verdades obvias e importantes de una era". HAMILTON (2003), p. 19.
[969] FURIÓ (2002), p. 22.
[970] GARÍN LLOMBART y FERRÉ (2009), p. 14.
[971] HAMILTON (2003), p. 18.
[972] HAUSER (1993), p. 24.
[973] Ibídem, p. 17.
[974] FRANCASTEL (1984), p. 105.
[975] FRANCASTEL (1990), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1855 rechazan a Courbet en la Exposición Internacional de París por lo realista de su pintura. Un hecho que pone de manifiesto la tensión entre un arte oficial[976] y un arte real[977].

Figura 41

Figura 42

1860 es la década de Manet en París, el primer gran pintor moderno que liberó al arte de la tarea de la mímesis[978]. En el campo estético se advierte la primacía francesa, así como ligeras desviaciones hacia una crítica social cada vez más evidente, de manera preclara en el asunto

[976] Fig. 41: Franz Xaver Winterhalter, *La emperatriz Eugenia rodeada de sus damas* (1855). Óleo sobre lienzo, 300 x 420 cm. Palacio de Compiègne.
[977] ROSENBLUM (1992), p. 278.
Fig. 42: Gustave Courbet, *Cortesanas a orillas del Sena* (1856). Óleo sobre lienzo,174 x 206 cm. Museo del Petit-Palais.
[978] ROSENBLUM (1992), p. 334.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del trabajo y las condiciones laborales. Al mismo tiempo, se produce un acercamiento a lo local, al alma de cada región.

La estética de la segunda mitad del siglo XIX todavía se hace un considerable eco de la influencia romántica que, por otra parte, se convierte en el hilo conductor que, con diversos nombres, recorre todo el siglo[979]. El último cuarto del siglo XIX concreta el aspecto moderno en movimientos como el decadentismo[980].

Y el tiempo pasa, y el arte muere también, asesinado por las vanguardias. En este último cuarto de siglo se van asumiendo las nuevas modas que fluían por Europa[981]. El Romanticismo será liquidado en favor del Realismo[982]; tras los primeros escarceos entre artistas y técnica fotográfica, estos descubrieron y abrieron la puerta que ocultaba la importancia de la luz, dejando el camino libre para los impresionistas[983]. El arte "cambiaba de rostro, se adaptaba a las nuevas necesidades"[984]. Así, la última década del XIX y la llegada del estilo 1900 serán sinónimo de poética modernista y de una opción espiritualista como fue el simbolismo, literario en su origen, ilustrativo en lo pictórico.

El fin del siglo XIX revitaliza el panorama, formulando un nuevo ideal artístico basado en la pureza y simplicidad de formas y en cierta tendencia primitivista, mientras en un plano teórico se consuma la unión entre los modelos moral y formal[985]. Los comienzos artísticos del siglo XX vienen marcados por una interpretación expresionista en la pintura, e intelectualmente pesimista, plasmadas en una "austeridad, algo sórdida y ancestralmente dramática, del carácter hispano"[986].

[979] VERCELLONE (2004), pp. 142-143.
[980] Presente en la obra de J. K. Huysmans (*A contrapelo*, 1884), basada en la realidad del conde R. de Montesquieu; Proust usará esa figura para su barón Charlus. Para profundizar en este tema, véase LITVAK (1994).
[981] DÍEZ (1992), p. 21.
[982] RAMÍREZ (1976).
[983] HAUSER (1993), pp. 195-263. Por eso evitaban las ilusiones ópticas, y el fondo y el rostro forman un todo casi único.
[984] RAMÍREZ (1976), p. 10.
[985] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 277.
[986] DÍEZ (1992), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados con todos los medios que poseen las artes[987]

8.1.1 Romanticismo

Un gran movimiento surge en el siglo XIX desbordando los límites cronológicos y espaciales. Romanticismo. Apenas doce letras y, sin embargo, un significado tan amplio que provoca cierta confusión en cuanto a lo que se quiere decir al emplear la palabra[988]. Existe el romanticismo como fenómeno estético y civilizador[989], expresión de una concepción del mundo[990]. Autores como Ferrater o Fontana evitan definirlo, y otros acuden a Schiller para hablar de romanticismos en plural. Hernando, por ejemplo, distingue entre un romanticismo histórico y otro antropológico[991]. Nadie duda, y Serraller propone, que es una actitud reactiva frente al optimismo ilustrado[992]. Cossío hace un excelente estado de la cuestión del romanticismo español[993] y diferencia entre un romanticismo popular, despertar claro de la conciencia nacional frente a invasiones bélicas y teóricas; otro de tipo histórico, que recoge el conflicto tradición-modernidad que experimentan muchos artistas[994]; y un tercer romanticismo de corte liberal, caracterizado por una mentalidad amplia que busca identificarse con las corrientes que fluyen por el continente.

Si bien hay quien apunta que su gestación "tuvo un carácter de irrupción inesperada en lo que hay algo de espectacular"[995], sus límites temporales dependen del momento en que la ola golpea cada país. En el caso concreto de España[996] se trata de un movimiento que "nació con

[987] BAUDELAIRE (2000).
[988] HERNANDO (1995), p. 29.
[989] ARGULLOL (1983), p. 69.
[990] ABELLÁ (1984), p. 244.
[991] HERNANDO (1995), pp. 33-38.
[992] CALVO SERRALLER (2014), p. 73.
[993] COSSIO (1989), pp. 16-18.
[994] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 172.
[995] COSSÍO (1989), p. 114.
[996] Para la consulta de biografía de pintores del XIX en el Prado, existe un magnífico apartado realizado por Carlos G. Navarro y Leticia Azcue Brea en DÍEZ y BARÓN (2007), pp. 466-489.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retraso y muy débil"[997]. Socialmente se produce la pérdida de identidad del individuo en la masa. Algunos románticos proponían la vuelta a formas de vida tradicionales, rescatando del arcón del olvido las esencias históricas de cada país. Otros, quizá más liberales, sin renegar del progreso proponían una revisión de este[998].

Son rasgos del arte a partir del Romanticismo la ausencia de unidad de estilo y una "voluntad imperiosa de renovación constante"[999]. El arte de este período se caracteriza por no ser un movimiento artístico único, todo lo contrario, incorpora tradiciones y costumbres populares, instintos y afectos. Romanticismo, que "significa tanto reinventar el pasado como lanzarse a la conquista del futuro"[1000], es asimismo una huida hacia tiempos pretéritos como la Edad Media y su vasto universo; fuga en el espacio, dirigiendo la mirada hacia destinos exóticos, alejados de lo conocido[1001]; y evasión de la realidad, en la que imaginación, sentimiento y pasión invitan, incluso fuerzan, a vivir fuera de ella[1002]. En la pintura se distingue un romanticismo de la línea, encarnado por Jacques-Louis David; y otro del color, representado por Delacroix.

8.1.2 Arte del siglo XIX en España

Que la referencia europea es algo necesario para la mejor comprensión de las cuestiones artísticas y estéticas españolas y regionales, se puede decir de cualquier momento histórico-artístico, sin embargo, quizá sea de mayor aplicación que nunca en el siglo XIX[1003].

En Europa el Neoclasicismo indicaba que la buena manera es la empleada por la Antigüedad, un cambio de percepción que tardará un tiempo en llegar a España. Francia marca el ritmo en lo político, y en lo artístico también imperan las modas y el lenguaje formal neoclásico

[997] CALVO SERRALLER (2014), p. 118.
[998] ÁLVAREZ RODRÍGUEZ (2016), p. 63.
[999] CALVO SERRALLER (2014), p. 73.
[1000] MAINER (1993), p. 29.
[1001] Ahora, por ejemplo, no todos los caminos llevan a Roma. El Grand Tour, orientado a la capital italiana, deja paso a nuevos destinos, preferidos por su exotismo y capacidad de revelar aspectos de la propia individualidad.
[1002] PRECKLER (2003), p. 117.
[1003] REYERO y FREIXA (1999), p. 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

francés[1004]. Eclecticismo, positivismo y realismo son las características que Cossío marca como definitorias del momento en que la influencia de Francia predominaba en el resto del continente[1005].

Aunque relacionada con la etapa imperial francesa se da una primera descarga de novedad en lo artístico, con el cambio de siglo España mira a Francia en la figura de Jacques-Louis David (1748-1825), con quien se formarán pintores españoles como Goya. La proximidad de Barcelona a Francia, unida a su fuerte burguesía industrial y comercial, convertirán a la ciudad condal en semillero artístico, por ejemplo de los pintores de l'Escola de Llotja[1006]. Sucesivas generaciones de pintores acabarán por sintetizar y traer de vuelta las novedades que se producían en la capital francesa.

Como apunta Cossío, no es fácil marcar los límites temporales de este movimiento, pues frente a la pureza de la pintura neoclásica francesa, en España se da una suerte de mezcolanza haciendo de la diversidad su principal divisa. El quehacer español artístico del siglo XIX puede delimitarse por fechas, estilos o también por pintores. Así, hay un acuerdo común que sitúa a Goya y a Picasso al comienzo y al final de dicho período. Sea como fuere, la pintura del siglo XIX en España se caracteriza por tres coordenadas: la labor precursora de Velázquez, Ribera y Murillo; una especial atención a lo cotidiano; y la ductilidad de los pintores que les permitió acoplarse a las necesidades y exigencias de la nueva burguesía[1007].

El éxito o fracaso de un artista venía condicionado por el hecho de haber pasado o no por la capital de la corte[1008]. La relación directa o indirecta del arte con la Corona y un posible intervencionismo estatal[1009] quedan patentes con el desarrollo del *arte oficial*, especialmente a partir de 1850, apoyado en factores como el aumento

[1004] Preckler señala que "se podría definir el siglo XIX como el siglo de oro de la pintura francesa, posiblemente más importante que el considerado tradicionalmente como el gran siglo de la pintura francesa". PRECKLER (2003), p. 229.
[1005] COSSÍO (1989), pp. 40-41.
[1006] Y como satélite artístico de París, junto a Barcelona, también hay que situar a Bilbao. En un nivel distinto podría citarse a Sevilla, cuyo papel en los acontecimientos históricos de esta centuria todavía la dotan de relevancia en el panorama nacional.
[1007] NAVASCUÉS y QUEDASA (1992), p. 194.
[1008] REYERO y FREIXA (1999), p. 27.
[1009] Ibídem, p. 73.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en cantidad y calidad de los centros de enseñanza, el interés creciente por las exposiciones y la dotación por parte del Estado de cantidades para la adquisición de arte[1010]. Después del destronamiento de Isabel II, el Estado ocupará ese hueco. Por parte del Estado, y, sobre todo, de los artistas, aparece y se consolida una "conciencia museable"[1011], mal quizá necesario y en cualquier caso transitorio[1012].

Tras el tardío advenimiento del realismo francés, la pintura española aumenta la "exigencia de cotidianidad en los temas artísticos"[1013]. ¿Y qué es el costumbrismo sino la representación de tipos individuales y tipos populares, quintaesencia de naciones y regiones? Junto a ello, se crean galerías de personajes ilustres de la historia y cultura españolas[1014], desarrollándose lo que posteriormente será denominado pintura isabelina[1015]

La opinión acerca de España entre el resto de los países europeos se ve modificada y pasa a ser un foco de atracción para pintores, especialmente durante el Romanticismo[1016]. Pese a que el país hispano no formaba parte del Grand Tour[1017], ingleses por curiosidad y franceses por cercanía[1018] acabaron por situarlo dentro de la ruta[1019]. Además, la inauguración del Museo de Pinturas (1819) permitía contemplar pinturas del Siglo de Oro, así como paisajes pintorescos.

Con el objetivo de formar artistas y de ofrecerles la posibilidad de estudiar ejemplos del arte de diversas épocas, desde la Academia de san Fernando[1020] se establecen una serie de pensiones, tanto nacionales (Madrid) como internacionales (Roma y París)[1021]. Pese a que la Corte

[1010] REYERO y FREIXA (1999), p. 139.
[1011] Ibídem, p. 144.
[1012] HERNANDO (1995), p. 184.
[1013] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 40
[1014] GUTIÉRREZ (1992), p. 439.
[1015] NAVARRETE MARTÍNEZ (1986).
[1016] Véase VV.AA. (1981); CALVO SERRALLER (1988), p. 17; REYERO y FREIXA (1999), "La pintura y el mito romántico en España", pp. 115-156.
[1017] LUZIO (2006).
[1018] PARDO (1989).
[1019] Continuando la tradición clásica grecorromana, la llegada de un Romanticismo aderezado con cierto exotismo verá en el país hispánico las puertas de África.
[1020] ALONSO CABEZAS (2009), pp. 191-202.
[1021] Para el caso romano, véase CASADO ALCALDE (1992), pp. 24-50. Para estudiar el país galo, véase REYERO (1992), pp. 51-75. Y para una visión general puede valer lo aportado por NAVARRETE MARTÍNEZ (1999), pp. 269-296.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

siguió siendo el centro de gravedad de la pintura durante el primer tercio de siglo, la historia del arte del siglo XIX puede ser entendida como "teodicea del burgués"[1022]. Una tipología que Javier Barón concreta en el hombre rico del fin de siglo, empresario, intelectual y con intereses artísticos[1023].

El cambio de siglo en España se caracterizó por la vigencia de las tradiciones pictóricas barrocas, encarnadas en la figura de Vicente López y sus seguidores, y transmitidas por el estamento académico. De su obra, eminentemente retratística, afirma Arias Anglés que

> "tiene el doble interés de la calidad pictórica y la iconográfica, caracterizándose por el realismo, relieve de la figura, excesivo acabado, detallismo de primitivo, brillante colorido y excelente dibujo"[1024].

Tras la deslumbrante carrera de Sorolla, tiene lugar un proceso de superación de su naturalismo luminista por la vía de un simbolismo academicista con obras como las de Álvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro o Manuel Benedito. Una renovación que tomará un cariz más marcado en los pinceles de Julio Romero de Torres y sus tipos andaluces. Se trata de un simbolismo con cierta presencia *nabi*[1025], enhebrando aspectos simbolistas y expresionistas. Finalmente, habría que señalar a Ignacio Zuloaga (1870-1945), relevo de Sorolla tanto en España como en el extranjero.

8.1.3 Salones, exposiciones y crítica

Los Salones fueron ideados por Colbert en 1667 en Francia; con el paso del tiempo y su consolidación continental, rápidamente se erigieron en el eje alrededor del que giraría la vida artística francesa, y

[1022] RAMÍREZ (1976), p. 9.
[1023] DÍEZ y BARÓN (2007), p. 340.
[1024] ARIAS ANGLÉS (1992), p. 6.
[1025] Del hebreo, *nabi* se puede traducir por profeta. Se trata de un grupo de artistas que sentían profunda admiración por los prerrafaelitas y el uso del color. Entre sus filas se encontraban nombres como Paul Sérusier (1863-1927), Maurice Denis (1870-1943) o Edouard Vuillard (1868-1940).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por extensión la europea, hasta la segunda mitad del siglo XIX[1026]. Cada país hacía una selección previa, mandando aquellas obras premiadas en las respectivas exposiciones nacionales[1027]. Estas exposiciones despertaban un entusiasmo lógico entre los participantes pues, al tiempo que se convertían en difusoras por excelencia del arte del siglo XIX, superaban ampliamente la ayuda económica de las iniciativas privadas. El modo de ver una pintura ya no es el mismo que en el pasado. Por una parte, el público del arte incluye a grandes sectores de las clases medias, condicionadas por la velocidad y la imagen masiva. La aproximación de estos sectores al cuadro no podría menos que ser apresurada y carente del respeto con que obras semejantes habrían sido vistas siglos atrás. Para las personas cultivadas y aquellas que pretenden serlo, el ambiente ideal para la pintura (galería, salón, con cierto silencio, luz equilibrada) pierde su interés como espacio privilegiado. Algo que tiene su eco en las exposiciones que proliferan durante todo el siglo XIX, entre las que la exposición ideal no era la de Bellas Artes sino la de maquinarias y comercio[1028]. Una de las cuatro partes de las exposiciones universales se dedicaba a obras de escultura y artes plásticas; las restantes eran materias primas, manufacturas e invenciones mecánicas. Acerca de las exposiciones universales, Ramírez afirma que "la burguesía decimonónica decidió convertirla en una costumbre periódica, un modo de probar sus fuerzas y de contemplarse autocomplacidamente con una frecuencia cada vez mayor"[1029].

A la hora de ponderar la evolución artística del siglo XIX hay que valorar que el modelo de la imagen perfecta no era la pintada sino fotográfica. Las necesidades de las masas no se colmaban con la imagen única, sino con la multiplicada, capaz de suscitar consensos colectivos y a un precio asequible.

[1026] IBIZA I OSCA (2006), p. 105.
[1027] Navarrete Martínez dedica el tercer capítulo de su tesis a las exposiciones; NAVARRETE MARTÍNEZ (1999). Hermann Bauer tiene un apartado titulado *El concepto del arte y sus instituciones* en el que estudia las academias, los museos, las exposiciones y la crítica de arte; BAUER (1983), pp. 30-46. También es interesante la perspectiva aportada por Furió en FURIÓ (2012), pp. 308-317.
[1028] RAMÍREZ (1976), p. 110.
[1029] RAMÍREZ (1976), p. 108.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Especialmente en la segunda mitad del siglo se institucionaliza la crítica de arte[1030]. Catálogos, periódicos y revistas toman el pulso de lo que se produce y la reacción causada entre el público. La aparición de la crítica, y especialmente su asociación con la prensa, tendrá un papel de enorme importancia en la conformación del gusto artístico y estético[1031]. Así es posible descubrir que para un amplio sector de la crítica, el arte del siglo XIX supone un período de decadencia. Su influencia es importante, al menos, en las artes figurativas[1032], y todavía más si se tiene en cuenta su relación con la aparición de la técnica fotográfica. Mención aparte merece su relación con el periodismo ilustrado, los artistas de la mancha[1033]. Con el periódico en la calle, la imagen será uno de los mayores reclamos, desembocando en las primeras publicaciones exclusivamente fotográficas[1034].

Una de las mayores virtudes de las exposiciones es su papel como "órganos de lanzamiento y resonancia de las nuevas tendencias"[1035]. Hasta el punto de que, en ocasiones, la ausencia de premios por parte de las Academias y de los Salones respondía al temor de que tales reconocimientos supusieran la oficialización de nuevos movimientos y tendencias artísticas[1036]. Seurat y Signac impulsaron en 1884, y en clara oposición con el Salón oficial, la fundación de la *Societé des Artistes Indépendants*.

En España el mes de enero de 1854 marca la creación de las Exposiciones Nacionales, una de las medidas más importantes para el desarrollo de la vida artística nacional. En el panorama artístico español, en ocasiones de espaldas al desarrollo europeo, las exposiciones nacionales son eventos de cristalización del gusto establecido, y dificultan cualquier tipo de innovación estética o artística. Muy diferentes de las francesas[1037], las Exposiciones Nacionales en

[1030] GAYA NUÑO (1975); GUASCH (2003).
[1031] A este respecto véase HERNANDO (1995), "El nacimiento de la crítica", pp. 71-87.
[1032] REYERO y FREIXA (1999), p. 143.
[1033] El hecho de que el grabado estuviese en bloques separables, junto con el empleo de la bobina continua, permitió el aumento de las tiradas.
[1034] En 1859 y gracias a las presiones de la *Société Française de Photographie*, se consigue la celebración de un salón de la fotografía en la Exposición de Bellas Artes.
[1035] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 26.
[1036] DIEGO (2009), p. 352.
[1037] REYERO y FREIXA (1999), p. 72.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

España comienzan en 1856[1038], celebrándose en períodos bienales y trienales, hasta su extinción en 1968[1039]. Quedarán como reducto cuando los artistas propongan exposiciones al margen de las oficiales; finalmente en un intento fallido de recuperar un arte estatal, durante el franquismo dejan de funcionar[1040].

Estas exposiciones fueron concebidas en un marco de proteccionismo y con la intención de que fueran apoyadas sin importar quien estuviese en el gobierno, dando lugar a lo que Cabello Lapiedra denomina "anarquismo en el arte"[1041]. Además del afán por emular todo aquello que viene de Europa, las exposiciones en España responden a un intento por parte del Estado de fomentar la vida artística y de consolidar posturas estéticas, como la progresión del paisaje y del género[1042]. Añadido al aspecto de prestigio que tenían las exposiciones, el Estado se comprometía a adquirir los cuadros vencedores contribuyendo a la difusión del artista. Dado el componente competitivo de las exposiciones, estas constituían un escaparate ideal para los artistas, convirtiéndose en una oportunidad para darse a conocer más allá de las fronteras a través de catálogos[1043].

Las críticas emanadas de estos eventos resaltan aspectos como el incipiente realismo o el exceso de colorido de los cuadros, así como el esfuerzo hecho por parte de los pintores jóvenes pues, para triunfar, los artistas habían de adaptarse al gusto artístico nacional[1044]. Pese a lo dicho hasta ahora, también es posible señalar algunos aspectos no tan positivos en las exposiciones. Se les atribuye un deterioro del arte, entre otros motivos, por la mordaz crítica, el rutinario desempeño de los jurados y la deficiente enseñanza y educación artísticas[1045].

[1038] REYERO y FREIXA (1999), p. 142.
[1039] PANTORNA (1980); GUTIÉRREZ BURÓN (1987).
[1040] HERNANDO (1995), p. 187.
[1041] CABELLO LAPIEDRA (1897).
[1042] ARIAS ANGLÉS y RINCÓN GARCÍA (1988).
[1043] A este respecto puede ser interesante señalar los dos capítulos que Gutiérrez Burón dedica al análisis de las exposiciones nacionales como fenómenos socioculturales y artísticos. GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 28.
[1044] DIEGO (2009), p. 338.
[1045] LAPIEDRA (1867), p. 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.1.4 Artista y sociedad decimonónicos

Con el Romanticismo se produce un nuevo cambio en la consideración del artista.

> "Dejaron de ser meros artesanos y se convirtieron en criaturas especiales, diferentes del resto de la humanidad, gentes iluminadas por la inspiración que debían seguir su propia voluntad y no someterse a la de otros"[1046].

Como favorito de los dioses, el artista tiene conciencia de su arte y de su condición[1047]. Un nuevo artista que necesita autodefinirse: individual y socialmente, por vía de la independencia frente a mecenas; y frente al arte del pasado, poniendo especial énfasis en la originalidad como expresión de un talento, el suyo, que es excepcional[1048]. *Efusiones del corazón de un monje amante del arte*, libro del alemán Heinrich Wilhelm Wackenroder, transmite una recuperación de lo religioso en sentido amplio: hacia la naturaleza, teniendo en cuenta lo espiritual, con vistas a conseguir un misticismo universal. Aspectos que resultarán en un modo de relación casi fraternal entre los artistas advertible en numerosas vanguardias, y que también se caracteriza por un rechazo y resistencia a lo burgués[1049]. De ahí que, por ejemplo, disminuya el número de autorretratos de artistas mostrando las herramientas de su arte. Ahora los artistas lo son por vocación, verdadera elección vital, arrogándose cierta responsabilidad social[1050].

[1046] CASO (2016), p. 29.
[1047] Por proponer una voz que disiente, véase JIMÉNEZ (2002), p. 116-125.
[1048] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 63.
[1049] Los Nazarenos de Roma o los Prerrafaelistas en Inglaterra, por citar dos ejemplos, se caracterizan también por "una concepción mística del quehacer artístico" CALVO SERRALLER (2014), p. 114.
[1050] Para una aproximación a la vida de los artistas y su relación con el pensamiento burgués véase HADJINICOLAOU (1976), pp. 22-45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Y entre el público también cambia la percepción del artista y del arte. Se valora el arte como factor fundamental, constitutivo y esencial de la sociedad, y el artista pasa a ser reconocido como legislador de la condición espiritual y política[1051]. Ser pintor del siglo XIX es ser pintor naturalista[1052], teniendo como finalidad la reproducción de la naturaleza. Un artista que ha de ser capaz de trasmitir sentimientos, buscar la sinceridad y la verdad, ser fiel en la reproducción de la realidad insospechada, perfecta preparación para dominar el oficio que evite engaños y falsedades al arte y al público[1053].

Figura 43

[1051] HAMILTON (2003), p. 18.

[1052] El realismo será el naturalismo de la segunda mitad del XIX. Y un papel fundamental en el cambio de mirada, se debe a la aparición de la fotografía y la "mediación tecnológica que implica o exige. La diferencia esencial con la pintura radica aquí precisamente; la fama de la fotografía como medio realista se cimienta en la menor injerencia del creador". MUNÁRRIZ (2004), p. 159.

[1053] PABLOS (1981b), p. 106.

Fig. 43: Christian Schad, *Retrato del Dr. Haustein* (1928). Óleo sobre lienzo, 80'5 x 55 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arrebatados del peso que tenían antes los gremios, los talleres menguaron incluso cambiaron de nombre: ahora son *estudios*, de connotaciones más intelectuales y alejados de cualquier referencia al trabajo manual o mecánico del que querían sacudirse los artistas. La enseñanza académica pierde parte del esplendor y preeminencia alcanzados durante el siglo anterior. A la amplia extracción social del artista hay que añadir un acrecentamiento de lo que se considera objeto artístico, más allá de lo arquitectónico, escultórico o pictórico[1054].

El mecenazgo entendido como hasta ahora cambiará. El Estado, sucesor de la Iglesia en el exclusivo patrocinio de las Bellas Artes, encuentra un importante competidor en la burguesía enriquecida por el comercio y la industria, que será ahora la nueva y más importante clientela de los artistas[1055]. De hecho, lo que más interesa de las artes es el género del retrato, y este por satisfacer su amor propio y cultivar las apariencias. Haciendo gala del coleccionismo como seña de identidad[1056], los nuevos aficionados de entre la burguesía demandan imágenes que cualquier persona pueda entender sin necesidad de especial formación[1057]. Son cuadros que miran más por la decoración y la exhibición que la instrucción. Poco a poco se irá instaurando la preferencia por la pintura realista, gracias a la cual los cuadros costumbristas evolucionarán "por otros en los que el motivo dejaba de ser la costumbre típica para convertirse en un estudio de la cotidianidad del pueblo"[1058]. Así y todo, su papel era más de cliente que de mecenas[1059], haciendo que el arte adquiera visos de "hecho social"[1060].

[1054] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 63.
[1055] COSSÍO (1989), p. 51.
[1056] MENDELSON (2016), p. 3.
[1057] Furió señala el coleccionismo y la ostentación como características de la creciente burguesía. FURIÓ (2000), p. 148.
[1058] GARÍN LLOMBART y FERRÉ (2009), p. 19.
[1059] REYERO y FREIXA (1999), p. 144.
[1060] TUBINO (1871), p. 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resulta natural que un historiador se interese especialmente por la historia de su propio país, no solo debido a la proximidad, sino porque el interés, el entendimiento y el conocimiento, que incluyen el interés histórico, el entendimiento histórico y el conocimiento histórico son necesariamente participantes[1061]

8.2 UN SIGLO RETRATADO

El comienzo del siglo XIX está vinculado a la definición de un nuevo tipo humano[1062]. Como consecuencia de la aparición de nuevas estructuras sociales, que a su vez no eran sino reflejo de un cambio en la mentalidad social[1063], el retrato se convirtió en el siglo XIX en el protagonista por excelencia de la pintura[1064]. La posesión de representaciones visuales era algo fuera del alcance de la mayor parte de la población en cualquier sociedad, incluso en los países industrializados de Europa y Norteamérica. Sin embargo, una sucesión de nuevas técnicas que evolucionaron desde fines de la década de 1830 hasta la de 1850 convirtieron los retratos en algo cada vez más asequible[1065]. Algo que gestaría un nuevo concepto de retrato en el cual la personalidad y carácter del modelo quedaban fundidos con su realidad externa y su rango social.

En la evolución del retrato europeo del siglo XIX tendrá una gran influencia la estatuaria. No hay que olvidar que el retrato pictórico apenas tenía la consideración de un género inferior. La noble tradición estatuaria de la Antigüedad, recuperada con el Neoclasicismo, muestra composiciones donde la figura humana constituía en sí misma el objeto principal de la obra[1066]. Cuando un personaje importante quería dejar su imagen para la posteridad se dirigía preferentemente a un escultor. Así, el retrato de ostentación, en tres cuartos y el busto son las tres fórmulas pictóricas que, entroncando con esta tradición escultórica antigua, se

[1061] LUKACS (2011), p. 23.
[1062] ¿El fin del siglo XIX trae consigo un nuevo tipo humano? Hacia 1900 el retrato oscila entre un número bastante considerable de fórmulas, algunas de las cuales proceden de la tradición más antigua y otras representan ya el academicismo de las generaciones impresionistas y simbolistas. BEJARANO (2009), p. 254.
[1063] DÍEZ y BARÓN (2007).
[1064] PORTÚS (2004), p. 262.
[1065] PULTZ (2003), p. 13.
[1066] FRANCASTEL (1978), p. 194.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

van a desarrollar durante la primera mitad del XIX. Además, frente a la ternura y melancolía propias del siglo XVIII, la principal característica del retrato XIX es la espontaneidad.

Si bien los elementos principales del vocabulario empleado en todo retrato apenas se ven modificados[1067] (planteamiento compositivo, ambientación escénica, la apostura del modelo, la elección de la indumentaria o los objetos de uso), Oropesa señala como factores que modifican al retrato en el siglo XIX la ruptura del equilibrio modelo-artista, y lo que cada uno de ellos quería; y la quiebra que supuso la irrupción de la técnica fotográfica.

Haciendo un gran ejercicio de síntesis, podrían reducirse a dos los ámbitos a que pertenecen los retratos. Por un lado estarían todos aquellos encargos de carácter oficial, bien por la institución comitente, bien por la categoría de la persona representada; y en segundo lugar se encuentran los retratos dirigidos al coleccionismo privado[1068]. Entre los primeros se pueden encontrar ejemplares de la realeza, con una iconografía muy particular; por parte de los retratos de carácter privado cada vez será más difícil diferenciar los de tipo aristocrático de sus homólogos burgueses.

En su conocida obra Francastel señala como características del retrato en este siglo la progresiva difusión de las fórmulas elaboradas en los dos siglos anteriores, así como el carácter cuestionable del retrato como género[1069].

> "En la ambigua frontera del siglo XIX el retrato se enfrenta a un compromiso nuevo, el intento por profundizar en el interior del sujeto, dejando aflorar las pasiones, los fantasmas y otras formas plásticas menos académicas"[1070].

[1067] Títulos clásicos que sirven de aproximación al tema son HANSEN (1959); FIGUEROA (1966) y LAVER (1969). Otros más recientes para el caso español son CANO Y OLMEDILLA (1988) o VELASCO (2021). En el caso de Galicia es de obligada consulta RODRÍGUEZ ÁLVAREZ (2008).
[1068] MARTÍNEZ PLAZA (2018a), p. 145.
[1069] FRANCASTEL (1978), p. 98.
[1070] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 68.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las bases para la teoría estética romántica con la exaltación del yo, tanto el individual del artista como el colectivo de las naciones, se están poniendo. ¿Existe un retrato romántico? Existe, pues, una Europa y una literatura románticas, pero cuya existencia no implica la de un retrato romántico[1071]. Frente al retrato neoclásico en que primaba la representación del modelo en su marco social, el retrato romántico pone énfasis en la atmósfera que rodea al modelo[1072].

Díez llama la atención sobre una serie de cuestiones tanto artísticas como de índole social a la hora de estudiar el porqué del retrato en el siglo XIX[1073]. En primer lugar, la importancia del prestigio, tan exclusivo como excluyente, que aportaba un retrato; no solo por el hecho de poder hacerlo, como sobre todo de hacer que se notara. Al interés por perpetuar una memoria o existencia se suma todo lo que indicaba la capacidad de encargar un retrato.

Hasta bien entrado el siglo XIX, y debido a la consideración artesanal de los pintores, el modo de retratar está en manos del modelo. Tanto es así que "en los estudios de grandes retratistas quedarán almacenados encargos importantes y de indiscutible categoría artística, simplemente porque el gusto del modelo no se veía satisfecho con el resultado del retrato"[1074]. Por tanto, podría afirmarse que el resultado final del retrato buscaba más el cómo ser recordado por los demás que la plasmación de esos rasgos que harían posible el reconocimiento[1075]. Por supuesto que había pintores que hacían genialidades en cada retrato, de igual modo que otros veían en el retrato y en la necesidad burguesa una oportunidad económica.

En segundo lugar, Díez identifica cierto pudor a ser visto en público que, unido en relación con el concepto de lo privado, reducía la espontaneidad[1076].

[1071] FRANCASTEL (1978), p. 201
[1072] OROPESA (1995), p. 11.
[1073] DÍEZ (2004).
[1074] DÍEZ (2004), p. 264.
[1075] A este respecto puede ser ilustrativa la anécdota que rodea el *retrato de Winston Churchill* obra de Graham Sutherland (1954).
[1076] DÍEZ (2004).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un siglo el XIX en el que los retratos cobran especial fuerza[1077] debido en parte a que

> "los cambios sociales y la transformación de las corrientes de pensamiento imponen el triunfo de los valores individuales y, por ello, una nueva dimensión y vivencia de lo privado, que convertirá el retrato en el género artístico por excelencia"[1078].

Por todo esto es lícito preguntarse si durante la primera mitad del siglo XIX algún artista ha pintado un retrato digno de ese nombre[1079]. Es una cuestión que en el siglo XIX está condicionada por la técnica de la pintura. En efecto, cuando se trata de retratistas no resulta corriente que el modelo vaya con frecuencia a su taller; es preciso, pues, realizar un croquis sobre el modelo y fijarlo fuera de su presencia, lo que no obsta para que se haga posar en el taller a otro modelo que repita esa actitud. Subyace la necesidad de la exactitud, mejor dicho, de la identidad del representado y de la representación figurativa[1080]. Y, sin embargo, existen casos en los que la identidad del modelo permanece incognoscible, fruto de la importancia que la sociedad concedía a la intimidad[1081].

Con los impresionistas el género alcanzará nuevas cotas de libertad formal y estética[1082]. La especial atención a los fondos que presta este movimiento "permiten un conocimiento en profundidad del personaje representado, ofreciendo una panorámica de su contexto vital o de sus preferencias culturales"[1083]. Sin olvidar que pinceles como los de Renoir se encargaron de representar a lo más granado de la sociedad

[1077] CALVO SERRALLER (2005), p. 102.
[1078] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), p. 39.
[1079] FRANCASTEL (1978), p. 202.
[1080] FRANCASTEL (1978), p. 203.
[1081] BEJARANO (2009), p. 249. Manet acomete retratos de sus familiares para probar sus capacidades de pintor; de amigos como el *Retrato de Zola* (1868); y burgueses como el retrato de *Madame Brunet* (1863). Este último es un perfecto ejemplo del problema entre el género y el retrato: la familia de ella no quiere conservarlo, por lo que cambia el nombre a *La dama del guante* para preservar el anonimato de la modelo.
[1082] AGUSTÍN (2006), p. 65.
[1083] ZUFFI (2000), p. 176. Con la deriva naturalista del siglo XIX, y pese al carácter neutro de muchos de ellos, los fondos cobraron una creciente importancia. BARÓN (2008), p. 42.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

parisina, con la llegada del impresionismo el retrato pasará por momentos en los que será más género subsidiario que principal.

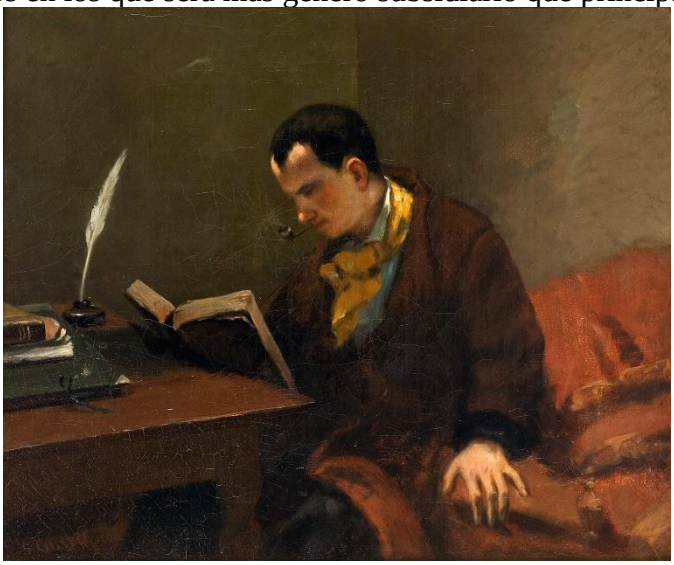

Figura 44

Recorriendo la historia del género por medio de algunos nombres propios, podría decirse que Courbet y su retrato de *Baudelaire* (1847)[1084], suponen para Pierre y Galenne Francastel el inicio de la disolución del género[1085]. Ejemplos como el retrato de *Las hijas de Edward Darley Boit* (Sargent, 1882) muestran la tendencia que quiere indagar bajo la superficie material y las agobiantes e impuestas convenciones sociales. Con Picasso no hay retrato en opinión del matrimonio Francastel porque

> "solo puede haber retrato cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente

[1084] Fig. 44: Gustave Courbet, *Retrato de Baudelaire* (1847). Óleo sobre lienzo, 61 x 53 cm. Museo Fabre.
[1085] FRANCASTEL (1978), p. 219.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta de la suya"[1086].

Como se atribuye al genial pintor malagueño, él pintaba las formas como las pensaba y no como las veía. A partir del cubismo y sus movimientos derivados, el retrato no es una descripción de algo externo, sino que es "una cosa real, sujeta más a las leyes del arte que a las de la naturaleza"[1087]. Por lo general, todo cambio produce cierto impacto, sin embargo, el que las formas fuesen concebidas y experimentadas en la mente[1088] es uno de los más traumáticos de la historia del arte.

¿Qué se puede entender ante este cambio de rumbo? Con Díez es posible afirmar que desde el ámbito privado burgués ahora es posible remarcar esa individualidad social que caracterizaría a la burguesía adinerada. Y completando esa afirmación puede citarse a Martínez Plaza cuando asevera que la clase burguesa tenía una práctica coleccionista ligeramente distinta a la practicada por la nobleza ya que, por lo general, su ascendencia ilustre difícilmente podía remontarse más allá de dos generaciones[1089]. Más por su variedad que por su cohesión en los interiores reservados de roles aristócratas o burgueses la decoración está encerrada en el individuo.

La burguesía, con un poder cada vez más decisivo, no busca ocultar su aspecto físico sino que además quiere mostrar su carácter a través de un gesto, de la vestimenta, quizá de la mirada. De manera que en ocasiones el personaje aparece explicitando su actitud, mostrando más de lo que quizá querría. Pero ese es el éxito de un retrato: aflorar lo que no se ve a simple vista. En definitiva, una boyante clase social que se hizo retratar masivamente en la Europa del XIX. Buena prueba de ello son los museos y salas dedicadas al arte del siglo XIX: están llenos de retratos de personajes que ya no son reyes ni príncipes, sino políticos, hombres de negocios, etc.[1090].

[1086] FRANCASTEL (1978), p. 230.
[1087] HAMILTON (2003), p. 16.
[1088] Ibídem, p. 16.
[1089] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 159.
[1090] FURIÓ (2000), p. 148.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.2.1 El retrato en el siglo XIX europeo

Debido a la relevancia del país galo, su presencia en este apartado superará al tratamiento de otros países. En el marco de un Antiguo Régimen que da sus últimos coletazos conviven dos modos de representación muy diferentes en la biografía y el hacer artístico de Jacques-Louis David. Este artista es señalado por Francastel como artífice de un nuevo retrato para una nueva historia[1091]. ¿Para qué acudir a Julio César si se tiene a Napoleón? Junto a él, y haciendo *pendant*[1092], la representación de Josefina[1093]. Después de David y sus discípulos no aparecerá hasta los impresionistas un artista capaz de crear un nuevo tipo de retrato[1094].

Figura 45

Figura 46

[1091] FRANCASTEL (1978), pp. 200-201.
[1092] De origen francés, este término propio de la historia del arte hace referencia a dos obras de arte (cuadros, esculturas, etc.) concebidas como una unidad, tanto en lo temático como en sus dimensiones.
[1093] El retrato femenino se renueva en figuras como la emperatriz Josefina o madame Recamier. Y en cuadros como *Michel Gerard y sus hijos* (1800).
[1094] FRANCASTEL (1978), pp. 200-201.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pervive la tradición del retrato regio en ejemplos como el de *Luis XVIII*[1095] o el del *Emperador Francisco I*[1096]. Pese a que el sujeto todavía aparece categorizado, asoman tímidamente y por primera vez nuevos símbolos. En algunos lienzos hace acto de aparición el individuo sin nombre, representación de la humanidad no sujeta, enfrentada al Estado y a la burguesía, e incipiente encarnación del ideal romántico de afirmación del individuo[1097]. Una fractura histórica en lo social que tendrá su eco desde el punto de vista estético cuando los nuevos pintores rompan con la Academia[1098].

Figura 47

Otros nombres propios asociados al género del retrato son los Ingres, Géricault, Toulousse-Lautrec, etc.

Impulsado por Jacques-Louis David[1099], Ingres (1780-1867) perfeccionó un estilo retratístico que influirá en los artistas del XX. Armonizando un dibujo muy preciso con el empleo de una línea elegante, Ingres consigue resultados

[1095] Fig. 45: Jean-Baptiste Paulin Guérin, *Luis XVIII de Francia con ropajes de coronación* (1820). Óleo sobre lienzo, 269 x 204 cm. Palacio de Versalles.
[1096] Fig. 46: Friedrich von Amerling, *Francisco I de Austria en traje de coronación* (1832). Óleo sobre lienzo, 260 x 164 cm. Museo de Historia del Arte de Viena.
[1097] ZUFFI (2000), p. 169.
[1098] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 67.
[1099] REYNOLDS (1985), p. 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como el de la *Condesa d'Haussonville*[1100], obra que es reflejo de la reflexión teórica que hubo en este siglo encaminada a una correcta interpretación de lo real y lo ideal; y que aúna a la perfección representación y abstracción.

Para Baudelaire el verdadero pintor

> "sabrá arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos ver y comprender por medio del color y del dibujo cuán grandes y poéticos somos con nuestras corbatas y nuestras botas lustradas. Puedan los verdaderos investigadores darnos el próximo año esta singular alegría de celebrar el advenimiento de lo nuevo" [1101].

Así, cuando Manet afirme del retrato de *Monsieur Bertin* (1832)[1102], hecho por Ingres, que es el Buda de la burguesía, significa para Rosenblum que es la nueva deidad, representación de la poderosa clase

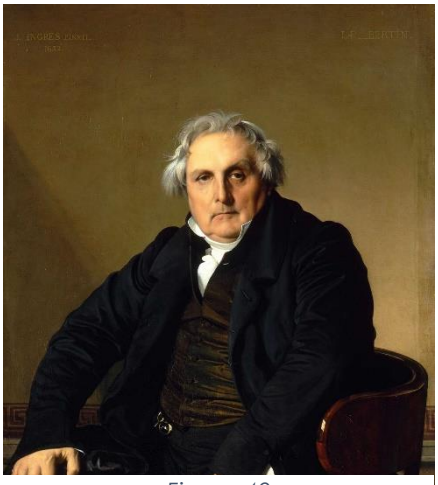

Figura 48

[1100] Fig. 47: Jean Auguste Dominique Ingres, *Condesa de Haussonville* (1845). Óleo sobre lienzo, 131'8 x 92 cm. Frick Collection.
[1101] BAUDELAIRE (1996), p. 209-211.
[1102] Fig. 48: Jean Auguste Dominique Ingres, *Monsieur Bertin* (1832). Óleo sobre lienzo, 116 x 96 cm. Museo del Louvre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

media. Atrás quedan napoleones y saturnos: es el momento de hombres reales[1103].

Con el objetivo de transformar una experiencia cotidiana en una metáfora épica[1104], Géricault (1791-1824), y como él otros pintores que formaban parte de una generación desilusionada, emplearon su grandiosa retórica y un cargamento de sentimientos huérfanos en temas poco corrientes hasta el momento. En cuadros como los de Géricault se advierte el interés por acercarse más a la verdad de la expresión, a partir de la cual dar el salto a la verdad interior del individuo. Barón dice de Goya algo aplicable también al pintor francés: la profundización subjetiva, una de las principales novedades aportadas por la pintura del siglo XIX[1105].

También es destacable la penetración psicológica que Géricault consigue en algunos de sus cuadros sobre enfermos y personas disminuidas[1106]. El pintor francés simplifica el lienzo, centrando toda la

Figura 49

[1103] BAUDELAIRE (1996), p. 222.
[1104] ROSENBLUM (1992), pp. 140-143.
[1105] BARÓN (2008), p. 46.
[1106] Fig. 49: Théodore Géricault, *Mujer demente* (1819). Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo de Bellas Artes de Lyon.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

atención en las sutilezas del rostro del modelo mediante un genial manejo de luces y sombras, ampliando el repertorio expresivo de las personas retratadas[1107]. Un tratamiento de los rostros que profundiza en los movimientos de la psique humana, los saca a la luz, haciéndolos aflorar en el rostro a través de los ojos, la mirada, la boca y el gesto.

Una reciprocidad social mostrada en los retratos de Toulousse-Lautrec (1864-1901), cuyos ocupantes miran y sostienen la mirada del espectador[1108]. Retratos poderosos, neutros, sin la parafernalia que rodeaba los retratos de aristócratas anteriores. Y otros radicalmente nuevos como el *retrato de M. Félix Fénéon* (1890) obra de Paul Signac. El *Entierro en Ornans* (1849) de Courbet es una obra en la que el retrato desaparece como tal; el acento tradicionalmente puesto en las personas deja de estar y pasa a la representación jerarquizada de un cuerpo social.

Degas toma como modelos a sus familiares. El matiz diferenciador es la preocupación por lo dinámico; esta es la nueva obsesión de la pintura, de ahí que lo interesante para Degas no es representar a tal o a cual familiar, sino expresar el movimiento que anima a la persona representada. A pesar del gran número de autorretratos realizados por Gauguin se duda en clasificar a este entre los retratistas en el sentido tradicional del término. En efecto, lo que él pinta es precisamente su espíritu, y más particularmente una representación simbólica de su destino[1109]. Es un pintor que entiende el retrato como "búsqueda de una dimensión auténticamente primitiva de la vida y del arte"[1110].

[1107] REYNOLDS (1985), p. 22.
[1108] BERGER (2006), p. 27.
[1109] FRANCASTEL (1978), p. 221.
[1110] ZUFFI (2000), p. 180. Acerca del concepto de primitivo véase JIMÉNEZ (2002), pp. 170-173.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

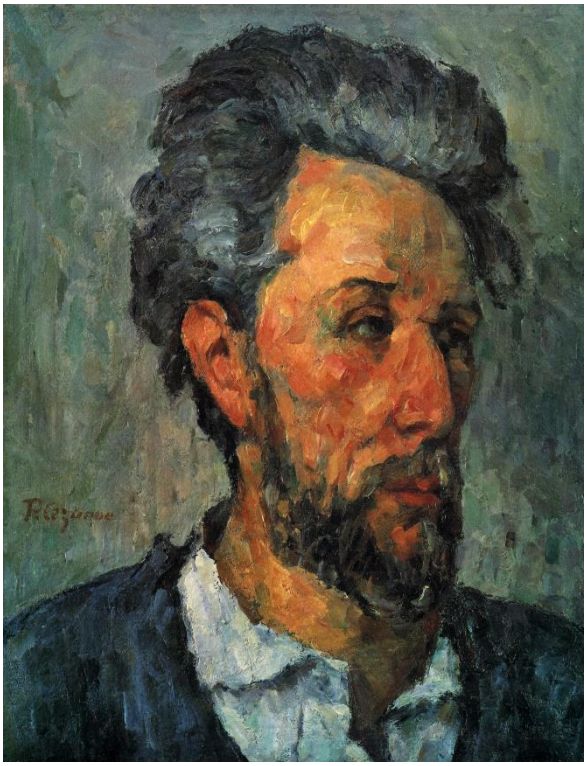

Figura 50

A ojos de Cézanne y de los artistas de su mundo existe una superioridad muy grande que reposa sobre la posibilidad, reconocida a la pintura a partir de ahora, de crear sistemas figurativos sin que sea necesario pasar por la animación de los seres o por el reconocimiento de los objetos materiales de una civilización. Cézanne "expresa la necesidad de romper con los vínculos representativos de la perspectiva para alcanzar una definición antimimética y antinarrativa de la imagen pictórica y dar expresión a una dimensión más auténtica de la realidad"[1111]. Pese a que el *Retrato de Victor Chocquet* (1875)[1112] todavía mantiene la concepción renacentista de imitación o

[1111] ZUFFI (2000), p. 194.
[1112] Fig. 50: Paul Cézanne, *Retrato de Victor Chocquet* (1866). Óleo sobre lienzo, 46 x 36 cm. Colección privada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

representación a partir del natural[1113], la fragmentación es lo que caracteriza al retrato tras el paso de Cézanne[1114].

En Van Gogh la poética del retrato está indisolublemente ligada a los acontecimientos más importantes de su vida, hasta el punto de que estos pueden considerase una exteriorización necesaria de su concepción vital. Así, en *La nana*

> "el artista explora la relativamente novedosa noción de que las clases bajas tenían mucho más derecho al homenaje conmemorativo de la retratística que sus *superiores* (…), anunció su intención de crear *retratos de la Gente*, imágenes no encargadas que, en su opinión, capturan esa especificidad de la apariencia y el carácter individuales, así como esa aura de dignidad espiritual hasta entonces considerado privilegio exclusivo de las clases medias y alta"[1115].

8.2.2 El retrato en el siglo XIX en España

Una ingente labor de revisión historiográfica tanto en lo teórico[1116] como en lo práctico[1117] por parte de importantes instituciones ha atraído la atención sobre el siglo XIX. También en el caso español el siglo XIX es el gran siglo del retrato, tanto por la aparición de nuevos tipos[1118] como por la relevancia de los pintores que se esforzaron en trabajarlo, entre otros, Goya, Vicente López, los Madrazo o Sorolla.

El cambio en la recepción del retrato se debe en parte a su valoración en las Exposiciones Nacionales, en las que cada vez más artistas reconocidos hacían retratos; y también el cambio de percepción en el extranjero acerca de este género, considerado menor hasta el momento[1119]. Con 317 ejemplares, el retrato es el género más representado en las exposiciones públicas que organizaba la Academia,

[1113] HAMILTON (2003), p. 15.
[1114] AZARA (2002), p. 127.
[1115] PORTÚS (2004), p. 213.
[1116] DÍEZ (2004), pp. 323-349; BARÓN (2010).
[1117] GÁLLEGO y DÍEZ (1997).
[1118] Pese a esto, Javier Barón señala que la representación de los personajes civiles fue la que mayor trabajo proporcionó a los artistas. BARÓN (2008), p. 39.
[1119] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 614.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

frente al siguiente género más numeroso, el de historia religiosa con 201[1120]. Y sin embargo los retratos decimonónicos de personajes contemporáneos carecían de la estima que gozaban retratos anteriores[1121].

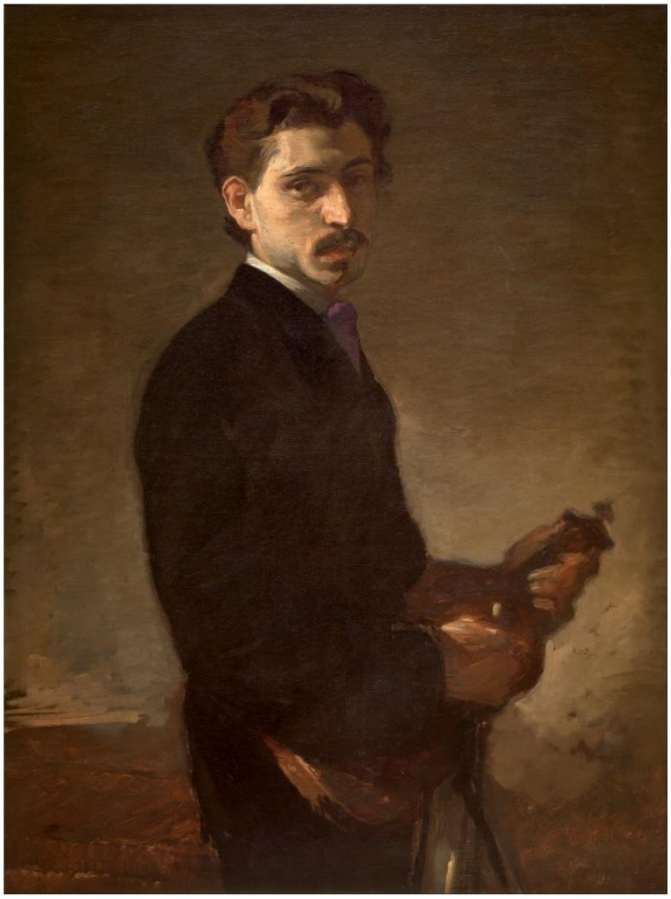

Figura 51

Javier Barón recoge una visión dualista en el cultivo del género. En primer lugar, porque un gran número de artistas lo abrazaron por motivos puramente de supervivencia. Nombres como Federico de

[1120] NAVARRETE MARTÍNEZ (1999), p. 322.
[1121] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 143.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Madrazo, Dionisio Fierros e incluso Sorolla lo practicaron no sin ciertas dosis de tedio o agotamiento[1122]. Y por otro lado una conciliación de lo clásico con lo moderno en retratos como *Gertrudis de Avellaneda*, obra de Madrazo, expresión lírica de la desesperación ante una situación de amor imposible; *Carolina Coronado* o un ejemplo del amor a la patria; un tercer caso es el del retrato de *Fernán Caballero*.

Apellidos como Rosales y Fortuny dirigen una mirada al futuro no tanto anclada en la enseñanza oficial, como observantes de los movimientos que surgen a final de siglo. Eduardo Rosales es conocido por cultivar con acierto el género del retrato[1123], con cuadros como el que recoge al *Violinista Pinelli*[1124].

El establecimiento definitivo de la burguesía acomodada y moderada convierte a este colectivo en sujeto de la historia durante el reinado de Isabel II. Esfuerzos como el *Álbum fotográfico* (1849) y su continuación en la *Galería Universal de Biografías y Retratos de los personajes más notables desde 1848* realizada en 1867, son los recogidos por Martínez Plaza[1125].

8.2.2.1 Primer tercio

En el primer tercio del siglo XIX pervive el Antiguo Régimen y sus estructuras, lo que en el plano artístico es sinónimo de pintores de corte. El reinado de Fernando VII supone un momento de convulsión y mixtificación de la más antagónica diversidad de estilos y lenguajes estéticos. Al tiempo que declinan los últimos retazos del barroco dieciochesco hacen su aparición las vanguardias neoclásicas traídas desde Francia, el clasicismo de las enseñanzas oficiales; y a todo esto súmese la figura de Francisco de Goya (1746-1828).

[1122] BARÓN (2008), p. 17.

[1123] COSSÍO (1989), p. 48. De formación romana con influencias de la corriente nazarena, la producción pictórica de Eduardo Rosales (1836-1873) tiende hacia un realismo atmosférico deudor de Velázquez. Se le considera uno de los renovadores de la pintura española

[1124] En la obra en que retrata al músico, Rosales consigue transmitir el vínculo afectivo que mantiene con el retratado, entre otras cosas, mediante la voluntad de centrar toda la atención en el sujeto. Al margen de su faceta retratística, Rosales será asimismo autor de otros cuadros ampliamente reconocidos como *Isabel la Católica dictando testamento* (1864).
Fig. 51: Eduardo Rosales, *El violinista Ettore Pinelli* (1869). Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Museo del Prado.

[1125] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 145.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Llamado por Fernando VII y provocando el descontento de Goya, Vicente López Portaña (1772-1850) es nombrado Pintor de Cámara del rey. En sus retratos no se atreve a decir lo que piensa del modelo cuando lo representa, algo que sí hacía Goya. Empleando un implacable realismo consigue reproducir con fidelidad extrema la apariencia verdadera de sus modelos. Sus retratos impecables, con un dibujo de factura neoclásica, hacen las delicias de la Corte y le conseguirán el nombramiento como Primer Pintor de Cámara. Algunas de sus obras más geniales son retratos como el de *La reina Doña María Cristina* o el *Matrimonio Ugarte*[1126]. Excelentes retratos que, sin embargo, se quedan cortos al presentar cuerpos carentes de alma.

Figura 52

Con su retrato de *Francisco de Goya* (1826)[1127] pensado para la galería de artistas contemporáneos del Prado, Vicente López acuñará la imagen de Goya para la posteridad, como hiciera Valeriano con su hermano Gustavo Adolfo Bécquer. López Portaña representa el prototipo de retrato profesional encargado por la corte. Atendiendo al

[1126] Fig. 52: Vicente López, *Antonio Ugarte y su esposa, María Antonia Larrazábal* (1833). Óleo sobre lienzo, 146 x 196 cm. Museo del Prado.
[1127] Fig. 53: Vicente López, *Francisco de Goya* (1826). Óleo sobre lienzo, 94 x 78 cm. Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decoro, en los retratos de empleados reales la atención se centra en el uniforme como identificador. El retrato de *Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla* (1820) es todavía una obra que emplea lenguaje barroco. En el retrato de *Juan Bautista de Mugiro* se advierte cierto conocimiento familiar, pero introduciendo la distancia requerida para la representación profesional. Por encima de a quien representa está la dedicación del modelo. Barón señala a López Portaña como

Figura 53

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

"verdadero preámbulo de la modernidad en el género"[1128], especialmente en los retratos masculinos que, siendo burgueses en el contenido, presentan un carácter innovador en las formas. A su muerte, el estilo académico comienza a languidecer.

Con la regencia de María Cristina y el posterior reinado de Isabel II[1129] se renueva el aire social y político. Nuevas fórmulas, presentes en Europa tiempo atrás, hacen acto de aparición. El retrato romántico transmite como un espejo fiel la carga heroica y simbólica que acompañan el afán egocéntrico del modelo[1130]. La principal idea es una vuelta a Goya por medio de la liberación expresiva de las personas retratadas[1131], que va acompañada de una ausencia de decoración y frontalidad de las figuras. La presencia de las aficiones de las personas retratadas es una constante en la retratística del siglo XIX[1132].

Mientras la gran mayoría de artistas continúa la tradición del aprendizaje en Roma, algunos privilegiados acuden a París como pensionados. Entre ellos hay que destacar los nombres de Juan Antonio de Ribera y José de Madrazo, ambos discípulos de Jacques-Louis David en la ciudad parisina y responsables de la introducción de una particular interpretación neoclásica aprendida en Francia: una enseñanza oficial, reglada y académica cuyo objetivo principal era recuperar lo antiguo.

En José de Madrazo (1781-1859) hay que situar el origen de una saga familiar. Menos dotado artísticamente que Ribera, sin embargo Madrazo estuvo mejor relacionado que aquel. Madrazo no tuvo reparo en implantar las novedades pictóricas que bullían más allá de las fronteras de la península, incluyendo esa sensibilidad romántica que campaba por Europa en muchos de sus retratos.

Otra vertiente, basada en un aprendizaje de la tradición española, sería la de Zacarías González Velázquez (1763-1834), exponente del academicismo del XVIII. En sus obras, eminentemente dibujísticas, presta atención a las carnaciones y texturas, consiguiendo geniales figuras, pero ausentes de vida.

[1128] BARÓN (2010), p. 111.
[1129] RODRÍGUEZ MOYA (2013), pp. 271-296.
[1130] GARCÍA MELERO (1998), p. 316.
[1131] PORTÚS (2004), p. 270.
[1132] La música suele ser el acompañamiento femenino, mientras que escenas cinegéticas o con animales hacen las veces masculinas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Además de su labor como miniaturista en la corte de Fernando VII, Luis De la Cruz y Ríos, (1776-1853) es uno de los transformadores del retrato regio. Traducción de los cambios que se estaban operando a pie de calle, como hace notar Javier Barón: "desde fines del siglo XVIII la concepción del retrato real experimentó cambios profundos, vinculados con la transformación irreversible de la monarquía"[1133]. En *Fernando VII y Margarita,* la pareja real no son sino una pareja de burgueses más, en la que él, rey de paisano, aparece como una persona accesible.

Pintor de Cámara de la aristocracia y ahora también de la burguesía, con Rafael Tejeo (1798-1856) se difumina la frontera entre lo neoclásico y lo propiamente romántico. Valentín Carderera (1796-1880) coleccionista y amigo de Madrazo, sigue la escuela inglesa en obras como el *Duque de Villahermosa y hermano, conde de Sinarca* y cuenta con retratos de gran minuciosidad como el de *La reina María Cristina de Borbón* o el del *Conde de Vilches*.

Nacido con el cambio de siglo habría que situar a Antonio María Esquivel (1806-1857) y posteriormente a su hijo y epígono Carlos María (1830-1867). Carlos Luis Ribera (1815-1891) en retratos infantiles como *Retrato de niña, Retrato de dama con un niño*, será menos reivindicativo ante los postulados del academicismo clásico. En *Familia de don Gregorio López de Mollinedo* (1854) aparecen secamente dibujados. Mirando más allá de los Pirineos antes que a Madrid, entre otros motivos por la cercanía, hay que situar a un grupo de jóvenes pintores catalanes entre los que destacan Joaquín Espalter (1809-1880), Santiago Rusiñol (1861-1931) e Isidro Nonell (1872-1911).

Con su dedicación efusiva al género Federico de Madrazo (1815-1894) alcanza una de las más altas cotas en este género. Y al decir de Quesada "llevaría al retrato pictórico a la categoría a que el neoclasicismo no había sido capaz" [1134].

Las obras *Lectura de Zorrilla y Lectura de Ventura de la Vega* son buenos ejemplos de retrato gremial o de grupo intelectual. En estas obras concretamente llama la atención el tratamiento flamenco del espacio, propio de pinturas de gabinete, así como el recurso al cuadro

[1133] BARÓN (2014).
[1134] NAVASCUES y QUESADA (1992), p. 239.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dentro del cuadro para mostrar personajes ausentes por fallecimiento o lejanía.

Creador de nuevos tipos retratísticos Federico de Madrazo es uno de los renovadores del retrato cortesano, empleando para ello recursos propiamente románticos como formas depuradas, gestos elegantes[1135], exquisitez en las telas y texturas o una sutil idealización de los modelos. A su vuelta de París en 1842, y ya asentado en Madrid, Madrazo supo entroncar con la tradición pictórica española frente al decorativismo superficial presente en las cortes centroeuropeas. Un cuadro paradigmático es el de la *Condesa de Vilches*.

El realismo que llegará a mediados de siglo impregnará la pintura y de manera especial el retrato por medio de "una franqueza técnica y una sinceridad inmediata en la captación de los rasgos vitales de los modelos"[1136]. Por ejemplo, con *Concepción Serrano, condesa de Santovenia*, obra de Rosales (1871). José Villegas y Cordero (1844-1921) se enmarca en la corriente simbolista, con novedades como aspectos alegóricos o simplemente ornamentales en sus retratos[1137]. Además de Madrid y Barcelona, poco a poco irán surgiendo otros reductos de modernidad: por ejemplo, Valencia con retratos que traducen la libertad pictórica de fin de siglo[1138] en obras como las de Ignacio Pinazo (1849-1916) y Joaquín Sorolla (1863-1923).

Otros nombres propios que no pueden quedar fuera son los de Hermenegildo Anglada Camarasa y Darío de Regoyos[1139].

8.2.2.2 Segundo tercio

Marcado en su inicio por la muerte de Fernando VII en 1833, el segundo tercio del siglo XIX cuenta con puntos de ignición como Madrid y Cádiz, a los que hay que añadir Sevilla.

[1135] PÉREZ ROJAS (2000).
[1136] GALLEGO y DÍEZ (1997), p. 51.
[1137] REYERO y FREIXA (1999), p. 364.
[1138] DÍEZ (1992), p. 57.
[1139] Anglada Camarasa (1871-1959) fue un pintor de origen catalán responsable de una interpretación muy particular del Simbolismo europeo y su traducción al ámbito español.
Darío de Regoyos (1857-1913) es una figura clave en la modernización de la pintura española con retratos como el de *Emma Bogaerts* (1883).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1847 la reina Isabel II ordena la realización de una genealogía pictórica[1140], encargo con un "interés político evidente en un período presidido por incesantes luchas reivindicativas por los derechos al trono"[1141]. Otro encargo con el mismo objetivo, pero empleando medios distintos, sería la formación de una Iconoteca Nacional que agrupara la representación de personajes ilustres españoles, con el fin de "que sirviera de reconocimiento a los personajes históricos del pasado y de estímulo para los ciudadanos"[1142].

Publicaciones como la revista *El Artista* logran un proceso de identificación según el cual el romanticismo madrileño es sinónimo de romanticismo español. Leonardo Alenza (1807-1845) y Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) son dos de los pinceles que mejor interpretaron lo goyesco.

La escuela romántica andaluza gracias al establecimiento de los Montpensier[1143] tiene a Cádiz como foco y al costumbrismo como primera manifestación[1144]. Es una escuela en la cual la influencia de la pintura inglesa, especialmente en los retratos y en las pinturas de paisaje, es evidente. El romanticismo sevillano adoptó y adaptó la tradición de Murillo, asimilándola a los encargos que hacía la burguesía, persiguiendo una distinción social de cierto carácter erudito. Habría que señalar la familia de los Domínguez Bécquer[1145], así como sus seguidores[1146].

[1140] CARDERERA (1877).
[1141] GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (1994), p. 432.
[1142] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 147.
[1143] BARÓN (2008), p. 51.
[1144] COSSÍO (1989), p. 24.
[1145] Saga familiar parecida a la de los Madrazo, miembros de los Domínguez Bécquer que se aventuraron en el campo pictórico son: José Domínguez Bécquer (1805-1841), Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) y Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870). Este último, quizá el más reconocido, plasmó tipos y costumbres españoles tras conseguir una pensión del Ministerio de la Gobernación.
[1146] Entre los que cabe citar a Manuel Cabral y Aguado con obras como su *Autorretrato* (Museo del Romanticismo) o el *Retrato del Duque de Montpensier*; y a José María Rodríguez Losada con *Autorretrato familiar* (Museo de Cádiz).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 54

Figura 55

Antonio María Esquivel (1806-1857), denominado el mejor pintor sevillano de la centuria[1147], se interesó por la Antigüedad, aunque sin duda destacó en el retrato. Plenos de ternura[1148], en sus retratos de *Rafaela* y *Manuel Flores Calderón* supera brillantemente la objetiva

[1147] BARÓN (2010), p. 41.
[1148] REYERO y FREIXA (1999), p. 88.
Fig. 54: Antonio María Esquivel, *Rafaela Flores Calderón* (1842). Óleo sobre lienzo, 138 x 105 cm. Museo del Prado.
Fig. 55: Antonio María Esquivel, *Manuel Flores Calderón* (1842). Óleo sobre lienzo, 139'5 x 104'5 cm. Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dificultad de transmitir la espontaneidad y frescura propia de retratos infantiles. Otro retrato infantil es *Federico Flórez* obra de Federico de Madrazo (1842), enmarcado dentro de una corriente retratística purista internacional[1149].

Se consolidan retratos familiares en los que comienzan a colarse afectos, inspiraciones, calor de hogar. Ya sea en los infantiles (por lo general parejas o grupos de hermanos), o bien en los retratos de familias enteras, ejemplos estos últimos en los que queda patente la inmediatez doméstica[1150].

8.2.2.3 Último tercio

La apertura del Museo Iconográfico en 1877[1151] acompaña los primeros años del último tercio del siglo XIX. Una época que tiene nombre y apellidos en la pintura de Mariano Fortuny (1838-1874), calificado como "la figura más internacional de la pintura española decimonónica"[1152]. Y junto a Fortuny, Joaquín Sorolla y Raimundo de Madrazo son los que mayor proyección consiguieron en el extranjero.

Formado en la tradición francesa del Segundo Imperio Raimundo de Madrazo (1841-1920) es uno de los maestros del retrato burgués en el último cuarto del siglo XIX con obras como *Manuela de Errazu* (1870).

Es posible advertir una evolución en Vicente Palmaroli que va desde los últimos coletazos del romanticismo hacia postulados simbolistas en obras como *Concepción Miramón* (1889). En el *Autorretrato* de Francisco Domingo Marqués (1884) se advierte como impera la estética del realismo francés del último cuarto de siglo.

Con una aproximación directa y muy intuitiva del natural, los artistas valencianos dejaron su huella en el último tercio del siglo[1153]. Mejoras como una libertad técnica total, la exaltación del colorido o el empleo de la pura pintura son avances que traducen la luz mediterránea y que se encuentran en retratos con nombre y apellidos obra de Joaquín Sorolla (*Retrato de Carlos Rosi Casanova*, 1880), y en otros tantos

[1149] BARÓN (2010), p. 170.
[1150] DÍEZ (2004), p. 273.
[1151] GUTIÉRREZ MÁRQUEZ (1994), p. 31.
[1152] DÍEZ (1992), p. 20.
[1153] BARÓN (2008), p. 56.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

anónimos: *Retrato de señora* (Cecilio Pla y Gallardo) o *Retrato de caballero* (Ignacio Pinazo, 1916).

El siguiente gran escalón después de Velázquez algunos lo sitúan en Joaquín Sorolla, representante de la nueva figuración del siglo XX. Con el cambio de siglo, John Sargent y Joaquín Sorolla encarnan en España el último esplendor del retrato tradicional[1154]; el primero como modelo importado desde el extranjero, el segundo como productor artístico nacional. De hecho, con el paso del 1900 la base pictórica de este género se tuvo por destruida[1155].

El final del siglo también puede ser visto como el rechazo de los códigos representativos tradicionales[1156]. El nuevo siglo trae consigo nuevos nombres como Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960)[1157] o Julio Romero de Torres (1874-1930)[1158].

Muchos artistas han recurrido al daguerrotipo para corregir errores visuales. Yo sostengo, como ellos, y quizá en contra de la opinión de quienes critican el uso de métodos docentes que se sirven del calco con cristal, que el estudio del daguerrotipo, si se comprende bien, es el único que llenará las lagunas existentes en la instrucción del artista, pero su uso correcto requiere mucha experiencia. El daguerrotipo es más que un simple calco, es el espejo mismo del objeto, hasta el punto de que ciertos detalles que casi siempre se omiten en dibujos hechos del natural adquieren gran importancia en él[1159]

[1154] LLORÉNS (2006).
[1155] CALVO SERRALER (2007), p. XIII.
[1156] ZUFFI (2000), p. 191.
[1157] Pintor inmerso en un realismo luminista que transmite en su obra *Los Saridakis en su automóvil* (1908).
[1158] Y sus particulares retratos en los que muestra una peculiar concepción de la mujer y el universo femenino. OROPESA (1995), p. 20.
[1159] DELACROIX (1850).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8.3 UN NUEVO RETRATO PARA UN NUEVO SIGLO

La fotografía, el más moderno de los medios en las artes visuales, desde su primera aparición oficial ha influido en cómo se retrata y se percibe la figura humana[1160].

Es sabido que todo el arte moderno aparece jalonado por grandes retratos: desde *Madame Cézanne* o el *Cartero Roulin* hasta las versiones de Olga Kokohlva o Dora Maar[1161]. Tras la invención de la fotografía y en el contexto de una sociedad industrial y crecientemente igualitaria, el retrato pictórico parecía haber perdido todo su sentido. Y, no obstante, aquel género condenado a la extinción iba a conocer una insólita plenitud post mortem. Toda una serie de novedades y modificaciones ya incoadas[1162], que no solo afectarían al retrato pictórico, sino que de hecho marcarán el inicio de la democratización de la representación individual[1163].

8.3.1 Dos viejas conocidas: fotografía y pintura

Publicaciones como *Mécanisme de la physionomie humaine* (Duchenne de Boulogne, 1862) o *The expression of emotion in man and animals* (Darwin, 1872) ponen de relieve la gramática y la ortografía de la expresión facial humana en la que es posible distinguir una auténtica gimnasia del alma. Nombres propios como Nadar (1820-1910) en Europa o Sarony (1821-1896) en Norteamérica elevan al terreno más alto de la alegoría el bajo estatus que se concedía al retrato en la jerarquía de los géneros[1164]. En el caso español destaca la figura de Manuel Compañy Abad (1858-1909), desarrollador del retrato fotográfico de estudio, generando incluso escuela[1165].

Como instrumento de propaganda nada ha superado a la fotografía[1166], ni siquiera hoy día. Revistas, redes sociales, publicidad o fotoperiodismo son solo algunos ejemplos de cómo el retrato fotográfico está rabiosamente presente en la iconografía de la sociedad

[1160] PULTZ (2003), p. 63.
[1161] CALVO SERRALLER (2007), p. XIII.
[1162] Véase el capítulo 2.
[1163] VALLE GASTEMINZA (2013), p. 11.
[1164] FREEMAN (2014), p. 18.
[1165] SÁNCHEZ VIGIL (2013), p. 82.
[1166] Ibídem, p. 86.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

actual. La historia de la fotografía es un relato acerca de la sofisticación de una técnica, así como de un espectador con un gusto más exigente.

¿La importancia de la fotografía se deriva de su capacidad de ser un medio o modo de representación?[1167]. La fotografía no ha hecho sino fomentar en cada vez más sectores de la sociedad el deseo de fijar la imagen de cada uno. Hasta el punto de que llega un momento en que ser fotografiado es sinónimo de retratado. Inicialmente el retrato fotográfico despierta una fascinación semejante a las mascarillas de rostro y manos de personas difuntas en la Antigüedad[1168]. Mientras los retratos hechos a mano mostraban algo literal, simbólico o la mezcla de ambos, los retratos fotográficos son sobre todo literales y se disfrutan por su poder para que parezca presente una persona muerta o ausente[1169]. Pérez Simón apunta su "fuerza simbólica de representación del pasado (*kolossois*)"[1170]. Esta técnica mantiene inicialmente el valor que tenía como elemento sustitutivo del retrato pictórico. De ahí que no fuese extraño el empleo de fotografías para representar rostros a los que por fallecimiento, ausencia o lejanía no era sencillo acceder[1171].

Prestando más atención a la voluntad de poseerse visualmente que a las aspiraciones de veracidad absoluta, los sujetos de los primeros retratos elegían ser fotografiados de acuerdo con pretensiones propias. Prácticamente la relación entre el modelo y la persona que estaba detrás del objetivo se resumía en que el que posaba pagaba al fotógrafo por el servicio prestado[1172]. El hecho mismo de las sesiones fotográficas, lo equiparan todavía más con el retrato pictórico. Cualquiera podía tener una galería de retratos portátil, por supuesto de familiares y conocidos, pero también de personalidades destacadas del momento[1173]. Un proceso y una actitud que evolucionarán hasta llegar a la polimerización de la imagen de mano de Andy Warhol[1174].

[1167] RAMÍREZ (1976), pp. 155-238.
[1168] PULTZ (2003), p. 31.
[1169] PULTZ (2003), p. 14.
[1170] PÉREZ SIMÓN (2020), p. 359.
[1171] SCHARF (1994), p. 59.
[1172] PULTZ (2003), p. 24.
[1173] SCHARF (1994), p. 44.
[1174] STOICHITA (2009), p. 352.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En los albores de la fotografía su uso prácticamente exclusivo era el de hacer retratos frontales[1175]. Este hecho se deriva de sus limitaciones técnicas: lentitud de las emulsiones, relativa insensibilidad a la luz, la limitación de los objetivos, etc. Inmovilidad y silencio[1176] eran, junto a un sujeto que debía mirar al objetivo sin apenas moverse durante un largo período de tiempo, dos de las principales características de este nuevo medio[1177]. Por esta razón, en fotografía un retrato no es tanto una simple foto, como una imagen compuesta[1178] de la persona en posición quieta. La tarea del retratista en las primeras imágenes producidas en estudio consistía en producir una imagen del sujeto con un plano gregario y bien socializado.

Los primeros retratos fotográficos poco tenían que ver con las complejas nociones sobre el carácter o la identidad: no se ocupaban del yo interior. Como retratos hundían sus raíces en una concepción del yo que se remonta a la antigua Roma, esto es, la noción de "persona", un vocablo de origen etrusco que como ya se ha visto significa "máscara". Inicialmente los objetivos de esta nueva máquina estuvieron dirigidos hacia la naturaleza y elementos inanimados, sin alma, sin embargo, las emulsiones fueron mejorando y en poco tiempo, y espoleado por el afán del público por tener imágenes de ellos mismos ya circulaban retratos fotográficos. Cuando en 1841 se publica un método para reducir a menos de cinco minutos el tiempo de exposición, los artistas no se preocuparon, pues al decir de la revista *Art-Union*, y como bien sabían los pintores, la extrema fidelidad del retrato al modelo no era algo del gusto de los retratados[1179].

Cierta urgencia artística unida al afán de unicidad lleva a los retratistas a destacar del resto. La naturalidad y conseguir como resultado unas facciones reconocibles son requisitos del retrato fotográfico, al menos hasta un determinado momento[1180]. No hay que achacar completamente a la llegada de la técnica fotográfica el

[1175] ANGIER (2008), p. 6.
[1176] El silencio es un requisito previo para la fascinación, el estado de máxima atención en el que pueden producirse ciertos efectos de significado. Ibídem, p. 6.
[1177] Los estudios contaban con soportes sobre los que descansar el cuerpo y la postura, haciendo así más llevadero este penoso esfuerzo.
[1178] Y de la mano de la composición va la idea de intención.
[1179] SCHARF (1994), p. 42.
[1180] FREEMAN (2014).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decaimiento del retrato pictórico. Agustín Lacruz apunta que "lo que verdaderamente minó su vigencia [la del retrato pictórico] fue el surgimiento del nuevo valor de la representación del individuo"[1181].

8.3.2 Miniaturas y cartes de visite

> "Después de los treinta años, uno es responsable de su rostro, y que éste corresponde a su verdadero retrato, es decir, es el resultado de su vida que depende de la voluntad y de las acciones del sujeto. Por ello, su rostro y su carácter están en la fotografía"[1182].

En lo relativo a la representación más allá de lo pictórico en el siglo XIX es necesario aludir las miniaturas y las *cartes de visite*. El colectivo de los miniaturistas de retratos fue el primero en notar la aparición de la técnica fotográfica[1183]. Se vieron forzados a reciclarse profesionalmente: bien aprendiendo la nueva técnica, bien dedicándose a colorear imágenes en blanco y negro. "Las cosas se desarrollaron tan aprisa que ya hacia 1840 la mayoría de los miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales"[1184].

Jonathan Crary estudioso de la visualidad del siglo XIX y su vinculación con la política, la vigilancia y la ciencia[1185], señala como la llegada de la fotografía pondrá punto final a este recurso, destruyendo la privacidad esencial de la *semejanza en pequeño*. La aparición de fotografías de pasaporte, archivos policiales, etc., significó la invasión de lo privado por el ámbito público.

[1181] AGUSTÍN (2006), p. 75.
[1182] BRUSATIN (1992), p. 102.
[1183] Ibídem, p. 45.
[1184] BENJAMIN (1973), p. 70.
Fig. 56: Vicente López, *La miniaturista Teresa Nicolau Parody* (1844). Óleo sobre lienzo, 65 x 65 cm. Museo del Prado.
[1185] CRARY (2008).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 56

Su papel en sociedad apenas tuvo ecos artísticos: nadie se priva de ellos, pero nadie los equipara a los retratos. Entendido quizá más como una fórmula de representación sentimental, el recurso a las miniaturas disminuirá en favor de una verdadera *daguerrotipomanía* que terminó por desbancar a los miniaturistas[1186].

Con las nuevas posibilidades ofrecidas por la técnica fotográfica, el retrato fue redefinido. Además de los valores de exactitud y mímesis, desde ahora el retrato, desplazado por la fotografía y sus variantes, gozó de una libertad técnica, pero sobre todo creativa, que jamás había soñado.

La tarjeta de visita fue una de las mercaderías comercializadas con mayor amplitud en el siglo XIX y ayudó a clasificar y a registrar a las masas como una entidad. Es una de las prácticas que caracterizaban a la nueva burguesía. Disdéri (1819-1889) cuenta con diversos ejemplos de retrato empleando este formato.

El retrato conmemorativo estaba destinado a evocar el recuerdo de alguien a quien el espectador conocía bien, de ahí que obtener una descripción precisa y fiel de los rasgos del sujeto era su objetivo. Clara

[1186] Scharf recoge en su obra la rapidez con que el retrato fotográfico se erigió en industria. Más allá de la diferencia de precio inicial entre un retrato pictórico y uno fotográfico, conforme mejoraba la técnica fotográfica, disminuía paralelamente el coste y, en consecuencia, aumentaba la demanda de estos retratos mecánicos. SCHARF (1994), p. 79.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

influencia de la pintura en la fotografía[1187], y con el objeto de decorar y recargar la escena, se emplearon telas, fondos de diseño, etc., con el fin de conferir cierto aire de solemnidad, algo que es copia "de los efectos dignificantes de la pintura"[1188].

[1187] Un retrato ha de prestar atención al ambiente, la emoción y las sensaciones. El conjunto de las anteriores contribuye a la creación de una atmósfera que hará más real el retrato. Otros aspectos que contribuyen a conseguir esto son las poses, el vestido y el esquema de iluminación, colores y tonos en la vestimenta de los retratados, así como la manera que el fondo está configurado y el empleo o ausencia de accesorios. Como en el retrato pictórico, también el rostro es el elemento esencial en los daguerrotipos. Las poses graves, las caras alargadas incluso serias, se debían al tiempo que los retratados debían mantener la misma expresión. En un retrato, la dirección de los ojos del sujeto marca la apariencia final de la imagen. La mirada puede dirigirse al objetivo con la intención de crear una conexión con la persona que observa el retrato; que el sujeto mire algo fuera del encuadre suscita la curiosidad y aporta cierta narrativa al relato; asimismo, el hecho de mirar algo dentro del encuadre refuerza la sensación de relato, añadiendo capas adicionales de interés.

[1188] ANGIER (1992), p. 13.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual: inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente[1189]

El hombre es capaz de tanta atrocidad como imaginación tiene[1190]

9. SIGLO XX: HISTORIA, IMAGEN Y RETRATO

El siglo XX es siglo de crisis y de vanguardia, una época en la que el ser humano ha demostrado su capacidad para lo mejor y lo peor: desde una humanidad incuestionable hasta la más injusta y despreciable intolerancia humana en todas sus manifestaciones. Un siglo liberador[1191] en el que cualquiera de las predicciones que la historia tuviera a bien hacer difícilmente acertaría con su realidad fáctica[1192].
Las ideas madre del siglo XX en materia política y económica son complejas y apuntan una psicología y cosmología nuevas

> "en un mundo en el que la materia no es sustancia, sino energía, en donde la realidad es entendida como un sistema más bien de relaciones que de extensiones visuales o tangibles"[1193].

Se trata de una época marcada en su primera mitad por las dos guerras mundiales: la primera actuó de catalizador con los numerosos ismos; mientras una ruptura definitiva con las formas vino propiciada por la segunda. Es el momento en que París cede el testigo y el eje artístico se desplaza a Nueva York. En este sentido es significativo como muchas

[1189] SIERRA, LONDOÑO y BRAUN (2014), p. 254.
[1190] HOWARD (2001).
[1191] PRECKLER (2003), p. 410.
[1192] SPENGLER (1998), p. 29.
[1193] HAMILTON (2003), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de las vanguardias y artistas del XX han tenido lugar una absorción más ágil en Estados Unidos que en su país de origen[1194].

Frente a la dicotomía interrupción-discontinuidad, Hamilton prefiere no distinguir entre un arte prebélico y otro posterior[1195]. Respondiendo a una nueva manera de entender la realidad, en el arte se sustituyen las formas del siglo XIX[1196]. En aras de conquistar una ilimitada libertad expresiva[1197] el arte del siglo XX es multidisciplinar, algo que es rastreable tímidamente en los momentos finales del siglo XIX, y será habitual durante todo el siglo XX[1198]. Un siglo que emplea arte y mito como recursos habituales en las estructuras de pensamiento[1199].

Europa se ha dejado llevar por un Simbolismo que terminaría en el callejón sin salida del decorativismo modernista[1200]; movimientos como el Impresionismo y todos los que reaccionaron con su aparición están casi extintos. Los primeros años del nuevo siglo se preparan para acoger una serie de ismos (expresionismo, fauvismo, futurismo) que sacudirán la conciencia artística del continente y derivarán en los primeros ensayos abstractos; a través de los cuales "lo que la pintura del siglo XX quiere hacer visible no es ya la apariencia exterior de las cosas, sino las leyes internas de su manifestación"[1201].

El arte del siglo XX, en el que hay quien apunta una crisis del concepto mismo del arte[1202], se encuentra polarizado entre posturas que estiman más los valores técnicos de la obra de arte (impresionismo y sus derivaciones); y otra que se preocupa más por el contenido que por la forma (simbolismo). El expresionismo por su parte retoma su andadura en la intersección de ambas, mediante exóticas escapadas que traen de vuelta un interés por las formas primitivas.

[1194] DAIX (2002b), p. 10.
[1195] HAMILTON (2003), p. 541.
[1196] Ibídem, p. 19.
[1197] ZUFFI (2000), p. 193.
[1198] FRANCASTEL (1990), "Introducción".
[1199] BARREIRO (2000), p. 126.
[1200] REYERO y FREIXA (1999), p. 382.
[1201] ZUFFI (2000), p. 199.
[1202] VILAR (2005), pp. 41-51.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A nivel institucional se crean entidades como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1929), el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (1947) o el Museo Nacional de Arte Moderno parisino a partir de 1945.

Hasta la Gran Guerra, en efecto, la vanguardia parecía participar del ideal de las Luces y querer cumplirlo en hechos[1203]

9.1 VANGUARDIA

Vanguardia es un término de origen militar que se transfirió al ámbito artístico para expresar un nuevo espíritu reactivo a la Academia, y además para referirse a un arte "que se situaba en la primera línea del combate de toda la humanidad por su progreso"[1204].

Inicialmente restringido a lo político, el primer tercio del siglo es un momento de compromiso, y el arte no iba ser una excepción en esto: así lo demuestran la organización de las distintas vanguardias en torno a manifiestos y su vinculación a tendencias políticas de lo más variado: desde el filofascismo futurista a la enorme carga corporativa del arte social ruso[1205].

La vanguardia puede entenderse como un prisma de mil caras en el que la pintura interpreta la compleja realidad espiritual, económica, cultural y político-social de la época[1206]. También se ha estudiado como un fenómeno "siempre marginal que se recibe en zonas periféricas de formas muy diversas"[1207]. Con todo, las distintas vanguardias terminaron por encajar, no sin cierto refinamiento, "dentro del marco de esa misma sociedad burguesa"[1208]. El arte de cada vanguardia, aprovechando una enumeración de Daix "abre caminos prohibidos por la tradición: el color puro, la deformación, la abstracción, los efectos de las materias en lugar de la representación, las construcciones en la

[1203] CLAIR (1998), p. 18.
[1204] JIMÉNEZ (2002), p. 162.
[1205] Un análisis de la relación entre arte y política puede verse en CLAIR (1998).
[1206] ZUFFY (2000), p. 208.
[1207] REYERO y FREIXA (1999), p. 13.
[1208] DAIX (2002b), p. 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escultura"[1209]. Otro aspecto señalado es la aparición de nuevos academicismos como el cubismo, la abstracción o el surrealismo[1210].

Calvo Serraller distingue tres fases en el desarrollo de las vanguardias. Una primera que va desde sus orígenes hasta 1880, otra que va hasta 1930 y la última que comienza tras la Segunda Guerra Mundial. Si Calvo Serraller asocia a la primera etapa la modernización del contenido, en la segunda centra ese cambio en la forma, mientras que la indiferencia es la que caracteriza la tercera fase[1211].

Encarnando un cierto renacer medieval surge en Inglaterra el movimiento *Arts and Crafts*[1212] con un espíritu de cooperativismo. Una utopía la de Morris, que no evitará que lo rural termine siendo fagocitado por la industrialización y la urbanización. En torno a 1900, recibida la herencia de la generación anterior (Cézanne, Degas, etc.) se produce una revalorización de estilos despreciados hasta ese momento[1213]. Tiene lugar una triple revolución: la de los fauvistas (Derain, Matisse), la de los cubistas (Bracque y Picasso) y la primera pintura abstracta (Kandisnky y Mondrian)[1214].

Hay cierto consenso en que desde 1910 el panorama artístico cambia[1215]. A partir de esa década la abstracción desembarca en la pintura y escultura de diversas capitales europeas. Se propaga un afán por romper con la naturaleza, muy ligado a la evolución de ciertas vanguardias[1216] como el cubismo[1217].

Para los impresionistas lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, en un fluir continuo, se hacía fugitivo. Para los cubistas, lo visible ya no es lo que hay frente a un solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde puntos situados alrededor de lo representado[1218]. Un movimiento, el cubista,

[1209] DAIX (2002b), p. 8.
[1210] Agrupados en un interesante epígrafe titulado "Las diversas disecciones de la Realidad". RUBERT (1979), pp. 52-62.
[1211] CALVO SERRALLER (2014), p. 23.
[1212] CALLEN (1979).
[1213] DAIX (2002b), p. 7.
[1214] DAIX (2002b), p. 8.
[1215] REYERO y FREIXA (1999), p. 12.
[1216] Francastel la define como la "parte viva y creativa del arte moderno". FRANCASTEL (1990), p. 10.
[1217] CHADWICK (1999), pp. 252-278.
[1218] BERGER (2000), p. 25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que fue desarrollado por artistas españoles en el extranjero (Picasso, Gris, Blanchard), aunque derramase fama sobre el país. Si bien haya que esperar a la década de 1930 para la plena aceptación de las composiciones abstractas, hacia 1915 ya se han formulados los principios del arte abstracto y no objetivo. Artistas como Kandinsky, Mondrian o Delaunay producen sus primeros objetos no-representativos; el cubismo pasará de moda a modo.

El fauvismo, anárquicamente colorista, desciende del pedestal en que los impresionistas lo habían puesto. En su lugar sitúan la fuerza expresiva del color con dotes catárticas[1219].

En Italia pueden señalarse nombres como Pío Semeghini (1887-1964), Felice Casorati (1886-1963) o Filippo de Pisis (1906-1956) y también grupos artísticos como *Novecento* (Milán, 1920). Souza-Cardoso (1887-1918), Santa Rita (1889-1918), o Julio Rosende (1917-2011) destacan en el caso del país lusitano. Es momento de referirse a la Unión Soviética, en la que el arte funciona como forma de conocimiento[1220]. Cabe citar el realismo de Alexandre Guerassimov (1881-1963), Isaac Brodsky (1884-1939) o Pawel Korin (1892-1967), así como cierta renovación en el tramo final.

9.2 A PARTIR DE 1900 EN ESPAÑA

Mientras en lo político se mantienen las tensiones en la diplomacia Iglesia-Estado[1221], intelectualmente hablando, España comienza el siglo imbuida de las ideas noventayochistas. En el caso español cabe preguntarse con Sedlmayr ¿hasta dónde ha llegado el arte de la pintura?[1222]. "El arte español deja la iglesia, el convento y el palacio para salir a la calle, y lo hace mediante una de las fórmulas que todavía rige en la producción artística contemporánea: la exposición"[1223], plataforma por excelencia del arte en el siglo XX. Y junto a ella surgen

[1219] RAFOLS (2011), p. 438.
[1220] Ibídem, p. 506.
[1221] Para una aproximación a la historia de la Iglesia contemporánea en España véase CUENCA TORIBIO (1978).
[1222] SEDLMAYR (1964), p. 128.
[1223] BRIHUEGA (1981), p. 80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y se consolidan una serie de elementos que serán importantes durante todo el siglo:

> "la exposición oficial, el crítico de arte, la galería privada, el museo de arte, el marchante, el museo de Arte Moderno, la Asociación de Artistas, la revista especializada, el libro sobre arte contemporáneo"[1224].

En los primeros años del nuevo siglo se da un proceso de renovación pictórica en España, tanto en lo técnico como en lo temático, fruto del cual se recuperan las tradiciones populares y la temática regional, sin perder inicialmente el filtro simbolista.

El estado de los lenguajes artísticos es, en alguna ocasión, paralelo al que se hace en el extranjero, y en otras, adaptación de este a las peculiares coyunturas económicas, políticas e ideológicas[1225]; sin embargo, Brihuega señala que

> "el abanico temático de la pintura española del primer tercio de siglo no es exactamente una reproducción del que se desarrolla en el arte oficial del resto de Europa"[1226].

Los motivos quedan señalados por el mismo Brihuega: una conciencia mítica del pasado pictórico español y un folklorismo español entendido como arsenal para los distintos regionalismos.

En general, las tipologías de la pintura española de caballete siguen organizadas en función del tema que representan[1227], y los años veinte y treinta se caracterizan por la presencia de la vanguardia o, un término quizá más matizado, por la renovación[1228].

[1224] BRIHUEGA (1981), p. 81.
[1225] Ibídem, p. 132.
[1226] Ibídem, p. 139.
[1227] PANTORBA (1948), p. 34.
[1228] BOZAL (1995), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A partir de los años 20 Barcelona tomará el relevo de Madrid como el París español, convirtiéndose en el centro artístico de la península[1229]. Esto no quita que se pueda hallar en la vanguardia artística española cierta voluntad de desconexión con respecto a lo que se hace en Europa[1230]. Alternativas artísticas como el cartelismo y la ilustración conocen cierta fama con nombres como Ramón Casas (1866-1932)[1231]. Pese a todo, ejerce un liderazgo incontestable la figuración naturalista en la que Brihuega se anima a distinguir entre una retórica grosera, otra más solemne, un naturalismo aséptico y otra corriente de tipo más anecdótico[1232].

La I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el año 1925 supone un punto de inflexión[1233], como también quedará modificado el panorama artístico con la guerra civil[1234]. A partir de 1939 se puede hablar de la pintura europea de posguerra[1235]. Momento en que la pintura española "tiene varios representantes de una actitud espiritual vertida hacia la comprensión o la exaltación de elementos autóctonos"[1236].

Tras el ascenso de Franco al poder sobreviene un período autárquico (1939-1959) que supone el aislamiento del país. El tiempo que transcurre a partir de 1939 se caracteriza por la realidad de una dictadura unida a un intento de modernización del país que, en el caso artístico, se concreta en torno al concepto de resiliencia[1237]. En el marco de una política desarrollista se impulsarán grandes obras de ingeniería transformando el paisaje y sirviendo de apoyo para una creciente industrialización, premisas necesarias para el desarrollo de un tejido empresarial y la atracción de capital y de turismo.

[1229] Dicho cambio no implica la desaparición de Madrid del panorama artístico, como así lo demuestra el hecho de que la Villa albergue la primera Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid, 1951).
[1230] BRIHUEGA (1981), p. 197.
[1231] CLARK (2000).
[1232] BRIHUEGA (1981), p. 142.
[1233] BONET y GARCÍA (1998), p. 14.
[1234] GAYA NUÑO (1972), p. 227.
[1235] JIMÉNEZ-BLANCO (2016).
[1236] AGUILERA CERNI (1970), p. 77.
[1237] Ibídem, p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Después de 1945 la abstracción en el arte cogerá un impulso y nombre renovados como expresionismo abstracto o *active painting* (tachismo o informalismo en Europa). La pintura expresionista quedó emparedada entre el constructivismo, por un lado, y el nuevo realismo o pop art, por el otro[1238]. Surgen movimientos como el *povera* que buscan suprimir las barreras entre el arte y el medioambiente, hasta llegar al panorama del arte en los años 80[1239].

Somos jóvenes y en ello ciframos tanta fuerza y esperanzas, que todos los deseos van encaminados a imprimir perpetua juventud a lo que podamos producir ahora, mañana, más tarde y siempre[1240]

9.3 UN GÉNERO MÁS VIVO QUE NUNCA

El interés actual por el retrato del siglo XX ha de enmarcarse en una revisión de la historia del arte a través de la supervivencia de los géneros artísticos tradicionales. Es lícito preguntarse si a partir de los cambios experimentados en el XIX se encuentran artistas en el siglo XX que introduzcan en la práctica del retrato elementos de una originalidad suficiente como para que se pueda hablar de una renovación del género[1241].

El arte en general quiere desvincularse de su función representativa, y el retrato en particular, un género que ha vivido sus últimos esplendores, ha muerto y ha renacido. Se puede hablar, por tanto, de la supervivencia y transformación de este género durante las vanguardias artísticas[1242]. Una supervivencia, y quizá algo más cuando se advierte que una amplia mayoría de artistas lo convirtió en tema primordial de su obra. En el siglo XX el retrato seguirá siendo el género dominante en la tradición pictórica. Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Pablo Picasso, entre otros, serán los padres fundadores del retrato moderno[1243].

[1238] BOZAL (1995), p. 23.
[1239] MORALES Y MARTÍN (1999), p. 233.
[1240] BARÁN (1898).
[1241] PORTÚS (2008), p. 227.
[1242] BARROSO VILLAR (2005), p. 95.
[1243] BARÓN (2004), p. 296.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Acerca del retrato en el siglo XX, Portús afirma que solamente existe cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacer sensible la apariencia de una individualidad distinta a la suya[1244]. Como señala Francastel no resulta arbitrario considerar que el siglo XX asiste a la decadencia de un género que ha existido desde los comienzos de la historia[1245]. Zuffi consigna como extremas las dos posturas adoptadas por las vanguardias al respecto del retrato. Por un lado, la que ridiculiza y niega al yo, y por otro la que propone una renovada mitificación[1246]. En este sentido, la obra de Alexei Jawlensky[1247] persigue plasmar esa interioridad individual, entendida en clave espiritual; en ella, el rostro, actuando como espejo del universo, no coincide con la realidad exterior del modelo sino con la interior del artista.

En los primeros compases del siglo el retrato será el tronco salvador al que se aferren artistas que quieren entender el arte como se hacía antes[1248]. El escenario se mantiene sin apenas cambios significativos a partir de 1936. Hacen acto de aparición los retratos-objeto, los retratos "transmediales" como los que realiza el pintor inglés Walter Sickert (1860-1942) a partir de fotografías y de recortes de prensa, dilatados a través de una transposición mecánica sobre el lienzo.

Horrores como los conflictos bélicos que tienen lugar en el siglo XX, especialmente las dos guerras mundiales, ponen en entredicho la visión tradicional de la persona como individuo, convirtiendo la percepción individual en una realidad colectiva. En este siglo XX la obra de arte pasa a ser manifestación de la experiencia íntima y subjetiva del artista, y en cuanto a las formas tradicionales del retrato, un período vacío[1249]. Es una época en que la fotografía se arroga el papel

[1244] PORTÚS (2004), p. 230.
[1245] FRACASTEL (1978), p. 232.
[1246] ZUFFI (2000), p. 209.
[1247] Alexei Jawlensky (1864-1941) fue un pintor ruso que transitó por distintos movimientos de vanguardia como el expresionismo. En su obra es posible reconocer numerosos *Rostros*, *Cabezas místicas*, *Rostros de santo* y *Cabezas abstractas*.
[1248] En este sentido podrían entenderse referencias como la que hizo Duchamp a *La Mona Lisa* en 1919 con *L.H.O.O.Q.*
[1249] HAMILTON (2003), p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de reproductor de imágenes de la realidad[1250]; el cine absorbe el posible tratamiento grupal y sociológico, como testigo de comportamientos y actitudes compartidas; en fin, las revistas generales y la televisión sustituyen al retrato en su labor de testigo del gusto[1251].

En la segunda mitad del siglo reinará un pesimismo y ansiedad generalizados, plasmado en deformaciones, cuerpos retorcidos, expresiones casi inhumanas, y en ocasiones incluso la ausencia del cuerpo. Características todas ellas que se encuentran en la obra de pintores como Jean Dubuffet, Antonio Saura, Francis Bacon o Alberto Giacometti. A partir de los 60, el hiperrealismo propone modelos desprovistos de interioridad que transmiten "una clara idea de vacío, de mera presencia circunstancial"[1252]. Por ejemplo, el *retrato de Luis Miguel* (Frank Stella, 1970). Finalizando la década de los 60 Didi-Huberman se preguntaba "por qué el retrato pictórico ha pasado de moda"[1253].

Desde las coloridas efigies elaboradas por Warhol hasta el hiperrealismo e hipernaturalismo que provocan un desmontaje de la identidad o supermímesis, hoy día la categoría retrato se encuentra tan saturada que actualmente se habla del retrato como postgénero[1254].

Para que un retrato me salga verdaderamente bien
necesito que sea apenas un retrato.
Que esté al límite de no serlo en absoluto[1255]

9.4 EL RETRATO Y LAS VANGUARDIAS

Para considerar completo este recorrido ha de incluir las vanguardias y su particular relación con el retrato. Cada vanguardia afronta este género de una manera cuanto menos novedosa[1256]. Francastel y Calvo

[1250] PRAZ (1967).
[1251] OROPESA (1995), p. 17
[1252] Ibídem, p. 19.
[1253] BERGER (2006), p. 19.
[1254] RIBEIRO (2018), p. 339.
[1255] Atribuido a Jean Dubuffet.
[1256] ZUFFI (2000), p. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Serraller coinciden en que, con la llegada de las vanguardias, el retrato culmina y cierra sus posibilidades de evolución[1257].

Mientras que el retrato por encargo quedó en manos de los pintores más conservadores, el retrato vanguardista se convirtió en un asunto casi exclusivo del artista y sus amigos o del artista consigo mismo. Los artistas de vanguardia no se representan como artífices de la pintura, dan un paso más, ellos mismos son la pintura, el color. Son la expresión de la propia pintura en el plano de representación, de ahí la explosión del color como sinónimo de bulliciosa vida. Lo más importante no son los encargos que reciben, sino los que ellos hacen para familiares, amigos o para sí mismos. Ejemplos todos ellos en los que queda patente la renovación del lenguaje retratístico con las vanguardias[1258].

La actitud de los artistas con respecto al retrato se complicó y se enriqueció con el cuestionamiento de las viejas ideas sobre el concepto de identidad, tan indisolublemente unido a la experiencia moderna. ¿Eran realmente el parecido y la personalidad valores tan absolutos como se suponía? Una serie de inquietudes que llevaron a las vanguardias a desconfiar de la imagen pintada[1259]. De manera que

> "la convicción de la autonomía expresiva de la imagen pictórica respecto a las leyes de la representación mimética e introspectiva está en el origen de la expulsión del dominio del arte de la característica peculiar del ser humano: la identidad personal"[1260].

Así, hay indicios que señalan que en el siglo XX el retrato parece dejar de lado el reconocimiento del modelo. Aspectos como la crisis de identidad del hombre moderno o la desconfianza hacia la verdad que

[1257] FRACASTEL (1978), p. 232; CALVO SERRALLER (2005), p. 203.

[1258] El caso de Manzoni puede ilustrar uno de tantos modos nuevos y rompedores de entender el retrato vanguardista. En una genial e irreverente vuelta de tuerca, este artista expedía certificados a las personas que se lo pedían, acreditando que eran una obra de arte. Piero Manzoni (1933-1963) fue un artista conceptual dado a emplear la ironía en su producción artística. Además de los citados certificados, es conocido por su famosa e insolente *Merda d' artista* (1961).

[1259] BERNÁRDEZ (2011), p. 8.

[1260] ZUFFI (2000), p. 198.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podía contener el arte, unidos a la aparición y desarrollo de la fotografía hicieron que el retrato se cuestionara a sí mismo.

> "No sólo el individuo, sino el hombre en general pierde todas las características distintivas de la especie para transformarse en un amasijo informe y brutal, perfectamente acorde con la estructura molecular de la materia y del soporte pictórico"[1261].

Con las vanguardias la visión subjetiva del artista pasará a ser la fuerza motriz principal en la elaboración de los retratos[1262]. A través del *ensimismamiento* el artista busca traspasar los límites que imponen la apariencia de las cosas[1263].

> "En los retratos, la lucha por expresar las cualidades esenciales del objeto se hace más ardua, debido precisamente a que el pintor debe enfrentarse con la personalidad del modelo. Sin embargo, también en el retrato es necesario que la individualidad del hombre quede sin expresar"[1264].

Con Picasso el retrato cubista presenta el rostro y el fondo unidos en un todo a veces indivisible. De manera que "fondo y figura, interior y exterior, dejan de ser elementos diferenciados, y la reconstrucción de ese complicado puzle queda en manos de la mirada del espectador"[1265]. Así, el peso del parecido físico bascula hacia el parecido moral y la realidad a retratar queda tapada tras una capa de pintura plana.

Para el futurismo[1266], por ejemplo, "el retrato, por ser una obra de arte, no puede y no debe asemejarse a su modelo"[1267].

[1261] ZUFFI (2000), p. 215.
[1262] Una tensión entre artista y modelo que ahora se decanta en favor del primero. "Es claro que un retrato fauve, un retrato expresionista o un retrato cubista, son, antes que retratos, cuadros fauves, expresionistas o cubistas". OROPESA (1995), p. 16.
[1263] OROPESA (1995), p. 16.
[1264] Ibídem, p. 195.
[1265] Museo Thyssen. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso.* https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/retratos/museo/museo5.html. [6 de febrero de 2022, 20:20]
[1266] MAZZOCCA (2010).
[1267] ZUFFI (2000), p. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Comparando el *autorretrato* de Murillo con cualquiera de los dos ejemplares realizados por Matisse y Derain[1268], se comprende que algunos de ellos sean v*isages vides*, rostros vacíos, caras sin rostros; entroncando con un nuevo programa estético identificado por Zuffi y que se centra en la representación de los atributos existenciales de la figura humana.

La expresividad pictórica va en paralelo de la expresividad psicológica que los artistas vierten en sus retratos. Angustias existenciales presentes en la sociedad toman formas exageradas, angustiadas y angustiosas: son todas ellas sinónimos de la poética de la fealdad y de lo trágico. Mediante la distorsión de formas y la amplificación de gestos se da rienda suelta al éxtasis expresionista[1269]. Abruptas pinceladas que conforman rostros iracundos, colores indiferentes que traducen la apatía del alma: el artista de vanguardia se sirve de la forma y del contenido para volcar el mundo interior que lleva dentro, incluso para demostrar la ausencia de él. Los colores no cambian, pero sí el uso que se hace de ellos. Con una voluntad antinaturalista y simbólica, los artistas evocan la identidad de la persona representada mediante la simplificación formal y el uso intenso de los colores[1270].

Figura 57

[1268] ZUFFI (2000), p. 197
[1269] Museo Thyssen. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso.* https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/retratos/museo/museo2.html. [6 de febrero de 2022, 20:20].
[1270] ZUFFI (2000), p. 203.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Algo que se puede advertir en obras como el *Retrato de Alejo de Togores*[1271]; o en otro ejemplo como *Retrato del embajador Cárdenas*[1272], "cuya conveniente pero finísima capa surrealista se superponía a dos de los mitos de la tradición española más ensalzados: Velázquez y El Escorial"[1273].

Siendo difícil, la desaparición del referente corporal o su ocultación tras una máscara son, no obstante, un novedoso reclamo en el retrato contemporáneo[1274]. Nada más pertinente para un retrato que evidenciar

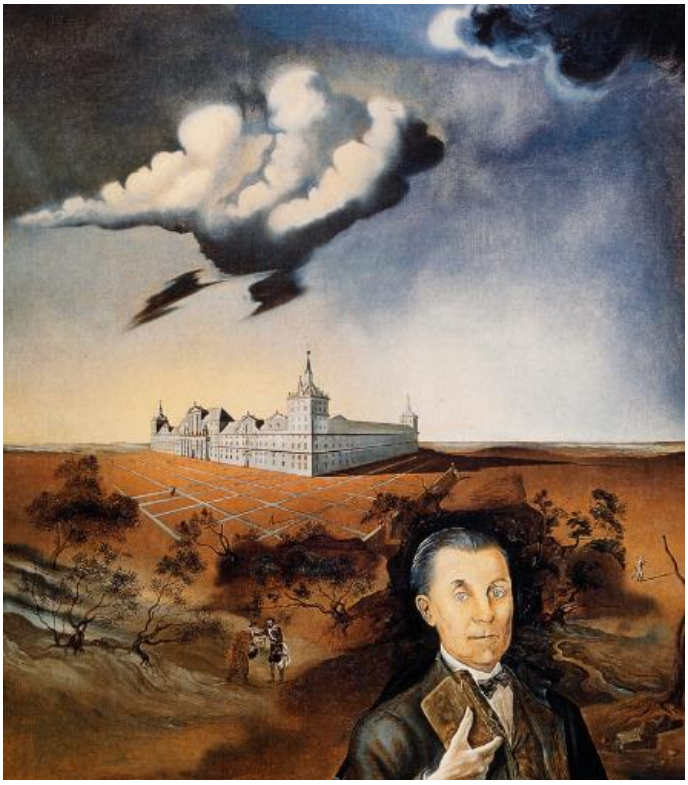

Figura 58

[1271] Fig. 57: Josep de Togores, *Retrato de Alejo de Togores* (1920). Óleo sobre lienzo, 108'5 x 65 cm. Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.
[1272]Fig. 58: Salvador Dalí, *Su Excelencia Don Juan Cárdenas, el embajador español Juan Cárdenas* (1947). Óleo sobre tela, 61'3 x 50'8 cm. Colección privada.
[1273] JIMÉNEZ-BLANCO (2016), p. 32.
[1274] Véase capítulo 4.1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las apariencias por medio de sus emblemáticas vestimentas o a través de objetos de uso cotidiano hasta llegar a la sustitución del hombre por el nombre.

La abstracción conlleva para algunos pintores el abandono de los géneros clásicos presentes en la tradición pictórica occidental, pasando a representar "las puras energías cromáticas y compositivas del cuadro"[1275], abriendo ante ellos una verdadera y nueva interpretación de la figura humana que considera a los seres como fragmentos de realidad entre otros fragmentos[1276].

9.5 Epílogo o el retrato más allá de 1936

"Me parece poco probable que se pinten más retratos importantes. Es decir, retratos en el sentido en que entendemos hoy el arte del retrato pictórico"[1277]. Así de contundente se mostraba Berger en 2006, siendo consciente de la evolución en el retrato: desde rostro al icono de masas y casi religioso de Warhol, pasando por los retratos con aura de Walter Benjamin tan distintos de los rostros de El Fayum. Muescas todas ellas que evidencian el cambio experimentado por el retrato en sí, y también las circunstancias que lo rodean, como la mercantilización del arte o la despersonalización de la sociedad y el arte contemporáneos.

Tras un complejo proceso en el que el individuo queda reducido a un icono, la actitud del arte contemporáneo persigue atrapar la esencia del retratado, eso que lo caracteriza, pero de un modo en que se da la pérdida de la intimidad del propio rostro. En palabras de Zuffi tiene lugar una fagocitación instantánea y efímera de las imágenes mismas y un voraz canibalismo de las personas que las habitan[1278].

Un retrato que transita desde el realismo hacia la pérdida de identidad[1279]. Un género en el que también han tenido cabida posturas apropiacionistas como la de Antonio López[1280] o ejemplos como los *Obama's portraits* (2018)[1281]; y también reinterpretaciones como las de

[1275] PORTÚS (2004), p. 228.
[1276] Ibídem.
[1277] BERGER (2006), p. 19.
[1278] ZUFFI (2000), p. 225.
[1279] RODRÍGUEZ MOYA (2010)
[1280] VÁZQUEZ-CASILLAS (2021).
[1281] CARAGOL et al. (2020). Fig. 59: Kehinde Wiley, *Obama's portraits* (2018). Óleo sobre lienzo, 213'7 × 147 cm. National Portrait Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francis Bacon y sus representaciones de la interna tragedia espiritual que todo sujeto experimenta[1282].

Figura 59

A partir de los años 80 y con la Nueva figuración madrileña sobresale la importante figura de Eduardo Arroyo (*Alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro*, 1975). El retrato transita una senda a caballo entre la curiosidad por su supervivencia y la experimentación a través de la variedad de formas que adquiere. Los años 80 asisten a un retrato entendido como paisaje pictórico, preso de la analogía sinestésica del color. Retratos sustituidos, en ausencia, incluso conceptuales. La identidad colectiva y la trascendencia de sujetos en cuanto imágenes son susceptibles de manipulación conformando *composite portraits*, *Faces*, *Fisonomie* u *Ortopedia.*

Hoy día la sociedad vive un momento en que la privacidad y la seguridad en torno a la identidad y los datos de carácter personal se encuentran a unos niveles altísimos. En medio de ese panorama, el rostro-retrato sigue siendo plasmación de la turbulencia del cuerpo, con todas sus fuerzas internas y externas[1283]. La eficacia digital es tentadora y el retrato pictórico es igual que el zumbido de una mosca entre los

[1282] CARAGOL et al. (2020).

[1283] No en vano Azara titula uno de sus capítulos como "El retrato contemporáneo: la descomposición del ser y del alma". AZARA (2022), pp. 117-134.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gruñidos decibélicos de las grandes bestias urbanas[1284]; y la incursión de la pintura en estos derroteros se manifiesta cada vez con más frecuencia.

La mirada del pintor impone progresivamente un código con el que el espectador debe vérselas. Esta mirada codificada se ha ido haciendo poderosa y ha dado cabida a medios técnicos y recursos plásticos combinados que han renovado el pensamiento estético y la idea de sujeto. Mediante procesos como la replicación, la clonación o el *uploading*, el retrato contemporáneo pasa a ser una elaboración colaborativa[1285]. Un retrato que traduce a la perfección la disolución del individuo en la masa anónima, en lo que Azara describe como "una total pérdida de individualidad"[1286].

A una democratización del género llevada al extremo se unen otros aspectos como una recepción masiva y la falta de vocabulario para entender el lenguaje contemporáneo. Ya no se trata solamente de Warhol y sus retratos posmodernos, sombras construidas sobre los nuevos héroes contemporáneos; en torno al retrato surge ahora una nueva actitud epistemológica auspiciada por autores como Ribeiro, Marques, Woodall o Flores.

En la representación contemporánea el sujeto no importa tanto como el compromiso con un "yo" más inapresable. Por eso, de columbrarlo a sustituirlo solo hay un paso. Al fin y al cabo, lo verdadero siempre va a quedar fuera de la representación. La identidad que muestra el retrato es una maleta llena de huellas y de memoria en la que cada objeto destapa un retazo de biografía[1287].

El retrato postmoderno corre el riesgo de acabar sometido a la tiranía mediática de índole constructivista; pasar de ahí al retrato deconstruido es cuestión de tiempo[1288]. Los términos *sujeto* y *yo* han ido señalando al individuo con identidad de fuera adentro, de la primera corteza a la segunda. Capas que parecen corresponderse con diferentes grados de representación, de protección, de defensa y de identidad[1289].

[1284] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 259.
[1285] Un ejemplo concreto puede ser *Memories of Passersby I*.
[1286] AZARA (2002), p. 131.
[1287] Ibídem, p. 245.
[1288] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 259.
[1289] Ibídem, p. 254.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde el momento contemporáneo se abren brechas en las grandes connotaciones implícitas en el género: vanidad, subjetividad, publicidad del estado, jerarquización del individuo, etc. Aunque la imitación, como aliada de la perpetuación del nombrar antiguo sigue vigente en el retrato, nociones como desfiguración, metamorfosis, fragmentación, sustitución o desaparición (todas ellas aplicadas al rostro) han añadido nuevos significados a su definición[1290].

Lejos de haber encontrado respuestas, el retrato contemporáneo plantea interrogantes y cuestiona estereotipos. Se gestan nuevas identidades, intersubjetividades, auténticos individuos no delimitados. La metamorfosis, la multiplicidad, la fragmentación y la vergüenza de padecer ser uno mismo amplían las expectativas, sobre todo desde las posibilidades de manipulación que ha abierto la imagen digital[1291].

De manera que, en la actualidad, los cánones clásicos que marcaban el estilo del retrato están siendo deconstruidos, reconstruidos e incluso eliminados[1292].

Es como si los artistas hubiesen asumido que el arte del retrato, el espejo del alma y la vida han dejado de tener sentido. La imagen, que en la antigüedad tuvo como fin rescatar el alma de la muerte y del olvido, devolviéndole un cuerpo imperecedero, ha acabado por ser la exposición de la condición fugaz y terminal del hombre contemporáneo[1293]

[1290] MARTÍNEZ-ARTERO (2004).
[1291] Los fotomosaicos que elabora Robert Silvers son buena prueba de ello. Contemplando *El nacimiento de Venus*, *La Mona Lisa* o alguno de sus *autorretratos* es posible admirar su capacidad de reformular el concepto de mosaico en su sentido más tradicional.
[1292] FREEMAN (2014), p. 27.
[1293] AZARA (2002), p. 134.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TERCERA PARTE
GALICIA Y EL RETRATO (1850-1936)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

10. GALICIA: HISTORIA, ARTE E IMAGEN

Las páginas que componen esta tercera parte recogen el análisis del retrato dentro del marco pictórico gallego entre 1850 y 1936. Para ello es necesario tener presente el desarrollo del arte en Galicia, y después afrontar el estudio del género como tal; de manera que podrá plantearse la existencia de una escuela gallega de retrato.

Las diferentes civilizaciones y culturas han aportado su propio concepto del arte dejando su legado particular al desaparecer. Es evidente que cada período histórico cuenta con una cronología y características definidas, compartidas o no con otras zonas. Esta sana tensión, aderezada con el transcurrir del tiempo, resultará en un arte específico del noroeste peninsular que, como afirma García Iglesias, demasiadas veces se ha simplificado en románico o barroco, dejando sin estudiar, por estériles, otras épocas[1294].

Así, y teniendo en cuenta las influencias externas, el arte gallego cuenta con una forma de ser propia; ha conocido un desarrollo en parte similar, en parte diferenciado, al del resto del arte europeo dentro del cual se engloba y sus manifestaciones artísticas se cuentan desde muy antiguo.

Galicia es un territorio con divisiones bien diferenciables y no siempre ha sido vista de la misma manera debido a su carácter deslavazado[1295]. Como en otras zonas de España, la historia de Galicia ha ido configurando el arte que se ha desarrollado en territorio gallego. Así, en su conformación se pueden distinguir dos Galicias, la norte y la sur "con claras diferencias entre sus mitades, de arriba abajo, con una

[1294] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 15.

[1295] Se puede distinguir una Galicia natural, contenida por sus accidentes geográficos: lindes, ríos, islas, etc.; otra de teja y monte; en fin, la Galicia de la Terra chá y la pizarra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

finísima cintura en Santiago, tierra de todos y de nadie"[1296]. Una disposición territorial que empapa la conciencia de sus habitantes, convirtiendo una cierta sensación de aislamiento y lejanía en un binomio que Galicia ha tenido presente con demasiada frecuencia. En fin, la peculiar condición de Galicia como fin del mundo hizo que, en general, los movimientos artísticos tuvieran un discurrir más lento, y sobre todo tardío, que en otras partes de la península.

10.1 INTRODUCCIÓN AL ARTE GALLEGO HASTA EL SIGLO XIX

Por supuesto ha habido arte anterior al siglo XIX, y la pintura ha sido estudiada en profundidad[1297]. Sin embargo, hasta después de la Guerra Civil, Galicia está fuera de los tratados teóricos, cuenta con una limitada crítica de arte y su bibliografía es casi inexistente hasta 1980[1298]. Premisas que justifican el cambio de actitud académico y corroboran la afirmación de Francisco de Pablos pocos años después, según la cual el estudio de la pintura en Galicia se encuentra en un momento excepcional[1299].

El inicio de esta breve recapitulación del arte se sitúa en la Edad Media. Período que, es sinónimo de conquista islámica y reconquista en el resto de la península, en el caso de Galicia su transcurrir es ligeramente distinto. El descubrimiento de la tumba del Apóstol en el siglo IX marcará un antes y un después en la historia del continente y de Galicia. Es un momento de esplendor en el que el Románico es el arte gallego por excelencia y el Camino de Santiago una ruta de ideas, intercambios culturales y artísticos, columna vertebral de lo que terminará siendo Europa[1300]. Será el momento de los primeros pasos de un protourbanismo medieval, con ejemplos de arquitectura civil, así como de castillos y fortalezas y en él jugarán un papel fundamental los talleres ambulantes[1301].

[1296] PABLOS (1981), p. 12.
[1297] MONTERROSO MONTERO (2007), "Introducción".
[1298] PABLOS (2003), p. 19. Al mismo tiempo, se da por válida la propuesta de Vázquez Varela acerca del desarrollo de la Historia y el Arte en Galicia. VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 390.
[1299] PABLOS (1981), "Presentación".
[1300] Afirmación que no niega ejemplos góticos propios tanto de la arquitectura cisterciense y de las órdenes mendicantes, como de pintura y orfebrería.
[1301] PITA ANDRADE (1988), p. 80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La pintura mural en el interior de iglesias y edificios de culto es otra de las notas características de la pintura gallega[1302]. En general mejor conservada en aquellas zonas que tenían menos recursos para cambiar las fábricas, los límites de este movimiento pictórico mural propio del noroeste de la península superan los límites de la actual Galicia[1303]. Además de la pintura parietal, también se empleó la miniatura[1304] y la pintura sobre tabla.

En el panorama gótico en Galicia juegan un papel predominante distintos *scriptoria* como el de la catedral compostelana, con ejemplos de bellísimas ilustraciones. En lo que a pintura mural se refiere, son pocos los vestigios y de regular conservación[1305].

La lengua gallega camina sus primeros pasos como derivación del latín y poco a poco el ámbito literario dará sus frutos; así es posible reconocer una primera edad de oro en las obras líricas de Martín Codax (siglo XIII) o Alfonso X el Sabio (1221-1248). Si la producción literaria decrece, en parte motivado por el agostamiento de la nobleza gallega y la decadencia de la lengua, no ocurre lo mismo con otros ámbitos como el científico, el musical o arquitectónico.

La llegada de la Edad Moderna implica una serie de catastróficas crisis en ámbitos como el económico y el cultural. Declina el mecenazgo artístico en parte por la participación de la nobleza gallega en la guerra de Granada[1306]. Si bien no existe un renacimiento autóctono remarcable, este es el momento en que surgen los primeros artistas con una biografía destacable, aunque de ejecución mediocre[1307]; asimismo, los ejemplos de pintura manierista son superiores en número[1308].

El Barroco, momento de fundación de la cinco veces centenaria universidad compostelana es, junto con el Románico, el otro gran movimiento artístico gallego[1309]. En el Barroco la pintura autóctona está

[1302] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 15.
[1303] Ibídem.
[1304] Véase SICART GIMÉNEZ (1988); GARCÍA IGLESIAS (1982).
[1305] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 29.
[1306] MON (1974), p. 15.
[1307] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 20.
[1308] Ibídem, p. 76.
[1309] Sin dejar de lado la producción escultórica y pictórica de este movimiento, Cegarra incluye en su *Atlas del Arte* ejemplos barrocos compostelanos, urbanos, rurales, civiles (pazos). CEGARRA (1995).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ausente, y "la poca que puede datarse es, en general, de muy poca calidad y meramente imitativa de modas y estilos foráneos, de iconografía tópica y hasta desmarañada"[1310]. Aunque existen abundantes ejemplos en murales de templos y basílicas, ha disminuido el número y la calidad de las obras conservadas debido a la climatología gallega[1311].

Durante el siglo XVII, y debido a la poca actividad económica, disminuye el número de artistas extranjeros en el panorama artístico gallego, lo que provocará un tímido desarrollo del arte local[1312]. Esto redunda en un mayor número de artistas gallegos trabajando en Galicia durante el siglo XVII. Pueden distinguirse dos etapas diferentes, que se caracterizan por la transición hacia unas nuevas fórmulas pictóricas y su posterior consolidación[1313]. Junto al fenómeno de sustitución de antiguas edificaciones por otras de nueva planta, en el caso gallego es inevitable referirse a toda la vida que viene de América, con ejemplos como el cultivo del maíz y su reflejo en la construcción de hórreos.

El inicio de la Edad Contemporánea implica la obsolescencia de los modos del hacer propios del Antiguo Régimen; una transición que en el caso gallego tuvo lugar ya avanzado el siglo XIX[1314], y puede ser calificada de revolución frustrada[1315]. Pese a innegables mejoras técnicas[1316], el fracaso de la modernización de Galicia "se debió a la convergencia de las limitaciones propias de los sectores productivos con la reacción de los grupos sociales tradicionales"[1317]. Episodios como el tratado de Utrecht (1783) o la pérdida de territorios continentales (los Países Bajos del sur, Nápoles o Sicilia) forzarán a mirar más allá del Atlántico, fortaleciendo en el caso del arte gallego, fuertes vínculos con el mundo iberoamericano.

[1310] PABLOS (1981), p. 13.
[1311] MON (1974), pp. 11-15.
[1312] En este sentido, cabe resaltar la figura de Antonio de Puga (1602-1648), considerado discípulo de Velázquez y reconocido por sus cuadros de costumbres.
[1313] MONTERROSO MONTERO (2004), p. 150.
[1314] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2009), p. 116.
[1315] LÓPEZ (2009), p. 106.
[1316] Pueden servir de ejemplo propuestas como VEIGA ALONSO (1999), GUISADO-TATO (2002) o MARTÍNEZ LÓPEZ (2019).
[1317] LÓPEZ (2009), p. 109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pese a que "la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII no fue ajena al movimiento conocido como Ilustración"[1318], el recorrido seguido por la pintura en el siglo XVIII es muy distinto del experimentado por escultura y arquitectura[1319]. A la pobre tradición pictórica barroca, López Vázquez añade la falta de talleres locales suficientemente capacitados, la carencia de una academia local debido al seguimiento de la Academia de Madrid, el interés y el espíritu reformista de los hombres de la Iglesia en el último tercio del XVIII (por ejemplo, la figura del arzobispo Bartolomé Rajoy)[1320] y de personas con posibilidades a la hora de realizar encargos. Una serie de hechos que debieran ayudar a valorar las humildes obras que, con mediocres medios, trataron de sacar adelante diversos artistas[1321]. Y pese a todo lo dicho surgen personalidades que deslumbran con fulgor propio: tal es el caso de Juan Antonio García de Bouzas (ca.1680-1755), "el más significativo de los pintores gallegos de la primera mitad del siglo XVIII"[1322].

Como señala Castiñeiras, etiquetas como "neoclásico" o "romántico", son difícil de dedicar a Galicia toda vez que el movimiento neoclásico sea fugaz al punto de poder considerarlo como inexistente. Aplicable en lo esencial al arte gallego,

> "esta generación, la de la crisis del Barroco y la de los primeros testimonios neoclásicos, verá romper el equilibrio de fuerzas entonces existente -clasicismo oficial y barroco vernáculo- pues no puede olvidarse que es ahora cuando la Academia de San Fernando empieza a expandir su fuerza"[1323].

Con cierto retraso frente al desarrollo que experimenta el resto del país, las ciudades gallegas tienen unos límites discretos y tardíos. La

[1318] Esta importancia se concreta en nombres como los de fray Martín Sarmiento o el padre Feijoo. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 37.
[1319] LÓPEZ VÁZQUEZ (1995), p. 124.
[1320] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 399.
[1321] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 293.
[1322] MONTERROSO MONTERO (2004), p. 188.
[1323] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2009), p. 120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

población que se aglutina en torno a ellas habita el territorio a la manera de islas diseminadas por tierra[1324]. Otros habitantes ocupan pazos, lejano eco de la arquitectura francesa que, con el fenómeno de la migración, se enriquecerá con la introducción de variantes extranjeras.

Romeros, peregrinos y palmeros. Dentro de España, Santiago mira a Toledo y Sevilla; y fuera de las fronteras, junto con Roma y Jerusalén, la ciudad compostelana es uno de los tres destinos de peregrinación. El Santiago de Compostela dieciochesco encierra muchas e importantes obras en conventos y monasterios[1325], como los de santa Clara y san Francisco. La ciudad acoge un conjunto de edificaciones que, bajo las directrices de la Academia de San Fernando, además de adornar la ciudad, buscan engrandecerla. Antes del cambio de siglo hay que destacar en el campo pictórico el nombre de Gregorio Ferro (1742-1812)[1326].

Tras dejar el Neoclasicismo se pueden señalar rasgos como el afán de romper el aislamiento, así como un paulatino predominio de la pintura sobre escultura y arquitectura. Ambas características contemplan a su vez el determinante protagonismo de la burguesía; novedad que traerá consigo el retraimiento de temas religiosos por la preferencia de otros, como el retrato o la temática costumbrista. Un cambio que supondrá el germen de la creación de una pintura genuinamente gallega[1327].

El anonimato mayoritario de los pintores es consecuencia de la ausencia de escuelas en la que estos pudieran formarse y adquirir destreza Una posible causa de la empobrecida tradición pictórica gallega es el hecho de que los artistas salían a formarse fuera de Galicia y no era habitual su retorno, especialmente en caso de alcanzar el éxito fuera[1328]. En lo relativo a la formación de los artistas tiene gran importancia el surgimiento en 1849 de la Academia Gallega. Desde un punto de vista teórico, y también práctico, el arte conoce una revisión; el artista deja de ser artesano de lujo y alcanza el estatus de profesor. De mero trabajador manual a emisor de un mensaje de regeneración,

[1324] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 21.
[1325] GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1999).
[1326] PABLOS (2003), p. 13.
[1327] LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 15.
[1328] PABLOS (1981), p. 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ahora sí, con un marcado carácter moral, situando el arte como elemento fundamental para definir una cultura.

> *¿Por qué no aspirar a una España que sea amplísima armonía donde hallen fecunda resonancia todas las armonías peninsulares y en ella den su eco emocionado como en un corazón innumerable*[1329]

10. 2 Escuela y escuelas: Galicia y España

Desde que comenzara sus investigaciones en el vasto campo del arte, Calvo Serraller reconoce que el peso de las identidades nacionales ha sido siempre una cuestión candente[1330]. Por su parte, Rosa Chacel se pregunta qué es lo nacional que pueda manifestarse en las producciones del espíritu[1331]. ¿Es un conjunto de características externas, una serie de actos que conforman una respuesta e identidad? ¿Se trata acaso de un impulso? ¿Lo nacional es cuestión de clima, de sangre o de espíritu? Este apartado pretende reflexionar acerca de "esta cuestión espinosa y apasionada de las identidades"[1332].

Las grandes épocas del arte reflejan el espíritu del pueblo, así como toda una serie de problemas que lo envuelven y lo complementan. El carácter nacional se expresa por medio de unas singulares ideas, formas y pasiones; referirse a la producción artística de un país es aludir a una selección de obras que emplean imágenes e ideas para transmitir un mensaje. Las influencias y el conocimiento de mundos ajenos que enriquecen y descubren nuevas posibilidades insospechadas adquieren ahora carácter de imitación[1333].

Lo nacional consiste en mostrar la vida de un pueblo tal como es en lo ordinario, en lo cotidiano, sin mascarada, sin traje regional, sin intención didáctica: con rigurosa sinceridad y con calor. La perfección de las imágenes, la intensidad y la veracidad en las situaciones morales serán así la gloria nacional en proporción de su calidad intrínseca. Es la vida íntima de los pueblos, en sus formas familiares y urbanas, en sus

[1329] ORTEGA Y GASSET (1988), p. 33.
[1330] CALVO SERRALER (1988), p. 9.
[1331] CHACEL (1989), p. 227.
[1332] PENA (1993), p. 18.
[1333] CHACEL (1989), p. 229.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

creencias e inclinaciones, la que titubea y decae en el sentido nacional, porque es grande la influencia del arte en la vida[1334]. La cuestión de lo nacional se extiende a todo: formas de vida, lenguas, actitudes psicológicas, etc.[1335].

Los grandes pintores desempeñan un rol fundamental, principalmente orientativo, pues no son islas aisladas, sino ríos que funden sus cursos y se enriquecen mutuamente. Así, el tema de la tradición y transmisión es de vital importancia[1336]. Puede resultar de utilidad entender el papel de la escuela asimilándolo a una orquesta, en la que cada pintor es un instrumento: todos tienen un sonido diferente, pero oída en conjunto, el sonido producido es armónico.

España está por descubrir y sólo la descubrirán españoles europeizados[1337]

Pensadores europeos como Taine recogen estructuras de pensamiento según las cuales "las peculiaridades de las etnias vendrían marcadas por factores geográficos, climáticos, que condicionaban su modo de pensar, de vivir y de crear"[1338].

El arte puede ser entendido como uno de los elementos definitorios de la cultura[1339]. Siempre en un delicado equilibro, que evite caer en lo demasiado local, por un lado, ni únicamente en lo extranjero, por otro[1340]. En este sentido, Penas Trueque recoge a Valeriano Bozal cuando afirma que

> "no sólo la lengua y el propio desarrollo económico y social actuaron como factor diferenciador, sino que la tradición

[1334] CHACEL (1989), p. 230.
[1335] Ibídem, p. 238.
[1336] PORTÚS (2004), p. 57.
[1337] UNAMUNO (2005), p. 130.
[1338] MOSQUERA (1999), p. 60.
[1339] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 77.
[1340] La importancia de la nación es uno de los epígrafes en la obra de López Fernández. LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 283.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> plástica de cada región y sus relaciones exteriores serán decisivos en la configuración de su diversidad"[1341].

Álvarez Emparanza señala tres requisitos que, en el campo artístico, permiten hablar de escuela[1342]: unidad de radicación, unidad de generación y la existencia de maestros que dicten con su magisterio las normas a seguir.

10.2.1 Tomando su sentido más clásico, ¿cuándo y cómo ocurre la invención de la escuela española?

Carl Justi en *Zur Spanischen Kunstgeschichte* fue el primero en cuestionar la existencia o no de una escuela española. A los obstáculos que esgrime en su obra, Lafuente Ferrari disculpa el exclusivo interés de Justi en el *estilo español* en cuanto semejante al italiano, flamenco o francés; cuando precisamente debería ser estudiado a partir de sus diferencias[1343]. Si bien es cierto que en el campo concreto de la pintura los artistas españoles viajaron y algunos de ellos asomaron sus pinceles al arte que se hacía en el extranjero; también lo es que la formación de la mayoría de los artistas transcurrió en España.

Ante Erwin Panofsky, que reconocía apenas encontrar carácter de escuela en el arte español, Lafuente Ferrari sugiere que quizá el arte español sea más dado a las figuras individuales, a partir de las cuales surgirá cierta escuela, que a movimientos o estilos que sí se pueden rastrear en el arte europeo[1344]. Cabría preguntarse, como señala Javier Portús en su introducción, si se puede identificar una tradición en la pintura española. Esto revela una vertiente historiográfica propia del

[1341] PENAS TRUEQUE (1999), p. 23.
[1342] ÁLVAREZ EMPARANZA (1973), p. 7.
[1343] LAFUENTE FERRARI (1987), p. 11.
[1344] Ibídem, p. 12.
Con más intensidad en el retrato, a la hora de valorar el arte español del Renacimiento, tiene mucha importancia el binomio conformado por tradición y transmisión. Waldmann señala un cierto miedo a las corrientes que campaban por Europa como el motivo de que la Corona española impusiese una cuarentena intelectual en torno a la Corte, y gracias a la cual se podrá hablar de una conciencia de escuela. WALDMANN (2007), p. 65.
En este sentido, Calvo Serraller apunta "la total y persistente vinculación a los ideales religiosos de la Contrarreforma" como parte diferencial del arte español. CALVO SERRALLER (1988), p. 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

siglo XIX y parte del XX caracterizada por la búsqueda y cristalización de esos elementos que pudieran conformar una historia del arte nacional[1345]. Así, se pueden reconocer dos nacionalismos españoles: uno defensivo y conservador; y otro liberal y vibrante[1346].

Otro concepto introducido por Lafuente Ferrari no trata de considerar lo que un pueblo ha hecho, sino cómo lo ha hecho. Eso sería el estilo, "la peculiar manera de hacer"[1347], y que en el caso español se concretará tardíamente[1348]. Un concepto usado y abusado en la investigación teórica[1349]. Es posible, como afirma Lafuente, que las creaciones españolas rebosen el rígido esquema que sí funciona para otros países y sus respectivas artes. El arte español participa tanto de los estilos europeos, como de otros más propios de su historia, por ejemplo, el arte musulmán[1350]. En este sentido, puede servir, por gráfico, el concepto de *estilos horizontales* y *estilos verticales*. Los primeros se extienden entre varios pueblos que forman una misma comunidad cultural; los segundos se imbrican e interpenetran formando *coyunturas* favorables o desfavorables[1351].

Al respecto de la pintura española[1352], Lafuente Ferrari señala el período inicial de la Reconquista como hecho crucial en la formación de la nacionalidad de España; y distingue una doble vertiente: por un lado el Reino de Asturias, y por otro el arte producido por la población mozárabe[1353]. Con la muerte del Greco en 1614 Lafuente Ferrari se permite reconocer los primeros rasgos de una escuela española[1354]. El concepto de "arte racial" que Carmen Pena recoge, hace referencia a un

[1345] Un poco más adelante Portús añade que "no existe todavía una monografía que estudie desde una perspectiva amplia la historia del retrato a lo largo de las edades Moderna y Contemporánea". PORTÚS (2005), p. 18.
[1346] Ibídem, p. 30.
[1347] LAFUENTE FERRARI (1971), p. 8.
[1348] Ibídem, p. 35.
[1349] SMITH (1977), p. 201.
[1350] LAFUENTE (1971), p. 19.
[1351] Ibídem, p. 20.
[1352] Para esta investigación se entiende por "pintura española" aquella que comienza desde que España existe como nación diferenciada; dejando fuera a la pintura prehistórica, la correspondiente a culturas primitivas asentadas en la península o la etapa de dominación romana.
[1353] LAFUENTE FERRARI (1987), pp. 41-43.
[1354] Ibídem, pp. 62.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

proceso reconocible en el Siglo de Oro, y que buscaba corroborar "esta idea de la españolidad plástica" [1355].

Poco tiempo después se da un proceso de decantación de los postulados neoclásicos hacia las provincias, a través de las Academias locales y las Escuelas de Bellas Artes. Haciendo del Neoclasicismo una rutina que terminó por hastiar, desvirtuada en sus formas y en su contenido. En el caso español[1356], "la construcción de un arte nacional necesitaba planteamientos colectivos e implicaban el retrato de los hechos universales de dimensión humana que creaban un pasado y una tradición común"[1357]. Junto a una renovacion ética y social, paralela a una modernización artística, surgen nuevos modos de entender España que van de la crítica que desembocaría en los asuntos de la España Negra, en versiones como la de Regoyos o Solana; y también en una una afirmación de la identidad diferencial, postura reactiva con lo propuesto desde Madrid[1358].

Una búsqueda de la modernidad, entendida como "gran poética del momento"[1359], que no es sino cultura madrileña. La cercanía geográfica y el desarrollo de sus sociedades facilitan la penetración de la modernidad por Cataluña y País Vasco. La llegada de las vanguardias vendría a modificar el panorama. De tal manera que lo lógico sería admitir que no existe una escuela de arte vasco, catalán o gallego, sino artistas que adaptan a un lenguaje autóctono o a una iconografía local los lenguajes plásticos de vanguardia. Figueira Valverde reconoce que "ni la presencia de obras excelentes la justifican [la escuela], si no existe la unidad de un estilo común y diferenciado"[1360].

Aparece un proceso autóctono peculiar "o mejor dicho, la creencia en tales apariciones, es cosa del último cuarto del siglo XIX, con la culminación del romanticismo y del regionalismo restaurador"[1361].

[1355] MAINER (1993), p. 23.
[1356] Se suele acudir a la idea del alma de España para tratar el asunto de la escuela española. "Unas veces, alma significa el hueco receptivo de la conciencia: otras, la secreta voz interior de objetos y ambientes; unas y otra son almas que dialogan". MAINER (1993), pp. 27-32.
[1357] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 284.
[1358] MAINER (1993), p. 19.
[1359] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009).
[1360] PABLOS (1981), p. 12.
[1361] BARAÑANO (1987), p. 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En España se da una curiosa mezcla de lo novedoso que llega más allá de las fronteras, y lo que ha siempre ha estado en el país: una suerte de eclecticismo moderado, como señalan Reyero y Freixa[1362].

En un plano político, eventos como el fracaso de la Revolución del 68 y la consiguiente Restauración de la monarquía; y, desde un prisma artístico, los primeros contactos con la descollante vanguardia parisina y el inicio de procesos de renovación; culminarán con la regeneración moral y artística de las artes nacionales[1363].

Tras el Desastre del 98 se detecta un proceso centrípeto, caracterizado por una preeminencia del todo sobre cada una de las partes del Estado, que propone una labor de reinterpretación artística facilitada por la permeabilidad del país ante influencias y corrientes extranjeras. Es lo que Reyero y Freixa denominan la cuestión nacional, concepto según el cual cada región, con su mentalidad particular, evoluciona hacia una modernidad diferente a la del resto del territorio. De manera que, si la centralidad en lo político es algo inamovible, quedará en parte compensada por el afán de despuntar artísticamente de cada región.

España lamenta su situación mirando hacia dentro, "volcándose en la recuperación de todo lo español y de nuestras más hondas raíces hispanas"[1364]. Una atención que recelará de lo novedoso, más por su carácter extranjero que por nuevo. Sigue habiendo artistas que salen al extranjero, pero son la excepción a la realidad del panorama artístico español[1365]. Una coyuntura artística atrapada

> "entre el neorromanticismo naturalista y académico de la pintura oficial y los folklorismos y casticismos de las distintas escuelas regionales, que dan vida a la cultura artística española hasta finales del primer tercio de siglo"[1366].

[1362] REYERO y FREIXA (1999), p, 67.
[1363] Ibídem, p. 12.
[1364] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 451.
[1365] Las fuerzas artísticas españolas apenas salen del país, de ahí que hasta hace relativamente poco sus cuadros fueran poco conocidos: "los pintores [españoles] no frecuentan Europa, no se dan a conocer, de esta clausura sale perjudicada tanto la producción española como la fama de nuestros artistas" Ibídem, p. 38.
[1366] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 451.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, y como afirma Calvo Serraller, a fines de los años ochenta del siglo XIX estaba todo lo iba a ser el arte español[1367].
¿Y ahora qué? A continuación, se sucederán unos años (1880-1918) en los que

> "la contemplación de la pintura de esta época desde esa perspectiva desvela como asunto central de la misma la cuestión de la identidad de España y cómo expresarla en imágenes, reflejando las tensiones entre los centros y las periferias, que litigan en torno a la cuestión de su propio ser colectivo"[1368].

Podría distinguirse un paréntesis en la década que va de 1904 a 1914: fragmento en que "se definió una política reformista, se consolidaron los aspectos institucionales de la cultura (centros universitarios, actividad cultural, prensa diaria) y se configuró lo que se cabría llamar un *arte nacional*"[1369].

Apoyo al proceso de modernización de la pintura española, el paisaje ha de ser entendido como "afirmación de los diversos territorios físicos y culturales que litigan por afirmar su identidad plástica"[1370]. El paisaje, por un lado, y un protagonismo creciente de la realidad del campesinado, "uno de los símbolos más destacados de los valores nacionales y regionales"[1371].

Un proceso de revisión que produjo una ampliación del elenco de artistas españoles susceptibles de convertirse en ejemplo para sus sucesores, de manera que a Velázquez y Goya habrá que añadir El Greco. Velázquez siguió enseñando cómo pintar, siglos después de su muerte. ¿Cómo? Por medio de grandes pinceles como los de Federico de Madrazo (1815-1894), Eduardo Rosales (1836-1873) o Joaquín Sorolla (1863-1923). Precisamente, en los siglos XIX y XX aparece la conciencia de una tradición o escuela española surgida alrededor de

[1367] CALVO SERRALLER (2014), p. 35.
[1368] PENAS TRUEQUE (1993), p. 18.
[1369] MAINER (1993), p. 27.
[1370] Ibídem, p. 21.
[1371] Ibídem.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Velázquez. "Incluso los pintores más receptivos a lo que estaba ocurriendo en el extranjero, consideraron al sevillano un precedente al que seguir y reflejaron en algunos de sus cuadros su influencia"[1372]. Y fueron muchos los pintores que tuvieron la voluntad de aportar su novedad al género[1373]. En este sentido, es interesante la afirmación de Camacho cuando dice que los pintores españoles del siglo XIX son, antes que nada, "rostros pensantes"[1374]. Es precisamente la voluntad de introspección lo que define al retrato español.

Recepción de postulados impresionistas y postimpresionistas de artistas vascos (en torno a *El Coitao*) y catalanes (Els Quatre Gats). País Vasco y Cataluña por el surgimiento de una burguesía industrial. Hasta los primeros años del XX no brotará una generación de artistas capaz de ofrecer una aportación singular al arte español[1375].

Un arte español más caracterizado por "sus sesgos inesperados, súbitas irrupciones, su espontaneidad individual"[1376] que por una corriente que fluya evolucionando tranquila y con lentitud. Precisamente, la preeminencia de las individualidades sobre los grupos a lo largo de la historia del arte es una de las características del arte español. En este sentido, la escuela española rumia lo que han hecho pintores como Velázquez, Murillo, Ribera; al tiempo que, una apertura intelectual y teórica de España a mitad de siglo a lo que se hacía en Europa[1377], permitirá a los pintores españoles ciertas sinergias de renovación internacional en los pinceles de Rembrandt, Tiziano[1378].

> "¿Podría decirse que son así todos ellos?; ¿qué la historia del retrato español se caracteriza exclusivamente por esa gravedad, apostura, sobriedad, intensidad individual, contención expresiva, arrebato místico, grave sosiego y altivez un tanto rígida?"[1379].

[1372] PORTÚS (2004), p. 60.
[1373] Portús señala a Madrazo, Sorolla, Zuloaga, Picasso. Ibídem, p. 18.
[1374] HERRERA (2006), pp. 213-227
[1375] VÉLEZ (1999), pp. 34-35.
[1376] Ibídem, p. 13.
[1377] GÁLLEGO y DÍEZ (1997), p. 49.
[1378] BARÓN (2008), p. 21.
[1379] PÉREZ SÁNCHEZ (1994), p. 216.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figuras como la de Goya permiten reconocer la existencia de una tradición propia a la que "casi todos los grandes retratistas de esa centuria acudieron de manera más o menos frecuente"[1380].

En 1907 el retrato era, dentro de la pintura española, el campo ideal en el que reconocer el genio artístico nacional[1381]. Por su parte, Francastel reconoce su entidad dejándolo de lado en su investigación[1382]. Se pregunta Portús hasta qué punto la historia del retrato en España es un proceso evolutivo o la suma de arreones de fuertes personalidades[1383]. "El retrato se imbrica con el pertinaz realismo ibérico"[1384].

Nada más cierto que en el arte,
como en la poesía, como en todo aquello
que es hijo de la inteligencia o del corazón,
la raza gallega se diferencia esencialmente de las del resto de España[1385]

10.2.2 Escuela gallega

> "Poco fundamento tiene pintar en Galicia imitando lo que se pinta en París, pues lo que allí es reflejo de una realidad cultural y ambiental, aquí no pasaría de ser estéril mimetismo. La única forma de hacer lo que hacen ellos es reflejando -tal como ellos reflejan la suya- la realidad cultural y ambiental que nos es propia"[1386].

Para algunas cosas, España estaba en la periferia de Europa en cuanto a la evolución de las artes, y dentro de España, Galicia era la

[1380] Para un estudio del retrato en Goya véase VEGA (2018), pp. 41-94.
[1381] PORTÚS (2005), p. 13.
[1382] FRANCASTEL (1978), pp. 9-16.
[1383] PORTÚS (1994), p. 47.
[1384] VV.AA. (1971), sp.
[1385] MURGUÍA (2004), p. 161.
[1386] MON (1971), p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

periferia de las periferias. Pese a bienintencionados intentos, aperturas aurorales o distensiones miméticas, Galicia queda marginada de los grandes temas estilísiticos de Europa[1387]. Y si no se puede olvidar que el arte español es europeo en cuanto a la influencia de artistas extranjeros, tampoco está de más señalar que, en cierta medida, el arte gallego bebe del arte español[1388].

La voluntad de señalar una escuela aquilatada puede responder a un deseo de conectar con la modernidad europea que implicaba temor por ahogar esas identidades culturales tan particulares en el gran océano de la cultura y artes europeos. No es algo estrictamente periférico, por lo que es posible detectar, incluso antes en el tiempo, regionalismo en la pintura española[1389]. Sin embargo, se reconoce más fuerte en aquellas zonas diferenciadas con aspiraciones de autonomía y una clara identidad cultura histórica (Cataluña, País Vasco, Galicia).

Es lo que López Vázquez identifica en el siglo XIX y denomina como la "creación de una pintura gallega y la búsqueda del estilo"[1390]. Couselo Bouzas, por su parte, apunta al alejamiento de los centros fundamentales de Occidente (París, Londres); la humedad del clima en lo que a la corrupción y maltrato de las obras se refiere; el absentismo artístico de la nobleza gallega en determinados momentos[1391].

Acerca de la existencia de una hipotética escuela gallega, Pablos señala el carácter de falacia de las escuelas en general. De ahí que, amparada por un tópico gramatical acomodaticio, en Galicia todavía más, pues no ha habido agrupación estructural, y la lucha de cada artista ha tendido más a la supervivencia individual que a compactarse, debido entre otras cosas al casi absoluto desamparo oficial y la falta de centros de formación válidos[1392]. Los artistas se encuentran ante una disyuntiva. Ser conscientes de su relación de pertenencia a una cultura gallega,

[1387] MON (1971), p. 31.
[1388] Junto con el de contextualización y el de modernidad, el concepto de escuela es uno de los ejes en la más que recomendable obra de Martínez Vilanova. MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 24.
[1389] Luna define regionalismo como "la recuperación y promoción del desarrollo de la vida y la organización regional desde los pormenores técnicos más materiales hasta las más elevadas creaciones del espíritu". LUNA (1997), pp. 258-259.
[1390] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 19.
[1391] BOUZAS (2004), p. 36. Es interesante consultar también MURGUÍA (1884).
[1392] PABLOS (1981), p. 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

determinada por condiciones de existencia y de historia; y una voluntad de diálogo con el moderno contexto europeo[1393].

En ocasiones entendido como sinónimo de "provincialismo encorsetador y anacrónico"[1394], Galicia arrostró una serie de circunstancias que configuraron en el gallego "una ética de la soledad que lo diferenció tanto en esa soledad, como en la subsiguiente amargura"[1395]. Lafuente habla de *focos activos* y de *puntos de concentración de energía*, responsables de irradiar cultura y, por ende, constituir naciones[1396].

Punto común de muchas creaciones artísticas es el amor a Galicia, del que Rosalía de Castro, Pardo Bazán o Castelao son preclaros exponentes. La idea de Galicia como región se articulará en torno a la defensa y comunicación de lo propio: indumentarias, paisaje, etc.; haciendo de lo pintoresco una categoría muy del gusto de la burguesía local[1397].

La pintura del XIX en Galicia será la que predomine sobre escultura y arquitectura, precisamente debido a la ausencia de una tradición pictórica[1398]. Si bien en la arquitectura e incluso en la escultura es posible reconocer una escuela gallega, en el caso de la pintura no es así.

> "Y en ello nada tendrá que ver el aislamiento con los grandes movimientos artísticos de occidente, ni la ausencia de intercambio de técnicas e ideas, sino al hecho de una carencia en la demanda de obras, lo que motivará que cualquier artista, que se preciase de tal, abandonase esta tierra para asentarse en Madrid"[1399].

[1393] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 15.
[1394] LÓPEZ VÁZQUEZ (1990), "Introducción".
[1395] MON (1974), p. 14.
[1396] Ibídem, p. 40.
[1397] PENAS TRUEQUE (1993), p. 21.
[1398] TILVE JAR (2009), p. 301.
[1399] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 294.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El regionalismo no debería entenderse como un elemento clarificador y ordenador, antes bien como "una línea de orientación temático-lingüística"[1400].

Las dos vías del regionalismo: por un lado, está la liberal-progresista de Murguía; por otro la tradicionalista de Brañas[1401]. Es interesante la propuesta de Barreiro: según la cual el regionalismo gallego del siglo XIX desembocará en el nacionalismo del XX. Por lo que, concluye Barreiro, Galicia se incorpora a la modernidad ya desde la década de los ochenta del siglo XIX.

Se puede estudiar este doble asunto (Regeneracionismo y regionalismos o nacionalismos periféricos) entendiéndolos como dos fenómenos interaccionados, y coincidentes en el inicio de la etapa de modernización de España[1402]. Que haya cierta coherencia derivada de un mismo sistema decimonónico de enseñanza y algún que otro rasgo (cierta figura de renombre o viajes a tal o cual país) aseguran una pintura correcta, homogénea pero "no significará tampoco la existencia de una escuela regional con características propias, sino más bien, los modos y modas que se seguían genéricamente en la mayoría del territorio español"[1403].

Sin embargo, "al hablar de *regionalismo* no podemos hacerlo como de una corriente uniforme, ya que cada región está conformada histórica, social, económica y políticamente de diversas formas, y su evolución, por consiguiente, también es diferente"[1404].

Mientras el resto de Europa coquetea con los distintos movimientos de vanguardia, Galicia optará por la opción regionalista[1405], alejándose de los grandes movimientos culturales de Occidente[1406] pese al

[1400] BRIHUEGA (1981), p. 140.
[1401] BARREIRO (1999), p. 38.
[1402] PENAS TRUEQUE (1993), p. 18.
[1403] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 453.
[1404] VILA (1999), p. 123.
[1405] Un concepto de vanguardia que debe entenderse como una ruptura antes que como una evolución. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010), p. 19.
[1406] Entre otros motivos, Sobrino Manzanares señala la existencia de una mediocre tradición pictórica, el alejamiento geográfico de los mejores pintores y la ausencia de escuela o foco impulsor de pintura. SOBRINO MANZANARES (1981), p. 405.
También cabe ponerlo en relación con la aparición de ciudades de cierta entidad, un descenso demográfico, la entrada de capital extranjero y la voluntad regeneracionista. En el caso vasco,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dinamismo favorecido por los viajes de formación que realizaban los distintos pensionados, ocasión que servía de enlace con las corrientes impresionistas y postimpresionistas[1407].

En gran medida, el siglo XIX se encuentra salpicado de brotes y rebrotes nacionalistas que, en mayor o menor medida, culminarán en independencias o unificaciones[1408].

Durante el XIX, centro y periferia son interdependientes y, en ocasiones como en los momentos finales del siglo, puede surgir el conflicto[1409]. Sin embargo,

> "en todo estudio de historia del arte, como en la historia de la cultura en general, la necesidad o conveniencia de enfocar el tema desde de un punto de vista nacional no debe hacernos olvidar que los grandes movimientos espirituales no pueden encerrarse en límites marcados por la geografía o la política"[1410].

El arte se presenta como ventana que permite otear en el fundamento social decimonónico[1411] ya que en él se pueden apreciar retazos de pensamiento, y de sentimiento, que testimonien la vida misma y el ser de gentes de antaño. En el caso gallego surge lo que Lafuente Ferrari denomina *generación decisiva*, "grupo de artistas coetáneos (…) con la misión de dar paso a una visión nueva; su actuación cambia el panorama del arte y sus obras marcan, desde entonces, un hito en el proceso histórico"[1412].

Esta perspectiva regionalista se define también por una defensa de los valores autóctonos gallegos con cierta nostalgia y costumbrismo. Características que quedan reflejadas en paisajes, fiestas, romerías, etc.

---

como apuntaba Pío Baroja, no existieron artistas de renombre debido a que "no ha habido grandes ciudades, pero que si las hubiera habido, se hubieran dado". ÁLVAREZ EMPARANZA (1973), p. 8.

[1407] MON (1974), p. 17.

[1408] PRECKLER (2003), pp. 384-385.

[1409] MAINER (1993), p. 20.

[1410] LAFUENTE FERRARI (1971), p. 1

[1411] GARCÍA IGLESIAS (1998).

[1412] LAFUENTE FERRARI (1971), p. 1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una mirada amable, en definitiva, al gusto de la burguesía del momento, que recela de las propuestas vanguardistas.

En el caso gallego nombres como Sobrino Buhigas, Imeldo Corral o Bello Piñeiro buscarán transmitir por medio de sus pinturas el otro y auténtico modo de ser de Galicia. También hay quien ve en la atractiva figura de Corredoira el inicio de la llamada escuela gallega de pintura[1413]. Así las cosas, lo que para algunos puede ser contradicción con la realidad, para otros resulta simplemente "una estimación no acorde con las premisas que requiera la existencia de una *escuela*"[1414].

Conscientes del vacío en la pictórica gallega, la generación de pintores nacidos en 1870 tratará de crear una obra muy personal, capaz de englobar la esencia del país en sus colores y en su luz.

El sentimiento galleguista que tan buenos resultados artísticos había dado en el siglo XIX, aportará poco más que la aparición de una iconografía propia de base popular en el siglo XX.

Animada por un espíritu concreto, el propio de un tránsito entre un fin de siglo desastroso y las inquietudes del que está por llegar[1415], Galicia mantiene su rumbo ecléctico en lo artístico, eclecticismo en boga en el panorama artístico nacional, conciliación del clasicismo académico y de la nueva representación impulsada por el realismo. Sea como fuere, técnica y conceptualmente, la pintura gallega es fiel a postulados académicamente decimonónicos[1416].

Ocurrió con la manera que se adaptaron los distintos romanticismos europeos en el arte del país, y ocurre de nuevo en el siglo XX. Además de procesos de hibridación y asimilación, hay que tener en cuenta la base histórico-cultural, con unos lenguajes que facilitarán o convertirán en única la absorción de los postulados vanguardistas en España como unidad, y en cada una de las distintas unidades que la componen[1417]. Asimismo, a partir del siglo XX Galicia empieza a ser conocida por sus creadores[1418].

[1413] PULIDO (2004), p. 345.
[1414] BARAÑANO (1987), p. 7.
[1415] AVANTIS, p. 20.
[1416] VILA (1999), p. 124.
[1417] BRIUHEGA (1981), p. 434.
[1418] GÓMEZ DE SANZ (), p. 145.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una primera fase que coincide con la modernización de Galicia influida por acontecimientos históricos, como la Segunda República y posterior Guerra Civil; profundas transformaciones sociales; o la formulación de un sentimiento de diferenciación que desemboca en el nacionalismo de comienzos del siglo XX[1419].

Condicionamiento de los sucesos nacionales en el orden político, social, económico, etc., unido a las tensiones entre las novedades artísticas que llegan desde fuera y la inercia que existía en Galicia, junto con una cada vez más constante preocupación por reinstaurar lo genuinamente gallego en las diversas facetas de la vida cultural y artística.

Ante la afirmación que califica a Galicia de un país sin tradición pictórica[1420], cuando los artistas gallegos de la Generación del 17 creen la idea de Galicia como un ente nacional diferenciado, no recurrirán a la historia, sino a la memoria; al fin y al cabo, además de los hechos que jalonan la historia de Galicia, su memoria es extraordinariamente rica[1421].

La necesidad de abrirse camino, como dialogan Silvio Lago y Minia Dumbría en *La Quimera* de Pardo Bazán, lleva a muchos artistas a buscar ese complemento formativo fuera de las fronteras de Galicia (Madrid), e incluso de España (en la ya tibia artísticamente Roma[1422]; Londres; Berlín; ¡incluso Chicago!)[1423].

El siglo pasado alumbró a artistas que fueron capaces de sustentar una escuela gallega con nombres como Francisco Asorey[1424], Carlos Maside[1425], Luis Seoane o Isaac Díaz Pardo. Se promociona la cultura

[1419] SOBRINO MANZANARES (1981), pp. 389-390.
[1420] MON (1974), p. 12.
[1421] Acerca de la diferencia entre historia, memoria y recuerdo, véase MONTERROSO MONTERO (2004), pp. 25-29; LÓPEZ VÁZQUEZ (2007), pp. 33-93.
[1422] A partir de 1873, con la inauguración de la Academia Española en Roma, este vínculo físico, y no pocas veces emocional, daría pie a la idea de una escuela española en Roma. REYERO y FREIXA (1999), p. 226.
[1423] La obtención de dichas becas implicaba demostrar tanto capacidad técnica como una perfecta asimilación del gusto oficial. CALVO SERRALLER (2014), p. 77.
[1424] IGLESIAS BALDONEDO (2015).
[1425] Buscará una manera de cristalizar la pintura gallega, contenido galaico, con una forma que respondiera al ser del arte gallego. CORREDOIRA (2004), p. 29.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gallega, y se alienta el sentimiento galleguista[1426]. Puede ser oportuno citar la acertada distinción de Barreiro entre la *galleguidad* entendida como "signo de identidad de un pueblo" y otra que se define como "referente político, como movimiento"[1427]. Esto llevó a teóricos del nacionalismo a investigar en la historia, antropología o literatura gallegas "para definir el espíritu de la identidad de Galicia"[1428].

Intento de renovación del arte gallego por medio del interés en el trabajo y los días del pueblo en la obra de Maside, Souto, Colmeiro, Laxeiro[1429].

Sin dar ningún nombre, Mon señala como el artista gallego "desde la eclosión modernista hasta bien entrados los años treinta [del siglo XX], y aún hoy en grupos muy nutridos de integristas estéticos, se entrega a una abrumadora repetición de los temas consagrados por el folklorismo pintoresquista"[1430].

Los artistas de vanguardia tomaron como punto de partida pictórico una concepción escultórica de la imagen[1431]: rotunda, pesada, tridimensional, ocupando espacio[1432].

En los lienzos de Carlos Maside, y por extensión de su generación, cristaliza la pintura gallega de contenido galaico y "sobre todo, con una forma que respondía sustancialmente al ser del arte gallego y, por tanto, definitoria del mismo"[1433].

Movimiento paralelo a la Renaixenxa catalana, el Rexurdimento gallego revitalizará la cultura propia, alumbrando una conciencia de pertenencia a lo local, lo propio. Reviste especial importancia pues supone el inicio de un proceso de recuperación de la cultura e identidad gallegas en diversos campos (música, historiografía, folclore, artes

[1426] Sin reducirlo a ninguna tendencia ideológica, muchos de los artistas tienen un poso galleguista voluntario e importante. Esto se traduce plásticamente en la búsqueda de un arte propio y una manera de aplicarlo.
[1427] BARREIRO (1999), p. 43.
[1428] MOSQUERA (1999), p. 61.
[1429] MON (1972), p. 97.
[1430] MON (1974), pp. 20-21.
[1431] En Galicia se puede hablar de la dimensión artística de ciertas artesanías en las que el granito se muestra basto, con toda su rotundidad. Artistas que emplean un nuevo vocabulario pleno de expresión, que colabora con acierto en mantener la vinculación con lo gallego tradicional, y mantiene la oposición a lo académico (tanto regionalista como modernista).
[1432] GIRALT-MIRACLE (1977), p. 25.
[1433] LÓPEZ VÁZQUEZ, (2009), p. 259.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

plásticas). Supone la entrada en funcionamiento de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos que más que alentar sentimientos galleguistas, seguirán las indicaciones de San Fernando en Madrid. Un compromiso artístico que en el siglo XX y con la Generación Nós, también será político[1434].

En Galicia se formará una generación de artistas que podrán establecer los rasgos determinantes de *pintura gallega*[1435]. En algunos casos supondrá la plasmación de lo gallego mediante lo fenotípicamente celta, y el análisis de sus características psicológicas, anímicas y raciales[1436].

Es conveniente mencionar el papel jugado por las Exposiciones Regionales. La acogida por Santiago de Compostela (1909) reflejará el cambio de rumbo artístico, en el que la pintura se valora como "un factor más del necesario progreso galaico, hacia una conciencia renovadora en la que la pintura poseía una identidad que comenzaba a avanzar de acuerdo con las tendencias peninsulares y europeas"[1437]. Son manifestación de "una incipiente producción artística gallega" y "uno de los acontecimientos socioculturales más señeros del primer tercio del siglo" en palabras de Pereira Bueno[1438].

Pintores *regionalistas españolistas* como Sotomayor, se preocupan por la creación de una pintura de carácter universal; mientras que otro grupo de *intelectuales y artistas nacionalistas* preferirán desmarcarse de cualquier influencia externa (española o internacional), profundizando en cambio, en lo rústico como característica galaica[1439].

"Galicia no escapa al problema acerca de la propia identidad, y acomete la modernización de su pintura, replanteándose su imagen en un discurso que se debate entre la decadencia y la modernización; entre una pintura regionalista y su superación"[1440]. Algo que pone de relieve la importancia de la identidad.

[1434] LÓPEZ VÁZQUEZ, (2009), p. 290.
[1435] Ibídem, p. 77.
[1436] LÓPEZ VÁZQUEZ (2007b).
[1437] MONTERROSO MONTERO (2004), p. 38.
[1438] PEREIRA BUENO (2004), p. 72.
[1439] PALOMARES (2008) p. 38.
[1440] CARBALLO CALERO (1993), p. 314.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "De ahí que todavía mucho más importante que la reproducción exacta de sus rasgos físicos -que tambien lo son- y ya no digamos de su vestimenta, lo verdaderamente relevante es plasmar el alma del personaje: su grandeza moral y su enorme espiritualidad"[1441].

Os artistas fan escola cando todos están mergullados na mesma atmósfera creada pola exemplaridade dun Mestre, polas esixencias do público, por unha teoría estética, ou pola presencia, dereita o evocada, dun conxunto de artistas en canto inflúe, de xeito orientador e animador, en cada un[1442]

Aquí, raras veces hemos dado escuelas, sino constantemente individuos[1443]

10.3 GALICIA Y SU ARTE EN EL SIGLO XIX

Ha transcurrido ya más de medio siglo desde que Gaya Nuño caracterizara a Galicia como "una de las regiones españolas más desposeídas de pintura y pintores, una de las menos favorecidas por el arte del siglo XIX"[1444]. Se ha aprovechado la mirada profunda arrojada por la exposición *Mirada inquieta*, que analizó la pintura gallega desde una perspectiva tanto nacional como internacional. Si en España se habla de la dicotomía entre Zuloaga y Sorolla, en Galicia ese binomio está compuesto por Sotomayor y Corredoyra[1445]. Es la oposición entre la tradición académica que viene de Roma y la rabiosa novedad que emerge de París.

Con la llegada del siglo XIX, y tildada de ensimismada, Galicia sigue siendo "finisterre" pues todo llega en diferido: géneros típicos del momento como el paisaje; evolución de formatos anteriores como la miniatura; falta de acceso o contacto habitual con la inmensa mayoría a las vanguardias europeas.

[1441] CARBALLO CALERO (1993), p. 46.
[1442] DIESTE (1930).
[1443] GAYA NUÑO (1994), p. 219.
[1444] GAYA NUÑO (1972), p. 145.
[1445] PENAS TRUEQUE (1999).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

López Vázquez distingue cinco poéticas desde la que estudiar el arte gallego del pasado. La primera alude a la pérdida de la importancia del tema del cuadro o asunto. Que la imitación de la naturaleza sea la verdadera finalidad del arte es la segunda. En tercer lugar, se encuentra la preocupación por la captación de la luz. Finalmente, una factura libre y desembarazada y el ajuste del color local que debe vencer las anemias de las academias y los amaneramientos y convencionalismos antinaturalistas generados en el taller.

Por su parte son cuatro las características apuntadas por Monterroso Montero en relación al arte gallego del siglo XIX: la aparición de los pintores-profesores, la relevancia del retrato a nivel sociológico y artístico, la labor de restauración de bienes eclesiásticos y particulares y el papel de la ilustración gráfica[1446].

De manera similar a como ocurre en los distintos países europeos, el siglo XIX adquiere velocidades diferentes en cada región dentro de España[1447]. Así, Galicia protagonizó un traumático y más lánguido proceso. Los problemas del siglo XIX en Galicia no distan mucho de los que aquejan a España. Galicia vive del sector agrícola; se caracteriza por una tímida modernización y un lento y localizado proceso de industrialización. La sociedad está marcada por un ominoso sector primario y la falta de un mínimo tejido industrial[1448]; esa misma sociedad, eminentemente rural y con una clase media endeble, contaba con una escasa industrialización[1449]. En definitiva, se producen avances propios de la modernidad, pero a otro ritmo[1450].

Un siglo en el que los principales agentes de cambio serán la burguesía y el mundo intelectual y profesional de corte liberal[1451]. Mientras permaneciesen formas propias del Antiguo Régimen, la modernización no podía ir más allá del papel del Boletín Oficial[1452]. El cambio de siglo trae consigo una mejoría de la economía, impulsando

[1446] MONTERROSO MONTERO (2007a), pp. 32-47.
[1447] PEREIRO y SARMIENTO (1997).
[1448] Hay quien señala incluso cómo "algún estudioso del proceso llegó a hablar de historia de la desindustrialización". ARTIAGA REGO (2009), p. 151.
[1449] ARTIAGA REGO (2009), p. 18.
[1450] SENDÓN y SUÁREZ (2010), p. 7.
[1451] En Galicia, como Madrid o Roma, reviste gran importancia el acierto con que el artista introduce su nombre en los círculos y relaciones de poder.
[1452] BARREIRO (200), p. 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el crecimiento urbano, lo que unido a otros factores redundarán en un gran desarrollo del arte, en forma de "un incremento de la demanda artística y de las exposiciones"[1453]. Hay quien conviene en caracterizar el panorama de las artes en Galicia durante el siglo XIX como desalentador, principalmente por la falta de política artística institucional[1454]. Otros como Mon señalan que el punto de partida es una pintura "que, con altibajos, empieza a configurarse plena de sustancialidad y jerarquía"[1455]. Afirmación que contrasta con el sentir generalizado de que más allá de la segunda mitad del siglo XIX no hay pintura gallega, idea que García Iglesias recoge y critica[1456].

Ante la falta de Academia, de instituciones públicas o de una poderosa burguesía interesada en adquirir obras y con el duro golpe que supuso la desamortización, la escultura gallega del segundo tercio, e incluso de buena parte del tercero, se encuentra sumida en una inercia creadora en la que los artistas se limitan a la producción de decadentes imágenes en las que reproducen hasta la saciedad obsoletas fórmulas barrocas[1457].

En un momento en que, salvo Cataluña y País Vasco, España era profundamente rural, surgen en ámbitos como el político o el artístico voces de descontento y propuestas de cambio. Determinadas regiones despiertan en lo político, espíritus de regeneración, de nacionalismo y regionalismo[1458]; que van de la mano de otros ismos artísticos como el Naturalismo, Modernismo o Simbolismo[1459].

A la promulgación de constituciones de corte liberal hay que añadir la desaparición de las monarquías absolutistas y sus ecos en forma de la Guerra de Independencia que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo XIX (1808-1814), acercando España al ritmo del continente, así como el fenómeno de las desamortizaciones y una potente crisis

[1453] PEREIRA BUENO (2004), p. 70.
[1454] Ibídem, p. 17.
[1455] MON (1974), p. 19.
[1456] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 20. Si bien es cierto que apellidos como Sotomayor, Lloréns o Castelao son de sobra conocidos, investigaciones recientes sacan a la luz otros como el del pintor Leopoldo Sánchez Díaz (1830-1901), véase LÓPEZ COSTERO (2011).
[1457] TILVE JAR (2009), p. 37.
[1458] LUNA (1997).
[1459] Se recomienda consultar la presentación del catálogo de la exposición *Centro y Periferia en la Modernización de la pintura española* (1880-1918). PENAS TRUEQUE (1999), p. 19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

económica[1460]. Barreiro califica de perniciosos los efectos de la desamortización para el arte y la cultura gallegas[1461]. Como todo evento, la desamortización tuvo implicaciones tanto negativas como positivas: pérdida de poder y de patrimonio por parte de la Iglesia; el nacimiento de una nueva Galicia en aspectos como la organización municipal o el mundo del arte[1462].

En el pasado, escultura y arquitectura habían gozado de cierta preeminencia, no así la pintura[1463]. El desarrollo de estudios histórico-artísticos pone sobre la mesa la necesidad de situar la pintura en cotas que ya habían alcanzado la escultura y la arquitectura. Frente a la evolución experimentada tanto en la escultura como, sobre todo, en la arquitectura durante el siglo XIX, la pintura gallega no tendrá una especial significación[1464]. En el ámbito artístico se puede hablar de un estancamiento del arte gallego basado más en la repetición artesanal que la creación o indagación de nuevas fórmulas. Entre 1830 y 1890, como ondas en un estanque, llegan a Galicia ecos de los principales movimientos artísticos europeos (Romanticismo, Realismo, Eclecticismo).

En el campo de las artes la arquitectura coge fuelle, gracias en parte a la Escuela Superior de Arquitectura con sede en Coruña e interviene en las ciudades por medio de la decoración y el ornato. También es posible seguir la evolución de la sociedad a través de la vivienda, morfema irreductible de la arquitectura. En este sentido deben considerarse los pazos de la hidalguía, los mayorazgos, la existencia de espacios complementarios como establos, almacenes, hórreos, etc.[1465].

Pese a la proletarización de los campos con el transcurrir del siglo, la agricultura sigue siendo la primera actividad[1466]. Aspectos como la reconversión de las plantas de salazón en industrias conserveras, unidas

[1460] PRECKLER (2003), p. 45.
[1461] BARREIRO (2009), p. 28.
[1462] Ibídem, p. 35.
[1463] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 68.
[1464] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 405.
[1465] En el período neoclásico pazos como el de Bóveda o Carracedo de Alfoz. La aparición de la burguesía también queda registrada, en ocasiones manteniendo el nombre de pazo: es el caso del que lleva el nombre del Marqués de Loureda, en san Pedro de Nos (Oleiros) del año 1873. Pero son más próximos a las *ville* italianas, incluso las casas inglesas.
[1466] AYALA (2005), p. 125.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a la conexión ferroviaria con Madrid, abrirán a Galicia una vía de ingresos económicos, y también la acercarán a la capital en ámbitos como el político o el artístico[1467]; además de permitir recorrer grandes distancias como hasta ahora no se había hecho[1468]. Un avance que trae consigo la pérdida del pasado, pues las nuevas carreteras y vías condenan al olvido a sus antecesoras. Es el origen de los grandes caminos de hierro que comenzarán a vertebrar Galicia. Pero Galicia es muy consciente de que unos caminos no pueden ocultar otros; y mucho menos su Camino, el camino de Santiago, columna vertebral de Europa, un viejo modo siempre nuevo de entender Galicia[1469]. Así, huyendo del miedo a las distancias y recortando tiempo, empieza a vivirse con rapidez. Las redes de comunicación en general, y las conexiones ferroviarias en particular, con frecuencia condicionan el crecimiento de núcleos urbanos.

Como catalizadoras de la modernización, las ciudades desbordan las murallas medievales reclamando ampliaciones en forma de ensanches con diseños más habitables en los que la naturaleza tiene su espacio. Junto a lo urbano hay que señalar la feria, sitio físico y acontecimiento temporal: sinónimo de fiesta, las ferias son punto de encuentro y de activación económica, así como de intercambio personal. En Galicia reviste gran importancia la cultura del agua, de los balnearios y de las aguas termales.

En los primeros veinte años del siglo se abre en Galicia una nueva era para la pintura de caballete[1470]. Hasta mediados del siglo XIX la pintura en Galicia se caracteriza por su carácter gremial, cerrado, con gran influencia de la transmisión familiar del oficio, reducida a mera práctica artesanal, con apenas capacidad creativa, muy vinculada al estamento eclesiástico[1471].

[1467] BARREIRO (1999), p. 36.
[1468] En el año 1873 entra en funcionamiento la línea ferroviaria Santiago-Carril, primer ferrocarril gallego.
[1469] El profesor Millares Paz reconoce a Montero Ríos como el segundo apóstol de Santiago de Compostela. MILLARES PAZ (2019).
[1470] VÁZQUEZ VARELA (1982).
[1471] MONTERROSO MONTERO (2004), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Raquítica y débil[1472], la burguesía gallega también tiene su reflejo en el arte[1473]. Y aunque en Galicia no se debe hablar de movimiento romántico, la atmósfera cultural gallega que se desarrolló en el siglo XIX no habría sido posible sin el Romanticismo[1474]: mucho más que un movimiento artístico, trasciende los límites de la cultura y tiene algo de arrollador alud vital[1475].

En este sentido las Diputaciones Provinciales se crean en 1835 con el objetivo de "proteger y promover el desarrollo de la cultura de la provincia"[1476]. El siglo XIX asiste a un renacimiento literario gallego, fruto de una cultura ampliamente asentada en la tradición[1477]; y al mismo tiempo desapego, cuando no rechazo, de lo rural, visto como atrasado en comparación con Madrid, el gran referente del momento.

La segunda mitad del XIX acusa una lánguida vida cultural, más destacable en lo literario que lo pictórico[1478]. Así y todo, puede identificarse un período que va desde 1850 a 1885 que transita hacia un realismo marcado por la laicización de la pintura[1479].

La llegada de docentes como José María Fenollera (1851-1918) o Román Navarro (1854-1928), que han conocido lo que se hace en Europa, marcará un antes y un después en la formación de los artistas gallegos. Profesores que, educados según los postulados académicos más tradicionales, aportarán nuevos lenguajes pictóricos por medio del

[1472] BARREIRO (2009), p. 32.

[1473] López Vázquez anota dos ideas acerca de la relación clientelar entre artistas y mecenas durante el siglo XIX. En primer lugar, que el menguado mecenazgo eclesiástico más que innovar, busca mantener lo ya existente. Después, que el nuevo mecenazgo burgués no es directo sino mediado a través de instituciones. Dicho de otro modo, serán retratos los pedidos a título individual, mientras que paisajes y escenas de costumbres, o galerías de retratos en su defecto, como encargos institucionales. LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 73.

[1474] Adalid de la lucha por la libertad, lo que en principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, en una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. Por forma y contenido cabe cuestionarse si existe un arte y lenguaje romántico propiamente gallegos o se trata simplemente de un apéndice del arte nacional. FANDIÑO VEIGA (2009), p. 37.

[1475] Hernando señala como, pese al radicalismo inicial, el romanticismo adquirió tintes conservadores que facilitaron su aceptación por parte de la naciente burguesía. HERNANDO (1995), p. 9.

[1476] LIAÑO (1976), p. 11.

[1477] En 1875 y tras el exilio de numerosos hombres de letras debido al temor de la Restauración borbónica, se constituye el primer Centro Gallego de Buenos Aires.

[1478] PABLOS (1981), p. 18.

[1479] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

paisaje y del retrato[1480]. Si Madrid cuenta con la Academia de San Fernando, altavoz de lo académico europeo, las regiones periféricas pugnarán por instituir Academias y Museos Provinciales[1481]; y no tardarán en emular las pensiones que desde Madrid se concedían a artistas.

En la pintura se constata la consolidación de un eclecticismo que va parejo a "un arte endogámico, sin auténtica tradición pictórica y sin los medios necesarios para una renovación progresista mediante la reforma de la enseñanza artística"[1482].

La ausencia de renovación artística, y la poca variedad de los encargos, sumirá al arte gallego en una inercia repetitiva. En el caso pictórico, López Vázquez señala la "reiteración devaluada de convenciones, barrocas o derivadas de Vicente López, Plácido Fernández de Arosa y Juan José Cancela del Río"[1483], artistas que Castiñeiras Fernández agrupa como Generación de 1800 y caracteriza por una búsqueda de nuevos planteamientos[1484].

En las exposiciones, entendidas como cauces para un contacto entre el artista y el cliente[1485], el crítico tiene en su pluma el éxito o fracaso de un artista[1486]. En clara imitación del Salón Francés, Exposiciones Nacionales como la de 1856 condicionaron el desarrollo del arte español del pasado siglo. En este sentido, Monterroso Montero señala como las exposiciones de 1909, 1926 y 1930 fueron auténticos esfuerzos renovadores de la pintura gallega[1487].

A partir de la década de los 70 del siglo XIX prosigue el proceso de descomposición de las artes plásticas, impulsadas todavía por la indolencia del siglo anterior y su consideración artesanal. La pintura

[1480] BARREIRO (1999), p. 42.
[1481] Como botón de muestra en el caso orensano véase BARRIOCANAL y FARIÑA (1989). Colecciones como la conservada en el Ayuntamiento de Coruña cuenta con obras menos conocidas como el *retrato del Sr. Dr. José Rodríguez Martínez* (1908) realizado por un desconocido Ángel o el de *Felipe Crespo de Lara*, atribuido a P. de Ardenas. SOBRINO MANZANARES (1985), p. 23.
[1482] LOPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 130.
[1483] LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 76.
[1484] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 2.
[1485] BRIHUEGA (1981), p. 80.
[1486] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 67.
[1487] MONTERROSO MONTERIO (2004), p. 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conoció un ligero impulso en el último tercio con los pintores agrupados posteriormente bajo la denominación Generación Doliente.

El bombo y platillo que se dio al Año Santo Jacobeo Compostelano de 1880 refleja cómo el arte gallego se desmarca de la etiqueta exclusivamente religiosa que había tenido hasta el momento y acepta cierto "espíritu motriz laico"[1488].

El último tercio del siglo se caracteriza por la recuperación de la escultura[1489]. Las últimas décadas del siglo XIX, que contemplan el paso del niño Picasso por tierras gallegas, asisten también a la configuración de la pintura como retrato de la sociedad, específicamente por medio de la representación de sus individuos, tipos y costumbres, anhelos y esperanzas, y por supuesto su historia y paisaje[1490].

Y así remata esta introducción del arte en Galicia durante el siglo XIX. A continuación, se recorrerán los principales movimientos pictóricos gallegos. Para un estudio pormenorizado de artistas individuales conviene consultar la división tripartita realizada por López Vázquez, que asume las diferencias geográficas o sociales[1491].

10.3.1 Xeración Doente (1871–1902)

Opuesta a la que después será la Generación Triunfante[1492], este término fue acuñado por Bello Piñeiro para referirse a aquellos artistas nacidos entre 1868-1889 y cuya vida quedará truncada prematuramente entre 1900-1919[1493]. Los más jóvenes rozarán los veintiséis años, mientras que el más maduro morirá apenas cumplidos los treinta y ocho. Son vistos como fragmentos del alma, piezas del misterioso mosaico

[1488] LÓPEZ VÁZQUEZ (1997), p. 57.
[1489] LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 44.
[1490] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 23.
[1491] En primer lugar, los pintores nacidos fuera de Galicia con formación madrileña. Después, pintores nacidos en Galicia formados en las Sociedades Económicas de Amigos del País y en Madrid, con posterior retorno a Galicia. Finalmente, pintores nacidos en Galicia, pero con una formación y trayectoria artística ajenas a ella. LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), pp. 163 y siguientes.
[1492] Formada por artistas como Fernando Álvarez de Sotomayor y Francisco Lloréns.
[1493] LÓPEZ VÁZQUEZ (1997).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que tatúa la piel de Galicia[1494]. Sus nombres son Ovidio Murguía, Ramón Parada, Joaquín Vaamonde y Jenaro Carrero.

La obra de Ovidio Murguía (1871-1900) se encuentra imbuida de un delicado lirismo poético, y a él se le considera figura de transición hacia el impresionismo[1495]. Se formó junto a Fenollera en la Sociedad Económica de Santiago y, posteriormente, fue protegido de Montero Ríos en Madrid. Es autor de paisajes como *Breñas* o *Sierra de Guadarrama*, así como de estudios como *Cabeza de monje*.

Nacido en Ourense en 1871, Ramón Parada Justel ingresa en 1888 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue becado por la Diputación de Ourense para ir a Roma en el año 1893. Junto con Jenaro Carrero cultiva el retrato social realista; por ejemplo, su inacabada obra *El hogar* es posible que refleje una escena familiar.

Figura singular es la de Joaquín Vaamonde Cornide (1872-1900). No solo por su relación de protegido por la condesa de Pardo Bazán, sino también por su técnica preciosista, que entronca con la tradición retratística inglesa. Se le considera un excelente retratista de la aristocracia madrileña y excelente pintor de la *Belle Époque*.

Intensamente impresionista, Jenaro Carrero (1871-1902) no se entiende sin su vinculación como alumno de Fenollera en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. Es artífice de retratos de tipos populares como *Cabeza de anciano*, así como de *Cantores de la catedral*. En 1897 presenta su cuadro *Caridad Cristiana* por la que obtendrá medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

10.3.2 Xeración Triunfante

En torno al año 1889 surgen las figuras de Abelenda, Corral, Corredoyra y Taibo. Los artistas aquí enmarcados compartieron un período de tiempo similar con los anteriormente vistos, pero tuvieron recorrido para demostrar su saber hacer, lo que ha permitido conocer y estudiar la evolución de estilos con mayor profundidad. Todos ellos aprovecharán géneros como el retrato y el paisaje para renovar el lenguaje plástico[1496].

[1494] CASTRO FLÓREZ, F., CASTRO, X., ANTÓN SARMIENTO, R. (1999).
[1495] LIAÑOS (1976), p. 23.
[1496] BERNÁRDEZ (2005), p. 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Son artistas que encarnan la esperanza de una renovación pictórica[1497], y que, sin embargo, "se mueven todavía en los postulados de la pintura decimonónica, mirando más hacia el pasado que hacia el futuro"[1498]. Habrá quien los considere los verdaderos creadores de una pintura gallega, superación del encorsetado *oficialismo* pictórico de la Restauración en aras de un eclecticismo más libre, con acentos europeizantes y preocupados por la luz[1499].

Con Haes como punto de partida, el paisaje supone una onda vivencial en la vida y obra de Manuel Abelenda Zapata (1899-1957). Ejemplos como *Ría gallega* muestran su reinterpretación en clave lumínica del paisaje gallego.

Con una pintura muy vinculada a la tierra, en parte por no tener tanto contacto con otros lugares, Imeldo Corral González (1889-1976) es un reputado paisajista. Además de su labor como copista en el Museo del Prado, en títulos como *Paisaxe con ermida* encarna una visión lírica e intimista de la naturaleza.

Aunque sin duda es Jesús Rodríguez Corredoyra de Castro (1887-1932) la figura más relevante en esta generación. Su obra, de profunda significación y concomitante con la literatura de Valle-Inclán, "aporta un enfoque espiritualizante y simbólico a la definición de una psicología gallega"[1500]. Además de una estética barroca con ciertos toques primitivos, en Corredoyra son frecuentes los esquemas y fondos nítidamente simbolistas, una articulación figura-fondo muy marcada, y una interpretación del paisaje de raigambre sentimental[1501].

Por último, se mencionará a Germán Taibo (1889-1919) quien, en su pintura, más preciosista e interesada en la luz, muestra la superación del modelo academicista.

[1497] PABLOS (1981), p. 44.
[1498] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 179.
[1499] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 417.
[1500] Ibídem, p. 458.
[1501] BERNÁRDEZ (2011), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10.3.3 Pintores del 98 y aires renovadores

Circunstancias como el desastre del 98 en lo histórico[1502], y el agotamiento de temas decimonónicos en lo artístico llevarán a una serie de artistas a transformar su formación naturalista y costumbrista hacia un primitivismo pictórico[1503]. Se pueden dividir entre los que, nacidos en Galicia, desarrollan su actividad fuera de ella; y los que, sin importar el lugar de nacimiento, hacen carrera artística en Galicia.

En el primer grupo se encuentran Sotomayor y Lloréns. Por su parte Tito Vázquez y Elvira Santiso conforman el segundo grupo.

Con obras como *Orfeo y las bacantes* (1904) o *Los abuelos* (1906), Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) es el exponente de la pintura figurativa gallega. Se formará junto a Manuel Domínguez tras abandonar sus estudios de Derecho e irá como pensionado a Roma en 1900. A Sotomayor se le atribuye la sustitución de la mitología episódica por temas cotidianos, "caracterización de una vida elemental y simple y, a la vez, llena de belleza y colorido"[1504]. Asimismo, es artífice de una relectura de Galicia, con base en la experiencia que tuvo en los Países Bajos, y la sensibilidad de los escritos de Pardo Bazán. Tras una estancia en Chile (1906-1915) vuelve a Madrid, donde será uno de los mejores retratistas del momento[1505] y posteriormente será nombrado director del Museo del Prado.

Para algunos, Sotomayor adquirió gran renombre entre los círculos más acomodados de la capital madrileña, falseando la imagen de Galicia[1506]. En cualquier caso, nadie duda de su insigne papel a la hora de representar tradiciones y costumbres gallegas. Una particular manera de entender la religión, los trajes y vestidos, las romerías son algunos de los elementos que configuran la cultura popular gallega. En obras como *Comida de boda en Bergantiños* (1917) plasma un ennoblecimiento de la realidad campesina.

Francisco Lloréns (1874-1948) es el gran exponente de pintura paisajística y uno de los mejores representantes del impresionismo en

[1502] Como señala Calvo Serraller, "una posición de inestabilidad puede resultar eventualmente muy productiva desde un punto de vista artístico". CALVO SERRALLER (1988), p. 35.
[1503] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 205.
[1504] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 454.
[1505] PABLOS (2003), p. 57.
[1506] VÉLEZ (1999), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Galicia[1507]. Formado junto a Román Navarro en Coruña y Joaquín Sorolla en Madrid, será durante su estancia en Barcelona cuando su obra quede tamizada por el modernismo europeo; algo apreciable en cuadros como *La encina*.

El levantino Mariano Tito Vázquez (1870-1952) se formó junto a Ignacio Pinazo. Fue Profesor en la Sociedad Económica de Amigos del País en Santiago. Tito Vázquez supo representar como pocos el ambiente de Galicia y de sus personajes. Se le sitúa como uno de los cimientos de la escuela compostelana de pintura[1508].

Discípula de Fenollera en Santiago, donde posteriormente sería docente, Elvira Santiso (1872-1961) es una artista que gozó de gran renombre ya en vida. Junto a ella se puede referenciar a la primera Generación Femenina[1509], con nombres como los de María del Carmen Corredoira y Ruiz de Baró (1893-1970). Ambas de realismo folclorista basado en un correcto oficio, en cualquier caso, muy semejante a tantos otros pintores de su tiempo en el panorama español.

Sin embargo, sería Julia Minguillón Iglesias (1906-1965) la primera artista gallega en conseguir renombre internacional gracias a obras como *Cascarilla* (1923) o *Mi familia* (1944).

Un Nuevo Grupo Femenino de proyección internacional surgirá en torno a figuras como las de María Antonia Dans (1922-1980), el aprendizaje en el extranjero de María Victoria de la Fuente Alonso (1927) o las obras expresionistas de Mercedes Ruibal Argibay (1928). Otros nombres son el de María Formoso Prego (1932) y María Elena Gago (1935).

10.3.4 Pintores del 16 y costumbristas

La Generación del Dieciséis o Novecentistas aglutina a los artífices de una renovación que en el caso pictórico se caracteriza por la expresión de Galicia por medio de gamas armónicas y cromáticas[1510]. Con obras de repertorio costumbrista, paisajista o de la ilustración, muchos se encuadran dentro de la Generación Nós.

[1507] LIAÑO (1976), p. 27.
[1508] LOPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 210.
[1509] PABLOS (2003), pp. 94-103.
[1510] PULIDO (2004), p. 287.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Liaño señala como características de este grupo un sentimiento de amor a la tierra que facilita una interpretación subjetiva del paisaje, traducción de su intento por captar el alma del paisaje gallego y a través de él, el alma de Galicia; y la búsqueda de un nacionalismo que se plasmará en la introducción del campesinado gallego en sus obras[1511].

Con obras como *Foliada* o *El carro*, el leonés Roberto González del Blanco (1887-1959) inaugura la relación de los artistas costumbristas. Artista que va al campo a reflejar lo común, desde una mirada, la suya, que es urbana, González del Blanco aporta un punto de vista optimista que es algo más que pura etnología.

Juan Luis López García (1894-1988) opta por un acercamiento folclorista en *Vendedora de pescado* o *Tipos de mi tierra*.

Carlos Sobrino Buhigas (1885-1978) se formó en Madrid con Alejandro Ferrán y llegó a ser titular de la cátedra de Dibujo en Vigo. Es conocido por sus murales-retablo en los que trata temas gallegos como el trabajo en el mar[1512] o la vida en la aldea, así como marinas y escenas agrícolas. En su reconocido *Tríptico* impresiona al espectador con retazos del universo rural gallego.

Otro nombre para destacar es el de Antonio Fernández Gómez (1882-1970), quien emigró a Sudamérica en su juventud; y posteriormente se formaría en Anticoli Corrado. A él se debe un verismo amable y fotográfico, así como pinturas de paisaje: marinas y viñedos principalmente.

En el apartado de paisajistas podría citarse a Felipe Bello Piñeiro (1886-1952), organizador de la primera exposición de gallegos en Madrid (1912); a Lino Martínez Villafínez (1892-1970) exponente de un paisajismo idealizado como su *Pórtico de la Gloria*; o José Seijo Rubio (1881-1970).

Entre los numerosos artistas que se dedican a la ilustración y el grabado hay que citar nombres como el modernista Federico Ribas Montenegro; Manuel Bujados (1889-1954); Máximo Ramos o Camilo Díaz Baliño (1889-1936). Aunque sin duda será Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1866-1950) el más destacado de todos ellos.

[1511] LIAÑO (1976), pp. 33-34.

[1512] Podría decirse que en Galicia la industrialización llegó por el mar. SENDÓN y SUÁREZ (2010), p. 8; CARMONA (2005), p. 117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La noción de artista total que se aplica a William Blake[1513] bien podría ser referida también a Castelao, poseedor de una multifacética personalidad[1514]. La fama le vendrá por derroteros distintos a la pintura[1515], destacando por la calidad de sus dibujos. Entre sus personajes abundan los ciegos, a veces acompañados de lazarillos humanos (*O cego e a filla*). Además de escribir un diario de su viaje por Europa, representará al paisanaje gallego y sus preocupaciones sociales por medio de caricaturas diarias. Una de sus obras literarias, concretamente teatral, es *Sempre en Galiza* (1944).

Figura 60

Con el paso del tiempo, surgen otras figuras relevantes en lo que Francisco de Pablos denomina "confines del novecientos"[1516]. Entre ellas cabe destacar a Virxilio Blanco Garrido (1896-1948), pintor de exquisita sensibilidad con obras como *Paisaje con fonte*; Luis Mosquera (1899-1987) o Amando Suárez Couto (1894-1974).

[1513] Ya sea considerado poeta-pintor o pintor-poeta, William Blake (1757-1827) resultó extraordinario en ambas facetas, y dejó a su paso una estela que habría de desembocar en la noción de *artista total*. La gran intensidad visionaria de Blake, reflejada tanto en su obra poética como pictórica, constituye una de las primeras muestras de un arte multimedia: varias modalidades (como pueden ser escritura, poesía, dibujo y pintura) encuentran en el hacer y en la imaginación de Blake una nueva comprensión y un nuevo significado.
[1514] PABLOS (2003), p. 80.
[1515] Fig. 60: Daniel Rodríguez Castelao, *O emigrante. Farruco se expatría* (1916). Óleo sobre lienzo, 200 x 410 cm. Afundación.
[1516] Ibídem, p. 90.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10.3.5 La fotografía en Galicia

Si bien no hay especiales menciones que permitan valorar cómo fue la recepción de esta técnica en Galicia, las primeras noticias del empleo de cualquier técnica fotográfica en Galicia son del año 1843 en la ciudad herculina[1517]. En el caso compostelano el primer estudio santiagués se establece en el año 1856 de la mano de Andrés Cisneros. Cabo y Acuña apuntan que debido a la crisis de comienzos del segundo tercio apenas si se la menciona como "arte y avance técnico"[1518].

Es interesante el hecho de que en la Exposición Regional de 1858 algunas de las fotografías de Cisneros compartieron espacio expositivo con cuadros de Fierros o Avendaño[1519].

Los mismos autores refieren que los primeros pasos en el campo de la fotografía artística se dan gracias a diletantes en la materia[1520]. En definitiva, cabe destacar en este siglo la natural complementación entre lo que representa la pintura como manera de referirse a un tiempo determinado y lo que, en el mismo sentido, recoge la fotografía.

A través de ella se puede ahondar en la renovación del urbanismo, de la moda, de la ingeniería y arquitectura civil y en la propia estética de la fotografía. Algunas de las imágenes de Cisneros muestran la ciudad compostelana, en sus monumentos y rincones más emblemáticos. Además de su vinculación con la prensa, su progresiva difusión provocará la aparición de estos espacios en tarjetas postales.

A mitad de los 50 del siglo XIX ya es posible encontrar daguerrotipistas extranjeros que recorren la geografía gallega mostrando las habilidades de esta revolución en la imagen. Como ocurrió en el arte europeo en general, también en Galicia "muchos pintores retratistas abandonaron los pinceles y se convirtieron en fotógrafos, apuntándose a la técnica que permitía renovar los modelos de representación"[1521]. Con idea de resaltar el atractivo ante el potencial público es posible indagar un proceso de dignificación de la técnica fotográfica por medio de elementos propios del campo pictórico.

[1517] CABO y ACUÑA (2009), p. 330; OÍZA y SUÁREZ (2020), p. 11.
[1518] Ibídem, p. 330.
[1519] CISNEROS (2014).
[1520] CABO y ACUÑA (1997), p. 111.
[1521] Ibídem, p. 330.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Especialmente en la segunda mitad del siglo hay que señalar la popularización de los estudios fotográficos en las capitales de provincia. Algunos de estos estudios eran auténticos decorados teatrales: por ejemplo, el de Pacheco en Vigo o el de Nuevo en Monforte. En los años 60 no había urbe gallega que no conociera la técnica, e incluso poseyera al menos un estudio fotográfico[1522]. Las mejoras en la técnica y su fácil expansión harán que, ya en la década de 1880, se multiplique casi exponencialmente el recurso del retrato fotográfico.

Sin escapar del todo a la jerarquía que imperaba en los géneros pictóricos, la técnica fotográfica no tardó en dirigir su objetivo hacia grupos más marginales. Sobre todo en sus inicios hay que tener en cuenta aspectos más mecánicos de esta nueva técnica como el montaje, la manipulación, o el coloreado artificial de las imágenes obtenidas. Un aspecto interesante es que gracias a su rápida difusión no solo se formaron profesionales[1523], sino también aficionados, algo que acelerará la expansión de esta técnica en tierras gallegas[1524].

Además de su vertiente familiar, la formación en esta técnica copiaba el formato gremial: comenzando sin tener apenas conocimientos, se terminaba abriendo un taller con más o menos rapidez en función de la habilidad personal[1525]. "Así se entiende, y no es una característica exclusiva de Galicia, la escasa, por no decir ninguna, formación intelectual en la profesión"[1526].

Algunos nombres propios son los de Manuel Chicharro (1849-1924) en Santiago de Compostela, el italiano Felipe Prósperi (1814-1899) en Vigo, Francisco Prieto (1853) en Ourense y Francisco Zagala (1842-1908) en Pontevedra. Muchos de los estudios responden a apellidos extranjeros, sinónimo de la introducción foránea de la técnica a este rincón de la península[1527].

[1522] OÍZA y SUÁREZ (2020), p. 13.
[1523] Los autores distinguen a los fotógrafos profesionales estables, frente a los transeúntes y los ambulantes. Ibídem, p. 28.
[1524] OÍZA y SUÁREZ (2020), p. 22.
[1525] Los autores señalan que los nuevos negocios podían ser en la misma ciudad o en asentamientos próximos. OÍZA y SUÁREZ (2020), p. 21.
[1526] CABO y ACUÑA (2009), p. 330.
[1527] Ibídem, p. 330.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No es casualidad que la técnica fotográfica dedique sus objetivos al retrato y al paisaje, los dos géneros que experimentarán un mayor crecimiento durante el siglo XIX[1528]. Por parte de este último, el nombre de Zagala es uno de los más relevantes dentro de la fotografía paisajística en Galicia[1529]. Asentado en Pontevedra, primera ciudad electrificada de toda Galicia, su obra actúa como auténtico notario gráfico de la realidad del momento[1530]. La fotografía permite a Zagala inmortalizar el cambio desde dentro, mostrando las costuras de la evolución urbana. Un virtuoso empleo de la técnica y un lenguaje muy expresivo se unen a elecciones de vestuario para registrar temas recurrentes y definitorios de una sociedad en transformación. Si Degas en Francia muestra los medios de locomoción mediante cuadros, Zagala

Figura 61

[1528] A este respecto, hay que citar la reflexión hecha sobre la fotografía popular en la figura de Carlos Maside y su posterior estudio. SOBRINO MANZANARES (2002).
[1529] VV.AA. (1994).
[1530] Fig. 61: Francisco Zagala. *O cego de Padrenda e o seu fillo* (ca.1885). Fotografía. Museo de Pontevedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con su objetivo hará lo propio con la botadura de barcos en Ferrol o imágenes del novedoso ferrocarril.

En el campo de la retratística se tratarán tanto temas individuales como colectivos, en forma de álbumes familiares, retratos escolares, etc. En un siglo XIX en que pintura y fotografía se influían mutuamente, bien mediante retoques que coloreaban las fotografías, o con fotógrafos que seguían realizando retratos pictóricos, el retrato constituía el trabajo casi cotidiano de un fotógrafo del siglo XIX. En las primeras décadas predominaron retratos individuales por encima de parejas o grupos[1531].

Con una manera de narrar propia, la fotografía en Galicia mantiene el carácter documental y la voluntad de dejar constancia de ciertos acontecimientos de temática variada. Ceremonias del ámbito familiar como bodas o comuniones; del escolar; también del cívico, ferias[1532]; y por supuesto no pueden faltar los retratos individuales[1533].

10.4 Arte del siglo XX en Galicia

El siglo XX puede ser entendido como un tiempo en que tuvieron lugar cambios profundos que afectaron a la manera de vivir de la sociedad gallega[1534]. Sobrino Manzanares distingue una primera fase hasta los años 50-60 que se caracteriza por la búsqueda de un arte netamente gallego[1535]. La segunda englobaría la incorporación de lo gallego en las dinámicas nacionales e internacionales[1536]. Martínez Vilanova por su parte sitúa una etapa en que se ponen las bases para un *realismo nacionalista* en las artes plásticas entre los años 1909 y 1936[1537].

Haciendo un ejercicio de paronomasia, Palomares resume que la pintura gallega en los primeros cincuenta años del siglo XX se

[1531] OÍZA y SUÁREZ (2020), p. 27.
[1532] SENDÓN y SUÁREZ (2010), pp. 14-16.
[1533] Haciendo gala de una sensibilidad arrebatadora, Zagala muestra en *O debuxante Enrique Campo no lombo da costa* el prototipo de retrato romántico pictórico, atrapado esta vez por el objetivo mecánico de una cámara.
[1534] VILLARES (1997), p. 25.
[1535] Como ya se indicó en la Introducción, decisión quizá demasiado convencional.
[1536] GARCÍA TIZÓN (), p. 115.
[1537] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 215. A este respecto, Liaño señala que el fracaso de los movimientos independentistas de Europa se debe a un exceso de romanticismo, cierta facilidad para una objetividad estética y la difusión de postulados realistas. LIAÑO (1976), p. 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

preocupará de existir y de ser. Lo primero porque "apenas ha habido pintura en Galicia desde que concluyera el siglo XVI" [1538], y lo segundo porque "pretenderá conseguir una originalidad que le permita no solo existir sino también ser distinta, buscando crear una *escuela gallega de pintura*" [1539]. Y todo esto transitando un camino que cada vez es más paralelo a lo que se hace en España[1540].

La liquidación del antiguo sistema feudal, la reconversión de una economía agraria a otra de tipo mercantil, una decidida industrialización que impulsa el crecimiento de determinadas ciudades, la fluidez comercial o la entrada de divisa debido a las emigraciones son las principales características de la economía en Galicia en este vigésimo siglo.

Un acontecimiento que sacudirá la conciencia ciudadana será el estallido de la Gran Guerra en 1914, marcando el fin de una etapa socioeconómica en la que el poder reside en la burguesía industrial gracias a los avances tecnológicos. A su finalización, la revolución rusa en el este de Europa dará lugar a la Unión Soviética mientras en occidente surgirán Estados fascistas: como Italia y la Marcha sobre Roma (29 de octubre de 1922).

Si el siglo X acuñó el concepto de reino de Galicia[1541], desde 1916, se da un proceso de afirmación de la cultura y sentimiento del mundo gallego, concretado por ejemplo en las Irmandades de Fala[1542], en la formación del Partido Galleguista (1931) o la aprobación del Estatuto de Autonomía (1936).

En 1906 tendrá lugar la fundación de la Real Academia Gallega (1906). Con la puesta en marcha del Seminario de Estudios Galegos (1923) aparece una nueva manera de ver la cultura y realidad de Galicia. Organismos como el Instituto Padre Sarmiento (1944) son centros de gran importancia en la investigación de la cultura y el patrimonio gallego.

[1538] PALOMARES (2008), p. 31.
[1539] Ibídem.
[1540] CASTRO (1998), p. 15.
[1541] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 35.
[1542] Ideadas con el objetivo de potenciar el idioma gallego, estas organizaciones reivindicaban un espacio autónomo en lo artístico y en lo cultural.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La idea de un incipiente sistema federal para España, con el debate de fondo entre las periferias y centro, fue sancionada con la llegada de la Segunda República (1931-1936) tras la abdicación de Alfonso XIII.

En Galicia este período republicano alimentó el primer estatuto de Galicia[1543]. Un período político que coincide con cierto relevo generacional y la formulación de lenguajes vanguardistas[1544]. En este sentido, los años transcurridos entre 1936 y 1950 podrían agruparse bajo el epígrafe de "trauma bélico o un período vacío y de inercia" propuesto por Vilanova [1545].

Un telón de fondo inmejorable para la discusión cultural lo constituyen reuniones como las mantenidas en cafés señeros (Derby o Casino) que acogían a grupos intelectuales fuera de las aulas. Se reunían personajes del mundo de las artes y las letras como Valle Inclán, Maside, Rafael Dieste, Seoane o García Sabell. Son perfiles en los que ahondar para entender un mundo que se está modernizando. Es un mundo de utopías, que busca engarzar con la modernidad, y rechaza vivir anclado a recuerdos.

Pese a que la Gran Guerra tuvo una incidencia marginal en España, el traumático episodio de la guerra civil en territorio nacional permitió a España no tomar parte activa en la Segunda Guerra Mundial. Si bien durante el conflicto Galicia no es campo de batalla, tras el final de la contienda comienza un período muy convulso, en el que por desgracia en España todavía no hay sitio para todos. La emigración se mantiene y, con el estallido de la Guerra Civil, en ocasiones se convertirá en exilio[1546].

Galicia siempre en la palabra, en los pinceles, Galicia como consustancial al arte de la época. Tras la guerra se evidencian todavía más las dos *galicias*: la de los que permanecen; y la Galicia de los exiliados y emigrantes en la exterior. Precisamente, no se entiende el

[1543] Aunque aprobado en junio de 1936, el Estatuto de Autonomía será papel mojado con el estallido de la guerra. Entendido como desarrollo del movimiento galleguista, el nacimiento del primer estatuto gallego supondrá la confrontación de lo que de castellano y gallego había en Galicia: piénsese, por ejemplo, en las figuras de Valle-Inclán y Cunqueiro.
[1544] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 431.
[1545] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), pp. 299-303.
[1546] A este respecto es interesante mencionar la exposición virtual organizada por Afundación titulada *A frontera infinda. Os artistas galegos e a emigración*. En ella se agrupan cuadros de autores como Díaz Pardo, Castelao, Seoane o Laxeiro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arte gallego sin nombres como Manuel Prego, Arturo Souto, Laxeiro, José María de Labra o Xaime Quessada. Artistas que encarnan una de las líneas transversales del arte gallego del siglo XX como es el mundo del exilio. Son todas esas *galicias* que están fuera de Galicia a lo largo del siglo XX.

Algunos eventos que exceden el tiempo acotado, pero igualmente reseñables, pueden ser ejemplos de arquitectura regionalista como la *estación de ferrocarril de Santiago* (1943), la publicación de *Sempre en Galiza* obra de Castelao (Buenos Aires, 1944) o la apertura en 1947 del Museo Bellas Artes de Coruña[1547]. En 1966 se crea la Fundación Pedro Barrié de la Maza, encargada de poner en valor el estudio y la cultura gallega; diez años después se inaugura el Museo do Pobo Galego.

Al amparo de la Constitución de 1978, en 1981 se abre un nuevo panorama, con 17 autonomías, dos ciudades autónomas, tres nacionalidades históricas, ¿no queda algo desdibujado el conjunto? ¿Qué eres Galicia? Las siete antiguas provincias de su bandera se redibujan en las cuatro provincias actuales, formulando una nueva forma de entender y, sobre todo, de vivir Galicia.

Cambia el mundo, la sociedad misma ya no es posible entenderla de la misma manera. El mundo se resistió a Galicia, a Galicia le costó abrirse al mundo. Cierta incapacidad, por un lado, unida a una valoración y protección de lo propio a toda costa. Se consolidan las culturas de España, derivadas de la descentralización autonómica. Un antes y un después marcado por las autonomías que tendrá sus consecuencias en la administración, en el mundo del arte y la cultura: ganan músculo las autonómicas; se fortalecen y proliferan las universidades[1548]; y surgen algunos museos gallegos.

¿Cómo se muestra Galicia en el arte? Suelen ser representaciones correctas, que no se interesan tanto en un lenguaje propio y más caracterizadas por la repetición que por la innovación; se imponen lo anecdótico, y una visión episódica y edulcorada del paisaje y del paisanaje gallegos.

[1547] SOBRINO MANZANARES (2007), p. 105.
[1548] MONTERROSO MONTERO (2007), pp. 63-70.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde un punto de vista teórico verán la luz revistas como *Ronsel* (1921), *Alfar* (1921-1926)[1549] y *Atlántica* (1954). Al albor de los años sesenta y en torno a la Editorial Galaxia surge un grupo literario de idéntico nombre. En lo relativo a las exposiciones el siglo XX es una época de gran feracidad. En 1909 Santiago de Compostela acogerá la *Exposición Regional de Galicia*. La Exposición de Artistas Ibéricos (Madrid, 1925) organizada por el crítico Manuel Abril es interesante no solo por lo que se hacía, sino por el futuro que permitía augurar. Tanto de esa exposición como de otras surgirán catálogos, en ocasiones algo más que manifiestos artísticos.

Germen de numerosas galerías de arte y salas de exposiciones, con un enriquecimiento tanto en calidad como en cantidad, se puede hablar de un incremento de la actividad pictórica con el ecuador de siglo. Junto a *Cien años de arte en Galicia*, organizada por la Academia de Bellas de Coruña en 1949, pueden citarse la *Exposición de Arte Gallego* de Buenos Aires (1951) o la *Primera Muestra Antológica de Pintura Gallega* (Lugo, 1960). Espacios de reflexión acerca de la evolución de los temas a motivos y finalmente a clichés[1550], en los que la pintura en Galicia compartirá cierto instinto de preservación de su pasado cultural, asidero seguro frente al tsunami de las vanguardias artísticas.

Galicia en el arte es mujer y así se esculpen ganaderas, campesinas[1551]. También en el arte sigue el proceso de superación, que no abandono, de lo religioso[1552]. El arte y la producción cultural gallegas se adelantan a la configuración autonómica postfranquista, teniendo una impronta propia: el *Feito en Galiza*. Un nombre propio en este campo es el del escultor Francisco Asorey (1889-1961).

La arquitectura en Galicia se basa en motivos regionalistas, con un punto de fantasía; vitrales y decoraciones de mosaicos que le dan un color un tanto alejado de lo que cabría esperar en un lugar como Galicia. Son las dos caras de un momento en que se exalta la raza y se enaltece lo rural. Con la reinvención de algunas zonas como la Ribeira Sacra y su transformación en reclamo, se desarrolla la arquitectura vinculada al turismo (hoteles, complejos termales).

[1549] Medio en el que la Asociación de Artistas Ibéricos publicó su manifiesto en 1925.
[1550] PALOMARES (2008), pp. 60-62.
[1551] REY CASTELAO (2012).
[1552] CARDESO LINARES (1997) y ORTEGA ROMERO (1997).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El final del siglo viene marcado por la resaca de la Exposición Universal (Sevilla, 1992) y una revitalización del Camino de Santiago gracias a la cual Galicia cobra nuevo bríos. La comunidad acogerá propuestas de arquitectura contemporánea como el *Centro Galego de Arte Contemporánea* (CGAC) proyectado por Álvaro Siza, la *Domus* de Coruña obra del arquitecto japonés Arata Isozaki; nombres como César Portela constituyen bocanadas de aire fresco; y aprovechando el brillo de la última burbuja el proyecto de la *Ciudad de la Cultura*, una segunda ciudad para Santiago.

Otra faceta de la cultura gallega, la lengua, conduce de Curros Enríquez a Celso Emilio Ferreiro y Torrente Ballester. Lo hablado marca dos mundos paralelos en el tiempo y ambos, sea cual sea la lengua empleada, galleguizados. El ansia y el alma de Galicia quedan verbalizados en obras de relevantes figuras humanistas como son Ramón Otero Pedrayo o Xosé Filgueira Valverde.

El ocaso del siglo XX asiste a una España pluriautonómica con síntomas de quebrantamiento, inserta en una Europa internacional, en la que Galicia, ahora como antes, mantiene un ojo en América. Y con la llegada del fin del siglo XX la constatación de un hecho: ha cambiado más el mundo en veinte años que un siglo. Algo a tener en cuenta para entender la nueva Galicia, la de nuestros tiempos.

10.4.1 Primeras dos décadas

El Modernismo europeo en Galicia se concreta en un espíritu revisionista que busca la intrahistoria, pendiente de "todo aquello que le es genuino y sustancial, desde el conocimiento de su paisaje, de su pasado histórico y cultural, a su realidad presente"[1553]. Es una época que también se caracteriza por una clientela demandante de estatus por medio del arte, exigiendo obras que sean imagen de su modernidad y progreso[1554]. Caracterizado como "de anteguerra"[1555], el arte que se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX

[1553] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 421.
[1554] Ibídem, p. 421.
[1555] MON (1972), p. 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "es una abrumadora repetición de los temas consagrados por el folklorismo pintoresquista. Una regresión inmovilista alejada de toda sustancialidad, y encastillada en un esteticismo de formas amables, aunque vacía de esencialidad y contenido"[1556].

Se ha producido cierto enclaustramiento teórico debido al bloqueo de ideas que trajo consigo la Primera Guerra Mundial[1557]. Como reflejo de lo que ocurre en el panorama español e internacional, la expresión plástica bidimensional, sin abandonar su faceta estética, adquiere un carácter más comunicativo[1558]. Se trata de un arte que busca nuevos cauces para potenciar los grandes temas universales a través del ser galaico[1559].

La interpretación que facilitan ópticas como la expresionista permite reconsiderar la realidad en clave de objetos, figuras, naturalezas o la combinación de todas ellas[1560]. Artistas como Fermín González Prieto (1900-1987), enmarcado en la escuela de Madrid, muestran en sus obras (*Trascandela*) cierto impresionismo de tintes fauvistas; otro nombre a citar es el del excesivamente literario y descriptivo Armando Suárez Coto (1894-1974).

Como señala Castro, el período comprendido entre 1925 y 1936 marca el comienzo de la renovación en el arte: si España acoge a la Generación del 27, en el caso gallego se trata de Os Novos[1561].

10.4.2 Xeración dos Renovadores

Cuando se piensa en pintura gallega antes de la Guerra Civil son estos los pintores que vienen a la mente[1562]. Se trata de una generación que permite la distinción entre los que se quedan en Galicia y los que marchan fuera; en estos últimos la influencia de las vanguardias es más evidente[1563]. Forman parte del proceso evolutivo europeo, pero

[1556] MON (1972), p. 34.
[1557] PALOMARES (2008), p. 38.
[1558] PABLOS (1981), p. 9.
[1559] MON (1972), p. 18.
[1560] PULIDO (2001), p. 15.
[1561] CASTRO (1998), p. 107.
[1562] PIÑEIRO (2017), p. 15.
[1563] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 257.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sintiendo que, en Galicia, en su escondido genio nacional estaban sus raíces más hondas. Dos hitos que marcan esta tendencia son la publicación del manifiesto[1564] *¡Mais alá!* en 1922 por Manuel Antonio y Álvaro Cebreiro[1565]; y el establecimiento de las Pensiones Artísticas de la Diputación de Pontevedra (1925) [1566]. Intentos, que sin ser vanos, pecaron de exceso de compromiso con la tierra, si es que esto es posible.

Un arte periclitado con bocanadas de aire nuevo tras los contactos europeos de nombres como Souto, Colmeiro o Maside, iniciadores de "la renovación de una pintura que se moría por consunción y ataraxia"[1567]. Un arcaísmo y primitivismo de tonalidades románicas, en los que lo rústico es sinónimo de granítico, y todo en un pincelar esquemático, y más cercano a la tradición nórdica que a la clásica europea[1568].

Carlos Maside García (1897-1958), es reflejo quizá tardío de los nuevos movimientos que camparán por el arte del siglo XX. Denominado "el más importante de los artistas gallegos en la Escuela Española de París"[1569], Maside es a veces calificado de posimpresionista, otras de precezanniano. Ejercicios constructivos mediante volúmenes encerrados en gruesas líneas, fondos monocromos, composiciones equilibradas, son todos ellos ejemplos con los que Manuel Colmeiro Guimarás (1901-1999) muestra su particular sensibilidad.

Otros nombres son el de Cándido Fernández Mazas (1902-1942); o el conocido caricaturista Manuel Torres Martínez (1901-1995), quien alterna entre el cubismo, fauvismo y expresionismo como modos pictóricos.

[1564] Puede ser pertinente hacer referencia a la importancia que tuvieron los distintos manifiestos en las vanguardias. De manera distinta a como se había hecho hasta el momento, la aparición de las vanguardias iba acompañada de un programa teórico y no pocas veces político que servía de contexto para mejor entender el movimiento en cuestión. Así, se puede hablar de los manifiestos futurista (1908, Marinetti) o surrealista (André Bretón, 1924) en Europa; y del manifiesto de los Artistas Ibéricos (1925) en el caso español.

[1565] Ruptura con el galleguismo rutinario, proponiendo como alternativa una generación que buscaba conectar con Europa, superando por elevación ese enxebrismo de Risco.

[1566] CASTRO (2000), p. 17.

[1567] DOMÍNGUEZ ROMÁN (1997), p. 35.

[1568] Ibídem, p. 277.

[1569] PABLOS (1981), p. 113.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Secundando el manifiesto de Los Ibéricos, Arturo Souto Feijoo (1902-1964) clama por la renovación de la pintura española. Calificado como "el pintor más dotado entre los nacidos en Galicia"[1570], Souto conseguirá exponer en y fuera de ella. En sus obras, de recorrido posimpresionistas y fauvistas, el modelo es herramienta para mostrar su pintura[1571].

Figura 62

[1570] PABLOS (1981), p. 121.
[1571] Ibídem, p. 126.
Fig. 62: Arturo Souto, *El torero y la maja* (1933). Óleo sobre lienzo, 195 x 147 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10.4.3 Vanguardia y museos gallegos

Se puede afirmar que, antes de la Guerra Civil, la vanguardia tuvo una expresión si acaso parcial, con motivo de las pensiones que diversos artistas disfrutaron en ciudades europeas[1572]. Esto no obsta a que surgiese un *nuevo orden* a la finalización de la contienda[1573]. Desde el ámbito institucional también se producen esfuerzos en este sentido. Por ejemplo, el Museo Provincial de Lugo, como cuenta un catálogo del año 1969, puso especial empeño a partir de 1932 en reforzar la presencia de artistas gallegos, bien mediante donaciones bien mediante adquisiciones[1574].

En un momento en que se da un proceso de acomodación de las vanguardias nacionales a lo autóctono[1575], hay autores que distinguen grados de apertura en la evolución del arte en este momento[1576]. La pintura gallega de vanguardia queda caracterizada por un "naturalismo con lastre impresionista que precisamente dominaría en el quehacer pictórico de los viejos maestros gallegos"[1577].

Además de versos sueltos en la poética artística gallega, artistas difíciles de clasificar, como Urbano Lugrís (1908-1973); existen otros nombres propios que traen consigo la modernización de la plástica gallega al siglo XX, por ejemplo, Luis Seoane (1910-1979)[1578], estudiado como el "artista gallego de más amplia visión universalizadora"[1579]. Exponente del neorrealismo ibérico, *A ultima cea* de Benito Prieto Coussent (1907-2001) hace gala de un dibujo de perfección enfermiza"[1580], así como de un lenguaje barroco puro en pleno siglo XX.

Ejemplos de paisajismo postimpresionista pueden encontrarse en la obra de José Palmeiro Martínez (1903-1984) o Manuel Pesqueira

[1572] PABLOS (1981), p. 18.
[1573] BONET CORREA (1995), p. 31.
[1574] CARBALLO-CALERO (1969), p. VIII.
[1575] REYERO y FREIXA (1999), p. 297.
[1576] AGUILERA CERNI (1979), p. 151.
[1577] MON (1972), p. 13.
[1578] Precisamente, Seoane fundará junto con Isaac Díaz Pardo el Laboratorio de Formas de Galicia. Hombre del Renacimiento que en su obra llegará a modos de hacer nazarenos, pasando por presencias auténticamente barrocas, Isaac Díaz Pardo (1920-2012) es artífice de increíbles desnudos.
[1579] PABLOS (2003), p. 138.
[1580] PABLOS (1981), p. 121.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Salgado (1911-1988), artista que, mediante la fusión de posimpresionismo y expresionismo, eleva lo popular y folclórico a racial y definitivo[1581].

10.4.4 Posguerra civil

El traslado de la capitalidad artística al otro lado del Atlántico, de París a Nueva York, se concreta muchas veces en América del Sur en el caso gallego[1582]. Debido en parte al exilio impuesto o la migración obligada, Galicia es un "desierto plástico"[1583], quedando muy limitado el panorama artístico. Es un ambiente de escenas amables y almibaradas, en el que no hay interés por lo nuevo en la sociedad, y en cambio pervive la tradición encorsetada.

Pese al ambiente de dirigismo político y precariedad económica, el prestigio de la pintura gallega se produce sobre todo tras la Guerra Civil. Y si, por un lado, languidecen hasta desaparecer las Exposiciones Nacionales en 1968, por otro lado, refulgen las Bienales Hispanoamericanas.

Se trata de un arte que es reflejo de la condición galaica mediante temas populares, dejando de lado cualquier posicionamiento o visión analítica; que no profundiza más allá de lo epidérmico, de lo agradable; una alteración del ritmo vanguardista que desde comienzos de siglo comienza a seguir Europa.

Un eclecticismo total debido al escaso y disperso apoyo, así como a las pocas muestras y a un mínimo coleccionismo[1584]. Por citar algunos nombres, Ricardo Segura Torrella (1921-2000); Jesús Núñez Fernández (1927), Luis Caruncho (1929-2016); Leopoldo Fernández Varela (1929-2007) o Antonio García Patiño (1932).

10.4.5 Década de los 50-60

En Galicia, a partir de la década de los 50 se produce un relanzamiento de la industria, nuevas emigraciones y un nuevo éxodo

[1581] PABLOS (1981), p. 141.
[1582] CASTRO (2000), p. 15.
[1583] PABLOS (1981), p. 13.
[1584] Ibídem, p. 227.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hacia las ciudades[1585]. Caldo de cultivo al que hay que añadir altas dosis de militancia artística en las nuevas generaciones formadas a partir de esta década[1586].

A modo enumerativo pueden citarse los componentes del grupo coruñés, pioneros de la abstracción[1587] en Galicia: Antonio Lago Rivera (1916-1990); Manuel Suárez-Pumariega Molezún (1930-2001); Manuel Mampaso (1924-2001); Antonio Tenreiro Brochón (1923) o José María Labra Suazo (1925-1994).

También se reconoce la labor del Grupo de Ourense: Virxilio Fernández Cañedo (1925); Antonio Quesada Porto (1932); Xaime Quessada (1937-2007) o José Luis de Dios González (1943).

Nombres como Julio Fernández Argüelles o Gabino responden a la capacidad de Galicia para exportar artistas "que emigraron en busca de mejores horizontes"[1588].

Continuación de la corriente figurativa tradicional, por un lado, y de poéticas en proceso de asumir las corrientes mundiales por otro, es también el comienzo de experiencias abstractas, en un intento de homologarse con el arte europeo. Las últimas décadas del siglo responden a un

> "multiforme y diversificado panorama en acelerado proceso, donde las distintas tendencias no siguen ya desarrollos lineales, sino entrecruzados y complejos esquemas matizados por aspectos de muy distinto signo (formales, ideológicos, técnicos, etc.)"[1589].

Surgirán corrientes después de la Segunda Guerra Mundial, como la Nueva Figuración[1590]: inconcreta, ambigua y un poco cajón de sastre, en sus filas se puede situar a Pérez Bellas (1925), Alfonso Abelenda (1921) o Rafael Ubeda (1932). De paulatina aceptación, el

[1585] CASTRO (1997), p. 323.
[1586] ROZAS (2001), p. 15.
[1587] Véase CARUNCHO (1997).
[1588] PABLOS (2003), p. 193.
[1589] SOBRINO MANZANARES (1981) p. 489.
[1590] VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 497.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Informalismo y poco después la exposición Atlántica-80[1591] agruparán soluciones expresionistas, abstractas, lumínicas, etc.

Así, hasta llegar a la pintura-pintura, esa que carece de historia. Un arte de crisis, "última propuesta, negativa y caótica de nuestro arte"[1592] en obras como las de Alberto Datas (1935), Monroy (1957), Menchu Lamas, Xosé Freixanes, Pardo Pedrosa o Bibián.

10.4.6 1960-1980 e mais alá

A partir de la década de los setenta surge una nueva tendencia[1593], alejada de viejos folklorismos[1594] e influida por los postulados de artistas como Sotomayor, Maside y Souto. Desembocará en composiciones en las que el color es lo único cierto en el lienzo (*A cor*, Laxeiro, 1974)[1595].

Cobra fuerza la necesidad de un compromiso, además de estético, ético con Galicia que llevará al intento de creación de una arte gallego que no lo fuese únicamente por su contenido, sino también por su forma. En la forma se busca ir a la esencia, mediante la "abstracción de todo lo cotidiano, elevándolo a la categoría de intemporal".

Al registro estético establecido, el siglo XX incorpora además un gran componente de denuncia social, fácilmente vinculable con el mundo literario. Con esta clave puede entenderse *Sin título* (1980) de Rivas Briones: en él se puede contemplar un Cristo descendido, contemplado y sostenido por un par de rotundas campesinas gallegas; y también *El pequeño sátiro* (1983), reinterpretación mitológica de una epifanía con la inclusión de un fauno.

Aprovechando la inercia de los cambios sociales y políticos a finales de los setenta, surge en torno a la ciudad viguesa el *Grupo Atlántica*. Una serie de artistas que reivindican un papel para la pintura gallega, una nueva generación que pedía igualdad y avances para la comunidad autónoma desde la óptica artística. A través de la

[1591] SOBRINO MANZANARES (1981).
[1592] Ibídem, p. 501.
[1593] CASTRO (2003), p. 15.
[1594] PABLOS (1981), p. 309.
[1595] PULGAR SABÍN (1998), p. 379. José Otero Abeledo *Laxeiro* (1908-1996), el más característico pintor de Galicia es capaz de suscitar nuevos mundos por medio de su pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reivindicación del yo, y de la persona, poco a poco se fue obrando un cambio sustancial en la pintura gallega a partir de este movimiento.

José Barreiro Gómez (1940), Santiago Montes Areas (1940) o Alfonso Sucasas Guerra (1940) son sinónimo de savia nueva, gracias al apoyo de diversas instituciones, a cierto apoyo estatal, así como a la proyección de las bienales pontevedresas[1596].

Los años 80 suponen la proyección fuera de Galicia y de España de nombres que consiguen consolidar su carrera artística: Roberto González Fernández (1948), Armando López Guerra (1948) o Francisco Mantecón Rodríguez (1948-2001).

¿Qué ocurre a partir de los años 80? El erial artístico gallego deviene jungla espesa[1597] con nombres como el del hiperrealista Roberto González (1948); Eugenio Granel (1912-2001) junto con Maruxa Mallo (1902-1995) son los paradigmas del surrealismo.

El arte vive y evoluciona: de la Escuela Gallega Contemporánea al panorama actual, como universo que se expande, el arte contemporáneo sigue en continuo desarrollo[1598].

[1596] PABLOS (2003), p. 265.
[1597] PABLOS (1981), p. 289.
[1598] PRADOS DE LA PLAZA (1989), p. 282.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Polo dez de abril, cuco morto ou non quer vir[1599]

11. EL RETRATO EN GALICIA: 1850-1936

Para el tema de la presente investigación son diversas las maneras de aproximarse. Se podría realizar una enumeración exhaustiva de los artistas y obras realizadas en Galicia durante el periodo escogido y establecer su vinculación con el retrato; analizar al individuo retratado desde un punto de vista sociológico; profundizar en los pactos tácitos entre el artista y su modelo. Sin embargo, para este apartado, y en consonancia con el resto del trabajo, se ha optado por otra solución.

Surgió la cuestión acerca de si podría plantearse una escuela gallega de pintura en general, y específicamente en lo que al retrato se refiere. Con estos dos objetivos en mente fue redactado el anterior capítulo diez. Para mejor comprender la producción artística en Galicia entre los años 1850-1936 se ha realizado un contexto histórico-artístico que sirviese de hilo conductor y como preludio del análisis retratístico propiamente dicho.

Así pues, ¿qué es lo gallego y cuál es su relación con el retrato? Es decir, ¿se deben incluir cuadros por haber sido elaborados en Galicia?, ¿o bien solamente aquellos realizados por pintores gallegos? ¿Hay que dejar de lado las dos premisas anteriores y centrar la atención en aquellos cuya temática tenga relación con Galicia? ¿O es la suma de todo lo anterior lo que responde a lo gallego en el retrato?

Una fórmula objetiva y coherente pasa por estudiar aquellos retratos contenidos en los museos gallegos, estudiando uno por uno la conveniencia de su inclusión o no teniendo en cuenta criterios como los enunciados en las preguntas del párrafo anterior.

11.1 LOS GÉNEROS PICTÓRICOS EN LA PINTURA GALLEGA

Como la española, la pintura gallega vive el mismo fenómeno en el que, si bien continúan géneros anteriores tales como el retrato, el paisaje, o

[1599] Refraneiro galego.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el costumbrismo, adquiere mayor representatividad el cuadro de historia de influencia francesa[1600].

En el caso concreto del siglo XIX, géneros considerados menores (paisaje, retrato) gozarán de preeminencia sobre los tradicionales géneros mayores (historia). El paisanaje y paisaje gallegos se convertirán en dos de los elementos principales que los artistas tratarán de encontrar, concretando así una búsqueda de referencias en lo inmediato, y ampliando los géneros pictóricos por la vía de los hechos. Lo anecdótico perderá peso en favor del color, y este se pondrá al servicio de la representación de los tipos y costumbres del país[1601].

Por supuesto que existen nombres propios en el arte gallego[1602]. Sotomayor[1603] a través del retrato y Lloréns por medio del paisaje[1604] son dos de ellos. Corredoyra investiga en los postulados simbolistas aportando una mirada inquietante y diferente[1605], más allá de la apariencia de las cosas para llegar a su esencia interior. Por su parte Castelao lleva a cabo una profundización antropológica como búsqueda de lo propio regional, mientras que Elvira Santiso interpretará las novedades aportadas por la fotografía[1606], conjugándolas con postulados simbolistas e impresionistas.

La tardía génesis de la pintura de historia en Galicia y la ausencia de un patrocinio institucional, que sí hubo en otros lugares, podrían ser dos de los principales argumentos que expliquen la poca presencia de

[1600] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 413. En este apartado, además del retrato se comentarán principalmente el paisaje y la pintura de costumbres.
[1601] Una representación de tipos como subgénero que se puede consultar en POLÍN (1999), p. 10.
[1602] LUNA (1988), p. 87.
[1603] ZAMORANO (2008), p. 188.
[1604] Un libro al que asomarse para comenzar a estudiar el tema puede ser LÓPEZ PIÑEIRO (2017).
[1605] PENAS TRUEQUE (1999), p. 28.
[1606] Como señala Rodríguez Paz, en ocasiones los artistas usaban como modelo para sus lienzos una fotografía de la persona a retratar.

> "La fotografía será un gran apoyo para su labor retratística al menos desde la década de 1860, y además de servir como referente en ausencia del modelo, la empleará como inspiración durante su última etapa, igual que muchos contemporáneos, para introducir novedades compositivas en su obra". RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), p. 122.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la temática histórica en Galicia[1607]. Pese a ello, existen ejemplos interesantes como el *Mariscal Pedro Pardo de Cela* de Fernández Álvarez. Personajes heroicos, descubridores, personas que luchan por defender lo suyo: tanto de manera anónima (*Soldado anónimo*) como nominal (*María Pita* de Arturo Fernández Cersa)[1608].

Figura 63

La población gallega, aunque concentrada en torno a unos pocos núcleos centrales, vive distribuida en casas salpicadas aquí y allá. Como consecuencia de la guerra, y sobre todo la posguerra, se da un proceso de homogeneización de lo rural. También en el arte, el campo mira a la ciudad, pero al mismo tiempo la ciudad mira de reojo al campo. Está en su historia, es su genética. Es la interrelación de dos mundos unidos por el paisanaje gallego.

[1607] Son de obligada consulta las referencias bibliográficas de Pablos sobre pintores del Novecientos y la colección de Artistas Galegos de la editorial Nova Galicia. PABLOS (1981); PULIDO NOVOA (2004a).
[1608] PEREIRA y SOUSA (2009).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Existe una doble visión acerca del paisaje gallego[1609]. Un paisaje realista, por un lado, y al mismo tiempo, y de manera distinta a como ocurre con el paisaje español, un paisaje femenino. El paisaje como género pictórico experimenta un proceso depurativo en las formas, precedido de un cambio teórico que afecta a esos valores representados en el modelo gallego.

Parafraseando a Joaquim Folch i Torres pintar el paisaje gallego es pintar un pedazo del universo[1610]. Antes que novedad es visión un poco rancia aquella que relaciona a la mujer con la naturaleza. Sin embargo, y frente al recio e inhóspito paisaje castellano, en Galicia se opera un cambio en el paso del siglo XIX al XX gracias al cual la Naturaleza quiere verse con ojos positivos, además de femeninos.

Figura 64

López Piñeiro reconoce una generación de paisajistas entre 1912 y 1930 sin la cual no se comprendería la evolución de la pintura gallega[1611].

[1609] PENAS TRUEQUE (1999), p. 247.
[1610] FOLCH i TORRES (2013), p. 43.
[1611] LÓPEZ PIÑEIRO (2017), p. 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 65

Figura 66

La naturaleza se puede entender por medio de paisajes románticos e imaginarios como los de Villaamil[1612]; o con ejemplos que gustan de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lo minucioso y concreto como los de Jenaro Carrero[1613]. Prueba de un romanticismo fantástico serán Avendaño y su paisajismo, que pasan de una órbita realista a un lirismo animista tras su estancia en Italia[1614].

Figura 67

Pese al indiscutible protagonismo del paisaje, Serafín Avendaño introduce de manera más evidente la figura humana en él[1615]. Con la mirada de Alfredo Souto (1862-1940), se dará el paso adelante definitivo en la modernización del paisaje gallego[1616], por ejemplo, en obras como *Cruceiro de La Parda*[1617].

[1612] Fig. 63: Jenaro Pérez Villaamil, *Atardecer y ensoñación en un país imaginario* (1827). Óleo sobre tela, 31 x 38 cm. Afundación.
[1613] Fig. 64: Jenaro Carrero, *Carros en el puerto de Noia* (1895). Óleo y papel sobre tela, 35 x 49 cm. Afundación.
[1614] REYERO y FREIXA (1999), p. 217.
[1615] Fig. 65: Serafín Avendaño, *Paisaje con gallega* (1891). Óleo sobre tela, 55 x 72 cm. Afundación.
[1616] REYERO y FREIXA (1999), p. 337.
[1617] Fig. 66: Alfredo Souto Cuero, *Cruceiro de La Parda* (1903). Óleo sobre tela, 23 x 34 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francisco Lloréns Díaz (1874-1948) es ejemplo de paisajista de mancha nerviosa, muy personal. Obras suyas como *Carretera de La Coruña*[1618] arrojan una mirada renovada y renovadora, una nueva manera de ver y entender el paisaje. Quiere generar sensación espacial y para ello utiliza la profundidad generada a partir de los árboles. Su trabajo, ya de estudio, ya *in situ*, se caracteriza por una inmediatez capaz de encerrar el tiempo, atrapando distintas intensidades lumínicas, maneras diferentes de palpar la atmósfera. *Tromba marina* de Rafael de la Torre Mirón *(*1935) es un cuadro en que se muestra un mundo que se revuelve y sale del mar, conceptualizándolo como un motor a contemplar en movimiento.

El impresionismo francés con sus desayunos y desnudos se convierte en *La primavera* de Colmeiro[1619], con su particular interpretación de suelos, bosques y parajes. “Como otros artistas de su

Figura 68

[1618] Fig. 67: Francisco Lloréns, *Carretera de La Coruña* (1914). Óleo sobre tela, 89 x 101 cm. Afundación.
[1619] Fig. 68: Colmeiro, *La Primavera* (1953). Óleo sobre tela, 243 x 274 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tierra, [Colmeiro] busca la simplicidad y lo elemental sin perder una atmósfera vaporosa, en que las formas, un tanto imprecisas, pugnan por concretarse"[1620]. Así, y de tantas otras formas, compendian los artistas su Galicia natal, la natural, la tantas veces evocada.

Además de paisajes, numerosos cuadros mostrarán escenas de costumbres, presentando elementos diferenciadores que contribuyen a la creación de un arte diferente y que quizá permiten hablar de una escuela gallega[1621]. Aplicable a la pintura española, y también a la gallega, en la evolución del costumbrismo decimonónico pesan fuertemente los modelos europeos, concretamente las corrientes francesa e inglesa[1622].

El tema costumbrista cuenta con una muy distinta apreciación, en parte derivada del tratamiento omnipresente que ha recibido. ¿A qué se debe esto? En primer lugar, a que es un género que goza de cierta tradición, superior debido al proceso de laicización de la sociedad y el

Figura 69

[1620] RAFOLS (2011), p. 551.
[1621] GARCÍA IGLESIAS (1998).
[1622] POLÍN (1999), p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

triunfo de la burguesía[1623]. Al mismo tiempo, influyeron positivamente la poética de lo pintoresco, propia del Romanticismo; y la aparición y auge de la ciencia etnográfica.

Se afanan los pintores en la representación de los trabajos, agrícolas en el caso de Galicia. Es un género que proliferó durante el siglo XIX debido al interés que tienen el hombre y la sociedad burguesa de (re)conocerse. Un costumbrismo que capta la pura anécdota intrascendente, y también denuncia la injusticia social: en ocasiones más por la contundencia del título que por el tratamiento de la escena. Por medio de una conseguida síntesis de "teatro, literatura y arqueología"[1624], hay quienes se quedan en aspectos externos (trajes[1625]), como Antonio Jaspe Moscoso y su *Gaiteiro*[1626]; o Fenollera en *Escarpando lino en el Deza* (1891). Y luego están los que se interesan en la representación de las personas que hay tras los tipos humanos como la *Aldeana* de Leopoldo Villamil García de Paredes[1627] o *La Maja* de Ramón Parada Justel (ca. 1895).

Figura 70

[1623] La leve reactivación del mercado artístico gallego tras la crisis agraria de mediados del siglo viene gracias a la consolidación de la burguesía y de sus principales encargos: el retrato. A mediados del siglo la clase burguesa se había hecho finalmente con las riendas del poder lo que, unido a la bonanza económica que tras años de crisis agrarias llega a partir de 1856, va a suponer un paulatino crecimiento del mercado artístico gallego. La nueva clase se convierte en clientela habitual de los artistas y partiendo de la estética romántica va a imponer definitivamente un gusto naturalista que pone un especial énfasis en el paisaje, las escenas de costumbres y el retrato. LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 41.

[1624] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 286.

[1625] BERGER (2015), pp. 70-73.

[1626] Fig. 69: Antonio Jaspe Moscoso, *Gaiteiro* (1876). Óleo sobre tela, 190 x 106 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[1627] Polín recoge una abundante muestra, en lo literario y sobre todo en lo gráfico. Véase POLÍN (1999).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 71

Relacionado con postulados del noventayochismo, y teniendo lo popular como argumento, se profundiza en lo vernáculo. Se quiere estudiar la vida colectiva del pueblo a través de su cultura. Así, de una sociedad que se reconoce en sus gobernantes y la representación de lo sagrado, se pasa ahora a la representación "de sus individuos, sus tipos, sus costumbres, sus anhelos"[1628].

Dentro del costumbrismo[1629] pueden distinguirse dos corrientes: una más anecdótica; y otra que tiende hacia el trasfondo social.

[1628] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 272.
[1629] PABLOS (1980), p. 299.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una preocupación por captar la vida que pasa se advierte en *Recuerdo de las joyas* de Parada Justel[1630]. En la *Pareja* de Silvio Fernández se asiste a la representación de tipos (soldados, criadas, gente del campo)[1631]. Sotomayor presenta en sus obras a un idealizado y ennoblecido paisanaje, por ejemplo, *Los abuelos*[1632].

Carlos Sobrino en su T*ríptico marinero* inmortaliza la vuelta a tierra después de la faena en el mar[1633]: una escena en la que dos líneas paralelas (el patrón y un mástil) marcan el centro de la composición, mientras que un grupo de mujeres aparecen vendiendo el género.

Figura 72

[1630] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 292.
Fig. 70: Ramón Parada Justel, *El recuerdo de las joyas* (1901). Óleo sobre tela, 151 x 117 cm. Museo Arqueolóxico de Ourense.
[1631] Dentro de estos tipos hay ejemplos como el segador, el cacique, gaitero gallego (con sus particularidades frente al asturiano), cadiceño, picapleitos, animeiro, cantero, cohetero, escolante o escribano. POLÍN (1999), p. 65.
[1632] Fig. 71: Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza, *Los Abuelos* (1905). Óleo sobre tela, 90 x 72 cm. Museo Nacional del Prado (depositado).
[1633] Fig. 72: Carlos Sobrino Buhigas, *Tríptico marinero* (1931). Óleo sobre tela, 204 x 141 x 322 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo cotidiano también tiene cabida en obras como *Dalle pan ó neno*[1634] (1884) o *La lechera* de Román Navarro[1635].

Figura 73

También hay espacio para personajes que no se resignan. Por ejemplo, los que Castelao muestra en *A tua filla xa será una moza, eh*. Una inclinación por el realismo y lo caricaturesco que progresivamente acogerá concepciones más expresionistas de la forma[1636], por ejemplo, en *Dous homes* o *Muller nunbar*, ambas conservadas en el Museo de Pontevedra. Nuevas miradas serán las arrojadas por pintores como

[1634] Obra en la que es fácil advertir como no hay una naturalización del espacio, y sí en cambio una captación de lo sucio, paredes desconchadas, todo bajo criterios realistas.
[1635] Fig. 73: Román Navarro, *La lechera* (1923). Óleo sobre tela. Colección Caixanova.
[1636] BERNÁRDEZ (2011), p. 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Manuel Rodríguez Moldes (*As mozas de Pontevedra),* o Jesús Rodríguez Corredoyra[1637] en obras singulares.

11.2 RETRATOS EN GALICIA EN EL SIGLO XIX HASTA 1850

Tal y como afirma Castiñeiras, el retrato en Galicia entre 1750 y 1850

> "dejará de lado las reglas de la belleza ideal que exigía trazos escuetos y simples, para plasmar, cuando tenía la fortuna de conocer al modelo, lo más fidedignamente posible los rasgos del efigiado"[1638].

En el siglo XIX se transforma de manera notoria la imagen de Galicia[1639]. Como todo cambio, conlleva un trauma, en este caso estético. En el retrato esta modificación pasa por deshacerse del lenguaje finisecular e implementar uno más acorde con los nuevos aires regeneracionistas que ambientaban el arte y la cultura decimonónicas[1640]. Se rechaza el viejo orden y conceptos a este asociados como disposición y racionalismo, que perseguían la renovación del lenguaje, buscando en ella la "forma pura, arcaica, sólida y esencial"[1641].

[1637] En *As capas de santa Isabel* (1917) Corredoyra acude a una óptica profana, empleando un tono místico cercano a El Greco. Por otro lado, en *Los peregrinos*, sigue la estela de la tradición española finisecular y los mitos atlánticos en general, y de Valle-Inclán en particular.
[1638] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 300.
[1639] Para profundizar en los cambios enunciados a nivel general, véase VILLARES PAZ (2015); y para el siglo XIX, SAURÍN DE LA IGLESIA (1977).
[1640] CASTIÑEIRAS (2007), p. 33.
[1641] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 278.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 74

El retrato se sitúa como un género especialmente tratado en este siglo[1642]; es un hecho que, en el caso gallego, constituye uno de los principales cambios artísticos, "tanto a nivel de contenido como de concepción formal"[1643]. Ejemplos de retrato anteriores a 1850 existen, como el *Retrato de mi madre*, obra de Antonio de Puga[1644]. En los primeros compases del siglo, y con la salvedad de pocos, contadísimos aristócratas, el retrato mantiene el estatus que tenía anteriormente. Es decir, se reduce a "instituciones que pretenden inmortalizar a sus mecenas, a sus directores o a sus miembros más destacados"[1645].

[1642] GARCÍA IGLESIAS (2004a), p. 17.
[1643] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 272.
[1644] MERA ÁLVAREZ (2005).
Fig. 74: Antonio de Puga, *Anciana sentada* o *Madre del pintor* (1635-1648). Óleo sobre lienzo, 147 x 109 cm. Museo de Pontevedra.
[1645] MERA ÁLVAREZ (2005), p. 272.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un retrato que, como género, todavía narra historias (stories), asemejándose a aquel género mayor de temática histórica (history) que todavía triunfa en las exposiciones. Por ello, la capacidad de hacer historia del retrato, y el anteponer la narración de historias a la mera mímesis artística son dos de las características señaladas por López Vázquez para el retrato del siglo XIX[1646].

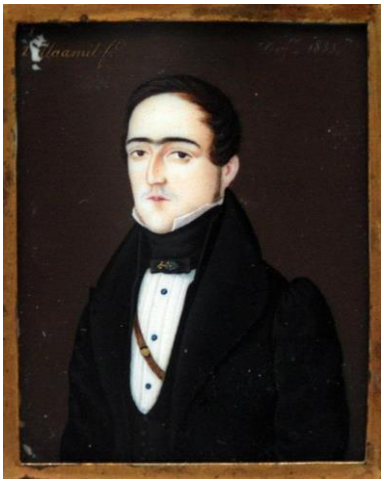

Figura 75

En general, y como resume López Vázquez, el retrato en el segundo tercio del siglo XIX no aporta, ni en su tipología ni en su estilo, novedades dignas de ser reseñadas. Quizá lo original del retrato en Galicia en este período ocurra precisamente fuera de lo que hasta ahora se entendía por retrato: la aparición de nuevas figuras procedentes de la burguesía. Inicialmente por medio de miniaturas, como las de Cancela del Río o Manuel Pérez Villaamil Pérez[1647].

Imbuido de un carácter clasicista de rancio mengsianismo[1648], Juan José Cancela del Río (1803-1886)[1649] es uno de los grandes realizadores

[1646] LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 105.
[1647] Fig. 75: Manuel Pérez Villaamil Pérez, *Retrato de caballero* (1833). Marfil y metal, 5'7 x 4'6 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.
[1648] LÓPEZ VÁZQUEZ (1998), p. 156.
[1649] VV.AA. (1995).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de retratos[1650]. En cualquier caso, las miniaturas se revelan como el campo en que Cancela "será un consumado experto hasta el punto de encontrarse en ella lo mejor de su producción"[1651]. Discípulo de Vicente López e incansable docente de Dibujo, este artista es una de las piezas clave en la transición del Neoclasicismo a los postulados románticos. Tratado en obras de reciente publicación[1652], el pintor Gregorio Ferro

Figura 76

[1650] Si bien con alguna imperfección, también cuenta con ejemplos de mayor formato: por ejemplo, el *retrato de don Lope Gómez de Marzoa* (1852) conservado en la universidad compostelana.
[1651] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 157. Excelente miniaturista y estimable retratista a él se le reconocen un *retrato de Vicente López*, otro de *Josefa de la Torre* (1875) así como un detallado autorretrato o el ingenuo y risueño retrato de *Carolina Neyra*.
[1652] VV.AA. (2016).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Requeixo (1742-1812) cuenta con obras como *Don Gutierre Menedez* y *Doña Ilduara Eriz* (ca. 1775)[1653]. Asimismo, realizó un retrato de *Felipe II* para la Real Academia de la Historia, otro de *Luis María de Borbón y Vallabriga* o el *Retrato del escultor Felipe de Castro*[1654]. Pese a algún defecto en su factura, en cuanto que consigue mostrar la mente humana con las peculiaridades del carácter de la persona[1655], sus obras se reconocen como grandes retratos. Otras obras del pintor lucense son los retratos de *Fray Mauro de Villaroel*, *Fray Benito Marín* o *Fray*

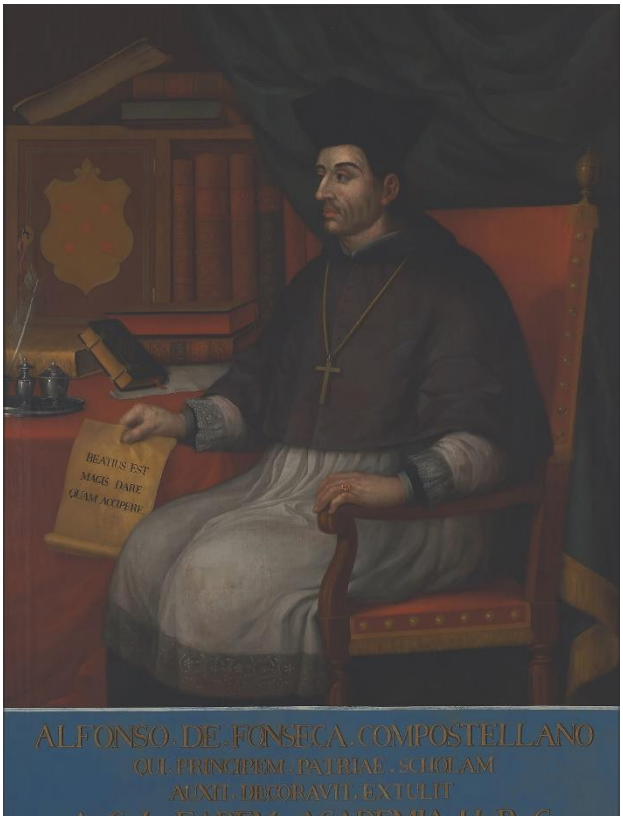

Figura 77

[1653] Retratos concebidos como una unidad (pendant) y colgados en la sacristía de la iglesia parroquial de Celanova.
[1654] Fig. 75: Gregorio Ferro Requeixo, *(El escultor) Felipe de Castro* (1795). Óleo sobre lienzo, 165 x 119 cm. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.
[1655] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 128.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anselmo Rodríguez; así como los retratos reales de *Carlos III* y de *Carlos IV, Príncipe de Asturias*.

Ligeramente posterior en el tiempo se puede situar a Plácido Fernández Arosa (1760-1838), artífice de un pasable *retrato de Fernando VII* (ca. 1816) y otros retratos efigiando a personajes que van de *Diego de Muros* hasta el *canónigo Chantre y Torre* (1816), así como *Alonso III de Fonseca*[1656] o el *arcebispo Rafael Muzquiz y Aldunate* (1828). Uno de los últimos vestigios del retrato anterior, en este cuadro el pintor consigue un retrato institucional a la *maniera* barroca[1657].

Otros ejemplos artísticos dedicados al género del retrato, también pictóricos, respondían en su mayoría a encargos de la realeza, nobleza o la Iglesia. Tal es el caso del retrato de *don Alonso de la Peña y Montenegro, obispo de Quito*[1658]. Ramón Gil Rey (1818-1844) contó entre sus modelos a personajes como la *reina Cristina*, el *general Concha* o la *Marquesa de Quintana*. En todos ellos "los modelos se hallan efigiados en la permanencia de su individualidad"[1659].

11.3 RETRATOS DEL SIGLO XIX A PARTIR DE 1850 Y HASTA 1936

A la hora de afrontar el estudio del retrato gallego se pueden atender a diversas clasificaciones. *Criterios cronológicos*: desde 1850 hasta 1936, así como una serie de ejemplares previos y posteriores a esas fechas para enmarcar los antecedentes y consecuentes o de donde viene el retrato y hacia dónde se dirigirá; *criterios sociológicos*: además de personas de la realeza, nobleza y estamento eclesiástico, aparecen burgueses, comerciantes, artistas, etc.; *criterios estilísticos*: la muestra permite admirar la evolución del gusto, la técnica y las formas artísticas en general, aplicadas en concreto al género del retrato.

[1656] Fig. 77: Plácido Fernández Arosa, *Alonso III de Fonseca* (1815). Óleo sobre tabla, 169 x 127'5 cm. Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela.

[1657] Diversas instituciones acuden al pasado para fortalecer su presente, y con este objetivo se encargan retratos de personajes afines al ámbito universitario (las versiones de *don Lope Gómez de Marzoa*, obra de Plácido Fernández Arosa y José Cancela del Río), o religioso (*La familia de san Rosendo*, obra de Ferro Requeixo).

[1658] Pintado por Juan Antonio García de Bouzas y conservado en el Rectorado que alberga el Pazo de San Xerome.

[1659] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 158.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque se podría haber empleado cualquiera de las múltiples clasificaciones citadas[1660], o incluso proponer una nueva, para el presente trabajo se aprovecha la clasificación que propone Monterroso Montero[1661] organizándola del siguiente modo:

1. Retrato distante: reales y aristocráticos e institucionales.
2. Retrato privado o burgués.
3. Retrato cercano: familia, de amistad, de artista a artista y autorretrato.

A partir de 1850 se mantienen retazos de culto al individuo, en forma de las últimas galerías de retratos, encargos propios de diputaciones, ayuntamientos, etc. También se simplifica el retrato de aparato en su contenido, con la omisión del mobiliario; consiguiendo así el realce de la sola figura de la persona retratada, otorgando una mayor trascendencia a la mirada del modelo. Es lo que López Vázquez enuncia como esa "autoconsciencia de estar posando para la posteridad"[1662].

Como apunta Monterroso Montero es probable que inicialmente hubiera cierta aprensión hacia este género[1663]. El hecho de ser visto como un elemento nocivo llevó a que, dentro del género del retrato, se quisieran sustituir e incluso anular algunas características de la pintura. Y, sin embargo, el siglo XIX supuso un punto de inflexión en la relación del retrato con la sociedad. ¿A qué se debe este cambio en su consideración?

[1660] Otra clasificación es la propuesta por Martínez Vilanova cuando divide los retratos en tres categorías: el retrato de busto con ostentación; el retrato de medio cuerpo con ambientación interior o paisajística; y el retrato de tres cuartos de figura. MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 27.
En este sentido, también es importante anotar que los distintos museos gallegos acogen en distinto régimen (préstamos, depósito, donación, etc.) obras de artistas gallegos que han sido estudiadas, pero no incluidas; y al mismo tiempo, esas mismas instituciones acogen obras de artistas no gallegos que, habiendo sido estudiadas, se ha considerado pertinente incluirlas en esta investigación. Como botón de muestra se citan: el potentísimo *Retrato de Vicente Poleró Toledo*, (Federico de Madrazo y Kuntz, 1873); y *El consejo de un padre* (Plácido Francés y Pascual, 1892).

[1661] MONTERROSO MONTERO (1998). Sentenach, por ejemplo, distingue cuatro tipos de personajes: políticos, artistas, militares y escritores. SENTENACH (1977). Por su parte, Javier Barón clasifica los retratos en ecuestres y de aparato, grupales, infantiles, autorretratos e históricos. BARÓN (2008).

[1662] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 285.

[1663] MONTERROSO MONTERO (1998), p. 27.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En primer lugar, se incorpora un nuevo comitente: ahora es la burguesía, "aristocracia del dinero"[1664], la que se aparta de la urbanidad y etiqueta propias del fin de siglo. Y en parte derivado de ese cambio en el colectivo comitente, el siglo XIX experimenta un cambio temático: sin llegar a desaparecer, lo religioso deja paso a lo cotidiano en forma de paisaje, escenas costumbristas, o de historia; y también ejemplos de reivindicación social y por supuesto retratos.

El retrato actúa como espejo de la sociedad. Son numerosas las ocasiones en que la decisión del artista pasa por no identificar a quien retrata. Ejemplos en los que, si bien hay cierta individuación, esta palidece frente a un deseo de representación genérica del marinero, del labriego, de gente en romería, etc.[1665].

Por esto que se ha dicho, cabe preguntarse si se produce una democratización o una vulgarización del género. Pues si el retrato estaba considerado como un género menor en el Antiguo Régimen[1666], ahora es elevado a otra categoría, bien por la voluntad del retratado, bien por la necesidad del retratista.

Con la llegada del siglo XX se intensifica la percepción y la mirada del artista cambia, unida a nuevos lenguajes que van desde el realismo hasta la abstracción pasando, por el surrealismo y el expresionismo. En el retrato gallego de este siglo se diferencia entre aquel que se hace por encargo y otros más vinculados a la construcción estilística del artista[1667]. Según Bernárdez,

> "el retrato muestra un proceso de construcción de estilo, más que notable en los pintores del regionalismo gallego y en los miembros del Movimiento Renovador de *Os Novos*"[1668].

Si se mantienen los retratos, como a continuación se verá, lo cierto es que abundan los rostros, los personajes y los *sin título*, máscaras con ojos vacíos que devuelven la mirada desde el hontanar de su existencia. Los retratos muestran rostros con formas depuradas, dejando fuera

[1664] CRUZ VALENCIANO (1998).
[1665] BERNÁRDEZ (2011), p. 44.
[1666] CALVO SERRALLER (2005), p. 67.
[1667] Ibídem, p. 14.
[1668] BERNÁRDEZ (2011), p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cualquier aspecto anecdótico. Se muestran más interesados en el papel real de sus personajes que en su carácter específico. Esto no implica que sigan definiendo caracteres singulares, "se trata, en cierto sentido, de una búsqueda de arquetipos que funcionan como emblemas"[1669].

Cobra fuerza una corriente involucionista, muy pegada a la tradición, en la que la importancia del rostro o *facialidad* disminuye[1670]. Sea como fuere, es posible reconocer dos grandes corrientes relativas al retrato a partir del siglo XX. Una de ellas se refiere a este género con imágenes de cierto componente simbólico, empleando para ello ejemplos realistas y académicos. En la segunda corriente domina más la marca del estilo que la representación. De manera que son primero "*masides, soutos y laxeiros* y en segundo término retratos"[1671].

En la pintura anterior a la Guerra Civil triunfa una corriente de tendencia regionalista idealizante, encarnada por Sotomayor y Sobrino, así como un simbolismo con igual carga idealista (Corredoyra y González del Blanco). En la mayoría de los retratos que hacen de *tipos*, los artistas optan por una idealización sin ambages, o por representaciones neutras: por ejemplo, Corredoyra y su *seminarista*.

Mientras que pintores anteriores miraban a Velázquez y al Greco, Castelao y su realismo social representan una segunda tendencia que, junto con una renovada visión realista a cargo de la generación de *Os Novos*, tienen como referentes a Goya y rasgos de la pintura de entreguerras europea[1672]. Además de un componente social y un afán por conocer las vanguardias europeas, estos pintores presentan tendencias primitivistas acudiendo a formas esquemáticas y arquetípicas.

El retrato para los pintores del vigésimo siglo es una herramienta, un método de conocimiento en base al cual utilizan a las personas retratadas como *exempla* para la crítica social[1673]. En este sentido, predomina más la interpretación que la imitación, el sujeto pierde

[1669] BERNÁRDEZ (2011), p. 56.
[1670] Un cambio que quizá sea traducción de la regresión en conceptos como "identidad" o manifestación del déficit de humanidad que caracterizará al siglo XX.
[1671] BERNÁRDEZ (2011), p. 83.
[1672] Ibídem, p. 14.
[1673] Ibídem, p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

preeminencia en favor de la forma de representación: es más importante el cómo que el quién[1674].

Numerosos autorretratos confirman la continuidad en el deseo de autoafirmación presente en este subgénero, así como la "voluntad de experimentación formal"[1675]. Más allá de 1936 la falta de libertad creadora, unida a la ausencia de cambios de ritmos confluyeron en cierta inercia creadora[1676]. Sin haber profundizado, por quedar fuera del marco cronológico estudiado, y a falta de que estudios posteriores lo confirmen, la somera enumeración de cuadros que cierra este capítulo pone de manifiesto cómo en el siglo XX decae el grupo de retratos reales e institucionales en favor de un incremento de los autorretratos y retratos de artista.

11.3.1 Retrato distante

11.3.1.1 Reales y aristocráticos

Prueba del sentido empirista-positivista que va adquiriendo la historia del XIX, este tipo de retratos no van más allá de la apariencia externa, la caracterización social y el empleo de atributos que refuercen la idea a transmitir: de realeza, grandeza social, etc.[1677]. La representación planteada en este tipo de retratos gallegos persigue el reconocimiento, sea individual (monarca), o sea colectivo (cabildo).

En el caso de la monarquía, es Alfonso XIII (1886-1941) quien cruza el cambio de siglo sentado en el trono; y a diferencia de lo ocurrido en anteriores reinados, con este monarca "comenzaron a encargarse retratos a pintores fuera del ámbito oficial"[1678]. Por ejemplo, Dioniso Fierros[1679] interpreta la imagen de su padre, el rey *Alfonso XII*, en varias ocasiones[1680]. Atrás queda una visión más propia del Antiguo Régimen; la mirada de este cuadro ya no es áurica y distante sino

[1674] BERNÁRDEZ (2011), p. 22.
[1675] Ibídem.
[1676] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 434.
[1677] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 36.
[1678] BARÓN (2014), p. 77. La universidad compostelana alberga sendos retratos de Felipe V y Amadeo de Saboya.
[1679] RODRÍGUEZ PAZ (2019). Otra obra de su primera etapa se titula un *Infante muerto*.
[1680] Del mismo año y autor es el *Retrato de Isabel II*. En la etapa 1855-1878 sus retratos se caracterizan por una mayor concreción formal. En otro período, que iría desde 1878 hasta su muerte, recurrirá a clichés tomados del arte francés contemporáneo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cercana y natural[1681]. Una visión distinta es la propuesta por Román Navarro cuando pinta a *Alfonso XII a caballo*.

Conservado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País se encuentra otra versión de un *Retrato de la Reina regente Doña María Cristina con Alfonso XIII niño* obra de Fenollera[1682]. Albergado en colección privada, Álvarez de Sotomayor pinta el *retrato de la reina Victoria Eugenia* en 1920.

Valenciano afincado en Santiago, José María Fenollera (1851-1918) es uno de los grandes retratistas de la pintura gallega del cambio de siglo[1683]. A él se debe la introducción en el retrato gallego de efectos de naturalidad, pose y encuadre[1684]. El retrato que ahora se comentará[1685], es una obra que sigue un modelo iconográfico concreto y repetido, advertible en otras obras de naturaleza fotográfica. Aspectos como el encuadre o el recurso a una superficie sobre la que disponer al joven monarca refuerzan la más que posible inspiración en una imagen obtenida mecánicamente[1686].

[1681] Para un esbozo de los primeros trazos de la pintura moderna en Galicia véase REYERO y FREIXA (1999), p. 181.
[1682] Otra versión puede ser la de Román Navarro titulada *La Regente doña Mª Cristina* (1886).
[1683] FERNÁNDEZ-CID (2008), p. 45.
[1684] VILA JATO y LÓPEZ VÁZQUEZ (1996).
[1685] Fig. 78: José María Fenollera, *Reina Mª Cristina con el infante Alfonso XIII* (1889). Óleo sobre lienzo, 158 x 98 cm. Galería pictórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.
[1686] Fig.79: Fernando Debas, *Alfonso XIII, Rey de España: María Cristina de Habsburgo-Lorena, Regente* (1893). Tarjeta de visita a la albúmina, 14'3 x 99'9 cm. National Portrait Gallery of London.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El título, *Retrato de la Reina regente Doña María Cristina con Alfonso XIII niño* (1889), no ofrece espacio para la confusión a la hora de identificar a los dos personajes. Ella, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), aparece como reina consorte y regente de España[1687]. Por su parte, el infante Alfonso XIII (1886-1941), será rey desde el momento de su nacimiento y hasta el advenimiento de la II República en 1931. Las posibles comparaciones en cuanto retrato real pueden trazarse con imágenes de Isabel II (1833-1868) o María de las Mercedes (1860-1878), la inmediata predecesora de María Cristina. Y en el caso de Alfonso XIII huelga decir que su desarrollo biográfico puede admirarse en infinidad de lienzos.

Figura 78

Figura 79

[1687] María Cristina casó en 1879 con un viudo Alfonso XII (1857-1885). Regentó España durante diecisiete años, tras seis años de matrimonio con Alfonso XII, que murió en 1885 estando María Cristina esperando al que sería coronado como Alfonso XIII. Tras asistir a la dura pérdida de las últimas posesiones coloniales, el paso atrás de María Cristina para dejar el puesto a su hijo coincidió con la agresiva huelga de Barcelona (1902).
En su labor al frente del país, supo sobreponerse a una remilgada postura de ama de palacio y atendió los deberes que la nación demandaba. María Cristina participó con acierto en el delicado juego de la política, preparando y asegurando el trono para su hijo, con el Pacto del Pardo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El cuadro, en líneas generales parecido a otros retratos de aparato de su época[1688], es un ejercicio correcto. La escena comparte rasgos de aquellos retratos de aparato característicos de la Edad Moderna. Difíciles de apreciar en este retrato, objetivamente frío y hasta cierto punto distante son rasgos del carácter y la personalidad de la reina[1689].

Ambas figuras, de pie, en frente y en el centro, pueden compararse con una versión que pintará Álvarez Catalá en 1898[1690]. En ella, la reina regente aparece con una banda compuesta de varias condecoraciones sobre su pecho; anterior en el tiempo casi diez años, en el de Fenollera en cambio, aparece vestida de un elegante luto negro, impuesto por el fallecimiento de su marido[1691]. Los dos retratos tienen el mismo tono de piel y la pincelada apenas perceptible, está fundida. El vestido parece estar delineado, algo que puede contribuir a la sensación de ser un añadido inconexo. Como fondo de una composición en la que no hay apenas profundidad, Fenollera sitúa el escudo real sobre lo que parece ser un tapiz.

Una corona sin ceñir descansa, junto al cetro real, sobre un acolchado cojín; todo apoyado en una mesa cubierta con un rico mantel. Esa ausencia de una cabeza que porte la corona queda compensada por la figura del niño Alfonso XIII. La composición, leída de izquierda a derecha, presenta a la regente que, desplazada levemente y dispuesta en tres cuartos, hace de transición pictórica e histórica hacia la figura de su hijo. Un rey-niño que viste de marinero[1692] y que pese a su pequeño tamaño aparece de cuerpo entero, también sobre un cojín. Recurso

[1688] Por ejemplo, *Luis Felipe I* (Franz Xaver Winterhalter, 1841); *La reina Victoria* (Winterhalter, 1856); *Víctor Manuel II* (Andrea Bestighi, 1860); o *Carlos XII y familia* (Johan Fredrik Höckert, 1871).

[1689] María Cristina gozaba de facilidad para los idiomas: alemán, italiano, francés e inglés. Algo que hay que unir a sus estudios en ciencias políticas, filosofía y economía. En el apartado más personal, María Cristina es conocida por su afición a la música cantada e interpretada al piano.

[1690] Del campo escultórico, y todavía anterior en el tiempo, es la versión marmórea que realizó Venancio Vallmitjana Barbany (1830-1919) en 1891.

[1691] En la propia Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela se puede concretar todavía más el atuendo de María Cristina: "un vestido negro largo, de manga tres cuartos y escote en pico, y adornada con una pulsera de oro y un collar de perlas rematado en un gran colgante de oro".

[1692] En la versión de Álvarez Catalá un adolescente Alfonso XIII porta, sobre el uniforme de capitán general, el Toisón de Oro y la cruz y banda de la orden militar de San Fernando.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

compositivo para salvar su corta estatura, y posible analogía que lo asociaría a la corona y al cetro antes comentados. En cualquier caso, el pintor respeta lo recomendado por la tradición: mostrar a los personajes de pie, por ser esta la postura más airosa[1693].

El personaje de María Cristina de Habsburgo presenta un fuerte contraste, presunción de lo que será su ejemplo de sabiduría y moderación en el ejercicio del poder. Su rostro es escaparate de una tristeza contenida que, por pudor con el espectador, y fortaleza de madre hacia su hijo, procura ocultar. El lienzo, felizmente restaurado por María Carrascal Aguirre entre los años 1989-1990, goza todavía del componente áulico que Fenollera le imprimió.

Como anotación final, sólo resta indicar que la inscripción que acompaña el lienzo reza así: "A la muy ilustre Sociedad Económica de Santiago en el día de la inauguración de sus Escuelas en San Clemente 26 de Julio 1889".

La sucesión monárquica se activa y así Gumersindo Pardo Reguera realizó en 1903 un juvenil *Retrato de Alfonso XIII*, igual que otra versión pintada por Jenaro Carrero y una que reside en el Museo de la Academia de San Fernando, obra de Álvarez de Sotomayor en 1920.

En lo relativo a aristocracia y nobleza, pueden referirse obras como el retrato de María Isabel González de Olañeta e Ibarreta, *marquesa de Valdeterrazo*, obra de Vaamonde (1896); en 1897 también Vaamonde retratará a la *Marquesa Torre de Cela*; Lloréns pinta al *marqués de Figueroa*. De Gumersindo Pardo es el *Retrato de la quinta marquesa de Hombreiro* (1905), conservado en el almacén del Museo de Lugo. Sin embargo, las obras elegidas para un análisis más detallado son la *Condesa de Pallares*[1694] y la *Marquesa de Zarreal*[1695]. Son ejemplos a medio camino entre la tipología tradicional aristocrática y los nuevos retratos burgueses.

[1693] VV.AA. (1999), p. 208.

[1694] Fig. 80: Xesús Corredoyra, *Condesa de Pallares* (1907). Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Museo de Lugo. Al ser dos los autores, en esta ocasión se comentarán aspectos biográficos y de formación del primero (Corredoyra); en Sotomayor se profundizará en su próximo cuadro.

[1695] Fig. 81: Fernando Álvarez de Sotomayor, *Marquesa de Zarreal* (1917). Óleo sobre lienzo, 75'5 x 59'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 80

Ampliamente comentado por Anxel Fole[1696], el primero es retrato de Xesús Corredoyra (1889-1939) en el año 1907. Lugo asiste al nacimiento y muerte de este singular pintor gallego que se formó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Será uno de los hábiles discípulos de maestros como Sorolla, Cecilio Plá o Zuloaga[1697]. Asimismo, admitirá influencias pictóricas de Romero de Torres; o literarias de Valle-Inclán. En la producción de Corredoyra se distinguen varias fases. Una de ellas, claramente deudora de El Greco[1698], posee un núcleo religioso y místico desconcertante[1699]. En una segunda, el pintor lucense hace de la necesidad virtud y se dedica a retratar a miembros de

[1696] FOLE (2003), p. 322.

[1697] Algo más que maestro, gracias al pintor vasco conseguirá Corredoyra los contactos necesarios para darse a conocer y que le sean encargados gran parte de sus retratos. Además de las influencias pictóricas, la tendencia hacia la tierra natal, que será vasquismo en el caso de Zuloaga, se concretará en un misticismo románico en el pintor gallego.

[1698] Una pintura idealista de rasgos arcaizantes, así como una comprensión prerrafaelita del mundo son otros de sus rasgos. Todo ello comprendido en un mundo creativo y artístico enraizado en su tierra; de manera similar al pintor cretense, Corredoyra hará de Lugo su particular Toledo.

[1699] En este sentido pueden citarse obras como *Pintando no Purgatorio. Os praceres da besta*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la burguesía y el clero[1700]. La etapa que va de 1910 a 1916 se caracteriza por el gran tamaño de los cuadros, así como por sus contrastes entre negros y blancos. En el caso concreto de la Condesa, la sombra en la pared facilita la discordancia entre un rostro blanquecino de mirada algo perdida y la enlutada figura que se presenta sedente en tres cuartos. Una tenebrista construcción lumínica articula el espacio, centrado en torno al rostro, ahogando en tinieblas el resto de la superficie pictórica. El empleo de colores fríos refuerza la idea de que sus manos han sido realizadas mediante grisalla.

Su manera de entender el retrato produce ejemplos académicos e impersonales, frente a otras aproximaciones de mayor carga psicológica que vuelca en ejemplares dedicados a amigos o familiares[1701]. Reflejo de la visión de Galicia, el saber hacer de Corredoyra se identifica con el hastío que caracteriza a los artistas de la Generación del 98. Y la figura de la Condesa consigue transmitir esa sensación de la realidad enrevesada a una realidad atravesada[1702]. Es uno de tantos ejemplos en los que se entroncan retazos de un realismo velazqueño y un naturalismo mimético, para terminar en un sentimiento de romanticismo aristocrático y medieval.

[1700] En obras como las que representan a *Tomás Campuzano* (1907) o *don Antonio Pardo* (1928). GARCÍA-BODAÑO, LÓPEZ VÁZQUEZ y PEREIRO ALONSO (1998).
[1701] PABLOS (1981), p. 341.
[1702] RAMÍREZ (1976), p. 197.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otro aspecto compositivo relevante es el sombrero: parece que no lo lleva puesto, ha perdido por completo la perspectiva. Dividendo la escena en triángulos, la protagonista ocuparía el triángulo derecho. Por último, es interesante notar que el naranja de los objetos de la pared, por ser el complementario del azul, puede haber sido puesto para contrastar y diferenciar los planos.

Figura 81

El segundo lienzo muestra a María Teresa Losada y González de Villalaz (1886-1967), quinta marquesa de Zarreal y de San Felipe el Real, Condesa de Santiago de Calimaya[1703]. Fue pintado por Álvarez de Sotomayor en la etapa inmediatamente posterior a su estancia en el país chileno[1704].

El lienzo muestra la figura femenina de pie a un lado, frente al espectador, con vestimenta negra, y portando un abanico en la mano. Las arreboladas mejillas enmarcan una mirada, en parte líquida, prueba

[1703] A veces citado como marquesa de Amurrio por haber contraído nupcias con Luis de Urquijo y Ussía Urrutia y Aldama, primer marqués de Amurrio.
[1704] MOSQUERA (2005).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la viveza de sus ojos. Por otro lado, el estatismo del cuerpo queda reforzado por su contraposición con lo neutro del fondo en el que pardos y marrones tratan de ocultar la imprimación amarillenta.

11.3.1.2 Institucionales:

Calificado por Fernández Castiñeiras como "oficial y político", en este tipo de retratos el pintor no profundiza más allá de la apariencia externa[1705]. El principal objetivo de los retratos institucionales es resaltar al colectivo por encima del individuo o a partir de la suma de varios individuos[1706]. Constituyen ejemplos en los que la connotación social prevalece sobre lo que puedan denotar objetivamente.

Fernández Castiñeiras distingue dos grupos de retratos en este aspecto: aquellos que dejan al espectador de lado[1707] y los que lo miran directamente. Dentro del primer grupo podría situarse el retrato que Sotomayor pinta del *general Martínez Anido* en torno a 1928. Y dentro del segundo entraría la obra de Alfredo Souto Cuero que muestra a *Cánovas del Castillo* (1898).

Al nombre "política" en el siglo XIX y buena parte del XX le sigue el apellido de "caciquil". En este sentido pueden entenderse los retratos de *D. Luis Pardo Sánchez* y *D. Aureliano Linares Rivas* pintados por Román Navarro en 1892.

Dionisio Fierros realizó en 1879 el retrato de *D. Evaristo de la Riva, presidente del Tribunal Supremo*. De 1905 es el *Retrato del excelentísimo señor d. Jaime Ozores* salido de las manos de Gumersindo Pardo. Román Navarro pintó a *D. Juan Fernández Latorre* (ca. 1907-1912), *Julio Wais Sanmartín* (1914) y el espectacular retrato de *don Eugenio Montero Ríos* (1914). Otro retrato institucional vinculado con el mundo de la política es el de *Calvo Sotelo*.

De igual modo que el político, el ámbito episcopal es un mundo de retrato. Así se encuentran retratos prelaticios como el del *Cardenal*

[1705] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 34.

[1706] MONTERROSO MONTERO (1999), p. 31. Es particularmente interesante el esfuerzo realizado por la Universidad de Santiago de Compostela en la catalogación, análisis y puesta a disposición del público del abundante patrimonio vinculado con su historia. Se trata de una recopilación, ampliamente comentada y con abundante bibliografía, a cargo del prestigioso catedrático García Iglesias. Pueden consultarse en un estupendo museo virtual disponible en https://museovirtual.usc.gal/es

[1707] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quiroga obra de Castor Laza o el del *Cardenal Payá* pintado por Román Navarro en 1885[1708]; en el Arzobispado de Santiago se hallan los retratos del *Cardenal García Cuesta*[1709] y el *Cardenal Lago González* pintado por Tito Vázquez.

Por sus coordenadas biográficas, (1950-2002), bien podría parecer un error que Roberto Vidal Bolaño figure en esta tesis doctoral. Sin embargo, su obra *As actas escuras* justifican plenamente su inclusión. ¿El motivo? La trama se desarrolla en la ciudad compostelana y uno de sus protagonistas es el sujeto principal del *retrato* pintado por Román Navarro en 1885[1710]. El protagonista es Miguel Payá y Rico (1811-1891), nacido en Alicante y que será creado cardenal.

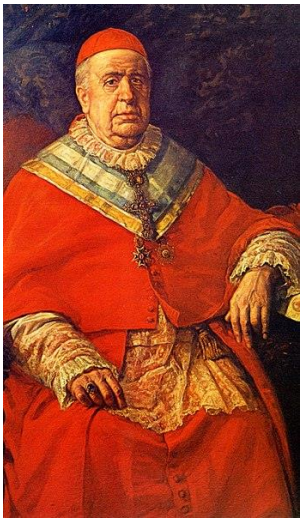

Figura 82

Profesor de Derecho Canónico, Payá fue ordenado sacerdote en 1836. Es conocido por sus artículos sobre aquellos que, desde sectores liberales, cargaban contra la libertad religiosa. Será nombrado obispo de Cuenca en 1858. Años después participará en el Concilio Vaticano I

[1708] Fig. 82: Román Navarro, *Cardenal Payá* (1885). Óleo sobre lienzo, 131 x 95 cm. Colección Diputación de Coruña.
[1709] Firme defensor de la Corona y el Altar, el salmantino Miguel García Cuesta (1803-1873) fue creado cardenal en 1861 por Pío IX. GARCÍA CORTÉS (2007), pp. 203-257.
[1710] Discípulo de muchos, la nómina de los retratados por el pintor es amplia en número, y sobre todo en la extracción social de los modelos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1869-1870) donde será uno de los adalides de la infalibilidad pontificia. Su nombramiento como arzobispo de Santiago de Compostela es en 1874 y supondrá un punto de inflexión en la historia de la ciudad compostelana: gracias a su impulso de restauración de la catedral fueron encontrados bajo el altar mayor restos de un enterramiento[1711].

Un primer análisis puede ser el que propone Fernández Castiñeiras cuando afirma que

> Esta espléndida obra, tanto por el carácter como por el vigor del pincel, es un ejemplo típico de retrato oficial, aunque al adoptar el personaje una pose espontánea pierde parte de la rigidez que debe caracterizar a esta temática pictórica: el brazo izquierdo descansa sobre la mesa que actúa de despacho y en la que reposa su birrete, un documento y el crucifijo, mientras que el derecho lo hace sobre la pierna del mismo lado, al tiempo que el rostro está dotado de una expresión poco grave y en la que el análisis psicológico aparece matizado por la reserva propia de las buenas maneras, y sin embargo no por ello el retrato pierde ni un ápice de elegancia y dignidad, y es que el pintor hace gala de una fórmula sabia y a la vez elegante, sincera sin brutalidad y agradable sin caer en lo insulso[1712].

En el catálogo de la Diputación de Coruña este retrato se enmarca en

> la tipología ya conocida y tomada del Barroco, aquella que nos muestra al Cardenal Patriarca de las Indias Occidentales y Canciller Mayor de Castilla sentado y enmarcado por un

[1711] Lo demás es historia conocida. Los restos fueron analizados por la Universidade de Santiago de Compostela; León XIII desde Roma sancionó el hallazgo con la bula *Deus Omnipotens* (1884) que revitalizó el proceso de peregrinación a la ciudad compostelana. Recibió el capelo cardenalicio en 1877; un año después fue nombrado arzobispo de Toledo, y por tanto Primado de España y Patriarca de las Indias Occidentales. En el año 1885 fundará el Hospital Psiquiátrico de Conxo; como aspecto anecdótico anotar que bautizará al futuro rey Alfonso XIII. Este retrato fue pintado un año antes de que el cardenal abandonase la sede compostelana.

[1712] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2002), pp. 32-33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> cortinaje que nos trae reminiscencias de la pintura barroca del siglo XVII, así la entonación a base de ocres y tierras nos habla de los tapices pintados por Frank Hals, mientras que la soltura con la que están ejecutados los encajes del roquete nos remiten al mencionado maestro y a Van Dyck. También de origen holandés, aunque en esta ocasión de estirpe rembrandtiana, es la definición del rostro y de las manos a través de un foco de luz dirigido que construye plásticamente la orografía de cada una de esas partes, dejando en una semipenumbra luminosa el lado izquierdo de la cara del prelado. Sin embargo el encuadre, que pierde su rigidez al situar el sillón ligeramente terciado, así como la gama cromática a base de bermellones y granas, combinados con notas de oro, azul y blanco, bien pueden tener como referente el retrato velazqueño del Papa Inocencio X[1713].

Una de las características definitorias en los retratos de Navarro es el cariz de sus figuras, rotundas, reafirmadas en el espacio que ocupan. A partir de los brevísimos apuntes que tomaba de sus modelos en las sesiones de posado, el artista consigue un parecido más que razonable; semejanza que se ve reafirmada por la dignidad imprimida en los sujetos gracias al tratamiento de sus ropajes. Un rojo anaranjado muy brillante, potente, es el que predomina en el lienzo. La figura, sedente, en tres cuartos, adopta una postura de autoridad. El centro geográfico del cuadro coincide con la pequeña cruz que está debajo y un poco más a la izquierda que la grande.

Por otro lado, del fondo no es posible decir si se trata de un espacio abierto o cerrado: pero claramente está en contraste con la figura principal. Algo que no entra en conflicto con el preciosismo y atención a los detalles que en ocasiones puede derivar en una imagen sobrecargada.

En lo que se refiere a los retratos vinculados con la Universidad, Fernández Castiñeiras propone la tipología del *retrato vítor*[1714]. Dentro de este ámbito hay que entender representaciones como el vítor de

[1713] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2002), p. XCIII.
[1714] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Eugenio Montero Ríos[1715]; el *Retrato de Alonso III de Fonseca y Acevedo* que Carlos Blanco pintó en 1910; o el de *Domingo Fontán*.

Situado en la catedral compostelana, Tito Vázquez se encargó en 1929 del *Retrato de D. Antonio López Ferreiro.* A medio camino entre lo institucional y lo burgués, pueden citarse retratos como los de *D. Luis Fernández Garrido, D. José Varela de Lima y Menéndez*[1716] o la imponente representación del *Arquitecto Pereiro Caeiro*, obra de Fenollera en 1902.

En el entorno del Paraninfo de la Facultad de Geografía e Historia de la universidad compostelana[1717] se encuentra un vítor dedicado a Eugenio Montero Ríos (1832-1914), obra de Mariano Tito Vázquez (1870-1952). Aunque manchego de nacimiento y levantino y madrileño de formación, puede considerársele gallego, puesto que, en Galicia, y concretamente en Santiago de Compostela, desarrolló su actividad de pintor y profesor de artistas durante muchos años[1718]. Será docente en Santiago de Compostela: profesor de Pintura en la Real Sociedad Económica de Amigos del País; y profesor auxiliar de la Escuela de Artes y Oficios.

Los retratos de Tito Vázquez son serios en cuanto adaptados al terreno facial del sujeto; no hay espacio para nada más que lo que el modelo muestra, y su labor como retratista deja fuera la fantasía en numerosas ocasiones[1719]. Entre sus clientes se encuentra lo más granado de la sociedad gallega, figuras relevantes como el *arzobispo Lago González* o el mecenas *José García Barbón*. Otras de sus obras son un

[1715] Fig. 83: Mariano Tito Vázquez, *Eugenio Montero Ríos* (1901). Óleo sobre tabla, 160’5 x 121 cm. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

[1716] Ambos pertenecen a la colección de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela y presentan el mismo formato (75 x 78 cm). Fueron pintados por Mariano Tito Vázquez.

[1717] Aunque este sea el situado en el recinto universitario, la ciudad de Santiago cuenta con otros rincones en memoria de Eugenio Montero Ríos. Baste con citar la escultura que antes centraba la Praza do Obradoiro, el retrato que conserva la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela u otro ejemplar custodiado en el Concello santiagués, entre otros.

[1718] Vinculado profesionalmente con el ejército, recalará en Santiago de Compostela como parte de su destino militar. Será discípulo de Ignacio Pinazo y compañero de Manuel Benedito. Participará en gran parte de las propuestas pictóricas gallegas a partir de los años 20 del siglo XX; por ejemplo, la exposición de Arte Regional (1926) es inseparable de la producción pictórica de Tito Vázquez.

[1719] Por ejemplo, en la *Dama compostela* (1916) conservada en la colección de Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

retrato de *María Carmen Cimadevila del Río* o *El Tío Mingos* (ambos de 1901).

Figura 83

Esta tipología hay que entenderla como exponente del reconocimiento por parte de una institución hacia un individuo[1720].

[1720] GARCÍA IGLESIAS (2016).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde un punto de vista etimológico, la palabra "vítor" tiene que ver con una función exclamativa. Los vítores que se pueden observar en el Museo Virtual de la universidad conjugan el reconocimiento a un determinado personaje a través de una imagen, de cariz alegórico, y una leyenda con el testimonio de sus méritos personales. García Iglesias recoge a Alfredo Brañas cuando este menciona la existencia de un vítor vinculado al mismo personaje[1721].

Jurista y hombre de Estado, Eugenio Montero Ríos llevó a cabo una inestimable labor de promoción artística por supuesto en Galicia, y sobre todo en Madrid, aglutinando en su entorno a artistas gallegos que acudían a la capital en busca de formación, mecenazgo y una oportunidad que les sirviera de impulso para iniciar o consolidar sus carreras. También es interesante señalar que, en su labor de promoción de las artes, Montero Ríos fue designado por el Gobierno español para repatriar los cuadros que la institución madrileña había depositado en Ginebra con motivo del conflicto bélico nacional iniciado en 1936.

El presente vítor enfatiza la faceta universitaria del personaje: Montero Ríos fue doctor en Derecho por la universidad compostelana[1722]. Institución que rinde homenaje a Montero Ríos en otras versiones: un busto hoy en paradero desconocido[1723]; un bajorrelieve[1724] o un medallón pictórico en el Paraninfo de la facultad con beca celeste. Tito Vázquez sigue a su maestro, Pinazo, cuando dice que un retrato debe responder fielmente a la verdad, a la vez que tiene el deber de interpretar su propia época y los deseos del modelo.

Como cuadro dentro de un cuadro, la composición aúna dos planos: las letras que forman una mesa, sobre la que descansan un libro, la pluma, objetos que aportan perspectiva al lienzo; y el retrato del

[1721] BRAÑAS (1889), pp. 336-337. Según concluye García Iglesias es más que probable que se trate de un ejemplar de distinta forma que será reutilizado con la dedicatoria a Joaquín Díaz de Rábago. Para esta obra es particularmente interesante consultar el catálogo que surgió de la exposición *Gallaecia fulget* con motivo del quinto centenario de la universidad compostelana. VV.AA. (1995).

[1722] Y en este sentido hay que entender los elementos parlantes de la composición señalados por Barral: un tintero con una pluma, dos libros cerrados y otro abierto, así como un rollo que puede ser entendido como alusión a sus correspondientes diplomas de mérito. BARRAL (2007), p. 346.

[1723] SANTOS ZAS (2012), p.156.

[1724] ANDRÉS (2014), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

hombre. Algo a destacar es el tratamiento de las sombras, pues Montero Ríos a diferencia de algunos de los objetos con los que comparte espacio no proyecta sombra. En el apartado cromático puede decirse que el color está uniformemente diseñado, con predominio de tonos ocres verdosos.

Si bien este medallón asume la esencia de la decoración empleada en el Paraninfo, García Iglesias apunta que el vítor de Montero Ríos puede ser valorado como una nueva corriente de este tipo de representaciones en la que confluyen tres elementos: el retrato, una ambientación complementaria y un epígrafe[1725].

La composición está enmarcada con ramas de laurel y castaño: referencia la primera a la tradición clásica[1726], así como a una vida lograda y victoriosa; alusión a su origen geográfico el segundo. En la leyenda que se anota en pie de página se señalan algunas modificaciones experimentadas por el vítor[1727]. Como último aspecto interesante está la firma del pintor en la derecha del cuadro, encima de la mesa: una grafía torcida, bien a propósito o bien por la falta de espacio para indicar el nombre completo.

[1725] AL EXMO. SR. D. EUGENIO MONTERIO RÍOS/ NATURAL DE SANTIAGO Y ALUMNO, DOCTOR, / CATEDRATICO Y BENEFAC-TOR INSIGNE DE SU UNI-/ VERSIDAD, SENADOR VITA-LICIO Y PRESIDENTE DEL / SENADO, PRESIDENTE DEL TRIBUNAL SUPREMO Y MINISTRO/ DE GRACIA Y JUSTICIA, MINISTRO DE FOMENTO Y PRESI-/DENTE DEL GOBIERNO ACADEMICO DE LA HISTORIA Y DE / CIENCIAS MORALES Y POLITICAS./ CABALLERO DE LA LEGIÓN DE HONOR, COLLAR/ DE CARLOS III, GRAN CRUZ DE ALFONSO XII/ Y DE LA ORDEN DEL TOISON DE ORO EN 1895.

[1726] Al igual que con su forma circular se apuntan ecos de la numismática y los medallones renacentistas.

[1727] AL EXMO. SR. D. EUGENIO MONTERIO RÍOS/ NATURAL DE SANTIAGO Y ALUMNO, DOCTOR **Y** CATEDRATICO **EN ESTA UNIVERSIDAD, DIPUTADO A CORTES** SENADOR VITALICIO MINISTRO/ DE GRACIA Y JUSTICIA, **EN 1870 Y 1892**, DE FOMENTO **EN 1885. PRESIDENTE DEL CONSEJO DE MINISTROS EN 1906** (*DEBÍA DECIR 1905*). PRESIDENTE DEL SENADO **EN 1894, 1898, 1901, 1902, 1906, 1910, PRESIDENTE DE LA COMISIÓN GENERAL DE CODIFICACIÓN EN 1903**, PRESIDENTE DEL TRIBUNAL SUPREMO **DE JUSTICIA. EN 1888 ACADÉMICO NUMERARIO DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y** DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS./ CABALLERO DE LA LEGIÓN DE HONOR, COLLAR DE CARLOS III **EN 1893**, GRAN CRUZ DE ALFONSO XII **EN 1902**/ Y DE LA ORDEN DEL TOISON DE ORO EN 1895. ÁLVAREZ (1967), pp. 79-80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por último, se citará el soberbio retrato del *Académico Ángel del Castillo*, situado entre los años 1936-1937[1728].

Como se ha comentado a lo largo del texto[1729], los devaneos artísticos desde el palco político no desaparecen de la noche a la mañana[1730]. Y este es el contexto desde el que analizar el presente retrato. Un ejemplo que comparte rasgos con el vítor de Montero Ríos y, al mismo tiempo, continúa la tradición de representar las grandezas de una entidad o institución a partir de uno de sus miembros. Ahora sí, se comentará con más detenimiento la figura de Fernando Álvarez de Sotomayor.

Figura 84

De Sotomayor se dice que, de haber vivido en el siglo XVII, Rubens hubiera gustado de su amistad, puesto que es el último gran

[1728] Fig. 84: Fernando Álvarez de Sotomayor, *El Académico Ángel del Castillo* (ca. 1936). Óleo sobre lienzo, 109’8 cm x 90’5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.
[1729] En el capítulo 4 y también en el 10.
[1730] HERNANDO (1995), p. 181.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

señor del arte español[1731]. Por su factura y manera de asimilar al modelo, Sotomayor podría encuadrarse en la órbita de la escuela inglesa. En la elaboración de sus retratos hay que tener en cuenta las influencias recibidas de pintores como Velázquez y Goya, destacando el entusiasmo del artista por la tradición figurativa española[1732].

En parte debido a sus recorridos pensionados por Europa y la influencia de artistas como Brueghel, el Bosco o Rembrandt, este pintor combinará el romanticismo inglés con el paisaje gallego. Sotomayor abandona Galicia con 4 años y no será hasta 1905 que consiga el redescubrimiento de Galicia y de sí mismo. La tierra que le vio nacer "conformará un escenario ideal, amable y colorista, perfecto para perpetuar un sentimiento de aislamiento y pureza"[1733].

Sin perder su esencia, Sotomayor sabe adaptarse a los gustos académicos y es capaz de obrar retratos aristocráticos y burgueses indistintamente en los que hace gala de su gusto por el realismo académico; al mismo tiempo, sus cuadros poseen pequeños juegos lumínicos y de atmósfera, más propios de pinceles impresionistas, que permiten al espectador disfrutar de los materiales, las texturas e incluso la luz per se[1734].

Verdaderamente señero en el género del retrato, se muestra reactivo contra cualquier tipo de vanguardias[1735]. Calificable como

---

[1731] El Marqués de Loyoza escribe sobre él: MARQUÉS DE LOZOYA (1965); más reciente en el tiempo es una obra colaborativa entre la Universidad de Granada y la Universidade de Santiago de Compostela: ZAMORANO (2016).
Su vida es el ejemplo de un pintor que goza de fama tanto antes como después de morir. Además de los numerosos reconocimientos y medallas en distintas exposiciones, será reconocida su valía con su vinculación con el Museo del Prado, del que llegará a ser director.

[1732] Precisamente la composición y la captación del alma obradas en esta obra son atributos de Velázquez.

[1733] PABLOS (1981), pp. 21-22.

[1734] Un hacer reconocible en las líneas aplicadas a los tejidos y las joyas, por ejemplo.

[1735] Es relativamente conocida una carta que Sotomayor dirigió allá por 1951 a la sección de psiquiatría del Colegio de Médicos madrileño. En ella Sotomayor cuestiona la falta de sentido que, según él, comportan los postulados vanguardistas. La misiva comienza así:

> Muy señor mío: Ante la estupefacción de la sociedad, que tiene ojos para ver y una sensibilidad normal, se está desarrollando una batalla artística de las más lamentables consecuencias para la juventud. Por un lado, los que defendemos la tradición de las artes plásticas con los más elementales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pictóricamente anacrónico, Sotomayor se mantendrá fiel a una pintura folclórica excesivamente idealizada, para "ir contra la evolución lógica de todo el arte del siglo XX"[1736]. Pintor paradigmático, a Sotomayor le siguen pintores posteriores en el tiempo como Abelenda, Roberto González del Blanco, Juan Luis López, Máximo Ramos y Seijo Rubio. A su capacidad de captar los distintos caracteres, se podría contraponer la excesiva concesión de algunos de sus retratos.

Preside la figura en tres cuartos de un hombre sentado en un sillón con un libro abierto entre sus manos. Va ataviado con frac y chaleco; cuelga sobre su pechera la medalla de Académico de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de A Coruña[1737]. La composición queda cerrada por una pared clara al fondo, en la que cuelgan dos cuadros. Delante de ella se sitúa una estantería con libros. La escena es esencialmente luminista, con un foco proveniente de la derecha.

¿Quién es el personaje? Ángel del Castillo López (1886-1961) fue estimado por sus aportaciones en el campo de la arqueología gallega, así como por su faceta divulgadora[1738]. De formación autodidacta, en poco tiempo daría rienda suelta a su vocación docente y frisando los veinte años fue admitido en la Real Academia Galega. Si el cuadro está

> cánones de belleza y los nobles oficios de pintar y modelar a base de realidades objetivas y subjetivas, y por otro, los que pretenden una rápida liquidación con el pasado y la creación de un arte nuevo (que, por cierto, lleva cuarenta años de gestación) en el cual quepan todos los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más divertidas experiencias, a las que ponen titulares de arte surrealista, abstracto, indaliano y cuantos otros pueden irse inventando, sin que hasta ahora haya podido apreciar el público sencillo otra cosa que un afán de sorprenderle con extravagancias y las más torpes ofensas a la estética, y a veces a la moral. DOMÍNGUEZ PERELA (1990), p. 56.

[1736] PABLOS (1981), p. 24.
[1737] ARIAS CHACHERO (2021).
[1738] Pese a su dilatada carrera como orador y como escritor en castellano (*La arquitectura contemporánea en Galicia*, 1906; *Hachas de bronce de talón*, 1927; *La Coruña, ciudad en la que nadie es forastero*, 1960), solamente se le conoce un libro publicado en gallego: *A dona das torres. Lenda galega relatada por Ánxel del Castillo López* (1925).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fechado en el año 1936, el *cursus honorum* recorrido por el protagonista del lienzo es poco menos que meteórico[1739].

Frecuentador de reuniones en las que participaron nombres como Murguía, Salazar o Golpe; la arqueología gallega debe a Ángel del Castillo innumerables recorridos, cámara y cuaderno en mano, gracias a los cuales se comenzó a catalogar numerosos objetos del patrimonio gallego.

La profundidad de campo es una cualidad fotográfica empleada en medios como el cinematográfico. Viene a significar el espacio o campo que la vista es capaz de percibir como nítido, por lo general en referencia a un cuerpo situado en primer plano. Aplicado al presente cuadro podría decirse que, si bien el cuerpo del académico se distingue con claridad, los libros situados en la parte trasera del lienzo se encuentran fuera del foco, es decir, fuera del campo en que se sitúa la figura del personaje[1740]. Existe cierto diálogo entre tonos ocres y las partes más negras y terrosas de la paleta cromática.

Notas realistas son apreciables en aspectos como el tratamiento de los brillos y las luces, así como en la intención de crear un arte vivo. En fechas anteriores, cuadros como este, en general, buscaban la efigie inmóvil y casi inanimada. Sin romper la distancia que han de guardar retratos institucionales como este, la propuesta de Sotomayor presentando al académico en actitud lectora e incluso con una leve sonrisa, vitaliza y humaniza el retrato.

11.3.2 Retrato privado o burgués

El arte se hace eco de la transformación que experimenta Galicia. Si tradicionalmente hay que entender el ámbito eclesiástico como razón primera de la creación artística, a partir de estos momentos del siglo XIX la clientela artística será mayoritariamente burguesa e impondrá

[1739] Cabe citar entre otras cosas su nombramiento como delegado regio de Bellas Artes en la ciudad herculina (1919); miembro numerario de la Real Academia de Bellas da Coruña (1921); director de la misma institución a partir de 1922; miembro de la Comisión Provincial de Monumentos desde 1930.

[1740] Lo dicho acerca de los libros se aplica con más motivo, si cabe, a los fragmentos de lienzos que cuelgan en la pared. Salvo los marcos, y un posible paspartú, no se distingue nada más con claridad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sus nuevos gustos en la elección de los temas[1741]. De este modo, la pintura religiosa deja de ser relevante para pasar a una esfera de devoción privada, y surgen con fuerza el paisaje y, especialmente como medio primordial de afirmación del nuevo protagonismo social de los clientes, el retrato[1742].

Denominado como "retrato civil" por Fernández Castiñeiras[1743], la mayoría de los retratos gallegos del XIX responden a la tipología de retrato burgués. Una categoría que, presentando una mayor variedad, es sin duda la novedad por excelencia. La tensión e influencia mutuas entre aristocracia y burguesía terminará por difuminar levemente las fronteras del retrato particular de cada una de ellas, de manera que "el empaque y elegancia aristocráticos se conjugan, entonces, con una naturalidad burguesa"[1744]. La burguesía imitó el deseo de ser retratado aristocrático, y en parte también las formas. Sin embargo, poco a poco fueron deslizándose novedades, por ejemplo, en los retratos femeninos e infantiles[1745].

Un retrato burgués que suele implicar tácita o explícitamente su carácter íntimo. Esta tipología baja del pedestal en que se encuentran los anteriores retratos. Como nota a pie de página de la modernidad, el espectro de la sociedad gallega queda completado con algunos de los siguientes retratos[1746]. Sin dejar de lado la técnica fotográfica, desde el estamento burgués privilegiarán las representaciones al óleo por emular lo que hacían las clases aristocráticas[1747]. Ya citado anteriormente, Fenollera es un excelente retratista de la sociedad. Salidas de sus

[1741] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 15.
[1742] LÓPEZ VÁZQUEZ (2007a), p. 39.
[1743] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 34.
[1744] Ibídem, p 278.
[1745] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p 278. Dos ejemplos infantiles considerados como tipos son el *Retrato de dous adolescentes* de Manuel Abelenda (1919) y las *Niñas de aldea* de Álvarez de Sotomayor (1952). De este último pintor son dos retratos infantiles realizados en el plazo de un año a dos de sus hijas: se trata de *María del Carmen, hija del pintor* (ca. 1917) y de *Ana María, hija del pintor* (1918). Como referencia de retrato grupal infantil podría citarse el *Castigo grupal* pintado en 1890 por Tomás Múñoz Lucena.
[1746] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 174.
[1747] Es un momento en que la pintura flirtea con la fotografía. Denominada la técnica "que marcaría para siempre el destino de la imagen", la técnica fotográfica ha tenido un papel importante en la representación y tratamiento de las imágenes en general, y del retrato en particular. JIMÉNEZ (2002), p. 192.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pinceles existen tres grandes galerías de retratos: los presidentes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País[1748], una serie de arzobispos y otra en el hospital psiquiátrico de Conxo[1749]. Por citar una

Figura 85

[1748] *Don Luis Rodríguez Seoane* (1901), *Don Melchor Salvá* (1895-1900), *Don Santiago de Andrés Moreno* (1901), *Don Cleto Troncoso Pequeño* (1913). Retratos que son más protocolarios que auténticos ensayos biográficos. En cambio, en otros como *Don Eugenio Montero Ríos* (1896), *Don Joaquín Díaz de Rábago* (1899), el retrato del *Alcalde* o el del *Arquitecto Pereiro Caeiro* (1902), la manera de acometer la figura y de comprender al personaje es distinta, y adquiere gran profundidad.

[1749] *Don Timoteo Sánchez Freire (1910)* y su hermana *doña María Sánchez Freire (1910)*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

obra con protagonismo individual, por qué no acudir a *Alfredo Brañas* (1893).

Establecido desde 1855 en Santiago de Compostela, la trayectoria de Dionisio Fierros (1827-1894) es inseparable de Galicia. Precisamente, su siguiente retrato está fechado dos años después de su llegada a Galicia. Presentada en tres cuartos aparece una dama que ocupa el primer plano de la composición. La sedente protagonista, *Carmen Moscoso de Altamira Márquez Espinosa de los Monteros* (1827-1894)[1750], descansa sobre un tapizado rojo en el cual destaca su sedoso chal rosado. De riguroso negro, salvo las notas blancas de los volantes, el pelo recogido de la modelo no evita un haz de sombra sobre un lado del rostro. Complementan su atuendo unos pendientes, un pequeño crucifijo colgado en torno al cuello, así como una pulsera y un anillo a juego. En una de sus manos sostiene un delicado pañuelo de encaje, prueba de actitud sofisticada que, junto a todos los complementos anteriores, habla en favor de la prolijidad del pintor. En objetos como el pañuelo es posible advertir el diferente tratamiento de las superficies. En cuanto a la luz, esta se arroja desde la izquierda, dejando en penumbra la esquina inferior derecha.

La mirada, concentrada de lleno en el espectador, acompaña la postura de la modelo y unida al leve ladeo de su asiento muestra de lleno al personaje que, como la luz que se va tamizando por la superficie del lienzo, se oculta y presenta al público[1751]. Es precisamente el respaldo el elemento que ordena la composición interna del lienzo; transmite la sensación de espacio, incluso de atmósfera; y marca el paso del primer al tercer plano, aportando también sensación de profundidad. El fondo del cuadro lo compone un cortinaje que, junto a elementos como una balconada o un paisaje, "se harán cada vez frecuentes en la retratística burguesa desde mediados de siglo"[1752]. Se da una mezcolanza e influencia entre formas de representar la burguesía y la aristocracia, sin que quede claro quién condiciona a quién[1753].

[1750] Fig. 85: Dionisio Fierros, *Doña Carmen Moscoso de Altamira* (1857). Óleo sobre lienzo, 107'5 x 81'3 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.
[1751] Una luz artificial se derrama desde el vértice superior izquierdo consiguiendo destellos emitidos por el respaldo y el reposabrazos del asiento.
[1752] RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), p. 114.
[1753] LÓPEZ VÁZQUEZ (1997), p. 278.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es posible situar este lienzo de Fierros, y el que hace pareja con él[1754], en su etapa de madurez y definición de su modelo de retrato burgués. Mirando este cuadro es posible advertir los años de formación junto a Federico de Madrazo[1755]. Las diferencias son más que evidentes, pero por haber sido pintado previamente (1853), no sería descabellado pensar que Fierros pudiera haber contemplado la *Condesa de Vilches* de Madrazo antes de pintar a la señora Moscoso en 1857. Semejanzas compositivas como la disposición corporal, la postura de los brazos o el hecho de aparecer sedentes con prácticamente el mismo ángulo, son pistas que hablan de esto.

Fenollera retrató a *Doña Lorenza*, compañera de Pérez Galdós entre 1876 y 1886; también son suyas las representaciones de miembros de la familia Casulleras, entre las que cabe destacar al hijo con una graciosa boina blanca, a juego con su madre, de mantilla blanca. Joaquín Vaamonde pinta el *retrato de un caballero o Sr. Rego* (1892), *don José Fdez. Quiroga* (1892) y otra versión mucho más grande del mismo personaje. Un boceto muy conseguido de *Jaime Quiroga* también es obra de Joaquín Vaamonde. Conservados en la Colección Casa de Alba, los hermanos *Eugenia María Sol* y *Hernando Fitz-James Stuart y Falcó* son del año 1895.

[1754] Ambos lienzos, el retrato de Carmen, junto con el de su marido *Juan Nepomuceno Jaspe Montoto* (1857), muestran al personaje casi de cuerpo entero, en un formato mayor que el habitual retrato de busto y por lo tanto de categoría superior, acorde con la propia dignidad del cliente. RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), p. 113.

Tanto *Carmen Moscoso*, como el cuadro con que forma pareja (*Juan Nepomuceno Jaspe Montoto*), son los padres del pintor Antonio Jaspe Moscoso (1856-1887).

[1755] Otras cualidades aprendidas del maestro pudieran ser

> "la elegante disposición de la figura, su aproximación al primer término, el delicado tratamiento de las manos, o la profundización en la psicología del personaje a través de la expresividad del rostro. La base de la composición sigue siendo estrictamente lineal, con un dibujo definido al que se somete una paleta cromática que, aunque restringida, hace gala de una inteligente combinación de los tonos negros que denuncia un profundo conocimiento de la obra de Velázquez. Sin embargo, se aprecia ya una clara voluntad de liberar la pincelada, que comienza a aplicarse con trazos más empastados en los que se vislumbra el trazo del pincel sobre la tela. El tratamiento del último término sigue aún pautas academicistas, con un artificioso esfumato que genera una ambientación sugerente, muy en consonancia con la personalidad del modelo que el artista quiere subrayar". RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), pp. 114-115.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1896 la vida de Joaquín Vaamonde cambiará gracias al *Retrato de doña Emilia Pardo Bazán*[1756]; obra que será puesta en relación con otra representación de la Pardo Bazán, esta vez salida de los pinceles de Jesús Corredoyra.

El personaje retratado, Emilia Pardo Bazán y de la Rúa-Figueroa (1851-1921), es una de esas figuras gallegas que necesita poca presentación.

La versión de Joaquín Vaamonde Cornide (1872-1900), hace justicia a su habilidad como retratista de las elegancias. Discípulo de Isidoro Brocos y de un deambular por tierras americanas, a Vaamonde Cornide se le emplaza en el movimiento romántico impresionista y como miembro de la Generación Doliente. El pintor tendrá la oportunidad de viajar por Europa y admirar a los grandes maestros, de quienes se siente apenas un epígono. Si es cierto que la fama le vino por los retratos que realizó a lo largo de su vida, no lo es menos que este será un género que llegará a aborrecer[1757]. En 1894 realizó una primera versión, de gran parecido y aun mayor halago. Un retrato que, como llave de cámara acorazada, le abrirá los más granados salones de la aristocracia madrileña; convirtiéndose Vaamonde en un pintor siempre cobijado bajo las alas de Pardo Bazán[1758].

Apenas rolliza y vitalmente arrolladora aparece Emilia Pardo Bazán en el lienzo aquí analizado. Resaltado con facilidad por lo neutro del fondo, el negro actúa de marco cromático y textil para el rostro de Pardo Bazán; color que se ve acentuado por los breves trazos que, de un intenso azul, impresionan la vista sobre el cuello de la modelo.

[1756] Fig. 86: Joaquín Vaamonde Cornide, *Retrato de Dña. Emilia Pardo Bazán* (1896). Pastel sobre papel, 65’2 x 50’3 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.
[1757] PABLOS (1981), p. 68.
[1758] Perteneciente a la Generación Doliente, Joaquín Vaamonde morirá en el Pazo de Meirás, propiedad de Pardo Bazán. A su muerte, la escritora gallega redactará un obsequioso proemio en el que, junto al escritor luso Eça de Queirós, alabará el saber hacer del pintor que con tanta facilidad supo sacar su lado más prolífico. Lo que es más: en su novela *La Quimera*, Pardo Bazán devolvió el favor artístico a su protegido, inmortalizándole bajo la apariencia de Silvio Lago.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 86

La técnica del pastel posee una bondad innata, y en este caso ha sido aplicada con cierto ángulo en una de las caras del material. En los trazos que realizó Vaamonde sabe aunar formas sólidas, perfiles y colores[1759]. Entre los azules[1760], negros y encarnaciones, el pintor capta lo que hay en la expresión de un rostro, esta vez de riguroso perfil. Aspectos que, a priori, son difíciles de explicar como la psicología de la retratada[1761], quizá adivinados; sentimientos suscitados, etc.; se ponen de manifiesto en la desdibujada sonrisa de ecos leonardescos.

[1759] Cuadros como el de *Ramón Pérez Costales*, *doña Joaquina de Osma y Zavala* o la *condesa de Torre de Cela*, todos de 1897, así lo atestiguan.
[1760] Es precisamente el azul ultramar del pañuelo el que secuestra la atención del espectador desde el principio. La vista queda atrapada por el único e intenso toque de color.
[1761] GARCÍA-SABELL (1971), p. 86.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Vaamonde da con la clave para revelar el íntimo secreto de un rostro, en un retrato en que las actitudes corporales, por demás, quedan apenas esbozadas. Recurso técnico, la parte izquierda del abrigo se funde con el fondo mientras que la derecha queda recortada, aportando naturalidad y algo de dinamismo.

Aunque no se puede decir de todos los retratos al pastel de personajes gallegos y madrileños, lo cierto es que Joaquín Vaamonde logra pintar lo invisible. En retratos como el de la condesa, el pintor consigue traer la idealización que campaba por París y Londres. Profundiza en el espíritu humano a través de la figuración. Son retratos en definitiva que, además de agradar, revelan.

Figura 87

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otra obra que representa a Pardo Bazán es la elaborada por Corredoyra[1762]. Es evidente que comparten modelo y, sin embargo, el tratamiento no podía ser más lejano. Desde la postura corporal o la disposición del cuerpo en el espacio del lienzo, hasta la gama cromática empleada o el alma mostrada. Todo en el lienzo de Corredoyra nos habla de un universo distinto.

El tiempo ha pasado, y no sólo en su acepción de *kronos*[1763], sino también en aquella otra que engloba el concepto *kairós*[1764]. El rostro de la escritora, como única luz dentro del cosmos pictórico en que se encuentra, está apoyado en la palma de su mano, con una mirada cuanto menos curiosa. Apenas hay una rendija que permita situarla en un espacio; y su abrigo se disuelve en la negrura del fondo. La posible postura pensativa de la escritora viene reforzada por una imagen madura y reflexiva. Y una mirada que no es compartida con el espectador; antes bien va hacia dentro. En general es un cuadro de paleta fría, en el que los rosas de la cara tienden a violáceos y los ocres amarillentos a verdosos. El estudio de los trazos muestra que para las luces y el vestido se ha utilizado una pincelada corta y un poco empastada.

También de 1896 es el *Retrato de Ramona de Prado y Ozores, IV marquesa de San Martín de Hombreiro*, obra de Ricardo Balaca Canseco. Todavía dentro de un prolífico año 1896 puede situarse el *Retrato de Francisco García Reboredo*, obra de Gumersindo Pardo Reguera. Un año después José González inmortalizará al *señor Lama de Castro* y será realizado el retrato de *Ramón Pérez Costales* por los pinceles de Joaquín Vaamonde.

Joaquín Vaamonde pinta a *doña Concepción de Liques y Balez* en 1899. Parada Justel pintará al farmacéutico *Serafín Temes Sánchez* en 1900, y a *Alfonso Carballo Rey* en 1901. En ese mismo 1901, Tito

[1762] Fig. 87: Jesús Corredoyra, *Retrato de Dña. Emilia Pardo Bazán* (1915). Óleo sobre lienzo, 64 x 51'8 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[1763] El retrato de Vaamonde es de 1896, mientras que el de Corredoyra es de 1915.

[1764] La principal diferencia entre *kronos* y *kairós* reside en que el primero es un concepto que hace referencia al transcurrir objetivo del tiempo; por su parte, el segundo, manteniendo el vínculo temporal, se aproxima a esta coordenada desde un punto de vista más subjetivo y experiencial.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Vázquez pintará a *María del Carmen Cimadevila del Río* y en 1908 a *García Barbón*.

Entre 1920 y 1930 pueden mencionarse cuadros como el *Retrato de doña Antonia Núñez*. Antonio Medal pinta *O señor Ricardo* en 1924 y a *Pepucha Sanjurjo Oza de Kruckkemberg* en 1925. Jesús Corredoyra pinta en 1926 a *D. Salustiano Portela Pazos* y por reseñar otra obra, se acudirá a la acuarela de Román Navarro que representa a la aviadora *María Bernaldo de Quirós*.

La década de los treinta será feraz en el campo del retrato. Por citar el caso del pintor lucense, Corredoyra pinta dos magníficos retratos como son el de *Leonor de Amezaga* y *Evaristo Castromil*. Manuel Colmeiro pinta en 1931 el *Retrato del doctor Cárceles*; y entre 1931 y 1934 el de *Emilia*. El discurso aminorará brevemente en el lienzo de *Leonor de Amezaga*[1765].

Figura 88

[1765] Fig. 88: Jesús Corredoyra, *Retrato de Doña Leonor de Amezaga y Balparda de Mendizábal* (1934). Óleo sobre lienzo, 110'5 x 100'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La identificación de la modelo, Leonor de Amezaga, es inequívoca en tanto en cuanto su nombre aparece escrito en rúbeas letras mayúsculas bajo la ventana. La actitud de la representada es sedente y sostiene un libro en la mano diestra, mientras reposa la otra en el brazo de la silla[1766]. Iconográficamente podría describirse como el retrato de una mujer de mediana edad, cuya composición aprovecha un paisaje rural como fondo, todo visto a través de una estructura arquitectónica[1767]. La tradición de retratar personajes animando la escena con una ventana abierta al exterior se remonta a lienzos góticos como *La Virgen del cardenal Rolin* (1435) o la *Santa Bárbara* de Robert Campin (1438). Además de enriquecer el contenido del cuadro, el empleo de la ventana es una herramienta que facilita al artista la tarea de composición. El paisaje que se cuela por la ventana, dominado en dos de sus tres partes por una verdosa colina, ejerce a la perfección su función de telón de fondo sobre el que recortar la figura importante, la de ella[1768].

Un gabán de rojo oscuro cuelga lánguidamente del brazo de la modelo, y ayuda en la creación de espacio. Los colores oscuros tienden a rojizos y tierras, que contrastan con los verdes y ocres del paisaje. El espacio hace coincidir la línea del horizonte con la cabeza de la retratada. Una mirada general al cuadro, que lo dividiera en tres zonas horizontales distinguiría una parte que va del final al inicio del arco y que coincide justo con donde empieza el húmero; la segunda sería el paisaje hasta la línea del horizonte; la tercera de la línea del horizonte hasta la zona superior. Los aspectos mejor detallados del cuadro corresponden con el vestido que luce.

El recurso de las manos, levemente depositadas en ambos reposabrazos, unido a una cierta interrogación marcada por el rictus de la retratada transmiten que, si bien espectador y modelo pueden cruzar sus miradas, esto ocurre en parte porque ella lo permite. Una ligera superioridad, rayana en desdén, que es volcada desde sus enarcadas cejas. Por último, antes de seguir avanzando, hay que notar que el gesto

[1766] Una silla que, junto con la manta, aporta profundidad al cuadro que se ve roto con el arco de factura bastante plana.
[1767] Recurso que también emplea el pintor en *María Victoria de Ron Pardo*.
[1768] Otra comparación que habría aumentado la jugosa semántica del lienzo podría haber sido la relación con *La dama de los guantes grises* de Modesto Brocos Gómez (1880).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la retratada manifiesta cierto tedio. Quizá como si el espectador acabase de interrumpir un planificado momento de lectura de la

Figura 89

efigiada. Dejemos que siga leyendo.

A los análisis hechos hasta ahora hay que añadir el poderosísimo *Retrato de Doña Herminia Rodríguez-Borrell Feijóo*. Los orígenes del arte moderno es uno de los temas más discutidos de la historiografía

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que a ello se dedica[1769]. Y retratos mundanos como el elegido, también conocido como *Dama con perro y collar* de Elena Olmos Mesa (1899-1983)[1770], contribuyen a profundizar en esta cuestión historiográfica.

En Lisboa está la sede principal de una, a veces desconocida, institución. Se trata de la Fundaçao Calouste Gulbenkian[1771], nombrada a partir del magnate armenio que amasó un patrimonio artístico que quedó vinculado a la capital lusa con su muerte. Nubar, hijo del mencionado Gulbenkian, desposó a la protagonista del cuadro: matrimonio que, si bien no llegó a buen puerto, tampoco fue necesario para que el nombre de Herminia Borrell (1897-1971) fuese conocido[1772].

La protagonista desafía a mirada abierta a todo aquel que se atreva a ponerse delante. Cautivador, el encanto de la mujer permite diferenciar la nueva pintura de la anterior porque nos introduce en el espacio heterogéneo, anisotrópico, no regulado y fluido de la vida moderna[1773]. Brillante pelo negro, sus cabellos están divididos en dos por una marcada raya. Decora su cuello un preciosista collar de jade. Un alma conjugada con el paisaje que la circunda; y un paisaje meridianamente dividido por el intenso fulgor amarillo del horizonte. Una atmósfera que, en conjunto, ayuda a entender al personaje que habita el lienzo. La factura de la pincelada es, por suave, relamida y brillante a veces; suelta y ondulada, como en el cielo, otras. Acercando la mirada al cuerpo de la retratada es posible detectar como las pinceladas del brazo, cuello y escote vertical marcan la diferencia con el resto de las extremidades. Por ejemplo, para crear volumen en el brazo, la pintora ha puesto, como si fuera un cilindro, una franja de un tono más claro casi en la mitad.

[1769] FREIXA (1982), p. 11.

[1770] Fig. 89: Elena Olmos Mesa, *Retrato de Doña Herminia Rodríguez-Borrell Feijóo* (ca.1930). Óleo sobre lienzo, 67’5 x 54 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[1771] Fundación cuya página puede visitarse en https://gulbenkian.pt/.

[1772] Para profundizar en la faceta más biográfica de la retratada, véase ARMESTO (1976), p. 121.

[1773] Es uno de esos lienzos que facilitan un pensamiento que reflexiona sobre el dualismo de la mujer como objeto de deseo o sujeto que desea, centrando la atención en el binomio mujer artística (en sus facetas de musa y modelo) y mujer artista (creadora y portadora de una mirada activa). La mujer aquí es representada como un símbolo. Y poco a poco pasa de ser un símbolo a ser un retrato o incluso a producir retratos. Entre la bibliografía más reciente este respecto puede citarse a SOTOCA (2022).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11.3.3 Retratos cercanos

Ambientes más íntimos como el familiar preferían el retrato, pues implicaba la presencia permanente de un ser próximo y querido[1774]. También cercanos, aunque en otras coordenadas, podrían situarse los retratos motivados por relaciones de amistad entre el artista y la persona retratada[1775].

11.3.3.1 Familia

El ser humano es un animal social, creado para convivir en grupo. Las representaciones familiares a lo largo de la historia del arte han sido de lo más variopinto. Desde las numerosas versiones de la Sagrada Familia, siempre adaptadas a la corriente artística y al saber hacer del pintor en cuestión[1776], hasta familias reales y de la aristocracia. Para esta temática, la llegada del siglo XIX situará en el centro de los lienzos a familias comunes[1777].

Enraizado a mediados del siglo XVIII, el retrato familiar del siglo XIX es eminentemente burgués. Un colectivo que, como se ha visto en el apartado anterior, se desmarca del retrato aristocrático, consolidando una nueva tipología de representación. Inmersos en su ambiente, este tipo de retratos emplea objetos de su iconografía cotidiana que permitan reconocer la profesión y el nivel social de la persona efigiada. La principal diferencia de los cuadros que se verán a continuación es el componente de ternura y naturalidad que aportan estos cuadros, frente a la distancia que quizá sin querer, marcan los retratos de tipo institucional. En el caso gallego hay autores que resultaron cuantitativamente prolíficos en este aspecto[1778].

[1774] FERNANDEZ CASTIÑEIRAS (2007), p. 33.

[1775] En este apartado se ha considerado el autorretrato como un retrato de artista a artista.

[1776] Pueden citarse pintores de la Edad Media como Giotto, Rafael y su *sprezzatura* renacentista; la maniera propia de El Greco; o las composiciones barrocas de Murillo.

[1777] Una segunda enumeración de pintores que se aproximan a esta temática son Bazille, Monet, Renoir o Manet por parte del bando impresionista; y la tríada postimpresionista compuesta por Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Y por supuesto interpretaciones tan personales como las de Picasso, Matisse o Kahlo.

[1778] Abelenda, por ejemplo, cuenta con una extensa lista. Véase PULIDO NOVOA (2004c), pp. 301-302.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los retratos familiares pueden dividirse en dos grandes grupos. El primero de ellos se caracteriza por representaciones que son pura convención iconográfica, anulando así cualquier atmósfera de familiaridad. Cuadros del otro grupo, en cambio, consiguen transmitir una visión cercana, traduciendo efectivamente la complicidad y vínculos afectivos entre los miembros del cuadro, y haciendo visible el cálido lazo que los ata con el artista.

Incluso careciendo del vínculo familiar más básico[1779], "el mejor conocimiento del retratado hará que su estudio sea más profundo y el resultado óptimo"[1780]. De carácter más subjetivo, en ocasiones el retrato familiar no era estimado por sus cualidades artísticas. En aquellos que el artista realiza en su etapa de formación la factura suele ser más académica y rigurosa mientras que, con el paso del tiempo y la evolución del estilo, curiosamente

> "la rigidez desaparece y, por el contrario, el pintor se libera de convencionalismos y se acerca al amigo o familiar de forma más espontánea, por lo que la autenticidad del retrato es mucho mayor"[1781].

Dionisio Fierros pintará *Hijo del pintor* y el *retrato de su hija Purificación* (1881), de *Luísa* (1883) y otro de *Pura*.

En distintos momentos de su vida, Gumersindo Pardo Reguela pinta a miembros de su familia: *Elena* (1893), *Mercedes* (1907) y en torno a esa fecha otro titulado *Retrato de José Pardo Reguela*. Manuel Quiroga Losada pinta el *Retrato de su abuela* (1903). Gumersindo Pardo pinta en 1910 el retrato de su hijo, titulándolo *Hijo del pintor*.

[1779] MARTÍNEZ PLAZA (2021), p. 143.
[1780] LAGUNA ENRIQUE (2016), p. 198.
[1781] Ibídem, p. 200.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La colección de Afundación custodia el particular lienzo obra del vigués Benigno Pereira Borrajo (1874-1961)[1782]: se trata de *Dos hermanas* (1904). Pereira se formó bajo los pinceles de Sorolla, de quien se dice que fue uno de sus epígonos predilectos. Presentó algunas de sus obras en Exposiciones Nacionales, siendo premiado con una Medalla de Oro en 1909 (Exposición de Arte Regional Gallego)[1783]. Conocido por su faceta paisajista, se le reconocen algunos retratos de cierta entidad: un *retrato de Alfonso XIII* y otro de la *Reina Victoria Eugenia*.

Figura 90

En este lienzo pintado al óleo, las hermanas

> posan para el retrato, sentadas en el interior de una sala de la casa, iluminada por la luz de una ventana situada en un lateral de la habitación, al lado de un jarrón con hortensias. El pintor extrae hondura sicológica y dota de elegancia a las modelos

[1782] Fig. 90: Benigno Pereira Borrajo, *Dos hermanas* (1904). Óleo sobre lienzo, 117 x 150 cm. Afundación.

[1783] El cuadro analizado, así como otros del estilo de *O Berbés*, fueron objeto de una atractiva exposición en el Museo Municipal "Quiñones de León", en la ciudad olívica, en el año 2018. El título de esta fue *Catálogo 1937*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> compaginando la sobria compostura tradicional con cierto atrevimiento en el juego de la luz y el encuadre del retrato[1784].

Este cuadro puede situarse dentro de la etapa impresionista del pintor, conjugada con modos de hacer realistas. Así, entre las numerosas características que pueden entresacarse del hacer pictórico de Pereiro Borrajo, para el presente lienzo es interesante destacar la atención prestada a las calidades lumínicas y su efecto en los objetos y personajes circundantes. En cuanto inspiración y siempre de manera tangencial, puede ponerse en relación con la ya citada *Quimera* de Pardo Bazán, señera obra literaria.

La escena, habitada por las dos hermanas, puede dividirse en función del uso que de la luz hace el autor. La que está situada junto a la ventana actúa de pantalla lumínica y, al tiempo que se resaltan los tonos rosáceos de su blusa, proyecta parte de ese color sobre el oscurecido vestido blanco de su hermana, así como en los cojines que separan a ambas. ¿Y las manos? Son motas apenas perceptibles en el microcosmos de esta habitación.

De origen asiático, la frialdad queda recogida como principal significado de la hortensia en *El lenguaje de las flores*[1785]. En un

[1784] *Dos hermanas*, Afundación. [afundacion.org/es/coleccion/obra/22470840_dos_hermanas. Consultado el 30/05/2022. 20:20].

[1785] Se trata de *El lenguaje de las flores*, y está firmado por Mme. Charlotte de La Tour, nombre que ocultaba a Louise Cortambert. Inicialmente editado en Francia (1819), pronto dará el salto al resto de Europa, convirtiéndose en un libro esencial para la *floriography* o la simbología y el estudio de las flores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 91

discreto segundo plano, el tradicional de las hortensias queda disminuido por su enmarcamiento en el torrente de luz blanca. No obstante, sus tonalidades violáceas otorgan unas notas de color en el conjunto del cuadro; compositivamente equilibradas en tamaño y color quizá por los oscuros cojines. Solamente resta un aporte: siendo pictórica la factura, el encuadre bebe de fuentes fotográficas, al presentar a las hermanas con un plano americano.

También dentro del retrato familiar pueden citarse los dos cuadros, que conforman una pareja mostrando a los padres de Parada Justel: se trata de *Doña Petra Justel, madre del pintor* (1891) y su marido *Don*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cesáreo Parada (1891)[1786]. Sin embargo, el lienzo a analizar es uno que posee un gran significado. Pintado por Álvarez de Sotomayor en 1916, el lienzo en cuestión es *Retrato de abuela y nietos*[1787]. En una escena de interesante composición, aparecen la madre del pintor con sus nietos (los hijos del propio Sotomayor).

Teniendo en cuenta la subsidiariedad de la mujer en el arte, y a partir de la muestra seleccionada se ha revisado la capacidad para significar espacios que tiene la mujer. ¿Es posible hablar de espacios de representación exclusivamente masculinos o femeninos? Cuadro que bien merece un análisis detenido y que será puesto en relación con la inquietante *Muller sentada* de Maside.

Abuela y nietos acoge una escena en la que el autor transfiere la inmortal voluntad de permanecer para siempre. ¿Los elegidos? Su madre, María de la Asunción de Zaragoza y Núñez del Pino, y sus hijos[1788].

La levedad de una aterciopelada sombra verde, apenas perceptible, en el rostro que se encuentra en el primer plano de la composición, casi compartiendo espacio con el espectador conjuga

---

[1786] De menores dimensiones, y también conservado en el Museo de Ourense se encuentra el retrato que hizo de su hermana *Modesta* en 1900.

[1787] Este cuadro, junto con otras 23 piezas, fue donado al Museo de Bellas Artes de Coruña por parte del Museo del Prado en régimen de depósito temporal, pero con vocación de permanencia definitiva. Son de agradecer iniciativas como esta, que permiten el estudio de sus cuadros en un contexto enriquecido y enriquecedor con su presencia. Es un lienzo también catalogado como *Retrato de abuela y nietos*.

Fig. 91: Fernando Álvarez de Sotomayor, *Retrato de abuela y nietos* (1916). Óleo sobre lienzo, 149 x 146 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[1788] Álvarez de Sotomayor fue especialmente pródigo en representar escenas familiares: principalmente a su mujer, cuyo periplo vital puede seguirse a partir de los retratos que su marido le va haciendo, por ejemplo, *Pilar de Castro Gómez, esposa del pintor, en su casa de Sergude* (1940); así como también sus hijos: Pilar, María Josefa, María del Carmen, Ana María, Fernando, José María y María del Rosario.

Es interesante la doble evolución, pictórica y personal, de Álvarez de Sotomayor comprobable en sendos retratos de su mujer, *Pilar de Castro*, realizados en los años 1912-1913 y 1945. Conservado en el Reina Sofía está el lienzo de *María del Carmen, hija del pintor* (1913), obra de Álvarez de Sotomayor. Mismo autor, museo y año para otra versión de *La mujer del pintor*. Con idea de ampliar el espectro de autores mostrados, no se profundizará en el quehacer pictórico de Sotomayor, aunque bien estaría el tiempo y espacio dedicados a analizar otras de sus obras como *María del Carmen, hija del pintor* (1917) o *Ana María* (1918). El universo familiar de Sotomayor cuenta con otros ejemplos como *Armonía, María del Rosario, hija del pintor* (1938). Y, por qué no, también tendría nombre propio otra obra titulada *Infortunio* (1951).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con el tono amarillento de algunos rostros, que reflejan casi con timidez el paisaje exterior.

Si anteriormente se comentó el cuadro del *Académico D. Ángel del Castillo*, puede ser oportuno recuperarlo ahora para contraponer la espontaneidad vital de la abuela y sus nietos, frente a la contenida solemnidad de aquel.

Lejano en lo cronológico (1905), y también en lo geográfico (Segovia), Sotomayor pintó a un anciano matrimonio al que denominó secamente *Los Abuelos*[1789]. Salvando las distancias evidentes, la comparación salta a la vista. Cuando se trata de mostrar a gente de su familia, las pinceladas, siendo las mismas, acarician los rostros que van dando forma; mientras que adquieren un carácter más escultórico en el caso de los ancianos castellanos. Si en el cuadro que es anterior en el tiempo el espectador es golpeado por un silencio en forma de desnudo muro blanco, no ocurre lo mismo con el ambiente en que aparecen la abuela y sus nietos.

Coinciden en que uno de los protagonistas enlaza la vida dentro del lienzo con la vida real: el anciano segoviano, por un lado; y la madre de Sotomayor, faz plenamente iluminada, y una de sus nietas que, desde la antinatural sombra junto a la ventana, inquiere a los que miran.

Este cuadro es buena muestra de su particular concepción del color y ejemplo de habilidad con el dibujo. Efectos de luz que a la *maniera* barroca, movimiento del que era gran admirador, distribuye la luz de manera natural y artificial consiguiendo altas dosis de eficacia y armonía.

Nombrado pintor de corte de Alfonso XIII, los retratos de Sotomayor pese a ser lo menos importante de su carrera, son efectivos, correctos, académicos en el sentido positivo del término.

La comodidad, y en no pocas ocasiones complicidad, entre artista y modelo si era de la familia, se advierten en aspectos como una factura técnica más suelta, casi apuntes abocetados[1790]; frente a retratos

[1789] Precisamente estos dos cuadros resumen las dos grandes facetas en las que Sotomayor fue sobresaliente: el regionalismo y los retratos. Familia, criados, gentes: dentro de ese colectivo de retratos sin compromiso se pueden situar sus Abuelos: recios, zuloaguianos, impactantes, dos personas que son una masa, y que son historia viva. Véase figura 71.
[1790] Cuadros como el de *Ana María* o *Mª del Carmen*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

clientelares en los que la precisión y el amoldamiento a los requisitos establecidos por el modelo son definitivos[1791].

Tradición muy hispana de captar el alma de los modelos, retratos psicológicos como este lanzan miradas que se clavan en nosotros, haciéndonos partícipes. Los pintores buscan la observación directa del modelo en su marco real. Como núcleo esencial de la escena, y rol familiar insoslayable, la abuela construye el espacio y estructura la familia.

La obra antes enunciada se titula *Muller sentada*[1792]. Solitaria en el lienzo, la *Muller sentada* de Carlos Maside (1897-1958) es el segundo término de la comparación[1793]. Artífice de una nueva interpretación del hombre gallego y su paisaje, Maside es uno de los primeros pintores españoles de los últimos tiempos. De él se afirma que es un gran pintor español porque, por medio de la síntesis regional, supo universalizar su pintura[1794]. Su producción

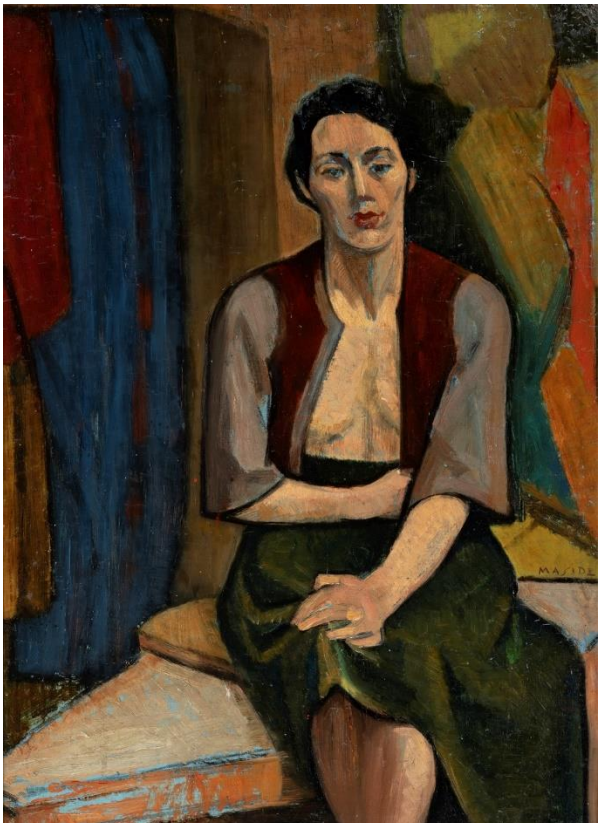

Figura 92

[1791] También de Álvarez de Sotomayor puede citarse el cuadro del *General Martínez Anido*.
[1792] Fig. 92: Carlos Maside, *Muller sentada*, (sf). Óleo sobre lienzo, 58 x 42 cm. Colección de arte ABANCA.
[1793] María Esther Rodríguez Losada la denomina *Muller nova* en su catálogo. RODRÍGUEZ LOSADA (1993), p. 31.
[1794] MON (1972), p. 26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

refleja, por medio de la pintura, un proceso de la estratificación de la sociedad; circunstancias en las cuales Maside tratará de reconstruir una tradición, representar una realidad y levantar un futuro[1795].

En ambas obras puede verse una feminidad entendida en clave maternal, en oposición a una matriarcal. Escenas en las que madres e hijos profesan un sentimentalismo en contraste con la mujer erguida como símbolo de Carlos Maside y *Os Novos*. A diferencia de la mayoría de sus obras, Maside consigue la atemporalidad de la protagonista de su cuadro, eligiendo un vestuario contemporáneo y un espacio neutro y colorista. Si antes se habló de la capacidad de significar espacios en *Abuela y nietos*, algo similar puede afirmarse de obras de Maside como las distintas *Tendas*, *Mercado*, o *Peirao*. En su soledad casi etérea, la mujer sentada carece del acompañamiento familiar y atmosférico que sí se aprecia en la abuela de Sotomayor. Una decisión que no por ello disminuye su rotunda presencia.

Aristada en sus formas, facetada en sus sombras y completamente fuera del alcance del espectador. Un microcosmos geométrico en el que lo más interesante son los pliegues de la falda. La intensidad de los colores permite un tímido contraste con la nacarada piel de su torso y brazos. Su disposición en tres cuartos realza su monumentalidad, algo aprendido de los retratos femeninos de Cézanne[1796].

Roberto González del Blanco pinta en 1915 a su *Nena María* y Tino Grandío titulará *Miña nai* a la representación de su madre. Entre los años 1916 y 1917 Elena Olmos realizó el *Retrato de su hermano Alfredo*.

En la década de los años veinte, pueden nombrarse obras como el *Retrato de Eva Lloréns* realizado por su padre (1924); o una temática evidentemente costumbrista, pero con cierto tratamiento naif, en la propuesta de Virxilio Blanco para su *Retrato de familia* (1927).

La siguiente década acoge ejemplos como el *Meu fillo* de Arturo Souto (1933). Por su parte, el *Retrato da niña filla Eva* (1936) permitirá a Francisco Lloréns mostrar ciertas influencias impresionistas.

[1795] MON (1972), p. 29.

[1796] Un conocimiento de la vanguardia artística europea que podría deberse a su paso por París en 1926, así como los distintos catálogos y revistas que llegasen a Galicia desde el país galo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un último ejemplo, enunciado a modo de curiosidad, es el *Retrato de D. Agustín Rodríguez Ferreiro* (1872), obra de Dionisio Fierros. Se trata de un retrato masculino en formato oval. Muestra a un personaje cortado a la altura del busto y con un punto de vista frontal; composición en que lo neutro del fondo hace resaltar todavía más la figura. Su traje negro contrasta vivamente con la almidonada camisa blanca, así como con el leve destello dorado de la leontina que cuelga de la chaqueta.

11.3.3.2 Amistad

El retrato puede ser entendido como medio para preservar la memoria, reproduciendo los rasgos fisionómicos y anímicos del modelo, evidenciando su estatus social[1797]. Las líneas que siguen a continuación muestran rasgos de un pintor realista cuyos pinceles estaban inmersos en otros movimientos.

Tomando el concepto de Honour, bajo este epígrafe aparecen retratos en los que

> los modelos tenían, en la mayoría de las ocasiones, una estrecha relación con el artista, lo cual proporcionaba una íntima y familiar franqueza, reñida con la elegancia, afectación y gestos retóricos que llenaban los lienzos de la época, de ahí que el pintor al sentirse liberado de muchos de aquellos convencionalismos que regían este género pictórico, lo represente en su ambiente cotidiano, rodeado de aquellos objetos que, a modo de atributos, podían servir para identificarlo a nivel social y profesional[1798].

Los retratos de amistad son muestra de un nuevo orden antropocéntrico en el que "los elementos supuestamente secundarios de la composición reciben el mismo tratamiento y son plasmados con igual interés pictórico que el principal"[1799]. Una *deshumanización del arte* que será una de las poéticas del nuevo siglo, en virtud de la cual el modelo es un elemento más en la composición[1800]. López Vázquez

[1797] Cuando esta voluntad se articula con los lazos de la amistad, surgen productos artísticos muy interesantes, como por ejemplo el que Mon señala como último retrato de Maside: *Ramón Piñeiro*. MON (1972), p. 36.
[1798] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2002), p. XCIII.
[1799] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 282.
[1800] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 283.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

señala que esa fractura del lugar ocupado por el hombre se concreta en la libertad del punto de vista de captación del mundo por parte del individuo; y en la aparición de las multitudes, que otorgan carta de normalidad al conjunto como sujeto.

El retrato de amistad concreta la relación estrecha entre el artista y el modelo del cuadro. De ahí que el pintor se permita obviar ciertas convenciones que no dejaría de lado en otro tipo de retratos; o que se atreva con composiciones que serían impensables en cualquiera de las categorías de retratos hasta ahora vistas, especialmente en aquellos retratos que son entendidos como mera transacción económica[1801].

Apostando por un encuadre fotográfico, Fenollera inmortalizó al ilustre médico *don Juan Barcia Caballero*. Germán Taibo González (1889-1919) realizó algunos retratos de Simmone Mafleux, entre ellos un particular lienzo mostrando un desnudo que tituló *Un tendido*[1802]. Además de la pintura costumbrista y de paisaje aparecen en Galicia nuevas tendencias como el Simbolismo o el Modernismo, y temas de contenido literario; movimientos presentes en obras como la de Juan Luis López García (1894-1984) conocido principalmente por Juan Luis[1803].

[1801] Un ejemplo puede ser la tipología empleada por Dionisio Fierros en su retrato de *Don Ignacio Herrero*. Para profundizar en este y otros retratos de Dionisio Fieros, véase RODRÍGUEZ PAZ (2019).

[1802] Conservado en la colección de la Diputación de A Coruña, este desnudo es considerado como el desnudo más hermoso de la pintura gallega.

[1803] Nombre que comenzará a ser conocido tras su intervención en algunos de los artesonados de la catedral de Mondoñedo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 93

Asistió al taller de Tito Vázquez en Santiago de Compostela, también al de Fenollera y Zuloaga. El ayuntamiento compostelano le garantizará una beca para formarse en Madrid, lugar en que alineará sus pinceles con una corriente neosimbolista encabezada por el cordobés Julio Romero de Torres. Sucesivas becas le permitirán viajar al extranjero, donde se fijará en movimientos como el postimpresionista.

El cuadro al que se hace referencia es un retrato de *Manuel Quiroga Losada* (1892-1961)[1804], en él aparece el virtuoso violinista, como también lo hará en otro lienzo pintado por Corredoyra[1805].

La labor pictórica de Juan Luis puede encuadrarse dentro de la Generación del 17. Juan Luis aporta una visión colorida e iluminada de las temáticas que aborda, y es capaz de mantener un sano equilibrio entre una técnica depurada en el dibujo y un manejo impresionista de los colores.

El violín articula una diagonal en la izquierda del cuadro. La vestimenta con que aparece representado Quiroga carece de la elaboración necesaria y asemeja un plano informe. El pintor ordena la composición colocando en el primer plano al músico, respaldado por un sobrecogedor paisaje. La mitad física del cuadro coincide con la línea del horizonte que marca la grandiosidad de la escena. Por último, y a pesar de los tonos azules del fondo, es un cuadro en el que predominan los tonos cálidos.

[1804] Fig. 93: Juan Luis, *Retrato de Manuel Quiroga* (1919). Óleo sobre lienzo, 69 x 54 cm. Museo de Pontevedra.

[1805] Se trata de *Schola Cantorum Compostellanae* (1916). Otras obras del pintor santiagués son retratos como el del *escultor Asorey*, *Don José Portal Fradejas* o *Pura Manjón*; fuera del retrato se le conocen *trípticos* y *murales*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un cambio en el uso de la luz que

> le permitirá potenciar no sólo la sensación de realismo sino también de atmósfera, disimulando con ello el rigor dibujístico de la composición. La introducción del efecto atmosférico le llevará a modificar su paleta cromática para centrarse en los tonos pardos, aproximándose así a los parámetros del retrato romántico derivado de Rembrandt[1806].

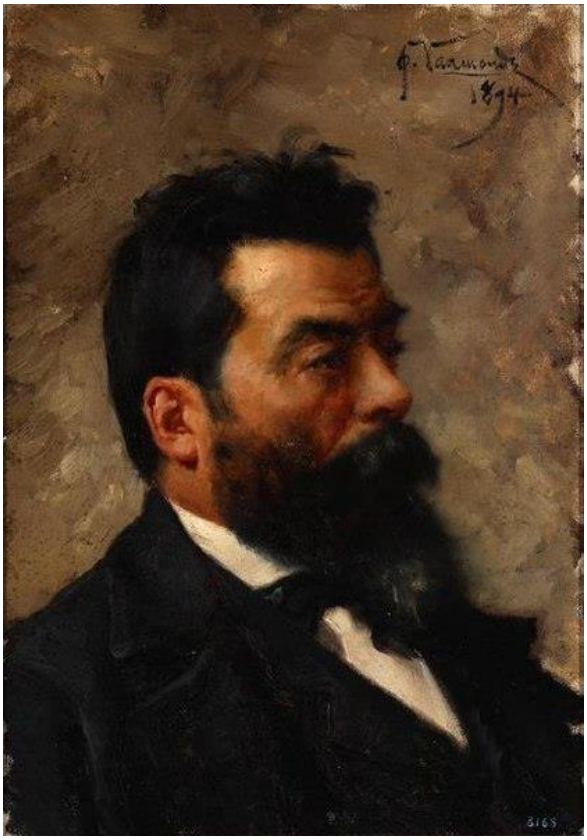

Figura 94

[1806] RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), pp. 116-117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11.3.3.3 Artista a artista

Con facilidad podría haberse incluido el retrato de artista a artista dentro del grupo del retrato familiar, pues la proximidad de muchos retratos de artista a cualquiera de sus colegas está más cerca de la familia que de un retrato por encargo[1807]. Los siguientes retratos muestran a artistas retratados por artistas, con la peculiaridad de que además se encuentran vinculados por la amistad.

Prototipo de retrato cercano de un artista a otro, el cuadro que Joaquín Vaamonde (1872-1900) pintara de *Isidoro Brocos* allá por 1895[1808], ocupará las siguientes líneas.

Hermano del pintor Modesto Brocos, la relación de Isidoro con las artes tomó derroteros eminentemente escultóricos. Nacido en la capital compostelana, recibió sus primeras nociones artísticas de manos de Cancela del Río en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Tras la pronta muerte de su padre, comenzó a impartir lecciones en la propia sede además de como profesor auxiliar[1809]. Acudirá a Madrid para completar su formación, así como una estancia de poco menos de un año en la Academia española en Roma, y otra en París. Se le reconoce un esfuerzo por introducir temas laicos en la escultura[1810].

El lienzo presenta al artista con un formato busto, de tres cuartos rayano en el perfil. Brocos es mostrado con la cabeza erguida y portando una frondosa barba. Lleva camisa blanca[1811] anudada con un lazo al cuello y un traje oscuro en tonos terrosos. El fondo, neutro y claro, presenta una factura rugosa y térrea. Por detrás se nota la pincelada, mayoritariamente corta, tanto que en algún momento es posible descubrir el lienzo.

[1807] LAGUNA ENRIQUE (2016), p. 192.

[1808] Fig. 94: Joaquín Vaamonde, *Isidoro Brocos*, (1894). Óleo sobre lienzo, 54’2 x 37’8 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

[1809] Entre sus alumnos, tanto en la ciudad apostólica como en su labor docente en Coruña, pueden citarse nombres como José Ruiz Blasco (padre de Pablo Ruiz Picasso) o el propio Joaquín Vaamonde.

[1810] La colección ABANCA atesora obras de Brocos como *Xastre de aldea* o *San José*, ambos de 1878.

[1811] Un color que sin embargo no es blanco puro, antes bien está agrisado con tonos de ocre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De artista a artista son también las notas que el Museo de Bellas Artes de Coruña conserva de Ramón Parada Justel en los que esboza al *Pintor [Jenaro] Carrero* (1895)[1812].

Figura 95

El retratista es el más joven (1871-1902) de los integrantes del colectivo de pintores, denominado la Xeración Doente, que puso las bases para la renovación de la pintura gallega. Acudirá a Roma con una beca otorgada por la Diputación de Ourense, ciudad con la que mantendrá una estrecha relación[1813].

Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Ourense, será galardonado con una medalla por *El recuerdo de las joyas*. Realizará retratos familiares como el de su *padre* (1891), *madre* (1896) o el técnicamente impresionista *Retrato de la hermana del artista* (1900).

[1812] El propio Jenaro Carrero introduce al espectador en su *Estudio del pintor*, mostrando las costuras del proceso creativo mismo.
Fig. 95: Ramón Parada Justel, *Pintor [Jenaro] Carrero* (1985). Grafito sobre papel, 46 x 34'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.
[1813] Hasta el punto de que el Museo de la ciudad conserva, gracias a donaciones de familiares y particulares, gran parte de la producción de Parada Justel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunando la delicadeza del género y la robustez de una aldeana gallega Parada Justel pintó *Desnudo de mujer*.

La evolución de su obra está condicionada, de igual modo que los demás miembros de la generación, por su pronta muerte. Quedando limitada su etapa de formación, Parada Justel hace gala de un gran dominio tanto del color como del dibujo[1814]; sin embargo, no despuntó en el respaldo literario de sus temas, algo de gran importancia en el momento en que vivió.

Del retratado puede decirse que fue introducido por Sorolla en cuadros de temática social, apreciable en obras como *Cantores de la catedral* o *La Caridad*. Sin embargo, sería más conocido su *Víctima del trabajo*, situable en las mismas coordenadas de *Y luego dicen que el pescado es caro* de su amigo y maestro Sorolla. Obra en la que Carrero consigue adaptar los postulados a la realidad gallega por medio de principios morales y haciendo uso de una estética regional. Su tratamiento de la luz se debe a Sorolla; mientras que en cuadros de Millet puede verse la manera en que Carrero concretará la antes mencionada temática social. Su biografía, aunque breve, no se desentiende de los movimientos artísticos y, así, las últimas pinceladas de su vida hay que entenderlas en clave impresionista.

Lápiz sobre papel[1815], la brevedad de los trazos acierta a captar la vida que abandona el cuerpo del retratado; y a la vez muestran el carácter enérgico tanto del artista como del modelo. En la imagen superior aparece guardando reposo, tendido en un lecho; mientras que en la inferior está sujetando un recipiente. La cercanía de esta obra queda patente, por ejemplo, en las anotaciones que el artista dejó por escrito[1816].

Apenas perceptible, los cabellos se muestran relativamente libres, con breves trazos nerviosos que desdibujan y contribuyen a conformar

[1814] Experimentó con el retrato, con la temática costumbrista, aunque sin duda fue la vertiente paisajista en donde pudo expresar con mayor libertad y acierto su concepción de Galicia, vinculada con el Rexurdimento. En su faceta como retratista, por sus pinceles pasaron los rostros de gran parte de la burguesía orensana entre los años 1899-1901: *Modesta*, *Don Serafín Temes*, *Retrato de mujer* o su sobrina *Aurora*.

[1815] El estudio pormenorizado del lienzo permite comprobar que además del grafito se ha empleado otro medio acuoso que facilita la estampación de leves manchas de color.

[1816] En ellas se puede leer: "Carrero pensando que ya / no se hace menester el viático / 29 Diciembre 1895".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el rostro. Una profundización en el color que no resta importancia a la línea y al dibujo, necesarios para delimitar el rostro.

Una manera de hacer arte cercana al movimiento realista que, con postulados como las preocupaciones de los efectos de la luz y la atención a las técnicas de ejecución, acercan la pintura gallega a la pintura europea del cambio de siglo.

Otros retratos de apenas unas líneas, ¡y tan llenos de identidad!, como los que Cándido Fernández Mazas realiza de *Luis Seoane* (1933) o de su hermano *Mario*. Otras muestras, breves en su técnica, con una componente caricaturesca, son las representaciones de *Delauney* o *Vicente Risco*.

Nombres como Curros Enríquez, Rosalía de Castro, Valle-Inclán: todas ellas figuras que han atraído la representación, ya sea en pintura, dibujo, caricatura o fotografía. El mundo de los artistas intelectuales también tiene cabida, con ejemplos como el retrato de *Alfredo Brañas*[1817], en el que no se muestra a un personaje que posa, sino a una persona que aparece, al modo de la fotografía, en la intimidad de su casa. Otros ejemplos pueden ser obras como la que muestra a *Vicente López*, pintado por Castelao. Sin olvidar el profundo y personalísimo retrato que Corredoyra hace de *Castelao*, no observable en ningún museo al estar custodiado en colección privada.

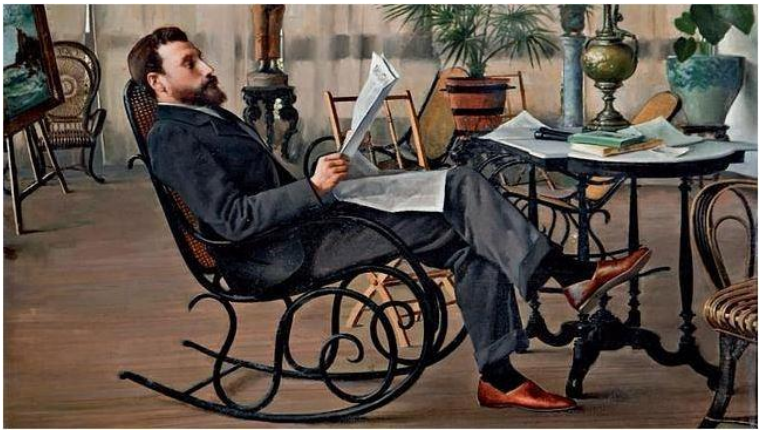

Figura 96

[1817] Fig. 96: José María Fenollera, *Alfredo Brañas* (1893). Óleo sobre lienzo, 106 x 150 cm. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el arranque del siglo XX se pueden situar ejemplos como *Tomás de Campuzano* o el *retrato de Castelao*, ambos hechos por Corredoyra entre 1905 y 1907. A las ya citadas obras, puede añadirse la versión de Carlos Sobrino (1917).

A partir de la década de 1920 se encuentran retratos como el que Carlos Sobrino hace de *Antonio Rey Soto* (1922); de 1927 es el *retrato de D. Ángel Lizcano* realizado por José González de la Peña y Encina. Conservado en una colección privada, es conveniente citar el retrato (1928) que Carlos Maside hizo del compositor y musicólogo *Bal y Gay*. Un año después Carlos Maside pintaría el *Retrato de García-Sabell* y otro de ligeros trazos efigiando a *Álvaro Cunqueiro*.

El rostro puede ser leído como relato. Y este es uno de los objetivos de Manuel Abelenda Zapata (1889-1957) cuando inmortalizó al *escritor Luis Conde de Ribera* (1909)[1818]. ¿Qué decir acerca del pintor? Considerado en el Olimpo de los paisajistas gallegos, tuvo la oportunidad de recibir formación académica, y no solo en Madrid[1819]. Participará de las novedades implementadas por la técnica fotográfica

Figura 97

[1818] Otras de sus obras son *D. Manuel París Puga y Parga* (1915), un *Autorretrato*, 1916 y el interesante *Mi familia en el estudio*.
Fig. 97: Manuel Abelenda Zapata, *Retrato del escritor Luis Conde de Ribera* (1929). Óleo sobre lienzo. Museo Quiñones de León.
[1819] Por ejemplo, en su etapa de formación hay que señalar estancias en Roma, Bélgica, Suiza o Francia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuando se ponga a las órdenes del fotograbador Pedro Ferrer (1870-1939).

Cumplirá un ciclo como profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios en Coruña (1920-1924). En su haber se encuentra una 3ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1943). Abelenda pone por obra la tradición velazqueña de identificar los personajes retratados con el medio en que aparecen representados.
El lienzo muestra la capacidad del pintor de

> relacionar la figura con el espacio en que se incluye, aunque con un resultado poco afortunado, pues sigue entendiendo el paisaje como un telón de fondo con carácter ornamental, y no como parte integrante de la escena[1820].

Además de este escritor, Abelenda cuenta con otros retratos como *D. Manuel María Puga y Parga* (1915) o *D. Pedro Castro Chané* (1919).

En el año 1910 Alfredo Souto pintó a *Anita*; en 1933 el retrato de la pianista *Mireya Dieste*; y antes, en 1931 inmortalizaría al *Pintor Diego Rivera*. Otro artista extranjero atrapado por uno de los pintores estudiados es *el pintor Helsby*, obra de Sotomayor durante su etapa chilena.

Interpretaciones que se encuentran a caballo entre la fantasía y lo irreal pueden ser las que hace Laxeiro de la historia gallega, empleando materiales inauditos, por ejemplo, en *Marleb* o *Moldes*, obras en las que atrapa lo salvaje y lo anímico.

Más allá del año 1936 pueden citarse numerosas obras, baste con la siguiente enumeración como botón de muestra[1821]. Por acudir a un último nombre propio, ya en el exilio, Luis Seoane (1910-1979) evoluciona hacia un sincretismo pictórico, no exento de cierta monumentalidad y manteniendo rasgos esquemáticos; características

[1820] RODRÍGUEZ PAZ (2010-2022), p. 118.

[1821] Isaac Díaz Pardo realiza el perfil de *Antonia Dans*, también es suyo el *retrato del pintor Miramontes* (ca.1940). Cándido Fernández Mazas pinta la efigie del *poeta Sebastián Martínez Risco* (1939). Podrían compararse el *retrato de Felipe de Castro* pintado por Gregorio Ferro Requeixo (1795) con el *Retrato del escultor Asorey* o el *Retrato de Domingo Andrade*, ambos realizados por Felipe Criado en el año 1972. De artista de los pinceles a artista de la moda, el *retrato de Florentino Cacheda* (1996), obra de Sucasas, consigue la rotundidad de lo escultórico atrapada en la cenicienta bidimensionalidad del lienzo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todas ellas que se pueden advertir en el retrato del escritor *Lorenzo Varela* (1950). Como Bernárdez señala, es interesante notar que las suyas son "representaciones de caras simplificadas que se insertan en su mundo pictórico poblado de arquetipos"[1822].

11.3.3.4 Autorretrato

Alejándose de la consideración artesanal de los siglos anteriores[1823], los ejemplos conservados en las pinacotecas gallegas aportan matices que serán desgranados a continuación. Nombres como el de Tito Vázquez cuentan con algunos ejemplos que hacen las delicias de los espectadores y de los investigadores[1824].

> El pintor ha dejado de ser el sujeto pintoresquizado por la sociedad; el elemento de un folklore decadente y sobreentendido, ejemplo de una falsa bohemia perniciosa, fetiche de cenáculo, conciliábulo o capilla o ejemplo de espectáculo ocasional cuando en la calle, ante el paisaje grato, el rincón supuestamente *típico*, construía su cuadro en colorín y se disponía a participar en el certamen oficial en el que los santones de turno actuaban como jueces de instancia suprema, proclives al error de la jerarquía[1825].

[1822] BERNÁRDEZ (1981), p. 77.
[1823] FRANCASTEL (1978), p. 11.
[1824] Autorretratos entre los que se cuentan uno de 1910 (conservado en la fundación Castromil); uno muy desaliñado de 1920; uno muy interesante de 1928, destruido por el autor y conocido únicamente por fotografías; otro que fue regalado al doctor Puente Castro; y otros dos más en la colección del Museo Bellas Artes de A Coruña.
[1825] PABLOS (1981), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

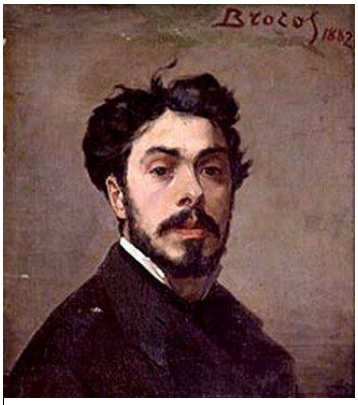

Figura 98

Este subgénero es una herramienta de conocimiento para bucear en la visión del artista en el siglo XIX[1826]. Se trata de una vía intimista por medio de la cual el artista trata de expresar su visión: angustiada en ocasiones, quizá apática ante los procesos de deshumanización que se suceden durante todo el siglo. En cualquier caso, el siglo XIX "es una época de omnipresencia del autorretrato, ya que el artista se interroga obsesivamente entre la incerteza y el desasosiego"[1827]. Autorretratos como el de *Leopoldo Villamil* son ejemplo de una concepción tardorromántica de entender al artista. Y evidencian una evolución que va desde la caracterización psicológica hacia esquemas más realistas, directos e inmediatos.

Conocido por otras versiones[1828], el *Autorretrato* de Modesto Brocos (1852-1936)[1829], es la obra escogida para analizar junto con el *Autorretrato con modelo* que Antonio Fernández pinta en 1923[1830]. Este lienzo está fechado en el mismo año en que, con otro autorretrato, fue aceptado en el Salón de París.

Es un pintor con fragmentos de vida transcurridos en América[1831], también en París y, por supuesto, en Madrid. En el plano nacional, Brocos se formó junto a Francisco Pradilla, en el taller de Madrazo y también tuvo como maestro a Cancela del Río; Brocos fue uno de los que consiguió las codiciadas becas para formarse en Roma.

Cabello negro, encrespado y algún mechón que revolotea. Un fragmento del rostro espera ensombrecido mientras el fondo neutro acerca al personaje hacia el primer término de la composición. Lo

[1826] VV. AA. (2010). Esta categoría y la anterior podrían haber aparecido unidas bajo el mismo epígrafe, pues un autorretrato no deja de ser un retrato de artista a artista.
[1827] BERNÁRDEZ (2011), p. 44.
[1828] Por ejemplo, una de 1865 conservada en la colección de la Diputación de A Coruña.
[1829] Fig. 98: Modesto Brocos, *Autorretrato* (1882). Óleo sobre tela. Museo de Pontevedra.
[1830] Cuadros que bien admitiría una comparación con la versión de Arturo Souto titulada *Pintor y modelo* (1920).
[1831] Artista que se especializó en la técnica del aguafuerte, gran parte de su obra se encuentra en Brasil. PABLOS (1981), p. 30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sobrio de la vestimenta, apenas animada, contrasta con las notas blancas de la camisa que asoma por encima del gabán.

Ningún objeto habla acerca de su condición de pintor, antes bien, Brocos se presenta ni más ni menos que como un caballero que mira de hito en hito a cada espectador que desfila delante de él.

El caso de Antonio Fernández (1880-1970) es, a veces similar, a veces distinto. Autor de un polisémico autorretrato (1923), Fernández adquirió formación y renombre en Brasil,

En las tierras del continente americano aprendió los entresijos de la técnica fotográfica de Ernesto Papf, y tras el fracaso de sus iniciales exposiciones, comenzó a darse a conocer y vender su producción. Retornó a Europa cruzando el Atlántico y vino a parar a un pequeño pueblo italiano, Antícoli Corrado[1832]. Es uno de esos pintores para los que el museo es casa de formación, y que muchos de sus cuadros capta con acierto el sentir vital básico. De sus ovejas y vacas se dice que son auténticos retratos animales, por lo preciso de las formas y la capacidad que tenía el pintor de sacar al exterior lo que cada modelo posee en su interior[1833].

[1832] Esta localidad del Lazio italiano se convirtió en un Parnaso particular para no pocos pintores españoles, y entre ellos, gallegos como Antonio Fernández. Artistas que gozaron de becas para formarse en el país italiano recalaban temporalmente en este pequeño pueblo situado a escasos sesenta kilómetros de Roma.
[1833] PABLOS (1981), p. 115.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

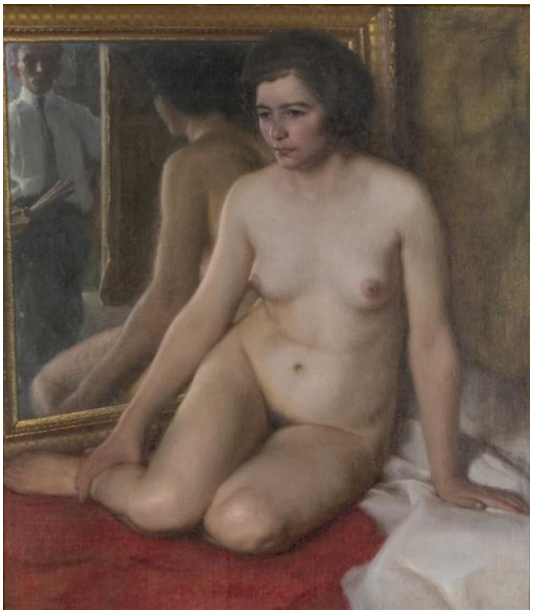

Figura 99

Aunque de manera tardía[1834], acabará por afincarse en Galicia, donde será maestro de artistas como el pintor Xavier Pousa o el escultor Xoan Piñeiro.

La pintura es, para Fernández, atalaya desde la que observar y meditar sobre la realidad. Manchando de óleos el lienzo el pintor es capaz de invocar una nueva realidad[1835].

Con ecos lejanos a Velázquez, por su inclusión en la escena; concomitante también con el hacer pictórico de Parmigianino o el enigmático Johannes Gump, en cuanto al empleo del espejo. Frente a la mirada seria del artista resalta el rostro absorto de la modelo. Los colores empleados son inusualmente fríos, en contraposición a la calidez del resto del cuerpo. De Antonio Fernández puede decirse que

[1834] Paz-Andrade señala que, "a pesar de vivir completamente ignorado por su tierra", Antonio Fernández es uno de los mejores pinceles gallegos. PAZ-ANDRADE (1986), sp.

[1835] Fig. 99: Antonio Fernández, *Pintor con modelo* (1923). Óleo sobre lienzo. Museo Provincial de Lugo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> modela el rostro con una entonación grisácea que genera un efecto de semipenumbra, producto de una iluminación tamizada que le permite incrementar la sensación de atmósfera. En consecuencia, los contornos de la figura se tornan más desdibujados, y aumenta el protagonismo de una mancha cromática aplicada con gran soltura de pincelada[1836].

El autorretrato, situado en el Museo Provincial de Lugo, es buena muestra de la capacidad de interpretar el mundo personal del pintor[1837]. El centro de la composición lo marca uno de los senos de la modelo, quien con su disposición curva aporta matices dinámicos a la escena.

El espacio se construye con un primer plano cálido, en el que destaca la mujer; frente a ella un segundo plano frío, el pintor, que aporta perspectiva y sensación de profundidad.

Siendo numerosos los ejemplos de autorretrato, se citan a continuación algunos otros. Uno de juventud de Parada Justel, realizado con lápiz sobre papel (1893); otro a la acuarela de Enrique Campo (1908). Germán Taibo crea un *Autorretrato* cargado de eclecticismo y modernidad (1906-1907), continuador de las trazas que apuntaba en su *Autorretrato con bombín* de 1905. Es interesante por su valor apotropaico el *Autorretrato* de Jenaro Carrero realizado en torno a 1901.

[1836] RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), p. 120.

[1837] Además del retrato citado, se conocen otros dos retratos, ambos de 1919: uno se encuentra en el Museo de Lugo y otro en el Museo "Quiñones de León" en Vigo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Autorretrato singular de corte simbolista es el que hizo de sí mismo en 1913 Roberto González del Blanco. Camilo Díaz Baliño y Carlos Maside[1838] hacen lo propio con sendos *Autorretratos* (1919 y 1928).

Figura 100

Carlos Maside García es un reflejo quizá tardío de los nuevos movimientos que camparán por el arte gallego del siglo XX. Y piezas como su potentísimo *Autorretrato*, conservado en el Museo de Pontevedra, así lo demuestran. Su obra se convierte en un intento de aunar tradición y modernidad. La vida de Carlos Maside (1897-1958) permite estudiar la historia de España en Galicia en algunos de sus momentos más convulsos. Formado por y junto a Castelao, de su maestro aprenderá el componente ético y social que puede tener el arte,

[1838] Fig. 100: Carlos Maside, *Autorretrato* (1928). Óleo sobre cartón, 40 x 28 cm. Museo de Pontevedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

así como la importancia de un dibujo claro y distinto. A diferencia de su maestro, Maside se sentirá atraído por el arte europeo, y pondrá los cimientos de la *Arte Nova*. Sin embargo, en lo artístico será más influyente su encuadramiento dentro del grupo de *Os Novos*; y en lo político sus simpatías hacia la República [1839]. El forzoso exilio pictórico al que es sometido no obsta para que Maside realice una serie titulada *Figuras de actualidad*[1840], por medio de la cual da salida a retratos prebélicos[1841]. Su posición respecto al retrato configura este género

> "como la catarsis necesaria, que siendo importante a lo largo de su producción adquiere en esta circunstancia un valor capital e inusitado a la categoría de actividad escogida, disciplina entre las disciplinas, que permite culminar su trayectoria en un doble desafío de fidelidad a la recreación de la realidad y a la causa de la historia. El retrato es el canal más fácil para dar fe de la existencia de sus contemporáneos, su radical respuesta a la dictadura"[1842].

[1839] Es interesante anotar que Maside colgará sus lienzos en la exposición de Barcelona (1929) y en la itinerante exposición *Artistas españoles contemporáneos* que recorrerá los Estados Unidos en 1931 y 1932. Precisamente sus simpatías políticas le comportarán, una vez finalizado el conflicto bélico, ser despojado de su puesto y desposeído de la libertad de exponer o difundir su arte.

[1840] Obras como *Valle-Inclán*, *Álvaro Cunqueiro*, *García-Sabell*, *Ramón Piñeiro*, entre otros.

[1841] MON (1972), p. 43. El realismo expresionista del que hace gala entrará en barrena durante y tras la guerra civil española, provocando un distanciamiento entre el sujeto contemplador y el mensaje del que es portador ese tema.
También serán reconocidos sus paisajes y su manera de entender el ser gallego. De Maside se dice que

> era fundamentalmente antipopulachero, aunque sí esencialmente popular, y solidario de los hombres de su pueblo, los cuales le proporcionaban – a veces con doloroso realismo- los temas de su pintura. Los trabajos cotidianos con ansias irredentas muchas veces, o los días de vagar impregnados de ingenuismo festero. Y cuando un pueblo trabaja y sufre, ríe o goza, hace historia con toda seriedad; no hace pintoresquismo literario que es, en definitiva, el signo negativo de lo popular. MON (1972), p. 45.

[1842] *Carlos Maside*, Afundación.
https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/maside_garcia_carlos.com. [02 de mayo de 2022. 20:20].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su desarrollo pictórico se adhiere a coordenadas realistas, por un lado; y de un gran respeto al oficio por otro. Maside emplea una pincelada constructiva y firme que le permite trabajar por planos. Engarzando un constante juego de colores complementarios entre los que bailan azules violáceos frente a ocres verdosos. Zarpazo fauvista, en el marco del geométrico fondo, destaca una oreja muy poco integrada pictóricamente, más reflejada como apéndice externo que como elemento orgánico.

Relacionado con el desenfadado *autorretrato* de Corredoyra que posee el Museo de Lugo, el pintor se entiende en clave romántica y de ahí la factura estilizada e idealista que aporta de sí mismo.

Figura 101

Mientras en Europa se emplean nuevos lenguajes que siguen dictados tan dispares como el automatismo surrealista, Galicia construye su edificio artístico con retratos como esta obra de Blas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lourés[1843]. De la sociedad posmoderna se pasa a una sociedad líquida, y se debe hacer un esfuerzo por entender nuestra época en parámetros de cambio, pues la tecnología facilita una revolución a muchos niveles.

Es posible diferenciar un retrato que, sin groseras interrupciones, llega hasta los movimientos de vanguardia, momento a partir del cual se produce un cambio en la concepción que se tenía del retrato. Al hilo de esta reflexión puede citarse el *autorretrato* de Jesús Blas Lourés (1926-2015) conservado en el Museo Provincial de Lugo.

En primer lugar, es necesario señalar una búsqueda frenética de la novedad y lo original, hasta el punto de la desvirtuación del arte contemporáneo, por su corrupción de novedad y originalidad, dejando de lado, incluso despojando, a la obra de arte[1844]. El binomio originalidad-calidad: ¿se trata de un matiz específico de las Vanguardias o es algo presente en toda la historia del arte? Es decir, ¿la calidad del retrato será directamente proporcional a la originalidad de este[1845]?

Lourés gozó de una beca de la diputación lucense para salir al extranjero y empaparse de la lluvia artística que caía en toda Europa[1846]. Así, Blas Lourés hace grupo con otros artistas que se dedican al expresionismo figurativo, corriente europea adaptada al caso concreto gallego.

En este retrato, la perspectiva es deformada a propósito, como demuestran los antinaturales dedos de Lourés, que sostienen los pinceles como si fuesen un compás. El autor aprovecha esta circunstancia para lanzar un guiño a la labor de diseño y ordenación de la realidad que realiza en su labor como pintor.

Llama la atención la progresiva esquematización de su obra, comprobable sin duda alguna en este autorretrato. Algo que se concreta en la mirada escueta de algunos de sus productos dentro de este género y la ausencia de una perspectiva tradicionalmente entendida. La figura está trabajada con veladuras, de ahí la transparencia casi acuosa de los colores.

[1843] Fig. 101: Jesús Blas Lourés, *Autorretrato*. Museo Provincial de Lugo.
[1844] HEINICH (2017), p. 82.
[1845] En este sentido puede ser pertinente cuestionarse si ejemplos como los retratos de Francis Bacon señalan acaso el final del camino de este género tal y como se conocía hasta el momento.
[1846] Merced que devolvería con creces con su incansable voluntad docente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su misma figura, enmarcada dentro de una estructura interior en el lienzo, quedará de nuevo rodeada con el marco físico y tangible.

En la producción de Blas Lourés se distinguen varias etapas[1847]. Una primera en la década de los 70 de tonos rojos con cuadros como *Maternidade* (1977) o *Mulleres* (1983). Azules tonos fríos son el monema cromático que sostiene el color de la composición, y en general toda su obra a partir de los años 90. En este retrato se pueden señalar el fondo de la habitación en que se encuentra, o destellos azulados en la ropa.

La mayor parte de la obra de Lourés cierra filas en torno a la figuración, con leves devaneos abstractos. En lo relativo a la iconografía, es la mujer el sujeto central de muchas de sus obras.

Podría decirse que en el autorretrato se da una doble firma: el rostro y el autógrafo. Otros pintores, en fin, que practicaron esta tipología fueron José María Fenollera, Gumersindo Pardo Reguela, Francisco Lloréns, Tito Vázquez, Juan Luis, Imeldo Corral y Bello Piñeiro.

Un último nombre propio es el de Laxeiro, quien elabora varias versiones[1848], como la conservada en el Museo Laxeiro (1934) o las que alberga la Fundación Laxeiro[1849].

11.3.4 Retrato alegórico

Añadida a la clasificación de Monterroso Montero, la última categoría que aquí se comentará recibe el epígrafe de retrato alegórico. La principal característica de una alegoría es su componente simbólico. Los cuadros que a continuación se muestran han sido estudiados bajo la óptica del símbolo[1850], es decir, como clave para entender algo más allá de sus neutros o anónimos títulos[1851]. Con su aparición, el retrato

[1847] BALSEIRO GARCÍA (2012), pp. 13-19.
[1848] VV. AA (2009).
[1849] Son ejemplos en los que el artista exclama con toda la fuerza que permiten los pinceles: "son eu".
[1850] Etimológicamente proveniente del latín *symbolum*, y a su vez del griego *symbolon*, ambos vocablos orbitan en el entorno semántico de palabras como contraseña o signo.
[1851] Hay autores que han tratado los retratos masculinos, femeninos e infantiles. Por ejemplo, conservado en la colección Baltar, Ovidio Murguía de Castro pintó la *Cabeza de un rapaz* con una dedicatoria para su amigo Urbano; así como unos breves apuntes de un retrato femenino (Colección Castromil); o una *Cabeza de anciano* (1895).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

alegórico añade algún objeto que actualiza o modifica el significado evidente, poniendo atención en otras características de tipo físico, caracterial o psicológico[1852].

Las tres siguientes palabras "Retrato de caballero" engloban un ingente número de cuadros dedicados a mostrar la efigie de un varón[1853]. Del año 1856, en *Retrato de caballero*[1854], José Balaca y Carrión (1810-1869) hace gala de gran minuciosidad y atención a los detalles. Con un formato prácticamente cuadrado (58 x 47,2 cm), presenta un rostro excesivamente rígido, derivado quizá de su vinculación con la miniatura. Dionisio Fierros[1855] realizó el *Retrato de caballero romántico* (1857)[1856].

La infancia es otro de los grandes temas en la historia del retrato, y quizá de los más exigentes. Fierros es autor del trío de cuadros pintado en 1878 que está formado por dos *Retrato de niño* y completado por el *Retrato de niña*[1857]. En su *Retrato* del año 1894, Vaamonde presenta el busto de una niña. 1930 es el año en que Juan Antonio Fernández García trazó un *Retrato de niño*. Sotomayor pintó algunos niños de (*Niños con cabra* o *La niña del tiesto*) y resulta muy simpática la *Hija del pintor*

[1852] ZUFFI (200), p. 219.

[1853] Por citar más ejemplos, véanse los de Rafael Botella y Coloma (1854), Fierros realizó el *Retrato de caballero* (1879). Por su parte Joaquín Vaamonde también representó a un caballero en su *retrato* del año 1892.

[1854] Se encuentra en la colección invisible del Museo Provincial de Lugo. Su emplazamiento en las bodegas del museo ha hecho pertinente su mención pues, en término patrimoniales, difusión es sinónimo de protección.

[1855] También realizó otros retratos más abocetados de su familia y de familiares, en su definitiva estancia en Oviedo. Con influencias de Federico de Madrazo, y por este, de Ingres y Velázquez, el paso que Fierros realizará en Galicia le servirá como preparación para sus envíos con destino a la Exposición Nacional.

Del año 1878 y debido a la falta de exactitud en la atribución se sitúa el *Retrato de señora*, también conocido como *Retrato de mujer*, obra de Fierros. En el caso concreto del pintor de la saga Madrazo, la influencia que tuvo sobre Fierros puede advertirse en el *Retrato de dama* (1873) pintado por Federico de Madrazo.

[1856] LIAÑO (1976), p. 13. Este retrato en concreto se encuentra en la colección de la Diputación de A Coruña y consiste en un retrato de busto con cierto aire romántico conseguido por esa palidez del rostro en contraste con la mancha oscura de sus cabellos y del ropaje, sobre fondo neutro y con gran sobriedad de ejecución.

[1857] Esta tríada de cuadros puede contemplarse en el Museo Arqueológico de Ourense y cuentan con una composición prácticamente idéntica, así como similares son sus medidas. Sin embargo, tanto en lo formal como en contenido no presentan ningún aspecto relevante que justifique un análisis más profundo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentada, obra de Jenaro Carrero. Interesante por lo simbólico de la representación es la *Niña María Victoria Ron Pardo* (Corredoyra, ca. 1938).

Relacionado con la madurez y el paso del tiempo, Modesto Brocos Gómez (1852-1936), autor del libro *Retórica de los pintores*, pintó el cuadro de *Las 3 edades*. Finalmente, en 1935 Arturo Souto pinta el *Taller del artista*, una manera de representar la inspiración eidética, concretada en los mundanos pinceles.

También existen ejemplos de "retratos femeninos" o "retratos de señora". Algunos de los más interesantes son de Dionisio Fierros (1827-1894).

Después de haber triunfado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, el pintor vuelve a Galicia y realizará algunos de sus más bellos retratos, "dejando un amplio repertorio de un realismo sincero,

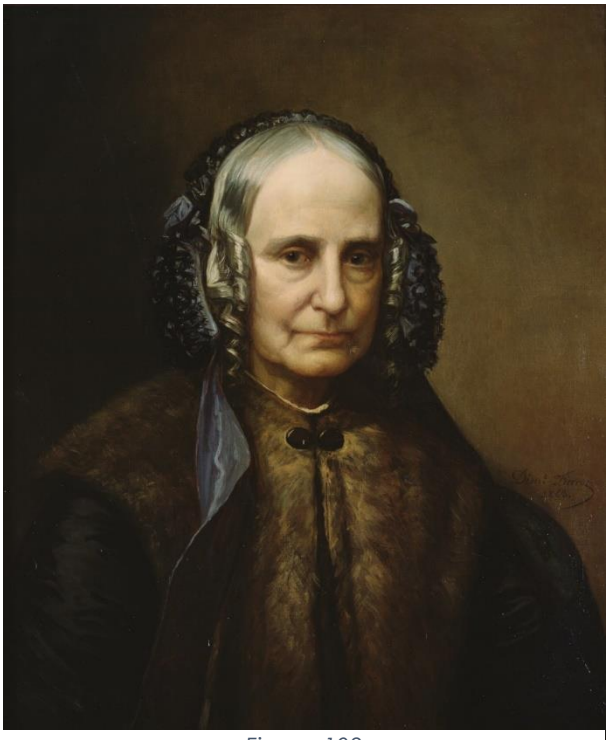

Figura 102

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vagamente romántico"[1858]. Son numerosos los retratos de damas obrados por Fierros[1859], sin embargo, la atención se dirigirá a un ejemplar[1860] del año 1863.

Con una carga psicológica similar a los locos de Courbet, en el *Retrato de señora* (1863)[1861], Fierros muestra la evolución estilística que le lleva de un gusto neoclásico hacia una valoración de luces y sombras[1862].

Gallego de adopción es asturiano de nacimiento. De orígenes humildes, sus aptitudes pictóricas le granjearán la simpatía de la familia en la que trabajaba como sirviente, hasta el punto de que sus empleadores le conseguirán ser admitido en el gran taller de Madrazo. Aprovechará la soberbia colección del actual Museo del Prado para copiar a Velázquez y empaparse de otros grandes pintores. Pondrá rumbo a Galicia, tierra que lo acogerá, custodiando gran parte de los retratos por él realizados[1863].

[1858] PABLOS (1981), p. 32.

[1859] Se fijará la atención en algunos en particular. Concretamente en su *Retrato de señora* (1855) consigue ahondar en el espíritu de la retratada. Se trata de un cuadro que con mucha probabilidad iría emparejado con *Retrato de uniforme* (1855); Fierros pintará otro *Retrato de señora* (1871).
Comenzado ya el siglo XX, Tito Vázquez nombró *Primavera* a un retrato particular; prácticamente contemporáneo (1917) es el *Retrato de dama compostelana* de Tito Vázquez. Maruxa Mallo pinta en 1926 su *Retrato de señora con abanico* como compensación por la beca sufragada por la diputación lucense. Llegado el año 1927 Álvarez de Sotomayor pinta otro *Retrato de dama*. Eduardo Malta realiza en 1929 un *Retrato de mujer*. Es ligeramente distinto el *Retrato de mujer* conservado en el museo pontevedrés, obra de Arturo Souto. El Museo de Pontevedra acoge una *Dama en la mecedora* (atribuida a Jenaro Carrero) y otro *Retrato de dama*, obra de Joaquín Vaamonde.

[1860] Fig. 102: Dionisio Fierros, *Retrato de señora* (1863). Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm. Afundación.

[1861] Más ejemplos de cuadros pendant son la dupla conformada por *Retrato de caballero* y *Retrato de dama* que José María Salgado pintó en 1886.

[1862] LIAÑO (1976), p. 13.

[1863] Su primer gran éxito en las exposiciones se debe a *Romería en las afuera de Santiago* (1860). Una temática costumbrista que, con dosis pintorescas, acompañará su trayectoria artística. Otros de sus valores es la capacidad documental, tanto en retratos como en escenas de género, que hace de sus cuadros testigos fidedignos de la vida en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Fierros se atreverá con lo exótico de Galicia y se esforzará en tematizar costumbres rurales gallegas, de manera que se le puede considerar uno de los primeros representantes de la incipiente escuela gallega de pintura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con dosis de realismo fotográfico, Fierros muestra la figura de una mujer mayor, orientada levemente hacia la derecha[1864]. Todo su cuerpo queda recortado sobre las tonalidades oscuras del fondo neutro y atmosférico. Presenta un rostro blanquecino, enmarcado con un peinado que divide en dos mitades iguales sus encanecidos cabellos. Pese a los brillos quizá demasiado forzados en el pelo, la pincelada es firme y segura.

Su fuerte carácter, entre el Romanticismo y el Realismo no es cortapisa para un tratamiento de la luz que, aportando matices realistas, centra la atención del espectador en el rostro; por lo demás rodeado de tinieblas, resaltando las facciones del rostro, y por extensión sembrando dudas en la historia de su protagonista. El artista trata de

> potenciar la sensación de realismo, para lo cual ha de replantearse la problemática de la luz y, en consecuencia, del modelado. Basándose en Velázquez, comienza a emplear una iluminación más cálida que evite los fuertes contrastes de modelado y reparta las sombras de un modo más uniforme, contribuyendo así a destacar la propia orografía del rostro. Este cambio en el tipo de luz le permitirá potenciar no sólo la sensación de realismo sino también de atmósfera, disimulando con ello el rigor dibujístico de la composición. La introducción del efecto atmosférico le llevará a modificar su paleta cromática para centrarse en los tonos pardos, aproximándose así a los parámetros del retrato romántico derivado de Rembrandt[1865].

Retratos como este son excusa para que haga patente la elegancia, refinamiento y virtuosismo técnico. Dejando algunas de sus zonas en sombra, la composición lumínica empuja hacia el primer plano el rostro de la modelo, revelando una personalidad astuta y amable a la vez. Asimismo, es la luz la que permite valorar el tratamiento adecuado de las distintas texturas. En el apartado cromático hay que destacar las encarnaciones rosáceas de las mejillas, así como ciertos destellos

[1864] Vinculable con su retrato de *Ana Lanza Pulpeiro*.
[1865] RODRÍGUEZ PAZ (2010-2012), pp. 116-117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

blancos. En definitiva, la actividad retratística desarrollada lo convirtió en uno de los más valorados pintores de su tiempo.

Otro de los cuadros alegóricos que se comentarán con algo más de detenimiento es un lienzo que conecta con la categoría anterior[1866]. Aunque conocido por su tratamiento de tipos gallegos de costa e interior[1867], este pintor cuenta en su nómina con alguna obra distinta. Es innegable que el de Roberto González Blanco es un *Autorretrato*; también es evidente su condición de *vanitas* clásica en su temática y vanguardista en su tratamiento[1868].

Figura 103

Tito Vázquez o Fenollera son algunos de los maestros que transmitieron su sabiduría pictórica a un joven Roberto González del Blanco (1887-1959). Tras unos titubeos académicos (Exactas en Madrid, Medicina en Compostela), el joven se decanta por la formación pictórica bajo los pinceles de Ricardo Baroja primero, y Eduardo Chicharro después. Persona de mundo, González del Blanco disfrutará de becas en Inglaterra, así como estancias en atractivos países como Egipto o Palestina. Su obra, estimada dentro y fuera del país, se verá quebrantada con el sorpresivo fallecimiento de su hijo.
Teniendo en cuenta su biografía, en lo referente a su obra

> parte de una pintura arcaizante y se inspira en mundos exóticos como Grecia o la India a comienzos de la segunda

[1866] Fig. 103: Roberto González del Blanco, *Autorretrato* (1913). Óleo sobre lienzo, 90 x 84 cm. Colección particular.
[1867] La ciudad compostelana acogió en 2015 *O universo de Roberto González Del Blanco*, exposición que se centró en los aspectos anteriormente mencionados.
[1868] LÓPEZ VÁZQUEZ y MONTERROSO MONTERO (1998), p. 232.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> década del siglo XX. Hacia 1925 suprime toda referencia arcaizante, exótica y ecléctica; su estilo evoluciona hacia un realismo costumbrista luminista —evoca a Sorolla y también se le ha vinculado con el naturalismo de finales del siglo XIX y principios del XX—. Destaca su enorme dominio del dibujo académico y un excelente oficio como pintor. La fidelidad documental era su propósito, sin concesiones a la creatividad, y en sus temas se evidencia su preferencia por representar la Galicia rural. Únicamente en la etapa de la guerra y posguerra representará una visión estilizada de la realidad en sus obras, en la línea de su primera etapa artística. A partir de 1952, en su etapa final, retorna al costumbrismo luminista. Además de la temática costumbrista abordó las naturalezas muertas y los retratos con extraordinario éxito[1869].

Nacido en León, se le adscribirá a la Generación del 17. Esta efigie, de contenidos espirituales y factura modernista, la ambienta en Florencia; y el hecho de mostrarse con una calavera en la mano, además del evidente significado retórico, quizá sea un esfuerzo por aumentar las dimensiones semánticas del lienzo. Su amplio dominio del dibujo es patente en esta obra, en la que además conjuga con elegancia los colores, sin que estos sepulten al dibujo en ningún momento.

Pese al gran dominio que tenía del oficio de pintor, González del Blanco se permitía pocas licencias imaginativas. Antes bien, se adhería estrechamente a la realidad exterior, sin que eso significase renunciar a una apostura en sus resultados, o incluso cierto mundo interior en algunos de sus personajes.

Ligeramente diferentes son los siguientes retratos femeninos. Por su leve existencia sobre el papel, hay que citar *La dama triste* (1875) de Antonio Jaspe Moscoso. Lloréns realiza *La dama del gorro rojo* (1924). Carlos Maside pinta su *Muller nova* entre los años 1925 y 1927.

Diferente de lo visto hasta ahora es la *Mujer leyendo* de Ramón Parada Justel, visualmente apelativo, y sin duda relacionable por su temática con la *Dama leyendo junto a una ventana*, obra de Álvarez de

1869 *Roberto González del Blanco*, Afundación. https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/gonzalez_del_blanco_roberto. [02 de mayo de 2020. 20:20].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sotomayor (1926). Similar en la temática es el *Retrato de dama* apoyada en la ventana, pintado por Modesto Brocos Gómez.

Las imágenes que se comparan a continuación comparten la temática, que podría describirse escuetamente como personaje femenino en actitud lectora. Sin embargo, esa y otras similitudes, como sobre todo las diferencias que las unen, permiten hacer un ejercicio de comparación entre los estilos de los autores[1870].

El primer lienzo lleva por título *Mujer leyendo* y es obra de Ramón Parada Justel[1871]. *Dama leyendo junto a una ventana* constituye el segundo término de la comparación. En este caso se trata de una obra de Fernando Álvarez de Sotomayor en el año 1926[1872]. Por su parte, Elvira Santiso llevó a cabo su sugestiva *Dama compostelana* en 1936.

La obra de Parada Justel es la primera en el tiempo. Retratada de busto ligeramente, y completamente de negro, la protagonista de este cuadro sujeta un libro en una mano, mientras con la otra está en proceso de persignarse. Un leve aro sugiere la presencia de pendientes dorados y el pintor consigue transmitir la idea de un velo sobre su cabeza.

[1870] Una oportunidad para renovar perspectivas y hacer balance, descartando las ideas que por repetitivas o poco originales no aportan novedad al discurso científico. Solamente enunciados por ser más conocidos, títulos como *La Maja* (Ramón Parada Justel, 1895) podrían estar perfectamente incluidos en esta comparación.

[1871] Fig. 104: Ramón Parada Justel, *Mujer leyendo* (1893). Óleo sobre lienzo, 48 x 36 cm. Afundación.

[1872] Coincidente en la temática de modelo femenino leyendo, podría haberse incluido otra obra titulada *Joven leyendo* (1950).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hay un claro juego de colores complementarios: el fondo oscuro y azulado rima con el rostro claro en tonos ocres. La paleta cromática se amplía y acoge unos matices verdosos que no abandonará en su obra futura. Los trazos de la brocha, repletos de pintura, consiguen crear una atmósfera casi en movimiento. La propia pincelada se funde en todo el lienzo salvo en la piel, cuyas regiones más iluminadas son auténticos empastes cromáticos. Las manos y el rostro se conforman por medio de pinceladas constructivas.

Figura 104

El empleo de los colores comunica la importancia concedida por el autor al rostro y, sobre todo, a las manos. Encajado en el lienzo, el personaje, aunque cercano al espectador, se encuentra en una realidad paralela, ajena a todo lo que ocurre. Por otro lado, las luces y sombras del rostro ocultan en parte una mirada que no atiende a razones y prosigue con su rezo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 105

Rodeada de tonalidades rojizas, la *dama* de Sotomayor[1873], en cambio, mira abiertamente al espectador. Podría incluso decirse que, educadamente, pregunta el motivo por el que ha sido interrumpida de su rato de lectura[1874]. Unas mejillas ligeramente sonrosadas, realzadas por la iluminación de la vidriera a su izquierda, son asiento para los brillantes ojos azules. En contraposición, la parte derecha del cuadro se presenta algo saturada. Atendiendo a la regla de los tercios, la cabeza ocupa el superior; el libro se sitúa en la intermedia; por otro lado, butaca y mano están en el tercio inferior. Compositivamente hablando, la intensidad de la mirada compite con el libro: consiguiendo así equilibrar la tensión de estos dos elementos.

La horizontal del reposabrazos marca una cierta distancia con el espectador, y el hecho de que la figura aparezca recortada introduce

[1873] Fig. 105: Fernando Alvárez de Sotomayor, *Dama leyendo junto a una ventana* (1926). Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Afundación.

[1874] Se trata de una temática pródigamente tratada en el arte holandés que Sotomayor pudo admirar en sus viajes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todavía más al espectador en el espacio interno del cuadro[1875]. Las pinceladas, por lo general ligeras, se prodigan en el tratamiento de las joyas.

Figura relevante que ayuda a comprender el hacer artístico del siglo XX, Sotomayor se mueve en esta obra entre un academicismo del que era ferviente defensor y un conservadurismo que con el paso del tiempo sería arma arrojadiza empleada contra él. En su obra es posible descubrir cierto afán por ennoblecer al modelo: sea este de extracción humilde (*Los abuelos*); o inmerso en un banquete campesino de empaque casi real, ejemplo que se puede descubrir al pasear la mirada por la soberbia *Boda en Bergantiños*.

Discípula de José María Fenollera, Elvira Santiso será profesora en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde una vez fue alumna[1876].

La identidad de la modelo en el caso de Elvira Santiso está acreditada[1877]. El empleo de pendientes, anillo y otros abalorios, sugieren que la señora está arreglada con esmero. Sin ser tan llamativo como en el cuadro de *Herminia* o la próxima *Dama del papagayo*, el maquillaje realza con sutileza las facciones de la modelo.

Santiso adopta recursos propios del modernismo como la acotación de espacios y de la técnica fotográfica: aproximaciones asimétricas, elevados y descentrados puntos de vista.

El cuerpo está presentado de manera que articula una composición diagonal. Copiando formas de hacer de el Greco y de su maestro Fenollera, y no sólo en el tratamiento de las carnaciones[1878], hay que reconocer la voluntaria desproporción de las extremidades corporales.

En cuanto al empleo de objetos parlantes, la artista incluye un libro sostenido entre los dedos de la mano derecha. Sin embargo, la actitud

[1875] Una decisión compositiva cuyos efectos se vieron aumentados tras una restauración que afectó a la parte inferior de la imagen.
[1876] De entre todas las obras que produjo son dos las que han sido estudiadas más profusamente: *La clase de pintura* (1906) y *La cena del campanero* (1923).
[1877] La modelo no es otra que la *Señora Josefa Martínez-Baladrón y García Elizagaray* (n. 1905).
[1878] Elección cromática que justificaría la denominación de macilentas o cadavéricas. Unos tonos grisáceos que casi medio siglo después serán usados por Alejandro González Pascual para retratar a la artista compostelana.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lejos de ser pensativa o recogida busca la confrontación visual con el espectador.

Y entre las nubes de un deshilachado amanecer se yerguen las torres de la sede compostelana. Dubitativa, la protagonista del cuadro parece debatirse entre permanecer en su mundo; acudir al que la artista le ofrece; o abandonar el marco y habitar nuestra realidad.

Figura 106

Si los dos lienzos analizados hasta ahora eran opuestos en el hecho de incluir o no una ventana, el cuadro de Santiso podría situarse en un término medio[1879]. Pues, si bien carece de una abertura que proporcione profundidad al cuadro en forma de ventana, el oscuro fondo deja entrever a modo de nebulosa un espacio exterior. Pueden distinguirse dos planos que coinciden con la parte izquierda y derecha del cuadro.

[1879] Fig. 106: Elvira Santiso, *Retrato de dama compostelana* (1936). Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. Colección de arte ABANCA.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La parte más oscura se va degradando hasta casi fundirse con el fondo azulado de la parte derecha. Esta dualidad también se observa en la pincelada: en la parte izquierda, sin llegar a ser compacta del todo, no parece tan aguada como en la parte derecha[1880].

Los tonos azules y ocres son los que predominan en el cuadro, creando armonía. Por su parte, un destacado rojo rompe esa avenencia.

Figura 107

Cierran esta categoría un par de retratos muy particulares, especiales, distintivos si se quiere.

Apoyado en los ejemplos vistos hasta ahora, el retrato de la *Dama con papagayo* es obra única[1881].

[1880] En esta zona es posible ver el fondo ocre que la artista ha utilizado a modo de imprimación.
[1881] Fig. 107: Jesús Corredoyra, *La dama del papagayo* (1926). Óleo sobre lienzo, 103 x 108’7 cm. Museo de Bellas Artes de A Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta dama permite apreciar el mimo con que Corredoyra atiende al dibujo, y la progresiva importancia que van ganando las manchas de color en pintura, y la factura relamida que surge de la unión de dichas características.

Los cambios en el panorama social quedan muchas veces recogidos en el plano artístico. Las modas no acaban en una década y empiezan en la siguiente de manera quirúrgica. Y la influencia que ejercen Velázquez y Zuloaga en Corredoyra son desiguales y, como las mareas, cambiantes: a veces ocupando toda su arena pictórica, mientras que otras es necesario recorrer un largo camino hasta arribar a las aguas de sus influjos.

En un momento en que desde las artes se propone un ideal femenino de *femme fatale*[1882], Corredoyra propone una mirada aquietada y hasta cierto punto mística, alejada del concepto de la mujer entendida como Lilith.

Sombrío ermitaño en base a sus pinturas, galán y dandi por lo movido de su biografía, Jesús Corredoyra es artífice de la recuperación del plano espiritual de la pintura, con un lugar destacado para lo femenino, la naturaleza transmisora de símbolos.

En línea con el estilo personal y simbolista de muchas de sus obras[1883], este cuadro se enmarca en su periplo por tierras americanas, durante el cual retrató a miembros de la *jet* estadounidense[1884]. Sin ser tan tenebrista como su *Seminarista*, la dama debe gran parte de su luminosidad a los tratamientos matéricos del vestido. Influencias como la de Julio Romero de Torres son innegables; lo ovalado de su rostro y la forma en mandorla de sus ojos remiten, en cambio, a el Greco.

Si durante su vida Corredoyra gozó de fama (Buenos Aires, Santiago de Chile, La Habana, Nueva York), a su muerte, instituciones gallegas entre las que destaca el Museo Provincial de Lugo, han concentrado su producción.

[1882] En la literatura (el personaje de Brigid O'Shaughnessy en *El halcón maltés*, 1930); en el cine (la actriz Marlene Dietrich en *El ángel* azul, 1930); y en otros ejemplos pictóricos (el cuadro que muestra el *Retrato de Marjorie Ferry*, 1932).

[1883] Característica del movimiento realista es la validez aportada por la influencia literaria de Valle-Inclán, con tendencias que se pueden advertir en el aspecto arcaizante de las obras prerrafaelitas.

[1884] Otro ejemplo podría ser el *retrato de Rosa Padilla*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La figura de la dama se recorta con fuerza silueteada sobre un fondo negro[1885]. Manera gráfica de manifestar un solipsismo, el diálogo de la dama es consigo misma y nadie más. Ni siquiera el vibrante acompañante alado que reposa en uno de sus dedos; quedando la otra mano como soporte para el cuerpo sobre la superficie aterciopelada levemente rojiza[1886]. La mano izquierda y el pájaro forman la diagonal más marcada del cuadro.

La mirada de la mujer hace que la visión del espectador vaya a su mano y posteriormente al pájaro. En definitiva, el ojo del espectador recorrería el cuadro en forma de triángulo: visual de la dama, mano y pájaro.

Algo que se comprueba con más facilidad en esta *dama* que en la *condesa* es lo oscuro de su paleta, en la que abundan colores negros, los verdes y azules. La escena consta de dos planos: uno en el cual la mujer constituye la fuente de luz; y otro en que la oscuridad es el fondo. Y, sin embargo, debido a que el pintor ha utilizado ocre en las partes más luminosas para resaltar la profundidad, el fondo emite unas mínimas cualidades lumínicas.

Es un cuadro en el que las texturas del vestido son tan protagonistas como el rostro de la dama. De hecho, la pincelada del vestido con respecto al resto del cuadro es diferente: no se mezclan tanto los tonos y tiene unos brillos muy potentes.

[1885] Por otro lado, y debido al pintor cretense, hay que resaltar una sustitución de valores universales más propiamente velazqueña, en favor de una predominancia, podría decirse casi excesiva, del color por excelencia en la pintura española: el negro.

[1886] Una construcción anatómica que pudiera presentar uno de los brazos levemente desarticulado del resto del cuerpo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pensado como conclusión de esta categoría, se puede situar la obra de Joaquín Vaamonde sencillamente titulada *Retratos* (1895)[1887]. Se trata de una inexplicable acumulación de rostros de diferentes tiempos, quizá etapas de la vida del artista. Junto a figuras anecdóticas es posible reconocer a otras relacionadas con su vida.

Figura 108

A lo largo de la Historia del Arte, uno de los ejercicios más repetidos tanto en dibujo como en pintura ha sido la realización de ejercicios de tipos y cabezas, como entrenamiento para el estudio psicológico y de carácter[1888].

En su disposición rotatoria, todas las cabezas de este lienzo aportan un punto de vista distinto y a la vez complementario[1889]. Alumbrados en un fondo neutro cada uno de los rostros surge y refulge con entidad propia. Siendo todos los personajes individuales, la sensación de colectivo unido está ahí a modo de estrellas que titilan en un mismo firmamento[1890].

[1887] Fig. 108: Joaquín Vaamonde, *Retratos* (1895). Óleo sobre lienzo, 70 x 151 cm. Afundación.
[1888] Algo comprobable no sólo en la actualidad, véase VIVIENTE SOLE (1999); sino también en la época histórica que aquí se estudia, véase BERMÚDEZ ABELLÁN (2005).
[1889] Se pueden apreciar tres rostros de riguroso perfil; y los restantes cinco en tres cuartos con más o menos angulación. Cuatro de los personajes sostienen la mirada del espectador; otros tantos la evitan.
[1890] Un total de ocho cabezas pueblan este cuadro, y podrían dividirse en dos grupos de cuatro por su colocación. Frente a la solitaria figura de una mujer, se yerguen siete hombres. Otra mirada distinguiría entre los siete laicos y el obispo. Una visión más, entendería el cuadro en tres partes, donde los dos hombres quedarían justo en el medio; mientras que, si la división es bipartita, respondería a la intensificación de la tensión que parece que hay entre los dos grupos ya mencionados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Denominado el retratista de los ojos[1891], la presencia más inquietante de todo el lienzo es sin duda, el rostro que cierra los ojos, reforzando su valor como máscara funeraria. Tomándolo como excepción, el resto de las figuras gozan de un profundo estudio psicológico.

Entre los retratados pueden reconocerse nombres como Pérez Galdós, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán o el obispo de Vich, José Torres y Bagés; también una serie de cabezas anónimas con distintas edades[1892]. Dentro del caos es posible un orden que permite distinguir un primer plano formado por la pareja de escritores, el amigo y el obispo; mientras que las representaciones más mínimas se sitúan en un hipotético segundo plano. En este sentido, el centro geográfico del cuadro ocurre en la intersección de los hombros de los dos personajes que se dan la espalda.

En términos cromáticos, se trata de un cuadro cálido con predominio de tonos tierras y ocres. Los tonos oscuros, debido a toques rojizos, también se alejan de la paleta fría.

La amistad que unía a Pereda con Galdós queda patente en la cercanía que comparten en el lienzo. Una relación personal que no obstó a que, en el intercambio epistolar entre ambos, se cruzasen críticas en lo literario. ¿Y qué decir de la intensa pasión que bullen en algunas de las cartas escritas entre Pardo Bazán y Galdós[1893]?

Huelga decir que el tratamiento de la luz es, por personalizado, arbitrario. El tamaño de los cuerpos mostrados va desde un par de mínimos rostros hasta contundentes presencias en tres cuartos. Tamaño que pierde entidad pues el corte de los cuerpos los deshace en una suerte de humareda pictórica que dificulta analizar las actitudes de los personajes retratados. Entre pinceladas más enérgicas y expresivas una parte inferior desdibujada permite adivinar el fondo del lienzo.

[1891] PABLOS (2003), p. 68.

[1892] La nota distintiva es la aportada por una cabeza de anciano que presenta espumoso cabello blanquecino y larga barba cana.

[1893] Relación iniciada con el objetivo de nutrirse de los consejos de un escritor más experimentado, el tono de las misivas fue cambiando con el transcurrir de los años, como han analizado PARREÑO y HERNÁNDEZ (2013).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CUARTA PARTE
RECAPITULACIÓN

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

El sueño del arte es el de perseguir y fijar esta desaparición
y reunir los fragmentos a cuyo alrededor
pueden nacer nuevas galaxias de memorias[1894]

12. CONCLUSIONES

Las siguientes páginas recogen una recapitulación de lo dicho en los anteriores capítulos con el fin de facilitar su consulta y con la intención de que una posible lectura parcial de este capítulo resulte provechosa para el conjunto de la tesis.

12.1 PRIMERA PARTE

Tomando como punto de partida lo que otros muchos han dicho antes[1895], esta investigación se ha centrado en la práctica artística del retrato: un género pictórico que hunde sus raíces en la Antigüedad y ha sobrevivido hasta nuestros días. De manera particular se ha incidido en la capacidad del retrato para ser espejo en el que se miran numerosos artistas[1896]. Por último, y apoyado en el consenso existente acerca de la importancia que reviste este género, ha servido para señalar la conveniencia de publicaciones dedicadas a su estudio en el caso concreto gallego.

[1894] BRUSATIN (1992), p. 56.

[1895] A partir de una búsqueda de publicaciones específicas sobre el tema se vio la posibilidad de realizar, marcando las distancias con un catálogo de retratos al uso, un estudio en profundidad de un género tan interesante como rico en manifestaciones pictóricas. Tomando como punto de arranque las obras consultadas se vislumbró el potencial que tiene un tema como el retrato, tanto por su cercanía cronológica como por las consecuencias que tuvo con la llegada de la fotografía. La presente investigación ha analizado el espíritu del retrato, en primer lugar, a través de sus causas históricas; y también por medio de sus manifestaciones artísticas, ejemplos de realidades físicas e intangibles, como siempre que se trata acerca del arte.

[1896] FALOMIR (2004), p. 72. En el caso concreto español el retrato ha tenido un gran peso en la pintura ya que algunos de los más grandes pintores españoles han transitado sus caminos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La principal tarea metodológica ha sido la elaboración de un corpus teórico que permitiera el estudio de las condiciones de vida del retrato. Es evidente que la investigación se ha visto trabada por la situación de pandemia que bloqueó el mundo durante más de un año; sin embargo, la ciencia no descansa y así el presente estudio siguió adelante[1897].

La realización de esta tesis se basa fundamentalmente en una búsqueda bibliográfica acompañada de una lectura en profundidad de libros previamente seleccionados, facilitando la obtención de posibles conclusiones personales. Como no podía ser de otro modo se han mostrado ejemplos de retrato. Sin embargo, en lugar de hacer una lista de retratistas o acumulación de cuadros que representen el género, esta investigación ha pretendido abordar el retrato desde una óptica holística.

En este trabajo se ha usado el método hipotético deductivo, es decir, partiendo de la síntesis de ideas madre[1898] se ha compuesto un amplio panorama que podría suponer el comienzo de nuevos trabajos e investigaciones. Dicho de otro modo, no se ha pretendido condensar en estas páginas el quehacer retratístico de una época o de un lugar determinados; antes bien mostrar el estudio de las motivaciones que configuraron la forma y el fondo del retrato como género pictórico. Con intención de completar la visión aportada también se ha acudido a campos del saber afines como la fotografía o la sociología.

Parafraseando a Todorov, podría decirse que un retrato no solo debe verse, sino ser entendido o leído[1899]; siguiendo los planteamientos enunciados por Francastel, esta investigación ha abordado el género artístico del retrato como fenómeno social y cultural. Pues en el fondo un retrato es la imagen que una persona o colectivo tiene de sí, o al menos la que quiere legar a la posteridad.

Dado que una parte de elegir implica siempre renunciar, y abordar en un solo trabajo todo el retrato como género era abarcar demasiado,

[1897] Durante la realización de la presente investigación, y plantando cara a la pandemia, se han sucedido algunas exposiciones relacionadas con el retrato: la dedicada a la figura de David Hockney y sus *82 retratos y un bodegón* (2018, Guggenheim), o la que llevó por título *Dilema de Ser e Parecer* (2021, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado).
[1898] Por ejemplo, el retrato a lo largo de la historia, su papel en el marco de la sociedad o la relación entre artista y modelo.
[1899] TODOROV (2006), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aquí se ha realizado un breve recorrido por toda la historia del arte con la intención de centrar la atención en la génesis y desarrollo de este género para reflexionar más pausadamente en unos años en concreto.

El arco cronológico es el período comprendido entre los años 1850 y 1936. El objetivo principal establecer las bases teóricas y bibliográficas que permitan la conveniencia o no de establecer la categoría de retrato gallego dentro del panorama artístico[1900]. Para responder esta pregunta se ha tenido presente en todo momento que para estudiar lo local no se puede restar atención al marco nacional e internacional; algo que ha permitido comparar distintos momentos artísticos y la producción retratística que estos acogieron.

El tratamiento del retrato en Galicia en el período antes indicado ha de entenderse como culmen del recorrido histórico-artístico del retrato a nivel europeo y nacional[1901]. Al ser uno de los primeros acercamientos metódicos a este tema, es de esperar que en futuras investigaciones su tratamiento vaya aumentando extensiva e intensivamente.

Han sido objeto de estudio, por tanto, las propuestas de este género en la práctica artística gallega entre 1850 y 1936. Para ello se ha realizado una panorámica del género con idea de aportar una visión general que permita entender la realidad concreta del retrato dentro de la plástica gallega[1902]. Ya que, pese a su actualidad, es un tema en el que "es más fácil encontrar estudios sobre el retrato renacentista o de la época moderna (o incluso del siglo XX), antes que del siglo XIX"[1903]. Teniendo en cuenta estas premisas, el trabajo está compuesto por doce capítulos organizados en cuatro partes.

[1900] Decisión totalmente consciente pues, si tratar el retrato en un período artístico como 1850-1936 es ambicioso, la osadía se habría tornado temeridad de haberlo ampliado más, o no haberlo circunscrito tanto.

[1901] En lo que se refiere al caso gallego, ante una cuestión de tal complejidad la respuesta no es simple, y carece de exactitud matemática. Esta investigación alude al arte hecho en Galicia y fuera de ella. Y en concreto el tratamiento que ha recibido el retrato. Se trata, por tanto, de arte gallego, arte que está en Galicia o que se ha hecho aquí. En este sentido, se recuperarán para este trabajo al menos de forma intelectual objetos que se han hecho en tierras de Galicia y están fuera, para entender en su plenitud la Galicia de la que se quiere hablar.

[1902] A la hora de planificar la investigación se vio necesario incluir una génesis del retrato como género que, sirviendo de contexto general al trabajo, hiciese al mismo tiempo de introducción para el estudio del caso gallego.

[1903] BEJARANO VEIGA (2009), p. 251.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La primera de ellas engloba cuatro capítulos que se encargan de: explicitar las bases metodológicas sobre las que se asienta la investigación; proponer una reflexión acerca de las imagen y su relación con el hombre; acoger una interesante disertación sobre las partes física y espiritual del género del retrato; reunir en un capítulo los distintos géneros estudiados tradicionalmente, su relación con el retrato, así como retratos que desbordan el género pictórico (retrato literario, retrato musical, etc.).

La segunda parte consiste en un recorrido histórico jalonado con distintos ejemplos retratísticos desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad. En cada etapa el esquema incluye una reflexión sobre la imagen, la historia y el retrato: tres conceptos que afectan a la génesis y evolución del género del retrato. El XIX, por ser aspecto nuclear del trabajo, ha sido el siglo desarrollado con más detenimiento. El retrato puede entenderse como un movimiento unitario a lo largo de la historia del arte, con sus inevitables y necesarias variaciones; así, es posible rastrear una evolución que va de la estética neoclásica al Romanticismo, para desembocar en el Realismo[1904].

Por otro lado, la tercera parte comienza con un breve repaso del arte en Galicia; y hace del análisis de los aspectos sociales, artísticos y técnicos que influyeron en la configuración del arte gallego su núcleo central. Entre ellos destacan la aparición de la técnica fotográfica, la modificación del estatus del artista o el establecimiento de la burguesía como principal comitente de retratos. Prosigue con una revisión más detallada del género del retrato vinculado a la Galicia de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, distinguiendo entre tres categorías principales: el retrato distante, el retrato privado y el retrato cercano; y proponiendo una nueva categoría: la del retrato alegórico.

La cuarta parte supone el broche de la tesis. En su interior se listan el presente capítulo de conclusiones, así como los pertinentes anexos y la inestimable bibliografía.

***

[1904] Percatándose del carácter equívoco del término, Calvo Serraller ha dedicado una obra al estudio del realismo en el arte contemporáneo. CALVO SERRALLER (1998).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Omitiendo un quizá inútil resumen del estado de la cuestión, la pequeña reflexión incluida sobre la imagen en el segundo capítulo perseguía entender cómo las imágenes configuran un orden en el que, atrapando al ser humano, también ellas quedan por él asidas[1905]. De maneras muy diversas, la imagen ha acompañado al ser humano en su historia, no en vano el hombre es una verdadera máquina de imágenes. Dentro de este gran campo, la atención se ha centrado en la imagen artística, y posteriormente en el retrato. Así, esta investigación ha permitido reconocer el papel comunicativo que tiene la imagen artística en general y el retrato en particular.

Aunque subjetivo, no hay que desdeñar el poder visual que las imágenes revisten, muchas veces superior a su capacidad para contar una historia[1906]. Pues efectivamente, "las imágenes son un medio para vencer al tiempo y reactualizar el pasado"[1907].

El arte puede entenderse como una condición psicológica y biológica de posibilidad para que el ser humano se configure como tal. La relación del arte con el ser humano puede ser vista como una promesa de eternidad, a partir de la apertura que realiza el artista por medio de la obra de arte en cuestión. A veces el arte ha ejercido de traductor de ciertos cambios operados en la sociedad; en efecto, el arte informa sobre sí mismo y sobre quien lo realiza y por qué no, sobre quien lo contempla.

Como un poeta a través de sus versos o un director cinematográfico por medio de sus películas, algo esencial al discurso artístico es sobrevivir al olvido y perpetuar la imagen más allá de la muerte. Un afán por perdurar tan fuerte como presente en la vida del ser humano.

Precisamente el deseo de interpretarse por medio de la contemplación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad. Como señala Azara "son los retratos los que exponen mejor, más claramente y con más emoción, la visión que el hombre ha tenido de sí mismo y ha proyectado al mundo"[1908]. Este proceso de mimetización existe bajo una gran variedad de formatos (busto, sedente, cuerpo entero, etc.); tamaños

[1905] FREEDBERG (1992), p. 11.
[1906] ACTON (1997), p. 142.
[1907] AZARA (2002), p. 46.
[1908] Ibídem, p. 88.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(desde la miniatura hasta dimensiones superiores a las normales, etc.) y tipologías (infantil, académico, familiar, de amistad, etc.).

Como cualquier definición, la del retrato admite matices. El retrato puede ser entendido como una necesidad a la que se someten todos sin importar condición o clase social[1909]. Asimismo, a lo largo de la historia del arte se pueden mencionar tanto artistas que dedicaron sus pinceles casi con total exclusividad a este género, como civilizaciones que no lo practicaron con tanta asiduidad, bien por desprecio, bien por indiferencia.

La primera sección de este segundo capítulo incluye unas breves menciones a la relación entre la imagen manual, la imagen mecánica y la imagen dinámica. En este sentido, no sin cierta ironía explica Berger el pensamiento más extendido en torno a la relación de fotografía y pintura con el retrato cuando dice que "el artista operaba con el destino del retratado; la cámara sencillamente con la luz y la sombra. El artista juzgaba; el fotógrafo registraba"[1910].

La concepción milenaria de la representación pictórica de la figura humana late con más fuerza si cabe en el siglo XIX, época en la que "se cultivó principalmente la representación del hombre en su doble modalidad de retrato y de desnudo"[1911]. Los primeros retratos fotográficos poco tenían que ver con las complejas nociones sobre el carácter o la identidad[1912], pues no se ocupaban del yo interior. Como retratos, hundían sus raíces en una concepción del yo que se remonta a la antigua Roma, esto es, la noción de *persona*, un vocablo de origen etrusco que en realidad significa "máscara".

En sus inicios el retrato fotográfico podía ser entendido como un acto de transcripción mecánico, ausente de cualquier imaginación, incluso de una mirada consciente por parte del artista. El origen del retrato fotográfico hay que situarlo poco después de la aparición de los primeros daguerrotipos[1913]. No transcurrió mucho tiempo desde que

[1909] Esto no obsta a que durante gran parte de su recorrido fuese el privilegio de unos pocos, por lo general pudientes. Circunstancia que se modificará con los cambios sociales del siglo XIX y la aparición de la fotografía.
[1910] BERGER (2006), p. 20.
[1911] GARCÍA MELERO (1998), p. 328.
[1912] ARNHEIM (2008), p. 81.
[1913] VARELA (2020), p. 293.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Louis Daguerre anunciara su invento hasta que los primeros estudios fotográficos abrieran sus puertas en Europa primero, y luego en América.

Con el auge de la fotografía, el retrato pictórico perdió exclusividad, aunque no iniciativa, pues los retratos fotográficos copiaron modos de hacer pictóricos[1914]. Inicialmente se mantuvo una cierta convención social en torno a los retratos tradicionales, pero la llegada de las vanguardias propició un giro copernicano, invirtiendo los términos del retrato. El retrato de personas fue, desde entonces, el principal motor de las innovaciones técnicas que la fotografía incorporó durante todo el siglo XIX[1915]. Precisamente, la fotografía universalizará las mismas prácticas en todo el mundo con ligeras diferencias culturales propias de cada nación y región[1916].

En un siglo en el que la fotografía asumió el papel de captar el fiel parecido de sus modelos y, simultáneamente, los artistas pusieron en entredicho tanto la idea de representación naturalista como la pervivencia de las antiguas relaciones con sus patronos, podría pensarse que el retrato es un género con los días contados. Sin embargo, resultará ser una fuerza vital para el arte moderno.

***

El hombre experimenta deseos de inmortalidad que la realidad frustra, provocando cierta angustia vital. Una serie de fantasías, desmentidas por la muerte, que en la vida de un artista pueden dejar huella más allá de su periplo personal. Entendido como imitación de la expresión plástica de una persona, ¿se refiere el retrato a la parte más externa (rostro)? ¿O a todo ese mundo interior del que los rasgos faciales son mero escenario (espíritu)[1917]?

El ser humano ha reproducido lo que le rodea por medio del arte, otorgando a esas manifestaciones un marcado carácter interpretativo del

[1914] CASAJÚS QUIRÓS (2009), p. 238.
[1915] A este respecto, Berger señala la falta de decisión en el aspecto compositivo como uno de los motivos que llevó al rechazo de la fotografía frente a la aceptación de la pintura en lo que al retrato se refiere. BERGER (2006), p. 11.
[1916] Acerca de la importancia del plano de fondo véase SENDÓN y SUÁREZ (2010), p. 18.
[1917] GARCÍA CHICOTE (2021).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mundo visible a su alrededor[1918]. Sea por razones ajenas al campo artístico, como la psicología, fisionomía o la sociología; o motivaciones propias del arte, plásticas, estéticas o estilísticas; desde los infantiles y garabateados retratos de nuestros padres, el retrato, y la originalidad que se le supone[1919], han tenido una presencia constante en la historia del arte y de la humanidad[1920].

Todo retrato penetra la cuestión de la representación individual frente a la tipificación o codificación de personajes. Asimismo, se plantea la tensión entre lo real y lo ficticio[1921], entre caducidad y memoria, emergiendo como afirmación de la voluntad de permanecer frente a lo efímero[1922]. Azara señala diversas maneras de representar algo o alguien[1923]. Entre ellas destaca la imagen pictórica o fotográfica según la cual "en ningún caso confundimos a la persona con su representación", por muy acertada que esta sea. En el otro extremo, Glendinning habla de "la suplantación del modelo" que se opera en las representaciones teatrales[1924].

De modo parecido a cuando una persona escucha su voz grabada, el retrato puede parecer algo distorsionado para el modelo. Teniendo el parecido como objetivo a conseguir, esto no obstaba a que en algún retrato se introdujese un mayor o menor grado de idealización[1925]. Un producto ambiguo, pues había de ceñirse a la captación fiel del parecido al tiempo que debía fluctuar adaptándose a las peculiaridades del modelo[1926].

Una de las singularidades del retrato es que no basta con la suma de las distintas partes del cuerpo para componer un retrato auténtico.

[1918] GOMBRICH (2002), p. 154.
[1919] Incluso los más grandes pintores "operan siempre sobre elementos plásticos, visivos, y a la hora de dar forma a sus propias *invenciones*, recurren a imágenes, formas, volúmenes o disposiciones espaciales, en buena parte recibidos, ordenando, fundiendo, permutando elementos formales que, con frecuencia, se remiten a lo visto en la obra de otros artistas, fundidos, como es lógico, con elementos de la realidad que les rodea y con los frutos de su propia imaginativa". PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 9.
[1920] LAFUENTE FERRARI, (1998).
[1921] PORTÚS (2004), p. 26.
[1922] BERNÁRDEZ (2011), p. 8.
[1923] AZARA (2002), pp. 14-15.
[1924] GLENDINNING (2004), p. 238.
[1925] ALTUNA (2009), p. 42.
[1926] BARÓN (2008), p. 19.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hay algo más allá del fenotipo, de lo puramente fisiológico, que debe aparecer en el retrato para completar la representación. Puede tratarse de una cualidad espiritual, no visible con ojos humanos, y que sin embargo debe quedar patente en la imagen definitiva; o quizá sea el esfuerzo de visibilizar la inmaterialidad por medio del cuerpo, único elemento que permite acariciar lo que está más allá de lo tangible. En cualquier caso, el artista se afana por desprender parte del alma en la superficie pintada, consiguiendo así que lo corporal muestre lo espiritual a partir de lo artístico. Esto no evita que algunos ejemplos lleven a confusión o comporten cierta extrañeza[1927].

La posibilidad de ser interpretada universalmente es una de las características que se le reconocen a una obra de arte[1928]. Y acerca del componente espiritual en el retrato, su sentido simbólico puede ser uno de los factores explicativos del porqué de cada retrato.

***

El retrato es un género rotundo y emblemático, por sí solo capaz de mostrar la genialidad de los artistas[1929] y marcar la evolución artística del arte[1930]. Nochlin lo reduce fríamente a un trueque en el que "a cambio de dinero, lo que además de mero parecido [el artista] ofrecía a los ricos clientes que le encargaban sus retratos era valor estético puesto al día"[1931].

Por ello, el retrato puede ser entendido como un juego de voluntades. Por un lado, la voluntad estilística del artista y su capacidad para establecer modelos icónicos; y también el deseo de la persona retratada. En cuanto producto artístico, el retrato informa del modelo representado; y también acerca del artista, la época y el lugar en que está trabajando, quién encargó la imagen o la libre elección del tema[1932]. No faltan autores que sugieren precaución para no valorar el arte como "expresión violenta, idiotismo inmediato de un yo *profundo*" ni como

[1927] DIDI-HUBERMAN (2006), p. 161.
[1928] CAMÓN AZNAR (1968), p. 106.
[1929] AZARA (2002), p. 20.
[1930] OROPESA (1995), p. 7.
[1931] EISENMAN (2001), p. 276.
[1932] EISENMAN (2001), p. 275.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"un ejercicio regulado de la razón científica conforme al encadenamiento de enunciados lógicos y verificables"[1933].

Una de las pruebas que se realizaba en el Clasicismo para determinar qué pintores accedían al título de maestro de taller, consistía en comprobar si el retrato seguía con la mirada a los miembros del tribunal mientras éstos se desplazaban alrededor del cuadro[1934]

***

El deseo de belleza no ha estado siempre presente en los propósitos mágicos o simbólicos del arte[1935]. Se trata de una tendencia entre imagen pintada y modelo analizada por Belting en su obra[1936], y que Azara denomina "metafísica mágico-religiosa"[1937].

"Desde sus orígenes hasta nuestros días, la función del retrato ha oscilado entre la del simple documento icónico y la del ídolo mágico"[1938]. En este apartado han sido tratadas ideas como la aspiración que tiene el hombre para emular la faceta creativo-retratista de la divinidad; el papel que desempeña el retrato en el recuerdo, en la construcción de memoria colectiva; en definitiva, el retrato como representación, reconocimiento y documento social[1939].

El rol de las imágenes funerarias en la Antigüedad era el de "canalizar las súplicas y los agradecimientos hacia el difunto"[1940]. En síntesis, podría decirse que todo retrato pretende impresionar, reclamar el reconocimiento y cierto afán de notoriedad[1941]. Como se apunta desde un punto de vista teórico, lo real va asociado a lo religioso y trascendente[1942]. Pues la historia del retrato comprende imágenes tanto

[1933] CLAIR (1998), p. 120.
[1934] AZARA (1992), p. 11.
[1935] ELSEN (1970), p. 18.
[1936] BELTING (2007), pp. 186-191.
[1937] AZARA (2002), p. 54.
[1938] Ibídem, p. 19.
[1939] "A menudo la finalidad de las imágenes y de las obras de arte en general ha sido documentar parcelas de realidad para rescatarlas del paso del tiempo". AZARA (1995), p. 209.
[1940] AZARA (2002), p. 43.
[1941] SCHNEIDER (2002), p. 28.
[1942] GÁLLEGO (1987).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de vivos como de muertos[1943], y en ocasiones es la propia Muerte quien da las últimas pinceladas al retrato[1944].

Otro aspecto considerado en el retrato es su capacidad sustitutoria, en ejemplos como el político, cultural o amatorio[1945]. Azara señala del retrato que "es como una parte del representado. Se le debe tratar con el mismo respeto y los mismos honores que el representado merece, porque es, por un tiempo limitado, aquel al que suple"[1946].

Tantas veces relacionado con lo cómico y lo grotesco[1947], el papel de la caricatura como medio dinámico de expresión a través de la desviación más o menos intencionada de una serie de rasgos que facilita el reconocimiento, también ha recibido atención.

El afán individual de protagonismo y de permanencia en el tiempo, el egocentrismo tras la muerte del hombre son algunas de las aspiraciones que persigue el sujeto para inmortalizar su rostro[1948]

***

Para un artista toda su vida es un clamor por sobrevivirse a sí mismo. Y en el autorretrato, la pintura se halla lejos de ser asumida como territorio de conocimiento. Estos ejemplos, además de ansias de divinización, constituyen reclamos de individualidad y responden a un estado más avanzado de la confianza del pintor en sus poderes. En su evolución histórica, el autorretrato sirve de carta de presentación ante potenciales consumidores o para satisfacer las peticiones de clientes que lo requerían; en otras ocasiones, es testimonio de toda una vida[1949].

[1943] ELSEN (1970), p. 343.
[1944] GONZÁLEZ GARCÍA (2007), p. 154.
[1945] BETTINI (1992).
[1946] AZARA (2002), p. 17.
[1947] BAUDELAIRE (2001), p. 13.
[1948] GARCÍA MELERO (1998), p. 315.
[1949] En el panorama internacional podría servir la serie de Rembrandt; en el caso español los abundantes autorretratos de Nicanor Piñole y Rodríguez (1878-1978).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Acerca del autorretrato se pueden encontrar ejemplos en los que el artista se representa como un joven con proyección[1950], o bien haciendo gala de seriedad y madurez[1951]. En ocasiones, los autorretratos contribuyen a crear o aumentar la leyenda del artista y figuras como la de Velázquez suponen una quiebra en la concepción del género.

Figura 109

Figura 110

Autorretratos entendidos como "otro yo", por ejemplo, Velázquez con sus *Meninas*, hacen que el acto pictórico se autorretrate[1952]. Un ejemplo vanguardista podría ser el de Kirchner como *soldado*. Otros más curiosos serían los autorretratos animalizados de *Alberto Savino* o los sorprendentes y paradigmáticos realizados por Warhol. A través del autorretrato el artista entrega parte de sí mismo[1953], a veces de manera figurada; y en ejemplos como el de Marc Quinn (1964) y sus autorretratos escultóricos, hasta el extremo más literal. Hoy día se asiste a una cansina y denostada repetición de poses y formatos[1954], en la que

[1950] Fig. 109: Rafaello Sanzio, *Autorretrato* (1504). Óleo sobre lienzo, 47'5 x 33 cm. Galeria degli Uffizi Firenze.
[1951] Fig. 110: Tiziano, *Autorretrato* (1550). Óleo sobre lienzo, 96 x 75 cm. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.
[1952] ARGULLOL (2004), p. 63.
[1953] La comodidad para disponer del modelo o la posibilidad de realizar un ejercicio de análisis propio que redunden en la reafirmación del artista como tal son algunos de los factores que llevan a los artistas a trabajar su propia representación.
[1954] AMORES (2021).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el selfi sacude los fundamentos del autorretrato, y es ejemplo preclaro de anulación de la singularidad.

Entendido como ejercicio autorreferencial en que el artista rompe los límites impuestos por la naturaleza cuando trata de expresarse, de representarse y pone de manifiesto el deseo más o menos consciente de confesión de un ego, el suyo[1955]. El autorretrato puede concebirse como páginas mixtas en las que una representación destinada a la eternidad se alterna con fogonazos de verdad en los que no ha habido intermediario alguno entre el escritor y la hoja de papel. Cada autorretrato es un complejo caso de una autobiografía a tres bandas: pintor, modelo y comitente, en la que el autor habla de sí mismo como si hablase de otro, y en la que este otro proyecta su fama en la leyenda.

***

Aunque de manera breve, se ha comentado el espejo y su relación con el retrato. Hay un momento en que el retrato se convierte en espejo "de lo que los seres humanos, en la plenitud de sus facultades, no querían ver"[1956].

Especial atención merece la interesante relación de la máscara y el retrato. Es curioso que el binomio retrato-máscara se encuentre tanto en el origen del retrato como también en su disolución. El concepto de máscara implica algo añadido, externo y artificial; una barrera tras la que el individuo se oculta con la intención de mantener un espacio más íntimo de libertad[1957].

El retrato en el siglo XX desborda la categoría de género y traspasa las fronteras de la pintura. Si el retrato sobrevivió en el siglo XX fue a costa de una mutación dramática que alteró su naturaleza esencial. Si hasta ahora primaba la consideración del retrato como acto social, con una suerte de ritual de largas sesiones de pose y la captación del parecido como meta; con el retrato moderno la verdad como mímesis-espejo se vio desplazada por los múltiples valores de la máscara.

[1955] BEJARANO VEIGA (2015), pp. 72-114.
[1956] Ibídem, p. 95.
[1957] ALTUNA (2009), p. 33.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A este respecto es importante la especial vinculación entre máscara y vanguardia: encuentros como los de Derain, Gauguin y Picasso con el primitivismo supusieron la apertura de nuevas vías para una síntesis artística. Tiene lugar un proceso en que, de manera intencionada, se producen rostros en serie; hasta el punto de que se pasa del rostro a la máscara.

Huelga decir que, si el retrato se ocupa de lo que es más singular en un rostro, la máscara y la escultura primitiva afirman en su rigurosa abstracción los rasgos comunes, borrando o cubriendo los rasgos individuales. A este particular, y acudiendo a las *Damas de Avignon*, Muñoz Molina destaca el simbolismo de la máscara en el "asalto radical a las normas del retrato", consumación de la ruptura con toda ilusión de profundidad y parecido, de carácter incluso iconoclasta, además de la brutal expresividad de la máscara africana, concebida como "antítesis exacta de la representación europea"[1958].

¿Y qué hay del cuerpo? ¿Qué ocurre si en un retrato no se ve el rostro? Paradójicamente la negación del rostro permite representar aspectos más inexpresables y complejos de la persona, depositando en otras partes del cuerpo la sede visual de la identificación[1959]. Recurso empleado por poetas miembros del simbolismo francés, la elipsis es la culminación de la no-representación. Este proceso elíptico aplicado a la pintura consigue un retrato que solamente retrata el alma del personaje y se despreocupa tanto del cuerpo que directamente no lo representa[1960].

Como cualquier retrato, los ausentes tienen la capacidad de contar una historia[1961], el recorrido vital de la persona retratada. Y para ello el artista recurre a elementos compositivos como la escena o el punto de vista para construir la narración de cada retrato y dejar pistas acerca del sujeto.

Porque no se puede olvidar que, pese a que el modelo como sujeto no aparezca, sí que lo está el artista como sujeto elíptico, estando él presente especialmente cuando no hay sujeto animado dentro de la pintura. El artista incluye detalles de la vestimenta, pistas en forma de

[1958] MÚÑOZ MOLINA (2012), p. 139.
[1959] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 247.
[1960] LÓPEZ VÁZQUEZ (1999), p. 10.
[1961] "Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad". BORGES (2001), p. 61

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aficiones, mensajes encerrados en partes del mobiliario, que actúan de indicios para facilitar la identificación de la persona retratada.

El autorretrato literario puede ser entendido como "bifurcación del yo" en palabras de Núñez Sabarís[1962]. Desde la Antigüedad los señores pagan a los artífices de las letras para sobrevivir a la destrucción del tiempo. Bien con retratos que quieren abreviar una biografía ejemplar y memorable, por ejemplo, el símil entre pintor y escultor-biógrafo que hace Plutarco en su *Vida de Alejandro* o con ejemplos como el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) del Renacimiento literario. Ejemplificando casos de metaliteratura, en ocasiones el rostro de un personaje es el motor o desencadenante de la acción[1963]. En el Renacimiento el retrato deviene "parte esencial del quehacer pictórico y del literario"[1964].

El retrato literario no escapa a la consideración artesanal que se asocia con la pintura y la plástica en general. Durante el Siglo de Oro (1492-1681) para referirse al retrato hay que hacerlo más desde un punto de vista práctico e interartístico (poemas, teatro, etc.) que teórico.

Especulando de la mano de Muñoz Sánchez, lo autobiográfico referido a la literatura proporciona un autorretrato en movimiento mientras que la pintura ofrece autorretratos detenidos[1965]. De manera que, mientras es la propia obra lo que se va pintando, se va forjando la personalidad y la identidad. La memoria sigue haciendo su trabajo y también el tiempo con su aliado: el olvido.

Finalmente, también se han recogido algunas notas acerca de la existencia del retrato musical. Acudiendo tanto al título de las obras como a la historia que estas cuentan es posible reconocer ejemplos en los que el compositor encapsula aspectos biográficos que acaban por ser musicalizados.

[1962] RUBIO JIMÉNEZ (2018).
[1963] STOICHITA (2009), pp. 200-206.
[1964] RALLO GRUSS (2018), p. 40.
[1965] MUÑOZ SÁNCHEZ (2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Antes de interpretar el presente o adivinar el futuro del arte,
es necesario conocer y comprender su pasado:
de dónde viene y cómo llegó a ser lo que es[1966]

12.2 SEGUNDA PARTE

Una vez mencionados otro tipo de retratos como el literario o el musical es momento de pasar al retrato pictórico, eje principal de la investigación. Como en el resto del trabajo, a continuación se recogen las ideas principales relacionadas con los tres grandes conceptos estudiados: arte, imagen y retrato. Un terremoto acotado, eso sí, temporal y espacialmente[1967].

El retrato se considera tierra limítrofe[1968], frontera de lo artístico con lo extraartístico[1969]. Dado que el arte no deja de ser hijo de su tiempo, guardará estrecha vinculación con la sociedad y la historia del momento. En líneas generales el retrato, se vincula con la autoridad en todas sus facetas: política, social, religiosa, militar; por lo que hay que concebirlo dentro de una marcada oficialidad[1970]. Si en sus primeras muestras el retrato representaba a personas de calidad, preferentemente del ámbito religioso o regio, con el paso del tiempo es un género que acabó por ser de todos; y en cualquier caso siempre actuando de respuesta a la curiosidad humana por la personalidad física de los gobernantes[1971].

Para cumplir los objetivos del trabajo se ha proporcionado un recorrido general del retrato a lo largo de la Historia del Arte. Un paseo por distintas corrientes artísticas, procesos creativos, géneros predominantes, técnicas, formatos y temáticas que en su discurrir ayudan a mejor entender el retrato en relación con la sociedad y la cultura, así como la vida cotidiana de cada época. Una pesquisa en la que se advierte cómo el retrato no ha tenido siempre el mismo significado, asumiendo en cada período un papel específico.

[1966] RUBERT (1979), p. 61.
[1967] BARREIRO (2000), p. 118.
[1968] GOMBRICH (2007), p. 27.
[1969] PORTÚS (1994).
[1970] AGUSTÍN (2006), p. 61.
[1971] ELSEN (1970), p. 223.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En qué momento aparece el retrato como tal parece algo difícil de señalar. Uno de los principales problemas a la hora de tratar la pintura antigua es el escaso número de ejemplos atesorados, así como su deficiente conservación, algo que puede redundar en una evolución pictórica menos vistosa que en otros momentos históricos. El retrato pictórico aprende de dos de las únicas formas que han pervivido en la Antigüedad: los bustos y las monedas.

Se expande el pensamiento de que cada persona es irrepetible, y así los rostros reflejan una individuación cada vez mayor. De hecho, podría señalarse un paralelo entre la democratización del retrato en el período helenístico y en el siglo XIX [1972]. Se reconocen formas humanoides en algunas pinturas rupestres, así como cierta humanización en los rostros de figuras de pequeño tamaño empleadas en el arte antiguo.

En civilizaciones de la Antigüedad como la egipcia, griega o romana, el retrato resultaba especialmente adecuado como herramienta de propaganda en la esfera pública oficial, aspecto que ha permanecido hasta nuestros días. Precisamente, la tradición de representar personajes ilustres se remonta a la Antigüedad[1973], concretamente a su vertiente escultórica[1974]. En definitiva, en la Antigüedad se han conservado más ejemplos de retratos escultóricos, "medio para vencer tanto a la muerte física como a esta muerte más destructora todavía que es el olvido, y para alcanzar la inmortalidad"[1975].

El retrato en el arte egipcio está al servicio del discurso, ya sea el poder del Estado o la legitimidad del faraón, la influencia de los dioses, el tránsito al otro mundo, el fallecido y deidades protectoras, los títulos y familia del fallecido, etc. Los retratos egipcios, entendidos como dobles, eran el eslabón necesario para la reencarnación de los fallecidos.

Paulatinamente proliferan los retratos de una notable naturalidad, incluso con trazos vulgares frente a los moldes heroicos anteriores. El artista está inmerso en una búsqueda de lo expresivo singular: además del retratado, los artistas quieren dejar su impronta. ¿Se trata de

[1972] GARCÍA GUAL (1994).
[1973] Zuffi recoge a Plinio en el caso de las estatuas de Armodio y Aristogitón. ZUFFI (2000), p. 231.
[1974] Como señala Didi-Huberman se trata de una memoria que no es inmóvil o inalterable, y que posee un carácter crónico. DIDI-HUBERMAN (2009), p. 289.
[1975] AZARA (2002), p. 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

características del retrato en el período helenístico que irrumpirán con nueva fuerza en el retrato de las vanguardias? Con casos como Apeles, retratista de Alejandro Magno, el retrato griego suele estar asociado a nombres propios y pocas veces es exclusivo de movimientos artísticos. Asimismo, reviste gran importancia la presentación naturalista aportada por el arte griego.

Con su adopción por parte del poder conquistador, también el retrato habría de conocer una serie de modificaciones en época romana. Fue gracias al dominio romano que alcanzó una difusión geográfica sin precedentes[1976]. Tras el tránsito del arte romano se da una codificación de rostros en clave de máscara a partir de la cual se acuñan arquetipos[1977]. El retrato romano parte de galerías de rostros con intención de hacer memoria de largas sucesiones de antepasados[1978]. En el marco del proceso de adopción que hace Roma de la cultura griega, adaptan el retrato griego, incorporándolo a los ritos religiosos y funerarios[1979]. Mantuvieron la vertiente escultórica y potenciaron la pictórica, ejemplificada soberbiamente en los retratos de El Fayum[1980].

Además de los retratos acuñados en monedas, durante la Edad Media, y con la llegada del Renacimiento cobra fuerza una nueva tradición: los medallones. Son imágenes legadas que, en general, pecan de un exceso de benevolencia y de adulación[1981].

También se ha comprobado el resurgir experimentado por el retrato en el continente europeo desde el Renacimiento hasta el Barroco, momentos en los que surgieron subgéneros o especificaciones dentro del género como la tipología cortesana o de aparato. Con el objetivo de divinizar la imagen de modelos que aún estaban en vida[1982], todas ellas son comprendidas en cualquiera de los dos renacimientos señalados por Didi-Huberman. El primero de los dos renacimientos es el recogido por

[1976] Entre otras, esta es una de las tesis que Paul Zanker explica en su libro sobre propaganda e imagen imperial. ZANKER (1992).
[1977] ELSEN (1979), p. 23.
[1978] GARCÍA GUAL (1994), p. 29.
[1979] Ibídem, p. 65.
[1980] BERGER (2018), pp. 31-37.
[1981] DÍEZ (2015), p. 18.
[1982] AZARA (2002), p. 35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Plinio el Viejo en su *Historia natural*; siglos después Vasari obraría el segundo con sus *Vidas*[1983].

Otro cambio que se opera en el retrato en esta época tiene que ver con la mirada pues, como señala Azara, "los rostros parecían mirar limpia y serenamente a la muerte"[1984]. La Edad Media trajo consigo la revolución cristiana que sacudió los cimientos estéticos[1985] y antropológicos del momento. Será entre los primeros años del siglo XV y antes del comienzo del XVIII cuando surgirán una serie de escuelas que fraguarán una nueva manera de ver, y por tanto entender, al ser humano[1986].

***

En su relación con el retrato, la aparición de la imprenta podría equipararse a la efervescencia de la imagen que trajo Internet. En el campo de las imágenes tiene lugar una revolución sin precedentes: se pasa de la imagen única a la imagen múltiple.

Con el final del siglo XV, los límites entre una retratística idealizante y los retratos de la realidad del individuo y su interior, comienzan a romperse[1987]. Es sabido que un cambio artístico va precedido de un cambio estético: en el caso del Renacimiento ¿por qué se produce una fractura con la Edad Media?

Principalmente tiene lugar un proceso de antropocentrismo, originado en las cortes italianas y flamencas. Si antes la vida terrena se orientaba a otra vida celestial que vendría después de la muerte, ahora el hombre vuelve su mirada hacia él mismo: el ser humano trata de conocerse, de adentrarse y conocer sus límites, y todo lo que lo caracteriza y define. Ya no se ve como referido a un Dios superior, sino como medida de sí mismo. Ocupando el lugar central en el que antes había reconocido a Dios el hombre se reinterpreta en un nuevo modo de aprehenderse como persona.

[1983] DIDI-HUBERMAN (2011), p. 102.
[1984] AZARA (2002), p. 60.
[1985] Ibídem, p. 86.
[1986] Ibídem, p. 89.
[1987] MENA MARQUÉS (2004), p. 363.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mirada en conjunto, la Edad Moderna es una época de importantes innovaciones técnicas como el óleo sobre lienzo; y teóricas como la perspectiva o la composición. Desde un punto de vista antropológico, y abandonando el anonimato de la masa, la persona se singulariza como individuo, dando paso a una tendencia creciente hacia la subjetividad[1988]. Si hasta ahora no era infrecuente la presencia de firmas en las obras de arte, con el fortalecimiento del pensamiento humanista, lo raro será su ausencia.

Otros aspectos a tener en cuenta pueden ser la importancia del papel del arte[1989] y del retrato en la Contrarreforma[1990]. Como señala Zuffi, el tiempo de la heráldica y la caballería se consume, surge un cambio en la voluntad de representación, ahora papas, príncipes, duques y marqueses se proponen como señores de las artes y las letras[1991].

Pope-Hennessy identifica el camino seguido por el retrato a través de una serie de puntos de vista[1992]. El primero sería la búsqueda de un parecido artísticamente viable, problema de los pintores del siglo XV a la hora de interpretar el mensaje del rostro humano. Después el impacto humanista en el retrato. El tercer punto de vista sería la representación del pensamiento y la contribución realizada por los artistas del primer renacimiento. A continuación, el retrato cortesano y cómo se forja una historia del retrato en que lo importante es el retratado y no el artista. Los dos últimos aspectos serían la ampliación de los límites del retrato por medios literarios o programáticos y la representación de los individuos en su calidad de donantes o participantes en el retrato.

Es importante considerar el valor documental del retrato renacentista, derivado de la nueva valoración social del arte y de los artistas. Pope-Hennessy afirma de esos retratos que eran primero y principalmente documentos sociales, y sólo de forma secundaria obras de arte.

En Europa se alcanza un punto de no retorno en el retrato, que dependerá esencialmente del momento histórico, de las innovaciones estilísticas y de la tensión de voluntades entre el pintor y el comitente.

[1988] PÜTZ (2007), p. 7.
[1989] GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2017), p. 45.
[1990] BENITO (1994), pp. 183-192.
[1991] ZUFFI (2000), p. 31.
[1992] POPE-HENNESSY (1985), p. 198.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se conocen dos cúspides en el retrato de esta época: una con Jan van Eyck en el retrato flamenco; y otra de la mano de Velázquez[1993].

Los centros del retrato según Pope-Hennessy son Florencia, Venecia y Flandes. Principalmente en las cortes italianas y flamencas, el giro antropocéntrico devolverá la atención del retrato, no ya a un ser humano espiritualizado, sino a la persona concreta. Esto va unido a un cambio en la concepción social del artista[1994], que superará el estatus de mero artesano y a un auge paralelo al desarrollo urbano y a la consolidación de algunos grupos en torno a ciertas actividades económicas.

Una división geográfica entre norte y sur que no es estática, sino todo lo contrario[1995]. A diferencia de sus homólogos del norte, el retrato italiano falla en descubrir el mundo interior de los sujetos representados, simplemente los muestra a ellos, "hombres y mujeres mundanos"[1996].

El arte flamenco está vinculado al surgimiento de una cultura ciudadana[1997] y Flandes muestra como el retrato monumental italiano modifica el modo de retratar en los Países Bajos[1998]. De manera que el retrato flamenco "es una pintura de interiores físicos y mentales"[1999].

La época moderna es una etapa en que el uso modifica la teoría. Por medio de obras de Tiziano, Rubens o Van Dyck, los siglos XVI y XVII muestran en algunos de sus retratos "con palpitante y emocionante claridad el cambio de modas y situaciones, las ambigüedades y las grandezas"[2000]. ¿Algunos nombres propios? Sin dejar de mirar a Tiziano y a Alonso Sánchez Coello, Velázquez, y después de él los velazqueños Juan Bautista Martínez del Mazo o Juan Carreño de Miranda, aportan su visión personal[2001].

[1993] QUIJANO (2015), p. 155.
[1994] GÁLLEGO (1995).
[1995] AZARA (2002), pp. 112-113.
[1996] Ibídem, p. 97.
[1997] ZUFFI (2000), p. 15.
[1998] POPE-HENNESSY (1985) p. 69.
[1999] AZARA (2002), p. 91.
[2000] ZUFFI (2000), p. 105.
[2001] La influencia del pintor sevillano perdurará en el género del retrato por muchos años, en ejemplos como galerías de retratos que constituyen por sí mismas una de las cimas de la historia del retrato. PÉREZ SÁNCHEZ (2004), p. 170.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Conservando aspectos como la representación de perfil propia de la numismática, los retratos aparecerán sobre tabla y empleando la técnica al óleo. Un mayor énfasis expresivo se verá acompañado desde el punto de vista de la técnica por una pose, composición y expresión encargadas de transmitir el rango social de la persona retratada. Tímidamente, y siempre después de los reyes y sus familias, el retrato se filtra en otros estratos sociales. Una de las grandes aportaciones será la representación de los individuos en su calidad de donantes o participantes en el retrato[2002].

Visto como un aspecto importante, el parecido modifica su función, de manera que "no tenía por qué corresponder al aspecto del modelo cuando era retratado, sobre todo si no se hallaba en su mejor momento"[2003]. Con idea de ganar en realismo, algunos retratos son concebidos con cierta asimetría en su composición. Tanto en lo práctico como en lo teórico[2004], los retratos ganan en profundidad psicológica y en control de emociones manifestadas en el cuerpo, concretamente el rostro. Las manos constituyen otro elemento importante y novedoso, por la dificultad que conlleva su representación[2005].

El retrato del rey es una simbiosis entre el género del retrato y el género de historia: una manera de llegar a la idea de Estado a través del retrato. Los rasgos físicos efigiados corresponden a una persona en particular, y al mismo tiempo representan la idea general de monarquía. Una tensión, por tanto, entre los dos cuerpos del rey: la personalidad institucional y la personalidad individual[2006].

En el retrato de Estado prima la representación de la majestad y realeza por encima del individuo concreto; los atributos reales gozan de un empaque mayor que el rostro del monarca. Ejemplos de personificación del Estado en la figura del monarca son algunas de las efigies de reyes como Francisco I o Enrique VIII, y emperadores como Carlos V.

[2002] POPE-HENNESSY (1985), p. 73.
[2003] Precisamente Azara señala las circunstancias que envuelven la realización del retrato de Tiziano para Isabel de Este. AZARA (2002), pp. 100-101.
[2004] Por ejemplo, en 1586 se publica *De humana phisiognomia*, obra de Giovanni Battista della Porta.
[2005] POPE-HENNESSY (1985), p. 122.
[2006] LISÓN TOLOSANA y CAMPO (1991).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El retrato civil puede encontrarse en formato individual o colectivo en una galería de retratos[2007]. Se mantiene, e incluso acrecienta, la costumbre de intercambiar retratos con la persona amada o prometida. Pequeños, portables, íntimos, son detalles que refuerzan lazos afectivos, y facilitan la cercanía en la ausencia mediante la contemplación[2008].

Estos retratos son de tipo público y privado, y muestran a miembros de la Corte o de la burguesía, todos ellos auténticos *motti dell'animo*[2009]. Prestando una atención microscópicamente exacta a lo externo, aspectos como la representación de los materiales ganan en fuerza expresiva y verismo[2010].

También se retrataba a quien no era comitente. De hecho, la mayoría de los retratos no reales hay que agruparlos bajo el epígrafe de fama intelectual, con ejemplos literarios o científicos[2011]. Son muestras en las que poco a poco, y "prueba de autoconciencia del autor"[2012], se introducen elementos parlantes que hablan acerca de la profesión del retratado, prestando atención a trajes y adornos[2013].

[2007] Andrea Mantegna representó en el Palazzo Ducale de Mantua a ocho emperadores: desde Julio César hasta Otón. Con las galerías de retratos, más que de un cambio se puede hablar de una ampliación del género, que no es sino reflejo de las transformaciones sufridas por la sociedad. PORTÚS (2004), p. 40.
El retrato colectivo sigue configurándose, estableciendo poco a poco una jerarquía en la que predomina el hombre sobre la mujer, las personas adultas sobre los infantes. SERRANO y ALEGRE (2012), p. 96.

[2008] Este tipo de retratos funcionan en ámbitos tan diversos como las relaciones de Estado, por ejemplo, como presentación al futuro cónyuge. También en la esfera particular, como muestra de amistad o reconocimiento por servicios prestados, una suerte de medalla. También se les atribuye valores funerarios.

[2009] LEONE (2006).

[2010] SCHNEIDER (2002), p. 6.

[2011] Se trata de un tipo de retrato compartido tanto por miembros del poder temporal como espiritual. Y así, ¿en función del creciente prestigio?, otros colectivos van reclamando este derecho paulatinamente: familias aristocráticas y personas agrupadas por su actividad profesional: militares, poetas, hombres de Estado, etc.
De corte ilustrado es la idea que concibe el retrato como garante de la memoria histórica. Y a este deseo responde el proyecto de *Retrato de los españoles ilustres* del ministro Floridablanca y la Calcografía Nacional. Otros ejemplos son la galería de retratos de San Carlos (hoy Banco de España) o una de las más completas galerías iconográficas, en posesión del Prado. Dicha colección se origina al sustituir el habitual discurso de ingreso en la Academia por la donación de un cuadro.

[2012] PORTÚS (1994), p. 49.

[2013] A este respecto hay un capítulo de Bernis. BERNIS (1994), pp. 271-302.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los donantes pueden aparecer como santos, alusiones a lo transitorio de la vida; bajo disfraces mitológicos; caracterización que tampoco rehúyen los artistas, por ejemplo, el autorretrato alegórico de Rembrandt como *Demócrito*[2014].

Al mismo tiempo, y con la invención del óleo, la pintura flamenca da pasos agigantados. Nuevas características de la pintura como un secado más lento que la pintura al fresco, permiten mejores detalles que redundan en un mayor realismo. El Barroco es el momento de los retratistas oficiales en prácticamente todas las cortes europeas: brilla quizá con más intensidad la tradición hispano-italiana de retrato áulico.

En el caso español, la tradición del retrato se encuentra muy ligada desde el siglo XVI a la Corte. En ella participaron pintores extranjeros como Tiziano o Antonio Moro; y españoles como Sánchez Coello, Pantoja o Carreño. En el siglo XVII era considerado como un género inferior a causa de sus fines vinculados con la satisfacción del orgullo privado de quien lo encargaba. La ejecución de una galería de retratos, ya sean históricos o de imaginación, aparecía como algo indigno de los maestros, de ahí que sean pocas las "manifestaciones plásticas de la conciencia del artista"[2015].

***

El período a partir del Antiguo Régimen asume las distintas revoluciones y supone una época de cambios políticos, culturales y sociales. El horizonte de las artes se va configurando al albur de las distintas ciencias humanistas, en compañía de un comercio y progreso urbano en los principales núcleos de población europeos[2016].

Es un momento en que el retrato se reafirma como el género moderno por excelencia tanto por los artistas que lo practican como por su recepción en la sociedad. Además de los modelos establecidos tradicionalmente[2017], el género se expande y ahora incluye mujeres del mundo, artistas y familias burguesas o efigies ideadas para la intimidad. "Es la gran época de este género pictórico, la época de la reanimación

[2014] BERGER (2018), pp. 186-210.
[2015] WALDMANN (2007), p. 14.
[2016] JIMÉNEZ (2002), p. 92.
[2017] CIVIL (2021), p. 49.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y renovación genuina de la representación de personalidades privilegiadas o particularmente estimadas por la sociedad"[2018].

La pintura durante la Ilustración se articula en torno a conceptos ya mencionados como el de decoro[2019], y otros que, sin ser nuevos, adquieren ahora mayor importancia: razón, moral, disciplina, orden[2020]. Todavía asociado al concepto de virtud y decoro, se produce un auge del género, especialmente en la segunda mitad del XVIII; un repunte derivado en parte del pensamiento moderno, y quizá de la actitud de autoafirmación del artista. Progresivamente el retrato será más y más empleado, hasta alcanzar el estatus de moda con la burguesía del siglo XIX[2021].

El movimiento por excelencia del siglo XVIII es el Neoclasicismo que, siendo la principal corriente de la época moderna, ancla su mirada en el pasado[2022]. Se trata de una nueva visión de la Antigüedad, pareja a una nueva concepción del arte que presta más atención a las facetas didáctica y moral del retrato, de manera que la voluntad de presentar modelos de conducta condiciona la representación de estos[2023]. En este sentido se puede apreciar la tendencia a lo ideológico, concretado en la Historia, el patriotismo y el culto a la heroicidad que apunta García Melero[2024]. Una costumbre la de equiparar a los mortales con dioses que, iniciada en el Renacimiento, durará todo el siglo XVIII y parte del XIX. propuestos

Una vez dicho esto, es interesante advertir otro cambio, pues ahora la motivación de muchos de los retratos deja de ser el pasado, en forma de emotivos retratos funerarios con la intención de rendir honores al linaje, y se concentra en el presente: retratos que muestran el afán de presentar una vida lograda; recuerdo de acontecimientos familiares como bodas, viajes, honores recibidos, etc.

[2018] SCHNEIDER (2002), p. 6.
[2019] Representaciones de hombres ilustres se sugerían como modelos de comportamiento. Es el caso de pinturas de gabinete, y gracias a la influencia humanista, los modelos propuestos son de ilustración intelectual. VÁZQUEZ DUEÑAS (2015).
[2020] GARCÍA MELERO (1998), p. 102.
[2021] ETCHEVERRY (2021), p. 6.
[2022] Dentro de ese panorama ensimismado continúan las efigies de los monarcas tanto en retratos pictóricos como en monedas. PRECKLER (2003), p. 53.
[2023] SEDLMAYR (1959), p. 180.
[2024] GARCÍA MELERO (1998), p. 106.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque hunde sus raíces en las cortes del siglo XVII, el retrato conoció un primer auge en el siglo XVIII, y será a partir del siglo XIX cuando alcance su esplendor[2025]. Una época en la que el individuo desempeña un papel central[2026], triunfo que coincide con un momento en el que hacer cuadros de mitología o litúrgicos era visto como anacrónico. El recorrido realizado ha permitido valorar la adopción de nuevas visiones acerca del retrato y que estas no conllevan necesariamente la obsolescencia de otras; es el caso de la perduración del retrato del Antiguo Régimen en los cuadros de familia real o burgueses en el siglo XVIII. Y así se alcanza el siglo XIX: centuria caracterizada por la falta de uniformidad de su arte, su naturaleza fragmentaria y por la rapidez de los cambios que acoge; así como por un aumento del individualismo[2027], concretado en una forma de arte tan propia y relacionada con la burguesía como es el retrato.

Este retrato proliferará por igual entre nuevos sectores de la sociedad, personas del mundo de las letras y del arte, responsables municipales y locales, mercaderes, etc. Así, a reyes y miembros de la jerarquía eclesiástica habrá que añadir comerciantes, burgueses y, por qué no, toreros, gentes del mundo de la actuación, etc. La tendencia seguida por el retrato en el siglo XVIII es la de ampliar poco a poco su capacidad semántica mediante símbolos y metáforas. Y en este sentido gente que podía permitirse el desembolso: ¿por qué no hacerlo, y equipararse así a las élites sociales? Una senda que irá del retrato real al retrato íntimo, y de ahí a la inclusión de aspectos psicológicos.

En el caso español, el siglo XVIII presenciará a Goya, canto de cisne de una larga estela de maestros retratistas[2028], con algunos de los mejores retratos de la historia. Y después de Goya[2029], un segundo nombre propio es el de Vicente López, pintor que en el siglo XIX todavía mira hacia el siglo XVIII e imita sus maneras[2030].

[2025] Para un pequeño apunte acerca de la cuestión española concretado en una galería de la Real Academia de San Fernando, véase ALONSO CABEZAS (2019).
[2026] FRANZINI (2000), p. 11.
[2027] NOVOTNY (1994), p. 11.
[2028] AGUSTÍN (2006), p. 75.
[2029] BERGER (2018), pp. 224-253.
[2030] COSSÍO (1989), p. 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A Francisco de Goya bien se le podría denominar el William Blake español[2031]. Su obsesión por este género[2032] y la importancia de la formación académica son dos de los grandes temas que vertebran la pintura del siglo XVIII en España. Centuria que en España se concreta en numerosos artistas extranjeros, trabajando al amparo de la Corona, así como con la creación de la Academia de San Fernando[2033]. Hecho este último que supuso "una nueva etapa en el panorama pictórico español, cuyo nivel había decaído ostensiblemente en las últimas décadas de la centuria anterior"[2034].

***

Jamás habría podido pintar Van Gogh a una persona o cosa sin haberlas visto antes. No pintó a los santos de la historia de la Iglesia, sino que, en lugar de ello, santificó a las personas corrientes a quienes pintó[2035]

Con la superación del Antiguo Régimen cada persona tiene un papel en la nueva ciudad[2036]. Y surge un equilibrio entre la ciudad moderna y la contemporánea: el espacio para la vivienda, el espacio para el comercio y el ocio, introduciendo la naturaleza en la ciudad, ordenándose la una a la otra. Y el ferrocarril como invento en el que se entrelazan espacio y tiempo, lo rural y lo urbano[2037]. El mundo de las artes y las letras sigue reuniéndose en tertulia al abrigo de cafés y casinos. En el caso concreto español, la burguesía se verá lastrada por la pervivencia de estructuras anacrónicas, una suerte de romanticismo atemperado[2038].

Una de las centurias más fecundas del pensamiento, la ciencia y el arte, y al mismo tiempo, época cruenta y dolorosa. Gutiérrez Burón

[2031] Parte del estupor que provoca su figura deriva de la capacidad que tuvo para anticipar una serie de procesos artísticos que luego acaecerían por toda Europa. LAFUENTE FERRARI (1987), p. 427.
[2032] GÁLLEGO (1978).
[2033] LAFUENTE FERRARI (1987), p. 385.
[2034] PLAZA SANTIAGO (1978), p. 373.
[2035] ALSEN (1970), p. 344.
[2036] PLAZA SANTIAGO (1978), pp. 441-466.
[2037] Algunos autores coinciden en señalar el inicio de la modernidad con la llegada de este invento. SENDÓN y SUÁREZ (2010).
[2038] HERNANDO (1995), p. 32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

marca la idea de progreso y la importancia del arte como dos señas de identidad esenciales en el siglo XIX[2039]. Una serie de rupturas que, en el apartado de las artes plásticas, tomaron el nombre de Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Impresionismo, Neoimpresionismo o Simbolismo[2040]. En España se identifican Ilustración con Neoclasicismo, y ambos con la Academia[2041].

La segunda mitad del XIX supone una transformación de las maneras de entender y vivir hasta el momento. Los años que transcurren desde 1830 a 1870 son sinónimo de bienestar y progreso, en parte marcados por las propuestas socialistas y los inicios del movimiento obrero, así como la era victoriana en Reino Unido o la Monarquía de Julio en Francia[2042]. Superado el ingenuo el arte por el arte, las producciones artísticas que se desarrollen ahora evitarán caer tanto en el idealismo clasicista como en el arte social burgués.

"El fin de siglo buscaba la novedad, los placeres fuertes, el máximo refinamiento"[2043]; en el panorama estético de final de siglo perdura el Modernismo bajo distintos nombres: Art Nouveau, Jugendstil, Liberty o Secession. Por su parte, los años finales del siglo XIX suponen la ruptura del concierto europeo, así como los primeros pasos en la transición del liberalismo hacia la democracia[2044]. Y con Cézanne "se acabó definitivamente una manera milenaria de componer"[2045].

Berger certifica la muerte de la pintura y escultura debido al pensamiento que considera las obras de arte como "meros signos del conservadurismo mundial"[2046]. Por su parte Jiménez plantea si es prudente hablar de muerte o más bien del futuro acerca del arte[2047].

Transcurre el tiempo, cambia el tema y el arte se centra en la captación de la vida que pasa, entre la melena de humo que dejan tras de sí las modernas locomotoras, en el ajetreo de cualquiera de las calles principales de una ciudad y en tantos otros lugares. El formato de los

[2039] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 18.
[2040] CALVO SERRALLER (2014), p. 72.
[2041] HERNANDO (1995), p. 13.
[2042] RUIZ MANJÓN-CABEZA (1994), p. 199.
[2043] RAFOLS (2011), p. 434.
[2044] RUEDA y DARDÉ (1994), p. 359.
[2045] AZARA (2002), p. 125.
[2046] BERGER (2006), p. 8.
[2047] JIMÉNEZ (2002), pp. 231-240.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuadros se ve modificado, y apuntan maneras aquellos destinados a colgar en las casas de los burgueses.

En España, a la nacionalización de obras pertenecientes a las órdenes religiosas hay que añadir una burguesía que ansía culturizarse[2048]. Se pasará de un régimen absolutista a las Cortes de Cádiz y la posterior Constitución de 1812. Factores que llevan a Hernando a definir el siglo XIX español como conservador. Pese a mantener la pintura de historia, en España se produce una vuelta a un naturalismo con voluntad de enlazar con la tradición: concretado en la recuperación de figuras de la pintura española del Siglo de Oro como Murillo y Velázquez. Cabe destacar el retrato de la nobleza andaluza, claramente influenciado por la manera de hacer inglesa, debido al establecimiento de un microclima artístico en torno a la figura de los duques de Montpensier.

Si los postulados de la Razón y su séquito lógico triunfaban durante la Ilustración, ahora es el momento en que se vuelve la vista a lo oscuro, ilógico y pasional; de hecho, puede entenderse el Romanticismo como una manera de ser y de sentir[2049].

Precisamente al albur del Romanticismo surgen nuevos conceptos como lo bello, lo sublime, o lo pintoresco, que cambiarán la orientación del arte: de la ética a la estética, la pintura pasará a ser importante y tendrá valor per se[2050]. En cuanto a los géneros pictóricos, el paisaje adquirirá autonomía y protagonismo gracias a pinceles ingleses como Turner y alemanes como Friedrich. En lugar de pintar lo religioso se pasa a representar la sociedad, acudiendo al pasado y a la historia de cada nación.

De manera gradual en el plano del arte se da una apertura hacia lo otro en forma de países, culturas, etc. Se valora muy positivamente lo exótico y la diversidad es entendida como riqueza.

Uno de los criterios para juzgar las obras de arte del siglo XIX es que estas ejerzan de exponentes del siglo por reflejar sus principales características[2051]. Por ello el retrato es uno de los emblemas del arte

[2048] FREIXA (1984), p. 120.
[2049] GARCÍA MELERO (1998), p. 198.
[2050] ANTIGÜEDAD (1998), p. 81.
[2051] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 94.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del siglo XIX, concretamente el retrato mundano adquiere gran vuelo y expresa a la perfección la solidez de la sociedad burguesa.

Entendido como presencia entelada[2052] y superando la relación retrato-muerte, en el siglo XIX el retrato se mantiene dentro del ámbito funerario, y trata de llevar la vida más allá de sus límites naturales, atrapándola entre los colores, las luces y las sombras del lienzo.

Pintores como Sorolla, Rosales, Zuloaga o Picasso se sabían inmersos en una tradición que hunde sus raíces muy atrás en el tiempo y cuyos frutos les sobrevivirían; su vida y obra demuestran que en el caso del retrato se trata de una tradición no escrita en la pintura española, pero continuada incluso cuando el género está cuestionado o el cargo de pintor de corte ya no existe[2053].

***

A la época regeneracionista que va de 1902 a 1914 sigue la crisis de los años 30, preludio de la Guerra Civil en España y posterior recesión económica, apenas un entreacto en el panorama internacional de las guerras mundiales[2054]. El pensamiento se ve sacudido por oleajes de descomposición moral del hombre y también de la pintura, de la filosofía existencial y del ateísmo, una atomización del panorama artístico en toda regla[2055].

Toda guerra supone la destrucción del tejido cultural preexistente[2056], y con la guerra de 1914-1918 sobreviene el hundimiento de la civilización europea. La profunda relación intercontinental que caracteriza el mundo convierte el Crack del 29

[2052] NÚÑEZ SOBRINO (2006), p. 433.
[2053] Tradición es un concepto lineal, por ello en el retrato realizado en España se pueden distinguir las siguientes tres etapas. El pasado o cómo los nuevos pintores, sin desdeñar la importancia que tuvo la aportación extranjera, acuden a los maestros que les han precedido. El presente o cómo gestionan la herencia de los grandes pintores del pasado, adoptando lo que les parece útil, y adaptándolo al lenguaje artístico del momento y al suyo propio. El futuro o cómo irán incorporando nuevos aspectos desde un punto de vista técnico (retrato fotográfico) o social (sectores de la sociedad como la burguesía).
[2054] TUSELL (1993), p. 39.
[2055] PRECKLER (2003), p. 419.
[2056] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 134.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estadounidense en una crisis mundial[2057]. La Gran Depresión que trajo consigo, unida al descontento popular, aupó al gobierno de diferentes países a partidos totalitarios, disponiendo el tablero internacional para la Segunda Guerra Mundial.

Después de cualquier guerra, el hombre sale de ellas maltrecho; se lame las heridas durante algunos años, y luego trata de promover revoluciones profundas, disponiendo una relación entre arte y poder que se antoja ardua cuanto menos[2058].

Si París había sacudido el panorama pictórico por entero, concentrando en sus bulevares y avenidas a gentes de todo el continente, tras las guerras mundiales Estados Unidos acogerá un éxodo de artistas europeos. Los años veinte y treinta son exponentes de influencias primitivistas, y expresionistas, así como de la Nueva Objetividad alemana, y por supuesto de nuevas tendencias en el campo de la fotografía. Otros nombres propios son el grupo de los nabis o la nueva generación abstracta de París[2059].

Para algunos un siglo sin aditamentos a la historia de la pintura[2060], para otros la oportunidad de que surjan movimientos como el expresionismo abstracto, el *action painting* o tachismo. Es posible identificar un Nuevo Clima[2061] o Edad de Plata del arte español entre los años 1925 y 1936[2062], en parte gracias al proceso de sincronización del arte español e internacional que facilitó la Exposición de los Artistas Ibéricos (1925)[2063].

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, aunque excediendo el límite temporal del presente trabajo, ha servido de

[2057] En lo geográfico como en lo bélico, la entrada de Estados Unidos en el panorama artístico marcará un antes y un después. Es el momento en que suenan con fuerza nombres como Kandinsky o Mondrian; movimientos como expresionismo abstracto, informalismo y conceptos como la crisis del arte.
[2058] MENDELSON (2016), p. 14.
[2059] También gustaban de ser llamados no figurativos o no representativos. RAFOLS (2011), p. 526
[2060] RAFOLS (2011), p. 524.
[2061] GAYA NUÑO (1972), p. 213.
[2062] BONET y GARCÍA (1998), p. 14.
[2063] VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 469.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocasión para dedicar algunas letras que compendien el panorama artístico tras la catástrofe bélica[2064].

El cambio de siglo supuso un cambio radical en la concepción del arte, y particularmente de supervivencia y transformación del retrato en la pintura y en la escultura de vanguardia. Aspectos teóricos como que la identidad no es algo que venga dado, sino que es algo construido extendieron sus raíces a mediados del XX entre los artistas del retrato. El retrato en el siglo XX es una tentación a la que pocos artistas escaparon. Casi todo gran artista del siglo XX trabajó el retrato, y no pocos lo convirtieron en un tema central dentro de su producción. También se ha comprobado como el concepto tradicional de retrato se ve modificado en su aspecto más esencial con la llegada de una serie de movimientos que posteriormente serían reagrupados como las Vanguardias.

Disueltas las normas académicas, quedan fuera del primer plano los principios de mímesis y realismo. Ante una nueva realidad, surge una nueva forma de verla, cuya interpretación quedará plasmada en la producción artística del momento: fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, surrealismo, pop art, retrato fotográfico, etc.

Superando el caprichoso vaivén de los estilos, durante la primera mitad del siglo XX el retrato sobrevive. No hay que olvidar que, con la transformación en el arte desde la aparición de las Vanguardias, el retrato pasa a ser objeto de experimentación, más para la construcción del estilo del artista que de la búsqueda de parecido con el modelo[2065].

En el siglo XX el retrato es un punto de referencia, de metalenguaje si se quiere, en la obra de prácticamente todo artista. Los de Warhol son "retratos de la pura apariencia"[2066], con la misma profundidad psicológica que una caja de detergente o una lata de sopa. ¿Significa esto que no tenga ninguna? ¿O que la tienen de otra manera, siguiendo unos códigos nuevos? ¿Son válidas acaso las preguntas anteriores?

[2064] En el caso español, como señala Valeriano Bozal, el cambio producido tras la guerra debe entenderse "no como el giro que enlaza con lo realizado antes de la Guerra Civil, sino como aquel que mira hacia el mundo internacional, cada vez más diferente de lo que fue". BOZAL (1995), p. 24.
[2065] El autor señala ejemplos como *Gertrude Stein*, de estilo cubista en el que la modelo queda cosificada, mediante insólitos aspectos expresivos. BERNÁRDEZ (1981), p. 13.
[2066] OROPESA (1995), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al tiempo que actúa como detonante estético en la obra de Bacon, Saura o Rauner, y pese a que poco a poco se va quedando desprovisto de las funciones que tradicionalmente había desempeñado[2067], el retrato tiene su lugar en el complejo juego del lenguaje plástico del nuevo siglo. Una tendencia del retrato durante el siglo XX que va en la línea de la imprecisión y menor intimidad; de manera que, aunque el artista se muestra, en ocasiones lo hace de manera oculta, disfrazado o escondido tras una máscara.

En el caso español, el retrato goza de una continuidad facilitada en gran medida por la existencia de una Corte fija hasta bien iniciado el siglo XX[2068], y con momentos en que el clasicismo es la corriente hegemónica[2069]. Sin embargo, con el transcurrir del siglo XX comienzan una serie de procesos de revisión estética e historiográfica, que en la práctica se traduce en una exploración de la tradición hasta entonces seguida. Esta tradición ha permitido descubrir la originalidad con que ciertos pintores han respondido a sus antecesores, adoptando técnicas y haciéndolas evolucionar.

Derivado de nuevas técnicas y nuevos enfoques teóricos por parte de las distintas vanguardias, se da una renovación del lenguaje retratístico. ¿Qué cambios se operan en el género durante el siglo XX? Por un lado, se establece la autonomía del retrato como objeto artístico, manteniendo su cualidad de memoria visible de una persona. Además, el retrato contemporáneo quiebra el compromiso mimético entre modelo y representación, originando casos en que el individuo queda transformado en un signo personal del artista.

Surgen nuevas tipificaciones del retrato. En primer lugar, se produce una mutación de las formas: el retrato más moderno no busca el parecido, y su lenguaje dependerá de la vanguardia en cuestión. Y también se actualiza el contenido: los retratos muestran cómo se ve a sí mismo el hombre-artista contemporáneo[2070].

La banalización del retrato es otra de las consecuencias que sufre el retrato con el tránsito del siglo XIX al XX y la llegada de las Vanguardias. No solo muchos artistas experimentaron con él, sino que

[2067] OROPESA (1995), p. 17.
[2068] PORTÚS (2004), p. 18.
[2069] HERNANDO (1995), p. 14.
[2070] FREEMAN (2014), p. 206.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este género ha sido parte importante del trabajo de artistas como Picasso, Warhol o Sherman[2071].

Un cierto retraso en su implementación, la falta de un medio propicio que acogiera esas nuevas experiencias y el peculiar compromiso entre tradición y renovación son algunas de las características del comienzo de las vanguardias en el marco del arte español[2072]. También es propio de las primeras décadas del siglo una corriente regionalista que trataba de llegar al alma de cada pueblo, en lo común, y sobre todo en lo diferenciador. Más que una temática se trata de un lenguaje que ya estaba presente a fines del siglo anterior.

Para caminar todas las sendas se debe hacer una parada que confronte el retrato y las Vanguardias, fenómeno artístico con capitalidad primero en Europa y posteriormente en Estados Unidos. El retrato sigue su periplo como género urbano, largamente vinculado a los círculos de poder; y conocerá un brutal ensimismamiento artístico en su modalidad vanguardista.

Ahora toda pintura o escultura relacionada con el retrato pasa a ser un autorretrato del artista, del movimiento artístico, y por qué no, de la sociedad que lo contempla. Más que los sentimientos del retratado, poco a poco los cuadros mostrarán los sentimientos del artista. En el caso español "se aplica sin más la falsilla que determina la trayectoria de la vanguardia internacional"[2073]. Bufonadas y payasos siguen a la

[2071] ZUFFI (2000), p. 14.
[2072] BONET y GARCÍA (1998), p. 25.
[2073] Ibídem, p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

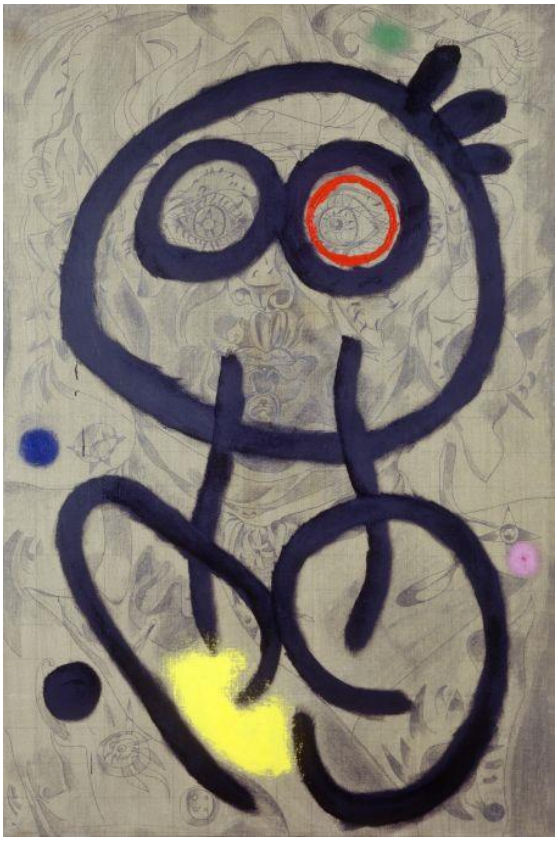

Figura 111

orden del día[2074], por ejemplo, en los *Payasos* de Pérez Bellas (1959) o en cualquier de los personajes con antifaz de Ayaso (*Profeta*, 2000).

***

La mirada, antes que artística, fue mágica. Y hoy día podría afirmarse que en ocasiones se encuentra desquiciada. ¿De dónde sino la narcisista necesidad del mundo contemporáneo? Si no me fotografío con la *Mona Lisa* detrás no he ido a verla, cuando precisamente con ese sencillo gesto jamás podré verla porque ya la poseo en mi dispositivo.

[2074] Fig. 111: Joan Miró, *Autorretrato* (1937). Óleo y lápiz sobre sobre lienzo, 146 x 97 cm. Fundación Joan Miró Barcelona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De manera similar a como Zygmunt Bauman descubre un carácter cambiante y líquido en la sociedad, el retrato también ha perdido su carácter firme[2075]. En lo artístico, también será el gran siglo de otros *ismos* como el rayonismo, orfismo, constructivismo, cubismo, suprematismo o neoplasticismo.

Si el retrato en el siglo XIX se caracteriza por la novedad y sorpresa que trae consigo; esa misma preeminencia en el siglo XXI, en cambio, se identifica por la multiplicidad semántica, así como un cambio en las premisas de representación antes mencionadas, que han evolucionado hacia una vertiente más icónica que representativa. De manera que el retrato acaba por ser un producto cultural posmoderno más unido al desarrollo y democratización de la tecnología necesaria. Conviene señalar precisamente cómo el retrato se resiste a desaparecer cuando ha dejado de tener un lugar organizado, un reconocimiento genérico, una determinación estilística convencional. Por lo demás, la actitud del arte contemporáneo mantiene la voluntad de atrapar la esencia del retratado que tienen los retratos de El Fayum. Por ejemplo, empleando técnicas de profundización en la psicología, rabiosamente expresadas mediante el color. Pese a su posterior vulgarización, la tendencia abstracta facilitó una reinterpretación del retrato abriendo un nuevo mundo de posibilidades que ponen en relación vanguardia, tradición y más allá[2076]. El rostro contemporáneo termina por perder "sus elementos característicos, se deforma y es abierto brutalmente, como por un pincel-bisturí, para exponer sin formalidades, sin la mediación de la forma y las formas, las interioridades del alma"[2077].

Figura 112

[2075] RUBIO y SERRANO (2018), p. 378.
[2076] CONDE-PUMPIDO (2020), p. 131.
[2077] AZARA (2002), p. 126.
Fig. 112: Elaine de Kooning, *John F. Kennedy* (1963). Óleo y sobre lienzo, 57'8 x 47 cm. National Portrait Gallery Smithsonian Institution.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12.3 TERCERA PARTE

El carácter introductorio de este trabajo, con más voluntad de dejar abierta una investigación que de cerrar una recopilación, no pretende pues, ser un mero catálogo o historia del retrato; antes bien quiere incoar una reflexión sobre este género teniendo como marcos geográfico y cronológico la Galicia de 1850 a 1936. La selección se ha hecho con la conciencia segura de que, al dirigir la mirada hacia unas obras en concreto, otras tantas han quedado fuera. En cualquier caso, se ha intentado incluir ejemplos de aquellos autores considerados por los estudiosos como representativos de este género en el espacio y tiempo seleccionados.

El recorrido histórico podría comenzar en el Renacimiento, momento en que la continuidad en las artes del noroeste de la península viene asegurada por nombres como el Pintor de Banga o Juan Bautista de Celma. De la pintura románica se pasa al Barroco "sin apenas aspirar la fragancia sutil del Renacimiento"[2078], preparando así el florecimiento tardío de la pintura en el siglo XVI[2079]. Hay que citar, eso sí, el saber hacer de Juan Antonio García de Bouzas.

En el Barroco todavía no se habla de escuela[2080]. En Galicia se deja de lado la estética barroca con la llegada del Neoclasicismo, transición que se da acompañada de nombres como el de Gregorio Ferro[2081]. De la época neoclásica cabe destacar soberbios ejemplos en pintura, escultura y arquitectura, relacionados con artistas como Plácido Fernández Arosa, Domingo Luis Monteagudo o José Ferreiro[2082].

La Ilustración en Galicia se acomoda al escenario preexistente sin demasiados problemas y, junto a una voluntad omnicomprensiva, propone el culto a la Razón. En la práctica se concreta en una lenta transformación histórica, plagada de avances y retrocesos durante más

[2078] MON (1974), p. 16.
[2079] Ibídem, p. 18.
[2080] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 104.
[2081] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1990), p. 341.
[2082] Además de las obras ya citadas, pueden señalarse otros retratos como el del *arzobispo Rafael Múzquiz y Aldunate* (1828) y el atribuido retrato de *Alonso III de Fonseca*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de treinta años[2083]. Es también un momento en el que se producen altas y bajas en los géneros artísticos, algo a lo que no será inmune Galicia.

***

Galicia está lejos, no solo en lo geográfico[2084]; y esta investigación se centra en el tránsito del siglo XIX al XX, período que resulta determinante en la construcción de la modernidad de la Galicia actual. Pese a que el conocimiento sobre el hacer pictórico en Galicia presenta lagunas[2085] y sin mitificar el carácter periférico de la región, hay que reconocer el positivo estímulo que desde Madrid ejercieron las exposiciones, premios y diversos estudios académicos[2086].

Galicia, todavía más rural que España, mantiene formas propias del Antiguo Régimen, posee un amplio campesinado y una débil burguesía. Pese a que comarcas y parroquias siguen vigentes, en los principales núcleos urbanos irán surgiendo gradualmente las primeras señales de modernidad[2087]. La economía gallega carece de un músculo industrial que sí está presente en muchos de los países del resto del continente o de contadas provincias dentro del país. Durante el período tiene lugar un proceso de modernización de Galicia en sus instalaciones, servicios públicos, etc. A todo esto, habría que unir una precariedad de medios y los condicionamientos materiales que "se impusieron casi siempre, dejando frecuentemente en meros ensayos las iniciativas y esfuerzos" acometidos por artistas en particular e instituciones varias en general[2088]. En economía se pasa de "la yugulación institucional del feudalismo, al apresurado a la vez que ingenuo liberalismo del siglo XIX"[2089]. En fin, la población del siglo XIX es eminentemente rural,

[2083] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 98.
[2084] BLANCO VILA (1978), p. 148.
[2085] Hay que tener en cuenta unas condiciones climáticas adversas en general, junto a una deficiente conservación y una falta de preocupación por el patrimonio como algunos de los motivos que justifican el menor porcentaje de pintura gallega conservada. GARCÍA IGLESIAS (2004), pp. 15-16.
[2086] CENTELLAS SALAMERO (2001), p. 35.
[2087] RINCÓN GARCÍA (1991), p. 303.
[2088] PLAZA SANTIAGO (1978), p. 392.
[2089] MON (1974), p. 16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

basada en una economía agraria con tímidos respingos de tejido industrial.

Hay que tener en cuenta una serie de características a la hora de adentrarse en la personalidad artística de Galicia en el siglo XIX[2090]. En primer lugar, el hecho de que Galicia es el marco vital de gran parte de sus artistas; que en ocasiones la formación académica recibida se traduce en docencia por parte de artistas como Tito Vázquez, Lloréns o Sobrino; que la participación en certámenes artísticos ha de ser entendida como el "modo de conseguir el reconocimiento social suficiente para triunfar como pintor"[2091]; a todo lo anterior hay que sumar el aspecto enriquecedor de los viajes por el extranjero que muchos de ellos pudieron realizar.

En lo artístico se puede hablar de cierto inmovilismo, causado por la difícil transición de un modelo de vida característico del Antiguo Régimen a uno propio de la Edad Contemporánea, y de tres nombres como Juan José Cancela del Río, Jenaro Pérez Villaamil y Dionisio Fierros. Como resume López Vázquez

> "decadencia de las artes por la carencia de academias; y la evolución de la pintura desde una mera copia de la naturaleza hasta convertirse en auténtica ciencia por medio del estudio y la reflexión"[2092].

La pintura liderará la renovación del panorama artístico gallego con un arte laico en función dominante y la introducción del costumbrismo y del paisaje. El resto de las artes responderán a estímulos como la aparición de artistas formados con experiencia y conocimiento adquiridos en viajes al extranjero, la implantación de Academias de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios. También se da un proceso de institucionalización del apoyo por parte de la administración provincial[2093], en clara emulación de Madrid. En este sentido, surgen las primeras Escuelas de Artes y Oficios; las Diputaciones Provinciales

[2090] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 15.
[2091] Ibídem.
[2092] LÓPEZ VÁZQUEZ (2007b), p. 156.
[2093] Acerca de la división administrativa de Galicia en el siglo XIX, véase LÓPEZ MORÁN (2009), pp. 157-163.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

establecen becas a imitación de la Academia de San Fernando en Madrid; y se suceden las primeras Exposiciones Regionales[2094].

La sociedad gallega concreta no termina de sacudirse el apego a esquemas tradicionales. Además, el prácticamente exclusivo mecenazgo ejercido por la burguesía configura un arte eminentemente burgués, reflejo de las aspiraciones y visiones de este colectivo. Por último, y relacionado con lo anterior, este patrocinio se llevará a cabo a través de instituciones públicas y privadas.

Al finalizar el primer tercio del siglo XIX se comienzan a percibir en el ámbito artístico algunos de los profundos cambios que se producen en la sociedad gallega como la pérdida del poder absoluto de la Iglesia tras la exclaustración de 1835 o el ascenso de una emergente burguesía[2095]. En este siglo XIX el arte de Galicia tiene dos caras. La exterior, de aquellos que tuvieron que trabajar fuera de Galicia, pero no quieren olvidar su pasado y hablan del sentido del galleguismo con voces rurales. Y la interior, que haciendo del arte un altavoz cultural, ase sus fundamentos más autóctonos.

La segunda mitad del siglo XIX asiste a un careo teórico y práctico entre tradición y progreso[2096] y, aunque tendrá un carácter más literario que plástico[2097], como señala López Vázquez, en la segunda mitad del siglo XIX surge en Galicia el debate entre tradición y modernidad[2098]. En definitiva, los segundos cincuenta años del siglo XIX suponen un *totum revolutum* ecléctico en el que tienen cabida los distintos ismos, conjugados en un todo artístico gallego[2099].

Se distinguen dos tendencias. Una que prefiere el *estilo internacional* refinado, sensualista, por momentos frívolo y con influjos orientales[2100]. Entre sus filas se pueden señalar a Federico Ribas, Manuel Bujadas, Máximo Ramos, Lola Díaz, Felipe Bello Piñeiro. La otra corriente, *arcaizante*, se inicia con Modesto Brocos y es continuada

[2094] Anteriores en el tiempo a las Exposiciones, y en parte fundamento de ellas, Lafuente Ferrari estudia el origen de las distintas pinturas regionalistas dedicando un capítulo a las escuelas regionales. LAFUENTE FERRARI (1987), pp. 353-378.
[2095] TILVE JAR (2009), p. 39.
[2096] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 15.
[2097] PABLOS (2003), p. 18.
[2098] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 174.
[2099] PALOMARES (2008), p. 54.
[2100] CASTRO FLÓREZ, CASTRO y SARMIENTO (1999).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en la obra de Camilo Díaz, Xesús Rodríguez Corredoyra, la primera etapa de Juan Luis López y García Lema. Como novedad, y con nombres como Germán Taibo o Manuel Quiroga, se podría añadir una tercera corriente, de influjo más universal.

La llegada de ciertas novedades artísticas se traducirá en un notable incremento de la actividad pictórica[2101]. En conjunto, se trata de aportaciones propias del arte de vanguardia en forma de propuestas estéticas y significados diferentes a lo hecho hasta el momento. Esta asunción de los acentos vanguardistas, y su mezcla con lo autóctono, creará "unos medios expresivos propios, diferenciados y coherentes con el contexto histórico de su tiempo"[2102].

***

Los efectos del Desastre del 98 no afectaron esencialmente al discurrir de la vida en Galicia como sí ocurrió en otras zonas[2103]. Si España debe esperar a la década de los cuarenta para normalizar el pulso artístico[2104]; en el caso de Galicia es necesario hacer referencia tanto a los artistas que han de emigrar como aquellos que quedan aislados[2105].

El tránsito del XIX al XX será el momento para el acercamiento definitvo a las vanguardias[2106]. Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX "se produjo una mutación trascendental del pensamiento y del arte"[2107]: reflejo de una aceptación tardía de las estéticas impresionista y modernista[2108].

Galicia se presenta en el siglo XX con muchas tareas pendientes[2109]. La influencia de la Guerra Civil y la posguerra se dejará notar hasta rematar el siglo con las nuevas tendencias pictóricas y otras

[2101] CASTRO FLÓREZ, CASTRO y SARMIENTO (1999), p. 420.
[2102] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 422.
[2103] Precisamente Barreiro afirma que en Galicia existían síntomas de modernidad desde la década de los ochenta. BARREIRO (1999), p. 36.
[2104] PABLO (2003), p. 147.
[2105] CASTRO (2000), p. 15.
[2106] PABLOS (2003), p. 104.
[2107] BONET y GARCÍA (1998), p. 11.
[2108] CASTRO (1998), p. 15.
[2109] VILLARES (1997), p. 25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manifestaciones artísticas: cómic, fotografía, vídeo, etc.[2110]. El siglo XX puede entenderse en dos grandes fases: una que alcanza hasta la década de los cincuenta-sesenta, caracterizada por la búsqueda de un arte netamente gallego; y una segunda que llegaría hasta comienzos de los ochenta en la que las propuestas gallegas se incorporan al panorama artístico mundial[2111]. Factores como un gran atraso económico unido a una fuerte emigración[2112] se ven agravados por una modernización que no termina de producirse[2113]. Todavía dentro del campo artístico, el siglo XX destaca por la profusión de la arquitectura gallega, así como de su plástica, tanto en pintura e ilustración gráfica, como en escultura. Gracias a nombres como *Alfar*, *Ronsel* o *Cristal* cogerán fuerza las publicaciones empleadas en difundir y dinamizar el panorama artístico gallego. El despegue de las artistas gallegas es una de las piedras de toque[2114].

Frente al tópico regionalista imperante hasta el momento[2115], grupos como *Os Novos* fueron artífices de una propuesta vanguardista no exenta de reinterpretaciones de la tradición clásica europea[2116]. Los pintores enmarcados en el movimiento novecentista pondrán a Galicia en el mapa artístico nacional primero, y con posterioridad en el internacional[2117].

Excepción hecha de la fundación en 1954 de la revista *Atlántica*, la tendencia en Galicia era postergar las novedades artísticas. Sin embargo, es lógico que la llegada de las vanguardias implemente un cambio. Se quiere ir más allá de la categorización burguesa y por ello, para una pintura nueva, se necesita un nuevo lenguaje caracterizado por la fuerza expresiva del primitivismo, el gusto por lo arcaico a través de

[2110] Concretamente Calvo Serraller habla de *tabula rasa* en el proceso de supervivencia de la pintura que tuvo lugar tras es conflicto bélico. CALVO SERRALLER (1988), p. 71.
[2111] VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 420.
[2112] Precisamente hay autores que distinguen entre una arte gallego interior, y otro relacionado con la emigración. CASTRO (1989), p. 14.
[2113] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 111.
[2114] SOBRINO MANZANARES (2007), p. 105.
[2115] CASTRO, FERNANDO y SARMIENTO (1999), pp. 22-23.
[2116] Obras de Urbano Lugrís Vadillo como *Sin título* o *Las imágenes del recuerdo*, claramente influenciadas por el surrealismo de Dalí y de René Magritte.
[2117] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 92.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la talla directa y una transparencia general en las técnicas artísticas empleadas.

Eminentemente europeos y tamizados por el arte que se hacía en España[2118], la revolución que trajeron estos movimientos tuvo una influencia en la plástica gallega. Como las europeas, las vanguardias gallegas utilizan en sus cuadros al hombre como lo hacen con una botella o una guitarra, como simple accidente de lo sensible, sin otorgar ninguna atención al carácter individual de este objeto ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos.

Heterogéneo mosaico de construcción difícil y con una fragilidad desalentadora, España asistirá a la paulatina integración de Galicia, a partir de 1975, también administrativamente. Con la llegada de la democracia en 1978 y la posterior Autonomía en 1981, el espectro cultural se amplió y la creación artística ensanchó sus fronteras, algo disminuidas durante el franquismo. Al comienzo de la década de los ochenta, la Comunidad Autónoma será la nueva realidad, apoyándose en nodos de desarrollo como el Consello de Cultura Galega. Una España pluriautonómica, inserta en una Europa internacional, con síntomas de quebrantamiento, en la que Galicia, ahora como antes, mantiene un ojo en América.

Es posible advertir la natural complementación entre lo que representa la pintura como manera de referirse a un tiempo determinado y lo que, en el mismo sentido, recoge la fotografía. Mientras la técnica fotográfica no alcanza gran difusión, en el caso gallego la miniatura causa furor entre la burguesía. Es el caso de Juan José Cancela del Río (1803-1886)[2119] con obras como el *Retrato de Josefa de la Torre, La santa de Gonzar* o su *Autorretrato*[2120].

***

Valorar si la obra retratística gallega alcanza, cuantitativa y sobre todo cualitativamente, un carácter representativo que permita hablar de

[2118] Con todo, y como señala Pablos, su carácter parcial y su carencia de expresión plena dificulta poder referirse a ellas antes de la Guerra Civil. PABLOS (2003), p. 18.
[2119] Como señalan Cabo y Acuña, con la muerte de Cancela del Río el retrato pictórico queda relegado a las clases económicamente pudientes. CABO y ACUÑA (2009), p. 330.
[2120] TILVE JAR (2009), p.39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una escuela gallega de retrato ha sido otro importante aspecto del trabajo. Y el siglo XIX juega un papel fundamental en la respuesta; prueba de ello es la acertada propuesta de Castro cuando señala que el inicio de la modernidad aclara el camino para la creación de la escuela gallega[2121].

Teniendo en mente que lo nacional, cuando se refleja en el arte como amor, provoca amor[2122]; es necesario analizar la posibilidad de agrupar unas señas de identidad que permiten identificar grupo, escuela y tradición. Distintos procesos que desde Madrid seguirán después las distintas periferias, manifestados en unos rasgos diferenciales profundos rastreables en "su pasado histórico e incluso prehistórico, en el cultural, en el étnico y orgánico, o en ambos a la vez"[2123].

Es recomendable apreciar que las generaciones, las corrientes y los movimientos suelen ser construcciones que, más o menos acertadamente, clasifican y etiquetan vidas y obras de acuerdo con puntos de afinidad[2124]; y también que existe un desfase entre los acontecimientos artísticos en Europa y su resonancia en la Península.

Por ello, y circunscrito a la obra del Museo del Prado, un punto de partida puede ser el propuesto por Portús acerca de las escuelas nacionales y su relación con la escuela española[2125]. Desde la historiografía gallega puede partirse del cuestionamiento defendido por investigaciones más recientes en el tiempo acerca de la existencia de una escuela gallega de pintura en el siglo XIX[2126].

Factores como raza, paisaje o lengua dan forma a la identidad de un pueblo. Las distintas regiones no son compartimentos estancos, antes bien influyen unas en otras. Esta interdependencia hará que lo ocurrido en España acabe por llegar a Galicia. Siendo Galicia una tierra extrema y en cierto modo anacrónica, los tiempos funcionan a su manera. Algo

[2121] CASTRO (1989), II.
[2122] ÁLVAREZ EMPARANZA (1973), p. 239.
[2123] Ibídem, p. 23.
[2124] Sarmiento señala las formas de vida, la historia y las formas de ser y de hacer típicas y populares. SARMIENTO (1999), p. 76.
[2125] PORTÚS (2017), p. 85.
[2126] Un poco más adelante, el autor define escuela como "un conjunto de artistas con un lenguaje figurativo propio que lo dote de una cierta unidad y carácter específico". MONTERROSO MONTERO (2004), p. 150.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que unido a las muchas *galicias*[2127] dentro de Galicia permiten, incluso con ese punto retardatario, encontrar elementos de contemporaneidad.

***

España es Europa, un apéndice a Europa, al menos[2128]

Son numerosos los intentos por dotar de una visión de conjunto, como animaba Lafuente Ferrari, a la historia del arte en España[2129]. Pues lo que acaba por conformar una escuela no es el hecho de residir en un determinado lugar, sino la voluntad de los propios artistas, así como los posibles planteamientos teóricos hechos por la crítica. ¿Qué se entiende por escuela nacional española? Un punto de vista espiritualista dice que la escuela española se centra en un sentimiento religioso[2130]; otra opinión defiende que no existen escuelas sino estilos, reduciendo la cuestión a un asunto de enseñanza y aprendizaje[2131].

Ambas propuestas no excluyen un arte que pese a haber alumbrado a Velázquez, a Picasso y tantas otras figuras señeras, en ocasiones sufre de una incapacidad para ser identificado con claridad[2132]. A este respecto, Lafuente Ferrari realiza un recorrido por los primeros estudios sobre la pintura española, obra de historiadores extranjeros[2133]. En este sentido, Calvo Serraller asevera que en la historiografía europea anterior al siglo XIX no hay ninguna mención que permita hablar de escuela artística española[2134].

Centrándonos en el período elegido, la España del XIX manifiesta un centralismo oficial, a la vez que un localismo real[2135]. Con la llegada de las academias, primero en Madrid y después al resto del país, se

[2127] Hay autores que distinguen entre la Galicia hidalga del XVII, caracterizada de nobles pazos y señoríos; la Galicia emigrante de finales del XVIII y pleno XIX; la Galicia más europea de comienzos del siglo XX, etc.
[2128] TILVE JAR (2009), p. 13.
[2129] LAFUENTE FERRARI (1987), "Introducción", pp. 13-25.
[2130] FEDERICO (1861), pp. 174-175.
[2131] *La revista de Madrid,* artículo bajo las siglas N. S. "Sobre la escuela española de pintura", tomo II, pp. 324-358.
[2132] CALVO SERRALLER (1988), p. 10.
[2133] LAFUENTE FERRARI (1987), pp. 21-36.
[2134] CALVO SERRALLER (1988), p. 9.
[2135] FUSI AIZPURÚA (2013).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sistematiza la enseñanza del arte, así como se establecen organismos de supervisión de la práctica artística[2136]. Frente al enorme peso que reviste el estilo del maestro en la configuración gremial previa a las academias, el control establecido por parte de estas instituciones permitirá la inmutabilidad de los principios artísticos y estéticos que desde sus estrados se defienden y enseñan.

El siglo XIX español, origen del torrente artístico que supondrán las vanguardias, queda definido por la dialéctica entre tradición y progreso, periferia y centro. Un siglo que para la historia de España el XIX será tan decisivo como convulso. Principalmente porque cambiará gran parte de la opinión negativa que el resto del continente tenía sobre el país. Un momento que, superando la crisis política y económica que asola España en esas fechas, asistirá al sorprendente florecimiento del panorama artístico.

El golpe de gracia recibido con la crisis de 1898[2137] produjo un terremoto intelectual en España, que en el caso de Galicia adquirirá tintes regeneracionistas de corte regional. Será un proceso que sacudirá, por supuesto, la política, y también las artes y la literatura. Un lento caminar, por los grandes vacíos, dudas e indecisiones enunciadas en lo artístico, lo social, lo político y tantos otros campos[2138].

***

Llegados a este punto, puede servir la síntesis que ofrece López Vázquez cuando señala los tres motivos que modifican el rol desempeñado por el arte gallego hasta el momento[2139]. Los pintores profesores y el fomento de la formación artística es el primero[2140]. El papel que adquiere el arte como baremo del desarrollo de la sociedad, tanto por medio de las Exposiciones Nacionales como sus ecos

[2136] NAVARRETE MARTÍNEZ (1999), p. VII.
[2137] PENA (1998).
[2138] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 33.
[2139] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 15.
[2140] En las dos últimas décadas una serie de pintores llegarán a Galicia, poniendo la formación adquirida fuera de ella, a disposición de aquellos que quieran aprender. En Santiago, José María Fenollera, Modesto Brocos. En Coruña, Román Navarro. En Ferrol, Eduardo de la Vega Balanda. Al respecto de la ausencia de vínculo generacional, Álvarez Martínez señala la necesidad de salir al exterior por parte de los pintores gallegos. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

regionales. Y finalmente la puesta por escrito de la que podría ser considerada la primera historia del arte gallega[2141]. Otras características del arte son la superación del vínculo exclusivo con la Iglesia[2142], traducción de la necesidad por parte del artista decimonónico de una atmósfera, llamémosla burguesa, que le permitiera desplegar las alas de su autonomía.

"Siglo marcado por una serie de cambios que dieron un giro sustancial a toda la historia de un pueblo" [2143], en el XIX, y pese al vaciamiento demográfico con destino a América u otras partes de la península, la cascada de nacionalismos que recorrerá Europa desembocará en un manso *Rexurdimento galego*, apoyado en obras como las de Rosalía de Castro o Eduardo Pondal[2144].

De todas las ciudades gallegas, la de Santiago será lugar de creación y desarrollo de las diversas corrientes artísticas que transformaron el arte de Galicia a partir de mediados del XIX[2145]. Por ejemplo, albergando la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. La enseñanza de las artes en Galicia se revitaliza gracias a instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País y las Academias provinciales de Bellas Artes; proceso que a la larga facilitará la proliferación de las exposiciones artísticas[2146].

Pese al rol desempeñado por la generación de 1850 y los pintores enseñantes[2147], factores como la ausencia de centros de enseñanza, un casi inexistente mecenazgo y un mercado del arte paralizado se erigen como argumentos en favor de la dependencia artística de Madrid[2148]. Algo que, unido a la falta de tradición pictórica, condiciona la diferencia

[2141] Se trata de la obra de Manuel Murguía titulada *A arte en Santiago no século XVIII e noticia dos artistas que floreceron na devandita cidade e cultura* (1884). Obra que marcaría el camino para investigaciones posteriores como las de López Ferreiro o Balsa de la Vega.
[2142] Como señala Castiñeiras acerca del siglo XIX, "va a seguir siendo la Iglesia el casi exclusivo cliente de arquitectos y artistas". FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2009), p. 116.
[2143] GARCÍA IGLESIAS (1998).
[2144] O con la publicación en 1889 de *Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, obra principal de Alfredo Brañas.
[2145] Chamoso Lamas y Figueira Valverde, entre otros, realizan una acertada síntesis de la pintura compostelana en su obra. VV. AA (1981).
[2146] La Universidad de Santiago de Compostela acoge las obras que en su momento fueron depositadas en la Real Sociedad Económica de Amigos del País.
[2147] CARBALLO CALERO (1993), p. 315.
[2148] Ibídem, p. 314.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de calidad artística en la pintura gallega decimonónica, subordinándola a la española.

El cuestionamiento de la escuela gallega es un aspecto que se achaca a Galicia. Una ausencia de tradición que no impide el florecimiento de la pintura a partir del siglo XIX y que, sin escapar del todo a las circunstancias sociales y económicas, convergerá en un siglo XX propiamente gallego[2149]. De manera que, sin llegar a conformar escuela, "las características que definen una escuela no se dan entre nuestros pintores"[2150]. Pues como señala Álvarez Martínez "los pintores que vivieron y compusieron obra en los siglos XIX y XX, no otorgaron carácter de galleguidad a su pintura"[2151]. Se forja, por tanto, una pintura de carácter universalista que pertenece, sin perder sustancialidad autóctona a la línea europea de la que se nutre el arte pictórico gallego[2152].

Sí que se reconoce cierta internacionalización del arte gallego a partir de la década de los 40 del XIX[2153]. Años después, desde 1854, la única llama que crepita en Galicia es la contenida en la obra de Dionisio Fierros[2154].

> "Será a finales del siglo XIX, cuando se produce el nacimiento de las generaciones que en el primer tercio del siglo XX darán lugar a la creación del novecentismo y lo que sin duda se puede calificar como una escuela gallega"[2155].

Pese a la oscuridad y nieblas iniciales, heredadas del siglo XIX, y combatiendo el desfase cronológico dentro del arte español del momento por medio de pequeños contrabandos intelectuales, se importan a Galicia movimientos artísticos extranjeros colocando los

[2149] LIAÑO (1976), p. 76.
[2150] Ibídem.
[2151] ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010), p. 21.
[2152] MON (1974), p. 25.
[2153] TILVE JAR (2009), p. 306.
[2154] RODRÍGUEZ PAZ (2012), p. 1586.
[2155] ABEL VILELA (2004), p. 284.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cimientos en la construcción de una poética propia[2156]. Más allá de lo exclusivamente artístico, se puede conceder una cierta voluntad de estilo, que pretende ser vital, mezcla de lo autóctono con las sugerencias provenientes del arte europeo, tamizadas por el arte español.

La influencia del arte europeo en el español y en el gallego es algo innegable[2157]. Por tanto, la formación de una tradición propia no habría sido posible sin la existencia de impulsos externos a Galicia, y en no pocas ocasiones, originados más allá de las fronteras del país. Lo gallego en el arte debe ser entendido no como arma política, sino como identidad básica y fuente de inspiración. Solo puede dar el que tiene y solo tiene valor el dar si se da lo que se ama. Dar lo que es la esencia propia legítima, secularmente íntima, tiene la ventaja de que no puede empobrecer, no puede agotar el caudal, sino multiplicarlo.

En lo concreto, grupos como la Xeración Doente colaboraron con la renovación pictórica de la Galicia finisecular del XIX. Cuatro artistas que proponen un esfuerzo pictórico que lleve a la pintura a cotas que en el pasado alcanzaron tanto la escultura como la arquitectura. Por su parte Os Novos será un movimiento que aporta las claves de la renovación de la plástica gallega. Sugiriendo un punto de vista ennoblecedor que, dejando atrás una visión amarga, acerca la pintura gallega a los ismos modernos.

Mientras en España fraguan ideas regionalistas, en Galicia gana fuerza un pensamiento nacionalista que impulsará un arte esencial en la conformación y exaltamiento de la identidad gallega[2158]. Precisamente, los inicios del siglo XX asisten al debate entre regionalismo y nacionalismo en un contexto de búsqueda de identidad artística[2159].

Surge un compromiso con la realidad, en el que arte y sociedad se dan la mano "para cimentar una identidad perdida"[2160]. Obra de Antolín Faraldo Asorey (1822-1853), *Nuestra bandera literaria*, habría de ser en palabras de Fandiño Veiga, "el primer manifiesto artístico

[2156] BRIHUEGA (1981), p. 423.
[2157] LAFUENTE FERRARI (1971), p. 10.
[2158] PALOMARES (2008), p. 31.
[2159] CASTRO (1998), p. 15.
[2160] BARREIRO (2009), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gallego"[2161]. Un movimiento galleguista que no entiende de colores, ha sido de todos los sectores y alas de la política. Esta postura surge en un momento en que Galicia cobra conciencia de que lo que hace tiene valor. Aparecen así ideas como la del Panteón de Gallegos Ilustres en el que reposarán para siempre el cuerpo y la memoria de personalidades como Rosalía de Castro, Alfredo Brañas, Eugenio Montero Ríos o Salvador Cabeza de León.

Nombres todos ellos que serán teselas dentro del mosaico de un Rexurdimento: gallego renacer en lo político y en lo artístico, por medio de la reivindicación de la historia, el arte, lengua y cultura propios gallegos, afirmándolo en oposición a lo impuesto desde Madrid[2162]. Un arte gallego no provinciano, a hombros de la tradición en el que hay que destacar la importancia de las artes plásticas, encargadas de

> "mostrar la imagen de lo que tenían que ser los pueblos en el futuro: una tierra fértil y luminosa, bañada por el mar y animada por los cantos de los niños"[2163].

En otro orden de cosas, se popularizan los estudios fotográficos en las capitales de provincia, especialmente en la última mitad del siglo. De hecho, dentro del apartado fotográfico en Galicia

> "al contrario que en otros países, no surgen actitudes artísticas concretas, ni como movimiento, ni individualizadas, ni siquiera en el contexto de Pictorialismo, tan en boga en la Europa de esos años"[2164].

***

El retrato es una de las obras que más se relaciona con el paso del tiempo y los cambios de ánimo[2165]. Si en general un artista dialoga con su público a través de sus obras, en el caso del retrato esa conversación adquiere mayor relevancia. Es un género que posee la virtualidad de

[2161] FANDIÑO VEIGA (2009), p. 41.
[2162] TILVE JAR (2009), p. 302.
[2163] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 290.
[2164] Ibídem, p. 330.
[2165] AZARA (2002), p. 23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reflejar los valores morales "incluso aquellos que podrían considerarse como más íntimos y celosamente guardados"[2166], como en el caso de Dorian Gray. En este sentido hay que reconocer la capacidad biográfica, dibujo de la vida, del retrato: tanto del relato individual, como lugar desde el que admirar el espíritu de una época[2167].

El sujeto que se presenta para ser representado es en parte revelado y en parte interpretado por el artista. De modo parecido a como el director de orquesta interpreta y hace nueva cada composición que conduce: el artista intenta ir más allá de la mera partitura facial para aportar algo de su propia mano.

La creciente importancia concedida actualmente al artista y al contemplador como *sujetos* ha abierto las puertas a una clasificación sociológica que remite a la identidad social de un artista o un público burgueses. No siempre los mejores retratos corresponden a artistas especializados en el género, sino a artistas con gran personalidad capaces de intuir el alma del retratado[2168]. Pues como se ha visto, el retrato es un ejercicio de interpretación. Si varios artistas representasen al mismo modelo, habría tantos retratos distintos entre sí como artistas, y todos resemblando al modelo.

La pintura de un retrato puede entenderse como creación bilateral[2169]. En sentido estricto nunca podemos realmente comprender al otro, como de hecho en tantas ocasiones resultamos extraños para nosotros mismos. El retrato posee la virtualidad de ser testamento doble: del modelo y, sobre todo, del artista[2170]. En este sentido, se ha analizado la relación que existe entre las voluntades del modelo y del retratista cuando se trata de afrontar la representación.

Según Berger, los retratos que muestran más profundidad psicológica deben este hecho sobre todo al interés obsesivo del artista

[2166] WILDE (2008), p. 98.
[2167] BEJARANO VEIGA (2015), p. 288. A este respecto, es interesante el valor de la moda como retrato, según el cual la individualidad se diluye o esconde tras un perfecto cumplimiento de una serie de normas sociales más o menos externas.
[2168] OROPESA (1995), p. 7.
[2169] GARCÍA-SABELL (1971), p. 101.
[2170] Si la sinceridad absoluta de un autorretrato es casi imposible, dada la natural benevolencia, que justifica, explica y elogia los defectos, ¿por qué iba a ser más veraz el retrato de "uno" hecho por "otro"?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en cuestión, pues "en realidad, son obras en las que el artista se descubre a sí mismo"[2171].

Llegará el momento en que la importancia de la idea que tenga la persona a retratar prime sobre la decisión del modelo. Sin embargo, durante gran parte de la tradición del retrato, el objetivo era el de transmitir una idea determinada acerca de la condición social, logros obtenidos, incluso aficiones de la persona retratada. Por ello se puede decir que un retrato posee intencionalidad, es decir, en él se decide la forma en la que mostrar (artista) y ser mostrado (modelo)[2172].

Se pueden distinguir numerosos modelos: desde personajes genéricos hasta otros más o menos individualizados. También existen ejemplos en los que se da una combinación de géneros: un paisaje que presenta tipos, una escena costumbrista que incluye a la familia real, etc. Una imagen que puede ayudar a entender esta relación puede ser la siguiente. El pintor actúa de sastre que ha de ajustar cada retrato a la persona: emplea el mismo material, incluso la misma técnica, pero cada traje, y cada retrato han de ser –son– distintos.

Este apartado concluye considerando el retrato como historia (*history*, *story*) e intercambio (*trade*). El retrato entendido como historia no es algo nuevo; es evidente su valor como documento objetivo que muestra quién era una persona[2173]. De hecho, la historia occidental puede ser entendida como una sucesión de vidas destacadas en sus distintos ámbitos: religioso, político, o militar. El retrato así considerado no buscaba tanto la instantánea y sí fijar una idea, casi incluso más que la biografía de una persona. En segundo lugar, el retrato como story o narración, que cuenta cómo era determinada persona a partir de lo representado. Finalmente, como intercambio: dos sujetos se ponen de acuerdo en torno a un encargo. Un contrato que no debe entenderse solamente en clave de transacción económica, sino también en cuanto intercambio posicional. Se produce una cesión de elementos tradicionalmente por parte del modelo y del artista.

***

[2171] BERGER (2006), p. 21.
[2172] Azara señala a este respecto que "en efecto, un retrato revela tanto sobre el modelo como sobre el artista". AZARA (2002), p. 54.
[2173] Ibídem, p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un recorrido por los géneros y su relación con la pintura gallega ha servido de introducción a las siguientes páginas; y como complemento al esbozo trazado en el cuarto capítulo. Superada la barrera que califica al retrato de género pictórico excepcional, es necesario distanciar el caso gallego de las cuestiones nacionales y europeas debido a un exceso de celo y de vinculación con su tierra que proponen una mirada renovada y renovadora sobre el arte y desde el arte.

Se advierte cierto movimiento pendular en el arte del siglo XIX, con tendencia a una inflexión en la temática del arte gallego del mismo siglo, que otorga ahora el protagonismo a Galicia, su paisaje y sus gentes[2174]. Géneros que se verán modificados son la materia costumbrista; el paisaje, que alcanza entidad y protagonismo propios; y el retrato, que sin ser nuevo alcanza cotas nunca vistas en la historia del arte. Todos ellos por medio de versiones que admitirán propuestas muy plurales: desde el clasicismo hasta el regionalismo[2175] pasando por el simbolismo o el modernismo.

Género que atrapará lo gallego encarnado en sus gentes, haciéndolo paisaje[2176], desde comienzos del siglo XIX hasta bien entrada la centuria pasada[2177], el del paisaje ocupa un lugar destacado dentro del elenco de los géneros pictóricos. Junto al retrato, el paisaje cobra protagonismo con toda su poética de lo pintoresco y lo sublime[2178]. Ideales de juventud, robustez, viveza se engarzan estética y pictóricamente, haciendo gala de la capacidad de combinar una figura universal y eterna con una figura concreta que represente las aspiraciones de una nación[2179], dando como resultado una suerte de Arcadia original, ahora con formas gallegas.

[2174] FOLCH i TORRES (2013).

[2175] Una pintura regionalista que todavía es posible encontrar en 1917 bajo apariencias simbolistas. MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 214.

[2176] PULIDO (2004), p. 15.

[2177] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 178.

[2178] En Galicia los verdes son infinitos, una variedad que obsesiona a los paisajistas. Francisco Lloréns en su *Mañana de agosto* consigue una pintura capaz de encerrar el tiempo. Uno de los máximos exponentes de la pintura de paisaje en Galicia, y punto de partida del paisaje moderno, Lloréns genera un arte del paisaje por medio de líneas de horizonte muy elevadas, puntos de vista altos. El verde del paisaje y los azules de las rías son elementos que se prestan a este juego pictórico.

[2179] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 287.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El ámbito rural en Galicia reviste una importancia sin parangón; de ahí que la historia del arte gallega deba superar cierta miopía urbana que puede menospreciar lo rural. El paisaje propone "una aproximación moral basada en la unión inmediata del hombre con la naturaleza y la felicidad que esa inmediatez producía"[2180]. Se va más allá de una asociación iconográfica evidente según la cual el paisaje gallego es entendido como mujer[2181].

El costumbrismo continúa centrado ahora en el afán por la intrahistoria. El acontecer de lo diario en Galicia (su naturaleza, las variadas ferias que pueblan su calendario, la música, ¡y por supuesto el mar!) recibe un tratamiento enriquecedor, por variado, de mano de sus muchos pintores[2182]. La particular forma de creer gallega no trata tanto de lo sacro como de una intelección de lo religioso y las creencias populares de un pueblo. Aplicado al caso artístico, los artistas se emplearán en mostrar lo trágico común por medio de un vocabulario dramático.

En la pintura gallega, y excepción hecha del retrato, las escenas campesinas predominan y se prolongan durante las primeras décadas del siglo XX[2183]. El territorio fronterizo entre lo costumbrista y el retrato se concreta en el concepto de los tipos. Por ejemplo, muchas de las obras de Sotomayor, quieren ser tipos, pero tienen una fuerza arrolladora que muestra claramente su carácter de retrato.

Una preocupación por el asunto social, empleando un lenguaje realista no exento de cierta voluntad de atrapar lo psicológico, son características de la pintura costumbrista gallega. ¿Su principal objetivo? Conseguir el acercamiento a sus sujetos populares en obras anónimas.

***

El estudio del retrato permite conocer un género que no se agota, ni siquiera cuando parece experimentar estertores de muerte. Como piedra filosofal de la representación, el retrato concreta una pregunta que late

[2180] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 285.
[2181] De hecho, cuando en gallego se habla de "paisaxe" se hace en femenino.
[2182] CASTRO FERNÁNDEZ (2018), p. 28.
[2183] PALOMARES (2008), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en la tradición estética occidental: ¿es más importante la realidad o la belleza? Esta investigación recoge una bibliografía que podría facilitar estudios posteriores en los dos campos aquí analizados: el retrato y la pintura gallega entre 1850-1936.

En la presente indagación se ha reflexionado acerca de los modelos y sistemas representativos tradicionales, pero sin romper con el purismo y la supuesta transparencia del *medium*, y dejando de lado una exploración de sus efectos político-ideológicos. La estructura, las aproximaciones críticas y esquemas de argumentación propuestos en esta disertación son producto de la meditación sobre la imagen en general, y aspectos particulares de esta como su variante fotográfica y el autorretrato.

Pese a que excede el planteamiento cronológico de esta exploración, quizá sea oportuno hacer constar que la revisión de conceptos como *cuerpo*, *hombre* o *mujer*, llevada a cabo por corrientes de pensamiento más recientes como el postmodernismo, el feminismo o el estructuralismo, han desdibujado los límites del retrato de una manera que bien podría justificar una profunda revisión.

También se podría haber debatido acerca de la cualidad *aurática* de ciertas imágenes, pues es innegable que más allá de la más o menos *reproductibilidad* alcanzada, o el conocimiento que se tuvieran de ellas, si una imagen posee esa cualidad de aura, lo será sin depender del número de gente que la contemple[2184].

El retrato como género permite el establecimiento y el estudio de una escuela española en la que, como es natural, la pintura gallega se verá inmersa y de la que se nutrirá. Aunque la pintura de la así denominada escuela española ha sido objeto de algunas investigaciones, el género del retrato ha tenido una aproximación parcial en el caso concreto gallego.

Como ya se había anunciado en la presentación, en este apartado el esquema ha seguido las distintas tipologías atendiendo a la clasificación propuesta por Monterroso Montero[2185]. Decisión que ha ido acompañada con ejemplos pictóricos donde puntualmente se ha visto

[2184] BENJAMIN (2019).

[2185] Una clasificación que tiene en cuenta los retratos oficiales y distantes (institucionales, reales); los cercanos (familiares, de amistad, autorretratos); y, entre uno y otro grupo, el retrato burgués.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conveniente. Este capítulo, además, ha sido el núcleo que organiza el desarrollo del discurso plástico gallego y su relación con el retrato.

La Galicia muchas veces retratada poco tenía que ver con la idealización mostrada por los pintores; el porqué de esa idealización puede explicarse en la voluntad de refugiarse de la realidad por parte de los artistas[2186]. Se emplea una *imagen nueva* proyectada hacia el futuro, que supera y deja de lado el pasado. En este sentido es posible advertir novedades en la composición y la visualización originadas en el mundo de la fotografía o la estampa japonesa. En su faceta de "máximo esplendor de la Poética de la modernidad, el retrato pretende responder a los tiempos modernos con una imagen moderna"[2187]. Como ocurría en el resto de Europa, también en Galicia el retrato era visto como alternativa pecuniaria[2188] y con frecuencia los formatos fotográficos copiaron el hacer de la pintura[2189].

Antes de 1850 se han estudiado obras como las de Juan José Cancela del Río: prueba de su valía como miniaturista que presta especial atención a unos retratos de correcta objetividad. Un artista, paradigma de su generación que se caracteriza como romántico

> "no tanto por sus formas artísticas, como por la sociedad a la que sirve: el gusto de la burguesía por ver reflejada su imagen y el diminuto formato de la miniatura, dándole esa dimensión íntima y entrañable al retrato, encajan muy dentro de los rasgos y la sensibilidad propias del Romanticismo"[2190].

En los retratos de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, el sentir general de los artistas es continuar con la tradición[2191]. Entre tantos otros, nombres como el Dionisio Fierros, Román Navarro,

[2186] Pablos se refiere a Sotomayor cuando habla del proceso de "idealización y ennoblecimiento que el artista añadía a todo cuanto tocaban sus pinceles". PABLOS (1981), p. 24.
[2187] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 280.
[2188] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 27.
[2189] CASTRO FERNÁNDEZ (2018), p. 72.
[2190] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 410.
[2191] BERNÁRDEZ (2011), p. 21.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fernando Álvarez de Sotomayor[2192] o Antonio Fernández transitaron las sendas del retrato. El retrato como género experimenta un cambio en las dos últimas décadas del XIX. Modificaciones que pueden advertirse en la práctica artística de pintores como José María Fenollera[2193], Alfredo Souto y Joaquín Vaamonde.

El retrato cobra pleno significado como testimonio sociológico. Personajes de la realeza, la política y también de otros grupos sociales arrostran el más allá. Y es que el retrato también puede ser entendido como muestra de las expectativas individuales del retratado en relación con el ansia de inmortalidad. Además de representaciones de lo selecto en forma de magistrados, cargos políticos, etc.; en el siglo XIX se practican cada vez más representaciones de lo popular. En las obras de Sotomayor, Cristóbal o Isaac Díaz Pardo ¿se muestra la imagen de un individuo con nombre y apellidos? ¿o en cambio, se quiere representar al colectivo a partir de un fragmento?

Buena prueba de la hibridación de este género son cuadros que, siendo anónimos, son a la vez tan personales como *Modelo en la plaza de María Pita*, *Señora leyendo al lado de una ventana* o *Señora con sombrero rojo*.

Prueba del proceso de sofisticación social, el retrato se apoyará en elementos de la cultura cortesana primero, y urbana después. Es prodigioso el número de retratos que han sido pintados en todo el mundo desde 1860 hasta aproximadamente 1920. Llegados a este punto es legítimo aplicar al retrato las dos preguntas que Angier plantea para el ámbito fotográfico: ¿A quién estoy mirando? ¿Quién está mirando?[2194] Y en el caso concreto gallego ha sido interesante analizar como una misma pregunta consigue una enorme diversidad de respuestas: baste pensar en aproximaciones al género como la vertiente simbolista de Corredoyra o la academicista de Sotomayor. Parecidos y

[2192] Probablemente "el pintor gallego más reconocido de todos los tiempos", Sotomayor puede ser considerado uno de los mejores pintores del entre siglos gallego, haciendo gala de un naturalismo historicista que hunde sus raíces en la tradición realista española. VALLE PÉREZ (2004), p. 13.

[2193] Excelente retratista de la sociedad, se deben a sus pinceles tres grandes galerías de retratos: los presidentes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, una serie de arzobispos y otra en el hospital psiquiátrico de Conxo.

[2194] ANGIER (2008).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diferentes, cada una de las mínimas fluctuaciones en la expresión o los pequeños gestos involuntarios devienen modificaciones significativas.

Una serie de cuadros que por sus referentes populares podrían adscribirse en la temática costumbrista, y por su concreción son también retratos, pese a lo anónimo de su formulación. Resulta muy difícil no pensar en un sacerdote concreto cuando se contempla *El señor cura* (1907) de Álvarez de Sotomayor. Y, sin embargo, entre sus líneas y colores, el pintor consigue henchirlo de valores etnográficos. Algo parecido ocurre con otros lienzos anónimos como *El Alcalde* de Fenollera (1898) o el *Cardenal* de Corredoyra.

Todo lo visto hasta ahora eran ejemplos individuales. Pensando en alguno que muestre grupos, pueden citarse las versiones familiares de Fierros en *Unha familia galega* y *Madre e hija* (1853) o el lienzo *No faetón de Rianxo a Santiago* (Castelao, 1908).

Acerca de la pregunta que vertebra esta tesis, es posible afirmar después de una revisión teórica basada en las obras estudiadas, que la existencia de una escuela gallega está inscrita en determinadas circunstancias. Es decir, que existió y existe una manera gallega de entender la pintura y concretamente el retrato, pero que es necesario afinar en su aparición geográfica y, sobre todo, cronológica. Las vanguardias no abandonarán este feraz campo de representación. Algunos nombres no citados hasta ahora pueden ser el Concha Vázquez, Emilio Pérez Rodal, etc.

En cuanto al argumento temporal, es ineludible hacer referencia a la formación de los artistas. Mientras Madrid sea el principal y único foco emisor, cualquier persona que quiera prosperar en el campo de las artes debía acudir a la capital para formarse en las maneras de hacer y postulados que desde esa cátedra se impartían. Una de las principales consecuencias que este hecho tendrá para Galicia será que, de entre los artistas que ansíen la fama, aquellos que la alcancen, difícilmente retornarán a su lugar de origen por no existir una infraestructura de enseñanza de las artes. Panorama que empezará a cambiar con el establecimiento de instituciones como la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, la Academia de Bellas Artes de A Coruña y el esfuerzo aunado por parte de las distintas diputaciones provinciales. El primero de los principales argumentos a favor de la erección de una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escuela gallega pictórica hay que situarlo en algunos artistas que, formados en Madrid, e incluso en el extranjero merced a las escasas becas que se concedían en Galicia o en Madrid, pondrán rumbo a Galicia para ejercer, además de como artistas, como enseñantes. Una vez dicho esto, puede ser útil mencionar algunos de esos artistas-profesores que configuraron las bases teóricas y prácticas de la actual escuela gallega de pintura.

Acudiendo a las categorías mostradas en el cuerpo del texto, se recogen a continuación las principales ideas, así como nuevas obras que han sido estudiadas a tal efecto y amplían el elenco.

De las cuatro categorías desarrolladas, la de retrato distante y retrato burgués son las que alcanzan un grado menor de desarrollo y novedad. ¿A qué se debe esto? El retrato real puede ser admirado en otras obras como las versiones que de *Isabel II* hicieron el ourensano Manuel Antonio Vales Rodríguez o el discreto José María Salgado. Con gran potencia retrató Román Navarro a *Alfonso XII a caballo*. En su vertiente de retrato institucional otras obras a incluir podrían ser el *Cardenal Lago González* pintado por Tito Vázquez; o el retrato del Presidente del Tribunal Supremo *D. Evaristo de la Riva* (Dionisio Fierros). A medio camino entre lo institucional y lo burgués, pueden situarse retratos como *D. Luis Fernández Garrido* o *D. José Varela de Lima y Menéndez*, ambos pertenecientes a la galería de retratos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad compostelana.

Por parte del retrato privado o burgués el asunto es bien distinto. Como se ha podido comprobar, la principal novedad en esta categoría es el aumento, en calidad y número, de los cuadros que muestran a modelos burgueses. De ahí que, el siguiente paso lógico, y por ende primicia, sea la diversificación de sus tipologías y el enriquecimiento de su iconografía. ¿Títulos que sean reflejo de esto? Parada Justel aporta retratos como el del farmacéutico *Serafín Temes Sánchez* en 1900; la *Señora Silvela* de Álvarez de Sotomayor (1907); Corredoyra en 1913 realizará el retrato de *Antolina Labajo*, y de *Don Augusto González Besada* en 1914. Basado en una fotografía y pintado en el año 1923 está el *Retrato de doña Antonia Núñez*. Y tantos otros. Una serie de obras,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en definitiva, buena muestra de que la intelección gallega, es capaz de concebir e innovar en el campo de la retratística.

Pasamos ahora al gran grupo del retrato cercano.

En el apartado de retratos de amistad posteriores al año 1936 puede admirarse el que Aramburu dedica a su amigo *Raúl Torrado* (1976). Artistas que regalan arte a otros artistas. Rafael Alonso inmortaliza al dramaturgo *José Ruibal* (1987). También las hay en territorio fronterizo con la caricatura, por ejemplo, los rasgos que Álvaro Cebreiro dibuja de *Unamuno* (1954) o la expresionista faz que Luis Seoane diseña a partir del rostro del *poeta Miguel Hernández* (1967). Otras obras penetran la mera representación del modelo en cuestión, el creador mira con sus pinceles más allá de la realidad, dando lugar a ejemplos como el *Retrato de Ramón Faraldo* pintado por Tino Grandío[2195].

Figura 113

También superado el límite cronológico pueden citarse obras como *Xulio Maside*, obra de su padre Carlos en 1946. El ámbito familiar,

[2195] Fig. 113: Tino Grandío, *Ramón Faraldo* (1974). Óleo sobre lienzo, 117 x 80’5 cm. Colección de arte ABANCA.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

líneas más abajo evocado con el caso de Julia Minguillón, cuenta con ejemplos como la *Hija* de Laxeiro (1944); y en esa frontera entre la familia política y la familia de sangre se cuela su *Cuñado* (sf). Otras obras, en fin, podrían ser El *retrato de mi madre* (1958), de Alberto Datas; la delicada e inquisidora mirada de *Sara* (Xoan Fernández, 2001); o algunos de los retratos familiares realizados por Segura Torrella en 1997.

El retrato infantil, por otro lado, siempre ha requerido un algo más. Pues la máscara de inocencia que portan los niños no siempre resulta fácil de traducir al lienzo. Así, en 1938 Corredoyra pinta el *Retrato del niño Juan A. Fernández*. Y en el contexto más contemporáneo otras obras son la "pensierosa" *Niña* de Suárez-Llanos (1958) o las realizadas por autoras como María Antonia Dans (*Retrato de niña*, 1970), Elena Gago (*Niños tocando la armónica*, 1972) o Juan Garcés (*Niña con bicicleta*, 1990).

Por otro lado, los autorretratos y retratos de artista muestran un cambio en la concepción que tenían de sí mismos y de sus compañeros de pinceles. Con estas modificaciones, los artistas se harán retratar como burgueses: así nos muestra Joaquín Vaamonde a *Isidoro Brocos*. Sería interesante profundizar en la dialéctica que se establecen entre los así denominados autorretratos confidentes y los actuantes. A este respecto, representaciones de artistas, como la de *Jenaro Carrero* inciden en nuevos aspectos de la vida bohemia; mientras que otras, como la de *Fenollera*, reflexionan en la mixtura de las facetas artístico-burguesa. El caso de los autorretratos ha requerido una búsqueda más afinada e igualmente rica. De manos de Julia Minguillón hay que reseñar la obra en que aparece con su perro *Tyla* (1943) y el tan interpretado *Mi familia* (1944)[2196]. Sin dejar de lado la anclada versión que hace Eugenio Granell de sí mismo en 1944. Manuel López Monteserín cuenta con un *Autorretrato* (1942-1947). Interesante por la manera en que concretan pictóricamente el título, se citarán también *Pintora y modelo* (Luis Torras, 1952); y *El pintor y su mundo*, producido en 1954 por Luis Gómez Pacios. Por incluir un par de últimas

[2196] Aproximación grupal que entiende la familia como universo en equilibrio, es interesante resaltar que este cuadro fue el epicentro de una peculiar exposición que tuvo lugar en el año 2015 (*Olladas 2015*). En ella, todos los artistas presentaron cuadros tomando como referencia este cuadro de la pintora lucense.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

obras, que sean el sugestivo y fluorescente *Autorretrato* de Tomás Barrio (1970); y el *Autorretrato* de Xabier Pousa (1980).

La última mención se dirige a los retratos alegóricos. Categoría que podría acoger a personajes como *Pepa a Loba* (Juan Luis López García, 1919) o *Mª dos Anxos de galega*. Algunos de estos cuadros tienen su origen en la condición de becarios de sus autores, por ejemplo, Antonio Insúa Bermúdez realiza *La cacharreira* en 1930. Unos ocultan tras sugerentes títulos a los modelos que muestran (*Primavera*, Tito Vázquez); otros son más arquetipo que puro retrato (*Muller do camino*, 1934). Podría incoarse la categoría de retrato alegórico a partir de obras como las de Luis Torras Martínez (1912) o Julio Fernández Argüelles (1932). Torras Martínez es autor de algunos retratos que, por su gran componente escultórica, parecen desbordar las dos dimensiones del lienzo. Fernández Argüelles es artífice de una serie de retratos imaginarios "esfuerzo casi titánico de interpretación psicológica y plástica de grandes figuras de la historia, religiosas, científicas, plásticas, legendarias"[2197].

La identidad es uno de los grandes temas de la modernidad. Los años a partir de 1936 asisten confusos a la mezcla entre lo humano y lo artificial con la inclusión de maniquíes, autómatas y máscaras. Se pueden mencionar obras como el más que sugerente cuadro al óleo que muestra una *mano con carbón* (1937), en pleno proceso creativo. Del año 1951 es un soberbio *autorretrato* al pastel de Manuel Torres conservado en el Museo de Pontevedra. Con ejemplos como *Autorretrato decapitado* (1944) o *Autorretrato de indio* (1945), Eugenio Granell procede a la construcción del retrato siguiendo la tradición surrealista. Rivas Briones se representa en 1947 rodeado de cuadros que le observan, quizá conocedores de que él, como ellos, son pura pintura plana. También podrían citarse el espectacular *autorretrato* cromático de Segura Torrella en 1968; el inquietante ejemplar que se realiza Aramburu (1976); o el rostro casi derretido de Alfonso Abelenda (1991); se cerraría esta enumeración con el cotidiano y contemporáneo *autorretrato* de Quintana Martelo (1997) en su taller.

[2197] PABLOS (1981), p. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mención aparte merecen obras grupales como el turbador y silencioso *Estío* de Xaime Quessada (1959). Ejemplos posteriores bufonescos como *Arlequín con dama*[2198], o circenses como cualquiera de los acróbatas inmortalizados por Maruxa Mallo. Y otros tantos ejemplos posteriores que son prueba de que el arte sigue fluyendo por las venas gallegas de los siglos XX y XXI.

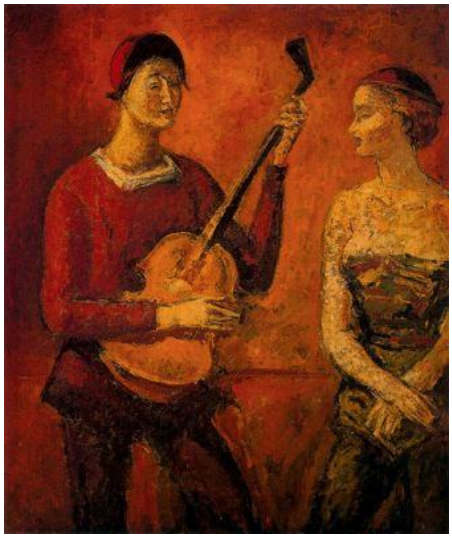

Figura 114

[2198] Fig. 114: Arturo Souto, *Arlequín con dama* (1950). Óleo sobre lienzo, 121 x 105 cm. Museo de Pontevedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No exento de cierta timidez, cierro estas páginas con el deseo de que otras investigaciones se arroguen la responsabilidad de colaborar en el conocimiento sobre temas de la historia de la humanidad tan interesantes y fascinantes como los que aquí se han atisbado. Yo por mi parte espero seguir durante mucho tiempo ese rastro que tras de sí deja cada rostro a través del retrato. Y me atrevo a repetir con Baudelaire que

> "las omisiones o errores involuntarios que haya podido cometer, la Pintura me los perdonará, como a un hombre que, a falta de extensos conocimientos, tiene el amor a la Pintura hasta en los nervios"[2199].

[2199] BAUDELAIRE (1996), p. 294.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ABEL VILELA, A. (1998): *Manuel Abelenda (1889-1957),* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ABELLÁN GARCÍA, J.L. (1984): "Liberalismo y Romanticismo 1808-1869", *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa Calpe, S. A.

ACTON, M. (1997): *Learning to look at paintings*, London, Routledge.

ACUÑA RODRÍGUEZ, X.E y CABO VILLAVERDE, J.L. de (1993): "La fotografía en Galicia". *Galicia Arte. Tomo XVI. Arte contemporáneo (I)*, A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. *Arte contemporáneo (I),* A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 478-505.

ADORNO, T. W. (1992): *Teoría estética*, Madrid, Taurus Humanidades.

AGUIRRE, J.A. (1996): *Figuracións: anos 70 na Colección Arte Contemporáneo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, D.L.

AGUILERA CERNI, V. (1970): *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península.

AGUILERA CERNI, I. P. (1982): Valencia, Vicent García.

AGUSTÍN, M. C. de (2006): *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, Cartagena, 3000 Informática.

ALCALÁ-GALIANO, L. (2021): "Sobre Galicia en el siglo XIX, los géneros pictóricos y sus retratos", *Iberic@l*, París, Institut d'Études Hispaniques-Sorbonne Université, pp. 27-40.

ALCALÁ-GALIANO, L. (2021): "Máscaras y espejos. Ocultamientos y revelaciones en el retrato", RIBEIRO, E. (ed.), *REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 3, 3, pp. 73-84. https://doi.org/10.21814/2i.3.3

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALCALDE MARTÍN, C. (2020): "Demetrio y Antonio: a imagen y semejanza de Dioniso", CLÚA SERENA, J. A. (ed.), *Mythological Plutharchea. Estudio sobre los mitos en Plutarco*, pp. 13-29.

ALFARO, A. de (1987): *El arte visto por los artistas*, en *"*La vanguardia española analizada por sus protagonistas", Madrid, Taurus, D.L.

ALLARD, S. de (2006): *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, Réunion des Musées nationaux.

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R. (2021): "Retrato fotográfico", *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ALONSO CABEZAS, M. V. (2019): "Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)", en *Archivo Español de Arte*, vol. XCII, n.º 366, pp. 191-202. https://doi.org/10.3989/aearte.2019.13.

ÁLVAREZ EMPARANZA, J. M. (1973): *Origen y evolución de la pintura vasca*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (1998): "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, pp. 81-120.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (2004): "Los retratos del Greco", en PORTUS PÉREZ, J. (ed.): *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, pp.124-149.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. (2010): "La fascinación por la obra de arte", *Santiago, punto de encuentro: obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia*, [catálogo da exposición], Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M. V. (2016): "The Spread of Romantic Postulates through the Nineteenth-Century Art Journals. El Artista (1835-1836) and The Germ (1850)", *Boletín de Arte*, n.º 37, 2016, pp. 23-34, ISSN: 0211-8483.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALVIRA, P. y TORELLO, G. (eds.) (2021): *Cultura e imágenes en los siglos XIX y XX latinoamericano*, Montevideo, Universidad de la República, pp. 1-9. https://doi.org/10.25032/crh.v7i12.1

ALTUNA, B. (2009): "El individuo y sus máscaras", *Ideas y valores*, nº 58, pp. 33-52.

ALTUNA, B. (2010): *Una historia moral del rostro*, Valencia, Pre-Textos.

AMORES, N. (2021): *Las selfies y los turistas. Autopresentación a partir del uso de la telefonía* celular, Universidad de La Plata [tesis inédita].

ANGIER, R. (2008): *Saber ver el retrato fotográfico*, Barcelona, Omega.

ANTIGÜEDAD, M. D. y AZNAR, S. (1998): *El Siglo XIX. El cauce de la memoria*, Madrid, Itsmo.

ARGAN, G. C. (1975): *El arte moderno 1770-1970*, Valencia, F. Torres.

ARGULLOL, R. (1983): *Los estilos artísticos, Historia del Arte*, vol. I, Barcelona, p. 69.

ARGULLOL, R. (1991): *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Destino.

ARGULLOL, R. et al (2004): *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

ARGULLOL, R. (2013): *Maldita Perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona, Acantilado.

ARIAS ANGLÉS, E. (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid.

ARIAS ANGLÉS, E. (1989): "La pintura, la escultura, el grabado", *La época del romanticismo (1808-1874)*, Madrid, Espasa-Calpe.

ARIAS ANGLÉS, E. (1992): *Pintura española del siglo XIX*, Madrid, Historia 16.

ARIAS ANGLÉS, E. y RINCÓN GARCÍA, W. (1998): *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*, Madrid [catálogo de exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARIAS ANGLÉS, E. (2004): "Jenaro Pérez Villaamil", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo,* Vigo, Nova Galicia Edicións

ARIAS CHACHERO, P. (2021): "Ángel del Castillo López". Publicado o 15/4/2021 no Álbum de Galicia (Consello da Cultura Galega) http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=765. Recuperado o 27/04/2022.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1989): *La pintura del siglo XIX en España*, Vicens Vives, Barcelona.

ARIES, P. y DUBY, G. (1992): *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.

ARNHEIM, R. (1992): *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra.

ARNHEIM, R. (2008): *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza.

ARTIAGA REGO, A. (2006): "La sociedad gallega (c. 1770-1874)", JUANA, J. de, y PRADA, J. (coords.) *Historia de Galicia*, Barcelona, Ariel, pp. 57-82.

ASHBERY, J. (2006): *Autorretrato en espejo convexo*, Barcelona, DVD.

ATENCIA CONDE-PUMPIDO, B. (2020): "Préstamos, intercambios y robos compositivos en el cubismo sintético parisino de finales de los años diez", VIGO TRASANCOS, A. *QUINTANA*. (dir.), Nº19, pp. 129-144.

AULLÓN DE HARO, P. (2016): *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

AUMONT, J. (1992): *El rostro en el cine,* Barcelona, Paidós.

AYALA, M. A. (2005): "El proletariado, tema costumbrista y novelístico en el corpus literario de Emilia Pardo Bazán", *Cahiers Galiciens* 4, pp. 125-136.

AYMAR, G. C. (1967): *The Art of Portrait Painting*, Chilton Book Co, Philadelphia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AZARA, P. et al.; WUNENBURGER, J. J.; TRÍAS, E.; CATALÁ, M. FRONTISI-DUCROUX, F. (1997): *La última mirada*, Barcelona, Lunwerg Editores.

AZARA, P. (1992): *Imagen de lo invisible*, Barcelona, Anagrama.

AZARA, P. (1995): *La imagen y el olvido*, Madrid, Siruela.

AZARA, P. (2002): *El Ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, D.L.

AZARA, P. (2003): *La vista y la visión*, Valencia, IVAM, D.L.

AZMI GAMAL, Y. (2021): "Integración conceptual en las caricaturas del Coronavirus en la prensa hispana digital del año 2020", *Philology*, 76, pp. 174-192.

BAILLY, J-C. (2003): "Primeros retratos, últimos retratos" en AZARA, P. *La vista y la visión*, Valencia, IVAM, D.L.

BAJTIN, M. (2009): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Salamanca, Universidad de Cantabria.

BAL, M. (2009): *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, D.L.

BALSA DE LA VEGA, R. (1895): "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Ilustración Artística*, nº 701. Barcelona.

BANDINI, M. (2011): *Mémorables*, Paris, Les Belles Lettres.

BAQUÉ, D. (2007): *Visages: du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Editions du Regard.

BARÁN A.L. de/UTRILLO, M. (1898): *Luz*, X.1898, Madrid.

BARAÑANO, K de. (1987): *Arte en el país vasco*, Madrid, Cátedra, D.L.

BAREAU, J. W. (1992): *Goya, la década de los caprichos: dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [catálogo de exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BARÓN, J. (2004): "El retrato español entre Zuloaga y Picasso", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 296-323 [catálogo de exposición].

BARÓN, J. (2008): *El retrato español en el Prado: de Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

BARÓN, J. (2010): "El arte del retrato en la España del siglo XIX", en BARÓN, J. y RUIZ, L. (coor.): *El retrato español en el Prado*, Madrid [catálogo de exposición].

BARÓN, J. (2014): "El retrato real en la España contemporánea (1902-2014)", en GARCÍ-FRÍAS CHECA, C. *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional, D.L.

BARREIRO, A. (1917): *Del arte gallego: Exposición Regional 1917: Bocetos de crítica*, A Coruña, Voz de Galicia.

BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (1983): *Historia contemporánea de Galicia*, Tomo II, A Coruña, Gamma.

BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (1984): *Historia política: siglos XIX y XX*, A Coruña, Gamma.

BARREIRO, A. et al. (2000): *Mitos de fin de siglo Pontevedra*, Deputación Provincial de Pontevedra.

BARRIO CANAL LÓPEZ, Y. y FARIÑA BUSTO, F. (1989): *El Antiguo Museo de Pinturas de Ourense (1845-1852). Contribución a la historia de la pintura en Galicia*, Ourense, Museo Arqueolóxico Provincial.

BARROSO VILLAR, J. (2005): *Tema, iconografía y formas en las vanguardias artísticas*, Gijón, Ajimez Libros.

BARTHES, R. (1997): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.

BAUDELAIRE, C. (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

BAUDELAIRE, C. (2000): *Poesía completa*, Madrid, Espasa-Calpe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BAUDELAIRE, C. (2001): *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, D.L.

BAUER, H. (1983): *Historiografía del arte: introducción crítica al estudio de la historia del arte*, Madrid, Taurus.

BEARD, M. y HENDERSON, J. (2022): *El arte clásico: de Grecia a Roma*, La Esfera de los Libros.

BEAUJOUR, M. (1980): *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Le Seuil.

BEJARANO VEIGA, J. C. (2009): "El arte del siglo XX", GIMÉNEZ NAVARRO, C. y LOMBA SERRANO, C (coords.), *El arte del siglo XX*, pp. 243-260.

BEJARANO VEIGA, J. C. (2015): *Iconos del Yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

BELLIDO, A. (1972): *Arte romano*, CSIC, Madrid,

BELLONZI, F. (1967): *La pittura di Storia dell' Ottocento italiano*, Milán, Fratelli Fabbri.

BELTING, H., DANTO A.C. y GALARD, J. (2002): *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica.

BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores.

BENITO RUANO, E. (1995): *La Edad Media Pintada. Medievalismo*, (5), p. 340. Recuperado a partir de https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50891

BENJAMIN, W. (1972): *Discursos interrumpidos I*, "Pequeña historia de la fotografía", Madrid, Taurus.

BENJAMIN, W. (2019): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Egodot.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BENKARD, E. (2013): *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Barcelona, Sans Soleil.

BERGER, J. (2000): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

BERGER, J. (2006): *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili.

BERGER, J. (2015): *Para entender la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

BERGER, J. (2018): *Sobre los artistas*, Barcelona, Gustavo Gili.

BERGER, H. Jr. (1994): "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations*, Spring, 46, University of California Press Stable pp. 87-120, https://www.jstor.org/stable/2928780

BERMÚDEZ ABELLÁN, J. (2005): *Génesis y evolución del Dibujo como disciplina básica en la Segunda Enseñanza (1836-1936)*, Murcia, Universidad de Murcia.

BERNÁRDEZ, C. (2005): *Breve historia del arte gallego*, Vigo, NigraTrea.

BERNÁRDEZ, C. (2011a): *Do idilio á diáspora: modernidade e compromiso na pintura galega de Castelao a Seoane*, Vigo, NigraTrea.

BERNÁRDEZ, C. (2011b): *Faces do país: o retrato en Galicia, 1890-1950*, [catálogo de exposición] Vigo, Novacaixagalicia.

BERNIS, C. (2004): "La moda en los retratos de Velázquez", VV.AA. *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, pp. 271-302.

BETTINI, M. (1992): *Il ritratto dell'amante*, Torino.

BIDNER, J. (2009): *Manual del retrato fotográfico*, Madrid, Tudor Ediciones.

BILLETER, E. (ed.). (1985): *Das Selbsportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Academic der Künste, Berlín.

BIRD, M. (2012): *100 ideas que cambiaron el arte*, Barcelona, Blume.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BLANCO APARICIO, J. (2020): "Del género literario al género pictórico: la teoría de los géneros en la pintura francesa de félibien a Diderot", *Cuadernos dieciochistas*, nº 21, pp. 271-301 p. 287. https://dx.doi.org/10.14201/cuadieci202021271301

BLANCO VILA, L. (1987): *El Correo Gallego: cien años de aportación a la historia (1878-1978)*, Madrid, Editorial Compostela.

BLAS ORTEGA, M. d. (2021): "La guerra total y los cuadros de historia. (Farsa y tragedia en Goya)", *Arte e Investigación*, 19, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-15. https://doi.org/10.24215/24691488e067

BLUNT, A (1987): *Teoría de las artes en Italia: 1450-1600*, Madrid, Cátedra.

BODIOU, L. y MEHL, V. (2019): *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires.

BOIME, A. (1990): *Historia social del arte moderno (1800-1815)* Madrid, Alianza.

BOIME, A. (1994): *Historia social del arte moderno (1750-1800)*, Madrid, Alianza.

BONAFOUX, P. (2004): *Autoportraits du XXe siècle*, Paris, Gallimard.

BONET CORREA, A. (1995): "En torno al año 1957: ruptura y continuidad en el arte español de nuestro tiempo", GÁLLEGO, J. et al. *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza.

BONET CORREA, A. y GARCÍA DE CARPI, L. (1998): *Vanguardias históricas: arte español 1918-1939 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones del Umbral.

BONET SOLVES, V. E. (2000): "Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España", *Ars longa: cuadernos de arte*, 9-10, pp. 145-156. http://hdl.handle.net/10550/28182

BORGES, J. L. (2001): *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BOROBIO, L. (2009): *Historia sencilla del arte*, Rialp.

BORZELLO, F. (2012): *The Naked Nude*, Londres, Thames and Hudson.

BOSCH BLEDA, S. (2021): *Estudios de la abstracción del movimiento. De la fotografía a la pintura*, Valencia, Universitat Politécnica de València.

BOZAL, V. (1973): *Historia del arte en España*, Historia general del arte, tomo I, Madrid, Itsmo.

BOZAL, V. (1993a): *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1900)*, Historia general del arte, Madrid, Espasa-Calpe, S. A.

BOZAL, V. (1993b): *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*, Historia general del arte, Espasa Calpe, S. A.

BOZAL, V. (1995a): *Arte del siglo XX en España*, Historia general del arte, Madrid, Espasa Calpe.

BOZAL, V. (1995b): "El arte español entre 1920-1957: poéticas de la modernidad" en GÁLLEGO, J. et al. *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza.

BOZAL, V. (1995c): *Pintura y escultura española del siglo XX*, Summa artis. Historia general del arte, tomos XXXVI y XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, S. A.

BOZAL, V. (1996): *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península.

BRAGA, P. (2019): "Selfie: o autorretrato do sujeto contemporâneo", *ARS*, 42, pp. 559-604. https://doi. org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180880

BRAVO VALDÉS, R. M. (2021): "La performatividad de lo masculino en la construcción de una identidad femenina: los retratos de Romaine Brooks y Tamara de Lempicka", *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, 9, pp. 1-8.

BRAVO-VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BREA, J. L (2010): *Las tres eras de la imagen*, Akal.

BRIHUEGA, J. (1981): *Las Vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Ediciones Itsmo.

BROCH, H. (1984): *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza.

BRUHN, S. (2000): *Musical ekphrasis. Composers responding to poetry and painting*, Hillsdale, Pendragon Press.

BRUSATIN, M. (1992): *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero.

BRYSON, N. (1991):*Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza.

BUENDÍA, J. R. (1992): *Neoclasicismo y Romanticismo*, Madrid.

BUENDÍA, J. R. y GÁLLEGO, J. (1991): "Arte europeo y norteamericano del siglo XIX", PIJOÁN, J. (dir.) *Summa artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe, S. A.

BURKE, P. (2001): *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, D.L.

BUTLER YEATS, W. (2010): *La escalera de caracol y otros poemas*, Ourense, Linteo, D.L.

CABALLERO BONALD, J M. (2017): "Retrato y autorretratos", *Examen de ingenios*, Madrid, Austral.

CABELLO LAPIEDRA, L.M. (1867): *El arte, los artistas y la exposición de Bellas Artes de 1867*, Madrid.

CABEZAS GARCÍA, A. (2018): "La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII", PÉREZ SAMPER, M. Á. y BETRÁN MOYA, J. L. (eds.): *Nuevas perspectivas de investigación en historia moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*, pp.1088-1101. https://digital.csic.es/handle/10261/176806

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CABO, J.L. y ACUÑA, X.E. de (1997): "La fotografía", VV. AA. (1997): *Galicia, 1900*-1990, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 107-115.

CABREJAS ALMENA, M.C. (2009): *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

CACHEDO BARREIRO, R. M. (2007): "O vítor como soporte iconográfico. Heráldica, alegoría e retrato", LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. M. *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

CALVERA, A. (2007): *De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili.

CALVO SERRALLER, F. (et al.). (1983): *Fuentes y documentos para la historia del arte: Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili.

CALVO SERRALLER, F. (1988a): *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza.

CALVO SERRALLER, F. (1988b): *El Realismo en el arte contemporáneo, 1900-1950*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre.

CALVO SERRALER, F. (1990): *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Alianza Forma.

CALVO SERRALLER, F. (dir.). (1991): *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, D.L.

CALVO SERRALER, F. (1996): "El siglo XIX" VV.AA. *El retrato en el Museo del Prado*, pp. 579-655.

CALVO SERRALLER, F. (1997): *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets Editores.

CALVO SERRALLER, F. (2005): *Los géneros de la pintura*, Madrid, Tesaurus.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CALVO SERRALLER, F. (2007): *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

CALVO SERRALLER, F. (2014): *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus.

CALLEN, A. (1979): *Women artists of the arts and crafts movement*, New York, Pantheon Books.

CAMATS i PETANÀS, J. (2015): *Autorretrato: la mirada interior*, Barcelona, Departamento de Arte y Musicología.

CAMÓN AZNAR, J. (1968): *El arte desde su esencia*, Madrid, Espasa-Calpe S. A.

CAMÓN AZNAR, J. (2003): *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe S. A.

CAMPBELL, L. (1990): *Retratos del renacimiento. Pinturas europeas de los siglos XIV, XV y XVI*, Yale, Yale University Press.

CAMPBELL, L. (2008): "La ejecución del retrato", VV.AA. *El retrato del Renacimiento*, pp. 55-70.

CAMPOY, A.M. (1973): *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Edic.

CAÑEDO-ARGÜELLES, C. NIETO ALCAIDE, V. (1982): *Arte y teoría la contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

CAPARRÓS, L. (1997): *La pintura almeriense durante la época de la Restauración*, Granada, EUG.

CAPARRÓS, L. (2014): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1901-1915)*, Granada, EUG.

CAPEL MARTÍNEZ, R.M. (1989): *Mujer y sociedad en España*, Madrid, Instituto de la Mujer.

CAPELLÁN, G. (2022): "Introducción. Miradas a la historia de España desde la caricatura política", CORRALES BURJALÉS, L. (et al.): *Dibujar*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874), Santander, Universidad de Cantabria.

CARABIAS-ÁLVARO, M. (2021): "La aportación crítica de Elisabeth Eastlake (1809-1893) al debate de la fotografía en las artes a mediados del siglo XIX: la publicación de Fotografía (1857) en el Quaterly Review", *Arte, Individuo y Sociedad*, 34, 1, pp. 47-64. https://dx.doi.org/10.5209/aris.71494.

CARAGOL, T., MOSS, D., POWELL, R., & SAJET, K. (2020): *The Obama Portraits*, Princeton, Princeton University Press.

CARAVACA GUERRERO, C. I. (2021): "Problemática de estudio en el caso de los retratos de El-Fayum", GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. y MOLINA GÓMEZ, J.A. (dirs.), *Antigüedad y cristianismo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

CARBALLO CALERO, M. V. (1993): "Galicia: regionalismo, nacionalismo y nuevos lenguajes", BERMEJO, E.: *Centro y periferia*, Madrid, Archivo Español de Arte, 67, p. 205.

CARBALLO CALERO, M. V. (1969): *Catálogo de pintura del Museo Provincial de Lugo*, [catálogo de exposición], Lugo, Junta del Museo Provincial de Lugo.

CARDESO LINARES, J. (1997): "La religión y el arte en el siglo XX. El caso gallego", VV. AA.: *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 222-229.

CARDERERA Y SOLANO, V. (1887): *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres español de ambos sexos*, Madrid.

CARDUCHO, V. (2012): *Un diálogo de la pintura*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CARMONA, X. (2005): *El empeño industrial de Galicia*, Fundación Barrié, p. 117.

CARO BAROJA, J. (1987): *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Barcelona, Círculo de Lectores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAROLI, F. (1998): *L'Anima e il Valto. Ritratto e lisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milán, Electa.

CARREÑO, A. (1991): *Actas Do Segundo Congreso de Estudios Galegos*, Vigo, Galaxia, D.L.

CARUNCHO, L. M. (1997): "Anotaciones sobre abstractismo e informalismo", VV. AA. *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 335-339.

CASADO ALCALDE, E. (1990): *Pintores de la Academia de Roma. La Primera generación*, Madrid, Lunwerg.

CASADO ALCALDE, E. (1992): "Los pintores españoles del siglo XIX en Italia", DÍEZ, J. L. *Pintura española del siglo XIX: del Neoclasicismo al Modernismo*, [catálogo de exposición]Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 24-50.

CASAJUS QUIRÓS, C. (2009): *Evolución y tipología del retrato fotográfico Anales de Historia del Arte*, 19, pp. 237-256

CASTÁN CHOCARRO, A. (2021): "Simbolismo e identidad nacional: Zuloaga y la pintura española en torno a 1900", ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, pp. 1-23. https://doi.org/10.4000/ilcea.12401

CASTELAO, C. (2018): *As orixes da fotografía en Galicia. Estudios composteláns do XIX*, Santiago de Compostela, Editora Alvarellos.

CASTELLANO, A., MORENO CONDE, M. (2021): "Muertas en la muerte: monumentos funerarios femeninos de la antigua Roma en el Museo Arqueológico Nacional", VALMAÑA OCHAÍTA, A., BRAVO BOSCH, M. J. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., (eds.), *Mujeres de la Hispania romana: una mirada al patrimonio*, Dykinson.

CASO, A. (2016): *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Oviedo, Libros de la letra azul.

CASO, A. (2017): *Grandes Maestras. Mujeres en el arte occidental: Renacimiento-Siglo XIX*, Oviedo, Libros de la letra azul.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTRO, A. (1989): *Arte galega: colección Xunta de Galicia*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Presidencia da Xunta de Galicia, D.L.

CASTRO, A. (1992): *Arte y nacionalismo. La vanguardia artística gallega*, A Coruña, Edicións do Castro.

CASTRO, X.A. (1997): "El marco estético y cultural del arte gallego en la segunda mitad del siglo", VV. AA., *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 322-334.

CASTRO, A. (1998a): "Manuel Colmeiro", PULGAR SABIN, C. del (ed.). *Vangarda histórica Vigo*, Nova Galicia Edicións, D.L.

CASTRO, A. (1998b): "Introducción", PULGAR SABIN, C. del (ed.)., *Vangarda histórica*, Vigo, Nova Galicia Edicións, D.L.

CASTRO, A. (2000): "Introducción", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Posguerra*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

CASTRO, A. (2003): "Introducción", PULGAR SABIN, C. del (ed.). *Neoexpresionismos. Abstracción*, Vigo, Nova Galicia Edicións, D.L.

CASTRO FERNÁNDEZ, C. (2018): *Pintura y fotografía en el siglo XIX: Una aproximación al arte de Dionisio Fierros*, A Coruña, Hércules Ediciones.

CASTRO FLÓREZ, F., CASTRO, X., ANTÓN SARMIENTO, R. (1999): *Colección Caixa Galicia*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia.

CASTRO BRUNETTO, J. (1995): *Visión de la edad media en la pintura española del siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, sn.

CEGARRA, B. (1995): *Atlas arte: Galicia*, Vigo, Nigra.

CENTELLAS SALAMERO, R. (2001): De *Goya al cambio de siglo (1800-1920): pintura española y europea en la colección Ibercaja*, [catálogo de la exposición], A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña, Xunta, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Ibercaja, D.L.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CERRADA MACÍAS, M. (2007): *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Complutense, [tesis inédita].

CHACEL, R. (1989): "Lo nacional en el arte", *La lectura es secreto*, p. 239, Madrid, Júcar.

CHADWICK, W. (1999): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.

CHALIER, C (ed.) (1994): *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure*, París, Editions Autrement.

CHAMOSO LAMAS, M. (1976): "Arte", *Galicia*, Barcelona, Noguer,

CHAMOSO LAMAS, M. (1978): "Ante la tumba de Joaquín Vaamonde", VV.AA.: *Abrente*, 10, Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario, A Coruña.

CHAMOSO LAMAS, M. (1981): "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", *Catálogo homenaje a pintores compostelanos*, A Coruña.

CHAMOSO LAMAS, M. (1982): *Itinerario Monumental y artístico de Galicia*, Bilbao.

CHAVARRI, R. (1973): *La pintura española actual*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

CHEVRIER, J. F. (2006): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili.

CHIPP, H. B. (1995): *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal.

CHRISTIAN HAGEDORN, H., MOLINA PLAZA, S. y RIGAL ARAGÓN, M. (2020): *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CID PRIEGO, C. (1985): "Algunas reflexiones sobre el autorretrato", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 5, pp. 177-204.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CIRLOT, L. (ed.). (1995): *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*, Barcelona, Labor.

CIRICI PELLICER, A. (1947): *La Pintura francesa del siglo XIX*, Barcelona, Amaltea.

CISNEROS, A. (2014). *Santiago, 1858. As fotos mais antigas de Galicia*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora.

CIVIL, P. (2021): "Hagiografías y cultura visual: algunos casos de hibridismo en la España del siglo XVII", *Hipogrifo*, 9, pp. 47-68. http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.05.

CLAIR, J. (1998): *La Responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*, Madrid, Visor, D.L.

CLARK, K. (1972): *The nude. A study in ideal form*, Nueva York, Pantheon Books.

CLARK, T. (2000): *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Barcelona, Akal.

COBO DELGADO, G. (2021): *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

CODEL, J. F. (2012): "Victorian Portraits: Re-Tailoring Identities", *Nineteenth-Century Contexts*, Vol.34 nº5 (Fall), pp. 493-516.

COKE, V. D. (1964): *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, Mexico, University of New Mexico.

COMPANY, X., BORRÁS, M. y NEGRE, M. (eds.) (2021): *Retrato masculino a la moda neoclásica*, Lleida, Universitat de Lleida.

CONSELLERÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA: (2018): *Galicia universal. A arte galega nas coleccións ABANCA e Afundación*, Santiago, Xunta de Galicia.

CORDERO, A. (2005): *Rostros: el retrato en el umbral del siglo XXI*, Vigo, Caixanova.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CORDERO RUIZ, J. (2010): "El retrato pictórico", *Temas de estética y arte*, n. 24, pp. 205-254.

CORREDOIRA, P. (2004): *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*, [catálogo de exposición]Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.

COTTINGTON, D. (2022): *Radical Art and the Formation of the Avant-Garde*, Yale, Yale University Press.

COUSELO BOUZAS, J. (1950): *La pintura gallega*, A Coruña, Porto y Cia.

COUSELO BOUZAS, J. (2004): *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

CRANSTON, J. (2000): *The Poetics of portraiture in this Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.

CRARY, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.

CRESPO CASTELLANOS, J. M. (2018): *La educación en paisaje en el Grado de Maestro de Educación Primaria: una propuesta de modelo didáctico*, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 250-259.

CRISTINI, C. (2021): "Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión costumbrista y modernidad internacional", *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, pp. 1-21. https://journals.openedition.org/ilcea/12618

CROW, T. (1985): *Painters and public life*, New Haven, Yale University Press.

CRUZ LICHET, V. de la. (2007): "Memento Mori: fotografías dos mortos, recordos para os vivos: Galicia e o retrato fotográfico fúnebre", *Adra*, 2, pp. 59-76.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CRUZ REVUELTAS, J.C. Y LÓPEZ PEDRAZA, M. E. (2021): *De la estética del espectador al espectáculo del terror: El poder de la imagen*, Pamplona, Edicionas Navarra.

CRUZ VALENCIANO, J. (2014): *El surgimiento de la cultura burguesa*, Madrid, Siglo XXI de España.

CUENCA TORIBIO, J. M. (1978): *Aproximación a la historia de la Iglesia contemporánea en España*, Madrid, Rialp.

CUEVAS REMIGIO, L. F. (2021): "Reconocimiento facial humano y retrato hablado 4.0", *Revista Mexicana de Ciencias Penales*, nº13, enero-abril 2021, Inacipe.

DAIX, P. (2002a): *Historia cultural del arte moderno: de David a Cézanne*, Madrid, Cátedra.

DAIX, P. (2002b): *Historia cultural del arte moderno: el siglo XX*, Madrid, Cátedra.

DE RUEDA, M. d. Á., y FERNÁNDEZ HARARI, I, (coords.) (2021): *Reescrituras y detalles. Artes y cultura visual en el siglo XIX desde Historia del Arte VII*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de La Plata.

DELPIANO KAEMPFFER, M.J. (2020): "Entre lo pintoresco y lo documental. Los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el siglo XIX", *Alpha*, 52, pp. 229-242. https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100052892

DEBRAY, R. (1994): *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.

DEHER, E. (1993): *Las Grandes musas de la historia*, Buenos Aires, Javier Vergara.

DELGADO, L. FERNÁNDEZ, P. y LABANYI, J. (eds.). (2018): *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DÍAZ, J. y REYERO, C. (eds.) (2010): *La historia del arte y sus enemigos*, Madrid, Ediciones UAM.

DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, C. (2020): "Viajeros nórdicos por la España del siglo XIX: Entre los prejuicios y la fascinación", *Antropología y orientalismo. Homenaje a José Antonio González Alcantud*, pp. 132-151.

DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J.B. y JIMÉNEZ MANZORRO, P. A. (2004): *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla.

DIDI HUBERMAN, G. (2006): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

DIDI HUBERMAN, G. (2007): *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito & Co.

DIDI HUBERMAN, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros.

DIDI HUBERMAN, G. (2009): *La imagen superviviente. La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.

DIDI HUBERMAN, G. (2010): *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, D.L.

DIDI HUBERMAN, G. (2011): *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

DIDI HUBERMAN, G. (2015a): *Fasmas: ensayos sobre la aparición*, Santander, Shangrila Textos Aparte.

DIDI HUBERMAN, G. (2015b): *Falenas: ensayos sobre la aparición*, Santander, Shangrila.

DIEGO OTERO, E. de, SOBRINA, M.L. Y SARMIENTO, R. (1995): *A Arte inexistente: as artistas galegas do século XX*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, D.L.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DIEGO OTERO, E de. (2004): "Pintar al otro: Retratos de lo diferente", en VV. AA: *El retrato en el Museo del Prado*, p. 266.

DIEGO OTERO, E de. (2009): *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra.

DIÉGUEZ RODRÍGEUZ, A. (2012): *La Pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, [tesis inédita].

DIESTE, R. (1930): "Arte galego no século XX", *El pueblo gallego* (21.02.1936).

DÍEZ, J.L. (1992a): *La pintura de historia del siglo XIX en España*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado.

DÍEZ, J.L. (1992b): *Pintura española del siglo XIX: del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, [catálogo de exposición].

DÍEZ, J.L. (1994): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, [catálogo de exposición].

DÍEZ, J.L. (2015): *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, [catálogo de exposición].

DÍEZ, J.L. (2004): "El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.), *El retrato español: del Greco a Picasso. Madrid: Museo Nacional del Prado*, pp. 268-295, [catálogo de exposición].

DÍEZ, J. L. y BARÓN, J. (2007): *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, [catálogo de exposición].

DÍEZ PLATAS, F. (2012): "Retratos de grupo: la representación de los grupos femeninos en la cerámica griega" en GARCÍA-FERNÁNDEZ, M., CERNADAS MARTÍNEZ, S. y BALLESTEROS FERNÁNDEZ, A. (eds.) *As mulleres na Historia de Galicia*, pp. 53-66.

DIMAS, R. (2000): *As fotografías de Galicia*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, [catálogo de exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D'ORS, E. (1967): *Menester del crítico de arte*, Madrid, Aguilar.

DOMÍNGUEZ PERELA, E. (1990): "Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1, 1939-1960)", *Arte, Individuo y Sociedad*, 3, pp. 17-97.

DOMÍNGUEZ ROMÁN, B. (1997): "Os Novos y la pervivencia de sus modismos", VV. AA., *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 276-290.

DUQUE, F. (1995): *El Sitio de la Historia*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal.

EBERLE, M. (2006): "Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History", REWALD, S. *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, The Metropolitan Museum of Arte, New York, p. 35.

EISENMAN, S. F. (2001): *Historia crítica del siglo XIX*, Madrid, Akal.

ELKINS, J. (2002): *Stories of art*, London, Routledge.

ELSEN, A. E. (1970): *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar.

ENRICO, J., GARBERO, V. y LIPONETZKY, T. (2020*):* *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*, Universidad Nacional de Córdoba, Editorial del Centro de Estudios Avanzados.

ENRÍQUEZ, J.R. (2003): *Paredes con espejos*, México, UAM.

ESCARIO RODRÍGUEZ-SPITERI, P. (2018): *La vejez en la pintura de la Edad Moderna: una mirada de género*, [tesis inédita].

ESQUEDA VERANO, L. y CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2018): "El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin", *Revista de estudios cinematográficos*, L'Atalante, nº 26, pp. 169-180.

ESTEVEZ ORTEGA, E. (1930): *Arte gallego*, Barcelona.

ETCHEVERRY, D. (2021): *Vestido estilo imperio: 1815-1818*, Buenos Aires, Museo de la Historia del Traje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FALBO, I. (2018): *La famiglia nella pittura italiana dell'Ottocento: ritratto di gruppo escena di genere. Dipartimento di Studi Umanistici*, Università della Calabria, [tesis inédita].

FALOMIR, M. (2004): "Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 72-95, [catálogo de exposición].

FALOMIR, M. (2008): *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso.

FALOMIR, M. (2018): *Lorenzo Lotto: retratos*, Madrid, Museo del Prado.

FAZIO, M. (2006): *Historia de las ideas contemporáneas*, Madrid, Rialp.

FEDERICO, R. d. (1861): "Cristóbal y Francisco Pacheco", *El Museo Universal*, Madrid, pp. 174-175.

FERNÁNDEZ, M. (2008): *Edición Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Fundación Mapfre.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (1990a): "Plástica neoclásica", GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (et al.)., *A arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello Cultura Galega.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (1990b): "Plástica romántica" GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (et al.). *A arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello Cultura Galega.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (1992): *Un siglo de pintura gallega*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, [tesis inédita].

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (1995): *O Patrimonio pictórico da universidade ata 1936*, Santiago de Compostela, Gallecia Fulget.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (1996): "La mujer en la pintura gallega de la segunda mitad del siglo XVIII y de la primera del XIX". RODRÍGUEZ CASAL, A., *Humanitas: estudios en homenaxe ó Prof.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dr. Carlos Alonso del Real, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (2004a): "Cancela del Río" PULIDO NOVOA, A. (dir.), *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (2004b): "Plácido Fdez. Arosa" PULIDO NOVOA, A (dir.), *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (2004c): "Gregorio Ferro" PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. (2007): "O retrato. Un xenero na vida universitaria", LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. M. *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, pp. 33-47, [catálogo de exposición].

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.) (2012): *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora.

FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, P. (2021): "Charles Clifford y las fotografías de arquitectura popular en la España de mediados del siglo XIX", *REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA*, pp. 183-192.

FERNÁNDEZ SANTANDER, C. (1985): *Franquismo y transición política en Galicia*, Sada, Ediciós do Castro.

FERNÁNDEZ, T. (1999): *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 140. [catálogo de exposición].

FERNÁNDEZ-CID, M. y CASTRO, X. A. (1992): *Pintores e escultores galegos na Expo'92*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FERNÁNDEZ-CID, A. (2008): *Fenollera, pintor gallego por amor*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela.

FERRARI, S. (1998): *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Bari.

FERRO COUSELO, J. (1974): *Guía abreviada del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Orense*, 1974.

FIGUEROA, A. d. (1966): *Modos y modas de cien años*, Madrid, Aguilar.

FILGUEIRA VALVERDE, J (1980): *Guía breve del museo de Pontevedra*.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1981a): "La pintura gallega desde el Barroco hasta la postguerra", *Galicia Eterna*, tomo 5, Barcelona.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1981b): *Pintores gallegos del novecientos*, A Coruña, Atlántico.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1984): *Un Siglo de pintura gallega, 1880-1980*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

FINALDI, G. (2004): "Retrato y realidad: Ribalta, Zurbarán, Ribera", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp.150-169, [catálogo de exposición].

FINK, B. (2016): *Lacan a la letra*, Barcelona, Gedisa Editorial.

FLETCHER, J. (2004): "Coleccionistas, aficionados y el arte del retrato", VV. AA: *El retrato en el Museo del Prado*, pp. 126.

FLORES V. y PARSELIS, V. (2021): "Una aproximación a la cuestión del espacio pictórico en el arte de Oriente y de Occidente".

FLORES RUIZ, E. M. y OLMEDO SÁNCHEZ, Y.V. (eds.) (2020): *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, Madrid, Sial Pigmalión.

FOLCH i TORRES, J. (2013): *Llibre de viatge (1913-1914)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FOLE, A. (1993): *Rostro y entraña de nuestro ser*, Vigo, Galaxia.

FOLE, A. (2003): *Obra completa*, Vigo, Galaxia.

FONTANA, J. (2007): "La época del liberalismo", vol VI, *Historia de España*, Barcelona, Crítica.

FONTANELLA, L. (1981): *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso.

FRAGUAS FRAGUAS, A. (1951): *4ª Exposición dedicada a la Condesa de Pardo Bazán*, Instituto Padre Sarmiento, Santiago de Compostela.

FREEMAN, M. (2014): *Retrato*, Barcelona, Blume.

FRONTISI-DUCROUX, F. (1995): *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, París, Flammarion.

FRANCASTEL, P. (1978): *El retrato*, Madrid, Cátedra.

FRANCASTEL, P. (1981): *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial.

FRANCASTEL, P. (1984): *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra.

FRANCASTEL, P. (1990): *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate.

FRANCES, R. (2005): *Psicología del arte y la estética*, Madrid, Akal.

FRANZINI, E. (2000): *La Estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, D.L.

FREEDBERG, D. (1992): *El Poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, D.L.

FREEDBERG, D. (2017): *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soeil.

FREIXA, M. (ed.) (1982): *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili.

FREIXA, M. (1986): *El Modernismo en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FREIXA P, REDONDO-AROLAS M. (2021): "Fotografiar, compartir, circular: el tramado invisible de la imagen fotográfica", RENÓ D., LOPES CARDOSO F., FREIXA P., (coords.). *Poéticas fotográficas*, Aveiro, pp. 118-41.

FREUND, G. (1977): *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

FRIED, M. (2000): *El Lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Antonio Machado Libros, D.L.

FRIPP, J.L. (2020): *Portraiture and Friendship in Enlightenment France*, University of Delaware Press.

FUMAROLI, M. (2003): "La Verónica, o el Cristo autorretratista", AZARA, P. *La vista y la visión*, pp. 83-115.

FURIÓ, V. (2000): *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra.

FURIÓ, V. (2012): *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

FUSI AIZPURÚA, J. P. (2013): "Ortega y España", en MORALES MOYA, A., FUSI AIZPURÚA, J.P. y BLAS GUERRERO, A. de *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 638-650.

GÁLLEGO, J., BOZAL, V., BONET CORREA, A. y MARCHÁN FIZ, S. (1995): *Arte en España, 1918-1994*, en la Colección Arte Contemporáneo, Madrid, Alianza.

GÁLLEGO, J. (1995): *El Pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial.

GÁLLEGO, J. (1978a): *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Octavio y Felez.

GÁLLEGO, J. (1978b): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, D.L.

GÁLLEGO, J. y DÍEZ, J. L. (1997): *Artistas pintados: retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GALLUP, G. Jr. (1970): "Chimpanzees: Self Recognition", *Science* (167), pp. 86-87.

GALVÁN DÍAZ, M. J. (2015): *El retrato como texto pictórico: lenguaje, gesto y signo en la pintura sevillana de finales del s. XIX a mediados del s. XX*, p. 42. [Tesis doctoral inédita].

GAMMEL, I. (2002): *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*, Cambridge, MA, MIT.

GARCÍA-BODAÑO, S., LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. y PEREIRO ALONSO, R. (1998): *Xesús Corredoyra 1887-1939: óleos e debuxos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

GARCÍA ESTRADÉ, M.d.C. (2021): "Retrato oral y modismos verbales: el discurso de un personaje galdosiano, Antón Trijueque en Juan Martín, el Empecinado", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Nº 47), pp. 75-113.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (et al.). (2006): *La cultura de la imagen*, Madrid, Fragua.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2014): *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1979): *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI Santiago*, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia.

GARCÍA IGLESIAS, J.M y ROSENDE VALDÉS A. A. (1980): *Historia de Galicia (Arte)*, Barcelona.

GARCÍA IGLESIAS, J. M., VALLE PÉREZ y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1988): *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, vol. 4, Barcelona, Nauta.

GARCÍA IGLESIAS, J.M (1995): *Pintura galega: artistas nacidos entre 1900-1910*, Padrón, Aluminios Cortizo, D.L [catálogo da exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCÍA IGLESIAS, J.M (1997): *O século XIX*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, [catálogo de exposición].

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1998): *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad*, LaCoruña, Fundación Caixa Galicia, [catálogo da exposición].

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1999): *Camiñantes*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (2000): "La trama pictórica de Joaquín Vaamonde", VALLE PÉREZ, J.C. (coord.): *Joaquín Vaamonde*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (2004a): "Introducción", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (2004b): "Introducción", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Figuraciones*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (2016): *Minerva, la diosa de Compostela: espacios y obras a relacionar con el saber*, Santiago de Compostela, Andavira.

GARCÍA MAROTO, G. (1913): *El Año artístico: relación de sucesos acaecidos en arte español en el año mil novecientos doce*, Madrid, Arias.

GARCÍA-SABELL, D. (1971): *A pintura como comunicación*, Coruña, Edicions do Castro.

GARÍN LLOMBART, F. V. (1994): "Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico", VV.AA. *El retrato en el Museo del Prado*.

GARÍN LLOMBART, F. V. y FERRÉ, F. T. (2009): "Sorolla y el espíritu de las vanguardias", *Ars magazine*, Nº. 3, pp. 16-28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCÍA CHICOTE, F. (2021): "Actualidad de Georg Simmel. Un estudio en torno a su concepto de Stimmung", *Kriterion*, pp. 107-128. https://orcid.org/0000-0002-3267-390X

GARCÍA CORTÉS, C. (2007): "El cardenal García Cuesta (1803-1873)", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, Vol. 31, Nº. 1-2, pp. 203-257.

GARCÍA MÁRQUEZ, R. (et al.). (2008): *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana.

GARCÍA MELERO, J. E. (1998): *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro.

GARRIDO, L. (2003): *Breves como fotos: el retrato en la Colección Fundación Televisa*, Barcelona, Foto Colectania.

GARRIDO MORENO, A. (coord.). (2011): *Catálogo del patrimonio artístico de la diputación de A Coruña II. artes plásticas (1990-2010)*, A Coruña, diputación provincial.

GAS BARRACHINA, S. (2021): *Maestras de la pintura italiana: el autorretrato en el Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Dykinson.

GAYA NUÑO, J. A. (1949): *El arte español en sus estilos y formas*, Barcelona, Omega.

GAYA NUÑO, J. A. (1950): *Autorretratos de artistas españoles*.

GAYA NUÑO, J. A. (1952): *La pintura española del medio siglo*, Barcelona, Omega.

GAYA NUÑO, J. A. (1957): *Historia del arte español*, Madrid, Plus-Ultra.

GAYA NUÑO, J. A. (1958a): *Ataraxia y desasosiego en el arte*, Madrid, Instituto IBYS.

GAYA NUÑO, J. A. (1958b): *La Pintura española fuera de España: historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GAYA NUÑO, J. A. (1959): *La joven pintura figurativa en la España actual*, Madrid, sin editor identificado.

GAYA NUÑO, J. A. (1960): *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus.

GAYA NUÑO, J. A. (et al.). (1962): *20 años de pintura española*, Madrid, Ateneo.

GAYA NUÑO, J. A. (1964a): *La pintura española en los museos provinciales*, Madrid, Aguilar.

GAYA NUÑO, J. A. (1964b): *Pintura europea perdida por España: de Van Eyck a Tiepolo*, Madrid, España-Calpe.

GAYA NUÑO, J. A. (1966): "Arte del siglo XIX", *Ars Hispaniae*, Vol XIX, Madrid.

GAYA NUÑO, J. A. (1972): *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

GIL, J. (2005): "A Arte do Retrato", *Sem Título*. *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água.

GIL MARIÑO, C. N. y KEJNER, J. (eds) (2020): *Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros, Afectos, Identidades y Política*, Buenos Aires, ASAECA.

GIL SALINAS, R. (2021): *Arte del siglo XIX (1760-1910)*, Valencia, Publicacións de la Universitat de València.

GIL SALINAS, R., LOMBAS, C. (coords.). (2021): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Valencia, PUV.

GILARRANZ IBÁÑEZ, A. (2021): *El Estado y el arte: Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*, Valencia, PUV.

GIMÉNEZ NAVARRO, C. y LOMBA, C. (2009): *El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

GIRALT-MIRACLE, D. (1977): "La escultura de la segunda vanguardia", *Guadalimar: Revista bimestral de las artes*, 27, pp. 23-25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GLENDINNING, N. (2004): "Goya y el retrato español del siglo XVIII", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 234-267, [catálogo de exposición].

GOERG, S. (2011): *El rostro y el retrato*, Madrid, Casimiro.

GOFFMAN, I. (1987): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

GOIKOETXEA BERDONCES, M. (2018): "Karl Polanyi. El racionalismo económico como motor de la utopía liberal", *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, Nº. 24, pp. 35-49.

GOMBRICH, E. H. (1999): *Breve historia del mundo: el recuerdo nos sirve para proyectar luz sobre el pasado*, Barcelona, Península.

GOMBRICH, E. H. (2002): *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.

GOMBRICH, E. H. (2007): "La máscara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte", GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. y BLACK, M. (eds.) en *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, pp. 15-67. 2007.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1993): *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1994): "Pintura y escultura españolas del siglo XIX", PIJOÁN, J. (dir.) *Summa artis. Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe.

GÓMEZ NAVARRO, M. S. (2021): "De humilde e ilustre cuna: retratos familiares de la España Moderna (siglos XV-XIX)", TOVAR PULIDO, R. (dir.), *Tiempos modernos*, 42, pp. 434-436.

GÓMEZ SÁNCHEZ, D. (2009): *Sombra iluminada: la sombra como espejo del cambio de paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GONZÁLEZ ALEGRE, A. (2003): "Urbano Lugrís", *Pintores galegos. Postguerra*, Nova Galicia, Vigo.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. y MOLINA GÓMEZ, J.A. (dirs.) (2021): *Antigüedad y cristianismo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, A. (2021): *Al final todo son autorretratos. Para que los recuerdos no queden en el olvido*, Universitat Politècnica de València, http://hdl.handle.net/10251/170225

GONZÁLEZ GARCÉS, M. (1974): *Treinta pintores coruñeses*, A Coruña, Norodec, Decoraciones del Noroeste.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (et al.). (1990): *A arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello Cultura Galega.

GONZÁLEZ GARCÍA, F.J. (2007): *Los pueblos de la Galicia céltica*, Madrid.

GONZÁLEZ GARCÍA, Á. (2007): *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (2008): "Los límites del retrato", FALOMIR, M. *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. (1999): *Conventos y monasterios de Galicia*, Vigo, Nigra Trea.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, A. (2017): *El espíritu de la imagen*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ Y MARTÍ, C. (1987): *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona.

GONZÁLEZ Y MARTÍ, C. (1989): *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GRAU CODINA, F. (1996): "La teoría del decoro y la última de las ideas de Hermógenes en algunas retóricas del Renacimiento", *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, homenaje al profesor Luis Gil*, 769 -778

GUASCH, A. M. (1997): *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

GUASCH, A. M. (2007): *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia, Cendeac.

GUBERN, R. (1974): Mensajes icónicos en la cultura de masas, Lumen.

GUBERN, R. (1983): *La Imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera.

GUIJARRO MARTÍNEZ, M. (2021): *Introspección. Un viaje hacia el interior mediante el retrato fotográfico*, Universitat Politècnica de València. http://hdl.handle.net/10251/173824

GUISADO-TATO, M., VILLA, M. y FERRERO C. (2002): "Estado de la cuestión de la construcción naval gallega", *Los nuevos factores de competitividad*, Revista Galega de Economía, nº 11.

GUTIÉRREZ BURÓN, J. (1987): *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid.

GUTIÉRREZ BURÓN, J. (1992): *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16, p. 28.

HADJINICOLAOU, N. (1976): *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo Veintiuno.

HAGEN, R.M. (2010): *Los secretos de las obras de arte*, Köln, Taschen.

HAMILTON, G. H. (2003): *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Madrid, Cátedra.

HANSEN, H. H. (1959): *Historia gráfica de la moda*, Barcelona, Janses.

HARBISON, C. (1995): *The mirror of the Artist*, Nueva York, H. N. Abrams.

HASKELL, F. (1994): *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HAUSER, A. (1993): *Historia social de la literatura y el arte 3*, Barcelona, Labor.

HEINICH, N. (1998): *Le triple jeu de l' art contemporain*, París, Minuit.

HEINICH, N. (2017): *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Madrid, Casimiro Libros.

HENARES, F. (1982): *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra.

HENARES, I. (1977): *La teoría de las artes en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada.

HENARES, I. y CAPARRÓS, L. (eds.). (2008): *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, EUG.

HENARES, I. y CAPARRÓS, L. (eds.). (2018): *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada, Comares.

HERNÁNDEZ, C. (2021): "La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género", *Revista de Historiografía*, 35, pp. 131-152. https://doi.org/10.20318revhisto.2021.5460

HERNANDO, J. (1987): *Teoría y arte en España en el siglo XIX: del neoclasicismo a la Restauración*, León, Servicio de Publicaciones.

HERNANDO, J. (1995): *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra.

HERRERA, Y. (2006): "El doble y la multiplicidad de la condición humana en la obra de Eduardo Liendo", *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 7, núm. 17, pp. 213-227.

HERREROS, S. (2009). *Todos crecen menos Peter: la creación del mito de Peter Pan*, Madrid, Lengua de Trapo.

HICKS, R. (1997): *Retratos*, Barcelona, Index Books.

HOBSBAWN, E. (1996): *The Age of Revolution: 1789-1848*, Ballantine books.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HODGE, S. (2019): *Breve historia del arte moderno y contemporáneo*, Barcelona, Blume.

HOPKINS, R. (1998): *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOWARD, R. (2001): *A beautiful mind*, Estados Unidos, Imagine Entertainment.

HUYGHE, R. (1977a): *El Arte y el Hombre*, Tomo III, Barcelona, Planeta.

HUYGHE, R. (1977b): *El arte y el mundo moderno*, Tomos I y II, Barcelona, Planeta.

IBIZA I OSCA, V. (2006): *Obras de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente.

IGLESIAS BALDONEDO, I. (2015): *Francisco Asorey, escultor galego*, Santiago de Compostela, Servicio de Impresiones Universitario.

ILARI GIMENO, Á. (1978): *Catálogo del Pazo Museo "Quiñones de León"*, Vigo, Ayuntamiento de Vigo.

INCISA DELLA ROCCHETTA, G. (1979): *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nationale di San Luca.

INSÚA CERECEDA, M. (1998): "LORCA y DALÍ: EL RETRATO EN LA MIRADA", *Rev. Signos*, 31, 43-44, pp. 97-111. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341998000100009.

IRIARTE LÓPEZ, M. (2004): *El retrato literario*, Pamplona, EUNSA.

IRIZARRI, E. (1990): *Escritores-pintores españoles del siglo XX*, Sada, Edicións do Castro.

IZQUIERDO EXPÓSITO, V. y ZURBANO ARRESE, E. (2021): "Representación de las mujeres artistas en el Museo del Prado, Museo Thyssen-Bornemisza y Museo Nacional Reina Sofía de Madrid", *Comunicación y género*, Madrid, Ediciones Complutense, pp. 147-158. http://dx.doi.org/10.5209/cgen.75197

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

JALÓN OYARZUM, L. y SÁNCHEZ, D. (2018): *El gran río: resistencia, rebeldía, rebelión, revolución*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

JANSON, H.W. (1972): *Historia del arte: panorama de las artes plásticas desde la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Labor.

JANSON, H. W. (1999): *Historia general del arte*, Madrid, Alianza Editorial.

JAY, M.E. (2006): *History of Mirrors Dating Back 8000 Years*, University of California at Berkeley: School of Optometry. https://doi.org/10.1097/01.opx.0000237925.65901.c0

JIMÉNEZ, J. (2002): *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, D.L.

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2021): "Camino a la modernidad. Quintana de la Orden del siglo XIX al XXI a través de la fotografía", ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R. (eds): *Retrato fotográfico. Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

JIMÉNEZ MATALLANA, A. (2020): *La fotografía post-mortem en la España decimonónica*, Murcia, Universidad de Murcia.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2016): *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953*, Madrid, MNCARS, D.L. [catálogo de exposición].

JIMÉNEZ-PLACER, F. (1948): "Arte neoclásico y romántico español", PAULI, G. *Arte del Clasicismo y del Romanticismo*, *Historia del Arte Labor*, vol. XIV, Barcelona, pp. 167-221.

JUANA, J. d. y PRADA, J. (coords.) (2005): *Historia contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel.

JUBERÍAS GRACIA, G. (2021): "Imitando al artista 'más español'. Goya y la construcción de una identidad nacional en la pintura de género española (1868-1919)", *ILCEA, Revue de l'Institus es langues et cultures d' Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australia*, 44, pp. 1-21. 10.4000/ilcea.12260.

KRIS, E. (1991): *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

KUPISZ, K., DEBREUILLE J-Y. y PÉROUSE G-A. (1988): *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

LACARRA, M.C. (2013): *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

LAFUENTE FERRARI, E. (1971): *Historia de la pintura española*, Estella, Salvat.

LAFUENTE FERRARI, E. (1987): *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal.

LAGUNA, ENRIQUE, M. E. (2016): *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*, Badajoz, CEXECI.

LAÍN ENTRALGO, P. (1994): "Antropología del retrato", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya.

LAMBERT, R. (1985): *El siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili.

LANEYRIE-DAGEN, N. (2005): *Leer la pintura*, Barcelona, Larousse.

LARCO, J. (1964): *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid.

LARRAIZA, R. M. (1964): *La Pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Castilla.

LASCAUX, S. y OUALLET, Y. (2014): *Autoportrait et altérité*, Rouen/Le Havre, Presses Universitaires.

LAVER, J. (2017): *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra.

LEONE, F. (2007a): "Chi è il miglior pittore fa miglior ritratti: l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative", *L'Ottocento in Italia*. *Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*., Milano, pp. 53-68.

LEONE, F. (2007b): "'Passioni rese visibili' e 'alterazioni dell'anima'". Fortuna sfortuna del ritratto nella cultura figurativa della Restaurazione,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en *L'Ottocento in Italia*. *Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, Milano, pp. 55-74.

LESMES, D. (et al.). (2017): *Georges Didi-Huberman: imágenes, historia, pensamiento*, Madrid, Anthropos Editorial.

LIAÑO, M. D. (1976): *Pintores gallegos en las colecciones de la Diputación Provincial*, A Coruña, Gráfica e Impr. Provincial.

LIPSCHUTZ, I. H. (1988): *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid.

LIOS ESTÉVEZ, J. (1996**):** *Esencia da galeguidade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

LIOTARD, J-E. (2020): *Traite des Principes et des Régles de la peinture*, Notari.

LISÓN TOLOSANA C. y DEL CAMPO, S. (1991): *La imagen del Rey: Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

LITVAK, L. (1994): "Sobre el decadentismo español", RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 6, Tomo 2, pp. 96-101.

LIZ DE CEA, B. (2018): *Catálogo de 1937: a colección de arte rexional na creación do museo Quiñones de León*, Vigo, Servizo de Museos Municipais do Concello de Vigo.

LLEÓ CAÑAL, V. (2007): "Transitar el arte", *Revista de libros*, 121, p. 29.

LLORÉNS, V. (1980): *El romanticismo español*, Madrid, Castalia.

LLORÉNS, T. (2006): *Sargent-Sorolla*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, [catálogo de exposición].

LOCKE, A. (1978): *Action, gesture and symbol: the emergence of language*, London, Academic Press.

LOCQUIN, J. (1912): *La peinture d´histoire en France de 1747 à 1785*, Arthena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LOMBRA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C. y VÁZQUEZ ASTORGA, M. (eds.) (2020): *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

LÓPEZ BARROS, C. (2021): "Imágenes que susurran. Un recorrido semiótico visual por As voces baixas", *Boletín de Arte*, 22, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-10. https: //doi.org/10.24215/23142502e034

LÓPEZ CARREIRA, A. (2014): *Historia de Galicia*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

LÓPEZ COSTERO, F. (2010): "El pintor Leopoldo Sánchez Díaz (1830-1901). Profesor de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña", *Abrente*, 42-43, Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes, pp. 303-332.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (2006): *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros.

LÓPEZ LOPERA, L. M. y CARDONA Z. P. (eds) (2020): *Alteridad, subjetividad y narrativas. Reflexiones interdisciplinarias en Humanidades*, Medellín, EAFIT.

LÓPEZ MORÁN, B. (1994): *A comarcalización histórica de Galicia no século XIX*, Santiago de Compostela, pp. 157-163.

LÓPEZ PIÑEIRO, X. A. (2017): *A paisaxe da nación: ideoloxía en imaxes da pintura galega de 1912 a 1930*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña.

LÓPEZ QUINTÁNS, J. (2008): *El Rostro, ambiguo espejo del alma, descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, La Tribuna.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1990): "Pintura", GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (et al.). *A arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello Cultura Galega.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993): "Entre la recuperación del pasado y la utopía del progreso: el arte en los dos últimos tercios del siglo XIX",

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.), *Galicia Arte, Arte contemporáneo*, XV, Hércules Ediciones.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1995): "La pintura neoclásica", RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.)., *Galicia Arte. Arte contemporáneo*, XV, Hércules Ediciones.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1997): "A xeración do 98 ou a Quimera da creación dunha pintura galega", *Galicia Terra Única*, A Galicia Exterior. Xunta de Galicia, Vigo.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1998a): "De la historia a lo cotidiano", GARCÍA IGLESIAS J. M. (coord.). *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad*, pp. 105-107, [catálogo de exposición].

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. y MONTERROSO MONTERO, J. (1998b): "Virxilio Blanco", PULGAR SABÍN, C. del (ed.), *Vangarda histórica Vigo*, Nova Galicia Edicións, D.L.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1999): "Tito Vázquez", PABLOS, F. d., *Artistas gallegos. Pintores. El Regionalismo*, Vigo, Nova Galicia.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2004): "Dionisio Fierros" PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2008): "La pintura gallega en los dos primeros tercios del siglo XX", VV.AA., *A Casa habitada, a colección da Casa de Galicia en Madrid*, Santiago, Xunta de Galicia.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2007): "A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: O estilo de Cancela del Río e as súas débedas con de Vicente López", LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. M. *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2007a): *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, [catálogo de exposición].

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2007b): *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidad nacional*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, [catálogo de exposición].

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., **MONTERROSO MONTERO, J. M. (2007):** *Sigillum, memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, [catálogo de exposición].

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., **MONTERROSO MONTERO, J. M. (2009):** *Lugrís viaxe ao mundo de Ulyses Fingal*, Concello de Vigo, Concellería de Patrimonio Histórico, Museo Municipal Quiñones de León, D.L, [catálogo da exposición].

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (2009): "Las artes plásticas gallegas del Neoclasicismo al Naturalismo noventaiochista: avatares sociales y artísticos y otros problemas", VALLE PÉREZ, J. C.: *Do Neoclacismo ao Naturalismo na arte galega*, Colección do Museo de Pontevedra, Pontevedra, Museo de Pontevedra, pp.17-31.

LOWE, D. (1986): *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica.

LOZOYA, M. de (1949): *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona.

LUKACS, J. (2011): *El futuro de la Historia*, Madrid, Turner Noema.

LUNA, J.J. (1997): "El regionalismo como expresión noventayochista. Su influencia sobre las escenas locales", VV. AA. (1997), *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura.

LUZIO, A. di. (2006): *The Grand Tour lives on*, Bologna, CLUEB.

MADERUELO, J. (2007): *Paisaje y arte*, Madrid, Huesca, Abada Editores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MADRAZO, P. de, (1889): *España artística y monumental. El arte moderno español.* s/p, Madrid.

MAINER, J. C. (et. al) (1993): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española: 1880-1918*, Barcelona, Ambit.

MALÍ, J. (1999): "La reconciliación del mito: Homenaje de Benjamín hasta Bachofen", *Diario de la Historia de las ideas*, vol. 60, n º 1, pp 165-87.

MAQUEDA DE LA PEÑA, A. (2020): "El retrato en Las Meninas", *Ingenium*, 14, pp. 35-41. https://dx.doi.org/10.5209/inge.78434

MAQUIEIRA, M. (1991): *Exposición de artistas gallegos: Román Padín, Andrés Cerdeira, Manu Cordonie, María de Felipe, Simón Pacheco, Rosalía Pazó, Isaac Pérez Vicente, Vicente Prego, José A. Tetuán, Jesús Valmaseda*, A Coruña, Ediciós do Castro, D.L

MARCHÁNZ FIZ, S. (1994): *Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Pijoán.

MARCHÁNZ FIZ, S. (1995): "Los últimos veinte años", GÁLLEGO, J. et al. *Arte en España, 1918-1994*, Madrid, Alianza.

MARÍAS, C. (2021): "Retratos de fray Luis de León: de la biografía manuscrita de Pacheco a la impresa de Mayans", SERRA, F., *Studi Ispanici*, nº XLVI, pp. 109-134.

MARÍN GÓMEZ, I. (2021): "Género, familia y cambio social. Ensayo sobre una entelequia", *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, pp. 131-144. https://doi.org/10.6018/areas.495591

MARQUÉS DE LOZOYA (1965): *Sotomayor*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

MÁRQUEZ, M. Á., RAMÍREZ DE VERGER, A. y ZAMBRANO, P. (2000): *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva, Universidad de Huelva.

MARTÍN, M.A (1994): "Josep María Catalá. La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo", *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, p. 201.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARTÍN CRISTÓBAL, C. (2021): *El grabado japonés ukiyo-e y su influencia en la publicad de finales del siglo XIX*, Segovia, Universidad de Valladolid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Colección Ensayos Arte, Ediciones Cátedra, Madrid.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2008): "Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 17, pp. 225-248.

MARTÍNEZ LÓPEZ, A. (2017): "La electrificación de la periferia Galicia, 1883-1935", *La electrificación y el territorio: historia y futuro*, CAPEL SÁEZ, H. (ed. lit.) Árbol académico, ZAAR, M. H. (ed. lit.), VASCONCELOS PEREIRA JUNIOR, M. (ed. lit.).

MARTÍNEZ LUNA, S. (2019): *Cultura visual. La pregunta por la imagen*, Vitoria-Gasteiz, Sanssoleil.

MARTÍNEZ LASECA, J. M. (1987): *J. A. Gaya Nuño y su tiempo: literatura y arte*, Valladolid, Consejería de Cultura y Bienestar social.

MARTÍNEZ MADRID, D. (2021): *La vestimenta del siglo XVIII en España a través de la iconografía: cultura y mentalidades*, Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ MÚÑIZ, P. (2021): "Consideraciones sobre el orientalismo en la fotografía andaluza del siglo XIX", *Periférica*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 65-78.

MARTÍNEZ PALACIOS, A. (2021): *"Retrato de fuego". Esencia de familia, serie de retratos con la técnica de pirograbado*, Chiapas, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2018a): "La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente", VV.AA., *Catálogo de Pintura y Escultura*, Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente, Ministerio de Agricultura- Secretaría General Técnica, Madrid, pp. 143-163.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2018b): *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, Madrid.

MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (2021): "El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas", *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, (18), pp. 141-168. http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2021.18.6

MARTÍNEZ VILANOVA, F. (1998): *A pintura galega 1850-1950*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, D.L.

MARTÍNEZ VILANOVA, F. (2006): "Do perfil neoclásico á modernidade", PULGAR SABÍN, C. del (ed.), *Arte e cultura de Galicia e norte de Portugal*.

MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2004): *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos.

MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2019): *El autorretrato y la figura del artista*, Valencia, Universitat Politècnica de València. http://hdl.handle.net/10251/121936

MARTOS CAUSAPÉ, J. F. (2005): "Del daguerrotipo al colodión. La imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX", *Berceo*, nº149, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 9-34.

MASIDE, C. (1951): *En torno a la fotografía popular. Pintura actual en Galicia*, Vigo, Galaxia.

MATEOS DE MANUEL, V. (2022): "Walter Benjamin: modos de melancolía fotográfica", *Fotocinema*, 24, pp. 377-396.

MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

MAYAYO, P. (2017): "Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española", *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n.1, p.70-89. http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/730/690 [02 de mayo de 2020. 20:20].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MAZZOCCA F. (1987): *Itinerario nel ritratto. Dipinti tra il XVIII e XX secolo,* Milano, Galleria Roberta Etro.

MAZZOCCA, F. (2010): "Il ritratto in Italia dal neoclassicismo al futurismo. Un percorso tra arte e letteratura", LEONE, F. *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento,* Venezia, pp. 30-57.

MENA MARQUÉS, M. (1994): "El arte y la fisionomía" PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato en el Museo del Prado,* Madrid, Anaya.

MENA MARQUÉS, M. (2000): *Goya y la pintura española del siglo XVIII en el Museo del Prado,* Madrid, Museo del Prado.

MENA MARQUÉS, M. (2004): "Goya, "discípulo" de Velázquez", PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso,* Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 204-233, [catálogo de exposición].

MENDELSON, J. (2016): "Frivolidades y la seducción de salvar las distancias", JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953*, Madrid, MNCARS, D.L., pp. 12-21, [catálogo de exposición].

MENDELSON, V. (2016): *Metaphors of Collecting in Late Nineteenth Century Paris* 2(1): e15 Open Library of Humanities, DOI: http://dx.doi.org/10.16995/olh.71

MÉNDEZ CASAL, A. (1925): *Galicia y su arte contemporáneo,* Santiago de Compostela, El Eco de Santiago.

MENDOZA, A. (2010): *El lector ante la obra hipertextual*, Barcelona, Horsori.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1989): *Historia de España, tomo XXXV*, Madrid.

MERA ÁLVAREZ, I. (2005): *Antonio de Puga,* Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.

MESTRE, F. (2007): "Plutarco y la biografía en época imperial", *Revista de estudios clásicos,* 34, pp. 11-28.

MESTRE SANCHIS A. (2007): *Mayans y siscar y el pensamiento ilustrado español contra el absolutismo*, León, Universidad de León,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H. (2014): *A companion to Galician culture*, Woodbridge, Tamesis.

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H. (2015): *Galiza, um povo sentimental?: género, política e cultura no imaginário nacional galego*, Santiago de Compostela, Através Editora.

MÍGUEZ, A. (1967): *Galicia: éxodo y desarrollo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

MILLÁN ALBA, J.A. (2020): "Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad", CHRISTIAN HAGEDORN, H., MOLINA PLAZA, S. y RIGAL ARAGÓN, M. (eds.): *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MITCHELL, W. (1994): *The reconfigured eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press.

MOLINA, A. (ed.) (2016): *La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Polifemo.

MON, F. (1967): *La pintura actual en Galicia*, Vigo, Faro de Vigo.

MON, F. (1971): *Aspectos sociales del arte en Galicia*, A Coruña.

MON, F. (1972): *Maside*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

MON, F. (1974): *Del ayer histórico a la joven pintura gallega*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro.

MONROY FLÓREZ, M. (2020): "En el 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven", *Alma Máter*, Universidad de Antioquía. p. 5

MONTANER, J. M. (1997): *La Modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (1998): "El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género", MEJIDE CAMESELLE, G. et al. *V e VI Semanas Galegas de Historia: Morte e*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sociedad no noroeste peninsular. Un percorrido pola Galicia cotiá, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2004a): "Século XVII-Puga", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2004b): "El arte de pintar", CORREDOIRA, P. *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, [catálogo de exposición].

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2004c): "A difícil arte de pinta pintura, pintores e exposición en Santiago de Compostela (1858-1941)", CORREDOIRA, P. *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, [catálogo de exposición].

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2004d): *Santiago Apóstol desde la memoria, la construcción de un recuerdo*, Santiago de Compostela Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 25-29.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2007a): en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidad nacional*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, [catálogo de exposición].

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2007b): "Sinais de identidade, símbolo e alegoría. O universo simbólico dunha universidade", LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. M., *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 63-70, [catálogo de exposición].

MONTERROSO MONTERO, J. M. (2008): "Leer y aprender. Temas iconográficos en la obra de los pintores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela", ASTIRRAGA, J.,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÓPEZ-CORDÓN, M.V y URKIA, J.M. (eds.): *Ilustración, ilustraciones*, pp. 431-446.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (dir) (2017): *Del taller al museo. Estudios sobre historia del arte, patrimonio y museología*, Santiago de Compostela, Andavira.

MONTES GONZÁLEZ, F. (2021): "«El otro yo» de la reina. Reflejos, simulacros y ficciones novohispanas", *Hipogrifo*, nº9, pp. 567-580, http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.33

MORALES, A. J. (2021): "Imágenes de Lisboa y Sevilla, capitales de ultramar", *MAGALLÁNICA, Revista de Historia Moderna*, 8 / 15, pp. 97-131.

MORALES Y MARTÍN, J. L. (1999): *Gregorio Fierro*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

MORALES MOYA, A., FUSI AIZPURÚA, J. P. y DE BLAS GUERRERO A. (2013): *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, pp. 638-650, p.648.

MOREIRA SOARES, M. (2021): "La imagen corporal como relación social: la representación del cuerpo en el retrato y el autorretrato", *Quadrata*, México, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 25-47.

MORENO GALVÁN, J. M. (1995): *Introducción a la pintura actual*, Madrid, Publicaciones españolas.

MORNAT, I. (2021): "Le détournement des degrés des âges et de l'aleluya dans la caricature espagnole (1868-1884)", *Trayectorias Satíricas*, 2, Carnets de l' ASCIGE, pp. 37-66.

MOSQUERA, M. (1999): "De los tipos costumbristas al estereotipo regionalista" VÉLEZ, P., *La Mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 60, [catálogo de exposición].

MOSQUERA, A. (2005): *Sotomayor: de Calle Real*, catálogo de exposición, Coruña, Concello de Ferrol.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOURE, G., FERNÁNDEZ-CID, M., SARMIENTO, R. (1996): *Colección de arte Caixa Galicia*, Estación Marítima, A Coruña, Caixa Galicia, D.L, [catálogo de exposición].

MUNÁRRIZ ORTIZ, J. (2004): *La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense.

MUÍÑA, A. (2008): *Rebeldes periféricas del siglo XIX*, Madrid, La Linterna Sorda.

MUÑOZ SÁNCHEZ, J.R. (2020): "Retratos de don Francisco. Quevedo a través de sus cartas", ALONSO VELOSO, M.J. (coord.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid, Sial Pigmalión.

MUÑOZ MOLINA, A. (2012): *El atrevimiento de mirar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

MARTÍNEZ MURGUÍA, M. (1884): *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, establecimiento tipográfico de Ricardo Fé.

MURGUÍA, M. (1888): *Galicia*, Barcelona.

MURGUÍA, M. (2004): *Los precursores*, A Coruña, La Voz de Galicia.

NÁCHER SÁNCHEZ, P. (2016): *El retrato: simbolismo, emocionalidad y subjetividad en la pintura, el dibujo y el cine*, Valencia, Universidad Politécnica de Valéncia.

NASH, J. M. (1994): "Rembrandt y el retrato de grupo profesional en los Países Bajos", en PORTÚS, J. *El retrato en el Museo del Prado*, pp. 193-214.

NAVAL MAS, A. (2014): *Historia del arte en la Edad Moderna: Renacimiento y Barroco*, Zaragoza, Universidad San Jorge.

NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1986): *La pintura de la época isabelina en la prensa madrileña*, Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

NAVAS RUIZ, R. (1982): *El romanticismo español*, Madrid.

NAVASCUÉS, P. y QUESADA MARTÍN, M. J. (1992): *El Siglo XIX: bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, D.L.

NAYA, J. (et al.). (1976): *Pinturas de Román Navarro*, A Coruña, Diputación Provincial.

NEWHALL, B. (1949): *History of Photography*, New York, Museum of Modern Art.

NICOLÁS MARTÍNES, M. del M. (2001): *Mariano Fortuny y Madrazo, entre la Modernidad y la Tradición*, Madrid.

NORWATE, E. (2019): *Miniature or The art of limning*, Oxford, Clarendon Press.

NOVOTNY, F. (1994): *Pintura y escultura en Europa: 1780-1880*, Madrid, Cátedra.

NÚÑEZ SOBRINO, Á. (1989): *Meditaciones de lo interior*, Pontevedra, Diputación Provincial.

NÚÑEZ SOBRINO, Á. (2006): "La presencia entelada. (Consideraciones sobre un retrato de Joaquín Vaamonde)", *Anuario Brigatino*, nº29, pp. 427-438.

OCAMPO, E. (1985): *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria.

OÍZA GALÁN, J. y SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. de la O. (2020): *Miradas inalterábeis: o retrato fotográfico de gabinete na Coruña do século XIX*, A Coruña, Concello.

OLIVARES, R. (1995): "La fotografía a través de los géneros", VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 27-39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OLIVARES HORMAGAZÁBAL, E. (2021): "Análisis documental de la fotografía histórica: Procedimientos y métodos de trabajo", *Bibliotecología y Gestión de la Información*, Santiago de Chile Universidad Tecnológica Metropolitana, pp. 4-45.

ORIHUELA MAESO, M., y QUIROGA FIGUEROA, M. (2011): *Museo do Prado os Depósitos no Museo Provincial de Lugo*, Lugo, Servizo de Publicacións Museo Provincial de Lugo, [catálogo de exposición].

OROPESA, M. (1995): *El arte del retrato en el siglo XX*, Vigo, Caixavigo.

ORTEGA OYONARTE, M. (2017): *El concepto de objetividad de la obra de arte. El objetivismo bipolar de Jorge Oteiza*, Madrid, [tesis inédita].

ORTEGA ROMERO, M. S. D (1997): "Pintura religiosa del siglo XX", VV. AA. *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura.

ORTEGA Y GASSET, J. (1988): *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial.

PABLOS, F. e ILARRI JUNQUERA, M. L. (1995): *Catálogo da colección da arte galega do Museo "Quiñones de León"*, Vigo, Edicións do Castro.

PABLOS HOLGADO, F. (2004): *Castrelos inédito: obras na reserva do museo municipal de Vigo "Quiñones de León"*, Vigo, Concello de Vigo.

PABLOS, F. d. (1980): *Pintores gallegos*, Vigo, La Galería Novecento.

PABLOS, F. d. (1981): *Pintores gallegos del novecientos*, A Coruña, Atlántico.

PABLOS, F. d. (1995): *Colección da Arte galega Museo Quiñones de León*, Vigo, Ayuntamiento de Vigo.

PABLOS, F. d. (2003): *A Pintura en Galicia: do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea.

PÄCHT, O. (1993): *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PAINÉ CIAI, T. (2020): "Ver algo por primera vez es maravilloso: construcciones de las poéticas del yo", GIL MARIÑO, C. N. y KEJNER, J. (eds): *Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros, Afectos, Identidades y Política*, Buenos Aires, ASAECA.

PALOMARES, A. S. (et al.) (2008): *La casa habitada: la colección de la Casa de Galicia en Madrid*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

PALOMO DÍAZ, F. J. (1985): *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, Francisco J. Palomo Díaz.

PANOFSKY, E. (1986): *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

PANOFSKY, E. (2008): *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.

PANTORBA. B. d. (1948): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, imp, Gráficas Nebrija.

PANTORBA, B. d. (1980): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid.

PARDO, A. (1989): *La Visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad, D.L.

PARDO, L. (1904): *De arte al comienzo del siglo*, Madrid, Julián Palacios.

PARDO-TOMÁS, J. y SÁNCHEZ MENCHERO M. (coords.) (2019): *Cuerpos mostrados. Regímenes de exhibición de lo humano. Barcelona y Madrid, siglos XVII-XX*, Barcelona, Anthropos, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México.

PARREÑO, I. y HERNÁNDEZ, J.M. (eds.) (2013): *"Miquiño mío". Cartas a Galdós*, Madrid, Turner.

PATIÑO, R. (1986): *La expresión artística, la actual pintura gallega*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

PAVÓN, M. C. (2021): "Saberes y placeres femeninos en Retrato de la Lozana andaluza", *Plurentes*, 12, sp, https://doi.org/10.24215/18536212e024.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PAZ-ANDRADE, V. (1986): "Un gran pintor gallego desconocido en su tierra", Vigo, Editorial Galicia.

PEILLEX, G. (1967): *La pintura del siglo XIX*, Barcelona, Vicens-Vives.

PEÑA, M. del C. (1976): *Los Gallegos (arte)*, Madrid.

PEÑA, M. del C. (1990): "El concepto de lo femenino y lo masculino en la teoría del paisaje español", Actas Complutense, pp. 141-148.

PENAS TRUEQUE. M. Á. (1999): "La Pintura gallega y su integración en el panorama artístico peninsular a finales del siglo XIX", VÉLEZ, P., *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, pp. 19-29.

PENAS TRUEQUE, M. Á. (1999): "Introducción" PÉREZ, P. "Celebraciones populares", VÉLEZ, P. *La Mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, [catálogo de exposición], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 91.

PEREIRA, F. y SOUSA, J. (1988): *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela, 1888-1988*, A Coruña, Diputación de Coruña.

PEREIRA, F. y SOUSA, J. (2009): "O Ensino das artes", en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, [catálogo de exposición].

PEREIRA BUENO, F. (2004): *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, A Coruña, Ediciós do Castro.

PEREIRA BUENO, F. (2014): *Rosalía de Castro: imaxe e realidade: a representación icónica de Rosalía a partir de pinturas, debuxos e outras técnicas artísticas*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

PEREIRO R., SARMIENTO, R. (1997): *Colección de arte Caixa Galicia*, Casa das Artes, Vigo, A Coruña, Caixa Galicia, D.L. [catálogo da exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PÉREZ, M. A. (2004): "Federico Ribas" PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Figuraciones*, Vigo: Nova Galicia Edicións.

PÉREZ, P. (1999): "Celebraciones populares", VÉLEZ, P. *La Mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 91. [catálogo de exposición].

PÉREZ CONSTANTI, P. (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago.

PÉREZ LEDESMA, M. (2008): *La construcción de las identidades sociales. Identidades y memoria imaginada*, Servei de Publicacións, Valencia, pp. 19-42.

PÉREZ ROJAS, F. J. (2000): *El retrato elegante*, Madrid, museo Municipal de Madrid, [catálogo de exposición].

PÉREZ ROJAS F. J. (ed.) (2007): *Pinazo, el retrato infantil*, Valencia, [catálogo de exposición].

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1993): *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1994): "El retrato clásico español" PORTÚS, J. *El retrato en el Museo del Prado*, p. 222-224.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (2000): "Los orígenes de la pintura naturalista española", *II Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte-Colegio Universitario de Orense, Orense, Caja de Ahorro.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (2004): "Velázquez y el retrato barroco", PORTÚS, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 170-203 [catálogo de exposición].

PÉREZ SEGURA, J. y BRIHUEGA SIERRA, J. (2000): *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PÉREZ SEGURA, J. (2002): *Arte moderno, vanguardia y estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

PÉREZ SIMÓN, S. (2020): "Retratismo rural ambulante en Sierra de Gata. El caso de Félix Simón", en RODRÍGUEZ BECERRA, S. y VALADÉS SIERRA, J. M. (eds.) *La cultura vivida homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo*, Badajoz, Fundación CB, pp. 359-384.

PERILLI, C. (1983): "El símbolo del espejo en Borges" en *Revista chilena de literatura*, 21. pp. 149-157.

PERNIOLA, M. (2001): *La estética del siglo XX*, Madrid, A. Machado Libros.

PERNIOLA, M. (2008): *1941 Los situacionistas, historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid, Acuarela, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros.

PINAZO, I. (2016): "De la ignorancia en el arte", *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 1915, pp. 24-35.

PÍRFANO, I. (2013): *Inteligencia musical*, Barcelona, Plataforma.

PITA ANDRADE, J. M. (1988): "Orense en la encrucijada del arte protogótico", *II Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte*, organizado por, Departamento de Historia del Arte - Colegio Universitario de Orense, Orense, Caja de Ahorros Provincial, D.L.

PLA VIVES, V. (2011): *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.

PLAZA SANTIAGO, F.J. de la. (1998): *Del neoclasicismo al modernismo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

PLUTARCO (1994): *Vidas paralelas: Alejandro Magno y Julio César*, Madrid, EDAF.

POCHAT, G. (2008): *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

POLÍN, R. (ed.). (1996): *A muller tradicional*, Vigo, Caixavigo.

POLÍN, R. (ed.). (1999): *Homes do país: os galegos pintados por si mesmos*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

POLLOCK, G. (1996): *Generations & geographies in the visual arts: feminist readings*, London, Routledge.

POLLOCK, G. (2013): *Visión y diferencia. Feminismo, femineidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.

POMMIER, E. (1998): *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

POPE-HENNESSY, J. (1985): *El Retrato en el Renacimiento*, Torrejón de Ardoz, Akal.

PORTÚS PÉREZ, J (ed.). (1994): *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya.

PORTÚS PÉREZ, J (ed.). (2004): "Varia fortuna del retrato en España", *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 18-71 [catálogo de exposición].

PORTÚS PÉREZ, J. (2012): *El concepto de pintura española: historia de un problema*, Madrid, Verbum.

PORTÚS, J. (2017a): "Periferia y periferias: escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)", en *Libros de la Corte*, 5, pp. 85-95. https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.m5

PORTÚS, J. (2017b): "Periferia y periferias: escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)", en *Librosdelacorte.es*, (5), pp. 88-95. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/7816

POZUELO YVANCOS, J. M. (2005): "El género literario 'Ensayo'" en CERVERA, V. HERNÁNDEZ, B. y ADSUAR, M. D. (comp.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 179-191.

PRADO BIEZMA, J. d. (2020): "Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino", CHRISTIAN HAGEDORN,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

H., MOLINA PLAZA, S. y RIGAL ARAGÓN, M. (eds): *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PRAZ, M. (1967): "Pittura di ritratto e fotografia", *Ulisse*, Perseo, Medusa, pp. 18-25.

PRATZ, M. (1951): The Romantic Agony, Oxford, Oxford University Press.

PRECKLER, A. M. (2003): *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense.

PUENTE, J. de la. (1985): *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*, Madrid.

PUJANTE HERNÁNDEZ, F. M. (2020): "Ilusionismo y Desmitificación en la Pintura Realista Moderna: Desarrollo de la Estética Imitativa desde el Siglo XIX hasta la Actualidad", Murcia, Universidad de Murcia. http://hdl.handle.net/10201/103544

PULGAR SABÍN, C. del (ed) (1998): *Vangarda histórica*, Vigo, Nova Galicia Edicións, D.L.

PULGAR SABÍN, C. del (ed) (2003): *Neoexpresionismos, Abstracción*, Vigo, Nova Galicia Edicións, D.L.

PULGAR SABÍN, C. del (ed) (2004): *Artistas gallegos pintores. Figuracións*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULGAR SABÍN, C. del (2006): *Arte e cultura de Galicia e norte de Portugal, pintura e escultura*, Vigo, Nova Galicia.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (1995): *Inicio dunha colección, 1960 - 1980: arte galega nos fondos do CGAC*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2000): *Artistas gallegos pintores. Posguerra*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2001a): *Artistas gallegos pintores. Realismos*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2001b): *Artistas gallegos pintores. Realismos, expresionismos,* Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2002a): *Artistas gallegos pintores. Realismos, abstraccións*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2002b): *Artistas gallegos pintores. Figuracións, abstraccións*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2004a): *Artistas gallegos pintores. Novecentos*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2004b): *Artistas gallegos pintores. Ata o Romanticismo,* Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULIDO NOVOA, A. (dir.). (2004c): *Artistas gallegos pintores. Figuraciones*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

PULTZ, J. (2003): *La fotografía y el cuerpo,* Madrid, Akal.

PÜTZ, P. (2007): "Historia del pensamiento en la Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta el romanticismo", TOMAN, R. *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura y dibujo (1750-1848)*, Colonia, Ullman&Könemann, p. 7.

QUIJANO MARTÍNEZ, J. B. (2015): "Hugh Ramsay's Self-portrait: Reflections of a Spanish Master Painter", *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 155-163.

QUILES, F. (2011): "Esta es mi cara y esta es mi alma: leed. Galería de retratos del barroco sevillano", *Cuadernos de arte e iconografía*, (40), 20, pp. 357-416. https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=323154&info=open_link_ejemplar

QUIRÓS MARTÍN, J. (2021): *La evolución de la fotografía en España hasta el siglo XXI: una revisión a través del retrato*, Jaén, Universidad de Jaén.

RAFOLS, J. F. (2011): *Historia del arte*, Barcelona, Óptima.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RALLO GRUSS, A. (2007): *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis.

RALLO GRUSS, A. (2018): "De los ilustres varones de la Antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento" RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)* pp. 21-40.

RAMÍREZ, J. A. (1976): *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

RAMÍREZ-MILLER, L. E. (2021): "Reflexiones sobre la Écfrasis musical", *Con-Ciencia Serrana Boletín Científico*, pp. 17-19.

REAL LÓPEZ, I. (ed.) (2021): *Las colecciones y los museos del exilio*, Zaragoza, Estilo Estugraf Impresores.

REY CASTELAO, O. (2009): "Las mujeres en la Galicia de la Edad Moderna. Algunas consideraciones sobre su estudio", GONZÁLEZ PAZ, C.A. (ed.). *Cuaderno de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela.

REY CASTELAO, O. (2012): "Las mujeres en la Galicia moderna. Lo que sabemos y no sabemos de ellas" GARCÍA-FERNÁNDEZ, M., CERNADAS MARTÍNEZ, S. y BALLESTEROS FERNÁNDEZ, A. (eds.). *Actas do I encontro interdisciplinar de violencia de género*, Santiago de Compostela.

REYERO, C. (1992a): "Los pintores españoles del siglo XIX en París", DÍEZ, J. L. *Pintura española del siglo XIX: del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 51-75, [catálogo de exposición].

REYERO, C. (1989): *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

REYERO, C. (1991): *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, [catálogo exposición].

REYERO, C. (ed.) (1992a): *Roma y el ideal académico*, Madrid, [catálogo de exposición].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REYERO, C. (1992b): "Los pintores españoles del siglo XIX en Paris", DÍEZ GARCÍA, J. L. (ed.), *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, [catálogo de exposición], Madrid, pp. 51-75.

REYERO, C. (1996): *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.

REYERO, C. y FREIXA, M. (1999): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra.

REYERO, C. (2002): "Ternura y melodrama. Escenas familiares en tiempos de Sorolla", *Ternura y melodrama: Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, Valencia, Generalitat, pp. 71-93. Pp. 72. [catálogo exposición].

REYERO, C. (2008): *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

REYNOLDS, D. M. (1985): *El siglo XIX. Barcelona*, Círculo de Lectores.

RIBEIRO, E. (2018): "Los 'nuevos retratos': Proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI", RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. eds., *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

RIBEIRO, E. (2019): "Pequenos presságios", *Retrato e figuração de personagem no novo milénio*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 1-20.

RICHTER, G. (1969): *The portraits of the Greeks*, Oxford, t, I, p. 16.

RIEL J. (1998): GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, [catálogo de exposición].

RINCÓN GARCÍA, W. (1989): *La Pintura en Galicia en los albores de la modernidad*, A Coruña, Unión Fenosa, pp. 299-313.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RINCÓN GARCÍA, W. (1991): "El autorretrato: ensayo de una teoría", VV.AA. *El autorretrato en la pintura española: de Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, pp. 11-51.

RÍOS, D. de los (1885): *El arte en todas sus manifestaciones*, Sevilla.

RIPA, C. (1996): *Iconología*, Madrid, Akal.

RISCO, A. M., IROUMÉ, N. Y BERNASCONI, O. (2021): "Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global", *Boletín de Estética*, 54, pp. 35-77.

RIVIÈRE, M. (2013): *Historia informal de la moda*, Barcelona, Plaza&Janés.

RIVIÈRE GÓMEZ, A. (2022): *Cuestionar conceptos históricos: Reflexiones y materiales para el trabajo en el aula*, Madrid, ACCI.

ROBLEDO MARÍN, C.A. (2020): "Fotografía y vejez del siglo XIX e inicios del XX", LÓPEZ LOPERA, L. M. y CARDONA Z. P. (eds): *Alteridad, subjetividad y narrativas. Reflexiones interdisciplinarias en Humanidades*, Medellín, EAFIT, pp. 155-176.

ROBORTELLO, F. (2016): *Comentario a la "Poética" de Aristóteles*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, J. L. (2008): *Os pintores e o traxe*, Santiago de Compostela, Asociación do Traxe Galego.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, P. (2018): *Don Juan en la literatura y en la música Aportación de la música para piano del romanticismo a la significación del mito literario*, Vigo, Universidad de Vigo. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=150258

RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.). (1995): "Arte contemporáneo", *Galicia Arte*, Coruña, Hércules Ediciones.

RODRÍGUEZ LOSADA, M.E. (1993): *Carlos Maxide*, Coruña, Diputación da Coruña.

RODRÍGUEZ MANEIRO, M. (1978): *El museo provincial de Bellas Artes de A Coruña*, Santiago, Bibliófilos gallegos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RODRÍGUEZ MOYA, I. (2010): "El retrato Contemporáneo: del realismo a la pérdida del rostro", *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, Volumen (2), pp. 47-57.

RODRÍGUEZ MOYA, I. (2013): «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder», MÍNGUEZ CORNELLES, V. (coor.) *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, pp. 271-296.

RODRÍGUEZ PAZ, D. (2010-2012): "Dionisio Fierros, pintor burgués: el arte del retrato al servicio de una nueva sociedad", *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI, Porto, Universidad de Porto, pp. 108-126.

RODRÍGUEZ PAZ, D. (2012): "El pintor ante su imagen: una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos" BARRAL RIVADULLA, M. D. (et al.). *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, Vol. 2, p. 1576-1590.

RODRÍGUEZ PAZ, D. (2019): *Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras*, Santiago de Compostela.

RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1992): *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Dossat, D.L.

RODRÍGUEZ, M. S., CIAFARDO, M. y CUOMO, C. (2018): *Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda*, http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77428

ROLDÁN, S. (2017): *Eso no estaba en mi libro de Historia del Arte*, Córdoba, Almuzara.

ROMERO ORTIZ, M. D. (2021): "El jardín japonés en Six Japanese Gardens de Kaija Saariaho", *Quodlibet*, 75, 1, pp. 272-340. https://doi.org/10.37536/quodlibet.2021.75.1458.

ROSENBLUM, R. (1992): *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROSENBLUM, R. (2006): "Famille idéales et genies tourmentés" ALLARD, S. (2006), *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, Réunion des Musées nationaux, pp. 324-367.

ROSA, A. R. (1981): *A figura sem rostro*, Lisboa, Nordés.

ROZAS, M. (1994): *Dezasete artistas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

ROZAS, M. (2001): "Introducción", PULIDO NOVOA, A (dir.)., *Artistas gallegos pintores. Realismos*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

RUBERT DE VENTÓS, X. (1979): *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península.

RUBERT DE VENTÓS, X. (1980): *La Estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama.

RUBIO DE MIGUEL, I. (2004): "Rituales de cráneos y enterramiento en el Neolítico precerámico del Próximo Oriente", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)*, 30, pp. 27-45.

RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. (eds.) (2018): *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 453 pp.

RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. (eds.) (2021): *El retrato literario en el mundo hispánico II*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

RUEDA, G. y DARDÉ, C. (1994): "La ruptura del concierto europeo: 1870-1900", SÁNCHEZ MANTERO, R. [et al.] *El Siglo XIX*, Madrid, Historia 16, D.L.

RUIZ GÓMEZ, L. (2004): "Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)" PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 96-123.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RYNCK, P. (2005): *Cómo leer la pintura: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya*, Barcelona, Electa.

SAINI, A. (2018): *Inferior*, Madrid, Círculo de Tiza.

SALGADO, M. (1984): "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista", *Inti*, (20), 57-69, p. 57. http://www.jstor.org/stable/23285263

SAN ILDEFONSO, B de. (2004): "Antonio Medal" PULGAR, C del (ed.). *Artistas gallegos pintores*, Figuracións, Vigo, Nova Galicia Edicións.

SÁNCHEZ ARTOLA, B. (2003): "Groeninge Museum, Brujas", *Revista Electrónica de Medicina Intensiva Arte* nº 5. Vol 3 nº 5. https://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1948): *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, Omega.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1956): *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII*, Santiago de Compostela.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1974): *España: itinerarios de arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato José María Quadrado.

SÁNCHEZ MANTERO, R. [et al.] (1994): "El Siglo XIX", *Historia 16*, D.L. Madrid.

SÁNCHEZ TORRIJA, B. (2021): "La imagen fotográfica y el Museo Nacional del Prado", ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R. (eds): *Retrato fotográfico, Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2013): *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*, Gijón, Ediciones Trea.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2020): *Compañy. Maestro de fotografo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SÁNCHEZ VIGO, M. (coord.). (1993): *A xeración doente: 1871-1902 (Jenaro Carrero, Ovidio Murguía, Ramón Parada Justel, Joaquín Vaamonde)*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.

SANTAMARÍA, J. (1969): *Concursos nacionales: pintura, escultura, arquitectura, grabado, dibujo, fotografía: Museo Español de Arte Contemporáneo: primavera de 1969*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

SANTOS ZAS, M. et al. (ed.) (2012): *Valle-Inclán y las artes*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

SAURET GUERRERO, M.T. (1987): "Las claves estéticas del retrato, las aportaciones estilísticas y su repercusión", *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 143-153.

SAURÍN DE LA IGLESIA, M. R. (1997): *Apuntes y documentos para una historia de Galicia en el siglo XIX*, A Coruña, Diputación Provincial, D.L.

SCHÄFER, D. (2020): "Hacia un desmontaje del dispositivo represivo: de los retratos policiales a la reconstrucción de la fisonomía de un centro clandestino de detención", ENRICO, J., GARBERO, V. y LIPONETZKY, T. *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*, Editorial CEA, Colección Cuadernos de Investigación, pp. 25-38.

SCHARF, A. (1994): *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza.

SCHARF, A. y JAMMES, A. (1964): "Le realisme de la photographie et le reaction des peintres", *Art de France* IV, pp. 175-189.

SCHAPIRO, M. (1999): *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, D.L.

SCHERB, R. (1982): *El siglo XIX. Historia general de las civilizaciones*, Barcelona, Destino Libro.

SCHNEIDER, R. (1943): "El rostro del poderoso", LÜTZELER, E. *Arte y vida*, Friburgo, Herder & Cía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SCHNEIDER, N. (2002): *El arte del retrato*, Colonia, Taschen.

SCHRÖDER, S. (1993): *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado. Retratos*, Madrid, Museo del Prado.

SCHWARTZ, H. (1998): *La Cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Madrid, Cátedra, D.L.

SCOTT, D. (2021): "El encuadre de la vida moderna: Manet, Watteau y la pintura de género", *Hiperborea: Revista de ensayo y creación*, 4, pp. 25-44. https://doi.org/10.5281/zenodo.5289915.

SEDLMAYR, H (1959): *El Arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona, Labor.

SEDLMAYR, H. (1964): *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven sur modernen Kunst*, Salzburgo, p. 128.

SEDLMAYR, H (1990): *La revolución del arte moderno*, Madrid, Biblioteca Mondadori.

SENDÓN, M. (2005): "Fotografía e modernidade en Galicia", MENDÉZ LOJO, I. *A Galicia moderna: 1916-1936*. Santiago de Compostela, CGAC.

SENDÓN, M. y SUÁREZ, X. L. (2010): *Pano de fondo. Achegamento á fotografía de estudio* [catálogo de exposición], Vigo, Centro de Estudios Fotográficos.

SENTENACH, N. (1902): "Exposición Nacional de Retratos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, pp. 490-495.

SERBAT, G. (ed) (2010): *Historia natural*, Madrid, Gredos.

SERBER, M. (2021): *Rostros mixtos y Humanae. Dos proyectos fotográficos latinoamericanos que piensan la identidad a partir de la puesta en valor de la diversidad cultural*, Anales del IAA, 51 (1), pp. 1-15.

SERRANO, A. y ALEGRE, E. (2012): *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SICART GIMÉNEZ, Á. (1988): *La miniatura medieval en Galicia*, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia.

SIERRA MEJÍA, R., LONDOÑO, R., BRAUN, H. (2014): *La restauración conservadora, 1946-1957*, p. 254.

SMITH, B. (1977): *Interpretación y análisis del arte actual*, Pamplona, Eunsa.**SOBRINO MANZANARES, M. L. (1981):** "Atlántica. Las últimas tendencias de las artes plásticas en Galicia", *Goya*, 1981.

SOBRINO MANZANARES, M. L. (1985): *Catálogo de pintura: patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña*, A Coruña, D.L.

SOBRINO MANZANARES, M. L. (1987): *El Despotismo ilustrado y las artes plásticas en Galicia durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, V. 2 pp. 693-699.

SOBRINO MANZANARES, M. L. (1989): "El pintor Laxeiro: el arbitrario poder de las imágenes", *Goya*, 210, pp. 343-352.

SOBRINO MANZANARES, M. L. (2002): "En torno a la fotografía popular de Carlos Maside", *Quintana*, revista de estudos do Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 1.

SOBRINO MANZANARES, M.L (2007): "Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia", *Quintana*, revista de estudos do Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 6, pp. 105-123.

SOBRINO MANZANARES, M. L. (2011): "El oficio de pintar: Arturo Souto", *REIGOSA*, nº 13, pp. 76-87.

SOBRINO MANZANARES, M. L. y LIAÑO PEDREIRA, M. D. (1991): *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. I, Pintura y escultura*, A Coruña, Diputación.

SOLER LIZARAZO, L. y MARRELO ALBERTO, A. (2021): "Hombres con armas, mujeres con joyas: retratos, estereotipos y representaciones en las obras de José Gil De Castro (1785-1837)", *Cuadernos de*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Historia del Arte, 36, Mendoza, Instituto de Historia del Arte, pp. 39-79.

SONTAG, S. (2016): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.

SORALUCE BLOND, J. R. (2013): *Modernismo en A Coruña y su área metropolitana*, Plan de Dinamización de Producto Turístico de A Coruña y Área Metropolitana.

SOTOCA, H. (2022): *Ni musas ni sumisas: Una revisión ilustrada de la historia del arte occidental con perspectiva feminista*, Barcelona, Bruguera.

SOUBEYROUX, J. (coord.) (2002): *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne.

SOUGEZ, M-L. (2001): *Historia de la fotografía*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.

SOUGEZ, M-L. (2009): *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.

SPEAKE, G. (1999): *Diccionario de historia del mundo antiguo*, Madrid, Akal.

SPENGLER, O. (1998): *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe.

STAROBINSKI, J. (2007): *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.

STEINER, G. (2001): *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, D.L.

STEVENS, M. A. (2006): "Grâce et natural: le paysage et la figure", ALLARD, S. *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, Réunion des Musées nationaux, pp. 296-300

STOICHITA, V. I. (2000a): *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

STOICHITA, V. I. (2000b): *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid.

STOICHITA, V. I. (2009): *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra.

SUÁREZ CANAL, X.L. (2000): *Usos do retrato*, Vigo, Universidade de Vigo.

SVOBODA, M., y CARTWRIGHT, C. (2020): *Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project*, Getty Publications.

TARRÍO VARELA, A. (2009): "Los siglos oscuros. El siglo XIX", LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, [catálogo de exposición].

TEJEDA MARTÍN, I. (2021): "Sorolla, la construcción de un nuevo canon y la exposición como estrategia de legitimación", *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, pp. 1-17. DOI: 10.4000/ilcea.12569

THODE-ARORA, H. (2018): "The Romanticized Māori – Māori Portraits on Late 19th- and Early 20th-Century Postcards and Photographs", *RIHA Journal*, nº 0196.

THOMPSON, J. (2007): *Cómo leer la pintura moderna: entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol*, Barcelona, Electra.

TILVE JAR, M. Á. (2004): "Jenaro Carrero", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Novecentos*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

TILVE JAR, M. Á. (2009): *De Felipe de Castro a Fernando Álvarez de Sotomayor: una visión de la plástica gallega a través de los fondos del museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra.

TODOROV, T. (2006): *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TOMAN, R. (2007): *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura y dibujo (1750-1848)*, Colonia, Ullman&Könemann.

TOMÁS, F. (1998): *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Visor.

TOMÁS, F. (2001): *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*, Madrid, A. Machado Libros.

TOMÁS, F. (2007): *Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana: Joaquín Sorolla*, Zaragoza, Aneto Publicaciones.

TOLSTOI, L. (1992): *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*, Barcelona, Península.

TORRE FAZIO, J. de la (2009): *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

TORRELLA i REÑÉ, R. (2021): "Fotografía turística, fotografía monumental. Tres visiones del quehacer fotográfico", ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R. (eds): *Retrato fotográfico, Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

TORRES, C. (1982): *La Galicia Romana*, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza y Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, A Coruña.

TRAPANI, D. (2018): "Epicuro y el placer", *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, Santa Fe, Ediciones UNL y Programa Bibliotecas, https://doi.org/10.14409/topicos.v0i5.7377

TUBINO, F. M. (1871): *El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península*, Librería de A. Durán, Madrid.

TUSELL, J. (1993): "Manual de Historia de España" Vol. VI, *El siglo XX*, Madrid, Historia 16.

UNAMUNO, M. de (2005): *En torno al casticismo*, Madrid, Cátedra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

UREÑA, G. (1982): *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Madrid, Itsmo.

URREA, J. (1994): "La corte como observatorio de retratos", PORTÚS, J. *El retrato en el Museo del Prado*.

URRIAGLI SERRANO, D. (2014): "Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII", SAZATORNIL RUIZ, L. y JIMÉNO, F. (Eeds.), *El arte español en Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Colección de la Casa Velázquez, pp. 239-256.

VALÉRY, P (1990): *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, D.L.

VALÉRY, P (1999): *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, D.L.

VALLE GATEMINZA, F. del. (2013): "Las cartes de visite: el objeto y su contexto" GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.) *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, Logroño, instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-32.

VALLE PÉREZ, J. C. (1982): *El Museo de Pontevedra*, A Toxa.

VALLE PÉREZ, J. C. (coord.), SOTOMAYOR F. A. de (2004): *Fundación Pedro Barrié de la Maza*, A Coruña.

VALLECILLA, B. (2020): *Teoría musical aplicada. Escalas, acordes básicos y círculos armónicos*, Edición independiente.

VALMAÑA OCHAÍTA, A., BRAVO BOSCH, M. J., RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. (eds.) (2021): *Mujeres de la Hispania romana: una mirada al patrimonio*, Dykinson.

VAN DEREN COKE, F. (1972): *The painter and the photograph from Delacroix to Warhol*, Alburquerque, University of New Mexico Press.

VÁZQUEZ CASILLAS, J. F. (2020): "Fotografía: viaje, coleccionismo y educación. La Hispanic Society of America. Su fondo fotográfico y Murcia", *Cuadernos de Turismo*, nº 45, pp. 491-516 Universidad de Murcia. DOI: https://doi.org/10.6018/turismo.426221

VÁZQUEZ CASILLAS, J. F. (2021a): "Origen iconográfico y proceso de creación de la Niña muerta (1957) de Antonio López. La relación de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fotografía y la pintura bajo el signo del apropiacionismo", *Arte, individuo y sociedad*, 33(1), pp. 305-322.

VÁZQUEZ CASILLAS, J. F. (2021b): "Disdéri y el retrato post mortem. Historia y representación de la duquesa de Alba en su lecho de muerte", *Goya: Revista de arte*, 377, pp. 294-305.

VÁZQUEZ COUTO, D. (2021): "Retrato: imagen del hombre y origen del arte", *Co-herencia*, 18, 35, pp. 341, 378. https://doi.org/10.17230/co-herencia.18.35.13

VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (2015): "Sobre la prudencia y el decoro en la tratadística del siglo XVI en España", *Studia Aurea*, 9, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 433-460.

VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1982): *Historia del arte gallego*, Madrid, Editorial Alhambra.

VEGA, J. (2018): "Goya y el retrato de familia", RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. (eds.) *El retrato literario en el mundo hispánico*, pp. 41-94.

VEGA, C. (2007): "Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006", *REVISTA LATENTE*, pp. 27-56

VEGA J. (2016)*: Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC.

VEIGA ALONSO, X. R. (1999): "La utopía ferroviaria de la Galicia decimonónica la línea Palencia" A Coruña (1858-1883), VIDAL OLIVARES ÁRBOL, J., MUÑOZ RUBIO ÁRBOL, M., SANZ FERNÁNDEZ, J. (coord.) *Siglo y medio del ferrocarril en España, 1848-1998: Economía, industria y sociedad*.

VÉLEZ, P. (1999): *La Mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

VERCELLONE, F. (2004): *Estética del siglo XIX*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VERGARA, A. (dir.). (1996): *Diccionario de arte español*, Madrid, Alianza.

VERNANT, J-P. (1990): *Figures, idoles, masques*, París, Julliard.

VERNANT, J-P. (1991): *Mortals and Inmortals. Collected essays*, Princeton, Princeton University Press.

VIDAL GUZMÁN, G. (2006): *Retratos de la Antigüedad griega*, Madrid, Rialp.

VIDAL GUZMÁN, G. (2008): *Retratos del Medioevo*, Madrid, Rialp.

VIDAL GUZMÁN, G. (2009a): *Retratos: el tiempo de las reformas y los descubrimientos.* Madrid, Rialp.

VIDAL GUZMÁN, G. (2009b): *Retratos. El tiempo de las reformas y los descubrimientos (1400-1600) pasando por Retratos de la Antigüedad Griega o Retratos del Medioevo*, Madrid, Rialp.

VIERA, M. (2020): *El Imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX: exotismo y modernidad*, Madrid, Ediciones Cátedra.

VIGNEAU, A. (1963): *Une breve histoire de l'art de Niepce à nos jours*, Paris, Robert Lauffon.

VIGO TRASANCOS, A. (2021): "Imaxes e soños: a arquitectura galega de Antonio Palacios", VV.AA. *Antonio Palacios: Soños de modernidade. Compromiso con Galicia*, pp. 72-115.

VILA JATO, Mª. D. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1996): *José María Fenollera, (1851-1918)*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

VILA JATO, Mª. D., LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. (2004): "José María Fenollera", PULIDO NOVOA, A. (dir.). *Artistas gallegos pintores. Novecentos*, Vigo, Nova Galicia Edicións.

VILA, M. (1999): "Temática laboral", VÉLEZ, P. *La Mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* [catálogo de exposición] Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 120.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VILAR, G. (2005): *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado Libros, D.L.

VILARIÑO, M. (1995): "Tránsito a través de las sombras", VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, p. 183-192.

VILLARES, R. (1997): "Galicia, siglo XX", VV. AA. *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, pp. 24-36.

VILLARES PAZ, R. (2015): *Historia de Galicia: desde o Big Bang ata a actualidade*, Ponte Caldelas, Cumio.

VILLARES PAZ, R. (2019): *Galicia Una nación entre dos mundos*, Barcelona, Marcial Pons.

VINCENT-CASSY, C. (2021): "El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá", ZAYAS, M. d., *Langue, savoir et pouvoir dans l'Espagne classique*, e-Spania. *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* https://doi.org/10.4000/e-spania.41824

VINCI, L. d. (2005): *Tratado de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe.

VIENTE SOLE, P. (1999): "El dibujo en la base de la enseñanza artística universitaria", *Individuo, Arte y Sociedad*, 11, pp. 47-57.

VV.AA. (1913): *Catálogo de la Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.

VV.AA. (1917): *Segunda exposición de arte gallego*, A Coruña, editor non identificado, Literatura e Impresiones Roel.

VV.AA. (1923): *Tercera Exposición de Arte Gallego*, A Coruña, Imp. Moret.

VV.AA. (1926): *Catálogo de la Exposición de Arte Gallego*, Santiago de Compostela, S.I.S.A.

VV.AA. (1949): *Bocetos y Estudios para pinturas y esculturas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.

VV.AA. (1956): *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VV.AA. (1969): *El retrato,* Madrid, CECA.

VV.AA. (1971): *El retrato,* Madrid, CGE.

VV. AA. (1972-1987): *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago.

VV.AA. (1975-1983): *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, Madrid.

VV.AA. (1978): *Catálogo: pintura, dibujo y grabado, y escultura,* Vigo, Ayuntamiento de Vigo.

VV.AA. (1979a): *Del neoclasicismo al Modernismo*. *Historia del Arte Hispánico*. Vol. V. Madrid.

VV.AA. (1979b): "La pintura de historia en la academia española de Bellas Artes de Roma", *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma: 1873-1979*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 17.

VV.AA. (1979c): *Academia Española de Bellas Artes de Roma. Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma: 1873-1979*, Madrid, Ministerio de Cultura.

VV.AA. (1981a): *Imagen romántica de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.

VV.AA. (1981b): *Galicia eterna*, Barcelona.

VV.AA. (1981c): *Exposición Homenaje a Pintores Compostelanos,* A Coruña: Diputación Provincial.

VV.AA. (1985): *Cartas latinas: (Cicerón, Séneca, Plinio),* Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones.

VV.AA. (1987): *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado.

VV.AA. (1988a): *Enciclopedia temática de Galicia*, A Coruña, Nauta.

VV.AA. (1988b): *Fantasía árabe. Pintura orientalista española (1860-1900),* [catálogo de exposición], Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga.

VV.AA. (1989): *I Mostra Unión Fenosa*, Coruña, Unión Eléctrica Fenosa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VV.AA. (1991): *El autorretrato en la pintura española: de Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre.

VV.AA. (1992): *Pintura española del siglo XIX: del Neoclasicismo al Modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

VV.AA. (1994): *Francisco Zagala: fotógrafo*, Pontevedra, Deputación Provincial.

VV.AA. (1995): *Gallaecia Fulget: cinco siglos de historia universitaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

VV. AA. (1997a): *Galicia, 1900-1990*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura.

VV.AA. (1997b): Galicia hoxe, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura.

VV.AA. (1999): *El arte en el Senado*, Madrid, Secretaría General del Senado.

VV.AA. (2000): *El arte en España hoy: tres ensayos y una encuesta*, Fundación Ortega y Gasset.

VV.AA. (2001): *Las fuentes de la Memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Pontevedra, Museo de Pontevedra.

VV.AA. (2007a): *Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

VV.AA. (2007b): *El retrato moderno en España (1906-1936): itinerarios y procesos*, Madrid Print Book.

VV. AA (2009): *Laxeiro: Catálogo universal*, Nova Galicia Edicións, Vigo.

VV.AA. (2010a): *Santiago, punto de encuentro. Obras maestras de la catedral y Caixa Galicia*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia.

VV.AA. (2010b): *Catálogo dos fondos pictóricos da Real Sociedad Económica de Amigos del País*, Santiago de Compostela, Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VV.AA. (2016): *Universos en orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano: Opus Monasticorum*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora.

VV.AA. (2017): *Maside. A presenza do ausente*, A Coruña, Guiverny.

VV.AA. (2020): *Historia de la pintura, Cómo se hizo arte*, Barcelona, Akal.

VV.AA. (2021): *El libro de los símbolos*, Köln, Taschen Benedikt.

WALDMANN, S. (2007): *El Artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, D.L.

WALKER, J. (1983): *Portraits. 5000 years*, Nueva York, Harry N. Abrams.

WARD, O. (2019): *Volver a mirar: cómo aproximarse a los artistas clásicos*, Barcelona. Gustavo Gili.

WEST, S. (2004): *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press.

WEST, S. (1997): "Portraiture in the Twentieth Century: Masks or Identities?", *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, Stuttgart Verlag Gerd Hatje, pp. 65-199.

WESTERDORP, G, (2011): *El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.

WIESEMANN, M. E. (2010): "Rembrandt's portrait(s?) of Frederik Rikel", ASHOK, R. (ed.), *National Gallery Technical Bulletin*, vo. 31, London, pp. 96-111.

WILDE, O. (2000): *Intenciones*, Madrid, Taurus.

WILLIAMS, H. (2015): *Académie Royale: a History in Portraits*, Londres, Ashgate.

WINE, H. (2010): "Le portrait de Jacques Cazotte par Jean-Baptiste perronneau et sa collection de tableaux", GEVREY, F. y HAQUETTE, J-L. (eds.), *Visages de Jacques Cazotte*, Reims, pp. 51-64.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

WOLFF, J. (1998): *La Producción social del arte*, Madrid, Istmo, D.L.

WOOD, C. S. (2019): *A History of Art History*, Princeton, Princeton University Press.

WOODFORD, S. (1993): *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili.

WOODFORD, S. (2018): *El arte de mirar*, Barcelona, Blume.

WUNENBURGER, J-J. (1997): *Philosophie des Images* París, Presses Universitaires de France.

YARZA LUACES, J. (1994): "El retrato medieval: la presencia del donante", PORTÚS J. *El retrato en el Museo del Prado*.

YARZA LUACES, J. (1988): "La fascinación del viaje a Oriente y el arte medieval", *II Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte*, organizado por el Departamento de Historia del Arte, Colegio Universitario de Orense, Orense, Caja de Ahorros Provincial, D.L.

YEPES, R. (1993): *Entender el mundo de hoy*, Madrid, Rialp.

ZAFRA MOLINA, R. (2014): "Los iconos de varones ilustres: ¿un subgénero emblemático?", *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Núm. 6, pp. 129-143 http://dx.doi.org/10.7203/imago.6.4280

ZAMORANO, P. E. (2008): "Españoles en el arte chileno: Álvarez de Sotomayor, Antonio Romera y José Balmes", *Quintana*, 7.

ZAMORANO, P. E. (coord.) (2016): *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor: fomento y apreciación de las artes*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, D.L.

ZARZOSO, A. y MORENTE, I. (eds.) (2020): *Cuerpos representados. Objetos de ciencia artísticos en España, siglos XVIII-XX*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ZUFFI, S. (2000): *El Retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXOS PARA LA MENCIÓN INTERNACIONAL

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO 1 (ITALIANO)

1.1 INTRODUZIONE

Tanto semplice nelle sue origini quanto intrigante nei suoi risultati, la ritrattistica pittorica è stata scelta come soggetto principale di questo studio. E all'interno di esso, si tracceranno i paralleli nazionali e internazionali appropriati per un'adeguata contestualizzazione dell'argomento. Un lavoro di ricerca come quello svolto qui, con l'obiettivo di riunire in un unico volume aspetti specifici di qualcosa di così grande come un genere pittorico, comporta spesso assenze deplorevoli ma inevitabili. Dato che questa è una tesi di storia dell'arte, è possibile selezionare gli esempi che meglio rappresentano ciò che questa ricerca vuole raggiungere.

La presente tesi vuole essere una visione "così necessaria per fare una valutazione della pittura galiziana"[2200] che completa il panorama dedicato al genere del ritratto. Né per produrre una tesi-catalogo, un'accumulazione di ritratti realizzati in un periodo precedentemente fissato, né per redigere uno schema inamovibile; questa ricerca mira a sollevare nuove questioni che completano ciò che è stato detto finora. Una sfida, insomma, a guardare e pensare in modo diverso.

Un altro modo di intendere questa ricerca è come una spiegazione dell'humus che nutre il ritratto, lo sfondo culturale che serve da substrato fertile[2201]. Così, i dati per i dati possono essere consapevolmente diminuiti a favore dell'elaborazione di una narrazione. Non tutti i ritratti su cui si è lavorato sono inclusi, né tutti gli esempi studiati sono suscettibili di essere inclusi: la selezione è stata fatta sulla base della chiarezza di esposizione e di quello che è stato considerato il miglior contributo, tollerando alcuni salti cronologici. Per esempio, una classificazione per tipologia di ritratto ha preso il sopravvento sulla semplice enumerazione degli autori.

Come è stato detto, è fisicamente e soprattutto intellettualmente impossibile considerare tutta la ritrattistica. Per questo motivo, il genere

[2200] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992), p. 15.
[2201] CALVO SERRALLER (2014), p. 9.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del ritratto è stato esaminato in profondità da rinomati ricercatori come Francastel, Calvo Serraller, Berg e Didi-Huberman, tra gli altri. Con l'intenzione di offrire una visione più completa possibile, la ricerca segue una struttura cronologica e geografica, mettendo insieme storia, arte e cultura; Europa, Spagna e Galizia. Un esercizio di comprensione del passato a partire dal presente: questo è stato l'approccio scelto per affrontare la dimensione culturale del ritratto. Si stabilirà un quadro di riferimento per studiare l'origine di questo genere dai suoi inizi, mettendolo in relazione con la realtà galiziana, e con esempi di interesse che completano una visione globale del ritratto nella pittura galiziana[2202]. Attraverso l'uso di riferimenti storico-artistici del panorama ottocentesco e attraverso lo studio dei suoi postulati, sia nel contesto che proiettati nella storia, si vuole approfondire un aspetto così rilevante per le arti visive come il ritratto.

1.2 RITRATTO

L'importanza delle immagini può essere fatta risalire a tempi immemorabili e sembra che lo sarà per sempre. Così, negli ultimi decenni è possibile notare l'aspetto marcatamente visivo adottato dalla società. Un mondo sovrappopolato di immagini, e allo stesso tempo avido di esse[2203]; visivamente inquinato, esteticamente stanco[2204]. Non c'è da meravigliarsi che le immagini siano diventate così comuni, né che l'*homo sapiens* s i è evoluto in l'*homo videns*[2205]. In ogni caso, la sovrabbondanza di rappresentazioni con cui coesiste la nostra cultura è accompagnata da una certa sfiducia nella loro verità. Il detto popolare dice che un'immagine vale più di mille parole, e gli esperti parlano già della saturazione visiva di cui soffre oggi la società[2206], questo ha portato a una volgarizzazione della ritrattistica come non c'è mai stata nella storia dell'arte. In modo residuale, e naturalmente lontano dalla particolare preminenza che aveva nel XIX secolo, è innegabile che oggi

[2202] BERNÁRDEZ (2011), p. 7.
[2203] OROPESA (1995), p. 18.
[2204] VILARIÑO (1995), p. 183.
[2205] SARTORI (2000).
[2206] Daix nel suo lavoro sul XX secolo indica una "proliferazione di flussi incontrollabili di immagini in disgregazione accelerata". DAIX (2002), p. 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

il ritratto è ancora vivo. Il ritratto è uscito dalla sfera artistica e, con esempi di autoritratto come il selfie, è sulla strada, alla portata di chiunque abbia un dispositivo con una fotocamera. E, nonostante lo sconcerto formale e concettuale del ventesimo secolo, perché esistono ancora oggi i ritratti pittorici?

È del tutto legittimo chiedersi se valga la pena continuare a riflettere su questo tema. La nostra opinione è che c'è ancora molto da dire. Sebbene la ritrattistica, e la ritrattistica spagnola in generale, sia un argomento studiato da autori come Barón, Díez e Portús, mancano pubblicazioni monografiche sul caso particolare della Galizia[2207]. Quindi, ci sono diverse ragioni che ci hanno portato a realizzare questo lavoro. In primo luogo, l'interessante terreno di coltura creato da varie istituzioni dedicate alla ricerca, che negli ultimi decenni ha facilitato un processo di revisione del XIX secolo a livello storiografico, museografico, artistico, ecc.[2208].

Allo stesso tempo, il ritratto condivide con l'arte una funzione vecchia come il mondo: spiegare la nostra realtà e aiutarci a porre domande su ciò che ci circonda. La coscienza artistica presente negli esseri umani ha cercato di capire i codici, i modi e i processi utilizzati dalle immagini per costruire il loro significato. La capacità dell'immagine di contenere e comunicare la conoscenza è affascinante.

In secondo luogo, la scelta di questo tema deriva dal primo contatto che ho avuto con la ritrattistica quando ho iniziato i miei studi universitari, quando ho scoperto la mia attrazione per le storie, e ho cominciato a chiedermi se ogni ritratto potesse essere una storia[2209]. Già allora, e in modo esponenziale oggi, è chiaro che non era la prima volta che vedevo un ritratto. Tuttavia, il corso di Iconografia a cui ero iscritto

[2207] L'assenza di una monografia in quanto tale dedicata a un genere a cui praticamente ogni artista ha dedicato qualche sforzo, e in cui alcuni dei migliori pittori spagnoli (Velázquez, Goya, Picasso) hanno eccelso notevolmente.

[2208] DIEZ y BARÓN (2007), p. 20.

[2209] La storia dell'umanità potrebbe essere raccontata come un viaggio o narrata come una storia. Questo non è affatto un abbinamento nuovo, come si può vedere nel lavoro di ELKINS (2002). Per istinto, per necessità, per piacere o solo perché, fin dal primo risveglio della sua coscienza artistica, l'umanità ha riprodotto tutto ciò che le stava intorno. E c'è qualcosa di più comune a tutte queste storie e viaggi che il soggetto-faccia? Indipendentemente dal mezzo artistico, dal momento storico o dalla teoria estetica che alimenta la rappresentazione in questione in un dato momento, quando si tratta di studiare il ritratto si potrebbe dire che, intrappolati entrambi nella superficie rappresentativa, siamo testimoni della storia e del viaggio per eccellenza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mi ha presentato qualcosa di nuovo: la possibilità di leggere ognuno dei ritratti fatti nella storia dell'arte come una storia individuale. La storia dell'arte in primo luogo, ma anche la storia del modello e, perché no, dell'artista. Poco dopo, per la mia tesi finale, mi sono rivolto al XIX secolo. Questa volta per analizzare il rapporto tra pittura e poesia (ekphrasis e hypotypes) nel caso inglese; in particolare attraverso i versi che John Keats ha dedicato a *un' urna greca,* così come il trattamento poetico e pittorico del tema *Lady of Shalott* (di Waterhouse e Tenysson).

Non da ultimo, e nella convinzione che il minimo che si possa chiedere a un soggetto accademico è che ci sia qualcosa di interesse personale, il soggetto scelto risponde a una particolare preferenza dell'autore. Delle tre grandi arti, pittura, scultura e architettura, mi sento più vicino alla prima[2210]. Questo fatto, insieme all'affinità che sia il dottorando che il direttore sentono per la ritrattistica, ha portato alla scelta di questo particolare genere.

Non sono galiziano di nascita e ci vorrà del tempo prima che possa dire di esserlo per adozione. Tuttavia, il mio interesse personale per tutto ciò che riguarda il XIX secolo (arte, storia, cultura, politica), la mano tesa del dipartimento, così come una borsa di studio, insieme a un po' di fortuna, hanno portato la mia ricerca al soggetto qui presentato[2211]. Inoltre, questa assenza di consanguineità galiziana può essere vista come una sana presa di distanza quando si tratta di ricerca. È una sfida interessante approfondire questo periodo storico che ha avuto una tale influenza sulla formazione dell'arte galiziana. Proprio quella che oggi è conosciuta come Galizia.

Qual è la ragione della delimitazione temporale e spaziale?[2212]. Nathalie Heinich propone una divisione tripartita della storia dell'arte in cui l'arte classica andrebbe dalla sua invenzione in Grecia alla

[2210] A questo argomento personale si può aggiungere l'affermazione di Lafuente Ferrari che, di tutte le arti figurative, la pittura è quella a cui l'artista spagnolo si è sentito più chiamato. LAFUENTE FERRARI (1971), p. 17.

[2211] Si tratta di un aiuto per sostenere la fase di pre-dottorato nelle università del sistema universitario galiziano, negli enti pubblici di ricerca galiziani e in altre entità del sistema R+S+I galiziano, concesso dalla Xunta de Galicia su base competitiva.

[2212] Come ogni delimitazione, questa è discutibile e in una certa misura convenzionale. Lo stesso Museo del Prado ha permesso delle eccezioni nella sua classificazione quando ha redatto il suo catalogo del XIX secolo. DIEZ e BARÓN (2007), p. 13.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

modernità; l'arte contemporanea alluderebbe all'arte attuale; così che il periodo moderno coprirebbe dalle avanguardie del XX secolo all'arte che si fa mentre si leggono queste righe[2213]. Per citare un'altra prospettiva, Calvo Serraller sottolinea che l'arte contemporanea è quella prodotta dall'inizio del XIX secolo ad oggi[2214]. Rosemary Lambert, da parte sua, identifica l'inizio della modernità in pittura con il desiderio di superare i temi tradizionali dopo il 1789[2215]. Così vista, la presente ricerca è a cavallo tra il moderno e il contemporaneo. Imitando lo schema utilizzato da Rosenblum nel suo libro sull'arte del XIX secolo, l'arte è stata organizzata facendo del XIX secolo, della Galizia e della ritrattistica i capisaldi di questo edificio teorico. Per questo motivo, e andando al concreto, la giustificazione delle date scelte segue il seguente processo.

Il fatto di indicare il 1850 come pietra miliare iniziale risponde alla necessità pratica di delimitare il campione di studio per raggiungere un minimo di coerenza. In linea con quanto ricercato finora, è necessario segnalare l'esistenza di una brillante tesi sullo studio della pittura galiziana tra il 1750 e il 1850[2216]. Un altro argomento a favore della collocazione della data d'inizio nel 1850 è la percezione di autori come Reyero e Freixa: a partire dagli anni 60, il panorama artistico è cambiato. Quindi, per contestualizzare e arrotondare, la data limite cronologica è il 1850.

Sono state considerate diverse opzioni per la data di completamento. Poteva essere il 1917: per rappresentare un evento storico come gli eventi che culminarono nel rovesciamento del regime zarista e la creazione della Repubblica Federale Sovietica Russa; e a livello artistico, il 1917 ospitò un grande terremoto che avrebbe scosso per sempre le fondamenta dell'arte. R. Mutt, uno pseudonimo di Marcel Duchamp (1887-1968), ha presentato *La Fontaine* al Salon des

[2213] HEINICH (1998), p. 19.
[2214] CALVO SERRALLER (2014), p.71.
[2215] LAMBERT (1985), p. 7.
[2216] La sua natura ampia, senza tralasciare alcun aspetto o genere specifico, è servita come ispirazione per il presente lavoro. La traccia lasciata dal professor Castiñeiras ha aiutato nel compito di mettere le porte al campo, facilitando lo studio successivo. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1992).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Indépendants (New York)[2217]. Altre possibili chiusure cronologiche potrebbero essere gli anni '50[2218] o 1980, mantenendo la simmetria con la tesi del professor Castiñeiras citata sopra. Anche se un periodo così ampio ci permetterebbe di studiare la genesi, lo sviluppo e le conseguenze delle avanguardie, così come alcuni riferimenti all'interno dell'arte contemporanea, un arco cronologico così esteso renderebbe difficile lo studio individuale, diminuendo il rigore e la profondità richiesti nella realizzazione della ricerca, ed è stato quindi scartato. Alla fine, la data scelta fu il 1936, in virtù della sua natura di *fatto epocale*[2219], per la sua validità come pietra miliare storica, così come per il desiderio di incorporare sfumature rilevanti a livello artistico con l'inclusione dell'avanguardia. Un criterio tassonomico, dunque, che facilita la distinzione tra il ritratto prima dello scatenarsi delle avanguardie artistiche e come queste hanno modificato il genere in modo quasi irreversibile. A titolo di colophon, potrebbe essere utile la chiara argomentazione di Maria Preckler quando afferma che entrambi i secoli (XIX e XX) "non devono essere visti in modo isolato, ma con le interconnessioni e le dipendenze che si verificano al loro interno"[2220].

Per quanto riguarda il tipo di ritratti selezionati, la principale distinzione fatta è stata quella cronologica, per cui sono state studiate tele, pannelli, ritratti su carta e vari esempi di acquerelli e disegni. Allo stesso tempo, le opere studiate hanno un legame galiziano comune: o perché appartengono a musei e istituzioni galiziane, o per l'origine o la residenza degli autori.

1.3 OBIETTIVI GENERALI E SPECIFICE

Dopo aver stabilito l'ipotesi di partenza e le premesse, gli obiettivi della ricerca sono elencati di seguito.

[2217] Seguendo lo studio esaustivo di Irene Gammel, la genesi dell'idea è attribuita a Elsa von Freytag-Loringhoven, conosciuta come "La Baronessa" (1874-1927). Lavorò come modella per vari artisti e pubblicò anche le sue poesie dadaiste. Non solo si è cimentata nella creazione di costumi, ma ha anche osato fare assemblaggi e oggetti trovati.

[2218] In effetti, Sobrino Manzanares indica una divisione bipartita dell'arte del XX secolo, una decisione che, ignorando le ripercussioni della guerra civile sulla scena artistica, è forse troppo convenzionale. SOBRINO MANZANARES (2011).

[2219] FAZIO (2006), pp. 23-24.

[2220] PRECKLER (2003), p. 42.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

L'obiettivo generale è quello di contestualizzare la pratica artistica e la teoria del ritratto in Galizia tra il 1850 e il 1936. Questo obiettivo generale è sostenuto da altri più specifici, come lo studio dei motivi che hanno plasmato la ritrattistica nel corso della sua storia, e specificamente nel periodo tra il 1850 e il 1936 (a livello europeo, spagnolo e galiziano); stabilire le basi che facilitano la ricerca sulla costruzione del ritratto femminile nella pittura galiziana; valutare la produzione culturale di una società specifica e la sua percezione attraverso un genere pittorico; e valutare la costruzione dello spazio all'interno della ritrattistica.

Coglieremo l'occasione per rivedere la categoria "scuola spagnola di ritrattistica" e le sue influenze sull'arte galiziana, così come per interrogarci se il ritratto pittorico come genere ha avuto o ha un carattere regionale che ci permette di parlare di un ritratto galiziano.

1.4 METODO

Il trattamento ricevuto dal tema segue una progressione che va dal generale al particolare: dall'immagine artistica e dalla pittura come arte al ritratto come genere; dall'Europa in generale alla Galizia in particolare. Così come l'arte spagnola è influenzata dall'arte europea, in una certa misura anche l'arte galiziana è influenzata dall'arte spagnola. Couselo Bouzas lo avvertì già nelle prime pagine della sua opera monumentale, quando si propose di rivendicare la personalità artistica della Galizia[2221].

Nella speranza che si possa dare una risposta sempre migliore al lamento ragionato di Díaz Pardo quando affermava che "sappiamo più del neolitico galiziano che della storia che abbiamo quarant'anni dopo"[2222], è una sfida spiegare l'influenza della pittura, e in particolare della ritrattistica, nella configurazione dell'arte spagnola in generale e galiziana in particolare.

Ci sono diverse discipline che hanno le immagini come oggetto di studio. Il trattamento dato qui è in parte da una prospettiva storico-artistica e in parte da una prospettiva sociologica.

[2221] COUSELO BOUZAS (2004), p 5.
[2222] FERNÁNDEZ SANTANDER (1985), p. 7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Inizialmente, la storia dell'arte era considerata una disciplina ausiliaria della storia. Nel corso del tempo, il suo ruolo si è evoluto fino a sviluppare un metodo proprio, grazie al quale è possibile, per esempio, studiare le culture e le società del passato attraverso i loro oggetti artistici. La storia dell'arte, che si occupa dello studio della creazione artistica e dei manufatti culturali, ha sperimentato diverse correnti storiografiche come qualsiasi altra disciplina scientifica. Oggi ci permette di affrontare sia il contesto in cui ogni opera è stata creata sia le idee prevalenti: artistiche, estetiche e sociali. Come sottolinea Gutiérrez Burón, è possibile fare la storia umana facendo la storia dell'arte[2223]. In questo modo, è possibile studiare quali cambiamenti hanno avuto luogo nella società e come l'arte ha riflesso questi cambiamenti.

La storia dell'arte fa anche uso delle sue tecniche storiche, dei suoi metodi di selezione delle fonti d'informazione, per esempio la critica d'arte. È stata realizzata una revisione della letteratura teorica e artistica, entrambe volte a formare una prospettiva multipla: antropologica, sociologica e artistica. La rassegna comprende fonti primarie (descrizioni del periodo, documentazione sulle opere, critica d'arte) e anche fonti secondarie (opere sulla cultura e gli stili di vita del XVIII e XIX secolo, sul genere del ritratto e sulla pittura galiziana).

Dal momento che la ritrattistica è un genere che ci permette di interrogare come si vedevano, come erano visti dagli altri, e come ognuna delle persone ritratte voleva essere vista, la sociologia mira a studiare la ritrattistica come una testimonianza culturale, un riflesso della società.

In un altro senso, il presente lavoro ha una certa componente di arti comparate, poiché il ritratto nel XIX secolo non può essere compreso senza il ruolo giocato dalla fotografia. Non per niente la ritrattistica è stato il genere che forse è stato più colpito[2224]. Questo processo di *osmosi pittorica* giustifica che il binomio fotografia-pittura occupi uno spazio in questo lavoro[2225]. Tuttavia, e dato che non è l'epicentro della ricerca, l'apparizione della fotografia e ciò che ha comportato la sua

[2223] GUTIÉRREZ BURÓN (1987), p. 4.
[2224] SCHARF (1994), p. 18.
[2225] Ibidem, p. 14.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

irruzione riceveranno un trattamento approssimativo, con l'idea di creare una visione globale delle relazioni che si sono stabilite tra le due arti. Non mancano le ragioni per affrontare il tema dell'evoluzione e l'istituzione di tipi fotografici di ritrattistica, ma l'intenzione di evitare una tesi megalomane o argomenti come la coerenza interna e la coesione di un testo di queste caratteristiche hanno pesato di più. Con questo in mente, e rispettando gli imperativi di precisione, completezza e rilevanza, la presente ricerca scientifica è stata sviluppata in quattro fasi:

1. Esplorazione e delimitazione concettuale. Sulla base delle pubblicazioni precedenti sull'argomento, vengono delimitati un periodo cronologico e uno spazio geografico per permettere un corretto approccio all'argomento.
2. Documentazione. Data l'ampiezza dell'argomento, si è capito che sarebbe stato opportuno includere una fase di ricerca bibliografica e museografica di tutte le informazioni teoriche (pubblicazioni, congressi, cataloghi) e pratiche (esempi di ritratti)[2226].
3. Analisi. Questo è il momento di mettere a riposo tutte le informazioni ottenute, sistemarle correttamente e intraprendere l'appassionante compito di rispondere, e forse più importante, porre nuove domande sulla ritrattistica, la pittura galiziana, la seconda metà del XIX secolo e il primo terzo del XX secolo.
4. Formulazione. L'ultima fase, altrettanto o più laboriosa delle precedenti, in cui, una volta completato il processo di analisi e interpretazione, si mette per iscritto in dettaglio il processo seguito, gli obiettivi proposti, le conclusioni ottenute e le possibili linee di ricerca che rimangono aperte.

[2226] La bibliografia per la pittura del periodo in questione è ampia e in diverse lingue. Le fonti selezionate per questa bibliografia riflettono le tendenze nazionali e i singoli pittori presenti nel testo. È stato fatto uno sforzo per includere libri identificati e cataloghi di mostre. I riferimenti provenienti da articoli, così come le opere difficili da trovare, le tesi e le dissertazioni non pubblicate sono state ridotte all'essenziale.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.5 STRUTTURA

L'opera è divisa in tre sezioni principali, organizzate in dodici capitoli, e infilate nel suo nucleo interno dagli anni tra il 1850 e il 1936, il concetto di ritrattistica e la Galizia. Ciascuna delle parti può essere compresa individualmente e con il resto dei capitoli, formando sempre un insieme in relazione all'obiettivo principale della tesi.

La prima parte, *Vite intrappolate*, contiene i primi quattro capitoli. Il primo di essi riguarda il contesto scientifico in cui si inquadra la ricerca; l'interesse e la giustificazione della ricerca; l'ipotesi a partire dalla quale si basa; gli obiettivi principali e specifici da raggiungere; il metodo e le tecniche di lavoro utilizzate così come la struttura che organizza il testo.

La seconda, di natura teorica, espone le tre categorie principali del testo (immagine, arte e ritratto), ognuna delle quali è intesa come una concretizzazione della precedente. Include anche una riflessione sull'uomo *capax imaginum* e il suo rapporto con l'immagine manuale, l'immagine meccanico-statica e poi l'immagine meccanico-dinamica.

Il terzo capitolo definisce le parti visibili e invisibili del ritratto. Raccoglie diverse origini etimologiche; interroga gli elementi fisici e spirituali, così come la loro evoluzione; riflette sulle funzioni del ritratto (magico-religioso e sociale-politico). Include anche una sezione, da un punto di vista estetico, in cui concetti come qualità, originalità, tradizione, realtà e rappresentazione sono rivisti in relazione alla ritrattistica.

Questa prima parte si chiude con un capitolo dedicato al rapporto tra generi pittorici e ritrattistica; la questione dell'autoritratto e le condizioni di possibilità di altri ritratti (letterari, musicali, ecc.).

L'inizio della seconda parte, *Evoluzione e rivoluzioni delle immagini fino al 1850*, comprende i capitoli che trattano una panoramica storica della pratica artistica del ritratto dai suoi inizi fino al XX secolo. Lo scopo? Per completare la visione della ritrattistica, e per situare gli antecedenti da studiare nella sezione galiziana. Include anche alcune idee su cosa succede alla ritrattistica dopo il periodo cronologico scelto.

La terza parte, *Galizia e la ritrattistica (1850-1936)*, è il culmine e il piccolo contributo a cui tutta la ricerca aspira. Include un'introduzione

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

storico-artistica e una riflessione sul concetto di scuola pittorica. Segue uno studio sulla ritrattistica in Galizia, con particolare attenzione alla seconda metà del XIX secolo e al primo terzo del XX secolo.

Infine, il capitolo dodici riunisce i risultati ottenuti in modo ordinato, così come la loro valutazione sotto forma di conclusioni e la definizione di possibili linee di lavoro.

Gli *Allegati* includono una *Bibliografia* alfabetica e anche un indice dei ritratti utilizzati in questa ricerca costituiscono le pagine finali di questo lavoro[2227].

1.6 STATO DELL'ARTE

1.6.1 Dal punto di vista teorico

Dalla sua comparsa, il ritratto ha accompagnato gli esseri umani nel corso della storia. Da un punto di vista pratico e teorico, è diventata una delle attività artistiche per eccellenza nel campo della rappresentazione visiva. Tanto che si potrebbe dire che la ritrattistica ha raggiunto una sopravvivenza praticamente ininterrotta durante la storia dell'arte.

Sempre più spesso, eventi scientifici, monografie in riviste specializzate e una serie di progetti finanziati dal Ministero dell'Economia e della Competitività sono una chiara prova dell'attualità dell'argomento. Sulla stessa linea, oggi la ritrattistica è oggetto di sforzi teorici in altri continenti che dimostrano il carattere catalizzante e globalizzante di questo genere artistico.

Un'altra questione è il trattamento che ha ricevuto a livello teorico. L'abbondante bibliografia sulle arti, le immagini e la pittura si riduce quando si tratta del genere del ritratto e tende a scomparire quando ci si concentra sulla ritrattistica galiziana. Questa ricerca inizierà raccogliendo ciò che gli esperti della scena nazionale e internazionale hanno detto sulla ritrattistica. Nessun lavoro di ricerca che si rispetti può essere svolto senza tener conto di ciò che altri, più saggi e più competenti in materia, hanno pensato, scritto e detto prima. A tutte queste persone esprimo la mia rispettosa gratitudine.

[2227] Ove pertinente, le questioni europee e spagnole, che sono intrinseche a questo lavoro, saranno il complemento appropriato, sia teoricamente che, soprattutto, graficamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Il genere del ritratto, e nello specifico il ritratto ottocentesco, è un argomento complesso che è stato affrontato in modo progressivo subito dopo la fine del primo terzo del XX secolo. Numerose discipline umanistiche hanno gettato luce e possibili interpretazioni sulla sua origine, i suoi antecedenti e conseguenze e, naturalmente, i suoi protagonisti: modelli e ritrattisti.

Juan Antonio Ramírez (1992), Régis Debray (1994), Facundo Tomás (2001) e John Berger (2002) sono in una linea concettuale e trattano il tema dello sguardo e del visivo. Una serie di saggi (ed. 2000) mostrano in prima persona la percezione artistica del momento attraverso Oscar Wilde, una delle penne più prolifiche del XIX secolo. Un primo titolo che contribuisce all'impalcatura teorica del ritratto è l'opera sempreverde di Rosa Martínez Artero (2004). I lavori di Federico Vercellone (2004) da un lato, e Götz Pochat (2008) dall'altro, attraversano il nervo estetico lungo tutta la storia dell'arte; e stabiliscono un contesto più che adeguato dal 1850 al 1936.

Per quanto riguarda la ritrattistica in generale, bisogna menzionare le opere più che rinomate di Pierre e Galienne Francastel (1978) e John Pope-Hennessy (1985), che sono state il punto di partenza per numerosi studi successivi. Anche Stefano Zuffi (2000) e uno dei primi approcci al genere, di Rafael Argullol (2004), sia tematicamente che cronologicamente, naturalmente. Con una chiarezza invidiabile, Francisco Calvo Serraller (2005) spiega l'aspetto, la caratterizzazione e l'evoluzione di ciascuno dei generi pittorici. La sua opera è, senza dubbio, una delle basi per qualsiasi ricerca nel campo della pittura e, nello specifico, il tema che stiamo trattando qui. Un anno dopo nel tempo e concentrandosi sulla figura e l'opera di Goya, l'opera di María del Carmen Agustín Lacruz (2006) è un'introduzione sistematizzata che facilita molto l'approccio al genere.

Anche se ci sono titoli come *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria* di Murguía o l'opera di Costa Clavell (1981) che trattano il tema della pittura galiziana, non ci sono opere conosciute incentrate sulla ritrattistica galiziana. Pubblicato nel 1984 è l'opera *Un siglo de pintura gallega 1880-1980* con testi di Filgueira Valverde, Seoane o Castelao tra gli altri. Enrique Fernández Castiñeiras, docente universitario a Santiago

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Compostela, ha intrapreso lo studio della pittura galiziana nel secolo precedente a quello trattato in questa tesi con la sua ricerca (1992). Nel 1998, Monterroso Montero ha fatto le prime incursioni teoriche nel genere della ritrattistica galiziana del XIX secolo. Francisco de Pablos (2003) è un compito tanto arduo quanto riuscito: a lui si deve una sintesi di quattrocento anni di pittura galiziana, in un'opera di grande formato con splendide illustrazioni. Essendo una collezione travolgente, il volume XVI di Artistas galegos (2004) di Carlos del Pulgar, raccoglie alcune delle figure di spicco della pittura del suddetto periodo. Infine, il lavoro coordinato da Jesús de Juana e Julio Prada (2005) e Josep Fontana (2007), quest'ultimo con un focus peninsulare più ampio e più recente nel tempo, è ideale per situarsi nel quadro storico galiziano dal XVIII secolo ad oggi. A fornire informazioni da un campo molto diverso, ma ugualmente complementare, è il lavoro di Rodríguez Álvarez (2008).

1.6.2 Mostre e cataloghi

Oltre alla riflessione teorica, nel campo della storia dell'arte ci sono altri approcci che completano il lavoro di ricerca in modo più grafico e con lo stesso rigore scientifico: sono le mostre e i cataloghi che ne derivano. Per contestualizzare la pittura nel periodo scelto, cataloghi di mostre come *Pintura española del siglo XIX*. *Dal neoclassicismo al modernismo* (1992, José Luis Díez) e *Centro e periferia nella modernizzazione della pittura spagnola: 1880-1918*, a cura di Carmen Pena (1993). Di carattere generale sono anche le mostre *La mirada complacida y la mirada inquieta*: *la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (di Pilar Vélez, 1999), *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en la colección de The Hispanic Society* (P. E. Muller, 2000) e *El siglo XIX en el Prado* (José Luis Díez, 2007).

Importanti titoli sulla ritrattistica in Spagna includono *Retratos de la villa y corte* (1992); l'opera con l'aspetto di un catalogo, *El Retrato en el Museo del Prado*, prodotto dallo stesso Museo del Prado (1994). La mostra *El arte del retrato en el siglo XX* curata da Marisa Oropesa risale al 1995. Due anni dopo, e sempre grazie al Prado, è la mostra *Artistas pintados: retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Museo del Prado (José Luis Díez). L'opera curata da Javier Portús sulla base della mostra *El retrato español: del Greco a Picasso al Museo del Prado* (2004) è diventata un catalogo di riferimento per gli esperti. Tra ottobre 2004 e febbraio 2005 il Museo del Prado ha ospitato la mostra *El retrato español. De El Greco a Picasso*[2228]. Con la collaborazione di alcuni dei grandi musei del mondo, questa mostra è stata un evento importante nel trattamento della ritrattistica, poiché fino ad ora era stata affrontata in modo parziale, sia cronologicamente che spazialmente. Javier Portús, curatore della mostra, ha sottolineato come la ritrattistica spagnola abbia raggiunto un livello di perfezione e ammirazione internazionale grazie al fatto che nessuno dei grandi pittori spagnoli (El Greco, Ribera, Murillo, Velázquez, Zurbarán, Goya, Miró, Picasso) ha disdegnato il genere. A questo bisogna aggiungere vari fattori come la qualità e la creatività degli artisti citati (Velázquez, Goya, Picasso); e allo stesso tempo, la capacità imitativa del resto dei pittori che, ispirandosi a queste grandi figure, emulano ciò che hanno fatto.

Leticia Ruiz ha curato *El retrato español en el Prado. De El Greco a Goya* (2006). Il 2007 si è rivelato fruttuoso in termini di ritrattistica: Javier Barón ha curato *El retrato español en el Prado. Da Goya a Picasso* e *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, un viaggio attraverso il modo in cui la figura umana è stata rappresentata durante il denso e affascinante XIX secolo, un periodo di veri ritratti in cui l'obiettivo era quello di mostrare la psicologia e lo status del personaggio. Ancora del 2007 è un altro progetto di ricerca molto orientato verso la pratica artistica del ritratto, più focalizzato sul XX secolo e l'avanguardia. Si tratta della mostra *El Espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso* (2007), ospitata dal Museo Thyssen-Bornemisza, che ha prodotto un eccellente catalogo di Paloma Alarcó, Malcolm Warner e che includeva testi di Calvo Serraller, John Klein e William Feaver. Nel 2017 si è tenuta la mostra *Galería de retratos*. Tra le mostre internazionali più recenti, dobbiamo menzionare *Lorenzo*

[2228] La mostra in questione è stata una pietra miliare nella scena artistica internazionale, sia per la diversità delle istituzioni che hanno collaborato, sia per il ruolo che ha avuto come punto di accensione nello studio del genere del ritratto. Come dichiarato nella presentazione del catalogo, questa mostra costituisce "la prima panoramica dello sviluppo storico della ritrattistica in Spagna" o "un capitolo unico" nella storia della pittura spagnola.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lotto. Retratos (2018), coordinato dal Museo del Prado in collaborazione con altre istituzioni.

A volte considerato un sottogenere all'interno della ritrattistica, è sorprendente che il numero di pubblicazioni e mostre dedicate all'autoritratto superi praticamente il numero di quelle dedicate alla ritrattistica in generale. Così, per lo studio dell'autoritratto in Spagna, la *Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles. 1800-1943* in quello che allora era il Museo Nazionale d'Arte Moderna (1943). Sulla stessa linea sono *Els Autorretrats del Museu d' Art Modern* (Barcellona, 1983) e *El Autorretrato en la Pintura Española. De Goya a Picasso* (Madrid, 1991). La mostra *El autorretrato en España de Picasso a nuestros días* risale al 1994. Inoltre, da una prospettiva più regionale, c'è il catalogo della mostra *Artistas asturianos. Retratos y autorretratos* (Oviedo, 1996).

Homenaje a pintores coruñeses (1983) e *Artistas Gallegos en la Colección C. A. M. V* (1986) e *Artistas Gallegos en la Colección Caixavigo* (1988) sono le prime mostre sull'arte galiziana ad essere recensite qui, essendo quest'ultima anche una mostra itinerante. *Arte Galega na Colección Caixavigo, S. XX* continuò per tutto il 1992. Coordinata da Rosario Sarmiento (1993), la mostra era intitolata *A Xeración Doente*. Anche se di carattere più generale, vale la pena menzionare anche la mostra *Ausencias, fragmentos da Arte galega no século XX* (1993).

Tra maggio e giugno 1996, il Centro Culturale Caixavigo ha ospitato *Do Romanticismo aos anos vinte*. Altre due mostre che rappresentarono un prima e un dopo nel trattamento dell'arte galiziana furono *O Século XIX* (1997) e *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (1998), entrambi sotto la direzione di José Manuel García Iglesias. Un evento importante è stata la mostra intitolata *A Galicia Moderna*, ospitata presso il Centro Galego de Arte Contemporánea. A complemento di questa prospettiva più regionale ci sono cataloghi di mostre come *Pintores Composteláns. Historia e Renovación entre os séculos XIX e XX* (2004) o *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidade nacional* (2007), in collaborazione con la Fundación Luis Seoane e sotto il coordinamento di José Manuel López Vázquez. Due anni dopo, e sempre ad opera del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

professor López Vázquez, dobbiamo menzionare il lavoro *Do neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega* (2009). Dal 2012 è la mostra *Da fantasía á realidade. Pintura de 1833 a 1936* da José Manuel García Iglesias, in cui si è realizzato un tour del periodo immediatamente precedente al rinnovamento pittorico galiziano.

Un riferimento nel suo trattamento del ritratto in Galizia e soprattutto nel modo di mostrarlo al pubblico, cataloghi di mostre come *A arte como retrato da sociedade*. Alla fine del primo decennio del XXI secolo, la galleria Xerión ha ospitato una mostra di grandi figure della scena pittorica galiziana del XIX e XX secolo. Carlos López Fernández ha curato nel 2011 *Faces do país: O retrato en Galicia (1890-1950*). Nel 2016, il Consorcio della città di Santiago de Compostela ha organizzato *Rostros*, mostra che comprendeva un centinaio di ritratti galiziani.

Una delle tante invenzioni avvenute nel XIX secolo fu la comparsa, nelle sue molteplici fasi, della tecnica fotografica. La relazione tra pittura e fotografia, e specialmente tra ritratto pittorico e fotografico, rende rilevante la sua inclusione in questa ricerca. Nel campo della fotografia, sia Naomi Rosenblum che *A History of women photographers* (1994), come il lavoro in cui John Berger (2006) si occupa delle proprietà del ritratto fotografico; interessante il contributo di Angier (2008) sull'aspetto qualitativo dello sguardo nel ritratto fotografico, e il dizionario di Marie-Loup Sougez (2009). L'opera di Helena Pérez Gallardo è lo strumento bibliografico iniziale per avvicinarsi alla fotografia. Il suo rapporto con la ritrattistica è stato trattato in una mostra altamente raccomandabile: *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im-19. Jahrhundert* (2018, Germanisches Nationalmuseum). Entrare nelle questioni galiziane non può essere tralasciato *As orixes da fotografía en Galicia: estudios composteláns do XIX*, opera di Carlos I. Castelao (2018) o la mostra del 2008, *Miradas alleas. Unha visión de Galicia*, diretta da Manuel Vilariño, vincitore del Premio Nazionale di Fotografia, che fa un viaggio attraverso le immagini scattate dai viaggiatori in Galizia tra il 1865-2004.

Come abbiamo visto, a livello teorico ci sono tre assi: ritratto, Galizia, 1850-1936. Concetti che saranno messi in relazione tra loro attraverso un percorso temporale che rifletterà concisamente le diverse

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tappe attraverso le quali questo genere è passato: il ritratto da tempo immemorabile al selfi. Naturalmente, il periodo tra il 1850 e il 1936 sarà trattato in modo più approfondito. Avrà più peso, poiché è importante per l'aspetto centrale della tesi quali linee teoriche sostengono lo sviluppo della ritrattistica. Ci si aspetta che, tra le altre questioni, vengano affrontate questioni come la relazione tra l'immagine, la pittura e il ritratto; cosa fosse il ritratto prima che diventasse un genere; o la ritrattistica d'avanguardia intesa come maschera e specchio. L'aspetto geografico potrebbe essere inteso come un complemento all'asse temporale, entrambi necessari per la corretta contestualizzazione dell'apparato teorico da sviluppare. Quale spazio copre il presente lavoro? In modo simile alla prospettiva temporale, la carrellata spaziale partirà da un punto di vista generale (il ritratto a livello internazionale) per passare alla sua concretizzazione a livello nazionale e regionale (Spagna e Galizia). La convenienza di realizzare questa sezione è stata attentamente considerata, ed è stata valutata la possibilità di confrontare i ritratti regionali con quelli nazionali e persino internazionali. In breve, l'obiettivo è quello di attirare l'attenzione su un genere artistico come il ritratto, che è strettamente legato all'essere umano come l'arte stessa.

2. CONCLUSIONI

Le pagine seguenti contengono una ricapitolazione di ciò che è stato detto nei capitoli precedenti per facilità di riferimento e con l'intenzione che una lettura parziale di questo capitolo possa essere utile per la tesi nel suo insieme.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1 PRIMA PARTE

Prendendo come punto di partenza ciò che molti altri hanno detto sopra[2229], questa ricerca si è concentrata sulla pratica artistica del ritratto: un genere pittorico che ha le sue radici nell'antichità ed è sopravvissuto fino ai giorni nostri. Particolare enfasi è stata posta sulla capacità del ritratto di essere uno specchio in cui molti artisti guardano se stessi. Infine, e sostenuto dal consenso esistente sull'importanza di questo genere, è servito a segnalare la convenienza delle pubblicazioni dedicate al suo studio nel caso specifico della Galizia.

Il principale compito metodologico è stato l'elaborazione di un corpus teorico che permettesse lo studio delle condizioni di vita del ritratto. È chiaro che la ricerca è stata ostacolata dalla situazione pandemica che ha paralizzato il mondo per più di un anno; tuttavia, la scienza non riposa e così il presente studio è andato avanti[2230].

Questa tesi si basa fondamentalmente su una ricerca bibliografica accompagnata da una lettura approfondita di libri selezionati in precedenza, facilitando l'elaborazione di eventuali conclusioni personali. Come non potrebbe essere altrimenti, sono stati mostrati esempi di ritrattistica. Tuttavia, invece di elencare ritrattisti o accumulare dipinti che rappresentano il genere, questa ricerca ha cercato di avvicinarsi alla ritrattistica da una prospettiva olistica.

In questo lavoro è stato utilizzato il metodo deduttivo ipotetico, cioè partendo dalla sintesi delle idee madri[2231]è stata compilata un'ampia panoramica che potrebbe essere il punto di partenza per ulteriori lavori e ricerche. In altre parole, l'obiettivo non è stato quello

[2229] Sulla base di una ricerca di pubblicazioni specifiche sull'argomento, abbiamo visto la possibilità di realizzare uno studio approfondito di un genere tanto interessante quanto ricco di manifestazioni pittoriche, pur mantenendo una distanza da un catalogo di ritratti nel modo usuale. Sulla base delle opere consultate, il potenziale di un soggetto come il ritratto divenne evidente, sia per la sua vicinanza cronologica che per le conseguenze che ebbe con l'avvento della fotografia. Questa ricerca ha analizzato lo spirito del ritratto, in primo luogo, attraverso le sue cause storiche, e anche attraverso le sue manifestazioni artistiche, esempi di realtà fisiche e immateriali, come sempre quando si tratta di arte.

[2230] Nel corso di questa ricerca, e di fronte alla pandemia, ci sono state diverse mostre legate alla ritrattistica: quella dedicata alla figura di David Hockney e ai suoi *82 ritratti e una natura morta* (2018, Guggenheim), o quella intitolata *Dilema de Ser e Parecer* (2021, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado).

[2231] Per esempio, il ritratto nel corso della storia, il suo ruolo nel contesto della società e la relazione tra artista e modello.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

di condensare in queste pagine il lavoro di ritratto di un particolare periodo o luogo, ma piuttosto di studiare le motivazioni che hanno plasmato la forma e la sostanza del ritratto come genere pittorico. Per completare la visione fornita, ci siamo rivolti anche a campi di conoscenza correlati come la fotografia e la sociologia.

Parafrasando Todorov, si potrebbe dire che un ritratto non deve solo essere visto, ma anche capito o letto[2232]; seguendo l'approccio di Francastel, questa ricerca ha affrontato il genere artistico del ritratto come fenomeno sociale e culturale. Dopo tutto, un ritratto è fondamentalmente l'immagine che una persona o un gruppo ha di se stesso, o almeno l'immagine che desidera lasciare in eredità ai posteri.

Dato che una parte della scelta implica sempre una rinuncia, e che trattare la ritrattistica come genere in una sola opera sarebbe troppo da coprire, è stata fatta qui una breve panoramica di tutta la storia dell'arte con l'intenzione di concentrarsi sulla genesi e lo sviluppo di questo genere per riflettere più lentamente su alcuni anni specifici.

L'arco cronologico è il periodo tra il 1850 e il 1936 e l'obiettivo principale è stato quello di stabilire le basi teoriche e bibliografiche che ci permettano di decidere se stabilire o meno la categoria della ritrattistica galiziana nel panorama artistico dell'epoca[2233]. Per rispondere a questa domanda, abbiamo sempre tenuto presente che per studiare il locale, non possiamo ignorare il quadro nazionale e internazionale, cosa che ci ha permesso di confrontare diversi momenti artistici e la produzione di ritratti che hanno ospitato.

Il trattamento della ritrattistica in Galizia nel periodo menzionato deve essere inteso come il culmine del percorso storico-artistico della ritrattistica a livello europeo e nazionale[2234]. Dato che questo è uno dei

[2232] TODOROV (2006), p. 9.

[2233] È stata una decisione consapevole, perché se trattare la ritrattistica in un periodo artistico come il 1850-1936 è ambizioso, l'audacia si sarebbe trasformata in incoscienza se fosse stata più estesa, o se non fosse stata così circoscritta.

[2234] Per quanto riguarda il caso galiziano, la risposta a una domanda così complessa non è semplice e manca di precisione matematica. Questa ricerca si riferisce all'arte fatta in Galizia e fuori di essa. E in particolare il trattamento che ha ricevuto la ritrattistica. Si tratta, quindi, di arte galiziana, arte che si trova in Galizia o che è stata fatta qui. In questo senso, recupereremo per questo lavoro, almeno intellettualmente, oggetti che sono stati fatti in Galizia e sono al di fuori di essa, al fine di comprendere pienamente la Galizia di cui vogliamo parlare.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primi approcci metodici a questo argomento, si spera che nella ricerca futura il suo trattamento aumenti in modo esteso e intenso.

Le proposte di questo genere nella pratica artistica galiziana tra il 1850 e il 1936 sono state quindi oggetto di studio. A tal fine, è stata fatta una panoramica del genere con l'idea di fornire una visione d'insieme che permetta di comprendere la realtà specifica del ritratto nell'arte galiziana[2235]. Perché, nonostante la sua attualità, è un argomento sul quale "è più facile trovare studi sulla ritrattistica rinascimentale o moderna (o anche del XX secolo) che sulla ritrattistica del XIX secolo"[2236]. Con queste premesse, l'opera si compone di dodici capitoli organizzati in quattro parti.

Il primo di questi comprende quattro capitoli che: spiegano le basi metodologiche su cui si basa la ricerca; propongono una riflessione sull'immagine e la sua relazione con l'uomo; contengono un'interessante dissertazione sulla parte fisica e spirituale del genere del ritratto; riuniscono in un capitolo i diversi generi tradizionalmente studiati, la loro relazione con il ritratto, così come i ritratti che vanno oltre il genere pittorico (ritratto letterario, musicale, ecc.).

La seconda parte consiste in un percorso storico punteggiato da diversi esempi di ritrattistica dall'antichità ai giorni nostri. Ad ogni tappa, lo schema include una riflessione sull'immagine, la storia e il ritratto: tre concetti che influenzano la genesi e l'evoluzione del genere del ritratto. Il XIX secolo, come nucleo dell'opera, è stato il secolo sviluppato più dettagliatamente. Il ritratto può essere inteso come un movimento unitario in tutta la storia dell'arte, con le sue inevitabili e necessarie variazioni; così, è possibile tracciare un'evoluzione che va dall'estetica neoclassica al Romanticismo e finisce nel Realismo[2237].

D'altra parte, la terza parte inizia con una breve rassegna dell'arte in Galizia, facendo dell'analisi degli aspetti sociali, artistici e tecnici che influenzarono la configurazione dell'arte galiziana il suo nucleo centrale. Questi includono la comparsa della tecnica fotografica, il

[2235] Nel pianificare la ricerca, era necessario includere una genesi della ritrattistica come genere che, mentre forniva un contesto generale per il lavoro, sarebbe servita anche come introduzione allo studio del caso galiziano.
[2236] BEJARANO (2009), p. 251.
[2237] Rendendosi conto del carattere fuorviante del termine, Calvo Serraller ha dedicato un lavoro allo studio del realismo nell'arte contemporanea (1900-1950). CALVO SERRALLER (1998).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cambiamento dello status dell'artista e l'affermazione della borghesia come principale committente di ritratti. Prosegue con una rassegna più dettagliata del genere del ritratto legato alla Galizia nella seconda metà del XIX secolo e nel primo terzo del XX secolo, distinguendo tre categorie principali: il ritratto lontano, il ritratto privato e il ritratto ravvicinato.

La quarta parte conclude la tesi. Contiene il presente capitolo di conclusioni, così come le appendici pertinenti e l'inestimabile bibliografia.

***

La piccola riflessione sull'immagine del secondo capitolo ha cercato di capire come le immagini configurano un ordine in cui, intrappolando l'essere umano, sono anche afferrate da lui[2238]. In molti modi diversi, l'immagine ha accompagnato gli esseri umani durante tutta la loro storia, e non per niente l'uomo è una vera macchina da immagini. All'interno del grande campo delle immagini, l'attenzione si è concentrata sull'immagine artistica, e più tardi sul ritratto. Così, questa ricerca ha permesso di riconoscere il ruolo comunicativo dell'immagine artistica in generale e del ritratto in particolare.

Anche se soggettivo, il potere visivo delle immagini, spesso maggiore della loro capacità di raccontare una storia, non dovrebbe essere sottovalutato[2239]. Infatti, "le immagini sono un mezzo per superare il tempo e riattualizzare il passato"[2240].

L'arte può essere intesa come una condizione psicologica e biologica di possibilità per l'essere umano di configurarsi come tale. La relazione tra l'arte e l'essere umano può essere vista come una promessa di eternità, basata sull'apertura che l'artista fa attraverso l'opera d'arte in questione. A volte l'arte ha agito come un traduttore di certi cambiamenti nella società; in effetti, l'arte informa su se stessa e su coloro che la fanno e, perché no, su coloro che la contemplano.

[2238] FREEDBERG (1992), p. 11.
[2239] ACTON (1997), p. 142.
[2240] AZARA (2002), p. 46.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Come un poeta attraverso i suoi versi o un regista attraverso i suoi film, qualcosa di essenziale nel discorso artistico è sopravvivere all'oblio e perpetuare l'immagine oltre la morte. Un desiderio di durare tanto forte quanto è presente nella vita dell'essere umano.

Proprio il desiderio di interpretare se stessi attraverso la contemplazione della propria immagine sembra far parte degli impulsi più antichi dell'umanità. E come sottolinea Azara, "sono i ritratti che meglio, più chiaramente ed emotivamente espongono la visione che l'uomo ha avuto di se stesso e ha proiettato al mondo"[2241]. Questo processo di mimetismo esiste in una grande varietà di formati (busto, mezzo busto, figura intera, ecc.); dimensioni (dalla miniatura alle dimensioni più grandi del normale, ecc.) e tipologie (bambino, accademico, famiglia, amicizia, ecc.).

Come ogni definizione, la definizione di ritratto ammette delle sfumature. Il ritratto può essere inteso come una necessità a cui tutti sono sottoposti, indipendentemente dallo status sociale o dalla classe[2242]. Allo stesso modo, nel corso della storia dell'arte, possiamo citare sia artisti che hanno dedicato i loro pennelli quasi esclusivamente a questo genere, sia civiltà che non lo hanno praticato così assiduamente, per disprezzo o indifferenza.

La prima sezione di questo secondo capitolo include un breve accenno alla relazione tra l'immagine manuale, l'immagine meccanica e l'immagine dinamica. In questo senso, non senza una certa ironia, Berger spiega il pensiero più diffuso sul rapporto tra fotografia e pittura con la ritrattistica quando dice che "l'artista operava con il destino del sitter; la macchina fotografica semplicemente con luce e ombra". L'artista ha giudicato; il fotografo ha registrato[2243].

La concezione millenaria della rappresentazione pittorica della figura umana pulsò ancora più fortemente nel XIX secolo, periodo in cui "la rappresentazione dell'uomo fu principalmente coltivata nella sua doppia modalità di ritratto e nudo"[2244]. I primi ritratti fotografici

[2241] AZARA (2002), p. 88.
[2242] Questo non ha impedito che fosse il privilegio di pochi, generalmente i ricchi, per gran parte della sua storia. Questa circostanza cambiò con i cambiamenti sociali del XIX secolo e la comparsa della fotografia.
[2243] BERGER (2006), p. 20.
[2244] GARCÍA MELERO (1998), p. 328.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

avevano poco a che fare con nozioni complesse di carattere o identità, poiché non si occupavano dell'io interiore. Come ritratti, erano radicati in una concezione del sé che risale all'antica Roma, vale a dire la nozione di persona, una parola di origine etrusca che significa effettivamente "maschera".

Ai suoi inizi, il ritratto fotografico poteva essere inteso come un atto di trascrizione meccanica, privo di qualsiasi immaginazione, anche di uno sguardo cosciente da parte dell'artista. Le origini del ritratto fotografico possono essere fatte risalire a poco dopo la comparsa dei primi dagherrotipi[2245]. Non fu molto tempo dopo che Louis Daguerre annunciò la sua invenzione che i primi studi fotografici aprirono le loro porte, prima in Europa e poi in America.

Con l'avvento della fotografia, la ritrattistica pittorica perse l'esclusività, ma non l'iniziativa, poiché i ritratti fotografici copiarono le modalità pittoriche del ritratto[2246]. Inizialmente, si mantenne una certa convenzione sociale intorno al ritratto tradizionale, ma l'arrivo delle avanguardie portò una svolta copernicana, invertendo i termini della ritrattistica. Il ritratto di persone fu, da allora in poi, il principale motore delle innovazioni tecniche che la fotografia incorporò durante tutto il XIX secolo[2247]. In effetti, la fotografia ha universalizzato le stesse pratiche in tutto il mondo, con leggere differenze culturali specifiche di ogni nazione e regione[2248].

In un secolo in cui la fotografia ha assunto il ruolo di catturare la fedele somiglianza dei suoi modelli e, contemporaneamente, gli artisti hanno sfidato sia l'idea di rappresentazione naturalistica che la sopravvivenza delle vecchie relazioni con i loro mecenati, si potrebbe pensare che la ritrattistica fosse un genere che aveva i giorni contati. Tuttavia, avrebbe dimostrato di essere una forza vitale nell'arte moderna.

[2245] VARELA (2020), p. 293.
[2246] CASAJÚS QUIRÓS (2009), p. 238.
[2247] A questo proposito, Berger indica la mancanza di decisione nell'aspetto compositivo come una delle ragioni che hanno portato al rifiuto della fotografia in opposizione all'accettazione della pittura per quanto riguarda la ritrattistica. BERGER (2006), p. 11.
[2248] Sull'importanza del piano di fondo si veda SENDÓN e SUÁREZ (2010), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

***

L'uomo sperimenta desideri di immortalità che la realtà frustra, provocando una certa angoscia vitale. Una serie di fantasie, negate dalla morte, che nella vita di un artista possono lasciare un segno oltre il suo percorso personale. Inteso come imitazione dell'espressione plastica di una persona, il ritratto si riferisce alla parte più esterna (viso) o a tutto il mondo interiore di cui i tratti del viso sono solo una tappa (stato d'animo)[2249]?

Gli esseri umani hanno riprodotto ciò che li circonda attraverso l'arte, dando a queste manifestazioni un marcato carattere interpretativo di tutto il mondo visibile che li circonda[2250]. Sia per ragioni esterne al campo dell'arte, come la psicologia, la fisiognomica o la sociologia; sia per motivazioni artistiche, plastiche, estetiche o stilistiche; fin dai ritratti infantili e scarabocchiati dei nostri genitori, il ritratto, e l'originalità che si assume[2251], hanno avuto una presenza costante nella storia dell'arte e dell'umanità[2252].

Ogni ritratto penetra la questione della rappresentazione individuale in opposizione alla tipizzazione o codificazione dei personaggi. Solleva anche la tensione tra il reale e il fittizio[2253], tra la scadenza e la memoria, emergendo come un'affermazione della volontà di rimanere di fronte all'effimero[2254]. Azara indica vari modi di rappresentare qualcosa o qualcuno[2255]. Tra questi, mette in evidenza l'immagine pittorica o fotografica, secondo la quale "in nessun caso confondiamo la persona con la sua rappresentazione", per quanto questa possa essere accurata. All'altro estremo, Glendinning parla di

[2249] GARCÍA CHICOTE (2021).
[2250] GOMBRICH (2002), p. 154.
[2251] Anche i più grandi pittori "operano sempre su elementi plastici, visibile, e quando si tratta di dare forma alle proprie *invenzioni*, ricorrono a immagini, forme, volumi o disposizioni spaziali, in gran parte ricevute, disponendo, fondendo, permutando elementi formali che spesso si riferiscono a ciò che si vede nell'opera di altri artisti, fusi, come è logico, con elementi della realtà che li circonda e con i frutti della propria fantasia". PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 9.
[2252] LAFUENTE FERRARI, (1998).
[2253] PORTÚS (2004), p. 26.
[2254] BERNÁRDEZ (2011), p. 8.
[2255] AZARA (2002), pp. 14-15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"impersonificazione del modello" che ha luogo negli spettacoli teatrali[2256].

Proprio come quando una persona ascolta la sua voce registrata, il ritratto può apparire un po' distorto al modello. Con la somiglianza come obiettivo da raggiungere, questo non ha impedito ad alcuni ritratti di introdurre un grado maggiore o minore di idealizzazione[2257]. Un prodotto ambiguo, poiché doveva aderire alla cattura fedele della somiglianza e allo stesso tempo fluttuare per adattarsi alle peculiarità del modello[2258].

Una delle singolarità della ritrattistica è che la somma delle diverse parti del corpo non è sufficiente per comporre un ritratto autentico. C'è qualcosa oltre il fenotipo, oltre il puramente fisiologico, che deve apparire nel ritratto per completare la rappresentazione. Può essere una qualità spirituale, non visibile agli occhi umani, ma che deve comunque essere evidente nell'immagine finale; o forse è lo sforzo di rendere visibile l'immaterialità attraverso il corpo, l'unico elemento che ci permette di accarezzare ciò che è oltre il tangibile. In ogni caso, l'artista si sforza di staccare una parte dell'anima dalla superficie dipinta, assicurando così che il corporeo mostri lo spirituale dall'artistico. Questo non impedisce che alcuni esempi siano confusi o strani[2259].

La possibilità di essere interpretata universalmente è una delle caratteristiche di un'opera d'arte. E per quanto riguarda la componente spirituale nel ritratto, il suo significato simbolico può essere uno dei fattori che spiegano la ragione di ogni ritratto.

***

La ritrattistica è un genere clamoroso ed emblematico, di per sé capace di mostrare il genio degli artisti e di segnare l'evoluzione artistica dell'arte[2260]. Nochlin lo riduce freddamente a un baratto in cui "in cambio di denaro, ciò che [l'artista] offriva ai ricchi clienti che

[2256] GLENDINNING (2004), p. 238.
[2257] ALTUNA (2009), p. 42.
[2258] BARÓN (2008), p. 19.
[2259] DIDI-HUBERMAN (2006), p. 161.
[2260] OROPESA (1995), p. 7.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

commissionavano i suoi ritratti era un valore estetico attualizzato oltre alla semplice somiglianza"[2261].

Il ritratto può quindi essere inteso come un gioco di volontà. Da un lato, la volontà stilistica dell'artista e la sua capacità di stabilire modelli iconici; e anche il desiderio della persona ritratta. Come prodotto artistico, informa naturalmente sul modello raffigurato; e anche sull'artista, il tempo e il luogo in cui sta lavorando, chi ha commissionato l'immagine o la libera scelta del soggetto[2262]. Non mancano autori che suggeriscono la prudenza di non valorizzare l'arte come "espressione violenta, idiotismo immediato di un io profondo" né come "esercizio regolato della ragione scientifica secondo il concatenamento di affermazioni logiche e verificabili"[2263].

***

Il desiderio di bellezza non è sempre stato presente negli scopi magici o simbolici dell'arte[2264]. È una tendenza tra immagine dipinta e modello analizzata da Belting nella sua opera[2265], che Azara chiama "metafisica magico-religiosa"[2266].

"Dalle sue origini ai giorni nostri, la funzione del ritratto ha oscillato tra quella di un semplice documento iconico e quella di un idolo mágico"[2267]. Questa sezione ha affrontato idee come l'aspirazione dell'uomo a emulare l'aspetto creativo-ritratto della divinità; il ruolo giocato dal ritratto nel ricordo, nella costruzione della memoria collettiva; in breve, il ritratto come rappresentazione, riconoscimento e documento sociale[2268].

Il ruolo delle immagini funerarie nell'antichità era quello di "canalizzare le suppliche e i ringraziamenti al defunto"[2269]. In breve, si potrebbe dire che ogni ritratto mira a impressionare, a rivendicare il

[2261] EISENMAN (2001), p. 276.
[2262] Ibidem, p. 275.
[2263] CLAIR (1998), p. 120.
[2264] ELSEN (1970), p. 18.
[2265] BELTING (2007), pp. 186-191.
[2266] AZARA (2002), p. 54.
[2267] Ibidem, p. 19.
[2268] "Lo scopo delle immagini e delle opere d'arte in generale è stato spesso quello di documentare pezzi di realtà per salvarli dal passare del tempo". AZARA (1995), p. 209.
[2269] AZARA (2002), p. 43.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

riconoscimento e un certo desiderio di notorietà[2270]. Come osservato da un punto di vista teorico, il reale è associato al religioso e al trascendente[2271]. Perché la storia della ritrattistica include immagini sia dei vivi che dei morti[2272], e a volte è la Morte stessa che dà gli ultimi ritocchi al ritratto[2273].

Un altro aspetto considerato nella ritrattistica è la sua capacità di sostituzione, in esempi come la politica, la cultura o l'amore[2274]. Azara dice del ritratto che "è come una parte, è parte della persona rappresentata. Dovrebbe essere trattato con lo stesso rispetto e gli stessi onori che merita il rappresentato, perché è, per un tempo limitato, quello che sostituisce"[2275].

Così spesso legato al comico e al grottesco[2276], il ruolo della caricatura come mezzo dinamico di espressione attraverso la deviazione più o meno intenzionale di una serie di caratteristiche che facilita il riconoscimento ha anche ricevuto attenzione.

***

Per un artista, tutta la sua vita è una lotta per sopravvivere a se stesso. E nell'autoritratto, la pittura è lontana dall'essere assunta come territorio di conoscenza. Questi esempi, oltre a un desiderio di divinizzazione, costituiscono delle rivendicazioni di individualità e rispondono a uno stadio più avanzato della fiducia del pittore nei suoi poteri. Nella sua evoluzione storica, l'autoritratto serve come lettera di presentazione a potenziali clienti o per soddisfare le richieste di clienti che lo richiedevano; in altre occasioni, è la testimonianza di una vita intera[2277].

Ci sono esempi di autoritratti in cui l'artista è raffigurato come serio e maturo (Tiziano negli Staatliche Museen) o come un giovane con un

[2270] SCHNEIDER (2002), p. 28.
[2271] GÁLLEGO (1987).
[2272] ELSEN (1970), p. 343.
[2273] GONZÁLEZ GARCÍA (2007), p. 154.
[2274] BETTINI (1992).
[2275] AZARA (2002), p. 17.
[2276] BAUDELAIRE (2001), p. 13.
[2277] Nel panorama internazionale, potrebbe essere utile la serie di Rembrandt; nel caso spagnolo, gli abbondanti autoritratti di Nicanor Piñole y Rodríguez (1878-1978).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

futuro promettente (Raffaello nella Galleria degli Uffizi). Gli autoritratti a volte contribuiscono a creare o aumentare la leggenda dell'artista, e figure come quella di Velázquez rappresentano una rottura con la concezione del genere.

Gli autoritratti intesi come "un altro sé", per esempio Velázquez con le sue Meninas, fanno dell'atto pittorico un autoritratto[2278]. Un esempio d'avanguardia potrebbe essere Kirchner come soldato. Altri più curiosi sarebbero gli autoritratti animalizzati di Alberto Savino o quelli sorprendenti e paradigmatici di Warhol. Attraverso l'autoritratto, l'artista dona parte di sé[2279], a volte in modo figurativo; e in esempi come Marc Quinn (1964) e i suoi autoritratti scultorei, fino all'estremo più letterale. Oggi assistiamo a una stanca e vituperata ripetizione di pose e formati[2280], in cui il selfi scuote le fondamenta dell'autoritratto, ed è un chiaro esempio della cancellazione della singolarità.

Inteso come un esercizio autoreferenziale in cui l'artista rompe i limiti imposti dalla natura quando cerca di esprimersi, di rappresentarsi, e rivela il desiderio più o meno cosciente di confessare un ego, il suo[2281]. L'autoritratto può essere concepito come pagine miste in cui una rappresentazione destinata all'eternità si alterna a lampi di verità in cui non c'è stato alcun intermediario tra lo scrittore e il foglio di carta. Ogni autoritratto è un caso complesso di autobiografia in tre parti: pittore, modello e mecenate, in cui l'autore parla di se stesso come se stesse parlando di un altro, e in cui quest'altro proietta la sua fama sulla leggenda.

***

Lo specchio e la sua relazione con il ritratto sono stati brevemente discussi. C'è un momento in cui il ritratto diventa uno specchio "di ciò che gli esseri umani, nella pienezza delle loro facoltà, non hanno voluto vedere"[2282].

[2278] ARGULLOL (2004), p. 63.
[2279] La comodità di avere il modello a disposizione o la possibilità di realizzare un esercizio di autoanalisi che sfocia nella riaffermazione dell'artista come tale sono alcuni dei fattori che portano gli artisti a lavorare sulla propria rappresentazione.
[2280] AMORES (2021).
[2281] BEJARANO VEIGA (2015), pp. 72-114.
[2282] Ibidem, p. 95.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

L'interessante relazione tra la maschera e il ritratto merita un'attenzione speciale. È curioso che il binomio ritratto-maschera si trovi sia all'origine del ritratto che nella sua dissoluzione. Il concetto di maschera implica qualcosa di aggiunto, esterno e artificiale; una barriera dietro la quale l'individuo si nasconde con l'intenzione di mantenere uno spazio di libertà più intimo[2283].

La ritrattistica nel ventesimo secolo trascende la categoria di genere e attraversa i confini della pittura. Se la ritrattistica è sopravvissuta nel XX secolo, è stato al costo di una mutazione drammatica che ha alterato la sua natura essenziale. Mentre fino ad ora il ritratto era stato considerato un atto sociale, con una sorta di rituale di lunghe sedute di posa e la cattura della somiglianza come obiettivo, con il ritratto moderno la verità come mimesi-specchio è stata sostituita dai molteplici valori della maschera.

Il legame speciale tra la maschera e le avanguardie è importante in questo senso: incontri come quelli di Derain, Matisse e Picasso con il primitivismo aprirono nuove vie di sintesi artistica. Ha luogo un processo in cui, intenzionalmente, i volti sono prodotti in serie; fino a passare dal volto alla maschera.

Inutile dire che se il ritratto si occupa di ciò che è più singolare in un volto, la maschera e la scultura primitiva affermano nella loro rigorosa astrazione i tratti comuni, cancellando o coprendo i tratti individuali. A questo proposito, e attingendo alle Dame di Avignone, Muñoz Molina sottolinea il simbolismo della maschera nel "radicale assalto alle norme della ritrattistica", la consumazione della rottura con tutte le illusioni di profondità e somiglianza, anche di natura iconoclasta, così come la brutale espressività della maschera africana, concepita come "l'esatta antitesi della rappresentazione europea"[2284].

E il corpo? Cosa succede se il viso non è visibile in un ritratto? Paradossalmente, la negazione del volto permette di rappresentare aspetti più inesprimibili e complessi della persona, collocando la sede visiva dell'identificazione in altre parti del corpo[2285]. Usata dai poeti membri del simbolismo francese, l'ellissi è il culmine della non-

[2283] ALTUNA (2009), p. 33.
[2284] MÚÑOZ MOLINA (2012), p. 139.
[2285] MARTÍNEZ-ARTERO (2004), p. 247.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

rappresentazione. Questo processo ellittico applicato alla pittura ottiene un ritratto che ritrae solo l'anima del personaggio ed è così poco attento al corpo che non lo rappresenta affatto[2286].

Come ogni ritratto, gli assenti hanno la capacità di raccontare una storia[2287], il percorso di vita della persona ritratta. E per farlo, l'artista ricorre a elementi compositivi come la scena o l'inquadratura per costruire la narrazione di ogni ritratto e lasciare indizi sul soggetto.

Perché non bisogna dimenticare che, anche se il modello come soggetto non appare, l'artista è presente come soggetto ellittico, soprattutto quando non c'è un soggetto animato nel quadro. L'artista include dettagli dell'abbigliamento, indizi sotto forma di hobby, messaggi racchiusi in parti dei mobili, che agiscono come indizi per facilitare l'identificazione del sitter.

L'autoritratto letterario può essere inteso come una "biforcazione del sé" nelle parole di Núñez Sabarís[2288]. Fin dall'antichità, i signori hanno pagato gli artisti delle lettere per sopravvivere alla distruzione del tempo. Sia con ritratti che vogliono abbreviare una biografia esemplare e memorabile, per esempio, la similitudine tra pittore e scultore-biografo che fa Plutarco nella sua Vita di Alessandro o con esempi come l'Orlando furioso di Ludovico Ariosto (1474-1533) del Rinascimento letterario. Esemplificando i casi di metaletteratura, a volte il volto di un personaggio è il motore o l'innesco dell'azione[2289]. Nel Rinascimento, la ritrattistica divenne "una parte essenziale del lavoro pittorico e letterario"[2290].

La ritrattistica letteraria non sfugge alla considerazione artigianale associata alla pittura e alle arti plastiche in generale. Durante l'Età dell'Oro (1492-1681), la ritrattistica deve essere riferita più da un punto di vista pratico e interartistico (poesie, teatro, ecc.) che teorico.

Speculando con Muñoz Sánchez, l'autobiografico in riferimento alla letteratura fornisce un autoritratto in movimento, mentre la pittura offre autoritratti che sono fermi[2291]. Così, mentre l'opera stessa viene

[2286] LÓPEZ VÁZQUEZ (1999), p. 10.
[2287] "Storie in cui potremmo trovare tutte le voci dell'umanità". BORGES (2001), p. 61.
[2288] RUBIO JIMÉNEZ (2018).
[2289] STOICHITA (2009), pp. 200-206.
[2290] RALLO GRUSS (2018), p. 40.
[2291] MUÑOZ SÁNCHEZ (2020).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dipinta, la personalità e l'identità vengono forgiate. La memoria continua a fare il suo lavoro e lo stesso fa il tempo con il suo alleato: l'oblio.

Infine, sono state raccolte anche alcune note sull'esistenza del ritratto musicale. Facendo riferimento sia al titolo delle opere che alla storia che raccontano, è possibile riconoscere esempi in cui il compositore incapsula aspetti biografici che finiscono per essere messi in musica.

2.2 SECONDA PARTE

Avendo menzionato altri tipi di ritratti come quelli letterari o musicali, è il momento di passare al ritratto pittorico, l'obiettivo principale della ricerca. Come nel resto del lavoro, le idee principali relative ai tre concetti principali studiati: arte, immagine e ritratto, sono esposte di seguito. Un terremoto limitato, ovviamente, temporalmente e spazialmente[2292].

Il ritratto è considerato una terra di confine[2293], una frontiera tra l'artistico e l'extra-artistico[2294]. Dato che l'arte è figlia del suo tempo, è strettamente legata alla società e alla storia del momento. In termini generali, il ritratto è legato all'autorità in tutte le sue sfaccettature: politica, sociale, religiosa e militare, motivo per cui deve essere concepito all'interno di una marcata ufficialità[2295]. Se nei suoi primi esemplari il ritratto rappresentava persone di qualità, preferibilmente della sfera religiosa o reale, con il passare del tempo è un genere che ha finito per essere per tutti; e in ogni caso agendo sempre come risposta alla curiosità umana sulla personalità fisica dei governanti[2296].

Per soddisfare gli obiettivi di questo lavoro, è stata fornita una panoramica generale della ritrattistica nella storia dell'arte. Una passeggiata attraverso diverse correnti artistiche, processi creativi, generi predominanti, tecniche, formati e temi che ci aiutano a capire meglio la ritrattistica in relazione alla società e alla cultura, così come la vita quotidiana di ogni periodo. Questa ricerca rivela come il ritratto

[2292] BARREIRO (2000), p. 118.
[2293] GOMBRICH (2007), p. 27.
[2294] PORTÚS (1994).
[2295] AGUSTÍN (2006), p. 61.
[2296] ELSEN (1970), p. 223.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

non abbia sempre avuto lo stesso significato, assumendo un ruolo specifico in ogni periodo.

Sembra difficile individuare il momento in cui il ritratto appare come tale. Uno dei principali problemi nel trattare la pittura antica è il piccolo numero di esempi nella collezione e la loro cattiva conservazione, che può risultare in un'evoluzione pittorica meno attraente che in altri periodi storici. La pittura di ritratto impara da due delle uniche forme che sono sopravvissute dall'antichità: i busti e le monete.

Si stava diffondendo l'idea che ogni persona fosse irripetibile, e così i volti riflettevano una sempre maggiore individuazione. In effetti, si potrebbe fare un parallelo tra la democratizzazione della ritrattistica nel XIX secolo e il periodo ellenistico[2297]. Forme umanoidi sono riconoscibili in alcune pitture rupestri, così come una certa umanizzazione nei volti delle piccole figure utilizzate nell'arte antica.

Nelle civiltà antiche come gli egiziani, i greci e i romani, il ritratto era particolarmente adatto come strumento di propaganda nella sfera pubblica ufficiale, un aspetto che è rimasto fino ad oggi. In effetti, la tradizione di rappresentare personaggi illustri risale all'Antichità[2298], in particolare al suo aspetto scultoreo[2299]. In breve, più esempi di ritratti scultorei si sono conservati nell'antichità, "un mezzo per superare sia la morte fisica che quella ancora più distruttiva dell'oblio, e per raggiungere l'immortalità"[2300].

La ritrattistica nell'arte egizia è al servizio di un discorso, che si tratti del potere dello stato o della legittimità del faraone, dell'influenza degli dei, del passaggio all'altro mondo, delle divinità defunte e protettrici, dei titoli e della famiglia del defunto, ecc. I ritratti egiziani, intesi come doppi, erano il legame necessario per la reincarnazione del defunto.

Gradualmente, ci fu una proliferazione di ritratti di una notevole naturalezza, anche con tratti volgari, in contrasto con i precedenti stampi eroici. L'artista era immerso nella ricerca del singolarmente

[2297] GARCÍA GUAL (1994).
[2298] Zuffi riprende Plinio nel caso delle statue di Armodius e Aristogiton. ZUFFI (2000), p. 231.
[2299] Come sottolinea Didi-Huberman, è una memoria che non è immobile o inalterabile, e che ha un carattere cronico. DIDI-HUBERMAN (2009), p. 289.
[2300] AZARA (2002), p. 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

espressivo: oltre al soggetto seduto, gli artisti volevano lasciare la propria impronta. Queste caratteristiche della ritrattistica del periodo ellenistico sarebbero esplose con nuova forza nella ritrattistica d'avanguardia? Con casi come Apelle, ritrattista di Alessandro Magno, la ritrattistica greca è spesso associata a nomi individuali e raramente è esclusiva dei movimenti artistici. La presentazione naturalistica fornita dall'arte greca è anche di grande importanza.

Con la sua adozione da parte della potenza conquistatrice, il ritratto subì anche una serie di modifiche in epoca romana. Fu grazie al dominio romano che raggiunse una diffusione geografica senza precedenti[2301]. Dopo il passaggio all'arte romana, ci fu una codificazione dei volti sotto forma di maschere da cui furono coniati gli archetipi[2302]. Il ritratto romano si basa su gallerie di volti con l'intenzione di ricordare lunghe successioni di antenati[2303]. Come parte del processo di adozione della cultura greca da parte di Roma, essi adattarono la ritrattistica greca, incorporandola nei riti religiosi e funerari[2304]. Hanno mantenuto l'aspetto scultoreo ed esaltato quello pittorico, esemplificato superbamente nei ritratti di El Fayum[2305].

Oltre ai ritratti coniati sulle monete, durante il Medioevo e con l'arrivo del Rinascimento, una nuova tradizione prese forza: i medaglioni. Sono immagini lasciate in eredità che, in generale, soffrono di un eccesso di benevolenza e di adulazione[2306].

È stata anche notata la rinascita della ritrattistica nel continente europeo dal Rinascimento al periodo barocco, quando emersero sottogeneri o specifiche all'interno del genere, come la tipologia cortese o la tipologia di apparato. Al fine di divinizzare l'immagine dei modelli ancora in vita[2307], tutti rientrano in una delle due rinascite individuate da Didi-Huberman. La prima delle due rinascite è quella registrata da

[2301] Tra le altre, questa è una delle tesi che Paul Zanker spiega nel suo libro su propaganda e immagine imperiale. ZANKER (1992).
[2302] ELSEN (1979), p. 23.
[2303] GARCÍA GUAL (1994), p. 29.
[2304] Ibidem, p. 65.
[2305] BERGER (2018), pp. 31-37.
[2306] DÍEZ (2015), p. 18.
[2307] AZARA (2002), p. 35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Plinio il Vecchio nella sua *Storia Naturale*; secoli dopo Vasari avrebbe prodotto la seconda con le sue *Vite*[2308].

Un altro cambiamento che avvenne nella ritrattistica in questo periodo ha a che vedere con lo sguardo, poiché, come sottolinea Azara, "i volti sembravano guardare in modo pulito e sereno la morte"[2309]. Il Medioevo portò con sé la rivoluzione cristiana che scosse le basi estetiche e antropologiche dell'epoca[2310]. Fu tra i primi anni del XV secolo e prima dell'inizio del XVIII secolo che emerse una serie di scuole che forgiarono un nuovo modo di vedere, e quindi di capire, l'essere umano[2311].

***

Nella sua relazione con la ritrattistica, l'emergere della stampa potrebbe essere equiparato all'effervescenza dell'immagine portata da Internet. Una rivoluzione senza precedenti ha avuto luogo nel campo delle immagini: dall'immagine singola all'immagine multipla.

Con la fine del XV secolo, i confini tra i ritratti idealizzanti e i ritratti della realtà dell'individuo e del suo io interiore cominciarono a rompersi[2312]. Si sa che un cambiamento artistico è preceduto da un cambiamento estetico: nel caso del Rinascimento, perché c'è una rottura con il Medioevo?

Principalmente ebbe luogo un processo di antropocentrismo, in parte originato nelle corti italiane e fiamminghe. Mentre prima la vita terrena era orientata verso un'altra vita celeste che sarebbe venuta dopo la morte, ora l'uomo volge lo sguardo verso se stesso: l'essere umano cerca di conoscersi, di penetrare e conoscere i suoi limiti, e tutto ciò che lo caratterizza e lo definisce. Non si vede più come riferimento ad un Dio superiore, ma come misura di se stesso. Occupando il posto centrale in cui aveva precedentemente riconosciuto Dio, l'uomo si reinterpreta in un nuovo modo di intendersi come persona.

Presa nel suo insieme, l'Età Moderna fu un periodo di importanti innovazioni tecniche, come l'olio su tela, e di innovazioni teoriche come

[2308] DIDI-HUBERMAN (2011), p. 102.
[2309] AZARA (2002), p. 60.
[2310] Ibidem, p. 86.
[2311] Ibidem, p. 89.
[2312] MENA MARQUÉS (2004), p. 363.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la prospettiva e la composizione. Da un punto di vista antropologico, e abbandonando l'anonimato della massa, la persona viene singolarizzata come individuo, dando spazio a una crescente tendenza alla soggettività[2313]. Se la presenza di firme sulle opere d'arte non era rara fino ad ora, con il rafforzamento del pensiero umanista, la loro assenza sarà rara.

Altri aspetti da prendere in considerazione possono essere l'importanza del ruolo dell'arte[2314] e della ritrattistica nella Controriforma[2315]. Come sottolinea Zuffi, il tempo dell'araldica e della cavalleria è finito, c'è un cambiamento nella volontà di rappresentazione, ora papi, principi, duchi e marchesi si propongono come signori delle arti e delle lettere[2316].

Pope-Hennessy identifica il percorso seguito dalla ritrattistica attraverso una serie di punti di vista[2317]. Il primo era la ricerca di una somiglianza artisticamente fattibile, un problema affrontato dai pittori del XV secolo nell'interpretare il messaggio del volto umano. Poi l'impatto umanista sulla ritrattistica. Il terzo punto di vista sarebbe la rappresentazione del pensiero e il contributo dato dagli artisti del primo Rinascimento. Poi il ritratto di corte e come si forgia una storia del ritratto in cui l'importante è il ritrattista e non l'artista. Gli ultimi due aspetti sarebbero l'estensione dei confini del ritratto con mezzi letterari o programmatici e la rappresentazione degli individui come donatori o partecipanti al ritratto.

È importante considerare il valore documentario del ritratto rinascimentale, derivato dalla nuova valutazione sociale dell'arte e degli artisti, Pope-Hennessy afferma che questi ritratti erano prima di tutto documenti sociali, e solo secondariamente opere d'arte.

In Europa si raggiunse un punto di non ritorno nella ritrattistica, che dipendeva essenzialmente dal momento storico, dalle innovazioni stilistiche e dalla tensione di volontà tra pittore e committente. Ci sono

[2313] PÜTZ (2007), p. 7.
[2314] GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2017), p. 45.
[2315] BENITO (1994), pp. 183-192.
[2316] ZUFFI (2000), p. 31.
[2317] POPE-HENNESSY (1985), p. 198.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

due picchi noti nella ritrattistica in questo periodo: uno con Jan van Eyck nella ritrattistica fiamminga, e l'altro con Velázquez[2318].

I centri della ritrattistica secondo Pope-Hennessy sono Firenze, Venezia e le Fiandre. Soprattutto nelle corti italiane e fiamminghe, la svolta antropocentrica riporterà l'attenzione del ritratto non più su un essere umano spiritualizzato, ma sulla persona concreta. Questo andò di pari passo con un cambiamento nella concezione sociale dell'artista[2319], che andò oltre lo status di semplice artigiano, e con un boom parallelo allo sviluppo urbano e al consolidamento di certi gruppi intorno a certe attività economiche.

Una divisione tra nord e sud che non è statica, al contrario[2320]. A differenza delle sue controparti nordiche, il ritratto italiano non riesce a scoprire il mondo interiore dei soggetti raffigurati, ma si limita a mostrarli, "uomini e donne mondani"[2321].

L'arte fiamminga è legata all'emergere di una cultura civica[2322] e Flanders mostra come la ritrattistica monumentale italiana abbia cambiato il modo in cui i ritratti venivano dipinti nei Paesi Bassi[2323]. Così la ritrattistica fiamminga "è una pittura di interni fisici e mentali"[2324].

Il periodo moderno è un periodo in cui l'uso modifica la teoria. Attraverso le opere di Tiziano, Rubens o Van Dyck, i secoli XVI e XVII mostrano in alcuni dei loro ritratti "con una chiarezza appassionante ed emozionante il cambiamento delle mode e delle situazioni, le ambiguità e la grandezza"[2325]. Qualche nome proprio? Senza trascurare Tiziano e Alonso Sánchez Coello, Velázquez, e dopo di lui i pittori di Velázquez Juan Bautista Martínez del Mazo e Juan Carreño de Miranda, apportarono la loro personale visione[2326].

[2318] QUIJANO (2015), p. 155.
[2319] GÁLLEGO (1995).
[2320] AZARA (2002), pp. 112-113.
[2321] Ibidem, p. 97.
[2322] ZUFFI (2000), p. 15.
[2323] POPE-HENNESSY (1985) p. 69.
[2324] AZARA (2002), p. 91.
[2325] ZUFFI (2000), p. 105.
[2326] L'influenza del pittore sivigliano durerà nel genere del ritratto per molti anni a venire, in esempi come le gallerie di ritratti che sono di per sé uno dei vertici della storia della ritrattistica. PÉREZ SÁNCHEZ (2004), p. 170.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pur mantenendo aspetti come la raffigurazione del profilo tipica della numismatica, i ritratti sono stati dipinti su tavola con la tecnica dell'olio. Dal punto di vista della tecnica, una maggiore enfasi espressiva era accompagnata da una posa, una composizione e un'espressione che trasmettevano il rango sociale del personaggio. Timidamente, e sempre dopo i re e le loro famiglie, la ritrattistica filtrò in altri strati sociali. Uno dei maggiori contributi è stata la rappresentazione degli individui come donatori o partecipanti al ritratto[2327].

Vista come un aspetto importante, la somiglianza cambia la sua funzione, per cui "non doveva necessariamente corrispondere all'aspetto del modello quando veniva ritratto, soprattutto se non era al meglio"[2328]. Al fine di ottenere il realismo, alcuni ritratti sono stati concepiti con una certa asimmetria nella loro composizione. Sia in termini pratici che teorici, i ritratti guadagnano in profondità psicologica e in controllo delle emozioni manifestate nel corpo, in particolare il viso. Le mani sono un altro elemento importante e nuovo, a causa della difficoltà della loro rappresentazione[2329].

Il ritratto del re è una simbiosi tra il genere del ritratto e il genere della storia: un modo di arrivare all'idea dello stato attraverso il ritratto. Le caratteristiche fisiche effigiate corrispondono a una persona particolare, e allo stesso tempo rappresentano l'idea generale della monarchia. Una tensione, quindi, tra i due corpi del re: la personalità istituzionale e la personalità individuale[2330].

Nel ritratto di stato, la rappresentazione della maestà e della regalità ha la precedenza sull'individuo; gli attributi reali hanno un significato maggiore del volto del monarca. Esempi della personificazione dello stato nella figura del monarca sono alcune effigi di re come Francesco I o Enrico VIII, e imperatori come Carlo V.

[2327] POPE-HENNESSY (1985), p. 73.
[2328] Azara sottolinea le circostanze dell'esecuzione del ritratto di Tiziano per Isabella d'Este. AZARA (2002), pp. 100-101.
[2329] POPE-HENNESSY (1985), p. 122.
[2330] LISÓN TOLOSANA y CAMPO (1991).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Il ritratto civile può essere trovato in formato individuale o collettivo in una galleria di ritratti[2331]. L'usanza di scambiare ritratti con la persona amata o la fidanzata è stata mantenuta e persino aumentata. Piccoli, portatili, intimi, sono dettagli che rafforzano i legami affettivi e facilitano la vicinanza in assenza attraverso la contemplazione[2332].

Questi ritratti sono sia pubblici che privati, e mostrano membri della corte o della borghesia, tutti autentici motti dell'animo[2333]. Prestando un'attenzione microscopicamente accurata agli aspetti esterni, aspetti come la rappresentazione dei materiali guadagnano in forza espressiva e verismo[2334].

Sono stati dipinti anche ritratti di non-commissari. In effetti, la maggior parte dei ritratti non reali dovrebbero essere raggruppati sotto la voce di fama intellettuale, con esempi letterari o scientifici[2335]. Sono esempi in cui, poco a poco, e come "prova dell'autocoscienza dell'autore"[2336], si introducono elementi parlanti. Sono esempi in cui, poco a poco, e "prova dell'autocoscienza dell'autore", si introducono elementi parlanti che parlano della professione della persona ritratta, facendo attenzione ai costumi e agli ornamenti[2337].

[2331] Andrea Mantegna ha raffigurato otto imperatori nel Palazzo Ducale di Mantova, da Giulio Cesare a Otone. Con le gallerie di ritratti, più che di un cambiamento, si può parlare di un ampliamento del genere, che non è altro che un riflesso delle trasformazioni subite dalla società. PORTÚS (2004), p. 40.

Il ritratto collettivo continua a prendere forma, stabilendo gradualmente una gerarchia in cui gli uomini predominano sulle donne, gli adulti sui bambini. SERRANO e ALEGRE (2012), p. 96.

[2332] Ritratti di questo tipo sono utilizzati in una vasta gamma di campi, come le relazioni di stato, per esempio, come introduzione a un futuro coniuge. Anche nella sfera privata, come segno di amicizia o di riconoscimento per i servizi resi, una specie di medaglia. Si attribuisce loro anche un valore funerario.

[2333] LEONE (2006).

[2334] SCHNEIDER (2002), p. 6.

[2335] È un tipo di ritratto condiviso dai membri del potere temporale e spirituale. E così, in funzione del loro crescente prestigio, altri gruppi rivendicarono gradualmente questo diritto: famiglie aristocratiche e persone raggruppate secondo la loro attività professionale: soldati, poeti, statisti, ecc.

L'idea del ritratto come garante della memoria storica è di natura illuminista. Il progetto Ritratto di spagnoli illustri del ministro Floridablanca e della Calcografía Nacional è una risposta a questo desiderio. Altri esempi sono la galleria di ritratti di San Carlos (ora la Banca di Spagna) e una delle gallerie iconografiche più complete del Prado. Questa collezione è stata creata sostituendo il consueto discorso di ammissione all'Accademia con la donazione di un dipinto.

[2336] PORTÚS (1994), p. 49.

[2337] A questo proposito c'è un capitolo di Bernis. BERNIS (1994), pp. 271-302.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

I donatori possono apparire come santi, allusioni alla caducità della vita, sotto travestimenti mitologici; una caratterizzazione a cui gli artisti non si sottraggono, per esempio l'autoritratto allegorico di Rembrandt come *Democrito*[2338].

Allo stesso tempo, con l'invenzione della pittura a olio, la pittura fiamminga fece passi da gigante. Le nuove caratteristiche della pittura, come un tempo di asciugatura più lento rispetto all'affresco, permettevano un migliore dettaglio, con conseguente maggiore realismo. Il Barocco è l'epoca dei ritrattisti ufficiali praticamente in tutte le corti europee: forse più intensamente nella tradizione italo-spagnola della ritrattistica di corte.

Nel caso della Spagna, la tradizione della ritrattistica è strettamente legata alla Corte fin dal XVI secolo. Vi parteciparono pittori stranieri come Tiziano e Antonio Moro e spagnoli come Sánchez Coello, Pantoja e Carreño. Nel XVII secolo era considerato un genere inferiore a causa delle sue finalità legate alla soddisfazione dell'orgoglio privato di chi lo commissionava. L'esecuzione di una galleria di ritratti, sia storici che di fantasia, era vista come qualcosa di indegno dei maestri, motivo per cui ci sono poche "manifestazioni plastiche della coscienza dell'artista"[2339].

Il periodo dall'Ancien Régime in poi comprende le varie rivoluzioni e fu un periodo di cambiamenti politici, culturali e sociali. L'orizzonte delle arti veniva plasmato dalle varie scienze umanistiche, insieme al commercio e al progresso urbano nei principali centri abitati europei[2340].

Fu un periodo in cui il ritratto si riaffermò come il genere moderno per eccellenza, sia da parte degli artisti che lo praticarono che dalla sua ricezione nella società. Oltre ai modelli tradizionalmente stabiliti[2341], il genere si espanse per includere donne di mondo, artisti e famiglie borghesi o effigi progettate per l'intimità. "È la grande epoca di questo genere pittorico, l'epoca della vera rinascita e del rinnovamento della rappresentazione di personalità privilegiate o particolarmente stimate dalla società"[2342].

[2338] BERGER (2018), pp. 186-210.
[2339] WALDMANN (2007), p. 14.
[2340] JIMÉNEZ (2002), p. 92.
[2341] CIVIL (2021), p. 49.
[2342] SCHNEIDER (2002), p. 6.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La pittura durante l'Illuminismo si articolava intorno ai concetti già menzionati, come il decoro[2343], e ad altri che, sebbene non nuovi, acquisivano ora maggiore importanza: ragione, moralità, disciplina e ordine[2344]. Ancora associato al concetto di virtù e decoro, ci fu un boom del genere, soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo; una ripresa derivata in parte dal pensiero moderno, e forse dall'atteggiamento di autoaffermazione dell'artista. La ritrattistica fu progressivamente impiegata sempre di più, fino a raggiungere lo status di moda presso la borghesia del XIX secolo[2345].

Il movimento per eccellenza del XVIII secolo fu il Neoclassicismo che, come tendenza principale del periodo moderno, ancorò il suo sguardo al passato[2346]. Si tratta di una nuova visione dell'Antichità, insieme a una nuova concezione dell'arte che presta maggiore attenzione agli aspetti didattici e morali della ritrattistica, in modo che il desiderio di presentare modelli di condotta condizioni la loro rappresentazione[2347]. In questo senso, possiamo apprezzare la tendenza verso l'ideologico, concretizzata nella Storia, il patriottismo e il culto dell'eroismo che segnala García Melero[2348]. L'abitudine di equiparare i mortali agli dei, iniziata nel Rinascimento, durò per tutto il XVIII secolo e parte del XIX secolo.

Detto questo, è interessante notare un altro cambiamento, perché ora la motivazione di molti dei ritratti non è più il passato, sotto forma di ritratti funebri emotivi destinati ad onorare la stirpe, ma il presente: ritratti che mostrano il desiderio di presentare una vita di successo; ricordi di eventi familiari come matrimoni, viaggi, onorificenze ricevute, ecc.

Sebbene abbia le sue radici nelle corti del XVII secolo, la ritrattistica fiorì per la prima volta nel XVIII secolo, e fu a partire dal

[2343] Rappresentazioni di uomini illustri sono state proposte come modelli. Questo è il caso dei dipinti di cabinet, e grazie all'influenza umanista, i modelli proposti sono di illuminazione intellettuale. VÁZQUEZ DUEÑAS (2015).
[2344] GARCÍA MELERO (1998), p. 102.
[2345] ETCHEVERRY (2021), p. 6.
[2346] In questo panorama egocentrico, le effigi dei monarchi continuano ad apparire nei ritratti pittorici e sulle monete. PRECKLER (2003), p. 53.
[2347] SEDLMAYR (1959), p. 180.
[2348] GARCÍA MELERO (1998), p. 106.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XIX secolo che raggiunse il suo massimo splendore[2349]. Questo fu un periodo in cui l'individuo giocò un ruolo centrale[2350], un trionfo che coincise con un tempo in cui i dipinti mitologici o liturgici erano visti come anacronistici. Il percorso che abbiamo fatto ci ha permesso di valutare l'adozione di nuove visioni della ritrattistica e il fatto che queste non portano necessariamente all'obsolescenza di altre; è il caso della continuazione del ritratto di Antico Regime nei dipinti di famiglie reali o borghesi del XVIII secolo. Arriviamo così al XIX secolo: un secolo caratterizzato dalla mancanza di uniformità della sua arte, dalla sua frammentarietà e dalla rapidità dei cambiamenti di cui fu testimone, così come da un aumento dell'individualismo[2351], incarnato in una forma d'arte così caratteristica e legata alla borghesia come la ritrattistica.

È un genere che prolifererà ugualmente tra nuovi settori della società, persone del mondo della letteratura e dell'arte, funzionari comunali e locali, commercianti, ecc. Così, oltre ai re e ai membri della gerarchia ecclesiastica, c'erano mercanti, borghesi e, perché no, toreri, gente del mondo della recitazione, ecc. La tendenza seguita dalla ritrattistica nel XVIII secolo fu quella di estendere gradualmente la sua capacità semantica per mezzo di simboli e metafore. E in questo senso, le persone che potevano permettersi la spesa: perché non farlo, e mettersi così alla pari con le élite sociali? Un percorso che porterebbe dal ritratto reale al ritratto intimo, e da lì all'inclusione di aspetti psicologici.

Nel caso della Spagna, il XVIII secolo ha visto Goya, il canto del cigno di una lunga serie di maestri ritrattisti[2352], con alcuni dei migliori ritratti della storia. E dopo Goya[2353], un secondo nome proprio è Vicente López, un pittore che nel XIX secolo guardava ancora al XVIII secolo e ne imitava i modi[2354].

[2349] Per una piccola nota sulla questione spagnola in una galleria della Real Academia de San Fernando, si veda ALONSO CABEZAS (2019).
[2350] FRANZINI (2000), p. 11.
[2351] NOVOTNY (1994), p. 11.
[2352] AUGUSTINE (2006), p. 75.
[2353] BERGER (2018), pp. 224-253.
[2354] COSSÍO (1989), p. 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francisco de Goya potrebbe essere chiamato il William Blake spagnolo[2355], la sua ossessione per questo genere[2356] e l'importanza della formazione accademica sono due dei temi principali che hanno sostenuto la pittura del XVIII secolo in Spagna. In Spagna, questo secolo fu caratterizzato da numerosi artisti stranieri che lavorarono sotto la protezione della Corona, così come la creazione dell'Accademia di San Fernando[2357]. Quest'ultimo segnò "una nuova tappa nella scena della pittura spagnola, il cui livello era diminuito apparentemente negli ultimi decenni del secolo precedente"[2358].

***

Con il superamento dell'Ancien Régime, tutti avevano un ruolo da svolgere nella nuova città[2359]. E si crea un equilibrio tra la città moderna e quella contemporanea: spazio per le abitazioni, spazio per il commercio e il tempo libero, introducendo la natura nella città, ordinando l'una nell'altra. E la ferrovia[2360] come un'invenzione in cui lo spazio e il tempo, il rurale e l'urbano, si intrecciano. Il mondo delle arti e della letteratura ha continuato a incontrarsi in riunioni nei caffè e nei casinò. Nel caso specifico della Spagna, la borghesia era appesantita dalla sopravvivenza di strutture anacronistiche, una sorta di romanticismo temperato[2361].

Uno dei secoli più fertili di pensiero, scienza e arte, e allo stesso tempo, un periodo sanguinoso e doloroso. Gutiérrez Burón evidenzia l'idea di progresso e l'importanza dell'arte come due segni essenziali di identità nel XIX secolo[2362]. Una serie di rotture che, nel campo delle arti visive, presero il nome di Romanticismo, Realismo, Naturalismo,

[2355] Parte dello stupore provocato dalla sua figura deriva dalla sua capacità di anticipare una serie di processi artistici che in seguito avrebbero avuto luogo in tutta Europa. LAFUENTE FERRARI (1987), p. 427.
[2356] GÁLLEGO (1978).
[2357] LAFUENTE FERRARI (1987), p. 385.
[2358] PLAZA SANTIAGO (1978), p. 373.
[2359] Ibidem, pp. 441-466.
[2360] Alcuni autori concordano sul fatto che la modernità è iniziata con l'arrivo di questa invenzione. SENDÓN e SUÁREZ (2010).
[2361] HERNANDO (1995), p. 32.
[2362] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Impressionismo, Neo-Impressionismo e Simbolismo[2363]. In Spagna, l'Illuminismo fu identificato con il Neoclassicismo, ed entrambi con l'Accademia[2364].

La seconda metà del XIX secolo segnò una trasformazione dei modi di intendere e vivere fino a quel momento. Gli anni dal 1830 al 1870 furono sinonimo di benessere e progresso, in parte segnati dalle proposte socialiste e dagli inizi del movimento operaio, così come l'epoca vittoriana nel Regno Unito e la Monarchia di Luglio in Francia[2365]. Superata l'ingenua arte per l'arte, le produzioni artistiche che ora si sviluppavano evitavano di cadere tanto nell'idealismo classicista quanto nell'arte sociale borghese.

"La fin de siècle cercava la novità, i piaceri forti, la massima raffinatezza"[2366]; nel panorama estetico della fine del secolo, il Modernismo persisteva sotto vari nomi: Art Nouveau, Jugendstil, Liberty e Secessione. Da parte loro, gli ultimi anni del XIX secolo segnarono la rottura con il concerto europeo, così come i primi passi nella transizione dal liberalismo alla democrazia[2367]. Così, con Cézanne, "un modo secolare di comporre ebbe una fine definitiva"[2368].

Berger certifica la morte della pittura e della scultura a causa del pensiero che considera l'opera d'arte come "meri segni del conservatorismo mondiale"[2369]. Da parte sua, Jiménez si chiede se sia saggio parlare della morte o piuttosto del futuro dell'arte[2370].

Con il passare del tempo, il soggetto cambiò e l'arte si concentrò nel catturare la vita mentre passava, in mezzo al fumo delle moderne locomotive, nel trambusto di una qualsiasi delle strade principali di una città e in tanti altri posti. Il formato dei quadri è modificato, e quelli destinati ad essere appesi nelle case della borghesia sono più in sintonia con i tempi.

[2363] CALVO SERRALLER (2014), p. 72.
[2364] HERNANDO (1995), p. 13.
[2365] RUIZ MANJÓN-CABEZA (1994), p. 199.
[2366] RAFOLS (2011), p. 434.
[2367] RUEDA e DARDÉ (1994), p. 359.
[2368] AZARA (2002), p. 125.
[2369] BERGER (2006), p. 8.
[2370] JIMÉNEZ (2002), pp. 231-240.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

In Spagna, oltre alla nazionalizzazione delle opere appartenenti agli ordini religiosi, c'era anche una borghesia desiderosa di educarsi[2371]. Da un regime assolutista alle Cortes di Cadice e alla successiva Costituzione del 1812. Questi fattori portarono Hernando a definire il XIX secolo spagnolo come conservatore. Nonostante il mantenimento della pittura di storia, in Spagna ci fu un ritorno a un naturalismo con il desiderio di collegarsi alla tradizione: questo si riflette nella rinascita di figure della pittura spagnola dell'età dell'oro come Murillo e Velázquez. Il ritratto della nobiltà andalusa, chiaramente influenzato dallo stile inglese, è stato particolarmente degno di nota, grazie alla creazione di un microclima artistico intorno alla figura del duca e della duchessa di Montpensier.

Se i postulati della Ragione e il suo entourage logico hanno trionfato durante l'Illuminismo, ora è il momento di rivolgersi all'oscuro, illogico e passionale; infatti, il Romanticismo può essere inteso come un modo di essere e sentire[2372].

Sotto l'influenza del Romanticismo, emersero nuovi concetti come il bello, il sublime e il pittoresco, che cambiarono l'orientamento dell'arte: dall'etica all'estetica, la pittura divenne importante ed ebbe valore di per sé[2373]. In termini di generi pittorici, la pittura di paesaggio acquisirà autonomia e rilievo grazie a pittori inglesi come Turner e tedeschi come Friedrich. Invece di dipingere il religioso, veniva rappresentata la società, attingendo al passato e alla storia di ogni nazione.

Gradualmente, nel campo dell'arte, c'è un'apertura all'altro sotto forma di paesi, culture, ecc. L'esotico è molto apprezzato e la diversità è intesa come ricchezza.

Uno dei criteri per giudicare le opere d'arte del XIX secolo è che devono essere esponenti del secolo riflettendo le sue caratteristiche principali[2374] . Il ritratto è dunque uno degli emblemi dell'arte del XIX secolo, in particolare il ritratto mondano, che assume una grande importanza ed esprime perfettamente la solidità della società borghese.

[2371] FREIXA (1984), p. 120.
[2372] GARCÍA MELERO (1998), p. 198.
[2373] ANTIGÜEDAD (1998), p. 81.
[2374] GUTIÉRREZ BURÓN (1992), p. 94.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Inteso come una presenza colorata[2375] e che va oltre il rapporto ritratto-morte, nel XIX secolo il ritratto rimane all'interno della sfera funeraria, e cerca di portare la vita oltre i suoi limiti naturali, intrappolandola nei colori, nelle luci e nelle ombre della tela.

Pittori come Sorolla, Rosales, Zuloaga e Picasso sapevano di essere immersi in una tradizione le cui radici vanno molto indietro nel tempo e i cui frutti gli sarebbero sopravvissuti; la loro vita e la loro opera dimostrano che nel caso della ritrattistica si tratta di una tradizione non scritta nella pittura spagnola, ma continuata anche quando il genere viene messo in discussione o la posizione di pittore di corte non esiste più[2376].

***

Il periodo rigeneratore dal 1902 al 1914 fu seguito dalla crisi degli anni '30, il preludio della guerra civile in Spagna e la successiva recessione economica, un semplice interludio nel panorama internazionale delle guerre mondiali[2377]. Il pensiero è stato scosso da ondate di decadenza morale dell'uomo e anche della pittura, di filosofia esistenziale e ateismo, di atomizzazione della scena artistica[2378].

Ogni guerra comporta la distruzione del tessuto culturale preesistente[2379], e con la guerra del 1914-1918 arrivò il crollo della civiltà europea. La profonda relazione intercontinentale che caratterizza il mondo trasforma il Crash americano del '29 in una crisi globale[2380]. La Grande Depressione che portò con sé, insieme al malcontento

[2375] NÚÑEZ SOBRINO (2006), p. 433.

[2376] La tradizione è un concetto lineare, ed è per questo che si possono distinguere le seguenti tre fasi nella ritrattistica spagnola. Il passato, ovvero come i nuovi pittori, senza trascurare l'importanza dei contributi stranieri, si sono rivolti ai maestri che li hanno preceduti. Il presente, o come gestiscono l'eredità dei grandi pittori del passato, adottando ciò che gli sembra utile e adattandolo al linguaggio artistico del momento e al proprio. Il futuro o come incorporeranno nuovi aspetti da un punto di vista tecnico (ritratto fotografico) o sociale (settori della società come la borghesia).

[2377] TUSELL (1993), p. 39.

[2378] PRECKLER (2003), p. 419.

[2379] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 134.

[2380] L'ingresso degli Stati Uniti nella scena artistica segnò una svolta sia dal punto di vista geografico che bellico. Questo fu il momento in cui nomi come Kandinsky e Mondrian, movimenti come l'espressionismo astratto e l'informalismo, e concetti come la crisi dell'arte, ebbero un forte impatto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

popolare, portò partiti totalitari al potere in diversi paesi, preparando la scena internazionale per la Seconda Guerra Mondiale.

Dopo qualsiasi guerra, l'uomo ne esce malconcio; si lecca le ferite per qualche anno, e poi cerca di promuovere profonde rivoluzioni, organizzando un rapporto tra arte e potere che sembra a dir poco arduo[2381].

Se Parigi aveva scosso l'intera scena pittorica, portando nei suoi viali e nelle sue strade gente di tutto il continente, dopo le guerre mondiali gli Stati Uniti accolsero un esodo di artisti europei. Gli anni 1920 e 1930 furono un periodo di influenze primitiviste ed espressioniste, così come la Nuova Oggettività tedesca e, naturalmente, le nuove tendenze della fotografia. Altri nomi degni di nota sono il gruppo dei Nabis o la nuova generazione astratta di Parigi[2382].

Per alcuni un secolo senza aggiunte alla storia della pittura[2383], per altri l'opportunità per movimenti come l'espressionismo astratto, l'*action painting* o il tachismo di emergere. È possibile identificare un Nuovo Clima[2384] o Età dell'Argento dell'arte spagnola tra il 1925 e il 1936[2385], anche grazie al processo di sincronizzazione dell'arte spagnola e internazionale facilitato dalla Mostra degli Artisti Iberici (1925)[2386].

Lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939, pur superando il limite temporale del presente lavoro, è servito come occasione per dedicare alcune lettere che riassumono il panorama artistico dopo la catastrofe bellica[2387].

La fine del secolo portò un cambiamento radicale nella concezione dell'arte, e in particolare della sopravvivenza e della trasformazione del ritratto nella pittura e nella scultura d'avanguardia. Aspetti teorici come l'idea che l'identità non è un dato, ma qualcosa di costruito, si sono

[2381] MENDELSON (2016), p. 14.
[2382] Gli piaceva anche essere chiamati non-figurativi o non-rappresentativi. RAFOLS (2011), p. 526
[2383] RAFOLS (2011), p. 524.
[2384] GAYA NUÑO (1972), p. 213.
[2385] BONET e GARCÍA (1998), p. 14.
[2386] VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 469.
[2387] Nel caso spagnolo, come sottolinea Valeriano Bozal, il cambiamento avvenuto nel dopoguerra deve essere inteso "non come il cambiamento che si ricollega a ciò che si faceva prima della guerra civile, ma come quello che guarda al mondo internazionale, che è sempre più diverso da quello che era". BOZAL (1995), p. 24.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

radicati a metà del ventesimo secolo tra i ritrattisti. La ritrattistica nel XX secolo è una tentazione a cui pochi artisti sono sfuggiti. Quasi tutti i grandi artisti del XX secolo hanno lavorato nella ritrattistica, e non pochi ne hanno fatto un tema centrale nella loro produzione. Si è anche visto come il concetto tradizionale di ritrattistica fu modificato nel suo aspetto più essenziale con l'arrivo di una serie di movimenti che più tardi saranno raggruppati come Avanguardia.

Con la dissoluzione delle norme accademiche, i principi della mimesi e del realismo furono rimossi dal primo piano. Di fronte a una nuova realtà, emerse un nuovo modo di vederla, la cui interpretazione si sarebbe riflessa nella produzione artistica dell'epoca: Fauvismo, Cubismo, Espressionismo, Futurismo, Surrealismo, Pop Art, fotografia di ritratto, ecc.

Superando l'oscillazione capricciosa degli stili, la ritrattistica sopravvisse durante la prima metà del XX secolo. Non bisogna dimenticare che, con la trasformazione dell'arte dall'emergere delle avanguardie, il ritratto divenne un oggetto di sperimentazione, più per la costruzione dello stile dell'artista che per la ricerca di somiglianza con il modello[2388].

Nel XX secolo, il ritratto è un punto di riferimento, un metalinguaggio se vogliamo, nel lavoro di quasi tutti gli artisti. I ritratti di Warhol sono "ritratti di pura apparenza"[2389], con la stessa profondità psicologica di una scatola di detersivo o di una lattina di zuppa. Questo significa che non ne hanno, o che ne hanno in modo diverso, seguendo nuovi codici? Sono valide le domande di cui sopra?

Pur fungendo da innesco estetico nell'opera di Bacon, Saura o Rauner, e nonostante stia gradualmente perdendo le funzioni che aveva tradizionalmente svolto[2390], il ritratto ha il suo posto nel complesso gioco del linguaggio plastico del nuovo secolo. Una tendenza della ritrattistica durante il XX secolo è stata quella dell'imprecisione e della minore intimità, per cui anche se l'artista si mostra, a volte lo fa in modo nascosto, camuffato o nascosto dietro una maschera.

[2388] L'autore indica esempi come *Gertrude Stein*, in uno stile cubista in cui il modello è oggettivato per mezzo di aspetti espressivi insoliti. BERNÁRDEZ (1981), p. 13.
[2389] OROPESA (1995), p. 18.
[2390] Ibidem, p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nel caso della Spagna, la ritrattistica ha goduto di una continuità, facilitata in gran parte dall'esistenza di una Corte fissa fino a ben oltre il XX secolo[2391], e con momenti in cui il classicismo era la tendenza egemone[2392]. Tuttavia, a partire dal XX secolo, iniziarono una serie di processi di revisione estetica e storiografica che in pratica si tradussero in un'esplorazione della tradizione seguita fino ad allora. Questa tradizione ha permesso di scoprire l'originalità con cui certi pittori hanno risposto ai loro predecessori, adottando le tecniche e facendole evolvere.

Come risultato delle nuove tecniche e dei nuovi approcci teorici delle varie avanguardie, ci fu un rinnovamento del linguaggio del ritratto. Quali cambiamenti avvennero nel genere durante il ventesimo secolo? Da un lato, si stabilì l'autonomia del ritratto come oggetto artistico, mantenendo la sua qualità di memoria visibile di una persona. Inoltre, la ritrattistica contemporanea ha rotto l'impegno mimetico tra modello e rappresentazione, dando luogo a casi in cui l'individuo si trasforma in un segno personale dell'artista.

Stavano emergendo nuove tipologie di ritrattistica. Prima di tutto, c'era una mutazione delle forme: il ritratto più moderno non cercava la somiglianza, e il suo linguaggio dipendeva dall'avanguardia in questione. E anche il contenuto è aggiornato: i ritratti mostrano come l'uomo-artista contemporaneo vede se stesso[2393].

La banalizzazione del ritratto è una delle principali conseguenze del passaggio dal XIX al XX secolo e l'arrivo delle avanguardie. Non solo molti artisti lo hanno sperimentato, ma questo genere è stato una parte importante del lavoro di artisti come Picasso, Warhol e Sherman[2394].

Un certo ritardo nella loro realizzazione, la mancanza di un ambiente favorevole che accogliesse queste nuove esperienze e il peculiare compromesso tra tradizione e rinnovamento sono alcune delle caratteristiche dell'inizio dell'avanguardia nel quadro dell'arte spagnola[2395]. Tipica dei primi decenni del secolo fu anche una tendenza

[2391] PORTÚS (2004), p. 18.
[2392] HERNANDO (1995), p. 14.
[2393] FREEMAN (2014), p. 206.
[2394] ZUFFI (2000), p. 14.
[2395] BONET e GARCÍA (1998), p. 25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

regionalista che cercava di raggiungere l'anima di ogni popolo, sia in ciò che era comune sia, soprattutto, in ciò che lo differenziava. Più che un tema, è un linguaggio che era già presente alla fine del secolo precedente.

Per percorrere tutti i sentieri, bisogna fermarsi a confrontare la ritrattistica e le Avanguardie, un fenomeno artistico che è diventato capitale prima in Europa e poi negli Stati Uniti. Il ritratto segue il suo percorso come genere urbano, a lungo legato ai circoli del potere, e sperimenterà un brutale autoassorbimento artistico nella sua modalità avanguardista.

Ora ogni pittura o scultura legata al ritratto diventa un autoritratto dell'artista, del movimento artistico e, perché no, della società che lo contempla. Più che i sentimenti di chi siede, a poco a poco i quadri mostreranno i sentimenti dell'artista. Nel caso spagnolo, "la falsità che determina la traiettoria dell'avanguardia internazionale è applicata senza ulteriori indugi"[2396]. La buffoneria e i pagliacci sono ancora all'ordine del giorno, per esempio, in *Clowns* di Pérez Bellas *(*1959) o in qualsiasi personaggio con maschera di Ayaso (*Profeta,* 2000).

***

Lo sguardo, prima che artistico, era magico. E oggi si potrebbe dire che a volte è sgangherato, ma dove altro si trova il bisogno narcisistico del mondo contemporaneo? Se non mi faccio una fotografia con la *Gioconda* dietro di me, non sono andato a vederla, quando proprio con quel semplice gesto non potrò mai vederla perché l'ho già sul mio cellulare.

In modo simile a come Zygmunt Bauman scopre un carattere mutevole e liquido nella società, anche il ritratto ha perso il suo carattere fermo[2397]. Artisticamente, sarà anche il grande secolo di altri *ismi come il* Rayonismo, l'Orfismo, il Costruttivismo, il Cubismo, il Suprematismo o il Neo-Plasticismo.

Se il ritratto nel XIX secolo si caratterizza per la novità e la sorpresa che porta con sé, al contrario, questa stessa preminenza nel XXI secolo

[2396] BONET e GARCÍA (1998), p. 23.
[2397] RUBIO e SERRANO (2018), p. 378.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

si identifica con la molteplicità semantica, così come un cambiamento nelle suddette premesse della rappresentazione, che si sono evolute verso un aspetto più iconico che rappresentativo. Così, il ritratto finisce per essere un prodotto culturale postmoderno più strettamente legato allo sviluppo e alla democratizzazione della tecnologia necessaria. Vale la pena sottolineare proprio come il ritratto resiste a scomparire quando ha cessato di avere un luogo organizzato, un riconoscimento generico, una determinazione stilistica convenzionale. Inoltre, l'attitudine dell'arte contemporanea mantiene il desiderio di catturare l'essenza del soggetto seduto che hanno i ritratti di El Fayum.

Impiegando tecniche di approfondimento psicologico, ferocemente espresse attraverso il colore. Nonostante la sua successiva volgarizzazione, la tendenza astratta facilitò una reinterpretazione del ritratto, aprendo un nuovo mondo di possibilità che riuniva l'avanguardia, la tradizione e oltre[2398]. Il volto contemporaneo finisce per perdere "i suoi elementi caratteristici, viene deformato e aperto brutalmente, come da un bisturi-pennello, per esporre senza formalità, senza la mediazione della forma e delle forme, le interiorità dell'anima"[2399].

2.3 PARTE TERZA

Il carattere introduttivo di questo lavoro, che vuole più aprire un'indagine che chiudere una compilazione, non vuole quindi essere un semplice catalogo o una storia della ritrattistica, ma piuttosto avviare una riflessione su questo genere nel quadro geografico e cronologico della Galizia dal 1850 al 1936. La selezione è stata fatta con la certa consapevolezza che, concentrandosi su alcune opere specifiche, molte altre sono state lasciate fuori. In ogni caso, si è cercato di includere esempi di quegli autori considerati dagli studiosi come rappresentativi di questo genere nello spazio e nel tempo selezionati.

Il viaggio storico potrebbe iniziare nel Rinascimento, un'epoca in cui la continuità nelle arti nel nord-ovest della penisola era assicurata da nomi come il Pittore di Banga e Juan Bautista de Celma. Dalla pittura

[2398] CONDE-PUMPIDO (2020), p. 131.
[2399] AZARA (2002), p. 126.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

romanica si passa al barocco "senza quasi inalare la sottile fragranza del Rinascimento"[2400], preparandosi così alla tarda fioritura della pittura del XVI secolo[2401]. Va menzionato il know-how di Juan Antonio García de Bouzas.

Nel periodo barocco non si parla ancora di una scuola[2402]. In Galizia, l'estetica barocca fu messa da parte con l'arrivo del Neoclassicismo, una transizione che fu accompagnata da nomi come Gregorio Ferro[2403]. Del periodo neoclassico, sono degni di nota superbi esempi di pittura, scultura e architettura, legati ad artisti come Plácido Fernández Arosa, Domingo Luis Monteagudo e José Ferreiro[2404].

L'illuminismo in Galizia si adattò allo scenario preesistente senza troppi problemi e, insieme a una volontà onnicomprensiva, propose il culto della Ragione. In pratica, ha assunto la forma di una lenta trasformazione storica, afflitta da progressi e battute d'arresto nel corso di più di trent'anni[2405]. È anche un periodo di alti e bassi nei generi artistici, qualcosa a cui la Galizia non sarà immune.

***

La Galizia è lontana, non solo geograficamente[2406]; e questa ricerca si concentra sulla transizione dal diciannovesimo al ventesimo secolo, un periodo che è decisivo nella costruzione della modernità in Galizia oggi. Nonostante la conoscenza della pittura in Galizia sia carente[2407] e senza mitizzare il carattere periferico della regione, bisogna riconoscere lo stimolo positivo fornito da mostre, premi e vari studi accademici di Madrid[2408].

[2400] MON (1974), p. 16.
[2401] Ibidem, p. 18.
[2402] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 104.
[2403] FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (1990), p. 341.
[2404] Oltre alle opere sopra menzionate, ci sono altri ritratti come quello dell'*arcivescovo Rafael Múzquiz y Aldunate* (1828) e il ritratto attribuito di *Alonso III de Fonseca*.
[2405] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 98.
[2406] BLANCO VILA (1978), p. 148.
[2407] Le condizioni climatiche avverse in generale, insieme alla cattiva conservazione e alla mancanza di preoccupazione per il patrimonio, sono alcune delle ragioni della bassa percentuale di pittura galiziana conservata. GARCÍA IGLESIAS (2004), pp. 15-16.
[2408] CENTELLAS SALAMERO (2001), p. 35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Galizia, che era ancora più rurale della Spagna, aveva ancora forme tipiche dell'Ancien Régime, con un grande contadino e una borghesia debole. Anche se comarcas e parrocchie sono ancora in vigore, i primi segni di modernità emergeranno gradualmente nei principali centri urbani[2409]. L'economia galiziana mancava della forza industriale che era presente in molti paesi del resto del continente. Durante questo periodo, la Galizia ha subito un processo di modernizzazione delle sue strutture, servizi pubblici, ecc. A tutto questo va aggiunta una "precarietà di mezzi e vincoli materiali quasi sempre imposti, lasciando spesso le iniziative e gli sforzi" intrapresi dagli artisti in particolare e dalle varie istituzioni in generale[2410] come mere prove. In economia, ci fu un passaggio dalla "giugulazione istituzionale del feudalesimo al liberalismo frettoloso e ingenuo del XIX secolo"[2411]. Infine, la popolazione del XIX secolo era eminentemente rurale, basata su un'economia agraria con solo un debole accenno di tessuto industriale.

Una serie di caratteristiche devono essere prese in considerazione quando si esplora la personalità artistica della Galizia nel XIX secolo[2412]. Prima di tutto, il fatto che la Galizia fu la cornice vitale per molti dei suoi artisti; che in alcune occasioni la formazione accademica ricevuta si tradusse in insegnamento da parte di artisti come Tito Vázquez, Lloréns o Sobrino; che la partecipazione a concorsi artistici doveva essere intesa come un "modo per ottenere un riconoscimento sociale sufficiente per avere successo come pittore"[2413]; a tutto ciò si deve aggiungere l'aspetto arricchente dei viaggi all'estero che molti di loro poterono fare.

In campo artistico si può parlare di un certo immobilismo, causato dalla difficile transizione da un modello di vita caratteristico dell'Ancien Régime a uno tipico dell'Età Contemporanea, e di tre nomi come Juan José Cancela del Río, Jenaro Pérez Villaamil e Dionisio Fierros. Come riassume López Vázquez

[2409] RINCÓN GARCÍA (1991), p. 303.
[2410] PLAZA SANTIAGO (1978), p. 392.
[2411] MON (1974), p. 16.
[2412] GARCÍA IGLESIAS (2004), p. 15.
[2413] Ibidem.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "La decadenza delle arti dovuta alla mancanza di accademie; e l'evoluzione della pittura da semplice copia della natura a diventare una vera scienza attraverso lo studio e la riflessione"[2414].

La pittura guidò il rinnovamento del panorama artistico galiziano con un'arte secolare dominante e l'introduzione della pittura di genere e di paesaggio. Il resto delle arti rispose a stimoli come la comparsa di artisti formati con esperienza e conoscenze acquisite nei viaggi all'estero, la creazione di Accademie di Belle Arti e di Scuole di Arti e Mestieri. C'è stato anche un processo di istituzionalizzazione dell'appoggio dell'amministrazione provinciale[2415], in chiara emulazione di Madrid. In questo senso, apparvero le prime Scuole di Arti e Mestieri; i Consigli Provinciali istituirono borse di studio a imitazione dell'Accademia di San Fernando a Madrid; e le prime Esposizioni Regionali ebbero luogo[2416].

La società galiziana nel suo insieme non è riuscita a scrollarsi di dosso il suo attaccamento ai modelli tradizionali. Inoltre, il mecenatismo praticamente esclusivo esercitato dalla borghesia configurò un'arte eminentemente borghese, riflettendo le aspirazioni e le visioni di questo gruppo. Infine, e in relazione a quanto sopra, questo patronato è stato realizzato attraverso istituzioni pubbliche e private.

Alla fine del primo terzo del XIX secolo, alcuni dei profondi cambiamenti in atto nella società galiziana cominciarono ad essere percepiti in ambito artistico, come la perdita del potere assoluto della Chiesa dopo la secolarizzazione del 1835 e l'ascesa di una borghesia emergente[2417]. Nel XIX secolo, l'arte galiziana aveva due facce. Quella esterna, di coloro che dovevano lavorare fuori dalla Galizia, ma non volevano dimenticare il loro passato e parlavano del senso della Galizia con voci rurali. E quella interna, che ha fatto dell'arte un altoparlante culturale e ha assimilato i suoi fondamenti più autoctoni.

[2414] LÓPEZ VÁZQUEZ (2007b), p. 156.
[2415] Sulla divisione amministrativa della Galizia nel XIX secolo, si veda LÓPEZ MORÁN (2009), pp. 157-163.
[2416] Lafuente Ferrari studia le origini dei diversi quadri regionalisti, dedicando un capitolo alle scuole regionali. LAFUENTE FERRARI (1987), pp. 353-378.
[2417] TILVE JAR (2009), p. 39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La seconda metà del XIX secolo fu testimone di un confronto teorico e pratico tra tradizione e progresso[2418] e, sebbene fosse più letterario che artistico[2419], come sottolinea López Vázquez, il dibattito tra tradizione e modernità sorse in Galizia nella seconda metà del XIX secolo[2420]. In breve, il secondo cinquantennio del XIX secolo rappresentò un *totum revolutum* eclettico in cui i diversi ismi si combinarono in un insieme artistico galiziano[2421].

Si possono distinguere due tendenze. Uno che preferisce il raffinato *stile internazionale*, sensualista, a volte frivolo e con influenze orientali[2422]. Tra le sue file ci sono Federico Ribas, Manuel Bujadas, Máximo Ramos, Lola Díaz, Felipe Bello Piñeiro. L'altra corrente, l'*arcaicizzazione*, iniziò con Modesto Brocos e continua nell'opera di Camilo Díaz, Xesús Rodríguez Corredoyra, la prima tappa di Juan Luis López e García Lema. Come novità, e con nomi come Germán Taibo o Manuel Quiroga, si potrebbe aggiungere una terza corrente, con un'influenza più universale.

L'arrivo di certe novità artistiche portò a un notevole aumento dell'attività pittorica[2423]. Nel complesso, si trattava di contributi d'arte d'avanguardia sotto forma di proposte estetiche e significati diversi da quanto era stato fatto fino a quel momento. Questa assunzione di accenti d'avanguardia, e la sua mescolanza con l'autoctono, creerà "un proprio mezzo di espressione, differenziato e coerente con il contesto storico del suo tempo"[2424].

***

Gli effetti del disastro del '98 non hanno essenzialmente influenzato il corso della vita in Galizia come hanno fatto in altre aree[2425]. Se la Spagna dovette aspettare gli anni '40 per normalizzare il polso

[2418] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 15.
[2419] PABLOS (2003), p. 18.
[2420] LÓPEZ VÁZQUEZ (1993), p. 174.
[2421] PALOMARES (2008), p. 54.
[2422] CASTRO FLÓREZ, CASTRO e SARMIENTO (1999).
[2423] Ibidem, p. 420.
[2424] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 422.
[2425] Precisamente, Barreiro afferma che in Galizia c'erano sintomi di modernità dagli anni ottanta. BARREIRO (1999), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artistico[2426]; nel caso della Galizia bisogna riferirsi sia agli artisti che dovettero emigrare sia a quelli che rimasero isolati[2427].

Il passaggio dal XIX al XX secolo è stato il momento dell'approccio definitivo all'avanguardia[2428]. Durante i primi quattro decenni del XX secolo "ebbe luogo una mutazione trascendentale del pensiero e dell'arte"[2429]: riflettendo una tardiva accettazione dell'estetica impressionista e modernista[2430].

La Galizia entrò nel XX secolo con molti compiti in sospeso[2431]. L'influenza della guerra civile e del dopoguerra si farà sentire fino alla fine del secolo con nuove tendenze pittoriche e altre manifestazioni artistiche: fumetti, fotografia, video, ecc.[2432]. Il ventesimo secolo può essere compreso in due fasi principali: una che durò fino agli anni cinquanta e sessanta, caratterizzata dalla ricerca di un'arte puramente galiziana; e una seconda che durò fino all'inizio degli anni ottanta, quando le proposte galiziane furono incorporate nella scena artistica mondiale[2433]. Fattori come una grande arretratezza economica insieme a una forte emigrazione[2434] furono aggravati da una modernizzazione che non finì per avvenire[2435]. Sempre in campo artistico, il XX secolo fu notevole per la profusione dell'architettura galiziana, così come le sue arti plastiche, sia nella pittura e nell'illustrazione grafica, sia nella scultura. Grazie a nomi come *Alfar*, *Ronsel* e *Cristal*, le pubblicazioni utilizzate per diffondere e promuovere la scena artistica galiziana guadagnarono slancio. Il decollo delle artiste galiziane è una delle pietre di paragone[2436].

[2426] PABLO (2003), p. 147.
[2427] CASTRO (2000), p. 15.
[2428] PABLOS (2003), p. 104.
[2429] BONET e GARCÍA (1998), p. 11.
[2430] CASTRO (1998), p. 15.
[2431] VILLARES (1997), p. 25.
[2432] In particolare, Calvo Serraller parla di una *tabula rasa* nel processo di sopravvivenza della pittura che ha avuto luogo dopo la guerra. CALVO SERRALLER (1988), p. 71.
[2433] VÁZQUEZ VARELA (1982), p. 420.
[2434] Ci sono autori che distinguono tra un'arte interna galiziana e un'altra legata all'emigrazione. CASTRO (1989), p. 14.
[2435] LÓPEZ BERNÁRDEZ (2005), p. 111.
[2436] SOBRINO MANZANARES (2007), p. 105.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

In contrasto con il cliché regionalista che aveva prevalso fino ad allora[2437], gruppi come gli *Os Novos* furono gli artefici di una proposta d'avanguardia che non era esente da reinterpretazioni della tradizione classica europea[2438]. I pittori appartenenti al movimento Noucentista misero la Galizia sulla mappa artistica nazionale prima, e poco a poco su quella internazionale[2439].

Con l'eccezione della fondazione della rivista *Atlántica* nel 1954, la tendenza in Galizia fu quella di rimandare le novità artistiche. Tuttavia, è logico che l'arrivo dell'avanguardia porti un cambiamento. C'era il desiderio di andare oltre la categorizzazione borghese e quindi, per una nuova pittura, era necessario un nuovo linguaggio, caratterizzato dalla forza espressiva del primitivismo, un gusto per l'arcaico attraverso l'intaglio diretto e una trasparenza generale nelle tecniche artistiche utilizzate.

Eminentemente europeo e influenzato dall'arte che si faceva in Spagna[2440], la rivoluzione portata da questi movimenti ebbe un'influenza sull'arte galiziana. Come le avanguardie europee, gli artisti galiziani hanno usato l'uomo nei loro quadri come facevano con una bottiglia o una chitarra, come un semplice accidente del sensibile, senza prestare attenzione al carattere individuale di questo oggetto o alla possibilità che esso incarni qualcosa di diverso da loro.

Mosaico eterogeneo di difficile costruzione e di sconfortante fragilità, la Spagna ha visto la progressiva integrazione della Galizia, a partire dal 1975, anche dal punto di vista amministrativo. Con l'arrivo della democrazia nel 1978 e la successiva autonomia nel 1981, lo spettro culturale si è ampliato e la creazione artistica ha allargato i suoi confini, un po' diminuiti durante il regime di Franco. All'inizio degli anni '80, la Comunità Autonoma divenne la nuova realtà, sostenuta da nodi di sviluppo come il Consello de Cultura Galega. Una Spagna pluri-

[2437] CASTRO, FERNANDO e SARMIENTO (1999), pp. 22-23.
[2438] Opere di Urbano Lugrís Vadillo come *Untitled* o *The Images of Memory*, chiaramente influenzate dal surrealismo di Dalí e René Magritte.
[2439] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 92.
[2440] Tuttavia, come sottolinea Pablos, la loro natura parziale e la mancanza di espressione completa rende difficile fare riferimento a loro prima della guerra civile. PABLOS (2003), p. 18.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autonoma, inserita in un'Europa internazionale, con sintomi di rottura, in cui la Galizia, ora come prima, teneva d'occhio l'America.

È possibile vedere la naturale complementarità tra ciò che la pittura rappresenta come un modo di riferirsi a un tempo specifico e ciò che la fotografia cattura nello stesso senso. Mentre la tecnica fotografica non era molto utilizzata, nel caso galiziano la miniatura provocò un furore tra la borghesia. Questo è il caso di Juan José Cancela del Río (1803-1886)[2441] con opere come *Ritratto di Josefa de la Torre, Il Santo di Gonzar* o il suo *Autoritratto*[2442].

***

Un altro aspetto importante del lavoro è stato quello di valutare se l'opera di ritratto galiziana raggiunge, quantitativamente e soprattutto qualitativamente, un carattere rappresentativo che permetta di parlare di una scuola galiziana di ritrattistica. E il XIX secolo gioca un ruolo fondamentale nella risposta; ne è prova la giusta proposta di Castro quando sottolinea che l'inizio della modernità spiana la strada alla creazione della scuola galiziana[2443].

Tenendo presente che il nazionale, quando si riflette nell'arte come amore, provoca amore[2444]; è necessario analizzare la possibilità di raggruppare alcuni segni di identità che ci permettono di identificare gruppo, scuola e tradizione. Processi diversi che le diverse periferie seguiranno poi da Madrid, manifestandosi in profonde caratteristiche differenziali rintracciabili nel "loro passato storico e persino preistorico, nel loro passato culturale, etnico e organico, o in entrambi allo stesso tempo"[2445].

È opportuno apprezzare che le generazioni, le correnti e i movimenti sono spesso costruzioni che, più o meno correttamente, classificano ed etichettano vite e opere secondo punti di affinità[2446]; e

[2441] Come sottolineano Cabo e Acuña, con la morte di Cancela del Río, la ritrattistica pittorica fu relegata alle classi economicamente ricche. CABO e ACUÑA (2009), p. 330.
[2442] TILVE JAR (2009), p.39.
[2443] CASTRO (1989), II.
[2444] ÁLVAREZ EMPARANZA (1973), p. 239.
[2445] Ibidem, p. 23.
[2446] Sarmiento indica i modi di vita tipici e popolari, la storia e i modi di essere e di fare. SARMIENTO (1999), p. 76.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

anche che c'è uno scarto temporale tra gli eventi artistici in Europa e la loro risonanza nella penisola.

Per questo motivo, e limitatamente al lavoro del Museo del Prado, un punto di partenza potrebbe essere quello proposto da Portús sulle scuole nazionali e il loro rapporto con la scuola spagnola[2447]. La storiografia galiziana può basarsi sull'interrogazione difesa da ricerche più recenti sull'esistenza di una scuola di pittura galiziana nel XIX secolo[2448].

Fattori come la razza, il paesaggio e la lingua modellano l'identità di un popolo. Le diverse regioni non sono compartimenti stagni, ma si influenzano a vicenda. Questa interdipendenza farà sì che ciò che accade in Spagna finirà per raggiungere la Galizia. Essendo la Galizia una terra estrema e un po' anacronistica, i tempi funzionano a modo loro. Questo, insieme alle molte *Galicias*[2449] all'interno della Galizia, permette di trovare elementi di contemporaneità, anche se un po' arretrati.

***

Numerosi tentativi sono stati fatti per fornire una panoramica, come incoraggiava Lafuente Ferrari, della storia dell'arte in Spagna[2450]. Ciò che finisce per plasmare una scuola non è il fatto che risieda in un certo luogo, ma la volontà degli artisti stessi, così come i possibili approcci teorici della critica. Cosa si intende per scuola nazionale spagnola? Un punto di vista spiritualista dice che la scuola spagnola è centrata su un sentimento religioso[2451]; un altro punto di vista sostiene che non ci sono

[2447] PORTÚS (2017), p. 85.
[2448] Un po' più avanti, l'autore definisce la scuola come "un gruppo di artisti con un proprio linguaggio figurativo che gli conferisce una certa unità e un carattere specifico". MONTERROSO MONTERO (2004), p. 150.
[2449] Ci sono autori che distinguono tra la Galizia nobile del XVII secolo, caratterizzata da manieri e possedimenti nobiliari; la Galizia degli emigranti della fine del XVIII e del pieno XIX secolo; la Galizia più europea dell'inizio del XX secolo, e così via.
[2450] LAFUENTE FERRARI (1987), "Introduzione", pp. 7-15.
[2451] FEDERICO (1861), pp. 174-175.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

scuole ma stili, riducendo la questione a una questione di insegnamento e apprendimento[2452].

Entrambe le proposte non escludono un'arte che, nonostante abbia dato i natali a Velázquez, Picasso e tante altre figure eccezionali, a volte soffre di un'incapacità di essere chiaramente identificata[2453]. A questo proposito, Lafuente Ferrari passa in rassegna i primi studi sulla pittura spagnola da parte di storici stranieri[2454]. A questo proposito, Calvo Serraller afferma che nella storiografia europea precedente al XIX secolo non si parla di una scuola artistica spagnola[2455].

Concentrandosi sul periodo scelto, la Spagna del XIX secolo manifestò un centralismo ufficiale e, allo stesso tempo, un localismo reale[2456]. Con l'arrivo delle accademie, prima a Madrid e gradualmente nel resto del paese, l'insegnamento dell'arte fu sistematizzato e furono istituiti organismi di supervisione della pratica artistica[2457]. Dato l'enorme peso dello stile del maestro nella configurazione delle corporazioni prima delle accademie, il controllo stabilito da queste istituzioni avrebbe permesso l'immutabilità dei principi artistici ed estetici che venivano difesi e insegnati dalle loro piattaforme.

Il XIX secolo spagnolo, origine del torrente artistico che diventeranno le avanguardie, è stato definito dalla dialettica tra tradizione e progresso, periferia e centro. Per la storia della Spagna, il XIX secolo fu tanto decisivo quanto convulso. Soprattutto perché cambierebbe gran parte dell'opinione negativa che il resto del continente aveva del paese. Fu un periodo che, superando la crisi politica ed economica che devastò la Spagna in quel momento, vide la sorprendente fioritura della scena artistica.

Il colpo di grazia ricevuto con la crisi del 1898[2458] produsse un terremoto intellettuale in Spagna, che nel caso della Galizia avrebbe assunto toni regionali rigeneratori. Sarà un processo che scuoterà la politica, naturalmente, e anche le arti e la letteratura. Fu un processo

[2452] *La revista de Madrid*, articolo sotto la sigla N. S. "Sobre la escuela española de pintura" (Sulla scuola spagnola di pittura), volume II, pp. 324-358.
[2453] CALVO SERRALLER (1988), p. 10.
[2454] LAFUENTE FERRARI (1987), pp. 21-36.
[2455] CALVO SERRALLER (1988), p. 9.
[2456] FUSI AIZPURÚA (2013).
[2457] NAVARRETE MARTÍNEZ (1999), p. VII.
[2458] PENA (1998).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lento, a causa dei grandi vuoti, dubbi e indecisioni che si esprimevano nel campo artistico, sociale, politico e in tanti altri campi[2459].

***

A questo punto può essere utile la sintesi offerta da López Vázquez quando indica le tre ragioni che modificarono il ruolo svolto dall'arte galiziana fino a quel momento[2460]. I pittori, gli insegnanti e la promozione della formazione artistica è il primo[2461]. Il ruolo acquisito dall'arte come metro per lo sviluppo della società, sia attraverso le esposizioni nazionali che i loro echi regionali. E infine, la scrittura di quella che potrebbe essere considerata la prima storia dell'arte galiziana[2462]. Altre caratteristiche dell'arte sono il superamento del legame esclusivo con la Chiesa[2463], una traduzione del bisogno dell'artista ottocentesco di un ambiente, chiamiamolo borghese, che gli permetta di spiegare le ali della sua autonomia.

"Secolo segnato da una serie di cambiamenti che hanno dato una svolta sostanziale a tutta la storia di un popolo"[2464]. Nel XIX secolo, e nonostante lo svuotamento demografico verso l'America o altre parti della penisola, la cascata di nazionalismi che travolgerà l'Europa porterà a un dolce *"Rexurdimento" galiziano*, sostenuto da opere come quelle di Rosalía de Castro o Eduardo Pondal[2465].

Di tutte le città galiziane, Santiago fu il luogo di creazione e sviluppo delle varie correnti artistiche che trasformarono l'arte galiziana

[2459] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 33.
[2460] LÓPEZ VÁZQUEZ (2004), p. 15.
[2461] Negli ultimi due decenni un certo numero di pittori vennero in Galizia, mettendo la formazione che avevano acquisito all'estero a disposizione di coloro che volevano imparare. A Santiago, José María Fenollera, Modesto Brocos. A Coruña, Román Navarro. A Ferrol, Eduardo de la Vega Balanda. Per quanto riguarda l'assenza di legami generazionali, Álvarez Martínez ha sottolineato la necessità per i pittori galiziani di andare all'estero. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010), p. 23.
[2462] Si tratta dell'opera di Manuel Murguía intitolata *A arte en Santiago no século XVIII e noticia dos artistas que floreceron na devandita cidade e cultura (*1884). Questo lavoro ha segnato la strada per ricerche successive come quelle di López Ferreiro e Balsa de la Vega.
[2463] Come sottolinea Castiñeiras a proposito del XIX secolo, "la Chiesa continuerà ad essere il cliente quasi esclusivo di architetti e artisti". FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS (2009), p. 116.
[2464] GARCÍA IGLESIAS (1998).
[2465] O con la pubblicazione nel 1889 di *Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, l'opera principale di Alfredo Brañas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a partire dalla metà del XIX secolo[2466]. Per esempio, ha ospitato la sede della Real Sociedad Económica de Amigos del País (Reale Società Economica degli Amici del Paese). L'insegnamento delle arti in Galizia fu rivitalizzato grazie a istituzioni come le Sociedades Económicas de Amigos del País e le Accademie provinciali di Belle Arti; un processo che avrebbe poi facilitato la proliferazione delle mostre d'arte[2467].

Nonostante il ruolo svolto dalla generazione del 1850 e dai pittori insegnanti[2468], fattori come l'assenza di centri di insegnamento, un mecenatismo quasi inesistente e un mercato dell'arte paralizzato furono argomenti a favore della dipendenza artistica da Madrid[2469]. Questo, insieme alla mancanza di tradizione pittorica, condizionò la differenza di qualità artistica della pittura galiziana del XIX secolo, subordinandola alla pittura spagnola.

La messa in discussione della scuola galiziana è un aspetto che viene imputato alla Galizia. L'assenza di tradizione non ha impedito la fioritura della pittura a partire dal XIX secolo e, senza sfuggire completamente alle circostanze sociali ed economiche, convergerà in un XX secolo propriamente galiziano[2470]. Così, senza formare una scuola, "le caratteristiche che definiscono una scuola non esistono tra i nostri pittori"[2471]. Come sottolinea Álvarez Martínez, "i pittori che hanno vissuto e composto opere nei secoli XIX e XX non hanno dato un carattere galiziano alla loro pittura"[2472]. Si è forgiata, dunque, una pittura dal carattere universalista che appartiene, senza perdere la sua sostanza autoctona, alla linea europea di cui si nutre l'arte pittorica galiziana[2473].

Una certa internazionalizzazione dell'arte galiziana è riconosciuta a partire dagli anni '40[2474]. Anni dopo, a partire dal 1854, l'unica fiamma

[2466] Chamoso Lamas e Figueira Valverde, tra gli altri, forniscono una sintesi accurata della pittura di Compostela nelle loro opere. VV. AA (1981).
[2467] L'Università di Santiago de Compostela ospita le opere che un tempo erano depositate presso la Real Sociedad Económica de Amigos del País.
[2468] CARBALLO CALERO (1993), p. 315.
[2469] Ibidem, p. 314.
[2470] LIAÑO (1976), p. 76.
[2471] Ibidem.
[2472] ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010), p. 21.
[2473] MON (1974), p. 25.
[2474] TILVE JAR (2009), p. 306.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

che ardeva in Galizia era quella contenuta nell'opera di Dionisio Fierros[2475].

> "È alla fine del XIX secolo che nascono le generazioni che nel primo terzo del XX secolo daranno vita al noucentisme e a quella che si può senza dubbio definire una scuola galiziana"[2476].

Nonostante l'oscurità e la nebbia iniziali, ereditate dal XIX secolo, e combattendo il divario cronologico all'interno dell'arte spagnola dell'epoca attraverso un piccolo contrabbando intellettuale, i movimenti artistici stranieri furono importati in Galizia[2477] ponendo le basi per la costruzione di una poetica propria. Al di là dell'aspetto esclusivamente artistico, si può concedere una certa volontà di stile, che voleva essere vitale, una mescolanza dell'autoctono con suggestioni dell'arte europea, setacciata dall'arte spagnola.

L'influenza dell'arte europea sull'arte spagnola e galiziana è innegabile[2478]. Pertanto, la formazione di una tradizione propria non sarebbe stata possibile senza l'esistenza di impulsi esterni alla Galizia e, in molte occasioni, originati oltre i confini del paese. L'arte galiziana non deve essere intesa come un'arma politica, ma come un'identità di base e una fonte di ispirazione. Solo chi ha può dare, e dare ha valore solo se si dà ciò che si ama. Dare ciò che è la propria legittima essenza, laicamente intima, ha il vantaggio che non può impoverire, non può esaurire il flusso, ma piuttosto moltiplicarlo.

In concreto, gruppi come la Xeración Doente hanno collaborato al rinnovamento pittorico della Galizia di fine Ottocento. Quattro artisti proposero uno sforzo pittorico che avrebbe portato la pittura ad altezze raggiunte in passato dalla scultura e dall'architettura. Os Novos, invece, fu un movimento che fornì le chiavi per il rinnovamento dell'arte galiziana. Suggerendo un punto di vista nobilitante che, lasciandosi alle

[2475] RODRÍGUEZ PAZ (2012), p. 1586.
[2476] ABEL VILELA (2004), p. 284.
[2477] BRIHUEGA (1981), p. 423.
[2478] LAFUENTE FERRARI (1971), p. 10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

spalle una visione amara, avvicinò la pittura galiziana agli ismi moderni.

Mentre in Spagna si forgiavano le idee regionaliste, in Galizia si rafforzava il pensiero nazionalista, che doveva guidare un'arte essenziale nella formazione e nell'esaltazione dell'identità galiziana[2479]. All'inizio del XX secolo si assiste al dibattito tra regionalismo e nazionalismo nel contesto della ricerca dell'identità artistica[2480].

Nasce un impegno con la realtà, in cui arte e società si uniscono "per cementare un'identità perduta"[2481]. Un'opera di Antolín Faraldo Asorey (1822-1853), *Nuestra bandera literaria*, doveva essere, nelle parole di Fandiño Veiga, "il primo manifesto artistico galiziano"[2482]. Un movimento galiziano che non capisce i colori, è stato di tutti i settori e le ali della politica. Questa presa di posizione è nata in un momento in cui la Galizia si è resa conto che ciò che faceva aveva un valore. Da qui nacquero idee come il Pantheon dei galiziani illustri, in cui il corpo e la memoria di personalità come Rosalía de Castro, Alfredo Brañas, Eugenio Montero Ríos e Salvador Cabeza de León avrebbero riposato per sempre.

Tutti questi nomi saranno tessere all'interno del mosaico di un Rexurdimento: la rinascita galiziana in ambito politico e artistico, attraverso la rivendicazione della storia, dell'arte, della lingua e della cultura galiziana, affermandola in opposizione a quanto imposto da Madrid[2483] . Un'arte galiziana non provinciale, sulle spalle della tradizione, in cui si deve sottolineare l'importanza delle arti plastiche, incaricate di

> "per mostrare l'immagine di ciò che i villaggi dovevano essere in futuro: una terra fertile e luminosa, bagnata dal mare e animata dai canti dei bambini"[2484].

[2479] PALOMARES (2008), p. 31.
[2480] CASTRO (1998), p. 15.
[2481] BARREIRO (2009), p. 36.
[2482] FANDIÑO VEIGA (2009), p. 41.
[2483] TILVE JAR (2009), p. 302.
[2484] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 290.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su un altro fronte, gli studi fotografici divennero popolari nelle capitali di provincia, soprattutto nell'ultima metà del secolo. Infatti, all'interno della sezione fotografica in Galizia

> "A differenza di altri paesi, non emergono atteggiamenti artistici specifici, né come movimento né come individui, nemmeno nel contesto del Pittorialismo, tanto in voga in Europa in quegli anni"[2485].

***

La ritrattistica è una delle opere più strettamente legate al passare del tempo e ai cambiamenti di umore[2486]. Se in generale un artista dialoga con il suo pubblico attraverso le sue opere, nel caso del ritratto questa conversazione acquista maggiore rilevanza. È un genere che ha il potenziale di riflettere valori morali "anche quelli che potrebbero essere considerati i più intimi e gelosamente custoditi"[2487], come nel caso di Dorian Gray. In questo senso, dobbiamo riconoscere la capacità biografica, di disegnare la vita del ritratto: sia dell'individuo in questione, la storia, sia come luogo da cui ammirare lo spirito di un'epoca[2488].

Il soggetto che si presenta per essere rappresentato è in parte rivelato e in parte interpretato dall'artista. Allo stesso modo in cui il direttore d'orchestra interpreta e rende nuova ogni composizione che dirige: l'artista cerca di andare oltre la semplice partitura facciale per portare qualcosa di suo.

La crescente importanza data ora all'artista e allo spettatore come *soggetti* ha aperto la porta a una classificazione sociologica che si riferisce all'identità sociale di un artista borghese o di un pubblico borghese. I migliori ritratti non sono sempre di artisti specializzati nel genere, ma di artisti con una forte personalità che sono in grado di

[2485] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 330.
[2486] AZARA (2002), p. 23.
[2487] WILDE (2008), p. 98.
[2488] BEJARANO VEIGA (2015), p. 288. A questo proposito, è interessante il valore della moda come ritratto, secondo il quale l'individualità viene diluita o nascosta dietro una perfetta conformità a una serie di norme sociali più o meno esterne.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intuire l'anima del soggetto[2489]. Come abbiamo visto, il ritratto è un esercizio di interpretazione. Se diversi artisti raffigurassero lo stesso modello, ci sarebbero tanti ritratti diversi quanti sono gli artisti, e tutti somiglianti al modello.

La pittura di ritratto può essere intesa come una creazione bilaterale[2490]. In senso stretto, non possiamo mai capire veramente l'altro, come in effetti siamo spesso estranei a noi stessi. Il ritratto ha il potenziale per essere un doppio testamento: del modello e, soprattutto, dell'artista[2491]. In questo senso, è stata analizzata la relazione tra le volontà del modello e del ritrattista quando si tratta di affrontare la rappresentazione.

Secondo Berger, i ritratti che mostrano più profondità psicologica devono questo fatto soprattutto all'interesse ossessivo dell'artista in questione, perché "in realtà, sono opere in cui l'artista scopre se stesso"[2492].

Verrà il momento in cui l'importanza dell'idea della persona da ritrarre avrà la precedenza sulla scelta del modello. Tuttavia, per gran parte della tradizione del ritratto, l'obiettivo era quello di trasmettere una certa idea sullo status sociale, le conquiste e persino gli hobby del ritrattato. Si può quindi dire che un ritratto possiede intenzionalità, cioè decide come mostrare (artista) ed essere mostrato (modello)[2493].

Si possono distinguere numerosi modelli: dai caratteri generici a quelli più o meno individualizzati. Ci sono anche esempi in cui c'è una combinazione di generi: un paesaggio che presenta dei tipi, una scena di genere che include la famiglia reale, ecc. Un'immagine che può aiutare a capire questa relazione è la seguente. Il pittore agisce come un sarto che deve adattare ogni ritratto alla persona: usa lo stesso materiale, anche la stessa tecnica, ma ogni costume e ogni ritratto devono essere, in fatti sono, diversi.

[2489] OROPESA (1995), p. 7.
[2490] GARCÍA-SABELL (1971), p. 101.
[2491] Se la sincerità assoluta in un autoritratto è quasi impossibile, data la naturale benevolenza che giustifica, spiega e loda i difetti, perché un ritratto di "uno" da parte di "un altro" dovrebbe essere più veritiero?
[2492] BERGER (2006), p. 21.
[2493] Azara sottolinea a questo proposito che "in effetti, un ritratto rivela tanto della modella quanto dell'artista". AZARA (2002), p. 54.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Questa sezione si conclude considerando il ritratto come storia (*history*, *story*) e *commercio* (trade). Il ritratto come storia non è nuovo; il suo valore come documento oggettivo che mostra chi era una persona è evidente[2494] . In effetti, la storia dell'Occidente può essere intesa come una successione di vite eccezionali nelle sue diverse sfere: religiosa, politica o militare. Il ritratto così considerato non cercava tanto l'istantanea quanto di fissare un'idea, quasi più della biografia di una persona. In secondo luogo, il ritratto come storia o narrazione, che racconta com'era una certa persona in base a ciò che è rappresentato. Infine, come scambio: due soggetti si accordano su una commissione. Un contratto che non deve essere inteso solo in termini di una transazione economica, ma anche come uno scambio posizionale. C'è un trasferimento di elementi, tradizionalmente da parte del modello e dell'artista.

***

Una panoramica dei generi e della loro relazione con la pittura galiziana è servita come introduzione alle pagine seguenti e come complemento allo schizzo delineato nel quarto capitolo. Superata la barriera che qualifica il ritratto come un genere pittorico eccezionale, è necessario allontanare il caso galiziano dalle questioni nazionali ed europee per un eccesso di zelo e di legami con la sua terra, che propongono uno sguardo rinnovato e rinfrescante sull'arte e dall'arte.

C'è stata una certa oscillazione del pendolo nell'arte del XIX secolo, con una tendenza all'inflessione del soggetto dell'arte galiziana dello stesso secolo, che ora dà alla Galizia, al suo paesaggio e alla sua gente il ruolo principale[2495]. I generi che subirono dei cambiamenti furono le scene di genere, il paesaggio, che raggiunse una propria entità e rilievo, e la ritrattistica, che, pur non essendo nuova, raggiunse vette mai viste prima nella storia dell'arte. Tutti questi generi sono stati rappresentati in una varietà di versioni, che vanno dal classicismo al regionalismo[2496], e comprendono il simbolismo e il modernismo.

[2494] AZARA (2002), p. 18.
[2495] FOLCH i TORRES (2013).
[2496] Una pittura regionalista che si può ancora trovare nel 1917 sotto sembianze simboliste. MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 214.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dall'inizio del XIX secolo fino al secolo scorso[2497], la pittura di paesaggio occupa un posto di rilievo nella lista dei generi pittorici[2498]. Accanto alla ritrattistica, il paesaggio ha assunto un ruolo centrale con tutta la sua poetica del pittoresco e del sublime[2499]. Gli ideali di giovinezza, robustezza e vivacità si intrecciano esteticamente e pittoricamente, mostrando la capacità di combinare una figura universale ed eterna con una figura specifica che rappresenta le aspirazioni di una nazione[2500], risultando in una sorta di Arcadia originale, ora con forme galiziane.

L'ambiente rurale in Galizia ha un'importanza ineguagliabile; quindi la storia dell'arte galiziana deve superare una certa miopia urbana che può sminuire il rurale. Il paesaggio propone "un approccio morale basato sull'unione immediata dell'uomo con la natura e la felicità che questa immediatezza produceva"[2501]. Va oltre un'ovvia associazione iconografica secondo la quale il paesaggio galiziano è inteso come una donna[2502].

Costumbrismo continua ora a concentrarsi sul desiderio di intra-storia. Gli avvenimenti quotidiani della Galizia (la sua natura, le varie fiere che popolano il suo calendario, la musica, e naturalmente il mare!) ricevono un trattamento arricchente e vario dai suoi numerosi pittori[2503]. Il particolare modo di credere galiziano non riguarda tanto il sacro quanto la comprensione della religione e delle credenze popolari di un popolo. Applicato al caso artistico, gli artisti saranno impiegati per mostrare il tragico comune per mezzo di un vocabolario drammatico.

Nella pittura galiziana, con l'eccezione della ritrattistica, predominano le scene contadine, che continueranno nei primi decenni

[2497] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 178.
[2498] PULIDO (2004), p. 15.
[2499] In Galizia i verdi sono infiniti, una varietà che ossessiona i pittori di paesaggi. Nella sua *Mañana de agosto*, Francisco Lloréns realizza una pittura capace di racchiudere il tempo. Uno dei maggiori esponenti della pittura di paesaggio in Galizia, e punto di partenza della moderna pittura di paesaggio, Lloréns generò un'arte della pittura di paesaggio per mezzo di linee di orizzonte molto alte e punti di vista elevati. Il verde del paesaggio e il blu degli estuari sono elementi che si prestano a questo gioco pittorico.
[2500] LÓPEZ FERNÁNDEZ (2006), p. 287.
[2501] Ibidem, p. 285.
[2502] Infatti, quando si parla di "paisaxe" in galiziano, è al femminile.
[2503] CASTRO FERNÁNDEZ (2018), p. 28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del XX secolo[2504]. Il confine tra la pittura di genere e la ritrattistica è specificato nel concetto di tipi. Per esempio, molte delle opere di Sotomayor sono intese come tipi, ma hanno una forza travolgente che mostra chiaramente il loro carattere di ritratto.

Una preoccupazione per le questioni sociali, utilizzando un linguaggio realistico non privo di un certo desiderio di catturare lo psicologico, sono caratteristiche della pittura di genere galiziana. Il suo obiettivo principale? Per avvicinarsi ai suoi soggetti popolari in opere anonime.

***

Lo studio del ritratto fornisce una visione di un genere che non si esaurisce, anche quando sembra che stia vivendo gli ultimi respiri. Come pietra filosofale della rappresentazione, il ritratto concretizza una domanda che batte nella tradizione estetica occidentale: è più importante la realtà o la bellezza? Questa ricerca ha permesso di compilare una bibliografia che potrebbe facilitare ulteriori studi nei due campi qui studiati: la ritrattistica e la pittura galiziana tra il 1850 e il 1936.

La presente indagine ha riflettuto su modelli e sistemi di rappresentazione tradizionali, ma senza rompere con il purismo e la presunta trasparenza del *mezzo*, e lasciando da parte un'esplorazione dei suoi effetti politico-ideologici. La struttura, gli approcci critici e gli schemi di argomentazione proposti in questa tesi sono il prodotto della riflessione sull'immagine in generale, e su aspetti particolari di essa come la sua variante fotografica e l'autoritratto.

Anche se esula dall'ambito cronologico di questa esplorazione, è forse opportuno dire che la revisione di concetti come *corpo*, *uomo* o *donna*, portata avanti da correnti di pensiero più recenti come il postmodernismo, il femminismo o lo strutturalismo, hanno offuscato i limiti della ritrattistica in un modo che potrebbe ben giustificare una profonda revisione.

Si sarebbe potuto anche discutere sulla qualità dell'*aura* di certe immagini, poiché è innegabile che al di là della più o meno

[2504] PALOMARES (2008), p. 36.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

riproducibilità raggiunta, o della conoscenza che si ha di esse, se un'immagine possiede quella qualità dell'aura, lo sarà indipendentemente dal numero di persone che la contemplano[2505].

La ritrattistica come genere permette l'istituzione e lo studio di una scuola spagnola nella quale, naturalmente, la pittura galiziana fu immersa e dalla quale si nutrì. Sebbene la pittura della cosiddetta scuola spagnola sia stata oggetto di alcune ricerche, il genere del ritratto è stato affrontato solo parzialmente nel caso specifico della Galizia.

Come già annunciato nella presentazione, in questa sezione lo schema ha seguito le diverse tipologie secondo la classificazione proposta da Monterroso Montero[2506]. Questa decisione è stata accompagnata da esempi pittorici dove appropriato. Questo capitolo è stato anche il nucleo che organizza lo sviluppo del discorso plastico galiziano e la sua relazione con la ritrattistica.

La Galizia spesso raffigurata aveva poco a che fare con l'idealizzazione mostrata dai pittori, e la ragione di questa idealizzazione può essere spiegata dal desiderio degli artisti di rifugiarsi dalla realtà[2507]. Si utilizza una *nuova immagine* proiettata verso il futuro, che supera e lascia da parte il passato. In questo senso, è possibile notare novità nella composizione e nella visualizzazione provenienti dal mondo della fotografia o delle stampe giapponesi. "Al culmine della Poetica della Modernità, il ritratto vuole rispondere ai tempi moderni con un'immagine moderna"[2508]. Come nel resto d'Europa, la ritrattistica era vista anche in Galizia come un'alternativa pecuniaria[2509] e i formati fotografici copiarono spesso il lavoro della pittura[2510].

Prima del 1850 sono state studiate opere come quelle di Juan José Cancela del Río (1803-1886): prova del suo valore come miniaturista che prestò particolare attenzione ai ritratti di corretta oggettività. Un

[2505] BENJAMIN (2019).
[2506] Una classificazione che prende in considerazione i ritratti ufficiali e lontani (istituzionali, reali); i ritratti prossimi (famiglia, amicizia, autoritratti); e, tra i due gruppi, il ritratto borghese.
[2507] Pablos si riferisce a Sotomayor quando parla del processo di "idealizzazione e nobilitazione che l'artista aggiungeva a tutto ciò che i suoi pennelli toccavano". PABLOS (1981), p. 24.
[2508] LÓPEZ VÁZQUEZ (2009), p. 280.
[2509] MARTÍNEZ VILANOVA (1998), p. 27.
[2510] CASTRO FERNÁNDEZ (2018), p. 72.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artista, un paradigma della sua generazione, che si caratterizza come un romantico

> "non tanto per le sue forme artistiche, ma per la società che serve: il gusto della borghesia di avere la propria immagine riflessa e il minuscolo formato della miniatura, che dà al ritratto quella dimensione intima e raccolta, si adattano molto bene alle caratteristiche e alla sensibilità del Romanticismo"[2511].

Nei ritratti degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi decenni del XX secolo, la sensazione generale tra gli artisti era di continuare la tradizione[2512]. Tra molti altri, nomi come Dionisio Fierros, Román Navarro, Fernando Álvarez de Sotomayor[2513] e Antonio Fernández seguirono la strada della ritrattistica. La ritrattistica come genere subì un cambiamento negli ultimi due decenni del XIX secolo. Questi cambiamenti possono essere visti nella pratica artistica di pittori come José María Fenollera[2514], Alfredo Souto e Joaquín Vaamonde.

Il ritratto assume tutto il suo significato come testimonianza sociologica. Reali, politici e, poco a poco, anche persone di altri gruppi sociali affrontano l'aldilà. La ritrattistica può anche essere intesa come un'espressione delle aspettative individuali del sitter in relazione al desiderio di immortalità. Oltre alle rappresentazioni dell'élite sotto forma di magistrati, politici, ecc., nel XIX secolo i ritratti del popolare furono sempre più utilizzati. In alcune opere di Sotomayor, Cristóbal, Isaac Díaz Pardo, viene mostrata l'immagine di un individuo con nome e cognome, o il collettivo deve essere rappresentato da un frammento?

Prova dell'ibridazione di questo genere sono i quadri che, pur essendo anonimi, sono allo stesso tempo personali come *Modello nella*

[2511] SOBRINO MANZANARES (1981), p. 410.
[2512] BERNÁRDEZ (2011), p. 21.
[2513] Probabilmente "il più rinomato pittore galiziano di tutti i tempi", Sotomayor può essere considerato uno dei migliori pittori dell'intersecolo galiziano, mostrando un naturalismo storicista radicato nella tradizione realista spagnola. VALLE PÉREZ (2004), p. 13.
[2514] Eccellente ritrattista di società, fu responsabile di tre grandi gallerie di ritratti: i presidenti della Real Sociedad Económica de Amigos del País, una serie di arcivescovi e un'altra dell'ospedale psichiatrico Conxo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Plaza de María Pita, *Signora che legge alla finestra* o *Signora con cappello rosso.*

A riprova del processo di sofisticazione sociale, il ritratto attingerà a elementi della cultura di corte prima, e urbana poi. Un numero prodigioso di ritratti è stato dipinto in tutto il mondo dal 1860 al 1920 circa. È legittimo applicare alla ritrattistica le due domande che Angier poneva alla fotografia: Chi sto guardando? Chi mi sta guardando?[2515].

E nel caso specifico della Galizia, è stato interessante analizzare come una stessa domanda ottenga un'enorme diversità di risposte: basti pensare ad approcci al genere come quello simbolista di Corredoyra o quello accademico di Sotomayor. Simili e diversi, ognuna delle più piccole fluttuazioni di espressione o piccoli gesti involontari diventano modifiche significative.

Una serie di dipinti che, a causa dei loro riferimenti popolari, potrebbero essere classificati come quadri di genere, e per la loro natura specifica, sono anche ritratti, nonostante l'anonimato della loro formulazione. È molto difficile non pensare a un prete specifico quando si guarda *El señor cura (*1907) di Álvarez de Sotomayor. Eppure, tra le sue linee e i suoi colori, il pittore riesce a riempirlo di valori etnografici, non senza una certa dose di idealizzazione. Qualcosa di simile accade con altre tele anonime come *Il sindaco* di Fenollera (1898) e Il *cardinale* di Corredoyra.

Tutto quello che si è visto finora sono esempi individuali. Pensando ad alcuni che mostrano gruppi, possiamo citare le versioni familiari di Fierros in *Unha familia galega* e *Madre e hija* (1853) o la tela *No faetón de Rianxo a Santiago (*Castelao, 1908).

Per quanto riguarda la questione che è la spina dorsale di questa tesi, è possibile affermare, dopo una revisione teorica basata sulle opere studiate, che l'esistenza di una scuola galiziana si inscrive in determinate circostanze. In altre parole, c'era e c'è un modo galiziano di intendere la pittura e specificamente la ritrattistica, ma è necessario affinarne l'aspetto geografico e, soprattutto, cronologico. L'avanguardia non ha abbandonato questo fertile campo di rappresentazione. Alcuni nomi potrebbero essere Concha Vázquez, Emilio Pérez Rodal, ecc.

[2515] ANGIER (2008).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Per quanto riguarda l'argomento cronologico, è ineludibile il riferimento alla formazione degli artisti. Finché Madrid fu la principale e unica fonte, chiunque volesse prosperare nel campo delle arti doveva andare nella capitale per essere formato nei modi di fare e nei postulati che venivano insegnati da quella cattedra. Una delle principali conseguenze di questo fatto per la Galizia sarà che, tra gli artisti che bramano la fama, quelli che la raggiungono avranno difficoltà a tornare nel loro luogo d'origine perché non ci sono infrastrutture per l'insegnamento delle arti. Questo panorama cominciò a cambiare con la creazione di istituzioni come la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, l'Academia de Bellas Artes de A Coruña e gli sforzi congiunti dei vari consigli provinciali. Il primo dei principali argomenti a favore della creazione di una scuola di pittura galiziana si trova in alcuni degli artisti che, dopo essersi formati a Madrid e anche all'estero grazie alle poche borse di studio concesse in Galizia o a Madrid, partirono per la Galizia per lavorare non solo come artisti ma anche come insegnanti. A questo punto potrebbe essere utile menzionare alcuni di questi artisti-insegnanti che posero le basi teoriche e pratiche dell'attuale scuola di pittura galiziana.

Utilizzando le categorie mostrate nel corpo del testo, le idee principali, così come altre opere che sono state studiate per questo scopo, sono esposte di seguito.

Delle quattro categorie sviluppate, il ritratto distante e il ritratto borghese sono i meno sviluppati e innovativi. Perché? Il ritratto reale si può ammirare in altre opere come le versioni di *Isabella II* di Manuel Antonio Vales Rodríguez di Ourense o del discreto José María Salgado. Román Navarro ha ritratto *Alfonso XII a cavallo* con grande potenza. Nel suo ritratto istituzionale altre opere da includere potrebbero essere il *Cardinale Lago González* dipinto da Tito Vázquez; o il ritratto del Presidente della Corte Suprema *D. Evaristo de la Riva* (Dionisio Fierros). A metà strada tra l'istituzionale e il borghese, si possono includere ritratti come *D. Luis Fernández Garrido* o *D. José Varela de Lima y Menéndez*, entrambi appartenenti alla galleria di ritratti della Real Sociedad Económica de Amigos del País della città di Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Per quanto riguarda la ritrattistica privata o borghese, la situazione è molto diversa. Come abbiamo visto, la principale novità di questa categoria è l'aumento qualitativo e, soprattutto, quantitativo del numero di dipinti che raffigurano modelli borghesi. Quindi, il prossimo passo logico, e quindi il primo, è la diversificazione delle sue tipologie e l'arricchimento della sua iconografia. Titoli che riflettono questo? Parada Justel contribuì con ritratti come quello del farmacista *Serafín Temes Sánchez* nel 1900; *Señora Silvela* de Álvarez de Sotomayor (1907); Corredoyra nel 1913 dipinse un ritratto di *Antolina Labajo*, e di *Don Augusto González Besada* nel 1914. Basato su una fotografia e dipinto nel 1923 è *Ritratto di Doña Antonia Núñez*. E molti altri. Una serie di opere, insomma, un buon esempio che l'intelletto galiziano è capace di concepire e innovare nel campo della ritrattistica.

Passiamo ora al grande gruppo del ritratto prossimo.

D'altra parte, gli autoritratti e i ritratti di artisti mostrano un cambiamento nella loro concezione di se stessi e dei loro colleghi artisti. Con l'arrivo del XIX secolo e il cambiamento di concezione, gli artisti si faranno ritrarre come borghesi: così Joaquín Vaamonde ci mostra *Isidoro Brocos*. Sarebbe interessante approfondire la dialettica stabilita tra i cosiddetti autoritratti fiduciosi e recitativi. In questo senso, rappresentazioni di artisti come quella di *Jenaro Carrero* si concentrano su nuovi aspetti della vita bohémien, mentre altre, come quella di *Fenollera*, riflettono sulla mescolanza di aspetti artistici e borghesi. Il caso degli autoritratti ha richiesto una ricerca più raffinata e altrettanto ricca. L'opera di Julia Minguillón, per esempio, la mostra con il suo cane *Tyla* (1943) e il molto interpretato *Mi familia (*1944)[2516] . Per non parlare della versione ancorata di Eugenio Granell nel 1944. *Autorretrato* di Manuel López Monteserín *(*1942-1947). Interessanti anche per il modo in cui il titolo viene specificato pittoricamente sono *Pintora y modelo (*Luis Torras, 1952); e *El pintor y su mundo (Il pittore e il suo mondo)*, prodotto nel 1954 da Luis Gómez Pacios. Per includere un paio delle ultime opere, che siano il suggestivo e fluorescente

[2516] Un approccio di gruppo che intende la famiglia come un universo in equilibrio, è interessante notare che questo dipinto è stato l'epicentro di una particolare mostra che ha avuto luogo nel 2015 (*Olladas 2015*). In essa, tutti gli artisti hanno presentato dei quadri prendendo come riferimento questo quadro del pittore di Lugo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Autoritratto di Tomás Barrio (1970); e *Autoritratto* di Xabier Pousa (1980).

Nella sezione dei ritratti di amicizia dopo il 1936, possiamo ammirare quello che Aramburu dedica al suo amico *Raúl Torrado* (1976). Artisti che regalano l'arte ad altri artisti. Rafael Alonso immortala il drammaturgo *José Ruibal* (1987). Ci sono anche opere che sfiorano la caricatura, per esempio i tratti che Álvaro Cebreiro disegna di *Unamuno* (1954) o il volto espressionista che Luis Seoane disegna dal volto del *poeta Miguel Hernández* (1967). Altre opere penetrano la mera rappresentazione del modello in questione, il creatore guarda oltre la realtà con i suoi pennelli, dando origine ad esempi come il *Ritratto di Ramón Faraldo* dipinto da Tino Grandío.

Andando oltre il limite cronologico, possiamo citare opere come *Xulio Maside*, un lavoro di suo padre Carlos nel 1946. La sfera familiare, già evocata nel caso di Julia Minguillón, ha esempi come *Hija* de Laxeiro *(*1944); e al confine tra la famiglia politica e la famiglia di sangue è il suo *Cuñado (*sf). Altre opere, infine, potrebbero essere El *retrato de mi madre* (1958), di Alberto Datas; la dolce immagine di *Sara* realizzata da Xoan Fernández (2000) o alcuni dei ritratti di famiglia realizzati da Segura Torrella nel 1997.

La ritrattistica per bambini, invece, ha sempre richiesto qualcosa di più. Perché la maschera di innocenza che indossano i bambini non è sempre facile da tradurre sulla tela. Così, nel 1938 Corredoyra dipinse *Ritratto del bambino Juan A. Fernández*. E nel contesto più contemporaneo, altre opere sono la "pensosa" *Niña* di Suárez-Llanos *(*1958) o quelle di artisti come María Antonia Dans (*Ritratto di ragazza*, 1970), Elena Gago (*Bambini che suonano l'armonica*, 1972) o Juan Garcés (*Ragazza con bicicletta*, 1990) e lo sguardo delicato e curioso di *Sara* (Xoan Fernández, 2001).

La categoria dei ritratti allegorici potrebbe essere stabilita sulla base di opere come quelle di Luis Torras Martínez (1912) e Julio Fernández Argüelles (1932). Torras Martínez è autore di alcuni ritratti che, per la loro grande componente scultorea, sembrano andare oltre le due dimensioni della tela. Fernández Argüelles è il creatore di una serie di ritratti immaginari "uno sforzo quasi titanico di interpretazione

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

psicologica e plastica di grandi figure storiche, religiose, scientifiche, plastiche, leggendarie"[2517].

L'identità è uno dei grandi temi della modernità. Gli anni dal 1936 in poi testimoniano la confusa mescolanza dell'umano e dell'artificiale con l'inclusione di manichini, automi e maschere. Possiamo anche menzionare il più che suggestivo dipinto a olio che mostra una *mano con carboncino* (1937), nel mezzo del processo creativo. Del 1951 è un superbo *autoritratto a* pastello di Manuel Torres nel Museo di Pontevedra. Con esempi come *Autorretrato decapitado (*1944) e *Autorretrato de indio* (1945), Eugenio Granell (19012-2001) procede alla costruzione del ritratto nella tradizione surrealista. Rivas Briones si ritrae nel 1947 circondato da quadri che lo osservano, forse sapendo che lui, come loro, è pura pittura piatta. Potremmo anche citare lo spettacolare *autoritratto* cromatico di Segura Torrella del 1968; l'inquietante esempio di Aramburu (1976); o il volto quasi sciolto di Alfonso Abelenda (1991); e chiuderemmo questa lista con l'*autoritratto* quotidiano e contemporaneo di Quintana Martelo (1997) nel suo studio.

L'ultima menzione va ai ritratti allegorici. Questa categoria potrebbe includere figure come *Pepa a Loba (*Juan Luis López García, 1919) o *Mª dos Anxos de galega.* Alcuni di questi quadri hanno origine nella condizione di borsisti dei loro autori; per esempio, Antonio Insúa Bermúdez dipinse *La cacharreira* nel 1930. Alcuni nascondono dietro titoli suggestivi i modelli che mostrano (*Primavera*, Tito Vázquez); altri sono più archetipi che ritratti puri (*Muller do camino*, 1934).

Opere collettive come l'inquietante e silenzioso *Estío* di Xaime Quessada (1959) meritano una menzione speciale. Esempi successivi di opere buffonesche come *Arlequín con dama* (Arturo Souto, 1950) o opere circensi come uno qualsiasi degli acrobati immortalati da Maruja Mallo. E molti altri esempi successivi che sono la prova che l'arte continua a scorrere nelle vene galiziane del XXI secolo.

***

Non senza una certa timidezza, chiudo queste pagine con la speranza che ulteriori ricerche si assumano la responsabilità di contribuire alla

[2517] PABLOS (1981), p. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conoscenza di soggetti della storia dell'umanità così interessanti e affascinanti come quelli che sono stati intravisti qui. Da parte mia, spero di seguire a lungo la traccia che ogni volto lascia dietro di sé attraverso il ritratto. Chiudo questo testo e oso ripetere con Baudelaire che

> "qualsiasi omissione o errore involontario io possa aver fatto, la Pittura mi perdonerà, come un uomo che, in assenza di una vasta conoscenza, ha l'amore della Pittura anche nei suoi nervi"[2518].

[2518] BAUDELAIRE (1996), p. 294.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO 2 (ÍNDICE DE IMÁGENES)

Fig. 1: Marcel Duchamp (¿Elsa von Freytag-Loringhoven?), *La Fontaine* (1917). Porcelana y óleo, 36 x 48 cm. Fotografía de Alfred Stieglitz.

Fig. 2: Anónimo, posiblemente italiano, *Cámara oscura* (s.f.). Tinta sobre pergamino. En el fondo puede advertirse la cúpula de Brunelleschi para la catedral de Florencia. Fotografía de dominio público.

Fig. 3: Muybridge, *El caballo en movimiento* (1878). Fotografía de dominio público.

Fig. 4: Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X* (1650). Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Galería Doria Pamphili.

Fig. 5: Alberto Durero, *Autorretrato* (1498). Óleo sobre tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado.

Fig. 6: Leonardo Da Vinci, *Autorretrato*, (ca. 1513). Sanguina sobre pergamino, 33 x 21'6 cm. Biblioteca Real de Turín.

Fig. 7: Fray Juan Bautista Maino, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (1634-1635). Óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm. Museo del Prado.

Fig. 8: Giuseppe Arcimboldo, *Invierno* (1573). Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm. Museo del Louvre.

Fig. 9: Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe* (1889). Óleo sobre lienzo, 290 x 445 cm. Museo del Prado.

Fig. 10: Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (1784). Óleo sobre lienzo, 330 x 425 cm. Museo del Louvre.

Fig. 11: Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* (1793). Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

Fig. 12: Román Navarro, *Retrato de árabe* (1895). Óleo sobre lienzo, 57'5 x 43'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 13: Parmigianino, *Autorretrato en un espejo convexo* (ca. 1524). Óleo sobre lienzo, 24 cm. Kunsthistoriches Museum aus Wien.

Fig. 14: Marietta Robusti "Tintoretta", *Autorretrato* (1580). Óleo sobre lienzo, 93'5 x 91'5. Galleria degli Uffizi.

Fig. 15: Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato* (1670). Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. London National Gallery.

Fig. 15: Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Autorretrato* (1782). Óleo sobre lienzo, 97'8 x 70'5 cm. London National Gallery.

Fig. 16: Maruxa Mallo, *Máscaras* (1942). Óleo sobre táblex, 45 x 54 cm. Afundación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 17: André Derain, *Retrato de Matisse* (1905). Óleo sobre lienzo, 46 x 34'9 cm. Tate Gallery.

Fig. 18: Henri Matisse, *Retrato de Derain* (1905). Óleo sobre lienzo, 34'9 x 28'9 cm. Tate Gallery.

Fig. 19: Diego Velázquez, *Esopo* (1638). Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Museo del Prado.

Fig. 20: Manuel Torres, *Traxe de buxío*, (1932). Óleo sobre lienzo. Museo de Pontevedra.

Fig. 21: James A. M. Whistler, *Sinfonía en blanco, retrato, nº 1* (1862). Óleo sobre lienzo, 215 x 108 cm. Tate Gallery.

Fig. 22: Joseph Wright, *La doncella corintia* (1782). Óleo sobre lienzo, 106'3 x 130'8 cm. National Gallery of Art, Washington. Paul Mellon Collection.

Fig. 23: Anónimo, *Retrato de Nofret* (ca. 2360 a.C.). Piedra caliza policromada, cuarzo y cristal de roca; 121 cm. Museo Egipcio de El Cairo.

Fig. 24: Anónimo, *Paleta de Narmer* (ca. 3050 a.C.). Esquisto verde, 61 x 12 cm. Museo Egipcio de El Cairo.

Fig. 25: Anónimo (¿Leocares?), *Apolo de Belvedere* (siglo IV a.C.). Mármol, 224 cm. Museos Vaticanos.

Fig. 26: Polieucto, *Retrato de Demóstenes* (primer tercio del siglo II d. C.). Mármol gris, 58 x 27 cm. Museo del Prado.

Fig. 27: Jan Van Eyck, *Retrato de un hombre con turbante* (1433). Óleo sobre lienzo, 25'5 x 19 cm. National Gallery, Londres.

Fig. 28: Hans Holbein el Joven, *Estudio para el retrato de la familia Moro* (1527). Tinta sobre boceto en sanguina, 38'9 x 52'4 cm. Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Fig. 29: Rafael Sanzio, *Retrato del cardenal Tommaso Inghirami* (1509). Óleo sobre madera, 89'5 x 62'5 cm. Gallerie degli Uffizi.

Fig. 30: Giorgione, *Retrato de joven* (1510). Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Szépmûvészeti Múzeum, Budapest.

Fig. 31: Lorenzo Lotto, *Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina* (1523). Óleo sobre lienzo, 71 x 84 cm. Museo del Prado.

Fig. 32: Anónimo, *Retrato de Robespierre* (1790). Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Musée Carnavalet, París.

Fig. 33: Juan García de Miranda, *María Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V* (ca. 1725). Óleo sobre lienzo, 210 x 108 cm. Museo del Prado.

Fig. 34: Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V* (1743). Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Museo del Prado.

Fig. 35: Jean-Baptiste van Loo, *Retrato de Ricardo Wall* (1753). Óleo sobre lienzo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 36: Rafael Mengs, *Leopoldo de Lorena, gran duque de Toscana* (1770). Óleo sobre lienzo, 98 x 78 cm, Museo del Prado.

Fig. 37: Joseph Wright of Derby, *La fragua del herrero* (1771). Óleo sobre lienzo, 125'7 x 99 cm. Derby Museum and Art Gallery.

Fig. 38: Joseph Wright of Derby, *Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa* (1768). Óleo sobre lienzo, 147 x 203 cm. Derby Museum and Art Gallery.

Fig. 39: Anton Raphael Mengs, *Carlos III* (ca. 1765). Óleo sobre lienzo, 151'8 x 110'3 cm. Museo del Prado.

Fig. 40: Francisco de Goya, *Retrato de la familia de Carlos IV* (1800). Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm. Museo del Prado.

Fig. 41: Franz Xaver Winterhalter, *La emperatriz Eugenia rodeada de sus damas* (1855). Óleo sobre lienzo, 300 x 420 cm. Palacio de Compiègne.

Fig. 42: Gustave Courbet, *Cortesanas a orillas del Sena* (1856). Óleo sobre lienzo,174 x 206 cm. Museo del Petit-Palais.

Fig. 43: Christian Schad, *Retrato del Dr. Haustein* (1928). Óleo sobre lienzo, 80'5 x 55 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fig. 44: Gustave Courbet, *Retrato de Baudelaire* (1847). Óleo sobre lienzo, 61 x 53 cm. Museo Fabre.

Fig. 45: Jean-Baptiste Paulin Guérin, *Luis XVIII de Francia con ropajes de coronación* (1820). Óleo sobre lienzo, 269 x 204 cm. Palacio de Versalles.

Fig. 46: Friedrich von Amerling, *Francisco I de Austria en traje de coronación* (1832). Óleo sobre lienzo, 260 x 164 cm. Museo de Historia del Arte de Viena.

Fig. 47: Jean Auguste Dominique Ingres, *Condesa de Haussonville* (1845). Óleo sobre lienzo, 131'8 x 92 cm. Frick Collection.

Fig. 48: Jean Auguste Dominique Ingres, *Monsieur Bertin* (1832). Óleo sobre lienzo, 116 x 96 cm. Museo del Louvre.

Fig. 49: Théodore Géricault, *Mujer demente* (1819). Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo de Bellas Artes de Lyon.

Fig. 50: Paul Cézanne, *Retrato de Victor Chocquet* (1866). Óleo sobre lienzo, 46 x 36 cm. Colección privada.

Fig. 51: Eduardo Rosales, *El violinista Ettore Pinelli* (1869). Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Museo del Prado.

Fig. 52: Vicente López, *Antonio Ugarte y su esposa, María Antonia Larrazábal* (1833). Óleo sobre lienzo, 146 x 196 cm. Museo del Prado.

Fig. 53: Vicente López, *Francisco de Goya* (1826). Óleo sobre lienzo, 94 x 78 cm. Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 54: Antonio María Esquivel, *Rafaela Flores Calderón* (1842). Óleo sobre lienzo, 138 x 105 cm. Museo del Prado.

Fig. 55: Antonio María Esquivel, *Manuel Flores Calderón* (1842). Óleo sobre lienzo, 139'5 x 104'5 cm. Museo del Prado.

Fig. 56: Vicente López, *La miniaturista Teresa Nicolau Parody* (1844). Óleo sobre lienzo, 65 x 65 cm. Museo del Prado.

Fig. 57: Josep de Togores, *Retrato de Alejo de Togores* (1920). Óleo sobre lienzo, 108'5 x 65 cm. Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.

Fig. 58: Salvador Dalí, *Su Excelencia Don Juan Cárdenas, embajador español (Juan Cárdenas)* (1947). Óleo sobre tela, 61'3 x 50'8 cm. Colección privada.

Fig. 59: Kehinde Wiley, *Obama's portraits* (2018). Óleo sobre lienzo, 213'7 × 147 cm. National Portrait Gallery.

Fig. 60: Daniel Rodríguez Castelao, *O emigrante. Farruco se expatría* (1916). Óleo sobre lienzo, 200 x 410 cm. Afundación.

Fig. 61: Francisco Zagala, *O cego de Padrenda e o seu fillo* (ca.1885). Fotografía. Museo de Pontevedra.

Fig. 62: Arturo Souto, *El torero y la maja* (1933). Óleo sobre lienzo, 195 x 147 cm. Afundación.

Fig. 63: Jenaro Pérez Villaamil, *Atardecer y ensoñación en un país imaginario* (1827). Óleo sobre tela, 31 x 38 cm. Afundación.

Fig. 64: Jenaro Carrero, *Carros en el puerto de Noia* (1895). Óleo y papel sobre tela, 35 x 49 cm. Afundación.

Fig. 65: Serafín Avendaño, *Paisaje con gallega* (1891). Óleo sobre tela, 55 x 72 cm. Afundación.

Fig. 66: Alfredo Souto Cuero, *Cruceiro de La Parda* (1903). Óleo sobre tela, 23 x 34 cm. Afundación.

Fig. 67: Francisco Lloréns, *Carretera de La Coruña* (1914). Óleo sobre tela, 89 x 101 cm. Afundación.

Fig. 68: Colmeiro, *La Primavera* (1953). Óleo sobre tela, 243 x 274 cm. Afundación.

Fig. 69: Antonio Jaspe Moscoso, *Gaiteiro* (1876). Óleo sobre tela, 190 x 106 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 70: Ramón Parada Justel, *El recuerdo de las joyas* (1901). Óleo sobre tela, 151 x 117 cm. Museo Arqueolóxico de Ourense.

Fig. 71: Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza, *Los Abuelos* (1905). Óleo sobre tela, 90 x 72 cm. Museo Nacional del Prado (depositado).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 72: Carlos Sobrino Buhigas, *Tríptico marinero* (1931). Óleo sobre tela, 204 x 141 x 322 cm. Afundación.

Fig. 73: Román Navarro, *La lechera* (1923). Óleo sobre tela. Colección Caixanova.

Fig. 74: Antonio de Puga, *Anciana sentada* o *Madre del pintor* (1635-1648). Óleo sobre lienzo, 147 x 109 cm. Museo de Pontevedra.

Fig. 75: Manuel Pérez Villaamil Pérez, *Retrato de caballero* (1833). Marfil y metal, 5'7 x 4'6 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 75: Gregorio Ferro Requeixo, *(El escultor) Felipe de Castro* (1795). Óleo sobre lienzo, 165 x 119 cm. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

Fig. 77: Plácido Fernández Arosa, *Alonso III de Fonseca* (1815). Óleo sobre tabla, 169 x 127'5 cm. Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela.

Fig. 78: José María Fenollera, *Reina Mª Cristina con el infante Alfonso XIII* (1889). Óleo sobre lienzo, 158 x 98 cm. Galería pictórica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

Fig. 79: Fernando Debas, *Alfonso XIII, Rey de España: María Cristina de Habsburgo-Lorena, Regente* (1893). Tarjeta de visita a la albúmina, 14'3 x 9'99 cm. National Portrait Gallery of London.

Fig. 80: Xesús Corredoyra, *Condesa de Pallares* (1907). Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Museo de Lugo.

Fig. 81: Fernando Álvarez de Sotomayor, *Marquesa de Zarreal* (1917). Óleo sobre lienzo, 75'5 x 59'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 82: Román Navarro, *Cardenal Payá* (1885). Óleo sobre lienzo, 131 x 95 cm. Colección Diputación de Coruña.

Fig. 83: Mariano Tito Vázquez, *Eugenio Montero Ríos* (1901). Óleo sobre tabla, 160'5 x 121 cm. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

Fig. 84: Fernando Álvarez de Sotomayor, *El Académico Ángel del Castillo* (ca. 1936). Óleo sobre lienzo, 109'8 cm x 90'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 85: Dionisio Fierros, *Doña Carmen Moscoso de Altamira* (1857). Óleo sobre lienzo, 107'5 x 81'3 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 86: Joaquín Vaamonde Cornide, *Retrato de Dña. Emilia Pardo Bazán* (1896). Pastel sobre papel, 65'2 x 50'3 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 87: Jesús Corredoyra, *Retrato de Dña. Emilia Pardo Bazán* (1915). Óleo sobre lienzo, 64 x 51'8 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 88: Jesús Corredoyra, *Retrato de Doña Leonor de Amezaga y Balparda de Mendizábal* (1934). Óleo sobre lienzo, 110'5 x 100'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 89: Elena Olmos Mesa, *Retrato de Doña Herminia Rodríguez-Borrell Feijóo* (ca.1930). Óleo sobre lienzo, 67'5 x 54 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 90: Benigno Pereira Borrajo, *Dos hermanas* (1904). Óleo sobre lienzo, 117 x 150 cm. Afundación.

Fig. 91: Fernando Álvarez de Sotomayor, *Retrato de abuela y nietos* (1916). Óleo sobre lienzo, 149 x 146 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 92: Carlos Maside, *Muller sentada*, (sf). Óleo sobre lienzo, 58 x 42 cm. Colección de arte ABANCA.

Fig. 93: Juan Luis, *Retrato de Manuel Quiroga* (1919). Óleo sobre lienzo, 69 x 54 cm. Museo de Pontevedra.

Fig. 94: Joaquín Vaamonde, *Isidoro Brocos*, (1894). Óleo sobre lienzo, 54'2 x 37'8 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 95: Ramón Parada Justel, *Pintor [Jenaro] Carrero* (1985). Grafito sobre papel, 46 x 34'5 cm. Museo de Bellas Artes de Coruña.

Fig. 96: José María Fenollera, *Alfredo Brañas* (1893). Óleo sobre lienzo, 106 x 150 cm. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

Fig. 97: Manuel Abelenda Zapata, *Retrato del escritor Luis Conde de Ribera* (1929). Óleo sobre lienzo. Museo Quiñones de León.

Fig. 98: Modesto Brocos, *Autorretrato* (1882). Óleo sobre tela. Museo de Pontevedra.

Fig. 99: Antonio Fernández, *Pintor con modelo* (1923). Óleo sobre lienzo. Museo Provincial de Lugo.

Fig. 100: Carlos Maside, *Autorretrato* (1928). Óleo sobre cartón, 40 x 28 cm. Museo de Pontevedra.

Fig. 101: Jesús Blas Lourés, *Autorretrato*. Museo Provincial de Lugo.

Fig. 102: Roberto González del Blanco, *Autorretrato* (1913). Óleo sobre lienzo, 90 x 84 cm. Colección particular.

Fig. 103: Dionisio Fierros, *Retrato de señora* (1863). Óleo sobre lienzo, 73 x 59cm. Afundación.

Fig. 104: Ramón Parada Justel, *Mujer leyendo* (1893). Óleo sobre lienzo, 48 x 36 cm. Afundación.

Fig. 105: Fernando Álvarez de Sotomayor, *Dama leyendo* junto a una ventana (1926). Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Afundación.

Fig. 106: Elvira Santiso, *Retrato de dama compostelana* (1936). Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. Colección de arte ABANCA.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 107: Jesús Corredoyra, *La dama del papagayo* (1926). Óleo sobre lienzo, 103 x 108’7 cm. Museo de Bellas Artes de A Coruña.

Fig. 108: Joaquín Vaamonde, *Retratos* (1895). Óleo sobre lienzo, 70 x 151 cm. Afundación.

Fig. 109: Rafaello Sanzio, *Autorretrato* (1504). Óleo sobre lienzo, 47’5 x 33 cm. Galeria degli Uffizi Firenze.

Fig. 110: Tiziano, *Autorretrato* (1550). Óleo sobre lienzo, 96 x 75 cm. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

Fig. 111: Joan Miró, *Autorretrato* (1937). Óleo y lápiz obre lienzo, 146 x 97 cm. Fundación Joan Miró Barcelona.

Fig. 112: Elaine de Kooning, *John F. Kennedy* (1963). Óleo y sobre lienzo, 57’8 x 47 cm. National Portrait Gallery Smithsonian Institution.

Fig. 113: Tino Grandío, *Ramón Faraldo* (1974). Óleo sobre lienzo, 117 x 80’5 cm. Colección de arte ABANCA.

Fig. 114: Arturo Souto, *Arlequín con dama* (1950). Óleo sobre lienzo, 121 x 105 cm. Museo de Pontevedra.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Desde la pintura de historia hasta el paisaje o el retrato, pasando por el desnudo y la pintura de género, el arte ha dedicado sus caballetes a los principales de entre estos géneros. La presente tesis doctoral tiene como objetivo crear un contexto que permita el estudio del retrato en Galicia entre los años 1850 y 1936.

Para ello se ha realizado un recorrido a lo largo de la historia del retrato teniendo como apoyo en cada una de las etapas conceptos claves como: imagen, historia o el propio tratamiento del retrato.

Partiendo de una visión general europea, se han trazado los paralelos nacionales e internacionales convenientes para centrar la atención en la producción artística gallega en el período seleccionado: principalmente relacionadas con el retrato pictórico y con referencias a la técnica fotográfica.