

ACERCAMIENTO A LA ESENCIA INDIVIDUAL A TRAVÉS DEL RETRATO ESCULTÓRICO

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
CURSO 2019-2020
JESÚS RIVERO MIRÓ



**“ACERCAMIENTO A LA ESENCIA INDIVIDUAL
A TRAVÉS DEL RETRATO ESCULTÓRICO”**

**TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES**

**CURSO 2019-2020
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

AUTOR: Jesús Rivero Miró
TUTOR: Guillermo Martínez Salazar

Vº. Bº DEL TUTOR:

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	2
MARCO TEÓRICO DEL TRABAJO:	
1. Breve introducción del retrato escultórico a lo largo de la historia del arte occidental	3
2. Tipología del retrato escultórico	16
3. Procedimientos escultóricos aplicados al retrato	21
4. Fisiognomía. La esencia a través del gesto	25
5. Conclusiones	29
GLOSARIO DE IMÁGENES	30
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	32
BIBLIOGRAFÍA	33
WEBGRAFÍA	34

INTRODUCCIÓN

"El arte del retrato es la representación de un individuo con su propio carácter"
(Pope-Hennessy, 1985, 7)

Con este proyecto pretendo profundizar en el estudio del retrato y su producción en el campo de la escultura, mediante la descripción de sus tipologías y procedimientos. Una breve reseña histórica mostrará la evolución del retrato escultórico en diferentes períodos artísticos de las diversas civilizaciones occidentales. Finalmente, quiero considerar los factores que deben tenerse en cuenta para valorar una obra de este tipo, más allá de la perfección técnica y parecido físico al rostro del modelo: la capacidad de captar y plasmar en la expresión los rasgos de su personalidad.

La figura humana y el retrato han despertado mi interés desde los inicios de mi carrera artística y la mayor parte de los trabajos que he realizado se refieren a esta temática. El descubrimiento de la obra de Euan Uglow hizo que aumentara esta preferencia respecto a otras facetas de la creación artística. Destaco dos características principales en la producción del pintor británico: el eje fundamental en la temática de su obra es el cuerpo de la mujer y su técnica realista y meticulosa, casi escultórica, pretende representar la realidad tal como la vista la percibe. Su influencia no solo se refleja en mi interés por la figuración sino también en el estilo realista y a la importancia que en su obra tiene el modelo. Durante mi último año de carrera centré mi producción en el estudio del cuerpo humano, tratando temas como la infancia o la representación del modelo como estudio de la realidad.

Con la realización de una serie de esculturas de cuerpo completo, el retrato se convirtió en el foco de interés en mi trabajo y una de mis últimas obras es un busto independiente. Esto hizo que empezase a investigar acerca del retrato y los artistas y las obras más representativas a lo largo de la historia del arte. El retrato es un motivo atemporal en la historia del arte y es necesario preguntarse por qué. Creo que el ser humano siempre ha tenido la necesidad de perpetuarse en la historia, de no ser olvidado. A esto hay que añadir el intento de responder a la cuestión constante de quiénes somos, cuál es nuestro origen y función en el mundo. Para responder a esto tenemos que saber cómo somos, y encontramos en la escultura el medio con el que perpetuar nuestra imagen.

Pero no es lo mismo cómo somos a quiénes somos, y es ahí donde reside el objetivo de este proyecto, en cómo el artista se esfuerza en captar la esencia de cada persona por medio de la escultura. Partiendo de este objetivo expondré una síntesis del retrato escultórico en la historia del arte occidental, se analizarán las diferentes tipologías y procedimientos que existen en el retrato escultórico, y cómo el artista ahonda en la identidad del ser; y abordaremos el estudio de la fisonomía como forma de representar los sentimientos y emociones a través del rostro; la obra de Franz Xaver Messerschmidt es un buen ejemplo de este estudio emocional aplicado al retrato escultórico.

OBJETIVOS

- Investigar los orígenes del retrato escultórico y su desarrollo en la historia del arte.
- Estudiar la función que ha tenido el retrato en las diferentes etapas de la historia.
- Identificar y definir las distintas tipologías que podemos encontrar en el retrato escultórico.
- Clasificar los procedimientos escultóricos que se aplican al retrato y establecer cuales son más óptimos según la finalidad de la obra.
- Establecer la conexión entre alma y rostro, y su importancia para obtener un buen retrato.
- Encontrar los factores que intervienen en la expresividad del rostro y cómo reflejarlos en el retrato.
- Valorar el retrato como género escultórico más allá del parecido.
- Interiorizar estos conceptos para aplicarlos a mi obra personal.

MARCO TEÓRICO

1. Breve introducción del retrato escultórico a lo largo de la historia del arte occidental.

A lo largo de la historia, el hombre ha intentado perpetuar su figura, con el fin de que esta no caiga en el olvido, como símbolo de prestigio o como búsqueda de la inmortalidad. Es el arte y, en este caso, la escultura el medio idóneo para conseguir este objetivo, dando forma a los temas con los que se relacionan, como la religión o el poder, y reflejando la sociedad del momento.

En las civilizaciones egipcia y mesopotámica ya se observa que el retrato tiene sentido religioso y también se vincula al poder. En Egipto, el retrato se presenta de forma idealizada, utilizando un mismo canon para la representación escultórica y de manera jerarquizada, ya que podemos ver una individualización del retrato en las clases bajas de la sociedad.

Una excepción la encontramos durante el reinado de Amenofis IV, Akenatón, que, entre muchas reformas religiosas y sociales, logró romper con el antiguo canon egipcio de carácter generalista y aportando en el retrato un sentido de representación fiel del modelo retratado. Un ejemplo de ello el retrato de Nefertiti (1379-1330 a.C.) que muestra un realismo naturalista alejado del estilo tradicional imperante hasta el momento en Egipto.

Con la cultura griega, el arte evoluciona a una figuración más naturalista que rompa con la frontalidad y canon característico del arte egipcio. Como reflejo de su sociedad, los griegos buscan el equilibrio y la medida. En la representación de la realidad aplican correcciones como búsqueda de la belleza una belleza idealizada. Los griegos alcanzan la perfección técnica en el trabajo del mármol y la fundición en bronce para sus esculturas, las cuales, serán copiadas por los romanos en mármol.



Fig. 1. Busto de Nefertiti. (Tutmose, ca. 1345 a.C.)

Durante su expansión, Roma absorberá los estados Helenísticos heredando su cultura y arte, donde desarrollan el gusto por el naturalismo e individualización en el retrato, desechando el idealismo griego.

En Roma era tradición crear mascarillas de cera a los difuntos, denominadas *images maiorum*, que recogían la fisonomía del rostro con gran exactitud positivándolas en cera, bronce o arcilla. Con ellas, se honraba y recordaba al difunto en ceremonias funerarias. Con estos retratos los ciudadanos pretendían perpetuarse, pues poseer un retrato era símbolo de prestigio. Será tal su importancia, que el retrato, se convertirá en uno de los temas con más desarrollo en la cultura romana, consolidándose como un género escultórico independiente. En sus textos, Plinio el Viejo (citado en Sancho, 2014) menciona numerosas veces el cultivo de la memoria, como elemento que debe difundir el arte:

Varrón quiso salvar los semblantes del olvido e impedir que el paso del tiempo actuara contra los hombres. Inventor de una obra capaz de suscitar los celos de los dioses, no sólo dio inmortalidad a estos personajes, sino que además los envió a todos los lugares, a fin de que aquí y allá se les pudiera creer presentes (Sancho, 2014).

Debido a su carácter pragmático, el arte romano adquiere un sentido propagandístico, usado como vehículo con el que ensalzar los ideales políticos del Estado y sus gobernantes. Así el arte romano cumple la función de ser ornamental a la vez que útil.

Durante la República, se realizan retratos de personajes tanto públicos como privados, donde prima el reconocimiento y fidelidad del retratado. Se caracteriza por presentar un busto corto y un realismo extremo, realizados en piedra o bronce.

En época imperial, Roma consigue su máxima expansión territorial. Esto provoca cierta idealización en el retrato, que debe mostrar la grandeza del emperador, figura que se deifica en ocasiones. El retrato, sufrirá cambios a lo largo de las diferentes dinastías imperiales.



Fig. 2. Augusto de Prima Porta. (Museo Vaticano, ca. I d.C.)

Augusto, como primer emperador, marcará esta tendencia al retratarse al estilo de los dioses griegos. Conformando diferentes tipologías para el retrato: Thorocatae, como general; Togatae, vestido de cónsul con toga patricia; Apotheosica, divinizado y semidesnudo coronado de laurel; y como Pontifex Maximus, con la cabeza cubierta como máximo cargo religioso. Esta tendencia se reduce durante la dinastía Flavia, donde el retrato recupera el estilo realista y menos ostentoso de épocas pasadas, el busto aumenta de tamaño y se añaden ropajes.

La dinastía de los Antoninos, será el periodo de mayor prosperidad para el Imperio. De este periodo destacaremos el retrato de Cómmodo ataviado con los atributos propios del héroe griego Hércules, en el que se aprecia la influencia de la escuela helenística en el tratamiento del cabello con profundos rizos. Es de gran importancia, además, el Retrato Ecuestre de Marco Aurelio, el único retrato ecuestre conservado de época romana. Fundido en bronce, serviría de modelo para los artistas de la Edad Media y Renacimiento.

A partir del siglo IV, ya en el Bajo Imperio, el retrato romano se vuelve rígido y hierático, se pierde la humanidad en los retratados, que había caracterizado a este arte en los siglos pasados durante el esplendor de su civilización. Se esquematizan los rasgos haciéndolos impersonales y perdiendo la preocupación por la naturalidad, esto crea una transición al mundo y arte cristiano, un arte que se volverá anticlásico. El colosal retrato de Constantino conservado en la entrada de los museos capitolinos en Roma, nos muestra esta falta de naturalidad y la vuelta a un canon que no se preocupa por el detalle y realismo.

Durante la Edad Media, la Iglesia se convierte en una institución muy influyente en la sociedad feudal, de esta manera la producción artística se centra en temas religiosos por encima de temas sociales o políticos, al usarse el arte como vía de adoctrinamiento ideológico que promueve la fe para una sociedad mayoritariamente iletrada. La escultura se adapta a la arquitectura de los templos y resulta poco común encontrar figuras exentas. Se produce un fuerte retroceso estético, basando su estilo en una idealización del hombre, se huye del equilibrio y belleza clásica para realizar una



Fig. 3. Retrato ecuestre de Marco Aurelio. (Museos Capitolinos, ca. 176)

imaginería esquemática, desproporcionada y expresiva con el fin de cumplir su función doctrinal.

Tras las Cruzadas, el comercio entra en auge y con él, nacen nuevas clases sociales burguesas. Se crean las primeras Universidades donde se reúne el conocimiento, esto influye en el desarrollo de las ciudades y la proliferación de una nueva espiritualidad más humanizada y una estética más amable. Empiezan a trabajarse nuevos soportes, fuera de la arquitectura; retablos, figuras exentas...

Comienza a trazarse una tendencia más natural, humanizando a los personajes sagrados, tendencia que verá su culmen con la total recuperación de los órdenes clásicos en la escultura en el Quattrocento.

Cabe destacar la obra de Claus Sluter, artista de finales del s. XIV, que coincide con la etapa final del gótico. Sluter realizó para el Duque de Borgoña los retratos votivos de su esposa y el propio duque en la Cartuja de Champmol, y en su cementerio realizó *El Pozo de Moisés* donde el retrato de los profetas se caracteriza por un virtuosismo técnico, así como por su individualidad y naturalismo fisonómico.



Fig. 4. Detalle del Pozo de Moises. (Claus Sluter, ca.1403)

A comienzos del siglo XV, Italia se dividía en ciudades-estado independientes que gozaban de prosperidad económica. En las Universidades, se retoma el estudio de clásicos greco latinos que acarrea un cambio en la mentalidad del momento hacia un humanismo racional, en el que el hombre se vuelve el centro del Universo. La vuelta a estos estudios sumado a la nueva visión del hombre, provocan una revolución artística en la que se recupera el desnudo humano y nace el interés por el estudio de la anatomía, con la que se conquista la representación de la realidad.

La proporción, el equilibrio, la serenidad... son características que definen al retrato renacentista, un retrato que, por medio del suave modelado de la figura busca la individualidad del sujeto. Además, empieza a surgir el interés del artista por reflejar la psicología del personaje a través del retrato. Donatello será de los primeros artistas que traten este factor en su obra.

Donatello es uno de los artistas impulsores de esta revolución, con su *David*, inspirado en los cuerpos del arte griego con su suave modelado del desnudo masculino. En su obra debemos destacar *el retrato ecuestre del Condottiero*

Gattamelata, inspirado en el retrato de Marco Aurelio, que será el precedente de muchos retratos de esta tipología en este periodo.

El Condottiero es representado de manera reflexiva y pausada, virtudes propias del hombre del Renacimiento. Se ubica en la plaza de la basílica de San Antonio, donde descansan los restos del Condottiero. Andrea del Verrocchio, otro de los grandes artistas del Quattrocento italiano, toma notables influencias de dicha obra para el retrato ecuestre de Bartolomeo Colleoni, en la Scuola de San Marco en Venecia. En esta, destaca el dinamismo que el artista le confiere frente a la serenidad y frontalidad de la obra de Donatello.

A lo largo del Renacimiento se fortalece la idea del artista individual, que busca mostrar su capacidad técnica y plasmar la "manera" personal. Miguel Ángel Buonarroti será el maestro y figura más importante del Mannerismo italiano, dejando una estela que durará muchos siglos. Su obra es fundamentalmente religiosa debido a la fuerte relación que tuvo con el papado, pero quisiera destacar el grupo escultórico que realizó para la capilla de los Medici, familia burguesa que actuó como mecenas para diversos artistas en Florencia. En este monumento funerario se ubican los retratos de Giuliano y Lorenzo di Medici el Joven. Ambos retratos son idealizados y tienen un acentuado simbolismo que refleja el



Fig. 5. *Condotiero Gattamelata*. (Donatello, ca. 1447-1453)

carácter de los difuntos que pretende glorificarles. A Lorenzo, pausado y reflexivo, se le atribuyen los valores de la vida contemplativa y, en contraposición, Giuliano ataviado con una coraza al estilo de los generales romanos y su postura contenida, es símbolo de fuerza y una vida activa, de gobernante con decisión que se le atribuyen al ideal de caballero. Bajo ambos retratos se encuentran alegorías a la aurora y al crepúsculo, y al día y la noche, respectivamente.

A España, el Renacimiento llega a principios del siglo XVI por el contacto de artistas españoles con artistas italianos y el asentamiento de estos en nuestra tierra. Un ejemplo de ello es Torrigiano cuyo *San Jerónimo*, obra que muestra un gran realismo y conocimiento anatómico, que influirá en la escuela sevillana. Se trabajará sobre todo la madera policromada y su temática será fundamentalmente religiosa.

Leone y Pompeo Leoni, son considerados los mayores retratistas del último tercio del siglo XVI, trabajan sobre todo el bronce, por su pasado como orfebres. Realizan los retratos de la familia de Carlos V y Felipe II. Destaca *Carlos V y el furor* en bronce, con la particularidad de que la coraza es desmontable, combinando la tradición romana del retrato de general y el desnudo de las deidades grecolatinas. Por otra parte, Pompeo realizará el grupo escultórico del Monasterio del Escorial de la familia de Felipe II. En sus retratos, se observa la influencia italiana donde la actitud de las figuras se caracteriza por la templanza del gesto que otorga la solemnidad que definía a la realeza.



Fig. 6. *Retrato de Carlos V.* (Leone Leoni, ca. 1553-1555)

El Barroco se distingue por representar la pasión, el sentimiento exaltado y sus obras se llenan de movimiento, que conmueve al espectador. El arte vuelve a tener un papel de propaganda de los dogmas de la iglesia que la Reforma protestante puso en duda, se tratan de nuevo temas como la Virgen o la vida de los Santos. Se caracteriza también por una gran participación de la arquitectura como conjunto de la obra, que completa la experiencia sensorial del espectador.

El retrato abandona el gesto contenido para ahondar en la expresividad de los personajes. Para ello el retrato se llena de dinamismo al romper la frontalidad de la obra y creando efectos de claroscuro por medio del trabajo detallista de ropajes que combinan diferentes texturas y al que se le aporta movimiento para reforzar esa idea de dramatismo. Otro recurso es el tratamiento del cabello, en la obra de artistas como Giuliano Finelli, que trata con especial cuidado los complicados peinados de las damas y las ensortijadas barbas para los varones. Se observa también una evolución en el tratamiento de la fisonomía de los personajes en el que se logra mayor naturalismo.

Gian Lorenzo Bernini sin duda, es el exponente principal de esta corriente artística por su estilo retórico y grandilocuente. En sus retratos imprime con total naturalidad la psicología de sus personajes, tanto públicos como religiosos o mitológicos.

El retrato de Luis XIV es un perfecto ejemplo de este estilo, en el que se retrata la actitud soberbia del monarca francés, a la vez que denota distinción y elegancia de las que tenía fama. El trabajado detalle de las ropas y el manto lleno de aire y movimiento hacen que el busto en mármol parezca estar flotando.



Fig. 7. Busto de Luis XIV. (Bernini, ca. 1665)

Bernini demuestra la flexibilidad que tiene para desenvolverse en la creación de estas obras al retratar a personajes de diferentes condiciones sociales. Entre estas obras podemos señalar el busto de Inocencio X, el busto de Constanza Buonarelli o el busto de Scipione Borghese, en los que se identifica la vitalidad y personalidad del retratado, que es la mayor preocupación del artista: explorar el mundo interior.

En España la escultura barroca se desarrolla con un estilo propio en el que predomina el tema religioso como ocurrió en el Renacimiento. Como búsqueda de un mayor realismo se hace uso de postizos como pelo, coronas u ojos de cristal, llegando a vestir a las imágenes con ropa real. El soporte más extendido es la madera, que irá policromada de forma naturalista.

Estas obras son (en su mayoría) devocionales, por lo que decorarán el interior de las iglesias y algunas son concebidas para procesionar. Se crearon dos escuelas diferenciadas por sus estilos. La Escuela de Valladolid opta por un realismo más violento en el que el dolor y el patetismo son exaltados. Por su parte, la Escuela barroca de Andalucía, aunque realista, tiende hacia imágenes más clásicas y serenas, buscando la belleza dentro del dolor que estas emanan. Habrá dos focos dentro de esta Escuela, la Escuela sevillana con Martínez Montañés y Juan de Mesa como principales creadores y la Escuela granadina, con Alonso Cano y Pedro de Mena como referentes.

En el retrato, dentro de la estatuaria barroca española, debemos mencionar al italiano Giambologna, que realiza el retrato ecuestre de Felipe III con la ayuda de su discípulo Pietro Tacca. Este último es el autor del retrato ecuestre de Felipe IV en bronce, sostenido por los cuartos traseros y la cola lo que constituiría una autentica novedad dentro de la estatuaria del momento por su dificultad técnica. En ella vemos un gran dinamismo en la actitud del caballo, lleno de fuerza y la dirigente firmeza del monarca, aspectos que el barroco se esforzará por señalar. Podemos contemplar el laborioso trabajo de los cabellos y ropajes que dan una impresión de ligereza, así como el minucioso estudio anatómico de la pose del caballo que se alza tensionando los músculos de sus patas traseras.

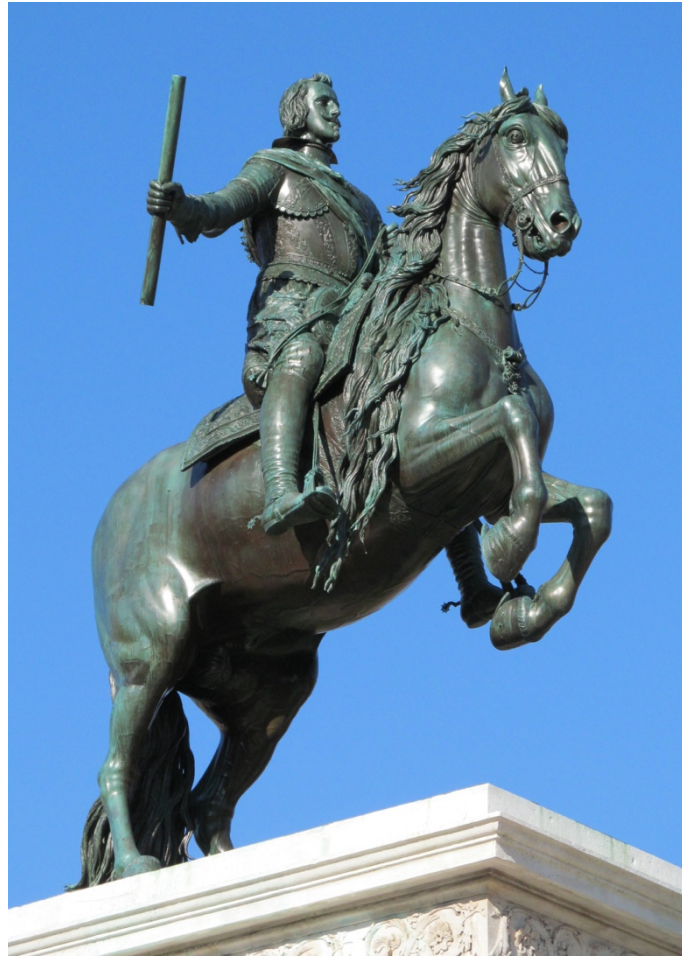


Fig. 8. Retrato ecuestre de Felipe IV (Pietro Tacca, ca. 1640)

En los últimos años del siglo XVIII se desencadena la Revolución Francesa, dando paso a la edad contemporánea. Se establece la razón como forma de entender un mundo que deja atrás el absolutismo monárquico, depositando el poder en manos de la burguesía. En la escultura, se produce una revalorización del pasado, predominando el gusto por la serenidad y sosiego de la Antigüedad que permitan el razonamiento intelectual de la belleza, frente a la teatralidad y rotundidad barroca. Se tratarán nuevamente temas clásicos como la mitología griega.

El retrato toma de igual manera mucha influencia de la representación greco-latina de gobernantes y dioses haciendo uso de vestimentas que no corresponden al momento y tomando iconografía de estas culturas, como las coronas laureadas o las corazas romanas. Se vuelven a idealizar o suavizar las imperfecciones del rostro y a tratar el desnudo que diviniza al representado como podemos ver en el retrato de Napoleón como Marte glorificado, de Antonio Canova.



Fig. 9. Retrato de George Washington (Antonio Canova, ca. 1820)

Canova es el escultor por excelencia del Neoclasicismo. Vemos en el retrato sedente de George Washington esta mirada hacia el mundo clásico. En él aparece ataviado como general romano escribiendo su discurso de despedida, simbolizando los valores que debe poseer un gobernante. Realizó también el busto y el retrato de cuerpo completo de Napoleón como el dios Marte ya mencionado, aquí el gobernante aparece divinizado con los atributos del dios de la guerra, influenciado claramente por la estatuaría del imperio romano en época augusta.

Uno de sus grandes retratos es el de Paulina Borghese, la cual aparece recostada sobre un sillón cuidadosamente trabajado; semi-desnuda, solo cubierta por un fino tejido. De nuevo, referenciando el modelo de la Venus clásica como símbolo de sensualidad y belleza.

Auguste Rodin, de formación neoclasicista, será el escultor más destacado de su tiempo siendo considerado el padre de la escultura moderna. En sus inicios bebe de las obras del Renacimiento, pero romperá con esta necesidad de mimesis con el modelo impuesto por las Academias, imprimando sus obras de un modelado espontáneo que tacharán de inacabado pero que convertirá en el lenguaje del futuro.

Trabajó en dos vertientes diferentes: una escultura que denominaba 'alimentaria' de la cual vivía, se trataba de una escultura decorativa, con retratos dulces y un acabado que la sociedad demandaba. Y su escultura pura y transgresora, en la que el artista se expresaba con total libertad, la que ha trascendido. Georg Simmel dice que "Rodin aporta a la figura una nueva movilidad que revela la vida interior del hombre" (Elsen, 1985, 97).

Creó un concepto nuevo de escultura pública, como nos deja claro la que para el propio artista es la obra clave en su producción: el monumento a Balzac. Este revolucionario monumento en bronce, representa al escritor despojado de sus atributos habituales. Tan solo representado envuelto en una capa de monje, este retrato es una interpretación del carácter del poeta, un reflejo de su personalidad que lo haría reconocible. Esta obra sería un escándalo, pero el propio Rodin hablaría así de ella:

Nunca he mentido. Jamás he mentido a mis contemporáneos. Mis bustos han disgustado muchas veces porque fueron siempre muy sinceros. Tienen de verdad un mérito: la veracidad. ¡que sea ella su belleza! (...) todo en la naturaleza es bello (...) el artista solo crea fealdad cuando miente (Normand-Romai, 2004, 45).



Fig. 10. Monumento a Balzac (Auguste Rodin, ca. 1892-1897)

A mediados del XIX, en España se inicia un estilo escultórico que abandona el clasicismo ideal para fijarse en la realidad que les rodea. Las representaciones con togas y bustos inspirados en el arte romano son sustituidas por un reflejo fiel de la época, dotando de ropa moderna al representado. Se ven numerosos retratos monumentales en bronce, poniendo especial cuidado en el parecido del individuo. José Gragera es el precursor de este nuevo estilo, siendo su obra cumbre el retrato de Don Simón de Rojas Clemente.

Mariano Benlliure será uno de los artistas más importantes de la escultura española del último tercio del siglo XIX y principios del XX. Su estilo, muy naturalista y expresivo denota una facilidad innata para los procedimientos escultóricos, que dotan a su obra de una frescura y vitalidad únicas. Demostrará un enorme gusto y conocimiento compositivo, combinando en algunas obras diferentes materiales que aportan un acabado singular, por lo general mármol y bronce.



Fig. 11. Monumento a Goya (Mariano Benlliure, ca. 1902)

Trabajó principalmente en la estatuaria monumental, su obra más innovadora fue el retrato de Antonio de Trueba, en la que representa al poeta sentado en un banco de manera cotidiana. Realizó también diversos retratos de tipología ecuestre, como el de Alfonso XII o el del general Primo de Rivera, pero destaca entre estas el del general Martínez Campos en el parque del Retiro, en Madrid, por su enorme realismo y composición novedosa que rompe con la concepción de pedestal como forma arquitectónica. Debemos hablar también del retrato del pintor Francisco de Goya, en el que el artista realiza una interpretación psicológica del pintor, al que representa en una etapa madura. El nervioso modelado del cabello, el cuello y el pañuelo atado, sumado al duro gesto y huidizo del pintor dan dinamismo y fuerza al busto. Este sirvió de modelo para el monumento a Goya que se ubica hoy en la fachada del Museo del Prado.

El arte, y la escultura en particular, sufre un cambio radical a lo largo del siglo XX, tendencia que podía intuirse con la obra de artistas como Rodin. Surgen a lo largo del siglo vanguardias en constante cambio que buscan romper lo establecido en el panorama artístico. En las primeras décadas, el Cubismo acaba con los principios del arte académico que había arrastrado las últimas décadas del siglo XIX, se abre camino a nuevas expresiones de espacio y movimiento, y la experimentación de formas abstractas y materiales. El retrato ya no buscará el parecido, sino que se centrará en cuestiones más esenciales como la identidad.

Picasso es el creador del Cubismo, y su obra *Cabeza de mujer* abrirá camino en la escultura cubista de bulto redondo. En ella se plasman los estudios del artista de máscaras africanas además de redefinir los volúmenes del rostro dándonos

una visión vanguardista del retrato. El retrato de mujer será recurrente en su obra, descomponiendo la figura en formas geométricas, introduciendo concavidades y convexidades y haciendo uso de nuevos materiales en la escultura.

Otros artistas, como Brancusi exploran la naturaleza del ser por encima de la apariencia, simplificando y obviando detalles. En sus cabezas durmientes vemos el camino del artista en esta evolución de la figuración a la abstracción más esencial.

Julio González es otro de los principales escultores del periodo de entreguerras. Realiza estudios de cabezas con láminas y objetos de hierro con una tendencia cubista que simplifica las formas del rostro mediante apliques y aberturas que irá transformándose hacia la abstracción. En su obra deja ver un profundo dolor y angustia por la situación bélica que vive Europa, además de una depresión que acarreó el artista. *La cabeza de Montserrat gritando* fue su última obra, en ella plantea el horror de la guerra, llena de dramatismo y expresividad.

Giacometti busca la intensidad del ser en su expresión mínima, sin perder la identidad y casi disolviendo la figura humana, explora de manera casi obsesiva esta identidad por medio del retrato centrandó la atención en la mirada pues es ahí donde reside la esencia del individuo. Sobre esa búsqueda de la identidad absoluta, Sartre dice que tiene que resolver el problema de como hacer un hombre en piedra sin petrificarle (1992, 293).

A partir de la segunda mitad del siglo XX se renuevan los planteamientos estéticos de la escultura. El mundo de la publicidad influye en esta era en la que el Pop Art exalta la concepción de lo doméstico de una forma real y cruda. George Segal explora la soledad espiritual que afecta al hombre moderno con sus vaciados del natural, y Duane Hanson con sus esculturas a escala real retrata de algún modo a la clase media norteamericana. El hiperrealismo surge en Estados Unidos como forma de captar

la realidad tratando temas como la belleza o la denuncia social. Destaca la obra de Ron Mueck, en la que crea figuras hiperrealistas con la que busca conmover al espectador modificando la escala natural del cuerpo.



Fig. 12. Cabeza de Montserrat gritando (Julio González, ca. 1942)

Ya a finales de siglo Juan Muñoz trabajará la relación del espectador con la obra, produciendo una escultura de carácter narrativo que explora la psicología del individuo con grupos escultóricos que interactúan entre sí e invitan a interactuar al espectador, con figuras monocromas caracterizadas por su universalización y falta de individualidad.



Fig. 13. Fuente (Samuel Salcedo, ca. 2010)

En esta búsqueda de la identidad personal, el retrato se descontextualiza, se convierte en el medio de expresión de infinidad de artistas. Son muchos los que trabajan el retrato, con enfoques personales. Marc Quinn, por ejemplo, crea autorretratos de su propia sangre congelada, en los que habla de la imposibilidad de perpetrar en el tiempo. Samuel Salcedo crea cabezas descontextualizadas donde el protagonismo reside en los gestos de estas. O la obra de Gerard Mas, en la que reinterpreta bustos de estilo renacentista con elementos contemporáneos.

El retrato ha demostrado ser un género por si solo, atemporal. Evidencia de ello es la cantidad de artistas que hoy día, aun lo trabajan. De esta manera se creó la Society of Portrait Sculptors, donde se reúnen escultores profesionales para fomentar y dar valor al retrato escultórico, mediante la realización de una Exposición Anual, además de conferencias y premios.

2. Tipología del retrato escultórico

El retrato, en general, tiene como finalidad recordar al individuo por medio de la imagen. El retrato escultórico tiene en sus orígenes una función funeraria y después pasa a considerarse una forma de exaltar la figura del retratado por una serie de méritos que se le atribuyen.

Dependiendo de la función, la primera clasificación del retrato escultórico podría ser: retrato funerario y retrato laudatorio.

Retrato **funerario**:

Los egipcios ya realizaban retratos, idealizados y siguiendo su canon artístico, para las tumbas de los difuntos. Creían en la continuación de la vida tras la muerte y, a través del retrato y demás objetos funerarios, conservaban los bienes materiales para la vida próxima, de ahí también la cultura de la momificación y todo el ritual funerario.

El origen del retrato romano también reside en este tipo de ritos. Conservaban máscaras de cera de los antepasados difuntos en el hogar y se honraba su memoria mediante ceremonias rituales. Estas máscaras, que captaban con exactitud los rasgos del difunto, pronto se trasladarían a cabezas de mármol por influencia del arte y la cultura griega.

Del retrato egipcio, como forma material en la que podría sobrevivir el espíritu del difunto, hasta la actualidad las ideas religiosas han cambiado, pero la escultura funeraria sigue existiendo como una forma de perpetuar la memoria de un difunto en forma de homenaje.

Retrato **laudatorio**:

El retrato cumple también una función propagandística, siendo usado como símbolo de poder a lo largo de la historia, por los gobernantes primero, y posteriormente, por las clases sociales más altas, que podían acceder a este tipo de obras.

La escultura monumental es ejemplo de este carácter propagandístico, pues representa la figura de personajes importantes para un pueblo (reyes, héroes, ilustres...) para exaltar las virtudes o valores de este.

Se puede hacer otra clasificación del retrato escultórico, dependiendo del segmento del cuerpo que representa: cabeza, busto, torso y cuerpo. En general, se habla de busto porque, según el *Diccionario de la Real Academia Española*

constituye la representación de la “parte superior del tronco humano”. La cabeza es el punto de interés en este retrato, se incluyen los hombros y en algunos casos el nacimiento o parte de los brazos, así como el pecho.

El busto es una obra en sí misma, no se considera un fragmento de un trabajo más amplio. Es el tipo de retrato más extendido en la escultura. Se realizaba ya en el antiguo Egipto y Grecia y se difundió plenamente con el auge del Imperio Romano. Era una forma de representar a dioses, héroes o gobernantes. Este tipo de retrato se haría popular por la tradición romana de guardar retratos de cera de sus difuntos y realizar ritos funerarios.

Finalmente, la clasificación del retrato escultórico puede hacerse según la actitud en la que aparece la figura representada, con lo que se intenta acentuar aspectos más concretos del retratado.



Fig. 14. Busto de Constanza Buonarelli.
(Bernini, ca. 1638)

El **retrato ecuestre**: En este tipo de retrato se representa al protagonista a lomos de un caballo y tiene la función de ensalzar al representado con valores de liderazgo, por tanto, los representados suelen ser dirigentes políticos o militares, y su ubicación suele darse en plazas o lugares emblemáticos al alcance y vista del pueblo.

El retrato ecuestre ha evolucionado a lo largo de la historia, como hemos visto anteriormente. Aunque la representación del retrato ecuestre fuera muy difundida en la antigua Roma, el más antiguo que se conserva es el de Marco Aurelio, del siglo II a. C. En este se representa al caballo con un gran naturalismo anatómico, con la pata delantera elevada dando la sensación de movimiento; este serviría como modelo a los artistas del Quattrocento. Del Gótico tenemos una muestra en la Catedral de Bamberg, Alemania. Es otro de los retratos ecuestre más antiguos, fechado en torno al 1237. No se tiene constancia de quién es su jinete, aunque aparece coronado. Tiene las características propias del arte gótico, el caballo estilizado y mucho menos detallado, con una pose estática, aunque avanza su pata trasera izquierda.

Ya en el Barroco encontramos innovaciones en cuanto al estilo, en el monumento de Felipe IV de Pietro Tacca, en el que el caballo aparece alzado sobre sus cuartos traseros capturando una instantánea llena de fuerza y movimiento, o en el destacable monumento a Constantino, una escultura en mármol de bulto redondo, que realizó Bernini con una clara intención pictórica. El retrato ecuestre se desvanecerá gradualmente en los siglos posteriores, al tiempo que lo hará el caballo como medio de transporte.

El **retrato alegórico** o **apoteósico**: Este tipo de retrato pretende exaltar la figura del individuo atribuyéndoles cualidades idealizadas o divinas, que inspirasen respeto y adoración. Para la representación de estos atributos o carácter divino se utiliza iconografía específica vinculada a dioses o héroes. Este tipo de retrato se hará popular en la época imperial de Roma, en la que la figura del emperador debía ser idolatrada.



Fig. 15. Retrato de Cómmodo como Hércules.
(Palacio de los Conservadores, ca. 193)

Ejemplos de ello vemos en los retratos divinizados de Trajano, en Itálica; o el de Augusto o Tiberio conservados en el Museo del Prado; el retrato de Claudio como Júpiter, en los que se representa al emperador semidesnudo, coronado con laurel y descalzo, símbolos reservados para los dioses.

El busto de Commodo heroizado como Hércules, desvela además el carácter ególatra del emperador, en él, se representa con los atributos del héroe clásico, con un cuidado trabajo de los detalles.

El Neoclasicismo tomaría muchas influencias del arte y simbología clásica, y el retrato alegórico sería una de ellas. Tenemos ejemplos como el retrato de Paulina Borghese, a modo de Venus, o el de Napoleón como el dios romano Marte, al cual se representa desnudo con la capa al hombro, apoyándose en una laza y sosteniendo una esfera representando al imperio sobre la que se erige una Victoria alada, al modo de los dioses de la antigüedad y con un claro sentido propagandístico, pues se representa al general como dios pacificador.

El **retrato votivo**: Estos retratos son muy frecuentes en obras de temática religiosa y es más común encontrarlo en pintura que en escultura. Se realizan a la persona o familia que costea un trabajo, por lo general, religioso.

No funcionan como obra independiente si no que forman parte de un grupo escultórico mayor, en el que están presentes por ser los donantes de dicha obra. La función de este retrato es la de recordar al donante y dedicar oraciones tras su muerte. Constituye un símbolo de estatus social y, además, sirve para promover la fe del espectador, que se ve reflejado en el donante en su condición de pecador, a pesar de lo cual aparece junto a una escena religiosa en la que participa la divinidad o santos.



Fig. 16. Retratos de Ekkehard II y su esposa Uta. (Catedral de Nauburgo, ca. 1046)

En la escultura, este tipo de retrato aumentará durante el gótico cuando las figuras se empiezan a volver más naturalistas e individuales. Estos retratos se encontrarán en las iglesias, decorando elementos arquitectónicos como columnas, tímpanos, retablos... Buen ejemplo de esto son los retratos del conde Ekkehard II y su esposa Uta, en la Catedral de Nauburgo, considerados el culmen de la escultura gótica alemana.

El **retrato orante**: En esta categoría, se representa a la persona en actitud de oración, con las manos juntas delante del pecho y por lo general arrodillado. Se trata siempre de representaciones muy solemnes del individuo, llena de meditación y quietud en su gesto. Este retrato tiene un completo sentido religioso, y se ha representado en diferentes culturas con el mismo sentido. En el arte mesopotámico encontramos figuras con estas mismas características. Este tipo de retrato será muy difundido como escultura funeraria en el arte cristiano, que adornarán los sepulcros de iglesias y catedrales. Estos retratos recuerdan al difunto como persona profundamente religiosa perpetuando la adoración

eucarística. Un buen ejemplo de esta tipología es el conjunto escultórico que realizó Pompeo Leoni para el Monasterio del Escorial, para el que realizó una serie de retratos orantes de la Familia Real.

El **retrato yacente**: Este retrato ligado directamente a un sentido funerario, representa al fallecido recostado sobre el sepulcro. Se desarrolla desde el Románico hasta tiempos modernos, y hasta en la actualidad pueden verse en algunos cementerios. En un principio estos retratos se destinaban a reyes y clérigos, que con el tiempo incluiría a la nobleza. El fallecido aparece en estado de "reposo eterno", con sus manos unidas en el pecho en estado de oración (esta tipología está muy vinculada temáticamente a la anterior y seguirán los mismos patrones iconográficos con la diferencia del estado del difunto). Los atributos con los que aparece representado el individuo muestran el cargo que ejercía o su estatus social.



Fig. 19. *Sepulchro de los Reyes Católicos*. (Doménico Fancelli, ca. 1517)

El retrato yacente está muy vinculado a la iconografía cristiana pues es una representación de Cristo muy extendida en la escultura barroca castellana. Esta tipología está muy extendida a lo largo de la historia del arte. Durante la Edad Media, este tipo de sepulcro se ubicará dentro de las iglesias por tratarse de personas de la realeza o cargos religiosos. Existen muchos ejemplos, como el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes, en la Catedral de Sevilla, o el de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada.

Los lugares de enterramiento irían cambiando, creándose monumentos y espacios funerarios en conmemoración de las personalidades más ilustres, y con el tiempo esta tipología se trasladaría a algunos cementerios como es el caso

del monumento funerario a Joselito el Gallo, realizado por Mariano Benlliure en la que un cortejo porta el féretro del torero.

El **autorretrato**: Es quizás la tipología menos extendida. El autorretrato, como su nombre indica, es el retrato hecho a uno mismo, tratándose de un profundo análisis personal para el artista. Más extendido en la pintura, el autorretrato surge en la Edad Media, con el comienzo de la individualización de los personajes y una nueva concepción cultural del artista como tal, que alcanza cierto prestigio social y se interesa por ser reconocido. Sin duda, el Humanismo contribuyó a que este tipo de retrato cobrara prestigio ya que a través del autorretrato se exploran inquietudes como la existencia propia. En su obra *Self*, Marc Quinn realiza un autorretrato con su propia sangre en el que reflexiona acerca de la imposibilidad de la inmortalidad.

3. Procedimientos escultóricos aplicados al retrato

Para entender mejor un retrato o una obra en general, es importante conocer las técnicas que se han utilizado y comprender de qué manera los procedimientos aplicados son decisivo, no solo para lograr la conclusión definitiva de la obra sino también para el correcto desarrollo y conservación de la misma.

Estos procedimientos han ido evolucionando desde sus orígenes, y en la actualidad nos encontramos con avanzadísimos procesos que facilitan el trabajo escultórico. De la misma manera, los materiales han evolucionado gracias sobre todo al desarrollo industrial, y algunas técnicas escultóricas se pueden beneficiar de estos cambios.

Se puede realizar una primera clasificación de las técnicas escultóricas basándonos en la forma en la que se trabaja con el material: directa o indirecta. En estos dos grandes grupos, se encuentran englobadas los diferentes tipos de técnicas que señalamos:

Son **TECNICAS DIRECTAS** cuando se trabaja con un material concebido como definitivo para la obra. Según las cualidades del material que trabajemos se dividen en:

ADITIVAS.

El modelado es un proceso en el que se trabaja el volumen utilizando materiales maleables, aplicando, quitando o deformando la masa hasta llegar a la forma. El material más usado es el barro, que permite su conservación con el ahuecado y cocción. El yeso o la cera han sido materiales muy usados con esta técnica a lo largo de la historia. Además del surgimiento de pastas moldeables en el siglo XX que mantienen su maleabilidad en el tiempo sin sufrir deterioro.

El proceso aditivo es el más conveniente para la realización del retrato, ya que permite colocar, mover y corregir el modelo para lograr las formas que buscamos sin miedo a equivocarnos.

Aunque permitan su conservación, estos materiales se utilizan generalmente de paso, para trasladar la obra a materiales más "nobles" o definitivos; aunque

algunos artistas, como el propio Rodin con el yeso, utilizaron estos materiales como definitivos en algunas obras.

CONSTRUCTIVAS.

La construcción es el proceso escultórico por el cual se realiza una escultura a partir de componentes de un mismo material o la combinación de varios de ellos, por lo general se utiliza el metal. Con este proceso se consigue la unión de formas planas, curvas y vacío que configuran el volumen de la pieza. Se desarrolla sobre todo en el siglo XX, por el desarrollo industrial que trae nuevos materiales y técnicas que los artistas aplicarán a su obra, rompiendo las restricciones formales de la escultura en busca de nuevas formas y espacios. En lo referente al retrato, la obra de Pablo Gargallo y Julio González constituyen buen ejemplo de este proceso.

SUSTRATIVAS.

La talla es el proceso por el cual, partiendo de materiales sólidos, se trabaja el volumen mediante el corte o desbastado de la materia para llegar a la forma deseada. Los materiales más usados en su aplicación para el retrato han sido la madera y, sobre todo, la piedra. El mármol es el material más usado en esta práctica porque, aparte de sus cualidades estéticas, presenta muy buenas características estructurales y propiedades mecánicas.

Por su parte, deben distinguirse dos tipos distintos de talla: talla directa e indirecta.

La **talla directa**, es aquella en la que el trabajo del artista no se ve apoyado por procesos mecánicos para la localización de puntos, apoyándose solo en bocetos tridimensionales, dibujos y su propia intuición.

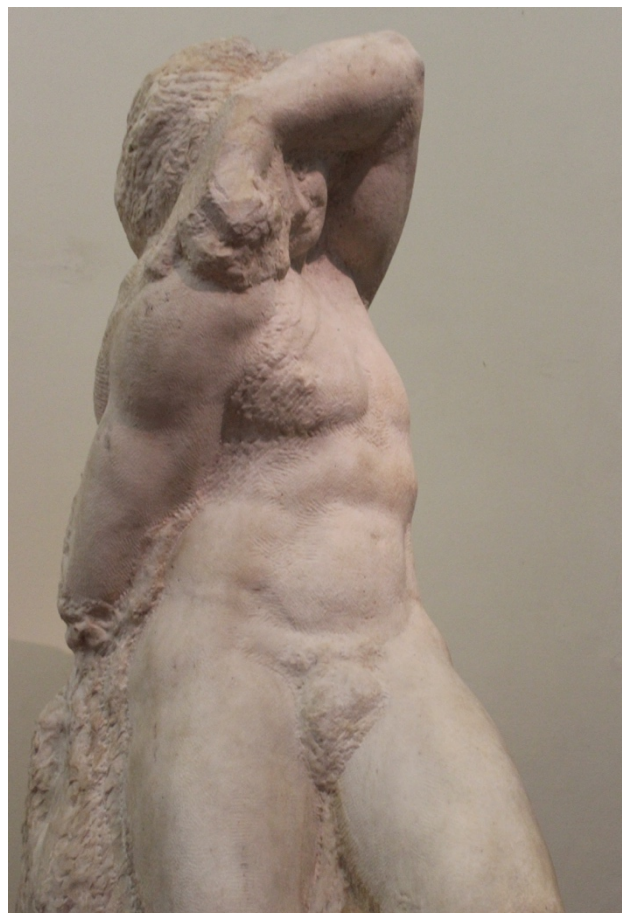


Fig. 18. *Esclavo*. (Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1520) Ejemplo de talla directa en mármol.

La **talla indirecta** pertenece al conjunto de técnicas indirectas que exponemos a continuación.

Las **TÉCNICAS INDIRECTAS** son aquellas en las que el artista hace uso de instrumentos o procesos que sirven para reproducir una obra en serie, traspasar una obra de un material a otro y transformar la escala de una obra, aumentando o reduciendo su tamaño.

TALLA INDIRECTA.

O **talla asistida** es aquella que se ayuda de sistemas mecánicos e instrumentos de medida, que permiten al artista la localización de puntos concretos del modelo para traspasarlos al bloque. Estos mecanismos agilizan y aseguran el correcto desarrollo de la obra, trabajando siempre con el volumen completo del modelo.

Esta técnica ha evolucionado desde su origen en el siglo V a.C. según las necesidades o innovaciones tecnológicas de la época.

Los principales métodos de sacado de puntos utilizados a lo largo de la historia son:

- **Método de la plomada.**

Se fijan dos ejes de trabajo, vertical y horizontal. Mediante una plomada, se localizan los puntos más elevados en la vertical y se marca la profundidad de estos por la horizontal.

Se tiene constancia del uso de este método por los griegos desde el siglo V a.C. En Roma se perfeccionó, añadiendo bastidores graduados para sus copias y reproducciones.

- **Método de Alberti.**

Explica en su tratado "de Statua" un método que también parte del uso de plomadas, en el que incorpora dos instrumentos: la Exempeda y el Definitor. La primera es una regla graduada que determina los diámetros de la forma. El Definitor es un instrumento en forma de aro que se coloca horizontal respecto al modelo, de su centro parte un brazo del cual penden plomadas en sentido vertical.

- **Método de los tres compases.**

Es uno de los más usados por su eficacia a la hora de escalar el modelo. Este método consiste en la selección de tres puntos en la figura o base de la misma formando un triángulo rectángulo y haciendo lo mismo en el bloque donde se va a trabajar. Para localizar un punto se abren los tres compases haciéndolos coincidir, y se traslada la apertura de los compases al bloque. Se desbasta la materia hasta hacer converger los tres compases determinando así ese punto.

- **Método de jaulas y escuadras.**

Este método consiste en introducir el modelo y el bloque en cajas iguales y mediante calas, llegar al modelo para determinar un punto. En el bloque se traslada este punto mediante el trepano con la misma profundidad de la cala. Este método ha tenido variantes propias ideadas por artistas movidos por necesidades puntuales. En el siglo XVIII, en la Academia Francesa de Roma se perfecciona este método logrando la ampliación y reducción de escalas.

- **Puntómetro.**

Se impone en el siglo XIX por su precisión al localizar puntos. Es un instrumento que se fija a un bastidor por una palometa. Es un brazo metálico articulado mediante una cala móvil que incorpora en el

extremo una cala graduable. Su funcionamiento se basa en establecer puntos de apoyo que mantengan la cruceta que contiene el puntómetro. Se localiza el punto en la pieza estableciendo la profundidad con un tope y se traslada este al bloque para desbastar materia hasta que se determine el punto exacto.

- **Pantógrafo.**

Se compone de dos brazos paralelos fijados a un marco metálico, donde se fijan el modelo y el bloque. Estos brazos se mueven de manera simultánea, uno se utiliza para copiar la figura y el otro, mediante un eje giratorio al que se añaden brocas, barrena, etc., desbasta y corta la superficie del bloque usando diferentes tamaños según la necesidad. Este instrumento es fruto de la evolución de los procedimientos usados desde la antigüedad para la reproducción de obras escultóricas, que permite ampliaciones y reducciones del modelo con gran precisión.

VACIADO.

Son los procedimientos con los que se consigue la copia de obras que originalmente se realizan en materiales de paso, de los que ya hemos hablado, para reproducirlas en materiales definitivos. Estos procedimientos también permiten la reproducción en serie de una pieza.

Consiste en la creación de una o varias piezas que recojan la forma en negativo de una obra. Esta pieza o conjunto de piezas se denomina molde. Esta técnica se remonta casi a los orígenes de la escultura y ha evolucionado a lo largo de la historia por la necesidad de los escultores de conservar formas y reproducir sus obras.

Tradicionalmente, el material empleado en estos procedimientos ha sido el yeso, que no ha caído en desuso. Con el yeso pueden realizarse dos tipos de moldes según el número de copias que vayan a realizarse:

- Molde **perdido**. Permite solo la reproducción de una copia y se destruye al sacarla.
- Molde a **piezas**. Con el que podemos reproducir numerosas copias de la obra, mediante la realización de piezas que configuren el molde de manera que solventen los enganches que pueda presentar la figura. Según el número de piezas que lo componen, se distingue entre molde a la francesa o molde a la italiana.

Gracias a los avances tecnológicos, han surgido nuevos materiales elásticos que permiten la reproducción múltiple de una figura, facilitando la labor del vaciado.

El vaciado en bronce ha sido uno de los procedimientos que más importancia ha tenido en la historia del arte, ya que junto al mármol ha sido el soporte más utilizado para la escultura. Es un material duro, capaz de estar a la intemperie sin sufrir deterioro, al que se pueden dar diferentes acabados mediante pátinas. Henry Moore se refiere al bronce con estas palabras:

El bronce es un material maravilloso, adquiere una pátina y resiste todos los climas... Me gusta trabajar en todos mis bronces cuando

llegan de la fundición. (...) El bronce es muy sensible a las sustancias químicas y, naturalmente, el bronce al aire libre (sobre todo cerca del mar) con el tiempo y la acción de la atmosfera adquiere una hermosa tonalidad verde. Pero a veces no se puede esperar a que la naturaleza trabaje sobre el bronce, y se puede acelerar el proceso tratando el bronce con distintos ácidos que producirán distintos efectos (British Council, 1981, 166).

Sus orígenes son muy antiguos, pero es en Grecia, a finales del siglo VI, donde se sustituye definitivamente el martilleo del metal por la fundición como técnica exclusiva de la escultura metal.

Existen diferentes técnicas para la fundición de bronce, como la del vaciado a la arena, pero la más utilizada en escultura será la de la cera perdida.

ESCANER.

Consiste en identificar, por medios tecnológicos, un gran número de puntos espaciales para definir la forma de un modelo y poder manipularlo mediante ordenadores y programas especializados. El avance de estas tecnologías ha hecho que este proceso sea cada vez más preciso y asequible en su aplicación a la escultura, pues su desarrollo fue concebido para industrias de producción de piezas en serie, como la del automóvil.

Dentro de este procedimiento, existen métodos diferentes que dependerán del modelo que se pretenda digitalizar. Los clasificamos en métodos **con contacto físico** y métodos **sin contacto físico**:

- Métodos con contacto físico. Cuentan con un sensor táctil que determina las coordenadas de cada punto del modelo, manteniendo constantemente contacto con este. Consiguen una gran precisión de escaneado, pero resulta un procedimiento lento y costoso.
- Métodos sin contacto físico. Estos a su vez se clasifican según el modo de interacción con el modelo:
 - **Activos.** Recogen la energía que transmite o refleja el modelo. Esto se lleva a cabo mediante la proyección desde ultrasonidos o microondas hasta luz.
 - **Pasivos.** Obtiene los puntos por medio de la información tridimensional de un objeto en una escena. Se capta con el uso de cámaras y resulta poco preciso, pero económico y no requiere un hardware profesional.

4. Fisiognomía. El gesto a través del retrato

Un buen retrato es inconfundible: manifiesta los rasgos personales de un determinado individuo, lo cual no quiere decir, curiosamente, que la imagen deba necesariamente parecerse físicamente al modelo. Debe, ante todo, evocarlo espiritualmente, permitiéndoles manifestarse a través de la obra ante los sentidos del espectador (Azara, 2002, 14).

Estas palabras de Pedro Azara concuerdan con las ideas de Sócrates, que afirmaba que el arte no solo depende de la proporción del cuerpo, la forma externa; sino que también representa el carácter del alma, lo no visible, el sentimiento y actitud del representado. Esta idea se contrapone a la concepción de belleza puramente formal que defendían en su época los pitagóricos. En esta línea estudiaremos los conceptos que relacionan la esencia del individuo con la expresión a través del rostro. Nos interesa comprobar como los artistas buscan en el retrato no solo la representación mimética sino también la evocación de esta esencia y como la Fisiognomía nos ayuda a entender este nexo.

El origen del retrato está muy ligado a la muerte y a la necesidad de perpetuarse tras esta. Etimológicamente, el término *retrato* proviene del latín *retractus*, que a su vez proviene de *retrahere*, que tiene, entre sus significados, el de *dar a conocer nuevamente*. Para cumplir esta función, el retrato en época romana tenía que ser fiel, buscar el parecido, ya que la esencia espiritual del individuo estaba vinculada a la fisonomía de este. Por lo tanto, era la representación realista la mejor forma de hacer pasar a un individuo a la posteridad. Plinio (citado en Sancho, 2014), decía en su Historia Natural que:

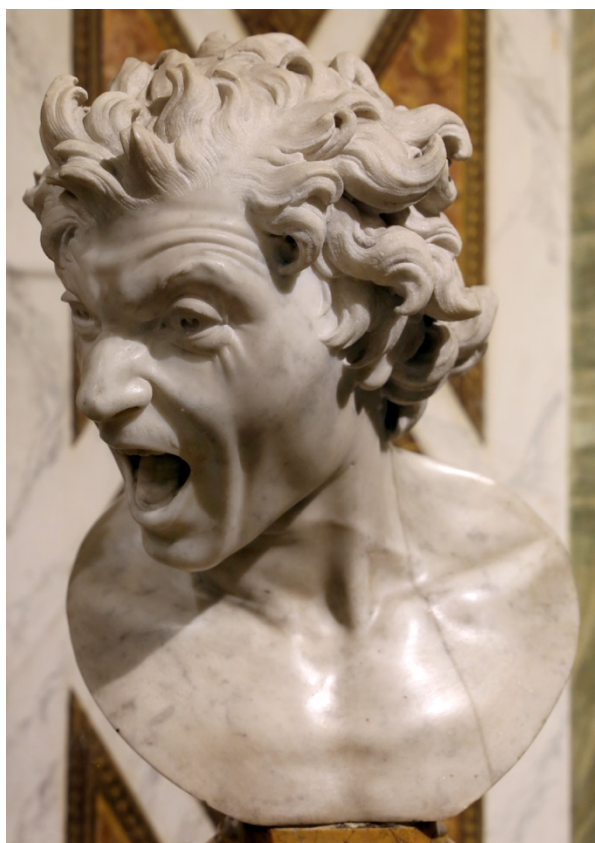


Fig. 19. *Anima Dannata*. (Bernini, ca. 1619)
Estudio del sufrimiento a través del rostro.

La pintura, que transmitía a la posteridad el parecido más perfecto de las personas, ha caído en desuso. Se consagran escudos de bronce, efigies de plata; insensibles a las diferencias de las figuras, se cambian las cabezas de las estatuas y sobre esto, desde hace tiempo, circulan versos satíricos; es esto tan cierto que todos prefieren prestar más atención a la materia empleada que al parecido. Y no obstante, las galerías se adornan con viejos cuadros y se buscan efigies extranjeras. Pero lo apreciado no es otra cosa que el metal de la efigie, (...). Sí, sin duda parece que la desidia haya perdido las artes; y, como las almas no tienen fisonomía, se descuida también la representación de los cuerpos (Sancho, 2014).

Hemos visto el interés que manifiestan los artistas por el estudio no solo de elementos físicos en el rostro, sino sobre todo por elementos internos de identidad y carácter. Dos elementos muy ligados si partimos de que esa esencia, esa alma, se expresa sobre todo a través del rostro. El rostro se ve condicionado

por la herencia individual, de raza, constitución o carácter. También está condicionado por las experiencias del individuo que marcan las formas y líneas del rostro por la actividad de los músculos faciales, como apunta Lange (1942, 43). Son, por tanto, los gestos individuales los que determinan el parecido del individuo; una sonrisa, una arruga que evoque el carácter de esa persona. La descripción de un individuo tanto en su figura como en su espíritu.

En su libro *El rostro y el retrato*, Georg Simmel habla de la dependencia que existe entre los rasgos particulares, que hace que una pequeña modificación del gesto provoque cambios en todo el conjunto del rostro, de ahí que sea el rostro idóneo para “resolver el problema esencial de toda actividad artística, a saber, hacer recíprocamente inteligibles los elementos formales de las cosas, ...” (2011, 9-10).

Esta relación entre las emociones de un individuo con su aspecto físico se encarga de estudiarla la Fisiognomía. La Fisiognomía es la pseudo-ciencia que estudia los distintos tipos de personalidades, y la relación que pueden tener estos con los aspectos morfológicos del rostro. Los primeros estudios de esta materia los encontramos en 1598, en un volumen llamado *Physiognomónica* (en torno al 354 a.C.) atribuido al círculo de Aristóteles. Otros artistas han estudiado sobre el tema, como Della Porta, que aborda el rostro y su expresión buscando comportamientos comunes en la singularidad del rostro, de manera que pueda concluirse que hay relación entre estos rasgos y el comportamiento de un individuo. También en su obra *Physiognomónica* (1601) intenta crear una relación entre las cabezas de animales y humanos para demostrar la conexión que existe entre la unidad anímica y los criterios morfológicos.



Fig. 20. Busto bostezando. (Messerschmidt, ca. 1770-1783)

El rostro tiene casi tantas cualidades comunicativas como el habla, es el principal canal de comunicación sentimental y tiene un lenguaje universal no verbal que somos capaces de identificar, ya que tiene un componente biológico; como sostiene Paul Ekman, investigador y profesor de Psicología. Del mismo modo, somos capaces de modificar este lenguaje a conciencia con el fin de ocultar los sentimientos. El estudio de las expresiones faciales ha sido

abordado por muchos artistas para plasmarlas en sus retratos, pues aporta naturalismo y refleja cuanto puede lograr un gesto o una pose para identificar al retratado.

La obra de Franz Xaver Messerschmidt, es un buen ejemplo de los planteamientos que propone la fisiognomía. Escultor alemán que trabajó en sus inicios para la corte de Viena, realizó esculturas de diferentes temas de orden neoclásico, gozando de gran prestigio por la calidad de sus obras. En ellas muestra desde un principio una minuciosa observación de la fisionomía individual y los detalles impuestos por el estilo neoclásico. Detalles que va desechando en un proceso en el que se centra exclusivamente en la figuración del rostro, que le lleva a despojar a sus figuras de elementos accesorios. Esta línea, le lleva a realizar sus *bustos de caracteres* abandonando por completo los cánones de proporción impuestos por el arte; estos son una serie de retratos psicológicos en los que comenzó a trabajar debido a su supuesta personalidad inestable y paranoica, provocada por una posible enfermedad mental. Estos retratos muestran expresivas muecas ligadas a los diferentes estados de ánimo y crisis internas del individuo que, si en un primer momento pueden parecer caricaturas o representaciones grotescas, son estudios del instante en el que el individuo pone a prueba los límites de su capacidad expresiva. Son un profundo estudio de los sentimientos y el alma del individuo que parece fuera de su tiempo por su transgresor lenguaje y el trasfondo tan contemporáneo que tiene su obra. Como dice José Jiménez, Catedrático de Estética y Teoría de las Artes:

Con su obra, la escultura alcanza a ser expresión plástica plena del conocido refrán: "la cara es el espejo del alma". O, mejor aún, nos muestra, nos desvela, algo que los artistas plásticos saben en toda su dimensión y alcance: el gesto es el hombre (Jiménez, 2011, 30).

5. CONCLUSIONES

El origen de este proyecto surge por el interés durante mis años de carrera por la representación del cuerpo y el retrato, un interés que he desarrollado sobre todo en la creación escultórica. Con la realización de este proyecto he podido profundizar en el concepto del retrato, sus tipologías y los intereses que han motivado a los artistas a lo largo de la historia.

El retrato escultórico ha estado en constante cambio desde sus primeras representaciones. Estos cambios nos revelan las diferentes preocupaciones que ha experimentado el ser humano, por ello se ha realizado un recorrido sintetizado de la evolución de este en la historia del arte. Dentro de esta evolución creo que existe un nexo común que es la preocupación por plasmar la esencia individual.

Conocer la evolución del retrato nos ha permitido realizar una clasificación de diferentes tipologías del retrato escultórico que sirve para entender aún mejor la función que este tiene según su representación. Al recopilar los diferentes procedimientos escultóricos que se aplican al retrato, hemos comprobado que la evolución de este no ha sido solo formal o conceptual, también ha sufrido una evolución técnica condicionada por su contexto. Una evolución lenta, pues poco han cambiado algunos de los procedimientos, pero los avances tecnológicos y la especialización de los procesos han permitido la aplicación de nuevos materiales a estas técnicas.

El interés principal del proyecto ha sido el de profundizar en el estudio de la búsqueda de la esencia a través del retrato escultórico, y comprobar cómo esta inquietud está presente a lo largo de la historia del arte, expresada de manera diferente, desde la descripción más realista que se realizaba en la antigua Roma hasta el modelado expresionista de los retratos de Rodin y hasta la descontextualización del mismo retrato. Este punto me ha llevado hasta dar con el estudio de la fisiognomía, que se centra en la expresión de los sentimientos a través del rostro y, aplicado al retrato, logra dar profundidad y humanidad a una obra, que es mi mayor preocupación en estos momentos.

GLOSARIO DE IMÁGENES

Portada. Jesús Rivero Miró, 2018. *Niño en Pie* [Escultura en resina acrílica]. Fotografía particular.

Figura 1. Tutmose, ca. 1345 a.C. *Busto de Nefertiti* [Busto en piedra caliza y yeso] Neues Museum; Berlín, Alemania [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nefertiti_30-01-2006.jpg

Figura 2. Desconocido, ca. I d.C. *Augusto de Prima Porta* [escultura en mármol] Museos Vaticanos; Roma, Italia [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augustus_of_Prima_Porta_\(2984423197\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augustus_of_Prima_Porta_(2984423197).jpg)

Figura 3. Desconocido, ca. 176. *Retrato ecuestre de Marco Aurelio* [escultura en bronce] Museos Capitolinos; Roma, Italia [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome-MuseeCapitole-ConstantinSurCheval.jpg>

Figura 4. Claus Sluter, ca. 1395–1403. *Pozo de Moisés* [grupo escultórico en piedra caliza] Cartuja de Champmol. Dijón [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: <https://url2.cl/9xte7>

Figura 5. Donatello, ca. 1447–1453. *Monumento ecuestre al condottiero Gattamelata* [escultura en bronce] Plaza del Santo, Padua [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gattamelata.detali.jpg>

Figura 6. Leone Leoni, ca. 1553–1555. *Retrato de Carlos V* [escultura en bronce] Museo del Prado. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leone_leoni,_carlo_V,_1555.JPG

Figura 7. Bernini, ca.1665. *Busto de Luis XIV* [escultura en mármol] Palacio de Versalles. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:LouisXIV-Bernini.jpg>

Figura 8. Pietro Tacca, ca.1640. *Retrato ecuestre de Felipe IV* [escultura en bronce] Plaza de Oriente, Madrid. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecuestre_de_Felipe_IV-2014_02.JPG

Figura 9. Antonio Canova, ca.1820. *George Washington* [escultura en mármol] Casa del Estado de Carolina del Norte, EEUU. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canova-Washington.JPG>

Figura 10. Auguste Rodin, ca.1892-1897. *Monumento a Balzac* [escultura en bronce] Museo de Arte Moderno de Nueva York. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodin_Balzac_Nasher_Dallas_2.jpg

Figura 11. Mariano Benlliure, ca.1902. *Monumento a Goya* [escultura en bronce] Plaza del Museo del Prado. [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%A9tail_de_la_statue_en_fonte_de_Francesco_de_Goya.JPG

Figura 12. Julio González, ca.1942. *Cabeza de Montserrat gritando* [escultura en yeso; original en bronce] Museo de Arte Moderno de Nueva York [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cap_de_Montserrat_cridant,_Julio_Gonz%C3%A1lez,_Institut_Valenci%C3%A0_d%27Art_Modern.JPG

Figura 13. Samuel Salcedo, ca. 2010. *Fuente* [escultura en bronce] [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WIND_FOUNTAIN_by_Samuel_Salcedo,_2012,_here_to_see_in_exhibition_Samuel_Salcedo,_LISTEN,_Galerie_Robert_Drees,_Hannover_Germany.jpg

Figura 14. Bernini, ca. 1638. *Constanza Buonarelli* [escultura en mármol] [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_ritratto_di_costanza_bonarelli,_1637-38,_02.JPG

Figura 15. Desconocido, ca. 193. *Busto de Cómodo como Hércules* [escultura en mármol] Palacio de los Conservadores, Roma [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commodus-Musei_Capitolini-antmoose.jpg

Figura 16. Desconocido, ca. 1046. *El margrave Ekkehard II y su esposa Uta* [escultura en piedra caliza]. Catedral de Nauburgo [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uta_and_Ekkehard.jpg

Figura 17. Domenico Fancelli, ca. 1517. *Sepulcro de los Reyes Católicos* [escultura en mármol de Carrara]. Capilla Real de la Catedral de Granada [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Granada-Capilla_Real-7-Sepulcro_de_los_Reyes_Cat%C3%B3licos_\(Domenico_Fancelli\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Granada-Capilla_Real-7-Sepulcro_de_los_Reyes_Cat%C3%B3licos_(Domenico_Fancelli).jpg)

Figura 18. Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1520. *Esclavo* [escultura en mármol de Carrara]. Galería de la Academia, Florencia [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Academia_esclavo_joven_02.JPG

Figura 19. Bernini, ca. 1619. *Anima Dannata* [escultura en mármol]. Palacio Monaldeschi, Roma [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_anima_dannata,_1619_ca._\(roma,_palazzo_di_spagna\)_04.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_anima_dannata,_1619_ca._(roma,_palazzo_di_spagna)_04.jpg)

Figura 20. Franz Xaver Messerschmidt, ca. 1770-1783. *Busto bostezando* [escultura en estaño]. Museo de Bellas Artes de Budapest [consulta: 5 de junio de 2020]. Disponible en:
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Messerschmidt,_Yawning.jpg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZARA, Pedro. 2002. *El Ojo y la Sombra: Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRITISH COUNCIL – FUNDACION HENRY MOORE, 1981. *Catálogo publicado con motivo de la Exposición de Henry Moore por el Ministerio de Cultura*. Madrid : Dirección General de BBAA, Archivos y Biblioteca.

ELSEN, Albert E. 1985. *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*. New Haven: Yale University Press.

JIMENEZ, José, 2011. "El gesto es el hombre" [en línea]. *Cuerpo y tiempo*. 21 de mayo de 2011 [consulta: 7 de mayo de 2020]. Disponible en:
<http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com/2011/05/el-gesto-es-el-hombre-sobre-franz-xaver.html>

LANGE, Fritz, 1942. *El lenguaje del rostro*. Barcelona: Luis Miracle.

NORMAND-ROMAI, Antoniette. 2004. *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa.

SANCHO, Jose Maria, 2014. "Plinio el Viejo, Historia Natural (ca. 77 d. C.) [en línea]. *Sancho Loves Art* [consulta: 26 de abril de 2020]. Disponible en:
<https://sancho70art.wordpress.com/2014/06/29/plinio-el-viejo-historia-natural-roma/>

POPE-HENNESSY, John, 1985. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Editorial Akal Universitaria.

SARTRE, Jean-Paul. 1992. «La recherche de l'Absolu» en *Situations III*. París. Gallimard.

SIMMEL, Georg, 2011. *El rostro y el retrato, Madrid*, Editorial Casimiro.

SOURIAU, Étienne. 1998. *Diccionario de términos estéticos*. Madrid: Akal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, (2013). "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni", *Archivo Español de Arte*, 86, nº 342 pp. 87-106.
- BIETOLETTI, Silvestra et al., 2007. *Florenzia: Arte y Arquitectura*. Barcelona: H.f. Ullman.
- DIAZ, Teresa, 2014. "Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad". En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, Vol. 1, págs. 623-640.
- GALVAN DIEZ, M. J. 2016. "Capítulo IV: Expresión emocional y lenguaje corporal en el retrato sevillano decimonónico y de la primera mitad del s. XX". En María Josefa GALVAN DIEZ. *El retrato como texto pictórico: lenguaje, gesto y signo en la pintura sevillana de finales del S. XIX a mediados del S.XX* [en línea] María José García del Moral, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Pintura, Sevilla [consulta: 5 de mayo de 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/39692>,
- GARCIA ROMERO, A. (1986). *La reproducción de obras de arte escultóricas: Investigación histórico-técnica, análisis metodológico y factores conceptuales* [en línea] Francisco Arquillo Torres, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Sevilla [consulta: 17 de abril de 2020] Disponible en <https://idus.us.es/handle/11441/84776?>
- JIMENEZ MATEOS, M. A. (1999). *Anatomía artística: Bases anatómicas del retrato escultórico realista* [en línea] Sebastián Santos Calero y Jesús Ambrosiani Fernández, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas y Departamento de Anatomía y Embriología Humana, Sevilla [consulta: 25 de febrero de 2020] Disponible en (Tesis doctoral). Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/30036>
- MARTIN SANCHEZ, O. (1990). *Concepto y técnica de la escultura en piedra* [en línea] Carmen Jiménez Serrano, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Sevilla [consulta: 18 de abril de 2020] Recuperado de <http://hdl.handle.net/11441/26851>
- MOLERO ALONSO, B. (2017). *Documentación geométrica y difusión digital de elementos arquitectónicos patrimoniales: Capiteles del Real Alcázar de Sevilla*. [en línea] José Antonio Barrera Vera, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Ingeniería Gráfica, Sevilla [consulta: 17 de abril de 2020] Recuperado en <https://idus.us.es/handle/11441/75099?>

- NIETO GUIMARAES PIMENTEL, J. (2004). Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX. El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes. [en línea] Almudena Armenta Deu, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Escultura, Madrid [consulta: 6 de mayo 2020] Recuperado en <https://eprints.ucm.es/7212/>
- SANCHEZ PALOMO, C. (1972). *Adecuación de nuevas técnicas a la escultura: resultados de la experiencia personal* [en línea] Juan Abascal Fuentes, dir. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Sevilla [consulta: 15 de abril de 2020] Recuperado de <https://hdl.handle.net/11441/83069>
- WESTENDORP GIROLDI, C. (2011). *El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica* [en línea] Carlos Jiménez Martín, dir. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Pintura, Granada [consulta: 30 de abril de 2020] <http://hdl.handle.net/10481/22227>
- WITTKOWER, R. 1980. *La escultura. Procesos y principios*. Madrid: ALLIANZA FORMA.

WEBGRAFÍA

- AROLA, Ramón. y VERT, Llüisa, 2006. "El retrato o el arte de fijar las almas". En: *Ars Gravis* [en línea], [consulta: 27 febrero 2020]. Disponible en: <https://www.arsgravis.com/el-retrato-o-el-arte-de-fijar-las-almas/>
- MARTON GONZALEZ, Juan José, 2020. "Las claves de la escultura: II Instrumental." [en línea] En: *Arte e Historia*. [consulta: 16 de abril 2020] Disponible en: <https://www.almendron.com/artehistoria/arte/escultura/las-claves-de-la-escultura/instrumental/>
- MARTON GONZALEZ, Juan José, 2020. "Las claves de la escultura: III La Expresión." [en línea] En: *Arte e Historia*. [consulta: 19 de abril 2020] Disponible en: <https://www.almendron.com/artehistoria/arte/escultura/las-claves-de-la-escultura/la-expresion/>
- THE SOCIETY OF PORTRAIT SCULPTORS, 2020 [en línea]. The Society of Portrait Sculptors [consulta: 8 mayo 2020]. Disponible en: <https://www.portrait-sculpture.org/>