

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Tesis de Licenciatura

EL RETRATO

Michael González Morales

1983 - 1988

5

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Don MIGUEL ARCOCHA ISMID, profesor de esta Facultad
y director de esta tesina.

TESINA DE LICENCIATURA

E L R E T R A T O

AUTOR: Isabel González Morales

CURSO: 1982 - 1983.

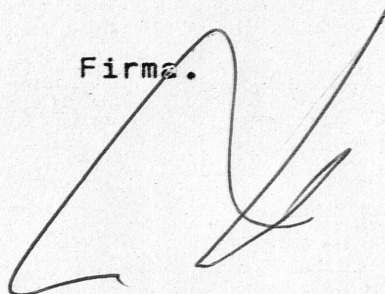
Santa Cruz de Tenerife.

6603062222



Don MIGUEL AROCHA ISIDRO, profesor de esta Facultad
y director de esta tesina.

Firma.

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes. The signature is positioned to the right of the word 'Firma.'

EL RETRATO

Prólogo.....	5
PARTE I: EL RETRATO.	
Introducción.....	10
Evolución histórica.....	14
Significación actual del retrato.....	36
PARTE II: COMENTARIO DE LA OBRA.	
Introducción.....	47
Desarrollo y metodología.....	50
Epílogo.....	58
Bibliografía.....	62
Ilustraciones.....	62

EL RETRATO

	<u>pág.</u>
Prólogo.....	6
PARTE I: EL RETRATO.	
Introducción.....	10
Evolución histórica.....	14
Significación actual del retrato.....	36
PARTE II: COMENTARIO DE LA OBRA.	
Introducción.....	47
Desarrollo y metodología.....	50
Epílogo.....	58
Bibliografía.....	60
Ilustraciones.....	62

Al comenzar este trabajo he examinado el texto en una doble vertiente, se ha planteado la elaboración de un estudio práctico, y cuya realización y desarrollo se han desarrollado con conceptos teóricos. Ambos aspectos se van desarrollando, con lo cual, no se ha intención realizar la obra en sí, aunque el artículo se produce, sino la actividad que proyecta y la actividad operativa que realiza.

La parte teórica ha corrido paralela a la parte práctica a lo largo del trabajo, aludiendo a los aspectos necesarios, a los problemas que se van planteando en cuanto a la composición, estructura y secuencia, la sintaxis, el espacio, la identificación de la obra con otras obras y la significación de los elementos compositivos.

Por tanto, quiero criticar en principio al propio trabajo en cuanto a la forma de exposición, en parte de una suelta, que quiero desarrollar de modo lógico, en cuanto a la exposición teórica, en cuanto a la exposición práctica, pero al llegar al momento de la exposición práctica, para el lector sea claro el procedimiento y la forma de exposición, tratando de ser claro y preciso al conjunto de conceptos que se van desarrollando de un tiempo a otro, tratando de unificar los

PROLOGO

Como el texto elegido es el retrato intentaré en

Al comenzar este trabajo he encaminado el tema en una doble vertiente, me he planteado la elaboración de un estudio práctico, a cuya realización voy paralelamente desarrollando unos conceptos teóricos. Ambos aspectos se van simultaneando, con lo cual, no es mi intención analizar la obra en sí, aunque sí ilustre el proceso, sino la actividad mental que proyecta y la actividad operativa que realiza.

La parte teórica he querido centrarla en notas tomadas a lo largo del trabajo, aludiendo sólo a lo estrictamente necesario, a los problemas que se me han ido presentando en cuanto a la composición, estructuración y esquemas, la síntesis, el espacio, la identificación de la obra con otras obras y la significación de los elementos compositivos.

Por tanto, quiero criticar en principio mi propio trabajo en cuanto a la forma de exposición, en parte de ideas sueltas, que quiero desarrollar de modo lógico, no cayendo en la extensión excesiva en ningún punto determinado, pero sí lograr una imagen del proceso pictórico de un retrato, tratando de dar unidad y coherencia al conjunto para considerarlo acabado o inacabado al tiempo que el cuadro, tratando de unificar las posibles contradicciones que se van sucediendo.

Como el tema elegido es el retrato intentaré en

este estudio hacer una introducción a lo que es el retrato, en la que se dará una visión de lo que constituye en sí el retrato como género, la aparición del retrato, la diversidad de tesituras que conlleva, son -- tratados también, así como la evolución del retrato -- hasta llegar al retrato fotográfico, y por tanto la ca si desaparición del retrato pictórico como mero objeto de parecido y la significación que actualmente se le - da a este género.

PARTE PRIMERA

E L R E T R A T O

La intención del retrato es y debería ser esencialmente
variar con el sujeto y con el ambiente. El retrato
debe ser una obra de arte, una obra de arte que
consecutivamente se realiza en el momento.

Al hacer el retrato el artista se enfrenta a
una tarea que es esencialmente la de capturar el
momento. El artista debe ser capaz de capturar el
momento y de hacerlo de una manera que sea
distinta de la que se ve en la vida real. El
retrato debe ser una obra de arte que sea
distinta de la que se ve en la vida real. El
retrato debe ser una obra de arte que sea
distinta de la que se ve en la vida real.

Porque la esencia del retrato es capturar el
momento y de hacerlo de una manera que sea
distinta de la que se ve en la vida real. El
retrato debe ser una obra de arte que sea
distinta de la que se ve en la vida real. El
retrato debe ser una obra de arte que sea
distinta de la que se ve en la vida real.

INTRODUCCION

(1). Oscar Wilde. El retrato de Dorian Gray. Editorial
Salvat, página 22.

El retrato es la descripción de la figura o carácter de una persona, siendo del retrato un instrumento de semejanza, física o psicológica, de identificación, realidad, objetividad, sinceridad, espontaneidad del yo.

La importancia del retrato y su carácter ha ido variando, pasando por todos los matices a que pueda estar sometida toda obra de arte, pero siempre habrá un carácter que interfiera en común, el reconocimiento.

Al tratar del retrato lo primero que se piensa es que es la representación de la figura humana, pero en cuanto a los rasgos que definen a un determinado individuo, o a una determinada cosa, La misión primordial del retrato lo hace definirse por su semejanza a ... y se distingue porque siempre prevalece ligado al sujeto representado, no es sólo el tema el protagonista, sino el sujeto; la deformación o variación siempre dejará ver otra realidad externa al cuadro, una realidad individual o colectiva.

Porque lo esencial del retrato es prolongar más allá del espacio y del tiempo la apariencia vital de una persona, el ser se muestra también en el retrato como en la fotografía. Hasta qué punto el retrato llega a ser la persona misma nos lo muestra en "El retrato de Dorian Gray", Oscar Wilde, en el que el pintor habla al modelo en estos términos: "En cuanto esté usted seco será usted barnizado, puesto en marco y enviado a su casa. Entonces podrá usted hacer lo que guste con usted mismo". (1)

(1). Oscar Wilde. El retrato de Dorian Gray. Editorial Salvat, página 35.

El retrato es la descripción de la figura o carácter de una persona, siendo del retrato un instrumento de semejanza, física o psíquica; de identificación, realidad, autenticidad, otricidad, multiplicación del yo, lo que hace que el retrato se desligue como un género aparte, el retrato literario, el retrato pictórico, -- etc. La importancia que cobra, hace que se diferencie como género de composición pictórica, igual que sucedió con la diferenciación del bodegón, del desnudo, -- etc. El retrato es el género que mayor determinación y especificación da al objeto representado, individualizándolo; representación visual de la personalidad. El contemplar un retrato no se restringe a la actitud estética, el espectador se pregunta ¿quién es? Del mismo modo, la autoridad de un Jefe de Estado se recuerda -- colgando retratos suyos en recintos oficiales, al igual, la presencia divina se hace notar en los cuadros religiosos. "A los cristianos les faltaba un retrato de Cristo y otro de la Virgen. San Lucas, los ángeles, el propio Cristo, remediaron --según las leyendas-- ésta necesidad". (2). Por tanto, el papel del retrato se supe^{di}ta al valor dado a la imagen y al individuo en la sociedad.

Como conclusión a esta introducción se podría incluir este párrafo que nos muestra lo ilimitado e inagotable de este género: "No se conoce ni las cosas ni las personas, se las reconoce. Ninguna persona permanece fija... Es necesario admitir la acción del espectador". (2) Julián Gállego. El cuadro dentro del cuadro. Editorial Cátedra, página 75.

dor sobre la pintura como se admite la acción del pin-
tor sobre la cosa imaginada, la acción del que mira so
bre lo que se mira... puede también, a la larga (este-
espectador) si ha logrado comunicarle la obsesión, ver
en otras partes (retratos)... en los líquenes de los -
muros, en los pedruscos de las alamedas, en el contra-
luz de las ramas, en los embaldosados de los cafés...
¿Podrá tal vez, con el tiempo, hacer él mismo el re--
trato de su abuela? No tendrá necesidad de pintar; se
rá suficiente que lo reconozca". (3).

(3) Francastel, Galiene y Pierre. El retrato. Edicio-
nes Cátedra, página 10.

Por ser el retrato un género tan limitado, sus
condiciones técnicas y concepciones, se cifra a
los principios de la vida de la especie humana
y sus características técnicas se encuentran en
ellos y en su evolución se encuentran en
ellos, como en el arte de la escultura y
el dibujo.

El retrato en el arte de la escultura y
el dibujo se refiere al ser humano en su
condición de individuo y en su relación
con el mundo que le rodea. El retrato en
el arte de la escultura y el dibujo se
refiere al ser humano en su condición de
individuo y en su relación con el mundo
que le rodea.

Pero, ¿cómo aparece el retrato? Sin duda
aparece en el arte de la escultura y el
dibujo en el momento en que el ser humano
se representa a sí mismo. El retrato en
el arte de la escultura y el dibujo
aparece en el momento en que el ser humano
se representa a sí mismo. El retrato en
el arte de la escultura y el dibujo
aparece en el momento en que el ser humano
se representa a sí mismo.

EVOLUCION HISTORICA

El retrato en el arte de la escultura y el
dibujo aparece en el momento en que el ser
humano se representa a sí mismo. El
retrato en el arte de la escultura y el
dibujo aparece en el momento en que el ser
humano se representa a sí mismo.

Este tipo de retrato no era concebido a modo de espectáculo.

Tempoco en Grecia se aprecia el retrato como género

ya que Por ser el retrato un género tan ilimitado, que conlleva tantas matizaciones y concepciones, me ciño a una escueta evolución de lo que es el desarrollo del retrato, centrándome en su propia significación genérica, no profundizando en ningún período o etapa y omitiendo alguno de éstos, cuyo interés es mínimo, dado el carácter de la obra.

El retrato ha ido variando según el papel que se le iba dando en cada época a la imagen y al individuo en la sociedad, su papel ha ido marcando su significado, como expresión del poder encarnado en el hombre, como propagandista religioso y político, como instrumento para recordar un rostro, como apoyo de una experiencia plástica.

Pero, ¿cuándo aparece el retrato? Sin duda aparece, como todo el arte, implícito en la capacidad de abstracción del hombre más primitivo, capacidad de reconocimiento; aunque como género palpable, en obras que -- han sobrevivido al paso del tiempo, se puede decir que aparece en Egipto, si bien no en su sentido pleno, ya que no aparece como hecho aislado, sino concebido en la idea de superación de la muerte, el sentido de eternidad dado al retrato; constituía así una idealización que no implicaba el reconocimiento, que jugaba el papel de ideograma, que representaba, por tanto, la captación mágica de la imagen del individuo, propia de los pueblos primitivos.

Este tipo de retrato no era concebido a modo de espectáculo.

Tampoco en Grecia se aprecia el retrato como género ya que el artista griego no atraía la atención sobre la diferenciación; sus rostros idealizados formaban un conjunto con el cuerpo entero sin querer sustraer, como lo hicieron los romanos, los rasgos esenciales, definitivos; mutilando el cuerpo, lo más individual, la cabeza, configuraría el busto romano, suprimiendo el resto del cuerpo en cuanto menos representativo.

Sin embargo, los griegos y los romanos, ignorantes en su país del retrato pictórico, en su sentido pleno, comienzan su desarrollo en tierras egipcias. Destacan principalmente los retratos encontrados en El Fayum, realizados por artistas grecorromanos: Rostros vistos de frente, los párpados sombreados con pestañas albergan una luz, los pliegues de la piel están sugeridos por sombras y ya no por el contorno; los colores lisos dan paso a un gran modelado. (Láminas 1 y 2).

En esta época, además de los dípticos consulares y nupciales, las alhajas y vajillas, destaca sobre todo el retrato en cristal dorado. Por tanto hay que hablar de un retrato pictórico romano, a diferencia del escultórico, correspondiente con la época de decadencia del Imperio. Junto con las momias grecoegipcias, la pintura sobre vidrio, los mosaicos y los frescos de las catacumbas, en el siglo V se materializa este género con una función únicamente pictórica.



- 1- Retrato pompeyano.
- 2- Retrato sobre vidrio dorado. S.V.



Aunque el cristianismo rechaza toda virtud de transmisión de la vida a través de la imagen, sin embargo, -- los cristianos primitivos representaban a los orantes en las catacumbas, con una observación penetrante y una caracterización expresionista. Es con la adhesión de los bárbaros al cristianismo, que como pueblo primitivo consideran a la imagen como hecho real y no como una representación, cuando la representación pictórica comienza a ser prohibitiva situándose incluso zonas iconoclastas. Así, sólo podían representarse personajes que llevasen muchos años muertos. Sin embargo, la presencia del Papa -- viene a sustituir la presencia del emperador, luego se pone en boga el retrato papal, para testimoniar su presencia. Esto originó que se crearan tipos convencionales. Así, en el siglo VIII el retrato era justificado sólo -- por un motivo sagrado y explicado por la imagen. Los Papas, representados con corona cuadrada, estaban justificados como fundadores de la Iglesia, y los reyes, como elegidos de Dios, se representaban con la mano de Dios sobre la cabeza coronada, como se da, por ejemplo, en la representación de Carlos el Calvo, miniatura del Codex Aureus de San Emmeran de Ratisbona. año 870. Es el rey por la gracia y no el rey-dios, tal como lo concebían los egipcios y bizantinos.

A partir de aquí, el retrato se materializa en la imagen del donante, retomado del arte paleocristiano; el mismo Papa se convertiría a menudo en donante, que en medios materiales una persona que enriquecía el culto po--

día ser merecedora de su representación en escena sagrada.

Al margen de estos retratos se desarrollan retratos independientes en la Alemania Otoniana; retratos de los señores de la Iglesia que encargaban manuscritos, - en los cuales eran representados junto al autor de la obra.

En los siglos XIV y XV la pintura de caballete propia del gótico, articulable, en Flandes y Francia, fijos en España, se situaba delante del altar o detrás de éste. Esto hace que la figura del donante tenga un desarrollo amplio, aunque todavía en el siglo XV es necesario que éste se haga proteger por su santo patrono, --- cuando no es ni rey ni papa. (Jean Fouquet. "Presentación de Esteban Chevalier por San Esteban").

En este progresivo acercamiento del personaje a la representación libre, tiene un papel importante Van Eyck, que en La Virgen de Autun, (lámina 3), sitúa al donante a la altura de la Virgen, sin necesidad de intercesión. Así, el donante que al principio se representa en la parte baja de los postigos exteriores del retablo (El Cordero Místico de Gante) luego se coloca en el interior del postigo (Retablo de Dresde) para terminar en la escena principal.

También, el Maestro de La Flemalle, inicia un movimiento intimista y humano donde los personajes celestes bajan a la tierra; se adoptan para ello fisonomías conocidas y los donantes se mueven con mayor libertad.

Libertad que desarrollaría de un modo más amplio Hans Memling, en la emancipación de las normas primitivas de la Edad Media, tan prohibitivas.

En lo que se refiere a Italia, el retrato no ha seguido la misma evolución que el cuadro de altar de Flandes, ya que tanto en la Florencia como en la Siena del siglo XIV aparece vinculado al fresco, lo que ocurre hasta el último tercio del siglo XV, como se puede ver en "La Visitación", de Ghirlandaio, y en "La Adoración de los Magos", de Botticelli.

Sin embargo, desvinculados del carácter religioso, medio siglo antes aparecía, tanto en Francia como en Italia, el retrato individualizado, el retrato libre que no se apoya en el motivo sagrado y centra toda su composición en el retratado, rodeándose a la vez de un fondo imaginario. (Luis II de Anjou, 1415). Estos retratos son representados de perfil. Sin embargo, la utilización del retablo por parte de Van Eyck, hace que le de más importancia al hecho realista que a la parte estética; así, en "El Hombre del Turbante Rojo", utiliza los tres cuartos. A este realismo meti culoso se opone la visión lejana y amanerada de los florentinos. Fruto de ambas tendencias es el tipo de retrato de fines del siglo XV, de tres cuartos, fondo negro y cortado bajo los hombros, que llega a Ferrara, Mantua, que se desarrolla también en Francia y que finalmente llega a Florencia para enlazar con los retratos venecianos; así pinta Antonello de Messina su "Hom

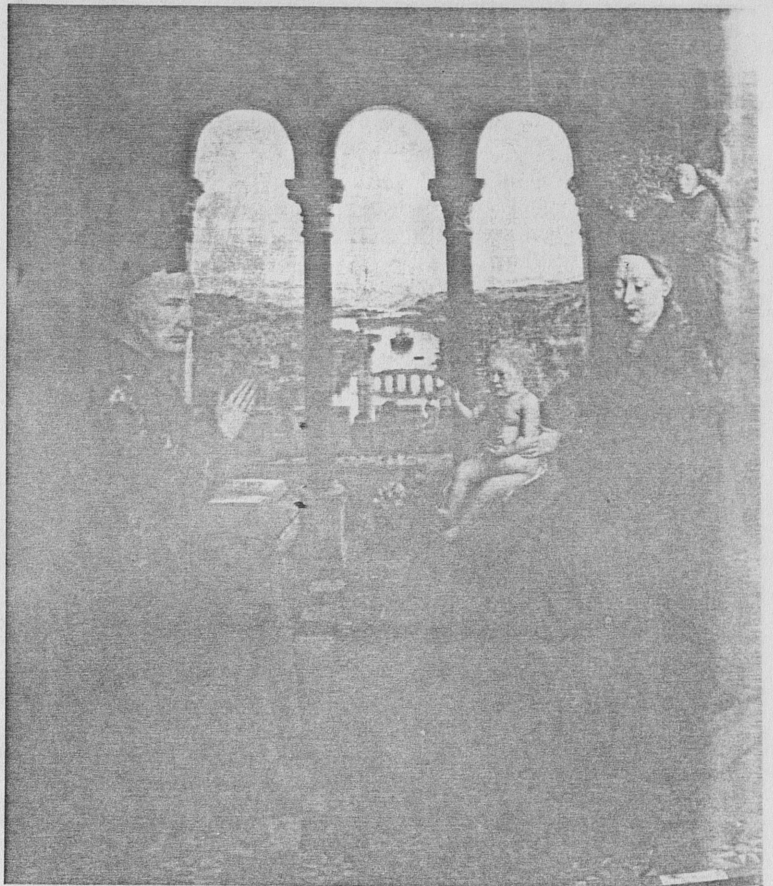
bre joven de Berlín", o su "Condottiero", del Louvre, y "El Hombre de Turín".

Otro tipo de retrato nos presenta también Van Eyck, en "La Familia de Arnolfini", un retrato en su ambiente; es el gusto flamenco por la habitación iluminada por una ventana, Thieny Bouts, Hans Memling y Hugo Van der Goes lo representan. Al contrario que en Italia, donde el amor por el aire libre se desarrolla desde Giotto y la primera escuela de Siena, Mantegna realiza un encargo para el marqués de Gonzaga, donde se ofrece todo el paisaje de la composición. Piero de la Francesca, en su retrato de Federico de Montefeltro, (lámina 4), asocia la figura al paisaje que luego será tomada como una nueva fórmula.

Entre 1480 y 1490, Piero de Cosimo, Ghirlandaio, Botticelli y Lorenzo di Credi, comienzan a inspirarse en la antigüedad, suscitando nuevas fuentes de estilización idealistas, embellecimiento, poetización, la figura de la mujer, sobre todo, comienza a adquirir vida. Esto constituye logros que son teorizados; se deduce que la pintura debería imitar a la naturaleza viva.

Estos planteamientos son exportados. Así, Durero se debate entre dos mundos, el flamenco y el italiano y es en el retrato donde logra mayor libertad, porque lo representaba de medio cuerpo, donde interfieren en menor medida los cánones antiguos, (lámina 5). También hay que tener en cuenta que tras la reforma en A

3- Van Eyck.
Virgen de Autun.



5- Alberto Durero.
Virgen de la Leche.

4- Piero de la Francesca.
Retrato de Federico
de Montefeltro.



lenania, el ra
ciones artístic
sagrado. En
paración del
paración que
Con esto que
forma aléptic
tratado como

Al retratar
la utilización
linada por Ag

5- Alberto Durero.
Autorretrato.



dependiente,
zan en este
de Enrique
rícter no
turaista
Mientras
seja por
nach se
los per
que Cr
voe tipo
ría del

6- Leonardo da Vinci.
Retrato de Ginevra
Benci.



lemania, el retrato va a significar todas las aspiraciones artísticas que correspondían antes al cuadro -sagrado. En este sentido, en Italia se produce una separación del retrato con respecto al cuadro sacro, separación que es apoyada por Leonardo y Miguel Angel. Con esto gana independencia de arte y es tratado de forma alegórica, oficial, filosófica, de orantes, o tratado como naturaleza muerta.

Al retrato neutro, al que llega Durero, se añade la utilización del fondo historiado, del paisaje, utilizado por Rafael y Leonardo, así como el bodegón de gusto flamenco.

El retrato está configurado ya como un género independiente; así, pintores como Holbein se especializan en este único género. En un retrato que realiza de Enrique VIII viejo, nos lo presenta excepto de carácter humano. Es ésta la moda de representar a la naturaleza humana como un objeto.

Mientras que Leonardo (lámina 6) utiliza el paisaje con un carácter accesorio, disminuyéndolo, Cranach se mantiene opuesto a estas ideas; él hace que los personajes creen el paisaje con su peso. Al igual que Cranach, en el siglo XVI el manierismo busca nuevos tipos humanos, pero en el retrato, la circunstancia del modelo hace que se escoja sólo aquellas características que lo enriquezcan en cuanto a elegancia y agrado. Con referencia a esto, los Pontorno, los Bronzino, la escuela de Fontainebleau, idealizan más que

deforman. Existen grandes retratistas de la categoría de Holbein, como Andrea del Sarto (lámina 7), que utiliza el sfumato; Bronzino y Pontorno son discípulos suyos.

Italia pierde el poder. Comienza por tanto la decadencia del arte italiano. También Flandes pierde su sentimiento de independencia al servicio de la Corte española. Muchos artistas italianos optan por seguir el ejemplo de Leonardo y trasladarse a Francia, artistas como Rosso, que al trasladarse varían enseguida el carácter de su arte.

Cuando decae Lorenzo de Medicis, Europa se queda sin un centro que reúna las artes íntegras. Es quizás en Venecia donde se mantiene una cierta independencia económica y es allí donde pueden poner sus miras los artistas del siglo XVI. El arte moderno se crea en la Venecia plena de color y de lujo. Y es con Tiziano -- con quien se crea el prototipo de retrato con traje negro, que destaca el rostro y lo coloca, a modo de pedestal, sobre el cuello blanco, fórmula que utilizará Antonio Moro al igual que muchos otros pintores. Tiziano (lámina 8) libera a sus retratos, los hace seres absolutos y universalistas, en contraposición a Tintoretto y Veronés, que se inclinan más por el retrato genuino veneciano.

El retrato veneciano se continúa en el Greco, que está unido a Tiziano porque las obras de ambos se fundamentan en el retrato, pero se inclina más por el --

particularismo de
verbalismo de Tiziano
do de la luz, en su
figuras, en su
En Francia, en
los retratos a 16.
eran coleccionados
medio de difusión
anos. Estos retr

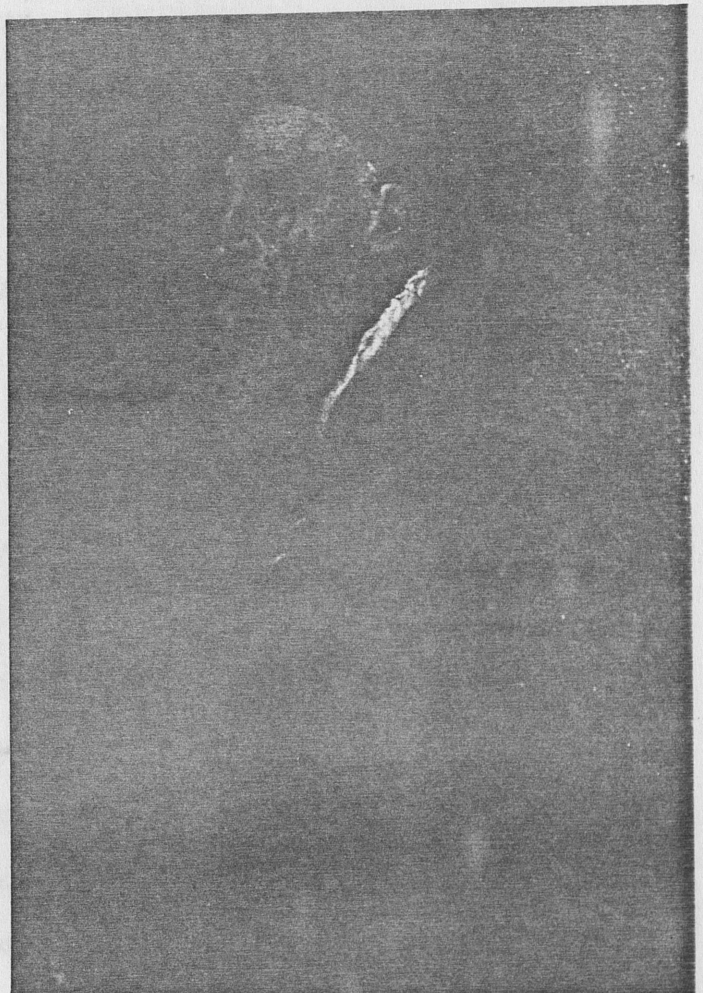
7- Andrea del Sarto.
Retrato de escultor.



llot, Claude Lorraine, etc.
el modelo vivo. Este retrato
documental que ha
del público. Por
francés se vio
glo XVIII; Josep
procedimiento, su
neau.

En este siglo
dese para realizar
bus, Rubens, Van Dyck
a través del retrato
consideraba el retrato
para conseguir la

Otro pintor
los retratos oficia
8- Tiziano.
(1610-1690).
Autorretrato.



particularismo de Veronés y Tintoretto que por el universalismo de Tiziano. El Greco, colorista y enamorado de la luz, en gran parte de su obra estiliza sus figuras, no tanto así en el retrato.

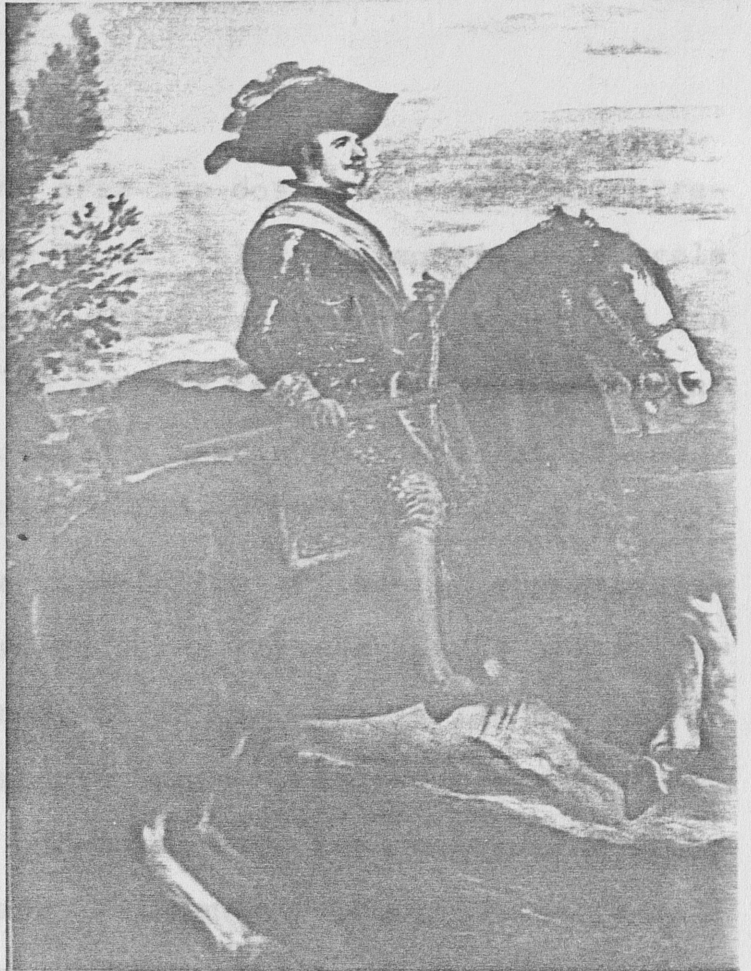
En Francia, en el siglo XVI, tienen su apogeo -- los retratos a lápiz. De coste menor que la pintura, eran coleccionados como arte, al igual que servían de medio de difusión para mostrar el rostro de los cortesanos. Estos retratos a lápiz dan paso en el siglo -- XVII al grabado de cobre y aguafuerte, que determina un arte autónomo de retratista-grabador. Jacques Ca--llot, Claude Mellar, Robert Narteuil, trabajan sobre el modelo vivo. Este retrato grabado une a su función documental una función artística que forma el gusto - del público. Por medio del grabado, el dibujo a lápiz francés se vincula a los grandes pastelistas del si--glo XVIII; Joseph Vivien desarrolla técnicamente el - procedimiento, que luego tomaría Dē La Tour y Perrou--neau.

En esta época los flamencos continúan trasladán--dose para realizar los retratos de ostentación; Pourbus, Rubens, Van Dyck, logran el bienestar económico a través del retrato. Sin embargo, el mismo Rubens -- consideraba el retrato como un medio poco honorable - para conseguir la gran pintura.

Otro pintor que realiza su carrera a partir de - los retratos oficiales de los poderosos es Velázquez, (láminas 9 y 10), que junto a la galería de monjes de

jade por Zurbarán
to español de es
ciones de especi
evolucionando en
hasta llegar a
Pablo de Vallada
do de Jacopo Bas
ta que corre por
sivilable a los

9,10- Velázquez.
Felipe IV a caballo.
El bufón Sebastián
de Mora.



porque se habi

Al contra

Hale pinto per

tivos casi per

lázquez; uno d

San Andrés".

retratos de ge

lar de Rembra

to con un sent

sonajes. La ne

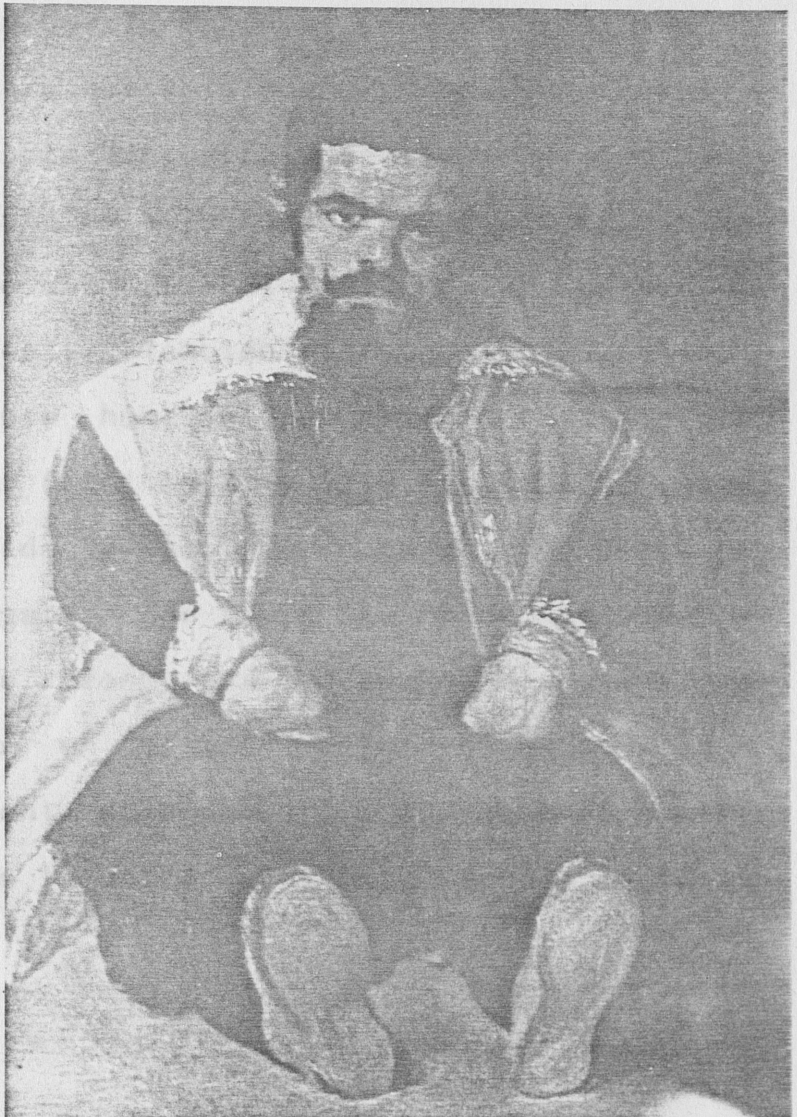
nos muestra la

se puede alinc

pintura. Rembr

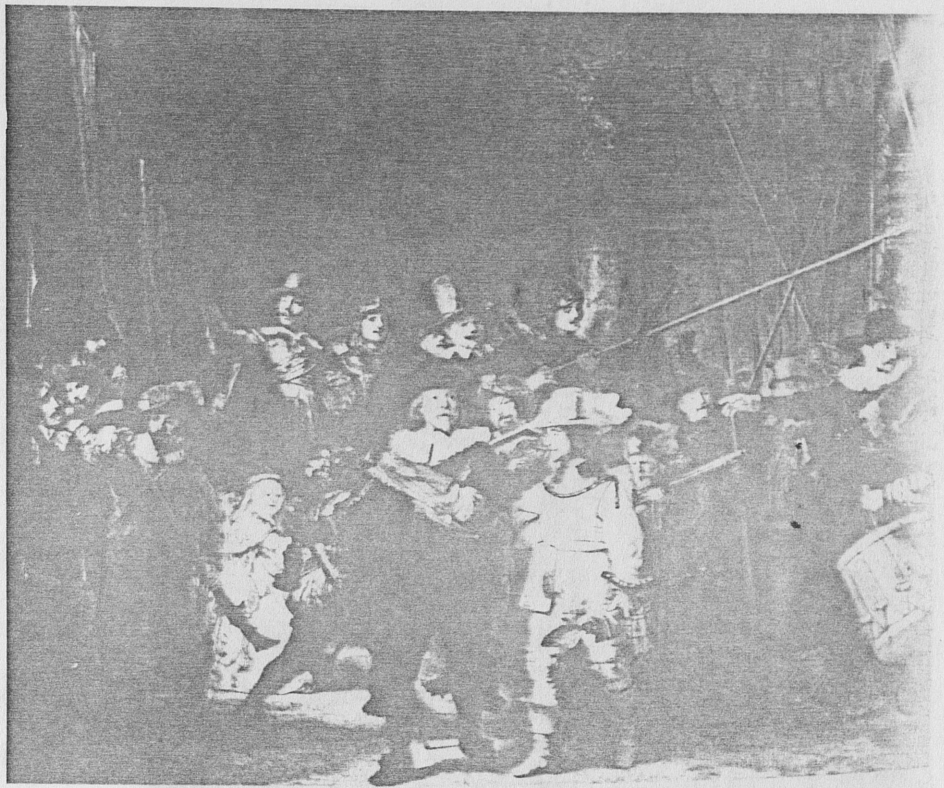
tratos, defora

serie.



jada por Zurbarán, crea las dos vertientes del retrato español de esta época. Velázquez modifica las relaciones de espacio, luminosidad y proporciones que van evolucionando en su carrera, al principio tenebrista, hasta llegar a su apogeo expresado en su retrato de Pablo de Valladolid. A partir de 1635 - 40 el colorido de Jacopo Bassano infiltra su técnica impresionista que corre paralela a una representación oficial asimilable a los cuadros de Van Dyck, a los que va transformando; así, en las Meninas, se aprecia una dualidad técnica que culmina en sus retratos de damas. Al igual que Rubens, Velázquez tampoco considera el retrato como lo más característico de su obra, quizás porque se había devaluado en su sentido primitivo.

Al contrario que Velázquez, en Holanda, Frans Hals pinta para la burguesía y realiza retratos colectivos casi paralelos a la "Rendición de Breda", de Velázquez; uno de ellos es "El Festín de La Guardia de San Andrés". Realiza también retratos individuales, retratos de gente humilde, que abre el realismo popular de Rembrant (láminas 11 y 12), que trata el retrato con un sentido irónico y a veces parodia a sus personajes. La negativa que causó "La Ronda Nocturna" nos muestra las razones por las cuales el retrato no se puede alinear en relación con otras ramas de la pintura. Rembrant, comenzando por sus sesenta autorretratos, deforma la verdad. Por esto, caería en la miseria.

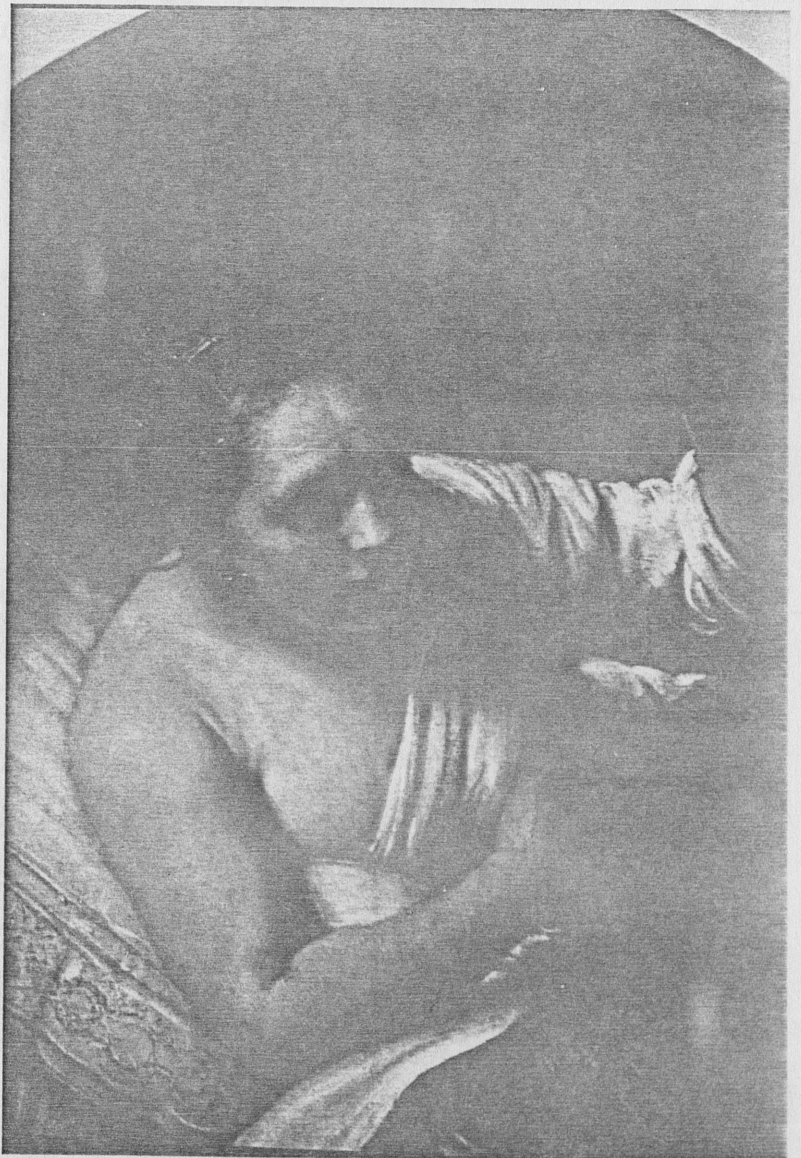


11,12- Rembrandt.

La Ronda Nocturna.

Hendrickje en el lecho.

La encajete.



Van Dyck
de Inglaterra
cional. En su
Museo del Louv
composición tr
jo las influen
lugar privile
garth, Reynol

En el si
su sector eoc
el del retrat
dibujo a lápi

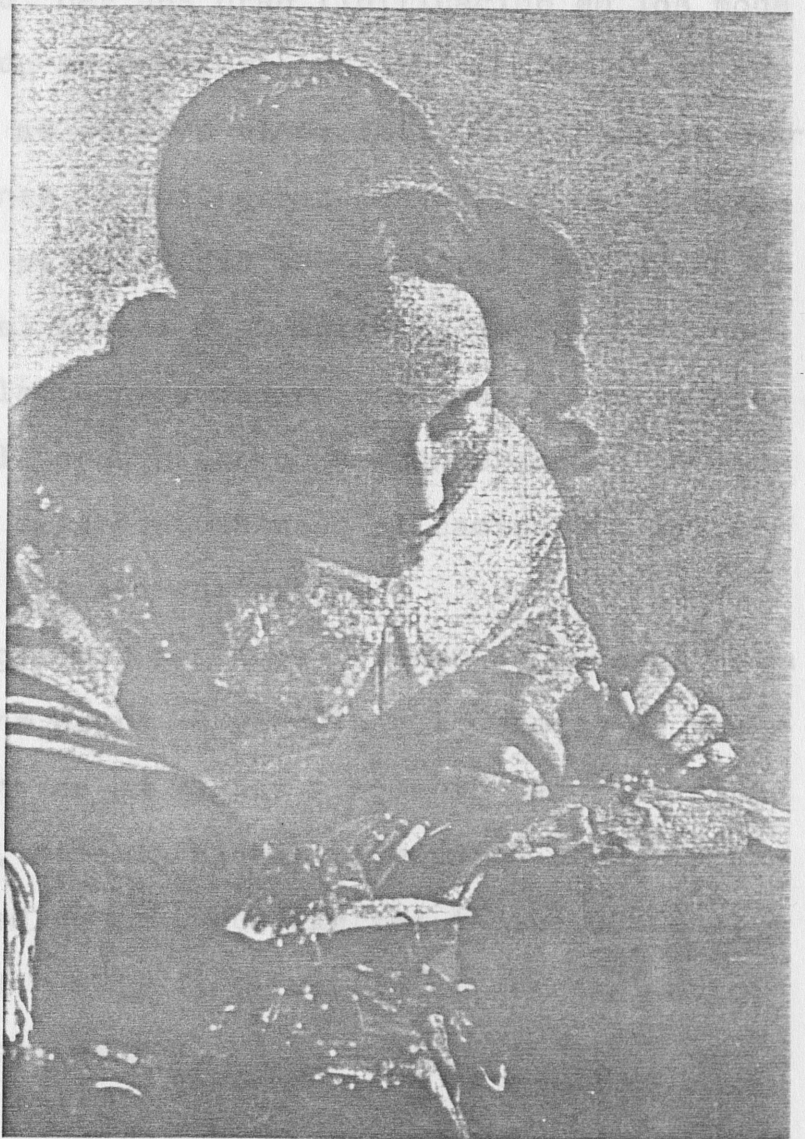
rura de gener

Vermeer de Delf.
La pesadora de perlas.
La encajera.

triumfa media
ideológicas y
nia. Aparte d
nard enuncia
volúmenes ni
y su carácter
impulsando el

En el si
to, que por u
dro, "que ya
la naturaleza
la saneabili

(4) Franca
nes Cátedra,



Van Dyck, que se convierte en el pintor oficial de Inglaterra, se acomoda al tipo de retrato convencional. En su obra "Carlos, Rey de Inglaterra", del Museo del Louvre, descentraliza al personaje de la composición tradicional. El retrato en Inglaterra, bajo las influencias italianas y francesas, tendría un lugar privilegiado, (Holbein, Van Dyck, Kneller, Hogarth, Reynolds, Gainsborough).

En el siglo XVIII, en Francia, el retrato amplía su sector social y se desarrolla en dos vertientes: el del retrato a pastel, que reanuda la tradición del dibujo a lápiz, y el del retrato camuflado en la pintura de género. Hay una gran tipificación en los modelos. El grabado se convierte en algo de tan fácil adquisición que se recurre al pastel, Quentin de la Tour triunfa mediante la interpretación de las corrientes ideológicas y psicológicas y es aceptado por la Academia. Aparte del pastel de Quentin de la Tour, Fragonard anuncia la técnica moderna, aunque no varía los volúmenes ni la presentación. Su pincelada es amplia y su carácter desatado. Renueva el camino del retrato impulsando el retrato romántico.

En el siglo XIX se llega a poner en duda el retrato, que por una parte se vincula a la noción de cuadro, "que ya no es un mágico fragmento desprendido de la naturaleza, sino la elaboración de un producto de la sensibilidad personal de ciertos individuos"(4).

(4) Francastel, Galiene y Pierre, El retrato. Ediciones Cátedra, página 190.

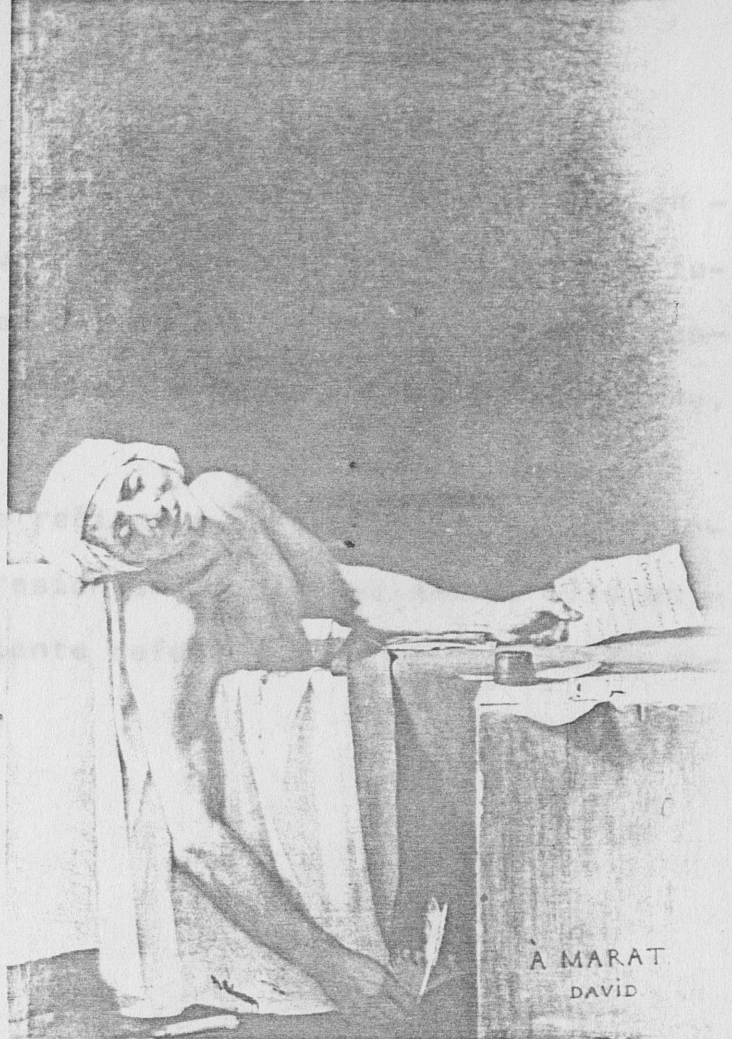
El retrato individual que desde el siglo XVII es considerado como un género menor, constaba aún así de un retrato artístico y uno de oficio. Así, los miniaturistas del siglo XVIII, por ejemplo Isabey, aportan en el siglo XIX una vena sentimental que es abandonada en el año 1820. Ejemplos de ellos son Reynolds y Lawrence, en Inglaterra.

Después de la revolución, surge un nuevo tipo de retrato en la Francia imperial, el de David, que todavía inspira el academicismo actual. Este retrato está marcado por la estatuaria; el modelo utilizado es el centro de la obra (lámina 13).

Los pintores neoclásicos, como David, Cross e Ingres, cultivan todos el retrato. El más representativo de ellos es Ingres, que sobre todo en sus dibujos preparatorios anuncia la primacía de las cualidades plásticas sobre la mera imitación; no trataba de lograr el parecido del modelo sino el equilibrio de los medios utilizados, la línea, el arabesco, la calidad de la piel, los tejidos, etc., relacionando la figura con el fondo. Sin embargo, tanto el neoclasicismo, como el romanticismo, no representan ninguna novedad. La expresión no cambia, las fórmulas empleadas son las mismas, lo que varía es el tema.

Pero el gran retratista del siglo XIX es Goya. El separa al modelo de su entorno, da todas las posibilidades de la psicología individual, desnuda el cuerpo y el alma del modelo, (lámina 14).

Courbet, que
el retrato de Bonaparte
tura; esta obra
del género y con
a Bourat, etc.
De lo que se
a partir del momento
el espíritu dirigente
real del retrato.



- 13- David.
 Muerte de Marat
- 14- Goya.
 La Tirana.



Courbet, que se inicia como romántico, deja en el retrato de Baudelaire los presupuestos para el futuro; ésta obra es una de las últimas obras maestras del género y nos anuncia a Degas, a Manet, a Cezanne, a Seurat, etc.

En lo que se refiere a la evolución del retrato a partir del impresionismo, ya se hablará de ella en el capítulo siguiente referido a la significación actual del retrato.

A partir del Renacimiento, toda la historia del arte se ha desarrollado en cuenta solamente el retrato; pero el problema no está en establecer el carácter de renovación en el arte, sino en el retrato. En el arte no se trata de una revolución o revolución, sino de una evolución. El problema del retrato es de índole estética, pero el problema del retrato es de índole social.

A partir de la aparición de la fotografía, toda la historia del arte se ha desarrollado en cuenta solamente el retrato; pero el problema no está en establecer el carácter de renovación en el arte, sino en el retrato. En el arte no se trata de una revolución o revolución, sino de una evolución. El problema del retrato es de índole estética, pero el problema del retrato es de índole social.

En particular con Caravaggio, Goya y Van Gogh --

SIGNIFICACION ACTUAL DEL RETRATO

El retrato del individuo en su entorno exterior.

A partir del impresionismo, toda la historia del arte se ha escrito tomando en cuenta sólolamente el paisaje; pero el problema no está en establecer si existe renovación en el retrato, si existe un retrato fauve, cubista o surrealista, sino de tener en cuenta -- que no es a través de la problemática del retrato desde donde se definen los fines originales de cada movimiento.

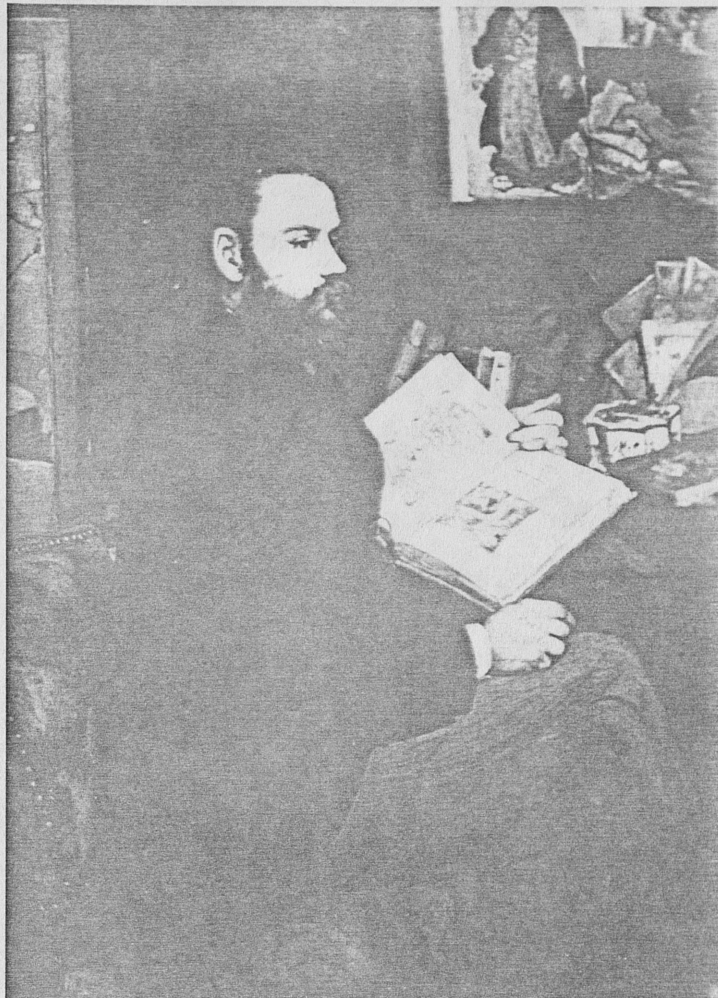
A partir de la aparición de la fotografía, todas las capas de la sociedad quieren ser captadas en movimientos o en una determinada actitud; y pese a la consecuencia que se podría deducir de esto, se ha producido un aparente estancamiento del retrato. Pero, ¿en qué consiste? El retrato se va convirtiendo en un mero pretexto del cuadro.

Manet (lámina 15) utiliza la figura humana aislada, y da una impresión muy distinta a referirse sólo al individuo.

En particular con Cézanne, Gauguin y Van Gogh -- (láminas 16, 17 y 18) se da una reevaluación de la imagen del individuo en su enfoque del mundo exterior.

15- Manet.

Retrato de Emilio de
Zola.



16- Cezanne.

Autorretrato.



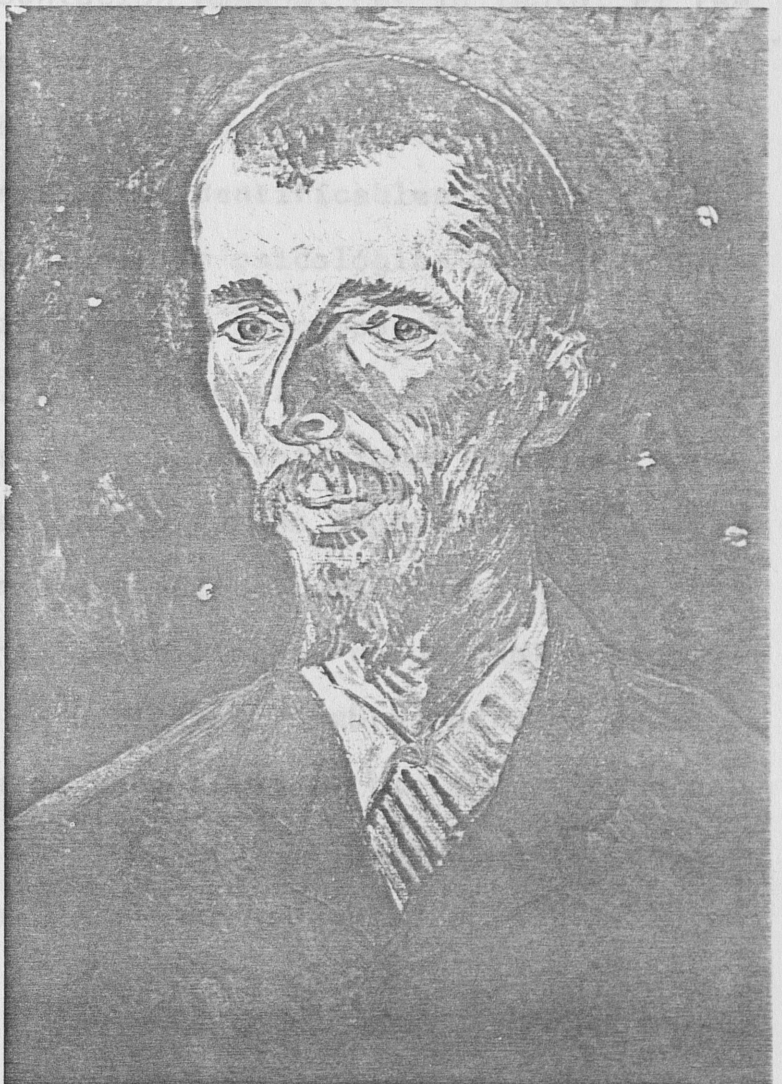
Gauguin, cuando
ritu, una repres
lo tanto, ya no
to en rigor, se
la perfección al
xiste una superi
figurativos, sin
reconocer los ob
guin da el paso
ción y en la obra
por fin la defor

17- Gauguin. (1893)
Autorretrato.



más de la representación
trato ya no es
riormente en lo
najes de la eco
la atención a l
hora será a la
Por último
se encuentra il
sólo en cuanto
no está en el p
vos, que son of
de observación,
género del retr
con una silla o
ble que no tiene

18- Van Gogh.
Autorretrato.

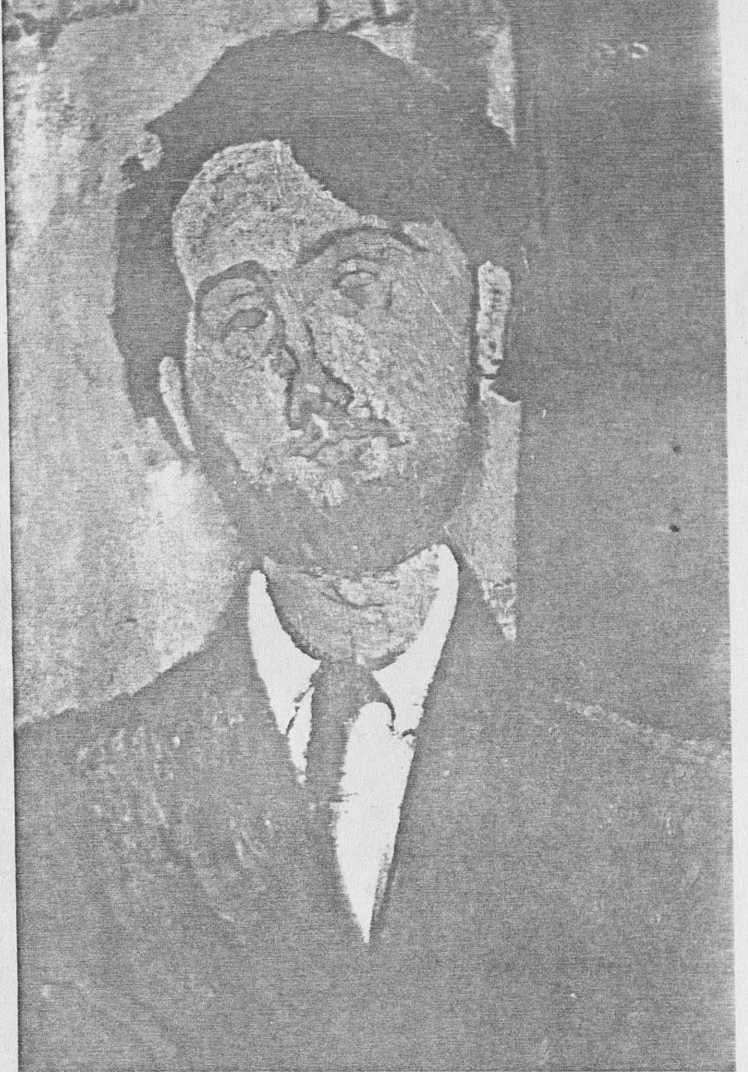


Gauguin, cuando pinta un autorretrato, pinta su espíritu, una representación simbólica de su destino. Por lo tanto, ya no se observa el hecho de hacer un retrato en rigor, se da una transferencia del dominio de la perfección al de las actividades espirituales, y existe una superioridad muy grande, de crear sistemas figurativos, sin la necesidad de animar a los seres y reconocer los objetos; basado en estas premisas, Gauguin da el paso definitivo de lo que hoy es la abstracción y en la obra de Modigliani (lámina 19) triunfa por fin la deformación.

Matisse (lámina 20), que instaure un nuevo equilibrio de la forma, se ha ido desvinculando cada vez más de la representación humana. Por lo tanto, el retrato ya no es significativo en sí, esto sucedía anteriormente en los retratos de bodegón, pero los personajes de la escena eran identificables, llamaba más la atención a la expresión psicológica individual, ahora será a la atención de la composición.

Por último, la obra de Picasso, (lámina 21), que se encuentra llena de representaciones humanas, pero sólo en cuanto soporte para una especulación plástica no está en el problema del retrato; existen seres vivos, que son otras posibilidades en un amplio campo de observación, se utiliza al hombre, pero no en el género del retrato, sino al igual que podría hacerse con una silla o una guitarra, es un accidente sensible que no tiene que llevar nada diferente a la natu-

19- Modigliani.
Retrato de Leopold
Zborowski.



20- Matisse.
L'Algerienne.





21- Picasso.

Retrato de Ambroise Vollard.

raleza del pintor.

La decadencia del género del retrato estará, por tanto, en relación directa con lo que se ha venido en llamar la muerte del arte; privan los valores estéticos sobre los artísticos y está vinculado con la relación de las técnicas artísticas y las técnicas industriales, especialmente el papel que juega la fotografía, ya que muchas actividades dedicadas a la pintura (retrato, vista de paisajes, reportajes, ilustraciones, etc), que en sí no constituían lo que se llama el gran arte, eran tarea del pintor; pero más bien en el ámbito en que se movía el pintor de oficio.

El arte pierde entonces valor como hecho imitativo. "El arte ha constituido un pilar dominante en el sistema cultural occidental; se trata de saber si ha muerto o está agonizando porque se ha disociado de ese sistema cultural; el sistema tecnológico, que se ha convertido en sistema de cultura". (5).

No se puede comparar, en cuanto a precisión la pintura con la fotografía, que es mucho más exacta, por eso la pintura busca otra forma de reflejar sus imágenes, que atraviesan el espíritu al contacto con los sentidos. Se busca no sólo una forma de imagen aparente del hombre sino revalorizar su situación en el universo.

"Courbet fue el primero en captar el meollo del
(4) Argan, Giulio Carlo; El arte moderno. Editorial -
Fernando Torres, página 90.

problema; realista a ultranza, nunca creyó que el ojo humano viese más y mejor que el objetivo y incluso no dudó en llevar a la pintura imágenes tomadas de fotografía. Lo que para él no podía ser sustituido por un medio mecánico no era la visión, sino la manufactura del cuadro, el trabajo del pintor. Es esto lo que hace de la imagen no ya la semblanza de una cosa, sino una cosa distinta e igualmente concreta; Courbet se interesa sólo por lo que se podría llamar fuerza-trabajo, que fabrica el cuadro; en el cuadro hay una fuerza-trabajo que no hay en la fotografía". (6).

La fotografía no ha venido a contradecir, por lo tanto, los valores artísticos; ambos, pintura y fotografía, son dos instrumentos distintos. La pintura, - menos realista y más real, se ha enriquecido con la fotografía al formar ésta una experiencia visual más para el pintor.

Por lo tanto, existe crisis porque se ha llegado a un punto límite crítico en la evolución del arte actual; lo que hoy se llama arte es en realidad la versión pragmática de la crítica del arte; la crisis puede derivar tanto de un antagonismo tecnológico, como de la contradicción de los valores estéticos, con la escala de valores dominante en la civilización tecnológica.

En el arte moderno se considera una obra artística según su huella, su historicidad, en cuanto a la aportación, a la cultura artística, por lo que el pará

metro de juicio es la historia. La obra de arte es en la actualidad un valor ideológico por excelencia.

PARTO SEGUNDA

COMENTARIO DE LA OBRA

(6) Ibid., página 93.

PARTE SEGUNDA

COMENTARIO DE LA OBRA

INTRODUCCION

En primer lugar, se tratarán de exponer las fases principales del proceso de la producción de la obra, desde su concepción hasta la conclusión final.

La obra está concebida con el fin de completar, es decir, carece de pretensiones como obra en sí y se ciñe exclusivamente al interés ilustrativo, como instrumento de argumentación visual de algunos aspectos básicos, por lo que se tomará más en cuenta su carácter literario.

Este capítulo conlleva por tanto la evocación un tanto desordenada de ideas previas a la realización del cuadro, y que sin duda muchas de ellas, quizás -- las más acertadas, no puedan aparecer por la previa selección que inconscientemente se estará obligado a hacer, y más aún como en el caso de un cuadro de este género; refiriéndome con esto a la predisposición de que en conjunto tenga que resultar representativo y, en consecuencia, en concordancia con un tema elegido de antemano, y que dicho tema no sea el cuadro en sí.

Sin embargo, un cuadro no está decidido hasta el final, aunque la primera intención siempre prevalece. Las sucesivas ideas hacen que varíe sensiblemente o de forma total en relación con el planteamiento inicial.

La obra está vista desde un punto estrictamente figurativo; se tratará de dar importancia, sobre todo, a la composición global, integrando al modelo en ésta, tratando así de escapar al mero retrato representativo y apreciando en primer lugar los valores estéticos tratando los elementos como agentes compositivos y equilibradores, portadores de forma y color.

Es más difícil para el autor realizar y mostrar al tiempo la obra propia, durante su realización. Aún así, se tratará de informar de una forma u otra lo -- que rodea a esta obra: el ambiente, el tiempo en que fue realizada, las preocupaciones e influencias. La - dificultad no estriba en hacerlo o no de forma objetiva, sino porque esto destruye en parte el proceso normal, que es, sin duda, también inconsciente, anulando en gran medida la obra.

En este proceso se debe considerar que el
fin de la investigación es el conocimiento de la realidad
social y no el conocimiento de la realidad natural.
Por lo tanto, el método de investigación debe ser
científico y no filosófico. El método científico
se caracteriza por ser objetivo, sistemático y
reproducible. El método filosófico se caracteriza
por ser subjetivo, no sistemático y no reproducible.

La investigación científica se caracteriza por
ser un proceso de descubrimiento de la realidad
social. El método de investigación científica
se caracteriza por ser objetivo, sistemático y
reproducible. El método filosófico se caracteriza
por ser subjetivo, no sistemático y no reproducible.

Por lo tanto, el método de investigación
científica debe ser objetivo, sistemático y
reproducible. El método filosófico se caracteriza
por ser subjetivo, no sistemático y no reproducible.

En este proceso se debe comenzar situando primero a la obra en algún contexto o, lo que es lo mismo, enunciar las premisas con que pueda estar defendiendo su carácter, así como los elementos técnicos que interfieran y el material empleado, para seguir luego con planteamientos metodológicos y evolutivos del cuadro, hasta llegar a la consecución final.

La intención principal es, por tanto, tomar la realidad objetiva como sujeto de experimentación, como se ha dicho antes, la obra no tiene ninguna pretensión creativa en sí, más que la que pueda tener la forma o estilo de tratarla, que siempre corresponde a un hecho creativo de cada individuo en un modo de exteriorización de sensibilidad interna.

Por otra parte, es indudable que los estilos contemporáneos corren por derroteros muy variados y que cada pintor puede elegir entre ellos sin caer en el anacronismo. No cabe duda que el carácter de la obra puede infiltrarse en estilos muy diversos, y que pueden, en su concepción, presentarse desde una composición barroca, en donde el comportamiento estanco for-

ma parte de un todo, como una célula que compone otra mayor y que en la disposición de los elementos podría acercarse a la pintura holandesa del siglo XVII, sobre todo en Vermeer, así como también en su estructuración pictórica y en su técnica de realización y que se acerque a la pintura moderna, sobre todo a la técnica pictórica de Cézanne, que vuelve al realismo, aprovechando las experiencias técnicas de los impresionistas, dando valor a los volúmenes que aquellos relegaron a un segundo término.

En la obra que se presenta, la imagen más bien resume que explica, la pincelada cortada, amplia en un principio, es colocada de forma que el conjunto de una visión vibrante.

La obra es, en principio, una realidad física integrada por determinados materiales, se presenta con un marco relativamente ancho; esto debe acentuar el aislamiento de la realidad interna del cuadro. Las dimensiones en que se presenta corresponde a un bastidor del cuarenta de figura, cuyo lienzo presenta una calidad aceptable; dicho bastidor es muy consistente. Además de estos, se ha empleado para su ejecución la siguiente serie de materiales: óleos de buena calidad así como pinceles de tipo plano, que van desde el número doce hasta el veintidós aproximadamente, los pinceles mayores son de cerda dura, mientras que los números inferiores son de pelo suave. Como disolvente se ha utilizado casi exclusivamente el aguarrás, así-

como al final un poco de barniz holandés y aceite de linaza, siendo éste utilizado en proporción muy escasa.

La gama de colores utilizados van del blanco, rojo de Venecia, ocre, amarillo limón, azul ultramar oscuro, tierra siena natural, al verde vejiga, verde esmeralda y cadmio rojo.

A continuación, vamos a tratar de explicar, conjuntamente con las imágenes que se aprecian en las láminas de la obra, su proceso de realización, al que se pueden añadir las ilustraciones que se disponen de forma anexa al final del trabajo, a las que no se va a aludir, pero que pueden completar muy bien su carácter.

Lo primero que se ha planteado es la realización de un pequeño estudio de la modelo, independientemente de la composición final (láminas 22 y 23); éste se ha realizado basándola en una mancha general de tonos violáceos, sobre la cual se va dibujando directamente con el color, que luego se van fundiendo, formando pequeñas pinceladas, bajando los tonos, para lograr una unidad armónica a partir de una gama de tonos grises; el fondo se ha ido modificando, pasando así de la imprimación inicial, al igual que lo han hecho otros pintores, a un color dado, en mayor concordancia con la figura.

En este momento se está decidiendo la elaboración de un trabajo con las características del que -

se presenta. Como se ha dicho antes, la idea era presentar una obra con las características del tema, pero en forma de compendio; esto justifica en parte la elección que presente una cierta complejidad, para es captar del retrato de pose, y que a la vez sea el retrato el objetivo principal, supeditando, por lo tanto, la composición a éste. También se ha planteado la necesidad de ceñirse al modelo en lo concerniente al tiempo de realización, supeditándose la obra tanto a la consecución del modelo como al tiempo que éste quiera emplear en la misma.

Lo primero que se ha realizado, en lo referente al cuadro, es la fijación de unos esquemas compositivos, tomando por esquemas principal el que está constituido por una pirámide, cuyo eje coincide con la dirección de las piernas. Las direcciones marcadas por la mesa, situada detrás de la modelo, así como por la ventana, se entrecruzan sin llegar a unirse. Por otro lado, la composición podría también definirse basándose en una espiral, que se sitúa en la base, desde la caja de la derecha, para prolongarse hasta la cabeza, pasando antes por el espejo. La figura aquí no coincide con un eje de simetría absoluta con el resto del cuadro; el espacio queda así construido adquiriendo una cohesión suplementaria, que a pesar de las diferencias de escala, provoca la integración de la figura misma en su ambiente.

En cuanto a la introducción de los elementos, e-

lección de los objetos, han sido seleccionados como transportadores de forma y color, materias todas de diferentes consistencia, donde se encuentran luces y reflejos, que constituyen un apoyo para estudiar la naturaleza del modelo.

En las láminas 24, 25 y 26, vemos los primeros esbozos de lo que configurará el cuadro, realizado sobre grises claros, intenta más que nada situar los elementos, que todavía no están proporcionados, sólo intuídos por el color, buscando el color local, que luego se refuerza.

En las láminas 27, 28 y 29, se puede decir que la superficie del ámbito comprendido por el cuadro está cubierta, aunque se irán construyendo a medida que el cuadro vaya avanzando para que resulte expresiva en toda su distribución. La estructura del cuadro varía aquí en dos elementos; primero, se ha añadido una cortina que evita la intensidad luminosa, suavizando así los contrastes; en segundo lugar, se añade un cuadro, a la derecha, que crea una ficción más junto con el espejo.

En las láminas 30, 31 y 32, los trazos se intensifican y se va adoptando la valoración final, la pose sufre también una variación y se ha suprimido el libro.

Ya en las láminas 33, 34 y 35, se han ido subiendo los tonos, lo que supone un cambio de valoración al cerrar la cortina. La pincelada se va haciendo más

corta, definiendo así a través de ella los volúmenes. Aquí la imagen aparece ya reflejada en el espejo, que aísla a ésta del fondo.

Las lâminas 36, 37 y 38, vemos cómo la cara ha cambiando, suavizándose los tonos y suprimiéndose los contornos; la caja, en primer plano, continúa aquí en su aspecto inicial para que no confunda ni reste importancia al motivo principal. El fondo se ha oscurecido más, pero no para lograr ningún efectismo, sino para fundir a la modelo en su entorno.

En las lâminas 39 y 40, se ha matizado más para realzar los volúmenes; se ha procurado también conseguir una mayor limpieza de color en las zonas que lo requieren, así como restar importancia a las zonas -- que no lo merezcan. Hay que considerar que la ventana juega un papel de espacio abierto, aunque no lo sea y que el marco de la ventana le yuxtapone un espacio -- distinto cuidadosamente limitado. Las cortinas, en un principio (lâmina 27), aislaban como otro marco interno la realidad externa del espacio ideal, enmarcaban el espacio del cuadro como podría hacerlo la ventana; en definitiva, ambos elementos han jugado el papel de enmarcación interna de la obra.

Creemos que este breve comentario de las distintas etapas, basado en una serie de fotografías, testimonia las soluciones adoptadas, aceptadas o descartadas luego; las dudas o correcciones que han caracterizado la labor final de completar la obra. Si bien, aceptamos su posible reelaboración o modificación, se-

ha pretendido que la obra fuera significativa, procurando cumplir alguna de las premisas de este género.

Debido a las limitaciones de tiempo y extensión de la obra, el tema no ha sido realizado con la ampli tud que merece, tratándolo sólo de forma general en sus aspectos fundamentales, ya que en sí cualquiera de sus apartados es digno de un estudio más profundo, de una tesis doctoral; sin embargo creo haber cumplido las intenciones primordiales que nos habíamos fija do al iniciar este trabajo.

- Gállego, Julián. El cuadro dentro del cuadro. Ediciones Cátedra. Madrid - 1978.
- Matisse, Henri; Sobre arte. Barral Editores. Barcelona - 1978.
- Pijoan; Historia del arte. Editorial Salvat.
- Wilde, Oscar; El retrato de Dorian Gray. Editorial Salvat. 1.982.
- Francastel, Galienne y Pierre; El retrato. Ediciones Cátedra. Madrid - 1978.
- Hauser, Arnold; Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Labor.
- Hauser, Arnold. Sociología del arte. Ediciones Labor.
- Argan, Giulio Carlo.; El arte moderno. Editorial Fernando Torres. Valencia - 1975.
- Doerner, Max; Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Editorial Reverté. Barcelona - 1980.
- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John; Estética, -- historia y fundamentos. Ediciones Cátedra. Madrid-1981.
- Polí, Francesco; Producción artística y mercado. Editorial Gustavo Gili. Barcelona - 1976.
- Da Vinci, Leonardo; Tratado de pintura. Editora Nacional. Madrid - 1979.



22,23- Boceto.

Conjunto y detalle.



24- Fase de planteamiento.



25- Detalle.

25- Fase del desarrollo
de la obra.



25- Foto del disegnatore
in corso.
26- Detalle.



26- Detalle.

- 27- Fase del desarrollo de
la obra.
- 28- Detalle.



29- Fase del desarrollo
de la obra.



30- Fase del desarrollo
de la obra.





31- Foto del desarrollo de
la obra.
32- Detalle.

31,32- Detalles.



- 33- Fase del desarrollo de
la obra.
- 34- Detalle.



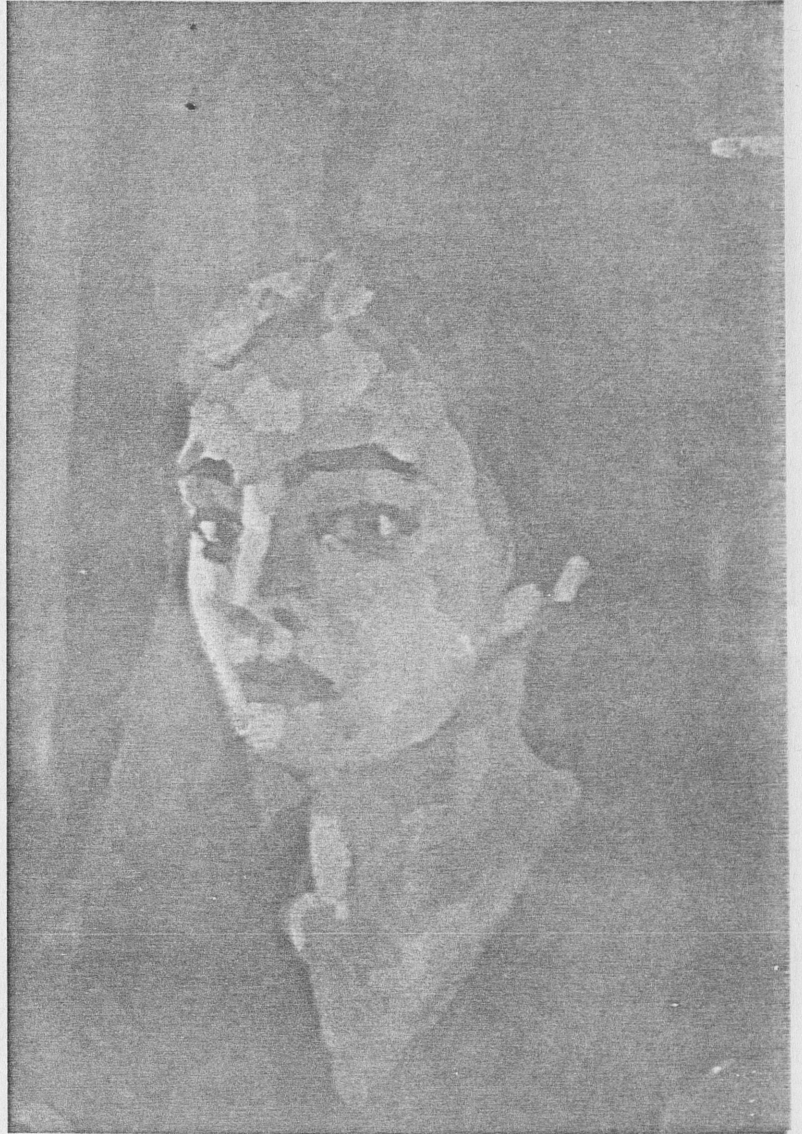


35- Detalle.

36- Etapa del desarrollo
de la obra.

37- Detalle.





30- Detalle.

39- Etapa del desarrollo
de la obra.

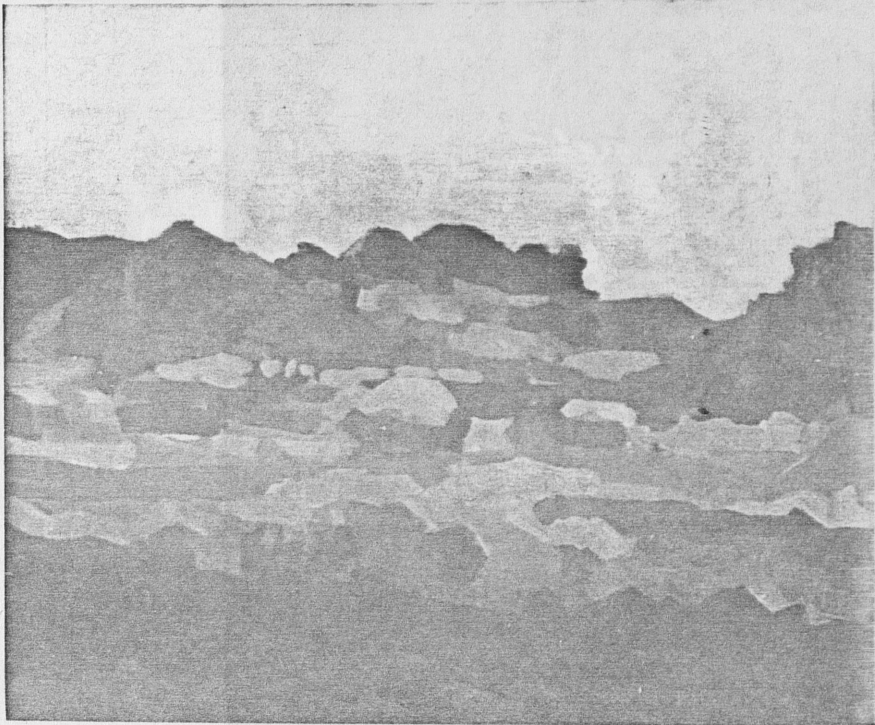


40- Resultado final.



41,42- Detelles.





Paisaje.

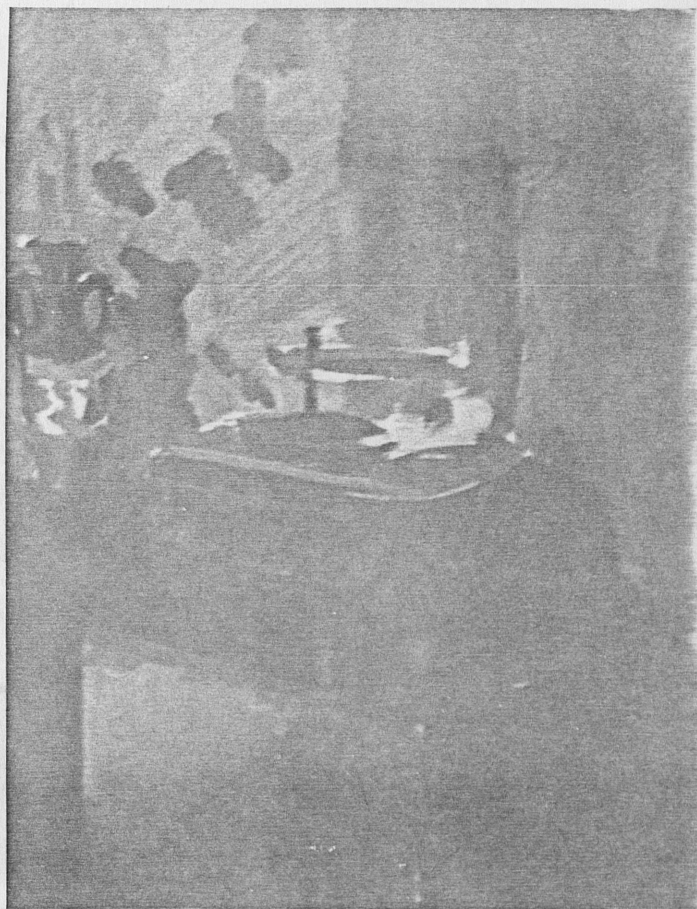


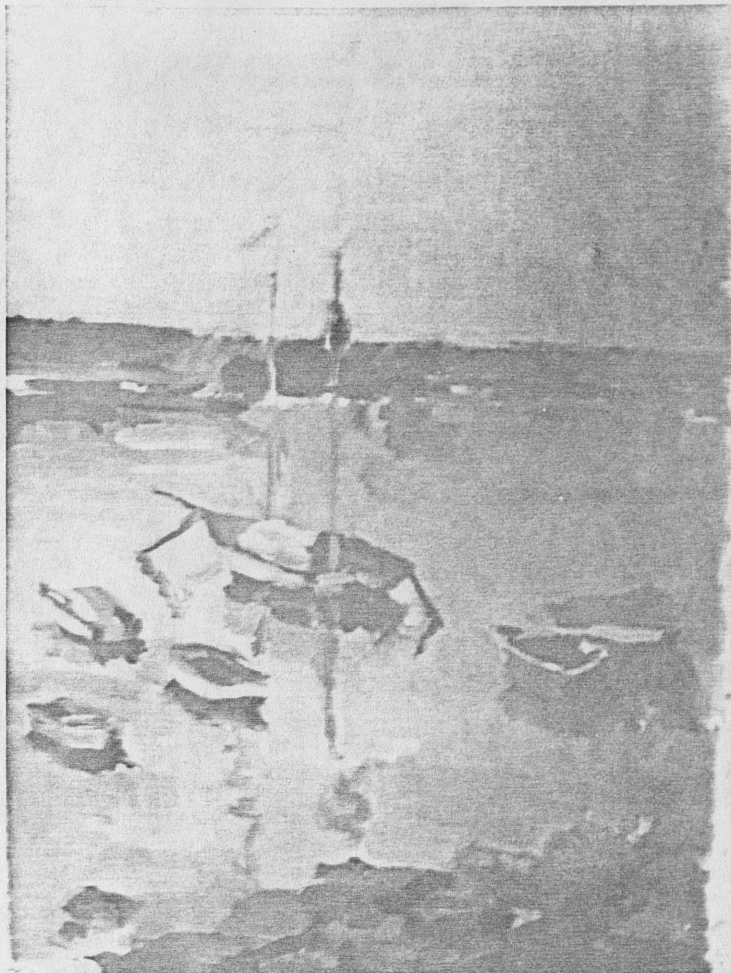
Naturaleza muerta.

Perro.



Natureleza muerta.





Marina



Paisaje



Retrato de Oscar Suárez,
Boceto y resultado final.

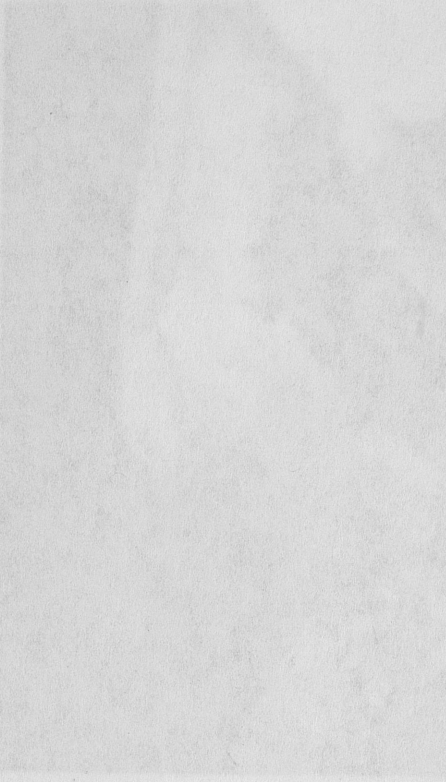




Retrato de Oscar Suárez,
Detalle



Paisaje



Wald (Detail)



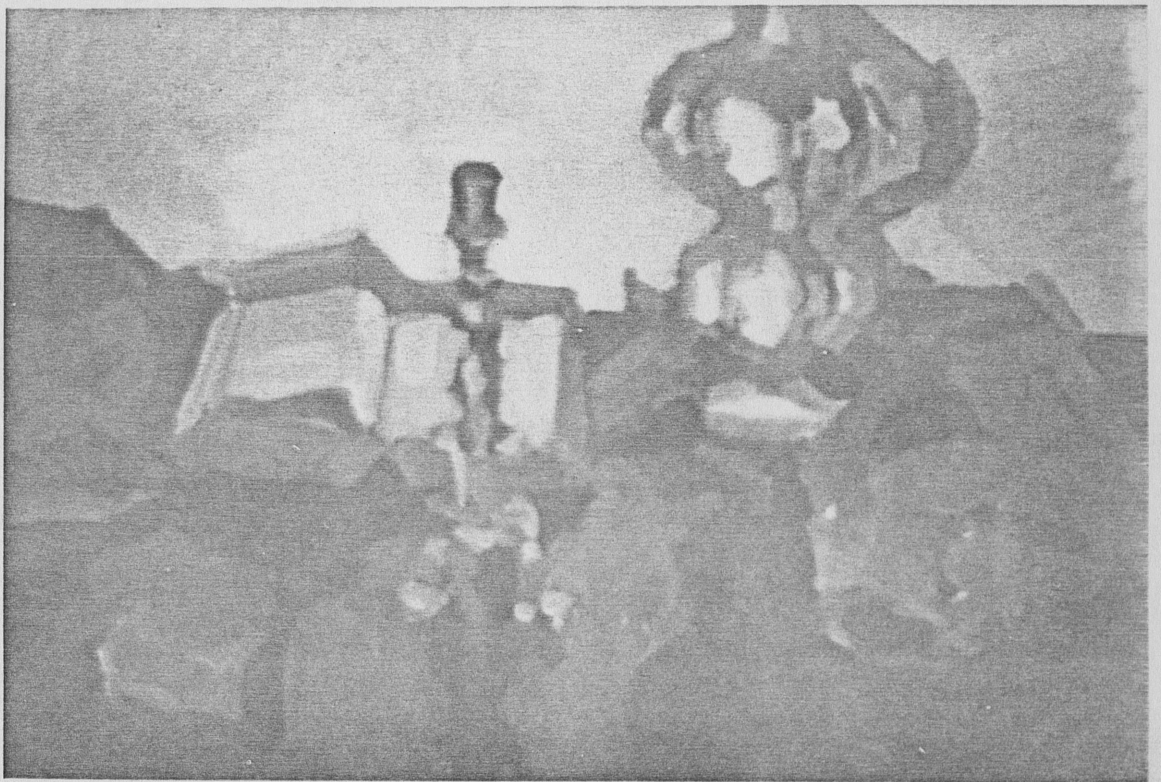
Paisaje.



Paisaje



Retrato (detalle)



Naturaleza muerta.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 2 2 2 *