

LA MIRADA INTERIOR: AUTORRETRATOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

**M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
Universidad Nacional de Educación a Distancia**

RESUMEN

La propia imagen ha obsesionado siempre a los artistas. Los autorretratos les han servido para expresar su estado de ánimo, para dar a conocer su status social o han sido el manifiesto de sus ideas. A lo largo del siglo XIX, los pintores españoles han recogido en sus pinturas su propia imagen. El primero de todos ellos, Goya, proporcionó un modelo que va a experimentar pocas variantes a lo largo del siglo. Pero los autorretratos se fueron adaptando a las modas sucesivas: romanticismo, eclecticismo o las primeras vanguardias, se dejaron sentir en la manera en la que el artista reflejaba su realidad.

SUMMARY

Their own image has always obsessed the artists. The self-portraits have served to them to express their psychological state, to present their social status or have been the manifesto of their ideas. Throughout century XIX, the Spanish painters have gathered in their paintings their own image. The first one, Goya, he provided a model that is going to experience few variants throughout the century. But the self-portraits went away adapting to the successive fashions: romanticism, eclecticism or the first avant-gardes, were let feel in the way in which the artist reflected his reality.

En 1820 Francisco de Goya (1746-1828) convalecía de una grave enfermedad que le había tenido postrado y de la que sanó gracias a los cuidados de su médico y amigo Arrieta. Como muestra de agradecimiento y también de alegría por su restablecimiento, Goya se pinta acompañado por el doctor en uno de los autorretratos más peculiares de la pintura española (Fig. 1).

El género del autorretrato había sido siempre un vehículo de autoafirmación, de exhibición del prestigio profesional y de relevancia social. El Velázquez de "Las Meninas" o el Vermeer de Delft en "El Arte de la Pintura"¹ deseaban ante todo mostrar su condición social que consideraban estaba por encima de la de un puro artesano de la pintura, es por ello que el holandés prefiera aparecer formando parte de un tema alegórico. No obstante, desde el siglo XIX principalmente, el autorretrato también se presta a la introspección, a recoger la mirada interior, el deseo del artista de dar a conocer su alma, o incluso de forma mucho más concreta, de mostrar ese rasgo de su carácter con el que quiere que se le identifique.

Por ello el "Goya curado por el doctor Arrieta" (Minneapolis, Institute of Arts) resulta aún más chocante porque presenta una imagen totalmente desacralizada del artista. La composición recurre al modelo de los exvotos populares con una inscripción en la parte inferior que dice lo siguiente: "*Goya agradecido, à su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida à fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820*". El pintor se retrata como un ser de aspecto demacrado al que un benéfico Arrieta, casi un símbolo de la caridad, ayuda a tomar una medicina; sus manos se ven crispadas estrujando la sábana. A su alrededor unas figuras, apenas esbozadas, parecen acosar a médico y enfermo. La coincidencia de estas efígies de "brujas" con los personajes que Goya pintó por esos años en la Quinta del Sordo son notables. Unas y otras parecen la expresión de los terrores y espantos que rodearon al artista en sus últimos años, una referencia al mundo de lo onírico o demoníaco que tanto peso tuvo en toda su obra y que le comunica con lo surreal. Atrás habían quedado sus autorretratos, más de quince a lo largo de su vida, que nos dejan ver su imagen poderosa y algo retadora en la búsqueda del triunfo profesional² o su papel de testigo lúcido de la realidad cuando aparece pintando "La familia de Carlos IV", en una referencia a Velázquez que siempre reconoció.



Fig. 1. Francisco de Goya: *Goya atendido por Arrieta*. 1820. Minneapolis, Institute of Arts.

¹ La obra de Vermeer fue pintada hacia 1666 y se encuentra en el Viena Kunsthistorisches Museum. "Las Meninas" se pintó en 1656 y como es sabido se conserva en el Museo del Prado. En las dos obras ambos artistas se retratan vestidos con atuendo de etiqueta para mostrar el carácter liberal del arte de la pintura. Tal y como interpreta Víctor NIETO en "*La línea de Apeles. Pintura escrita, palabra pintada*" (Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2003, pág.53) Velázquez desea exhibir su condición de aposentador de palacio y aparece vestido con todos los elementos que le distinguen como tal.

² Son muchos los trabajos que han analizado desde diferentes puntos de vista los autorretratos de Goya, destacan, no obstante: Julián GÁLLEGO: *Autorretratos de Goya*. Zaragoza, 1978; más recientemente también con la colaboración de Gállego VV.AA: *Artistas pintados. Retratos de Pintores y Escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, 1997.

Goya a través de estos autorretratos, pintados, dibujados o grabados, había ido evolucionando desde el retrato de gusto rococó a la austeridad y economía de medios que podemos admirar en su autorretrato de 1815 cuando contaba 69 años³; en él su busto se recorta sobre un fondo neutro y la ropa resuelta por medio de gruesas pinceladas acompaña a un rostro de expresión cansada pero intuitiva. Su factura técnica es similar a la seguida por Rembrandt; como él, de unas superficies lisas ha ido pasando al empleo de empastes rugosos, “que, primero y a su modo, aún sirven para dibujar la forma y acusarla y luego se convierten en grumos espesos desentendidos del dibujo y en los que juegan con su pasta el toque y la luz”, tal y como gustó de definirlo Lafuente Ferrari en su *Breve Historia de la pintura española* (Fig. 2). Goya siempre dijo que había tenido tres maestros: Velázquez, Rembrandt y la naturaleza; como el holandés fue simplificando su imagen hasta llegar a estas obras de madurez en las que prima lo plástico y esencial a la búsqueda de la expresividad, de afirmación de su propia individualidad como el hombre al que los años hacen estar de vuelta de muchas cosas.



Fig. 2. Francisco de Goya: *Autorretrato*. 1815. Madrid, Museo del Prado.

Nada tienen que ver estos autorretratos últimos de Goya con el retrato que le hizo el gran pintor de cámara, Vicente López en 1826 (Museo del Prado, n° inv. 864); en él Goya aparece retratado con absoluto verismo: es un anciano de gesto amargo y mirada desconfiada, que, cuidadosamente vestido, sostiene entre sus manos los pinceles y la paleta con los colores. López en ese lienzo de superficie acharolada y tan preciosista como todos los suyos, supo reflejar no sólo el físico, sino también el visible sentimiento del Goya anciano, cansado y desengañado de la España de sus últimos años. Lafuente Ferrari dice que Goya no permitió a Vicente López que rematara excesivamente el retrato como era su gusto y por ello quedó con el toque maestro que conocemos.

Es evidente, que Goya en sus retratos y por supuesto en los autorretratos, consiguió ir mucho más allá de las limitaciones teóricas que le imponía el neoclasicismo, incluso tomó notas del rococó porque era un hijo de su tiempo, aunque sus aportaciones particulares le lleven al romanticismo y a la época moderna⁴ en ese afán por la introspección tan habitual en los artistas de la modernidad. Goya había conseguido presentar al personaje, a él mismo, aislado del ambiente, en donde toda semejanza con el modelo está confiada a la identificación de la personalidad a través de los

³ Autorretrato de Goya: Museo del Prado n° inv. 723; aparece firmado a la izquierda “Fr. Goya Pintor/ Aragonés/ Por el mismo/ 1815”. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva otro ejemplar muy similar sobre tabla, donado a la institución por Javier Goya, n° inv. 669, también está firmado y fechado pero es de factura menos suelta.

⁴ Para Valeriano Bozal en *Goya y el gusto moderno*. (Madrid, Alianza Forma, 1994, pág. 9 y ss.) Goya fue un artista romántico como también lo fue neoclásico que no dudó en utilizar rasgos directamente tomados del rococó.

rasgos del rostro y de los gestos con una notable economía de medios. Sus modelos y rasgos innovadores no sólo serán seguidos por sus inmediatos continuadores sino que tendrán gran incidencia en toda la producción retratística del siglo XIX.

José de Madrazo (1781-1859) es el pintor neoclásico por excelencia, el representante del más acusado academicismo y una figura capital para entender el desarrollo de las Bellas Artes en España hasta mediados del siglo XIX. Bajo su orientación se reordenaron las enseñanzas artísticas, se estableció el Museo del Prado y su labor como director del Real Establecimiento Litográfico se dejó sentir porque propició la reproducción de los cuadros de la colección real lo que ayudó a su conocimiento y difusión. Madrazo es también el fundador de una dinastía de artistas y escritores que controlará la práctica artística en España hasta muy avanzado el siglo XIX. Su hijo Pedro fundó la revista "El Artista" de la que se publicaron dieciocho cuadernos entre 1835 y 1836 y en la que sus artículos censurando determinadas intervenciones relacionadas con los monumentos artísticos o los efectos de las medidas desamortizadas sobre los conventos de Madrid, sentaron las bases de una nueva consideración del patrimonio⁵. Todas estas actividades no hacen sino reflejar la importancia de Madrazo en el mundo artístico de la corte. Como pintor, el que fuera discípulo de Jacques-Louis David en París y que completó su formación en Roma como pensionado donde conoció a Ingres, se muestra como el pintor de cámara con buen oficio que sabe traducir los deseos del monarca -hizo varios retratos de Fernando VII- y que lleva a cabo con corrección lo que conocemos como arte oficial. Su aprendizaje europeo le facultó para tratar con desenvoltura el retrato dentro de un gusto por lo dibujístico que no pudo obviar incluso cuando pintó hacia 1840 su autorretrato (fig. 3), un ejercicio de introspección, que le muestra ya en la madurez como un hombre elegante y de carácter enérgico como sus propios hijos decían de él. A pesar de representarse elegantemente vestido, lo que era propio de su condición, quiso que en sus manos aparecieran los útiles de pintor, como muestra de su verdadera profesión⁶.

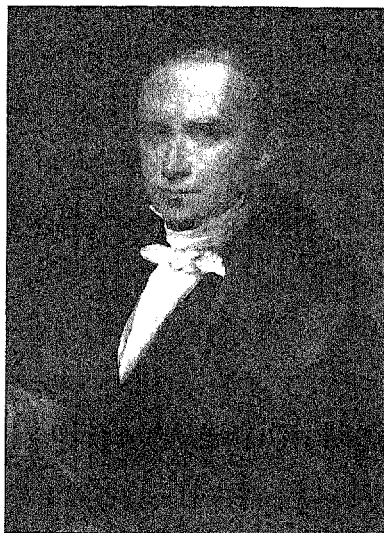


Fig. 3. José de Madrazo: *Autorretrato*. H. 1840. Madrid, Museo del Prado.

Su hijo pintor, Federico, a quien puso en contacto con Ingres, desarrolló un modelo de retrato que le consagró como el creador del retrato español moderno, deudor en muchos aspectos de su maestro Ingres.

⁵ Especial interés tienen los artículos de Madrazo sobre el particular pero en especial el denominado "Demolición de conventos" *El Artista*, Madrid, 1835-1836, tomo III, págs. 97-100.

⁶ El autorretrato se encuentra en el Museo del Prado nº inventario 4470. En esos momentos Madrazo era director de pintura en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y director del Real Museo del Prado donde había montado el taller de restauración.

El Romanticismo, ese movimiento al que abrieron las puertas el desengaño por los resultados de la Revolución, la desconfianza hacia la razón como única orientación de las artes y la atracción hacia factores como lo mágico, lo oculto o lo onírico, introduce una nueva actitud hacia el arte y la vida que dará un nuevo rumbo al pensamiento europeo. Por romántico se entendió el término con el que el alemán Friedrich Schlegel "el mayor precursor, heraldo y profeta del romanticismo que haya existido" definió la nueva poesía para diferenciarla de la de origen clásico. Vino a sustituir al adjetivo "moderno" con el que se había calificado a los nuevos artistas, porque esta denominación, excesivamente general, no diferenciaba a los modernos de los propiamente románticos⁷.

La extensión y europeísmo del movimiento fue una realidad una vez acabadas las guerras napoleónicas, muchas fueron las coincidencias en las manifestaciones de unos países y otros, en parte gracias a los viajes y contactos personales entre artistas e intelectuales, interesados por la vanguardia alemana. El afán viajero de estos artistas unas veces y el exilio otras, favorecieron la difusión del romanticismo que se multiplicó en obras artísticas cada vez más alejadas de la normativa clásica.

Quizá es importante resaltar la variedad de posturas dentro del romanticismo, por lo que no podemos hablar de un lenguaje común de formas visuales.

Baudelaire decía que "El Romanticismo no se sitúa exactamente ni en la elección del tema ni en la total sinceridad, sino en una manera de sentir" y esta manera de sentir sólo puede percibirse subjetivamente. En lugar de reflejar los valores intemporales y universales del clasicismo, toda obra de arte romántica es única, es la expresión de la experiencia vital personal del artista. Los artistas románticos tienden a romper las imposiciones estéticas para realizar obras que respondan a su potencia creadora y a su necesidad interior de expresividad. Al poner en tela de juicio las normas clasicistas dictadas desde la Academia, sólo les interesa resaltar, como decía el pintor Caspar- David Friedrich, que "la única ley del artista son sus sentimientos". Con ello la teoría secular del arte como mimesis se sustituyó por la del arte como expresión. Por este motivo el género del autorretrato experimentará un gran auge al servir a la perfección para expresar el interior del artista y admitir en su formulación las más diversas tendencias.

El romanticismo español, algo más tardío que el del norte de Europa, vivió también de esa oposición al clasicismo que era común al movimiento, de un egocentrismo en lo literario que en las artes plásticas pronto se convertirá en un equilibrio entre academicismo y renovación. Las tertulias literarias en el Madrid isabelino reunían en el Café del Príncipe, en el salón del Marqués de Molins o en el taller del pintor Alenza a lo más granado del romanticismo español. El Parnasio del café del Príncipe tuvo una nutrida concurrencia desde 1833 a 1840 y allí se daban cita Mariano José de Larra, Patricio de la Escosura, Espronceda, Ventura de la Vega, el pintor Esquivel, el duque de Rivas, Zorrilla, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Mesonero Romanos, el marqués de Molins y muchos más representantes de la socie-

⁷ Sobre las teorías del romanticismo y el papel en los nuevos movimientos de los hermanos Schlegel interesa consultar a Isaiah BERLIN: *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Ed Taurus, 1999, págs. 35 y

dad culta; en ocasiones a ellos se unían los actores del Teatro del Príncipe⁸. Los artistas allí reunidos reflejan en su producción la variedad de planteamientos estéticos que se daban cita en la sociedad romántica de la corte.

El sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857) hizo una importante aportación al retrato romántico con dos cuadros colectivos donde representa a políticos e intelectuales. El más antiguo en el Museo Romántico de Madrid (1845) representa la reunión de artistas teatrales alrededor de Ventura de la Vega que lee una de sus obras en el teatro del Príncipe de Madrid. En el cuadro, que quedó sin terminar, aparecen retratados el matrimonio formado por los actores Julián Romea y Teodora Lamadrid. En 1846 realizó de manera similar el lienzo "Zorrilla leyendo unos versos en el estudio del pintor", donde además de retratarse él mismo pintando un cuadro religioso, pinta a los personajes alineados en sentido semicircular en una escena que es una crónica perfecta del mundo político y cultural de la época (Fig. 4).

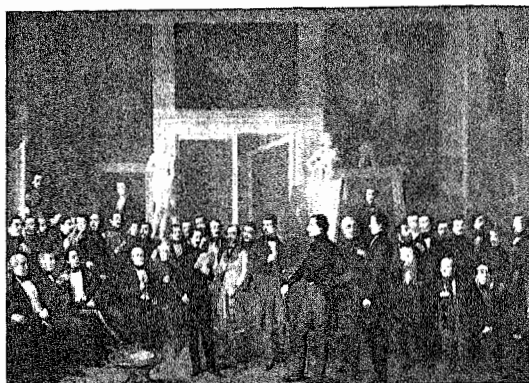


Fig. 4. Antonio María Esquivel: *Zorrilla leyendo unos versos en el estudio del pintor*. 1846. Madrid, Museo del Prado.

La obra de Esquivel es un precedente del "Atelier" de Courbet de 1855, si bien tiene un referente francés más antiguo, como es, "Andrieux haciendo una lectura en la Comedia Francesa", por el académico Fr. J. Heim de hacia 1830, una obra que se expuso en el Salón de 1847 y que pertenece al Museo de Versalles; en ella Heim agrupó de manera ficticia a los principales escritores de 1830 como Dumas, Victor Hugo, Chateaubriand, el Baron Taylor, Alfred de Vigny⁹; las semejanzas formales con la obra de Esquivel son notables principalmente por el dibujo aún muy clásico.

Esquivel, por su parte había conseguido representar hasta cuarenta y cuatro personajes de este mundo romántico del que se consideraba parte. El artista había contribuido a la creación del Liceo Artístico y Literario cuyo fundador fue José Fernández de Rivas, una institución en la que se daban cita políticos, literatos y artistas y a la que en 1838 acudió la Reina Gobernadora para una de sus sesiones. En su lienzo, los personajes visten el clásico levitón o el frac azul y anudan al cuello la corbata de tres vueltas, aunque algunos como Juan Nicasio Gallego vista traje talar o uniforme militar en el caso de Juan de la Pezuela, Antonio Ferrer del Río, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Julián Romea, Pedro de Madrazo, Ramón de

⁸ El ambiente de estas tertulias madrileñas está muy bien recreado en el ya clásico libro de J.F. RAFOLS: *El arte romántico en España*. Barcelona, Ed. Juventud, 1954, pág. 69.

⁹ El tema de los retratos colectivos en Francia y España y en concreto este ejemplo fue tratado por M^a Teresa JIMÉNEZ: "Los escritores vistos por los artistas" *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, UNED, 1988, pág. 203.

Campoamor, Ramón de Mesonero Romanos, el Duque de Frías, Antonio Gil y Zarate y un largo etcétera, verdadera galería iconográfica del momento y testimonio de la estrecha relación entre arte, literatura y sociedad¹⁰.

Pero en Madrid había otras corrientes artísticas más cercanas a la tradición goyesca y a la vez con notas del romanticismo militante en el que el artista se asemeja a los personajes populares a los que representa, de vida plagada de penalidades y estrecheces económicas. El representante más genuino de este movimiento sería Leonardo Alenza (1807-1845) cuya corta vida, murió a los 38 años, parece la plasmación del ideal romántico. Su autorretrato de hacia 1843 (Fig. 5) sigue la estela del último Goya, en que con una gran economía de medios y una clara separación de su entorno, sobre el fondo neutro, el artista refleja su interior, esa melancolía y fragilidad que preludia su enfermedad¹¹.



Fig. 5. Leonardo Alenza: *Autorretrato*. H.1843. Madrid, Museo del Prado.

En la línea del genio romántico y veta goyesca también se encuadra la obra de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) conocido también como Lucas Padilla, que no ha pasado a la historia como pintor de retratos, sino como un perfecto autor romántico. Su técnica abocetada y el predominio de la mancha y del color le relacionan con Goya pero también con el colorido y la pincelada suelta de un Velázquez. No aparece en el retrato de grupo de Esquivel quizá porque era más joven y no ocupaba todavía un lugar importante en la sociedad del momento si bien la reina le nombró pintor honorario de cámara y caballero de la orden de Carlos III. Lucas no fue un retratista, pero sí gustó de autorretratarse en varias ocasiones; su imagen del Museo del Prado (Fig. 6) de hacia 1865 es uno de los mejores realizado con esa simplicidad que admiramos en Goya y en que quiso aparecer con gesto adusto y de pasión contenida, fiel reflejo del deseo del artista romántico de juzgar la realidad desde su propia interioridad¹².

En los círculos artísticos del romanticismo el amor a lo medieval es un lugar común para muchos de los artistas, en parte por lo que suponía de rechazo al clasicismo y de vuelta a los orígenes; este concepto se extiende por toda Europa en buena medida gracias a los viajes de los artistas. La moda de lo clásico dio paso a la moda de lo medieval. En 1809 se estableció en Roma la cofradía de los Nazarenos bajo la dirección de Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), su doctrina estaba cargada de notas nacionalistas y

¹⁰ La obra de Esquivel pertenece al Museo del Prado nº Inv. 4299. Rafols: Op.cit, págs.106 y ss. da cuenta de la identidad de los retratados y de su presencia en la sociedad del momento.

¹¹ El autorretrato de Alenza pertenece al Museo del Prado nº Inv. 4203. En *Artistas Pintados*: Op. Cit. Pág.78, se recoge la necrológica del artista que se publicó, en 1848, en el "Semanario Pintoresco Español" para el que dibujó y que dirigía Ramón de Mesonero Romanos, decía así: "Un joven retirado del bullicio, lejos de toda concurrencia, aislado por el carácter y por la enfermedad, pobre y olvidado y aún desdeñoso de todo favor, y ajeno, en fin, a las pandillas y compadrazgos, que suelen ser entre nosotros la base de la reputación".

¹² Museo del Prado nº 4434, en *Artistas Pintados* Op. Cit. Pág. 92.

medievalizantes y bebía en las fuentes de los escritos de los hermanos Schlegel donde se tendía a la identificación de germanismo y cristianismo. Los Nazarenos buscaron en Roma, donde vivieron como una comunidad religiosa, crear un lenguaje formal adecuado para representar los temas religiosos y sus ojos se volvieron hacia los modelos de la pintura primitiva italiana. La fascinación que ejercieron los artistas que acompañaban a Overbeck, Franz Pforr (1788-1812), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), Peter von Cornelius (1783-1867), Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862), sobre los jóvenes artistas que llegaban a Roma, también alcanzó a los españoles que acudían a la ciudad como pensionados. Es evidente el deslumbramiento de un Federico de Madrazo o de Carlos Luis de Ribera, pero sobre todo de un grupo de pintores catalanes, pensionados en Roma por la Junta de Comercio de Barcelona, que se constituyeron en el primer núcleo artístico del romanticismo catalán, muy unidos con el ambiente literario y nacionalista y a los que se denominó Escuela Purista, luego Natzarens Catalans.

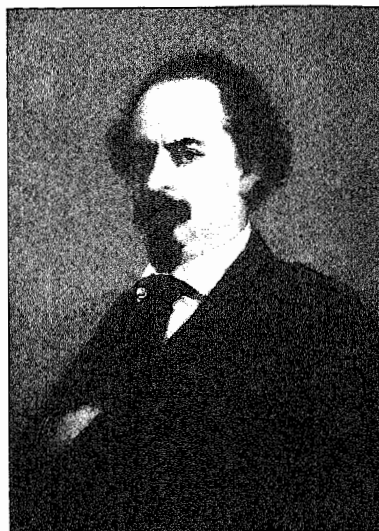


Fig. 6. Eugenio Lucas: *Autorretrato*. H. 1860. Madrid, Museo del Prado.

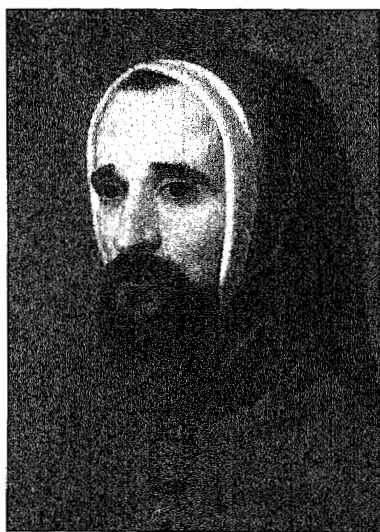


Fig. 7. Claudi Lorenzale: *Autorretrato con capucha*. H. 1840. Barcelona, Museu d'Art Modern.

El primer pensionado catalán, Pau Milà i Fontanals (1810-1883) defendió a su regreso a Barcelona, la doctrina estética de Overbeck en la que la vuelta a los tiempos pasados, enlaza perfectamente con el deseo latente en los ambientes románticos catalanes de buscar la esencia de las nacionalidades en el pasado medieval, como lo genuino de sus raíces frente al clasicismo que se veía como el arte impuesto por el centralismo del Estado. Milà ejerce desde la Escuela de la Lonja un apostolado nazareno y nacionalista que se dejará sentir en artistas catalanes como Joaquín Espalter (1809-1880), Pelegrí Clavé (1811-1880) o Claudi Lorenzale (1815-1889). Todos ellos admiraban la pintura del "Divino" Rafael pero también eran deudores de la simplicidad y pureza de líneas de Fra Angelico. Hacia 1840 Claudi Lorenzale (Fig. 7) gusta de retratarse con capucha como un personaje medieval, cuando aún estaba inmerso en el ambiente nazareno¹³; por el

¹³ La aparición y evolución del grupo nazareno catalán está perfectamente expuesto en Francesc Fontbona: *Del Neoclasicisme a la Restauració, 1808-1888*. Història de l'Art Català, volum VI. Ed. 62, Barcelona, 1983, págs. 102 y ss. El autorretrato con capucha de Lorenzale está en el Museu d'Art Modern de Barcelona, tiene unas dimensiones de 46x37 cm.

contrario en 1843 cuando ya habían pasado dos años desde su vuelta de Roma, se representa cubierto con una gorra, habitual entre los artistas del momento. Su planteamiento formal no difiere en esos momentos de los elementos que pudimos ver en el retrato de Lucas.

Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) también fue seducido por la magia de los Nazarenos de Overbeck, pero su interpretación no se diferenció demasiado de la visión que de los nazarenos tuvieron los franceses. En Roma vive entre 1835 y 1841 Jean Dominique Ingres (1780-1867) como director de la Academia de Francia y allí reside también entre 1839 y 1842 Federico de Madrazo; es sabido que Villa Medici es en esos momentos centro de reunión de los artistas extranjeros en Roma. Así pues, la admiración que Federico sintió por Ingres desde su primera visita a París en 1833, tuvo ocasión de consolidarse incluso sustentada por las enseñanzas de los modelos italianos de Rafael o de los primitivos, verdadera obsesión también para los Nazarenos. Madrazo regresará a Madrid en 1842 investido de una fama europea que le convierte en un plazo breve de tiempo en el Ingres español, especializado en la pintura de retratos, esas obras que le permitían mantener su nivel de vida y que le convirtieron en el cronista de la buena sociedad isabelina; llegó a pintor de Cámara en 1857 y nos ha dejado una crónica gráfica de la reina Isabel II¹⁴. Como Ingres, sobre todo en los retratos femeninos, hay un afán por reproducir con minuciosidad hasta los menores detalles de la indumentaria, de ello dan fe la gran cantidad de dibujos de joyas o de decoración que realizó. Los bellísimos retratos de "Leocadia Zamora" (1847) o de la Marquesa de Alcañices (1862) muestran un dominio absoluto en la representación de joyas y tejidos y, lo que es más importante la recreación del ambiente donde se sitúa la modelo.

Por el contrario cuando Federico de Madrazo pinta su autorretrato (Fig. 8), de él desaparece toda retórica; se representa en su estudio de la calle de la Greda pintando un lienzo de buenas dimensiones, cubierto con una bata que le resguarde de las manchas de pintura y en pleno proceso de creación. Su imagen es la de un pintor atareado en su estudio, un espacio que aparece pergeñado someramente con esbozos de cuadros religiosos en la pared y una estufa de hierro, a su lado se aprecia un sillón de brazos torneados, una tipología que recogió en muchos de sus retratos. Como otros artistas del momento trató de mostrar su carácter, mirada aguda y cierto distanciamiento en la actitud, pero sencillez en el plantea-



Fig. 8. Federico de Madrazo: *Autorretrato*. 1858. Madrid, Colección particular.

¹⁴ La obra de Federico de Madrazo, así como las relaciones y contactos que condicionaron su formación están perfectamente recogidos en el catálogo de la exposición "Federico de Madrazo y Kuntz" celebrada en el Museo del Prado en 1995. Contiene estudios introductorios de Carlos Reyero, Jesusa Vega, Santiago Alcolea y José Luis Díez quien también redacta el catálogo de las obras expuestas.

miento acentuada además por las escasas dimensiones del lienzo: 0'41x0'18, evidentemente casi un apunte destinado a servir de obsequio a un amigo, el Conde de la Unión y que firmó en 1858¹⁵.

El domesticado romanticismo español dio paso hacia mediados del siglo XIX al eclecticismo, fiel reflejo del afán que se produce en la sociedad española por conciliar extremos, lo mismo en la política donde aparece un partido de centro, la Unión Liberal, como en la literatura o en las artes plásticas, donde se busca combinar los elementos típicos del romanticismo español, como son el pintoresquismo o el folclorismo, con el realismo, que comienza a tomar auge y trata de reflejar fielmente la realidad social pero obviando los aspectos más duros. La pintura de historia y el retrato son los géneros que primaron en el contexto artístico del momento. El segundo atendía a la perfección la demandas de representación de la burguesía alta, que seguía los modelos dictados por la aristocracia. La pintura de historia era la preferida en los certámenes de las Exposiciones Nacionales establecidas mediante un decreto en 1854. Un jurado que formaban miembros de la Academia de Bellas Artes y jueces designados por el Estado, concedían premios a aquellas obras que sabían captar el gusto oficial por la pintura de historia. Los premios en las Exposiciones aseguraban los encargos oficiales pero también un pensionado en Roma o París. Incluso las diputaciones provinciales concedían estas pensiones a los ganadores en sus certámenes, en este caso los temas localistas tenían un mayor peso en la concesión de los ansiados premios.

La pintura de historia se elaboraba merced a unos cánones muy estrictos, perfectamente definidos en textos como el publicado en 1870 por el profesor de la Escuela de Bellas Artes, Francisco Mendoza, el *Manual del pintor de Historia*, verdadero recetario para acometer con propiedad el género. En estos cuadros históricos primaban sobre todo las tonalidades oscuras, propias de la luz del taller, que casaban bastante bien con una iconografía en la que menudeaban los aspectos dramáticos en el relato de las escenas históricas, evidentemente con un sentido escenográfico y una objetividad realista, exenta de sentido crítico.

Todos estos pintores triunfadores en los certámenes oficiales, completaban su formación con estancias en París y Roma principalmente y son muchas las concomitancias con el arte del Segundo Imperio francés, porque París había desplazado en buena medida en las directrices estéticas a la vieja Roma. Francia y sobre todo su capital, París, reunía a jóvenes artistas de toda Europa y América que acudían a la búsqueda de reconocimiento, de marchantes que vendieran sus obras a ricos coleccionistas y que extendieran su firma por el universo del arte. Como en España hay en cierto modo un espíritu artístico de conciliación entre las tendencias conservadoras que siguen el gusto establecido y por tanto, reciben ayudas oficiales, y las tendencias innovadoras que desafían el gusto mayoritario y avanzan merced a grandes sacrificios.

Lo cierto es que el predominio es para los alumnos de la École des Beaux-Arts y valga como ejemplo la Exposición Universal de París de 1855 en la que se dedicó una sección a las Bellas Artes. Ingres y Delacroix contaban con una rica muestra de

¹⁵ Federico de Madrazo...Op. cit pág. 282.

sus obras, mientras que Courbet fue rechazado. Los premiados fueron Léon Gérôme, Alexandre Cabanel y Ernest Meissonier¹⁶. En el arte de todos ellos primaba la minuciosidad por los detalles, el preciosismo en la representación y el sustrato literario de sus temas. Los modos de Meissonier encandilaron a muchos artistas españoles que se afanaron en el cuadro de pequeño formato, el "tableautin" de tema pintoresco y virtuosismo técnico que tenían excelente acogida entre la clientela burguesa.

Aunque la práctica del retrato no sufrió realmente modificaciones del romanticismo al realismo, lo cierto es que en ocasiones se trató como la pintura de género, pequeñas escenas de interior al gusto flamenco que como en el tableautin, reproducen los interiores hasta los menores detalles. Francisco Domingo Marqués (1842-1920) pintor valenciano, fue becado por la Diputación de Valencia para marchar a Roma donde conoce a Mariano Fortuny, de quien se hizo seguidor acérrimo hasta el extremo de que en la Exposición de París de 1889 se le compare con el maestro. Su taller parisino tuvo una gran popularidad y fue muy visitado por la colonia española. En 1867, año en el que marcha a Roma, firmó "Interior del estudio de Muñoz Degrain en Valencia" (Fig. 9) donde incluye su propio retrato y el de Muñoz Degrain; la pequeña composición está centrada por el "Paisaje de El Pardo al disiparse la niebla" de su amigo, que se encuentra en el Museo del Prado¹⁷. La moda del retrato en interior con una factura evidentemente preciosista tuvo una gran vigencia en la Europa de esos años. Francisco Domingo se autorretrató de manera más convencional en 1884 cuando ya era un artista de éxito que cultivaba un género muy del gusto de la alta sociedad.



Fig. 9. Francisco Domingo Marqués: *Interior del estudio de Muñoz Degrain en Valencia*. 1867. Madrid, Museo del Prado.

Por esos años otros pintores españoles se debaten entre el academicismo algo trasnochado y las nuevas corrientes del realismo que tendrá su representante más brillante en Eduardo Rosales, fallecido a temprana edad en 1875 después de realizar obras capitales como el "Testamento de Isabel la Católica" (1868). Otros artistas prefirieron centrarse en un estilo más conservador como es el caso de Antonio Gisbert (1834-1901), pensionado en Roma en 1855 y becado en París en 1860 como premio por su obra de historia "Ejecución de los Comuneros de Castilla". Además de la pintura retórica y de orientación liberal por la que se le conoce, cuyo ejemplo más repre-

¹⁶ Carlos González y Montse Martí: *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets Ed, 1898, pág. 40.

¹⁷ El cuadro mide 0'37x0'50 pertenece al Museo del Prado (nº 4484) al igual que el cuadro citado de Muñoz Degrain quien también fue pensionado en 1884; "Paisaje de El Pardo al disiparse la niebla" había obtenido la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1867 (Prado, nº 4518). *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*. Madrid, 1985, págs. 57 y 182.

sentativo sería "El Fusilamiento de Torrijos" (1860), Gisbert realizó obras caprichosas que le relacionan con el mundo de un Ernest Meissonier ya que después de la estancia en Roma vivió en París de forma bastante habitual hasta 1868 cultivando esa pintura de género tan popular en esos años. Es curioso, no obstante que guste de retratarse con la minuciosidad de un interior holandés; su autorretrato¹⁸ fechable hacia 1865 nos lo presenta sentado en un sillón hojeando una carpeta de dibujos (Fig. 10), y no con los útiles de pintura como solía ser habitual entre los artistas. Por el contrario en la pared aparecen reproducciones de Leonardo y Rafael, como muestra de su respeto a la tradición y también de su sólida formación intelectual representada por los libros sobre el escritorio o la estantería, como objetos de uso diario. Podríamos relacionar este autorretrato de Gisbert, en el sentido, que no en la forma, con el retrato que Edouard Manet hace de Émile Zola (1867-68). El escritor aparece sentado en un sillón y en la pared del fondo podemos ver un grabado del japonés Utamaro, un biombo evidentemente también oriental y una reproducción de "Los borrachos" de Velázquez, además de su "Olimpia". Manet como Gisbert también deseaba reconocer sus deudas con el pasado aunque su retrato de Zola es una muestra de agradecimiento al artista que tanto le defendió en sus críticas.

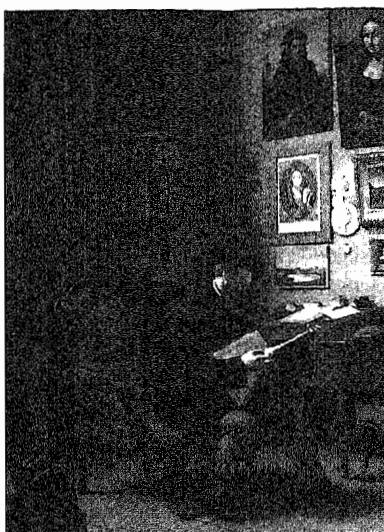


Fig. 10. Antonio Gisbert: *Autorretrato en el interior del estudio*. H. 1865. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

La segunda generación de pintores de historia inaugura unos nuevos aires en la pintura. Esta renovación se debió en parte a la contribución de los primeros pensionados de la Academia de Bellas Artes de Roma, la institución que fundó la Primera República española pero que se reinauguró en 1873 en el exconvento de San Pietro in Montorio; estos fueron Alejandro Ferrant (1843-1917), Manuel Castellano (1826-1880) y Francisco Pradilla (1848-1921). Excepto Castellano de vida más corta que sus compañeros de estancia romana, el resto realizó un arte de gusto ecléctico, en el que además de un respeto por la tradición renacentista y barroca, gustó de combinar diferentes tendencias y configurar, en ocasiones, una pintura decorativa que podría clasificarse como "Pompier"¹⁹. Tanto Ferrant como Pradilla cultivaron una pintura colorista y decorativa, tanto de tema religioso como profano, a la vez que reservaron para los temas históricos una sobriedad y contención que muestra el oficio que habían adquirido. No obstante, el retrato es el género en el que supieron volcar su capacidad psicológica y los autorretratos, sobre todo en el caso de Pradilla, son la mejor

¹⁸ La obra pertenece al Museo de Bellas Artes de Bilbao (nº inv. 69/108) y es de escasas dimensiones. *Artistas pintados*: Op.cit. pág.54.

¹⁹ Edgar Degas parece que fue el primero que acuñó el término con el que se designó a los pintores que en el último cuarto del siglo XIX emplearon un realismo que embellecía la realidad sin prescindir de la minuciosidad en los detalles; su arte fue una perfecta combinación de dibujo y color. CASADO ALCALDE: Op. Cit. Pág.48.

muestra de esa mirada interior del artista. Realizados con una soltura de pincel que contrasta con el resto de su producción, los retratos y desde luego los autorretratos se convierten en un ejercicio de análisis para los pintores; en la Academia de Roma era habitual que los pensionados se retratasen unos a otros o bien que realizaran su propio retrato que evidentemente tenía una espontaneidad de la que carecían las pinturas de encargo. De 1887 es el autorretrato de Pradilla (Fig. 11) que se conserva en una colección particular pues se lo regaló al doctor Huertas como reza la inscripción; aunque la factura es suelta, el rostro perfectamente modelado reproduce el gesto algo adusto y desconfiado, reflejo del carácter del pintor que repitió en su autorretrato de 1917.

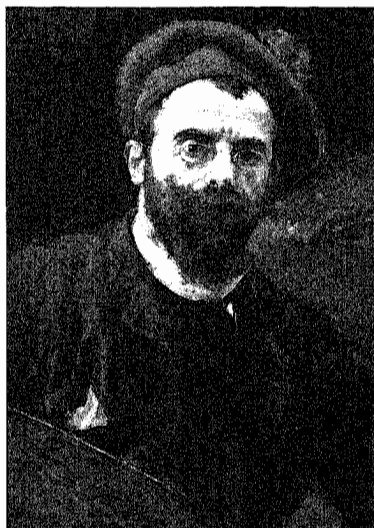


Fig. 11. Francisco Pradilla: *Autorretrato*. 1887. Madrid, Colección particular.

En París algunos pintores catalanes se unían a la vanguardia artística e hicieron gala de una sensibilidad casi preimpresionista. En 1890 Ramón Casas (1866-1932), Ramón Canudas (c.1865-1892), Santiago Rusiñol (1861-1931) y Maurice Utrillo (1883-1955) se instalan en el Moulin de la Gallette con otros artistas bohemios con los que compartirán experiencias artísticas²⁰. Su pintura se llena de colorido y de inmediatez e incluso en sus retratos gustan de recoger las nuevas técnicas de pintar al "plein air". Casas y Rusiñol se pintan en "Retratándose" (Fig. 12, Hacia 1890, Museu Cau Ferrat, Sitges) con los atuendos y los modos de los artistas modernos; su intención no es tanto reflejar sus características personales, en realidad aparecen pintando un paisaje, como hacer un manifiesto de la esencia de su arte deseando mostrar que nada tiene que ver con la pintura de taller.



Fig. 12. Santiago Rusiñol y Ramón Casas: *Retratándose*. H. 1890. Sitges (Barcelona) Museu Cau Ferrat.

El siglo XIX termina en España con una imagen del artista que poco ha evolucionado desde los últimos autorretratos de Goya, tan sólo la técnica con que están realizados nos permite distinguirlos en el tiempo. El valenciano Ignacio Pinazo (1849-1916) que gustó de retratarse en numerosas ocasiones a lo

²⁰ C. GONZÁLEZ y M. MARTÍ: Op. Cit., pág. 82. También exponen la admiración que Casas despertó en el Salón de 1883 con un autorretrato que le representa vestido a la española y bebiendo en bota, una concesión a la moda de la "españolada" que entre otros artistas había introducido Manet.

largo de su vida, llegó casi a la abstracción en su autorretrato de 1895 (Museo del Prado, n^o 4582) en el que enérgicos brochazos en una gama de pardos y negros, solucionan la composición tradicional del pintor delante del caballete (Fig. 13), sólo su gesto, en cierto modo altanero, su perfil barbado y el sombrero que cubre su cabeza han merecido mayor definición: son las señas de individualidad del artista.

El autorretrato, el propio examen, ha adoptado una gran variedad de formas a lo largo de los tiempos. Sea el deseo de recordar la propia apariencia, la voluntad de describir el estado anímico, el interés por revelar el status social o el deseo de representar ideas abstractas, la imagen ha sido motivo de obsesión para los artistas. La modernidad ha cambiado el arte y las formas tradicionales han dejado paso a nuevas técnicas como la fotografía que asegura el parecido, éste ya no será por tanto lo esencial en la obra. Así los artistas tendrán que volver a replantearse la manera de captar la propia imagen²¹, el resultado de la introspección, de la mirada interior.



Fig. 13. Ignacio Pinazo: *Autorretrato*. 1895. Madrid, Museo del Prado.

²¹ Michael KOORTBOJIAN: *Self-Portraits*. Themes in Art, Scala Book, Paris, 1992. Termina con esta reflexión su interesante estudio sobre la evolución del autorretrato desde Leonardo a Van Gogh.