

Sobre Galicia en el siglo XIX, los géneros pictóricos y sus retratos

Luis Alcalá-Galiano

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El género pictórico del retrato conoce un impulso sin precedentes en el siglo XIX. En el panorama internacional es algo comprobable en la obra de los principales artistas; en el caso español ocurre otro tanto. ¿Qué sucede con el retrato gallego? ¿Se mantiene al mismo ritmo que fuera de las fronteras de la región? Estas son dos de las cuestiones nucleares a las que quiere hacer referencia el presente artículo. De la mano de los autores que han trabajado este apasionante tema, López Vázquez y Monterroso Montero, la investigación se centrará en el retrato gallego en la segunda mitad del siglo XIX y pretende analizar la condición de posibilidad de este género, tanto en la práctica con algunos ejemplos, como sobre todo desde un punto de vista teórico, clave para entender en definitiva la experiencia artística.

Palabras clave: retrato, siglo XIX, Galicia, pintura, género pictórico.

Résumé : Le genre pictural du portrait connaît un essor sans précédent au XIX^e siècle. Dans le panorama international, cela se vérifie dans l'œuvre des principaux artistes; dans le cas espagnol, il en va de même. Que se passe-t-il avec le portrait galicien? Garde-t-il le même rythme qu'en dehors des frontières de la région? Ce sont deux des questions centrales que cet article cherche à aborder. En collaboration avec les auteurs qui ont travaillé sur ce sujet fascinant, López Vázquez et Monterroso Montero, la recherche se concentrera sur le portrait galicien dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle vise à analyser la condition de possibilité de ce genre, tant dans la pratique avec quelques exemples, que d'un point de vue surtout théorique, véritable clé qui permet de comprendre l'expérience artistique.

Mots-clés : portrait, XIX^e siècle, Galice, peinture, genre pictural.

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

1 - Introducción

Este tema podría ser afrontado de varias maneras: realizar una enumeración exhaustiva de los artistas y obras realizadas en Galicia durante el XIX, analizar al individuo retratado desde un punto de vista sociológico o investigar en los pactos, tácitos y acordados surgidos entre el artista y su modelo. El presente documento pretende ser una visión que complete el panorama dedicado al género del retrato. Ni realizar un catálogo, acumulación de retratos realizados entre los años elegidos, ni trazar un esquema inamovible; esta investigación persigue una chispa que provoque la llama capaz de iluminar y cuestionar lo dicho hasta ahora, así como plantear nuevas preguntas, según sea necesario.

Aunque el retrato en general y el español en particular son un tema estudiado por autores como Barón, Díez o Portús, el caso concreto gallego presenta ausencia de publicaciones específicas². De ahí la oportunidad de un acercamiento metódico a este tema, facilitado, en primer lugar, por el interesante caldo de cultivo creado desde diversas instituciones dedicadas a la investigación, que han llevado a cabo en las últimas décadas un proceso de revisión del siglo XIX a nivel historiográfico, museográfico, artístico, etc., que ha puesto de relieve la riqueza de un siglo más complejo de lo que se pensaba³.

La historia (*history*) de la humanidad podría ser contada como un viaje o narrada como una historia (*story*)⁴. Por instinto, por necesidad, por placer o porque sí, desde el primer despertar de su conciencia artística, la humanidad ha reproducido todo aquello que se encontraba a su alrededor. ¿Y hay algo más común a todas esas historias y viajes que el rostro-sujeto? Sin importar el medio artístico, tampoco el momento histórico o la teoría estética que alimenta en cada momento la representación en cuestión, cuando se trata de estudiar el retrato se podría decir que, atrapados ambos en la superficie representativa, somos testigos de la historia y el viaje por excelencia.

1. BAUDELAIRE, Charles, «El artista moderno», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, D.L. 1996, pág. 223.

2. Otro acicate para la realización de esta investigación es la ausencia de una monografía como tal que trate un género al que prácticamente todo artista ha dedicado algún esfuerzo, y en el que algunos de los mejores pinceles españoles (Velázquez, Goya, Picasso) han sobresalido notablemente.

3. BARÓN, Javier y Díez, José Luis, *El siglo XIX en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2007, pág. 20.

4. Para nada novedoso, este concepto aparece en el sugerente título de la obra que ELKINS publicó en 2002 *Stories of art*; libro que FURIÓ comenta en el capítulo sexto de *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* (págs. 211-224). Por otra parte, AGUSTÍN LACRUZ apunta en *Análisis documental de contenido del retrato pictórico* (pág. 52) que «un texto artístico es siempre *un-texto-en-la-historia*»; mientras que FRANCASTEL en *Pintura y sociedad* (pág. 12) alude a que «una obra de arte es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos o del pensamiento».

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

La importancia de las imágenes es rastreable desde siempre y todo apunta a que será para siempre. Por ello, es importante no dejar en el tintero la siguiente pregunta: ¿cómo afectó la génesis del retrato en la segunda mitad del siglo XIX en la configuración del retrato posterior? Sin obviar el efecto posterior que tuvo en el siglo XX, en las dos décadas cursadas en el presente siglo, se advierte con facilidad el cariz marcadamente visual adoptado por la sociedad. Un mundo superpoblado de imágenes y, al mismo tiempo, ávido de ellas⁵; saturado, visualmente contaminado, estéticamente agotado⁶. A nadie extraña lo cotidianas que se han vuelto las imágenes, tampoco que el *homo sapiens* haya evolucionado a *homo videns*. En cualquier caso, la superabundancia de representaciones con la que conviven las distintas culturas va acompañada de cierta desconfianza sobre su verdad. Afirma el saber popular que una imagen vale más que mil palabras, y los expertos hablan ya de la saturación visual que sufre hoy día la sociedad⁷, provocando una vulgarización del retrato como no ha habido nunca en la historia del arte. De manera residual, y por supuesto alejada de la particular preeminencia que tuvo en siglo XIX, es innegable que hoy día el retrato sigue vivo.

El retrato ha salido de la esfera artística y, con ejemplos de autorretrato como el *selfie*, se encuentra a pie de calle, al alcance de cualquiera que disponga de un dispositivo con cámara. Pese al desconcierto formal y conceptual del siglo XX, ¿por qué sigue habiendo retratos pictóricos hoy día? Aceptando la sugerencia de Baudelaire, en este paseo a través de un género tan importante para el siglo XIX como es el retrato, el objetivo principal es explicar el trasfondo cultural que hace de sustrato fértil⁸. De manera que el dato por el dato puede quedar conscientemente disminuido en favor de la elaboración de un relato. Fernández Castiñeiras, Enrique.

El hecho de señalar 1850 como hito inicial responde a la necesidad práctica de acotar la muestra de estudio para conseguir un mínimo de coherencia. Entroncando con la investigación realizada hasta el momento, es necesario señalar la existencia de una brillante tesis que aborda el estudio de la pintura gallega entre los años 1750 y 1850⁹. Otro argumento en favor de situar la fecha de inicio en 1850 es lo percibido por autores como Reyero o Freixa¹⁰: a partir de la década de los 60

5. OROPESA, Marisa, *El arte del retrato en el siglo XX*, Vigo, Caixavigo, 1995, pág. 18.

6. VILARIÑO, Manuel, «Tránsito a través de las sombras», en VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995, págs. 183-192.

7. daix señala una «proliferación de flujos incontrolables de imágenes en desintegración acelerada». DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno: el siglo XX*, Madrid, Cátedra, pág. 8.

8. CALVO SERRALLER, Rafael, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2014, pág. 9.

9. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, *Un siglo de pintura gallega*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1992. Su carácter amplio, sin dejar fuera ningún aspecto o género en concreto, sirvió de inspiración para la realización del presente trabajo. El profesor Castiñeiras fue dejando un rastro que ha ayudado en la labor de ponerle puertas al campo, facilitando posteriores estudios como este.

10. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.

del siglo XIX, el panorama artístico cambia. De ahí que, para contextualizar y redondear, el corte cronológico se extienda hasta 1850¹¹.

Para la fecha de finalización se barajaron distintas opciones. Podía haber sido 1917 por representar un acontecimiento histórico como los sucesos que culminaron con el derrocamiento del régimen zarista en Rusia y la creación de la República Federal Soviética de Rusia. En el plano artístico, 1917 acogió un gran terremoto que sacudiría para siempre los cimientos del arte. R. Mutt, pseudónimo de Marcel Duchamp (1887-1968), presentó *La Fontaine* en el Salón de los Independientes (New York). Otros posibles cierres cronológicos podrían ser los años 1950, 1980, guardando simetría con la tesis del profesor Castiñeiras anteriormente citada. Un lapso tan amplio permitiría estudiar en profundidad la génesis, desarrollo y consecuencias de las vanguardias, así como algunas referencias dentro del arte contemporáneo. Sin embargo, dicho arco cronológico dificultaría el estudio individual, disminuyendo el rigor y la profundidad requeridas en la realización de una investigación, por lo que quedó descartado. Finalmente, la fecha elegida fue 1936, en virtud de su carácter de *hecho creador de época*¹², por su validez como hito histórico, así como la voluntad de incorporar matices relevantes con la inclusión de las vanguardias. Se trata de un criterio taxonómico que facilita una distinción entre el retrato previo al desencadenamiento de las vanguardias artísticas y el cambio implementado por estas, modificando el género de manera casi irreversible.

2 - Galicia y los géneros pictóricos

Cuestionarse si existe una escuela gallega de pintura en general, y específicamente en lo que al retrato se refiere es, sin duda, una gran pregunta. Sin embargo, queda fuera del objetivo específico del presente trabajo. Así y todo, no está de más preguntarse qué es lo gallego y cuál es su relación con el retrato. Es decir, ¿se deben incluir cuadros por haber sido realizados en Galicia?, ¿o bien solamente aquéllos realizados por pintores gallegos? ¿Hay que dejar de lado las dos premisas anteriores y centrar la atención en aquéllos cuya temática tenga relación con Galicia? ¿O es la suma de todo lo anterior lo que responde a lo gallego en el retrato?

Como respuesta, se ha empleado una fórmula objetiva y coherente que pasa por estudiar aquellos retratos contenidos en los museos gallegos, tratando uno por uno, la conveniencia de su inclusión o no, teniendo en cuenta filtros como los enunciados en las preguntas del párrafo anterior.

Teniendo a Europa y España como marco, un recorrido por los géneros y su relación con la pintura gallega puede servir para concretar el esbozo trazado. La pintura gallega vive, como la española, el mismo fenómeno en el que, si bien continúan los géneros anteriores (retrato, paisaje, alegoría, costumbres), adquiere mayor representatividad el cuadro de historia, de influencia

11. La fecha elegida permitiría y, en parte, obligaría a hablar de la influencia de la técnica fotográfica en el retrato pictórico, y viceversa. Sin embargo, por motivos de coherencia interna del texto se ha visto conveniente no ir más allá de enunciar el tema y retrasarlo a otro posible artículo que trate el asunto con la profundidad requerida.

12. FAZIO, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas*, Madrid, Rialp, 2006, págs. 23-24.

francesa. Sin cifrarlo todo en la tendencia ideológica que sea, muchos de los artistas tienen un poso galleguista, voluntario e importante. Esto se traduce plásticamente en la búsqueda de un arte propio y una manera de aplicarlo.

Concretando una búsqueda de referencias en lo inmediato, en la pintura del noroeste peninsular se dará una ampliación de los géneros pictóricos por la vía de los hechos. El paisanaje y paisaje gallegos se convertirán en dos de los elementos principales que los artistas tratarán de encontrar. Lo anecdótico perderá peso en favor del color, y éste se pondrá al servicio de la representación de los tipos y costumbres del país.

Por supuesto que existen nombres propios en el arte gallego que intentan captar la identidad y cultura gallegas. Sotomayor a través del retrato y Lloréns por medio del paisaje son dos de ellos. Corredoyra investigará en los postulados simbolistas, aportando una mirada inquietante y diferente, más allá de la apariencia de las cosas para llegar a su esencia interior. A Castela se le debe la profundización antropológica como búsqueda de lo propio regional. En general, el artista gallego es sujeto paciente de esa melancolía activa de la que hablaba Van Gogh, y por medio de la representación, el alma del artista buscará plasmar su mirada interior. En el caso concreto del siglo XIX se puede afirmar que géneros considerados menores (paisaje, retrato) gozarán de preeminencia sobre los tradicionales géneros mayores (pintura de historia, religiosa o mitológica).

Acerca de la pintura de historia, hay que señalar primeramente su tardía génesis en Galicia, y también la ausencia de un patrocinio institucional, que sí hubo en otros lugares. Factores como estos dos podrían ser, entre otros motivos, los principales argumentos que expliquen la poca presencia del tema histórico en Galicia.

Junto al retrato cobra también protagonismo el paisaje, con toda la poética de lo pintoresco y lo sublime. Un paisaje realista, por un lado, y al mismo tiempo, y de manera distinta a como ocurre con el paisaje español, un paisaje femenino¹³. Parafraseando a Joaquim Folch i Torres, pintar el paisaje gallego es pintar un pedazo del universo, atrapando trozos de humanidad en cada paisano gallego. Se trata de «una aproximación moral basada en la unión inmediata del hombre con la naturaleza y la felicidad que esa inmediatez producía». El ámbito rural en Galicia reviste una importancia sin parangón; y en parte, la historia del arte gallego debe superar cierta miopía urbana. La población gallega, aunque concentrada en torno a unos pocos núcleos centrales, también vive distribuida en casas salpicadas aquí y allá. La naturaleza se puede entender por medio de paisajes románticos como los de Villaamil (*Manada de toros junto a un río y castillo en lo alto*, 1837), o mediante ejemplos más realistas como los de Avendaño (*Compostela al fondo*, 1890). Precisamente prueba de un romanticismo fantástico serán Avendaño y su paisajismo, que evoluciona de una órbita realista a un lirismo animista tras su paso por Italia o el paisaje que gusta de lo minucioso y concreto como el de Carrero (*Paisaje de Noia*, 1894).

En tercer lugar, y cerrando este apartado, hay que señalar el afán que tiene el hombre y la sociedad burguesa de (re)conocerse por medio de la pintura de costumbres, conseguida síntesis de teatro, literatura y arqueología. Hay quienes se quedan en lo externo, los trajes o costumbres, etc. (como Fierros, Padilla o Fenollera) y luego están los que se interesan en la representación de

13. Aunque no deja de ser rancia, esa relación mujer-naturaleza, es una asociación iconográfica evidente que debe hacerse notar. Posteriormente, con el cambio del siglo XIX al XX, la Naturaleza quiere verse con ojos positivos. De momento baste decir que la mujer gallega (madre, esposa, hija, abuela) queda identificada con el paisaje gallego.

las personas que hay tras los tipos humanos (por ejemplo, la *Aldeana* de Leopoldo Villamil García de Paredes). La vida colectiva del pueblo a través de su cultura es otro elemento cohesionador; relacionado con postulados del noventayochismo; teniendo lo popular como argumento, se da una investigación en lo vernáculo. Numerosos cuadros mostrarán paisajes y escenas de costumbres, presentando elementos diferenciadores que contribuyen a la creación de un arte diferente y que quizá permitan hablar de una escuela gallega¹⁴.

3 - Galicia retratada a través de sus pinceles

El retrato es un género especialmente tratado en este siglo, de hecho, en el caso gallego, esta es una de las novedades en el campo artístico, así en la forma como en el contenido. En los primeros compases del siglo, y con la salvedad de pocos, contadísimos aristócratas, el retrato mantiene el estatus que tenía anteriormente; se reduce a «instituciones que pretenden inmortalizar a sus mecenas, a sus directores o a sus miembros más destacados». Se procede a leer el contenido del retrato, que todavía narra historias, asemejándose al género de la pintura de historia. La historización del retrato y el anteponer la narración de historias a la mera mimesis artística son dos de las características del retrato que señalaba López Vázquez¹⁵.

Las instituciones acuden al pasado para fortalecer su presente, y para ello se encargan retratos de personajes afines al ámbito universitario (los ejemplos de *don Lope Gómez de Marzoa*, una obra de Plácido Fernández de Arosa y otro de José Cancela del Río), así como religioso (*Familia de san Rosendo*, obra de Ferro Requeixo).

En general, y como resume López Vázquez, el retrato en el segundo tercio del siglo XIX no aporta ni en su tipología ni en su estilo novedades dignas de ser reseñadas. Quizá lo novedoso del retrato en Galicia en este período ocurra precisamente fuera de lo que hasta ahora se entendía por retrato: la aparición de nuevas figuras, la burguesía. Inicialmente a través de los medios que ya existían, retráticos y miniaturas, y finalmente con las novedades introducidas por la técnica fotográfica, poco a poco estos nuevos protagonistas se fueron insertando en el género pictórico.

Por su parte, se puede advertir, todavía en el tercio final del siglo, retazos de culto al individuo, por ejemplo, se solicitan las últimas galerías de retratos (encargos propios de diputaciones, ayuntamientos, etc.). Tiene lugar un proceso de simplificación del retrato de aparato (en el contenido con la omisión del mobiliario) o lo que es lo mismo, realce de la sola figura de la persona retratada, en virtud de la trascendencia de la mirada del modelo. López Vázquez lo enuncia gráficamente como esa «autoconsciencia de estar posando para la posteridad».

En los retratos de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, el sentir general de los artistas es continuar con la tradición preexistente. Según Bernárdez, «el retrato muestra un proceso de construcción de estilo, más que notable en los pintores del regionalismo

14. VÉLEZ, Pilar, *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pág. 41.

15. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009, pág. 62.

gallego y en los miembros del Movimiento Renovador de Os Novos¹⁶», lo que no significa que otros nombres como el de Dionisio Fierros, Román Navarro, Antonio Fernández o Fernando Álvarez de Sotomayor, entre tantos otros, también transitaran las sendas del retrato.

¿Qué ocurrirá a partir del siglo xx? Sin que el cambio de siglo suponga una inmediata ruptura, ni radical ni constatable, en el caso del retrato gallego del siglo xx hay diferencia entre el retrato por encargo y otros más vinculados con la construcción estilística del artista.

En la pintura anterior a la Guerra Civil, triunfa una corriente de tendencia regionalista idealizante, encarnada por Sotomayor y Sobrino, así como un simbolismo con igual carga idealista, en los pinceles de Corredoyra y González del Blanco, por ejemplo. En la mayoría de los retratos que hacen de tipos, optan por una idealización sin ambages. Una segunda tendencia vendría representada por Castela y su realismo social, que junto con una renovada visión realista a cargo de la generación de Os Novos tienen a Goya y ciertos rasgos de la pintura de entreguerras europea como referentes (mientras que los anteriores miraban a Velázquez y El Greco). Factores como la intensificación de la percepción, el cambio en la mirada del artista, se unen a una serie de nuevos lenguajes que van desde el realismo hasta la abstracción pasando por el surrealismo y el expresionismo¹⁷. Todo esto junto transforma poco a poco el género, haciendo del retrato una herramienta, un método de conocimiento.

Así, y antes de pasar a la reflexión específica sobre el caso gallego, cabría preguntarse si ejemplos como los de Francis Bacon señalan acaso el final del camino. Ante esa pregunta, esta respuesta. Para unos, la llegada de las vanguardias supondrá una renovación del género, para otros su disolución. Con cada vez más frecuencia, los retratos manifiestan rostros de formas depuradas, dejando fuera cualquier aspecto anecdótico. Se muestran más interesados en el papel real de sus personajes que en su carácter específico; esto no implica que siguiesen buscando caracteres singulares, más bien «se trata, en cierto sentido, de una búsqueda de arquetipos que funcionan como emblemas¹⁸». Frente a una corriente involucionista, muy pegada a la tradición, gana fuerza otra línea dentro del retrato, con tendencia al retroceso en la *facialidad*, clara regresión de la identidad y manifestación del déficit de humanidad que impera en la sociedad y en el ser humano.

A la hora de afrontar el estudio del retrato gallego en el período seleccionado, se puede atender a criterios cronológicos (desde 1850 hasta 1936; así como una serie de ejemplares previos y posteriores a esas fechas para enmarcar los antecedentes y consecuentes o de dónde viene el retrato y hacia dónde se dirigirá); criterios sociológicos: además de personas de la realeza, nobleza y estamento eclesiástico, aparecen burgueses, comerciantes, artistas, etc.; criterios estilísticos: la muestra permite admirar la evolución del gusto, la técnica y las formas artísticas en general, aplicadas en concreto al género del retrato.

16. BERNÁRDEZ, Carlos, *Faces do país: o retrato en Galicia. 1890-1950*, (catálogo de exposición), Vigo, Nova-caixagalicia, 2011, pág. 48.

17. Predomina la interpretación sobre la imitación, el sujeto pierde preeminencia en favor de la forma de representación: es más importante el cómo que el quién.

18. *Ibid.*, pág. 56.

Aunque se podría haber empleado cualquiera de las múltiples clasificaciones que existen, incluso realizar una nueva propuesta, este trabajo seguirá la clasificación ideada por Monterroso Montero¹⁹. El investigador distingue cinco categorías de retratos:

1. Retrato distante: reales, institucionales, históricos.
2. Retrato privado o burgués.
3. Retratos de amistad y familia.
4. Retrato de artista a artista.
5. Autorretrato

4 - Retrato distante

Bajo esta categoría se encuentran una serie de retratos que no van más allá de la apariencia externa. Personajes cuya identidad queda prácticamente agotada en su caracterización social, en los atributos de clase (realeza, nobleza, etc.). Para el caso de la monarquía, podría señalarse el *Retrato del rey Alfonso XII*, conservado en el Museo de Lugo y realizado en 1875 por Dionisio Fierros. Se ha elegido mostrar el apartado de la aristocracia con ejemplos como el retrato de la *marquesa de Valdeterrazo*, ejecutado por Joaquín Vaamonde en 1896 (*figura 1*).



Figura 1. — *Marquesa de Valdeterrazo*, Joaquín VAAMONDE, 1896.



Figura 2. — *Don Evaristo de la Riva, presidente del Tribunal Supremo*, Dionisio FIERROS, 1879.

Para los retratos institucionales se acudirá a los hilos de la política. El mundo de la política es un mundo de retratos, a través de los cuales se busca resaltar al colectivo por encima del

19. MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, «El Retrato gallego durante el siglo XIX, tipificación sociológica de un género», en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (catálogo de la exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, pág. 31.

individuo, o precisamente a partir de la suma de varios individuos. El retrato distante institucional está muy ligado a la política del momento, un siglo XIX y parte de los comienzos del XX, en los que al nombre política le seguía el apellido caciquil. Sirva de ejemplo el retrato de *don Evaristo de la Riva, presidente del Tribunal Supremo*, obra de Dionisio Fierros en 1879 (*figura 2*).

5 - Retrato privado o burgués



Figura 3. — *Petronila de la Iglesia de las Heras*, Fermín GONZÁLEZ PRIETO, 1918.

Es el subgénero que experimenta un mayor desarrollo, presenta una mayor variedad y es sin duda la novedad por excelencia. La mayoría de los retratos gallegos del XIX estudiados responden a esta tipología. La burguesía imitó el deseo de ser retratado aristocrático, empleando para ello algunas de sus formas. Sin embargo, poco a poco, fueron introduciéndose novedades, por ejemplo, en los retratos femeninos e infantiles²⁰. Esta doble situación de tensión e influencia mutuas entre aristocracia y burguesía terminará por difuminar levemente las fronteras del retrato particular de cada una de ellas. Así, «el empaque y elegancia aristocráticos se conjugan, entonces, con una naturalidad burguesa²¹». En 1857, Dionisio Fierros realiza el retrato de *doña Carmen Moscoso de Altamira*, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Coruña. Sin duda, no es tan abocetado como otros retratos que realiza a familiares de doña Carmen, en su definitiva estancia en Oviedo, lugar en que morirá. Se pueden reconocer influencias de Federico de Madrazo, y a través de este, de Ingres y Velázquez. También es interesante el retrato de *Petronila de la Iglesia de las Heras*, obra de Fermín González Prieto en 1918 (*figura 3*). Según la documentación del museo, está realizado a partir de un retrato fotográfico en miniatura en posesión de un miembro de la familia de la retratada.

20. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, (catálogo de exposición), Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009, pág. 278.

21. *Ibid.*, pág. 278.

6 - Retrato de amistad y familia

Rastreado ya a mediados del XVIII, el retrato familiar, siempre de connotaciones íntimas y cercanas, puede ser la respuesta burguesa a la voluntad de ser representado, sin imitar el retrato aristocrático, antes bien, creando un nuevo retrato, el retrato burgués. Por lo general, recogen escenas de la vida corriente en las que la cotidianidad está presente en su iconografía e iconología. Se pueden distinguir dos tipos. Uno en el cual las telas son pura convención iconográfica, anulando así cualquier atmósfera de familiaridad. Y otro en el que la visión cercana, en ocasiones cómplice, traduce de manera efectiva una serie de lazos afectivos del tipo que sea. Entre los primeros, retratos correctos, pero quizá carentes del calor de hogar que se puede advertir en los segundos, se pueden destacar obras como las *Dos hermanas* retratadas por Benigno Pereira Borrajo en 1904 (figura 4) o la *Nena María* (1915, Roberto González del Blanco).



Figura 4. — *Dos hermanas*, Benigno PEREIRA BORRAJO, 1904.

El segundo grupo es el de los retratos familiares que muestran la complicidad de los retratados, con pequeños detalles como una sonrisa, un gesto, quizá una mirada más intensa. Es obligado citar el cuadro de Sotomayor en el que muestra a una *Abuela con sus nietos* (1916) y, por seleccionar una segunda obra, podría valer *Miña nai* (Tino Grandío, Museo de Lugo).

Por su parte, el retrato de amistad es concreción de la nueva consideración social que tiene el artista, situado de manera estable al mismo nivel que el modelo. De hecho, convirtiéndose, como aquel, en modelo. Se trata de una ruptura del antropocentrismo según la cual «los elementos supuestamente secundarios de la composición reciben el mismo tratamiento y son plasmados con igual interés pictórico que el principal». El modelo es un elemento más en la composición, una deshumanización del arte que será una de las poéticas del nuevo siglo. López Vázquez señala que esa fractura del lugar ocupado por el hombre se concreta en la libertad del punto de vista de captación del mundo por parte del individuo; y, en consideración del conjunto como sujeto, sinónimo de la aparición de las multitudes que poblarán los lienzos. *Estudio del pintor*, obra de Jenaro Carrero, o

cualquiera de los retratos que Germán Taibo González realizó de Simone Mafleux son muestras perfectamente válidas de esta categoría.

7 - Retrato de artista y autorretrato



Figura 5. — Isidoro Brocos, Joaquín VAAMONDE, 1894. Figura 6. — Autorretrato, Antonio FERNÁNDEZ GÓMEZ

Aprovechando la clasificación de Monterroso, podría ser pertinente unificar las dos últimas categorías, no en vano todo autorretrato no deja de ser un retrato de artista. El autorretrato, correctamente considerado como un subgénero dentro del retrato, es un elemento omnipresente, respuesta del artista a una época en la que se interroga obsesivamente entre la incerteza y el desasosiego²². Es una categoría que permite observar la evolución en la consideración que el artista tenía de sí mismo, y también la que la sociedad vertía sobre este colectivo.

Podría partirse del retrato que Ferro Requeixo hace del escultor *Felipe de Castro*. El escultor aparece como practicante de un arte más intelectual que artesanal, desprovisto por tanto de las herramientas necesarias que como escultor lo caracterizarían. Con la llegada del siglo XIX y el cambio de concepción, los artistas se harán retratar en ocasiones como burgueses: así muestra Joaquín Vaamonde a *Isidoro Brocos* en 1894 (*figura 5*).

Estos autorretratos son todavía ejemplo de una concepción tardorromántica de entender al artista. Herencia que queda patente en una evolución que va desde la caracterización psicológica hacia esquemas más realistas, directos e inmediatos. Se puede distinguir entre un autorretrato actuante (*Autorretrato* de Manuel Torres, 1927) y otro confidente (por ejemplo, el de Maside del año 1928 y conservado en el Museo de Pontevedra). En no pocas ocasiones esta nueva concepción sociológica influirá en el formato de los autorretratos, algunos de los cuales incidirán tanto en la vida bohemia (*Autorretrato* de Antonio Fernández, *figura 6*) como burguesa (*Autorretrato* de Fenollera).

22. BERNÁNDEZ, Carlos, *op. cit.* pág. 44.

8 - Retrato alegórico

No son pocos los ejemplos en los que, pese a conocer la persona, la decisión del artista pasa por no identificar a quién retrata. Obras en las que, si bien hay cierta individuación, esta palidece frente a un deseo de representación genérica del marinero, del labriego, de gente en romería, etc. Por eso, a la clasificación ideada por Monterroso podría añadirse un nuevo apartado, capaz de dar solución a esas incógnitas: se trata del retrato alegórico.



Figura 7. — *Retrato de señora*, Dionisio FIERROS, 1863.



Figura 8. — *Retrato de dama*, Federico DE MADRAZO Y KUNTZ, 1873.

Ejemplos como los que siguen son el auténtico espejo de la sociedad que reflejan. Este apartado podría ilustrarse con obras como el *Retrato de señora*, obra de Dionisio Fierros de 1863 (*figura 7*), muy cercana a la serie que Courbet dedicara a esa serie de personajes desequilibrados mentalmente; específicamente en cuanto a la factura e introspección psicológica de los personajes retratados. También es soberbio otro *Retrato de dama*, esta vez, obra de Federico de Madrazo y Kuntz de 1873 (*figura 8*).

9 - Conclusiones

El carácter introductorio de este trabajo, con más voluntad de incoar una investigación que de cerrar una recopilación, podría justificar las incógnitas por resolver.

Como afirma Manlio Brusatin²³, el hombre es una verdadera máquina de imágenes. En primer lugar, es necesario destacar el rol que desempeña el arte como traductor de ciertos cambios

23. BRUSATIN, Mario, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero, 1992, contraportada.

operados en la sociedad, específicamente los que afectan al fortalecimiento de la burguesía como grupo preeminente. A los cambios ocurridos en la sociedad, seguirán una cascada de modificaciones que culminarán con la aparición de nuevos tipos retratísticos en el siglo XIX. Esto, aplicado al caso concreto gallego, hace del siglo XIX una época determinante en la construcción de la modernidad de la Galicia actual. Y aunque apenas enunciado, habría que reconocer el siglo XX como período de supervivencia y transformación del retrato, específicamente en la pintura entre 1890 y 1990.

Asimismo, podría ser provechoso profundizar en la relación entre el género del retrato y la pintura de género, concretamente en el binomio retrato-representación de tipos. No en vano cada retrato persigue profundizar en la superficie del rostro de las personas retratadas, en tanto que los tipos buscan precisamente lo contrario, mostrar lo indispensable para asegurar la correcta identificación del colectivo en cuestión.

Finalmente, también es reseñable la doble relectura del efecto producido por las distintas vanguardias en el género del retrato. En primer lugar, el retrato entendido como imágenes con cierto componente simbólico, algo propio de la tradición realista-académica. Frente a ella, se sitúa otra corriente, en la que predomina la marca del estilo sobre la representación en sí. Pues no se puede olvidar que el arte informa sobre sí mismo y sobre quién lo realiza, y por qué no, de alguna extraña manera también sobre quién lo contempla.

Bibliografía

- AGUSTÍN, María del Carmen, *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, Cartagena, 3000 Informática, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, «El artista moderno», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor D.L. 1996.
- BARÓN, Javier y Díez, José Luis, *El siglo XIX en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2007.
- BERNÁRDEZ, Carlos, *Faces do país: o retrato en Galicia. 1890-1950*, (catálogo de exposición), Vigo, Novacaixagalicia, 2011.
- BRUSATIN, Mario, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero, 1992.
- CALVO SERRALLER, Rafael, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2014.
- ELKINS, James, *Stories of art*, Chicago, Chicago Art Institute, 2002.
- FAZIO, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas*, Madrid, Rialp, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FURIÓ, Vicenç, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Unviersitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, (catálogo de exposición), Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009.
- MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, «El Retrato gallego durante el siglo XIX, tipificación sociológica de un género», en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (catálogo de la exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998.

OROPESA, Marisa, *El arte del retrato en el siglo XX*, Vigo, Caixavigo, 1995.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.

VÉLEZ, Pilar, *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.

VILARIÑO, Manuel, «Tránsito a través de las sombras», en VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995.