

EL RETRATO PICTÓRICO

Juan Cordero Ruiz

RESUMEN

Se trata de una reflexión que se hace el autor sobre el fenómeno universal del retrato pictórico, partiendo de su experiencia personal como pintor. Analiza las peculiaridades de este género pictórico y se basa en su propia obra para hacer una clasificación paralela a su producción específica del retrato dentro de su amplia obra pictórica. Por su extensión se divide el trabajo en dos partes, estando la primera dedicada a cuestiones de carácter más general, deteniéndose en el concepto de “retrato imaginario” y el autorretrato; en la segunda parte se estudian los diversos ejemplos de los retratos del autor para sacar conclusiones universales sobre este género.

SUMMARY

The author, a painter himself, makes a personal reflection on the universal phenomenon of portrait in painting. Peculiarities of this kind of painting are analysed, based on his large production of works made by him. In the first part, general questions are treated, focussing on the so called imaginary portrait and self portrait. In the second part, portraits painted by the author are studied, to get out general conclusions from them.

PRIMERA PARTE

1. La Importancia del Retrato Pictórico

Dentro del amplio panorama que ofrece la pintura siempre me ha cautivado el tema del retrato de la persona humana. Quizás sean razones extra artísticas, de un orden sociológico, fisonómico y psicológico las que han reclamado mi atención, por delante de las cualidades puramente estéticas, plásticas y estilísticas, común a todas las obras pictóricas, las que me han llevado a una admiración preferente por el retrato. El misterio que encierra cada individuo quien, siendo semejante y fiel al común de su especie se manifiesta, en sus rasgos fisonómicos, como ser diferenciado, único e irrepetible. Que unos simples rasgos situados en la limitada superficie de un rostro sean capaces de establecer infinitas variantes, las cuales nos remiten asimismo a un único individuo, no deja de sorprendernos sobre lo que significa cada persona como riqueza inagotable de la creación.

La captación de un instante fugaz y desde un único punto de vista, el compendio o síntesis de circunstancias que evocan una semejanza permanente y estable de la totalidad, el trascender desde la epidérmica fisonomía de las formas y los colores a una provocación fisiognómica, por la que se refleje un carácter e incluso un estado anímico del modelo, más el concepto peculiar de empatía que se desarrolla entre el pintor y el modelo, etc. son retos que superan los propios límites de una pintura. Es por todo ello que, el retrato, signifique dentro del arte pictórico un sorprendente ejercicio por el que admiramos particularmente al pintor. Obras capaces de arrancar al sorprendido Papa Inocencio X, ante el retrato que le hizo Velázquez, aquella expresión de “troppo vero”, y que siga considerándose uno de los más veraces retratos del mundo; o ese icono universal de enigmática sonrisa que es la Gioconda; tal vez un cuadro lleno de vida como el que hizo el Greco al monje trinitario Fray Hortensio Paravicino del Museo de Boston; o la serie de autorretratos de Rembrandt; grupos como La familia de Carlos IV por Goya, o el entierro del Conde de Orgaz por El Greco, y un largo etcétera que, en sí mismos, serían suficientes testimonios para justificar nuestra apasionada admiración por este género.

Ya se habrá intuido por las líneas precedentes, que si hablo del retrato humano en general, soy más sensible y tengo particular inclinación por el retrato pintado, en el que he ejercido alguna actividad. Ciertamente que, en el retrato pictórico, se pueden reunir todas las cualidades propias del arte de la

pintura, pues no conviene olvidar la definición ya clásica del pintor francés Maurice Denis: “Recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden”. Definición evidente pero, al mismo tiempo, definición que nos muestra otra gran verdad, pues el retrato nos remite a un modelo singular que posee toda la carga de expresividad y el misterio inherente a un ser humano particular, y ello nos adentra más profundamente en la continuada admiración secular que ha mantenido en toda la historia este tipo de obras. Y es que en ellas convergen dos misterios insondables: por un lado el de la propia creación pictórica y por otro la enigmática presencia de un ser humano único, que el pintor decide mirarlo y el modelo acepta esa mirada, pues esa es la esencia del retrato.

2. Clasificaciones del Retrato como Género

Siendo el retrato un género de tan larga y continuada historia no es extraño que ofrezca múltiples variantes, y que se hayan ocupado de ello artistas, historiadores y psicólogos, estableciendo pautas para su estudio y clasificación que los agrupe por sus particularidades.

El rostro es la parte más expresiva en la representación de una persona, aunque también contribuye a su reconocimiento y expresividad singular el resto de su cuerpo, con sus posturas características y diferenciadas, su indumentaria y el entorno ambiental en que se sitúa su presencia. Tal vez por estas circunstancias se han considerado para su clasificación el agrupar solo **de rostro, de busto, de medio cuerpo, cuerpo entero o en una escena o en grupo**. Como puede verse todas estas clasificaciones son convencionales y solo pretenden una definición global que nos oriente en su identificación.

Cualquiera de esas clasificaciones dependerá del patrón utilizado; yo, por razones de mi profesión, he dudado de hacer una clasificación estilística según mi evolución en este arte, y así pasar de los primeros estudios académicos a mis esporádicas incursiones en el ensayo de aquellos “ismos” más acorde con mi carácter, pero como verá quien continúe estas líneas, he optado por la siguiente fórmula, pues llegué a la conclusión que mis estilos no son concordantes con una etapa cronológica de mi biografía sino que adapto y surgen peculiaridades de mis distintos estilos sintonizando con el tipo de persona que tengo ante mí; me acerco, por tanto, al aspecto formal y directo que, como primer nivel de la visión, es el más próximo al pintor, y los agrupo de la forma que más

fácilmente se reconocen. Veámoslo, pues, agrupados del siguiente modo: **I) el retrato imaginado, II) el autorretrato, III) familiares IV) amigos, V) hombres, VI) mujeres, VII) niños.**

3. Enfoque personal del tema

Quisiera enfocar este artículo desde mi experiencia personal, como autor de más de un centenar de retratos realizados a lo largo de mi actividad pictórica. Y para ello rememoro aquellos estudios y esfuerzos que realicé ante muchas personas de muy distinta condición, en variadas circunstancias, con objetivos diferentes y técnicas distintas. Quede dicho que mi producción no es monotemática ni mi estilo monocorde, sino que en cada ocasión utilicé las formulas pictóricas que parecían imponerse por el argumento de la obra, seguro que pese a mi intencionalidad estilística usada en cada ocasión se filtró una manera personal que siempre aparece como huella dactilar del autor, incluso cuando este no se esfuerza en potenciarla.

He vivido en un ambiente artístico donde esto (que llamaremos eclecticismo) era poco valorado y se buscaba al pintor reiterativo e insistente en una fórmula, manera o estilo único, como distintivo de una firme personalidad, pero que yo interpreté como amaneramiento monocorde.

Es evidente que ahora no tengo en mi presencia, ni siquiera en mi memoria, todos los retratos que realicé en un periodo tan largo, y mucho menos cuando esos retratos no fueron el tema exclusivo de mi actividad como pintor, sino que, desde muy particulares y entremezcladas condiciones configuraron esa parcela que hoy pretendo examinar, cual si fuesen un bloque temático unitario. Y ello, porque intento descubrir a través de ese género una directriz de lo que ha sido mi evolución como pintor y, también, particularmente analizar lo que ha significado para mí el enfrentamiento, cara a cara, con el misterio de un rostro humano en particular. Traigo aquí, por tanto, unas obras espigadas de mi producción, obras traídas aquí más por las circunstancias de tenerlas hoy a mi alcance que por su bondad ilustrativa.

También, en cierto modo, trato de reivindicar la capital importancia que tiene este género pictórico en la historia del arte, y denunciar la actual carencia del tema en la pintura moderna de algo que siempre fue capital en la pintura: el valor mimético que se establece entre la visión **multidimensional** y directa en la naturaleza y su equivalencia en la representación **bidimensional** sobre el plano.

4. Mi actividad profesional dentro de un contexto histórico

Acotar mis obras en el contexto de la historia universal sería algo desproporcionado, pero situándonos dentro de nuestro entorno cultural, tanto en lo geográfico como en lo cronológico, si podremos establecer algunas consideraciones que justifiquen nuestro propósito. Se trata, por todo ello, de una reflexión sobre el tema monográfico del retrato pictórico desde mi experiencia personal y persistente en este género. Con un sentido general en la primera parte de este texto, y descendiendo a un estudio más particularizado en la segunda parte, haciendo un recorrido más concreto y particular sobre mi propia producción en este clásico género.

Compruebo que mi biografía se desarrolla en una etapa poco propicia para el desarrollo de esta manifestación del pintor que es el retrato y, por ello, he tenido que nadar a contracorriente cuando me he enfrentado a un modelo real, el cual exige como condición propia la observación del natural, buscando la veracidad, el mimetismo o una determinada semejanza que lo justifique.

Pudiera parecer que el estilo más propicio para hacer el retrato de la persona humana es el naturalismo con ciertas dosis de realismo, pero ello no es del todo cierto, y queda desmentido por la propia historia del arte que nos presenta magníficas obras en todas las épocas y estilos, donde se puede comprobar que el retrato no pretende recoger con rigor notarial “todos” los aspectos de una persona, sino solamente reflejar, de modo peculiar, “algunos” de ellos.

En primer lugar se constata que todo el siglo XX es un periodo histórico donde parecen abolidos o confundidos los tradicionales géneros y, entre ellos, con particular ensañamiento la llamada “pintura del natural”, la cual tiene en el retrato de la figura humana el argumento más afectado por esta moderna corriente.

La pintura ha buscado nuevos objetivos que la han distanciado de su mágico poder mimético y quizás, también, de su servidumbre a las formas naturales. Se ha orientado a especulaciones sobre la misma pintura, haciendo interpretaciones subjetivas imaginadas por el pintor, quien se aleja de la semejanza de las formas visuales de la naturaleza ante su vista, y hace como una introspección en sus recuerdos, sueños e inventivas.

Y aunque siempre ha sido así, es en el arte contemporáneo donde el artista usa la naturaleza, ya humana, animal, vegetal, floral o paisajística en general, como un descarado pretexto o coartada para manifestarse, en una especie de “autorretrato” reiterativo (que no sabríamos decir si es personalidad

o amaneramiento) siendo a la postre el estilo o manera del propio artista lo que se ve retratado con protagonismo en el cuadro, pasando el tema argumental del retratado a un plano secundario.

En segundo lugar el pintor, ante un movimiento universal que huye del mimetismo formal, que renuncia al “parecido”, remeda con su obra las formas de la naturaleza, y busca la distorsión, la deformación, incluso la total invención y aberración de formas y colores, se enfrenta, si quiere estar en las corrientes contemporáneas, con el dilema de ser fiel a las morfologías de un modelo concreto que tiene en su presencia, o correr los riesgos de las interpretaciones personales, más o menos caricaturescas de su modelo, utilizándolo como referente o campo de experimentación de formas indirectas (que ahonda más en la psicología interpretativa del propio pintor, quien olvida el análisis y profundidad de la presencia del modelo)

Pero, también es verdad que, en esta etapa que nos ha tocado vivir, el pintor no siempre quiso renunciar al tradicional argumento del retrato humano; y es por ello que buscó afanosamente otros “parecidos” del rostro humano más allá de los particulares rasgos fisonómicos, para adentrarse en provocaciones referentes a un expresionismo psicológico que remitiese a “ciertas” expresiones gestuales del modelo.

Ciertamente que un retrato “académico”, con las características de un Ingres, incluso de un Murillo o un Rafael, no parece interesar mucho en esta etapa de la historia del arte que ahora vivimos. Las llamadas “vanguardias históricas” han predispuesto al espectador de hoy para aceptar como retrato las distorsiones más o menos caricaturescas del modelo, con el sacrificio de la veracidad fisonómica en favor de la expresividad gestual. Van Gogh, Francis Bacon o el ecuatoriano Guayasamín están más en sintonía con el espíritu de finales del siglo XX, pese a la distancia que guardan sus retratos con el concepto formalista-fisiológico, que parece exigir un retrato.

Pero hay un hecho significativo a favor de la persistencia de mantenerse en todo tiempo y estilo, aun con las corrientes menos propicias, el intento de todo pintor importante por adentrarse en esta singular temática. Parece como un desafío que revalida la excelencia del pintor y que todos se aprestan a superar. Es como si, habiéndose superado la época gremial, el pintor precisase de este examen para conseguir el grado de “maestro”; o en términos académicos modernos, requisito imprescindible para adquirir el “grado de doctor en la pintura”.

Se puede pensar que siempre sucedió de esta manera: el pintor se enfrentó a su modelo con una gran carga inquisitorial y crítica, escudriñando

aspectos sicofisiológicos que solo una mirada sagaz es capaz de descubrir en mínimas distorsiones o deformaciones de la realidad objetiva. El retrato supone para el pintor el adentrarse en el misterio mismo del ser humano, por medio de una introspección del rostro y sus mil pequeños gestos, que nos hacen tan diferentes y únicos a unos de otros.

5. Dificultades del Retrato Contemporáneo

No pretendo enfatizar las dificultades que entraña la pintura del retrato marcando acentos de extrema dificultad en estos últimos años, pero hay una circunstancia añadida que no ha escapado a los psicólogos de la percepción de finales del siglo XX como es el caso de J.J. Gibson, o de historiadores como E.H. Gombrich. Me refiero a lo que ha supuesto en el colectivo humano de nuestros días la prodigalidad, cuando no la saturación, de las imágenes fotográficas. Los medios de divulgación de imágenes nos están influyendo mucho más de lo que pensamos; ya no nos quedamos con una sola imagen de determinado personaje, que se nos fija como único modelo iconográfico (cual es el caso del autorretrato de Leonardo de Vinci, al que nos referimos en este texto) hoy es rara la persona que no dispone de una variada colección de su propia imagen fotográfica que hace referencia a diferentes momentos de su vida y de su aspecto. Nos lleva esta circunstancia a “guardar” en la memoria, no “una” imagen por la que reconocemos e identificamos a esa persona, sino a un conjunto de imágenes (muchas veces sin aparente relación) que nos brindan como una simbiosis o compendio por las que extraemos un “parecido” singular. Pese a ese retrato mental, formado como un mosaico de muy variadas teselas, somos capaces de configurar en nuestro sistema perceptivo una imagen ideal del personaje, incluso de reconocerlo e identificarlo si lo vemos en otra imagen inédita o en vivo. Esta experiencia es corriente con los personajes que solo conocemos por sus variadas imágenes en revistas, cine o televisión, y a quienes reconoceríamos al natural.

El retratista tiene que buscar la expresión de un rostro que se mueve, que está permanentemente cambiando la coherencia entre sus partes fijas y las que se alteran, y no solo por cambiar el punto de vista sino, particularmente, por sus gestos, que han de ser armoniosos para la expresión anímica. Por ejemplo, el pintor “fija” la forma sonriente de unos labios, que debe mantener cuando trata de “fijar la sonrisa de los ojos”. Esto es algo que puede conseguir (y nos tiene ya acostumbrados) la instantánea fotográfica, a costa de “congelar” una expresión en un instante, cuando en realidad se trata de “un continuo”. Así

lo descubre Gombrich, en el retrato que hizo Quentin de la Tour a su amante, retomando las enseñanzas del primer teórico del retrato en la pintura, Roger de Piles.

No menos agudo se muestra el profesor inglés cuando analiza que la vivaz expresión del Papa Inocencio X de Velázquez (que parece moverse en múltiples expresiones) se debe a todo lo contrario que la estática fotográfica: a la fijación de rasgos en “diferentes” instantes del rostro que cambia sutilmente sus partes dinámicas, conjuntados en una unidad genial de las formas que componen todo el rostro, incluso todo el cuerpo. Con esas “oscilaciones de la fisonomía viva”, según Gombrich, se consigue la sensación de la apariencia de una fisonomía cambiante, y que el personaje va a moverse en cualquier momento.

Si a todo esto se unen otras circunstancias de tipo sociológico, como es la cambiante moda, comprobamos que las “imágenes fijas” que tenemos de las personas son alteradas modernamente con mayor frecuencia que en tiempos pasados, cuando las personas y su atuendo eran más permanentes y casi consustanciales las unas con las otras. Modernamente el cambio de ropas, peinados, maquillajes y otros elementos del exorno, tanto femenino como masculino e infantil, son la tónica general. Y no digamos si se “arreglan” para hacerse el retrato; podemos decir que se disfrazan, presentando un aspecto que no es el habitual y desfiguran sus rasgos personales más permanentes. Todos los pintores tenemos muchas anécdotas al elegir un determinado modelo por determinados rasgos, quienes acuden a la primera cita “irreconocibles”, tras pasar por la peluquería y el maquillador...

Muchos que pintan cuadros piensan que el “copiar” de una fotografía facilita la labor del retratista, y estaremos de acuerdo con ellos si se refieren y viven en un primer nivel del aprendizaje, cuando la dificultad está, por la impericia del pintor, en la propia ejecución del dibujo de las formas con sus proporciones, escorzos, tamaños, luces y sombras, etc. Pero cuando se han superado esas dificultades del aprendizaje, la imagen fotográfica suele ser un obstáculo para la libre creación del retrato. Y, además, el ojo del experto descubre esa torpe servidumbre al medio mecánico. (Pensando en este fenómeno de la copia fotográfica, tan corriente en nuestros días, es por lo que he introducido ese matiz irónico en mi cuadro de la, “Retrato del Pobre pintor, pobre”).

Con el uso tan prodigado de la instantánea fotográfica nos hemos acostumbrado a “ver” unos “instantes expresivos” en el rostro humano que el ojo del pintor (que ve por acciones de recorrido o “barrido” no es capaz de

captar simultáneamente) Esta visión instantánea a que nos tiene acostumbrados nuestra época produce una deformación en el espectador moderno del retrato, siendo negativa su influencia para la correcta percepción de la imagen. Se llega a la conclusión que el tema del retrato, en la época en que enmarco mi actividad pictórica, tiene dificultades añadidas al ya difícil y complejo tema que, a lo largo de la historia de la pintura, ha tenido esta particular manifestación.



"Retrato del Pobre pintor, pobre".

6. La persistencia histórica del Retrato Pictórico

Podemos comprobar que, desde las primeras muestras del arte egipcio, griego o romano (sin adentrarnos en interpretar las sombras de la cueva de Platón en su República, para establecer la relación entre la realidad y su imagen) y hasta nuestros días, ha habido una continuada manifestación de este género pictórico, el cual ha sobrevivido a la gran diversidad estilística de tantos variados estilos y conceptos. Es, pues, una constante universal, y de ahí la importancia que adquiere con este concepto tan caro en el campo del conocimiento; por ello podemos deducir que la pintura del retrato es consustancial a la propia naturaleza del arte de la pintura. Son tan escasas las constantes universales conocidas que, cuando atisbamos una posible “persistencia” no podemos evitar el regocijo.

Es más, en otro orden de cosas, y en esta época incierta de confusiones jerárquicas, cuando están mezcladas la calidad y cualidad superior de un pintor, y apenas hay asidero ni metro para separar al artista profesional honesto y auténtico de los intrusos y aprovechados oportunistas, quienes flotan y sobresalen en este mar revuelto; yo tomaría, como canon de bondad y excelencia, su capacidad para el retrato pictórico. Ya sé los riesgos que corro con esta opinión, pues, pese a todo, no es tan fácil la distinción, pero sí es una pista para garantizar una capacidad que no está al alcance de todos los que hoy pintan.

Si el ejercicio de la pintura supone una de las más arriesgadas y complejas manifestaciones de la expresión artística, por cuanto supone un acto de creación vinculado a la múltiple experiencia visual sobre un modelo vivo; del propio modelo con su carga de experiencias y prejuicios, del pintor (que por un lado se basa en el mismo mecanismo óptico del conocimiento y reconocimiento del mundo creado, y por otro lado se busca inconscientemente en un “autorretrato” singular de su personalidad de pintor) y, naturalmente, del heterogéneo espectador que es sujeto psicológicamente impresionable, vemos las dificultades de conjuntar tal cúmulo de variantes. Pero el hecho es todavía más complejo cuando la visión de esta pintura debe reflejar también los caracteres singulares y únicos de una persona concreta, el modelo retratado que, por una parte, como ser vivo es cambiante (no solo a lo largo de su vida personal, sino en las diferentes facetas de sus estados de ánimo. Supone todo ello un sutil ejercicio de empatía, que no siempre tiene éxito.

Decimos que el retrato es una constante universal del arte de la pintura y nos entra la tentación de hacer un recorrido histórico para una demostración eficaz de este dicho. No es el lugar, pero cualquier persona medianamente

ilustrada, con el mero ejercicio de tomar una Historia de la Pintura Universal, podrá verificarlo. Es una afirmación que requiere cierta acomodación y amplitud de miras, tanto al concepto de pintura como al del retrato, pero aceptando con generosidad como “pintura” desde las cerámicas asirias, las encáusticas y pinturas egipcias, griegas y romanas; los mosaicos bizantinos y los frescos y esmaltes románicos; así como las manifestaciones de otras culturas más alejadas de la nuestra, podrá completarse la cadena de creaciones no interrumpida donde la figura humana, con caracteres individualizados, llega de la mano hasta las más avanzadas pinturas y estilos menos figurativas de nuestros contemporáneos.

Pese a tan largo recorrido son sorprendentes las pocas alteraciones que se han producido en este género, tal vez porque el eje sobre el que giran ha sido siempre la figura, mejor, el rostro humano. Sigue siendo un enigma el porqué, pese a tan pocas variantes y recorridos, los pintores han mantenido la constante que hace difícil las variantes y juegos que han ejercido en otros géneros.

Partiendo de los mosaicos bizantinos, Ravena, El Fayun, la etapa románica o el gótico, el retrato mantuvo unas constantes que van desde la pintura flamenca, el renacimiento y el barroco, hasta principios del siglo XX, llegando a nuestros días. Pero hay dos cúspides que dejaron gran huella en este género: me refiero al retrato flamenco del que son paradigma los Van Eyck, cuya característica principal es el mimado detallismo en un minucioso entorno que impregnaron toda Europa, y en lugar opuesto la reacción florentina del siglo XV que se sostiene como referente y prototipo durante todo el renacimiento y el barroco, llegando a nuestros días.

Hay un paréntesis muy significativo en el retrato florentino que, aunque breve, dejó una huella estilística de gran trascendencia. Me refiero a la reacción ante tanta prodigalidad de detalles en la pintura primitiva y flamenca, el resaltar la moda del personaje retratado como exclusivo protagonista; incluso el fondo desaparece y nos presenta al retratado como único “objeto” del cuadro, hasta con la sencillez de la medalla, pintándolo de perfil. No dejó de tener influencia el modelo solo sobre el fondo neutro, hecho que llega a la España de Velázquez, tanto, que nuestro propio Ortega y Gasset, rebuscando entre los “Papeles sobre Velásquez y Goya” saca a relucir la recriminación (no podían hacerle otra) de Pacheco, entre otros, al propio Velázquez: sus pinturas estaban sobre fondos lisos, como si de un vacío se tratase... Con ello se simplifica el cuadro y todo el interés se centra en la persona retratada.

Pienso que en aquel contraste entre los retratos florentinos y los flamencos, sobrios aquellos y prolijos estos, algo tuvo que ver el

condicionamiento de las técnicas del fresco y tempera de la pintura italiana frente al óleo de los flamencos.

Teniendo en cuenta este hecho se pudiera establecer una nueva clasificación que tratara de retratos sobre fondos neutros o sobre entornos domésticos y paisajísticos. Yo mismo siempre he tenido esta tentación: la dicotomía entre el fondo y la figura, algo que más tarde, desde el campo de la percepción, haría cavilar al psicólogo de la forma Egar Rubin.

Hoy no parece que estas cuestiones formalistas tengan preocupado a los pintores de retratos, pero sigue siendo un tema por resolver (el concepto fondo-figura) en la pintura en general y, en el género del retrato, en particular.

7. El Retrato Pictórico frente a otras Expresiones Artísticas

Por la consistencia del material empleado o por los muchos hallazgos arqueológicos es mayor la presencia de los retratos escultóricos que las pinturas que conocemos desde la antigüedad, y ello puede llevarnos a la idea de que el concepto del retrato escultórico es anterior al del retrato pictórico; pero no trato de establecer aquí la primacía de un procedimiento sobre el otro, sino solo dejar testimonio de esta constante en la historia del arte, como es la representación de un modelo humano con sus singulares particularidades o, al menos, en un sentido más amplio, la fidelidad morfológica de algunos de sus rasgos más personales por los que se identifica y reconoce entre sus semejantes.

Es evidente que en tan larga historia, y persistente concepto de representar un ser humano concreto, aparezcan manifestaciones muy variadas acorde con los estilos, lugares y circunstancias que concurrieron a la hora de su realización, en cuanto a la escultura siempre cabe una semejanza del mismo orden geométrico, que frente a la pintura que persigue un mimetismo desde una dimensión diferente.

Dentro del concepto común del retrato artístico siempre tuve preferencia por el pictórico, coincidiendo en ello con Leonardo, quien ponderaba la supremacía del pintor sobre el escultor y no reparaba en destacar las virtudes de aquel sobre este. Pero es lo cierto que, si morfológicamente la escultura supera a la pintura en semejanza táctil, en esta aparecen virtudes casi taumatúrgicas, pues hay una transformación de ilusionismo cromático, al par que un efecto casi mágico de la tercera dimensión sobre el plano, que produce mayor sensación de vida y expresividad óptica que en la escultura. Para contrarrestar esta ventaja nace la escultura policromada con una veracidad

difícilmente superable, como testimonia brillantemente nuestra rica imaginería barroca.

No entraremos en anacrónicas confrontaciones que más tuvieron de reivindicaciones sociales y gremiales que verdaderos planteamientos de orden estético.

Nosotros hoy concebimos con el nombre común de retrato las más diversas obras pictóricas, a veces muy distantes entre sí, que no parecen que tengan el mismo objetivo. **Realistas** consideramos algunas encásticas de El Fayun, los rostros de los flamencos Jan van Eyck o Rogier van del Weyden, los personajes de Durero, Rembrandt o Zurbaran; los más recientes de Goya, Ingres o Degas; o en nuestros días a Lucian Freud, Revello del Toro o Antonio Lopez. Y nos preguntamos: ¿qué tienen que ver esos retratos entre sí? ¿Como es posible que persigan objetivos semejantes obras de tan diferentes conceptos, incluso dentro de una línea realista?

Pero todavía es mayor el contraste y las variantes si miramos hacia otros estilos que pudiéramos englobar como **expresionistas**: sean Kokoschka, Otto Dix o nuestro Gutiérrez Solana, y más próximos a nuestros días Francis Bacon, Guayasamín, o Alvaro Delgado, quienes nos presentan obras que, buscando la expresividad psicológica de las formas, llegan a la distorsión caricaturesca ¿Y qué pueden tener en común con los retratos que nos dejaron pintores como Jean van Eyck, Rubens o Picasso?

Queda claro que lo que persiste en obras tan dispares es la intencionalidad de captar, dentro del concepto universal del “retrato”, una imagen que nos remita a determinadas claves referidas a un ser humano concreto, incluso a un determinado momento de su biografía, o a un gesto que le caracterice, distinga y rememore.

Por todo ello es que consideramos este “género” pictórico como el más grande desafío para un pintor, pues tiene que añadir a todas las dificultades propias del arte pictórico esa singular, sutil y enigmática cualidad que llamamos “el parecido”.

8. EL PARECIDO

Pero ¿qué es el parecido? Solemos aceptar en este vocablo como un pacto o complot de entendimiento para no profundizar en su complejo significado y evadirnos de lo que realmente significa. Bastaría detenernos un poco para quedar sorprendidos de los complejos mecanismos de la percepción visual que nos llevan al reconocimiento y la aceptación de una semejanza casi universal

entre una persona viva que se nos presenta tridimensional, se mueve, cambia de posición, muestra solamente fragmentos y parcialidades de su fisonomía, altera su gesto, luz, color, peinado, indumentaria, y que el pintor “fija” en una sola imagen bidimensional. (Incluso en una monocromía, como es el caso de las ilustraciones que aquí presento). Y ello solo referido al modelo, pues el punto de vista del pintor se altera continuamente, haciendo cambiar la impresión retiniana en forma, tamaño y aspecto.

Desde el punto de vista popular es la pesada cruz con que carga el retratista: la opinión subjetiva, cuando no arbitraria, del espectador cuando dice, “no se parece”. Opinión difícil de rebatir ni argumentar, que tuvimos que soportar quienes hemos realizado algunos retratos, y más si la persona retratada se pone junto al cuadro; (desafío que afrontó con éxito Velázquez cuando hizo transportar por Juan de Pareja su propio retrato, como tarjeta de presentación ante el Papa) Pero, ¿cómo explicar a un público menos preparado, que son dos cosas de diferente naturaleza? Y que el concepto de “parecido” tiene componentes muy complejos en los que interviene grandemente la experiencia del espectador, y que no se trata de elementos cuantificables que puedan ser sometidos a una ciencia métrica? Se comprende bien aquella expresión atribuida a Picasso al terminar un retrato de señora, a la que dijo: “Ahora su obligación es parecerse al cuadro”. También comentan como suya esta otra expresión: “Con el tiempo se parecerá”. Ciertas o no, son frases de gran profundidad que nos sirven de coartada a otros pintores. Que para remacharlas traemos aquí la respuesta que el pintor impresionista judío alemán, Max Liebermann, dio a un cliente insatisfecho del parecido con que lo había pintado: “Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo”.

Entraríamos en el misterioso mundo del reconocimiento e identificación, por medio de la percepción de un modelo visual, de una realidad (mejor, de una imagen, de un modelo de la realidad) que tiene poco que ver con la fijación de una imagen viva con otra de tipo estático y permanente. Esta capacidad de identificar una persona, entre miles de semejantes, tan solo por un fragmento, alterado y alterable, de su morfología, es algo que viene preocupando a los más prestigiosos psicólogos de la percepción visual como Gibson, Kanizsa, Penrose, Hochberg, Black, Goodman o Gregory entre otros muchos, quienes han estudiado los problemas de la percepción, consiguiendo algunas aproximaciones al conocimiento de este fenómeno de tanta complejidad y, al mismo tiempo, tan simple por su cotidiano ejercicio entre los humanos.

Cuando se trata de objetos o seres de la misma naturaleza la comparación mimética es más controlable y comprensible, incluso cuando se vean a diferentes

escalas, lugares y posiciones se puede conseguir la distinción del “parecido” o de la “diferencia” con base en cierta familiaridad y práctica de experiencia. Así será fácil de identificar entre un uniformado y homogéneo batallón de soldados, al novio, al hijo o el amigo; más difícil si el batallón de soldados son chinos y el observador es occidental; y más sorprendidos nos quedamos cuando hemos visto como un pastor distingue en su gran rebaño a cada una de sus ovejas. Pero se trata de seres de igual naturaleza; el problema sería más grave si el citado pastor hubiese de reconocer sus ovejas por una fotografía del rebaño; pero ya sería ejercicio imposible si el pastor no tuviese experiencia fotográfica. Así me contaba el profesor Pedro Saura de la Universidad Complutense, el desconcierto de los miembros de una tribu en Papua Nueva Guinea, cuando les mostraba la foto de su propio rostro en la que no eran capaces de reconocerse, pese a que lo hacían en la imagen reflejada en el agua. Estos y parecidos ejemplos nos llevan a la conclusión que el llamado “parecido de un retrato con su modelo” tiene una gran carga de subjetividad por parte del espectador que lo contempla. Y si bien se persigue una aceptación universal, lo que llamamos “el parecido”, puede tener implicaciones fuertemente localistas.

Mucho se ha usado en la pintura moderna el término “geométrico” para explicar ciertas interpretaciones morfológicas que simplifican y sintetizan las formas naturales, estableciéndose casi una antítesis entre lo natural y lo geométrico. Pero en el fondo de esta cuestión late el más reciente concepto de la geometría que, superando los postulados y axiomas euclidianos rebasa sus propiedades científicas de “métricas” en las propiedades científicas de “transformaciones” topológicas, las cuales establecen entre las formas “parecidos” menos iguales, semejantes e intuitivos, que los parecidos que se establecen en la geometría de Euclides.

El estudio del famoso “parecido” nos conduce a encontrarnos nuevamente con la puerta entreabierta por Gombrich en su singular estudio sobre la caricatura. Nos lleva a enfrentar una semejanza de tipo fisiológico frente a un efecto de tipo psicológico.

En el primer caso las formas son fielmente copiadas y se establece una relación de semejanza en los rasgos fisonómicos (ello nos daría por resultado un **retrato clásico**), y en el segundo caso se trataría de establecer unos rasgos exagerados o distorsionados del modelo que formalmente poco parecen tener de su referente. Surgiría de ello el **retrato expresionista** o simplemente caricatura, consiguiéndose con ello un parecido de tipo psicológico.

Pero el misterio de la caricatura nos traslada a fenómenos más complejos sobre cuales son las claves del parecido, pues son anuladas las formas de

semejanza, simetría o igualdad, siendo sustituidas por otras de diferentes geometrías de distinto orden morfológico.

No es extraño que los espíritus más inquietos como Leonardo de Vinci, Rubens, G. B. della Porta, Ch. le Brun o Daumier desde el dibujo; Lavater desde sus estudios antropomórficos, o un Walt Disney desde el cinematógrafo afrontaran el parecido singular de los seres humanos con determinados animales a los que “humanizaban”. Incluso se establecen tesis sobre el parecido que llegan a tener ciertas personas con sus animales de compañía, en singular caso de empatía. Es inevitable, al comentar este parecido del rostro humano con el de algunos animales no tener como referente el tratado “De humana physionomia” de G. Bautista della Porta, como pionero de estos estudios del “parecido”.

Como estamos viendo el concepto del parecido entre un ser vivo y su retrato pintado es un terreno resbaladizo que requiere recorrerlo con cautela, y del que todavía no se ha dicho la última palabra.

9. El Retrato Imaginario (I)

Frente a los retratos de personajes históricos realizados en vida y del natural, por un pintor anónimo (y salvo excepciones, por un contemporáneo mediocre), nos encontramos con la interpretación libre, realizada por un pintor de reconocido prestigio, referido a un personaje igualmente conocido, pero que el pintor nunca estuvo frente al modelo. Suelen ser retratos de personajes históricos de los que se conocen más sus gestas biográficas que su veraz fisonomía. La historia de la pintura está bien nutrida de este tipo de imágenes, y no es parca la nómina del santoral católico como toda la iconografía de la historia universal. Es casi un imperativo psicológico y pedagógico poner rostro a los protagonistas pretéritos cuyas hazañas nos son conocidas, pero son desconocidos sus rasgos fisonómicos. Aquí importa menos la semejanza con la realidad fisonómica que la creación de un prototipo acorde con sus reconocidas cualidades biográficas. El reconocimiento o “parecido” de estos personajes del pasado viene orlado por símbolos que rememoran su actividad, siendo estos complementos simbólicos los que mejor fijan la identidad de los modelos históricos del pasado.

Pudiéramos traer muchos ejemplos que ilustrasen esta parcela de la retratística pictórica pero son tan abundantes que nos saldríamos fácilmente del tema para adentrarnos en el campo de la iconografía, la iconología y la simbología. Por otra parte podemos considerar que en la propia “historia de

la pintura” hay casos de ilustres y variados maestros que han retratado al mismo personaje histórico en verdaderas “obras maestras” que no resisten el análisis comparativo de sus parecidos fisonómicos: reyes, príncipes, ilustres clérigos, nobles damas, etc. adquieren más la impronta estilística del pintor que sus personales rasgos. Ya el propio Miguel Ángel, ante el reproche sobre el poco parecido de uno de sus personajes respondió: “que importará como era su rostro dentro de quinientos años”. Recordemos, por ejemplo, los diversos retratos que nos han quedado del emperador Carlos V, de Santa Teresa de Jesús, o de tantos otros personajes históricos, que si cada uno parece mostrarnos su verdadera fisonomía, al compararlos entre si, nos parecen de distintas personas... Y en nuestros días, gracias a las reconstrucciones de las llamadas películas históricas, son multitud los personajes que reconocemos por el intérprete que lo representó en la pantalla, más que por la verdadera imagen del personaje histórico, aunque muchas veces tengamos referencias gráficas documentadas.

En los retratos imaginarios creados por la imaginación del pintor, son los atributos, símbolos o emblemas que acompañan la figura humana del representado los que nos ayudan a su identificación, pues son los únicos asideros referenciales para su reconocimiento icónico. Como dejamos dicho, es la nómina de personajes bíblicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, más el pródigo santoral de la iglesia católica, los que nos ofrecen en la historia del arte el catálogo más extenso y variado de identificaciones de estos tipos de personajes. No tenemos más remedio que lamentar, llegados a este punto, lo que significa en la historia de la cultura y del arte, el déficit cultural por el abandono en los planes de estudios contemporáneos de estas cuestiones, al considerarlas, tal vez, que son cuestiones relacionadas con el estudio de la religión, y que esta debe ser desalojada de los planes de estudios “progresistas” obligatorios, en un estado laico.

Este apartado del retrato imaginario puede estudiarse desde muy variados enfoques. Y de hecho hay en la historia de la pintura un amplio panorama que puede ilustrar tan ricas variantes. Aunque no es caso aislado, sí constituye un grandioso paradigma el fresco vaticano de Rafael titulado “La Escuela de Atenas”, en el cual se ofrece la riqueza iconográfica propia de este genio de la pintura, al “prestarle” a los personajes de la antigua Grecia de la escena, la fisonomía de otros personajes históricos, no menos importantes, contemporáneos del pintor de Urbino. Y tal vez sucediera a principios del siglo XVI lo que hoy se produce con el hecho cinematográfico que hemos comentado más arriba: que el personaje contemporáneo suplanta totalmente al personaje histórico que representa: y así, el Moisés de “Los Diez Mandamientos” o “El

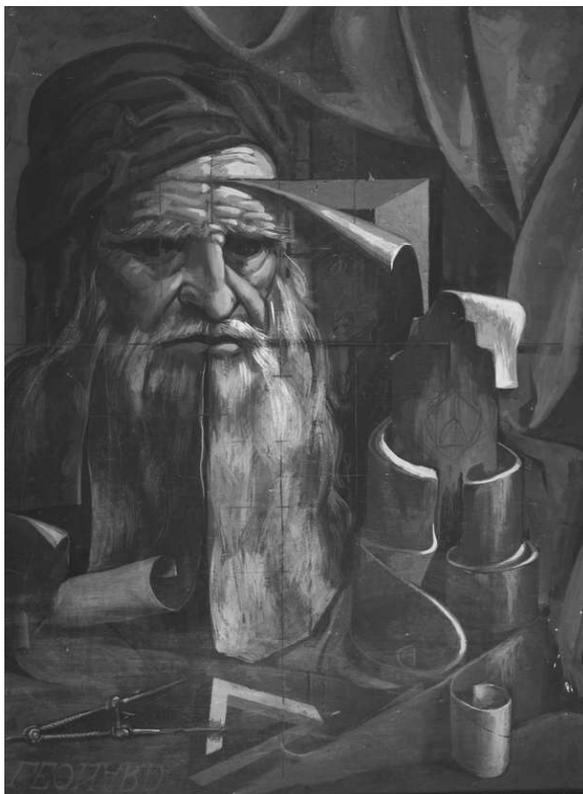
Cid Campeador” español es usurpado por Charlton Heston; la egipcia Cleopatra o el romano Marco Antonio son suplantados para el gran público en 1963 por la bella norteamericana Elizabeth Taylor y Richard Burton. Y así ocurriría con los contemporáneos de Rafael, quienes llamarían a la figura central de Platón, Leonardo; a Heráclito sentado y apoyado en un bloque cuadrangular, Miguel Angel; al gran matemático Euclides que se inclina a la derecha con un compás en la mano, y luce la gran calva de la noble cabeza del bien conocido entonces por los romanos, arquitecto Donato Bramante.

Se mezclan en este tipo de retratos imaginarios la iconografía propia de los personajes retratados, pero inmersos en otros géneros más amplios como pueden ser la historia, la anécdota o el simbolismo. En otras ocasiones, estos retratos son pura invención del pintor, y un pretexto temático para hacer alusiones más o menos encubiertas sobre los personajes “retratados”, cuyos verdaderos rostros son desconocidos.

Son muy variados los planteamientos de los pintores por los llamados retratos imaginarios, hemos mencionado la singular obra de Rafael, pero debemos estar atentos a tanta inventiva que sobre este argumento han empleado otros artistas.

10. Algunos de mis ejemplos

Me permito mostrar, a modo de ejemplo, una tabla que pinté a la encáustica, como retrato imaginario de Leonardo de Vinci. He usado el propio autorretrato que se dibujó Leonardo en edad un tanto avanzada (que se encuentra hoy en la Biblioteca Regia de Turín) y que es la efigie más divulgada del artista, como un apoyo fisonómico de fácil identificación. Imagen tan divulgada que es referente obligado para identificar el rostro de Leonardo; de ahí que casi siempre se le reconozca con esa avanzada edad y tan larga y blanca barba. Esta parquedad de la identidad del genio de Vinci ha facilitado su iconografía por la que siempre se le rememora. He compuesto en torno a su venerable cabeza, pequeños guiños a su desbordada inventiva: el triángulo imposible de Penrose, la escritura invertida con el nombre de “LEONARDO”, el compás que representa su rigor geométrico y sus ilustraciones a la “Divina proporción” de Luca Pacioli, y hago un guiño con la sección áurea del pentágono que dibujo en el edificio efímero que pinto a la derecha para equilibrar la composición del cuadro. Los trozos apergaminados y enrollados en espirales que nos remiten a su escritura, y también al sentido teórico-constructivo que tienen sus propuestas; sale de su frente a modo de un cuadro desclavado, símbolo de sus inconclusas pinturas



Retrato de Leonardo de Vinci.

y originales ideas.

Algunos podrán notar la ausencia de un acercamiento a las particularidades técnicas de la pintura leonardesca (cuanto a su ya tópico “sfumato”) pero igualmente que dejamos sentado en este artículo nuestro concepto del “parecido”, en el retrato imaginario no buscaremos “todas” las semejanzas del retratado, sino “solo algunas” de ellas; no tratando de explicar sus razones con argumento verbales, pues no olvidamos que se trata de una pintura, cuyo lenguaje es inefable.

Otros signos pueden encontrarse en este retrato de uno de los artistas más complejos de una rica y fértil etapa de la historia que invita al espectador a una mirada inquisidora acorde con el misterioso retratado. Lo propongo como un modelo de retrato imaginario en el que se mezcla una fisonomía reconocible junto a símbolos de su actividad creativa.



Retrato de Francisco de Zurbarán.

Siguiendo un estilo realista semejante al cuadro anterior he pretendido hacer el retrato homenaje a Zurbarán. Aunque se conocen algunos posibles autorretratos, he querido referirme más a otras cualidades que a la fidelidad de su fisonomía. Son por ello las ricas telas, con sus amplios y realistas plegados las que me han llevado a la labor singular de este pintor. En primer término la parca austeridad monacal representada por un pan y una taza vacía. Unas telas colgadas; las primeras con el realismo pictórico de tantos paños pintados por el pintor de Fuente de Cantos, las segundas, por las que acuso mi incapacidad de llegar al maestro, he tendido la tela real, pegada al lienzo, en una cuerda también real. En un modesto plano secundario aparece el retrato del personaje con atuendo de su época, con cuello de encaje a modo de golilla, igualmente pegado como “collage” para acentuar su realismo. A diferencia del retrato de

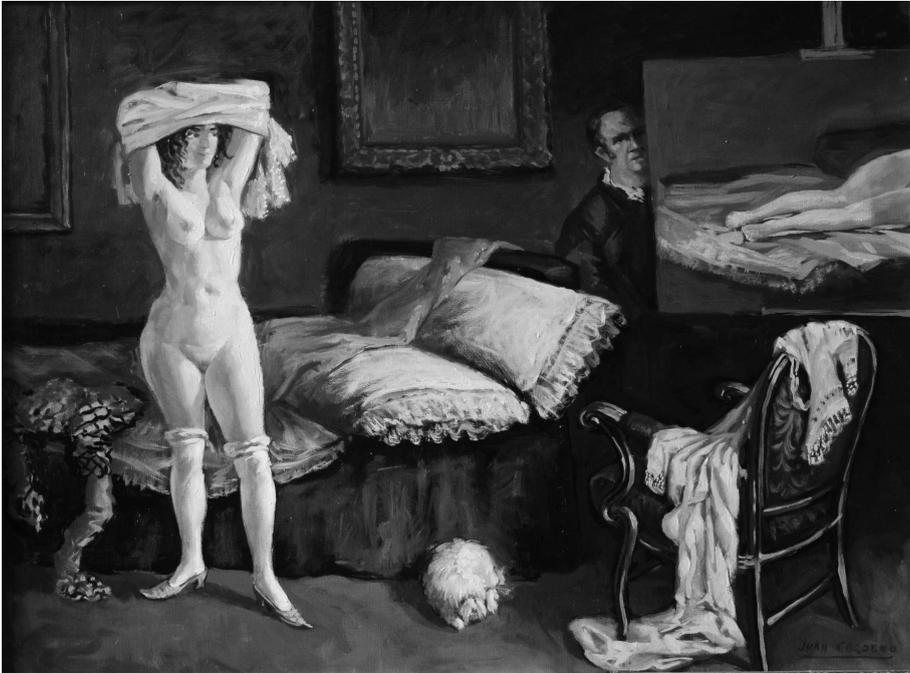
Leonardo, este de Zurbarán presenta pocos enigmas, es más simple en su simbología cual corresponde al personaje retratado, y es, más bien, la referencia a su simple y realista manera de entender la plástica pictórica lo que he querido destacar como el detalle inherente a su propia personalidad y carácter.



Retrato de Velázquez

En esta serie de retratos imaginarios de grandes artistas del pasado a los que admiro, no podía faltar Velázquez. De este pintor si conocemos su vera efigies por varios magníficos autorretratos de diferentes épocas; no es por ello difícil reconstruir su fisonomía, de fácil reconocimiento y parecido. He rehecho este retrato imaginario en un descanso del artista en su taller, cuando pintaba en Roma su famosa “Venus del espejo”. Se trata, pues de una reconstrucción, en un estilo realista acorde con la estilística velazqueña, más que un retrato del personaje, he tratado de reflejar el ambiente descriptivo del acto más singular de Velázquez: paleta en mano reflexionando sobre los modelos que posarán ante él. Es verdad que el protagonismo no lo tiene el pintor, pero en cierto modo sí está representado por sus singularidades: modelos del natural,

la imagen perspectiva de la estancia, las imágenes especulares y un clima de orden, sosiego y equilibrio. Sigue siendo en este retrato la identificación con el propio estilo del retratado lo que me ha guiado en su ejecución. He querido hacer un retrato imaginado del pintor, pero también he querido hacer “mi cuadro” para sobrepasar el tema del retrato y hacer una composición pictórica como humilde homenaje al gran maestro sevillano.



Retrato de Goya

Con criterios muy parecidos a los retratos de Velázquez he querido “sorprender” a Goya, cuando pintaba el desnudo de su famosa “Maja”. Es también una escena, en un descanso, cuando la modelo se desvestía para posar desnuda. La recreación de la escena supone una invención y un pretexto para hacer el desnudo de mujer y el retrato de Goya. Es, pues, una escena imaginaria, aunque verosímil, que tiene cabida en este apartado del retrato imaginario de los que hice varias obras con este mismo concepto.

Todo pintor es un “voyeur”; su oficio le obliga a observar continuamente con la intención de apresar y retener las formas con las que desarrolla su memoria visual; y por ello, no solo cuando pinta del natural, sino que en todo

momento va adquiriendo el hábito de mirar con intención de memorizar las formas que luego le sirven para expresar sus pensamientos visuales. Goya, naturalmente, no era una excepción dentro del gremio de pintores; por eso no solo observa el modelo cuando “posa” sino que su ejercicio de observador lo mantendría en los descansos y en toda ocasión. No es posible de otro modo hacer tantos dibujos de memoria, con el solo recurso del recuerdo.

A Goya lo he situado observando esos movimientos de la modelo, sin que por ello tengamos que deducir otras intenciones que aquellas de las que dejó evidencias en sus dibujos y pinturas, demostrando la sagacidad de unos ojos excepcionales, y una memoria visual sorprendente.



Retrato de Vermeer de Delft

Otro artista que ha reclamado mi atención para hacerle un retrato imaginario, ha sido Vermeer de Delft. Dentro de su virtuoso realismo también

gustaba de las alegorías como demuestra en su cuadro llamado “Alegoría a la Pintura”, que nos presenta como una cotidiana escena de taller. Cuadro por el que el pintor sintió gran afecto y del que no quiso desprenderse nunca, pues consta que tras su muerte el cuadro pasó a su viuda. La riqueza y fiabilidad de los detalles nos indican que nada es casual en esta pintura. Profundamente meditado y meticulosamente compuesto, nada parece fuera de lugar en esta obra maestra.

El protagonismo de ese pintor de espaldas me sugiere el tema del autorretrato, aunque no he encontrado documentación definitiva que respalde esta intuición. En cambio los especialistas como Tolnay, Goldscheider y Thoré-Bürger se inclinan por ver la obra como autorretrato frente Swillens y otros que mantienen las tesis contrarias. No podemos olvidar que se trata de una de las obras cumbre de la pintura flamenca y sobre ella han opinado los más prestigiosos críticos, como los ya citados, junto a Sedlmayr y Malraux. El deseo de encontrar un auténtico autorretrato de Vermeer, entre su limitada producción, ha llevado a considerar que es también autorretrato el personaje del primer término de “La Alcahueta”, anterior a la “Alegoría de la Pintura” y que tiene, junto a otros detalles, una indumentaria semejante a este. No entro en esa erudita discusión cuando mi propósito era puramente especulativo e imaginativo.

Yo he querido introducirme en tan importante obra, convertido en el pintor que pinta la escena vista por Vermeer; aunque ello supone la presencia (no visible) de un tercer pintor que pinta mi cuadro, con el punto de vista a la altura del pintor protagonista de cuadro de Vermeer. Haciendo uso del gran espejo que sustituye el mapa de los Países Bajos que pintó el de Delft, he retrocedido en la habitación-estudio completando su perspectiva. Tomando partido, como homenaje a este personaje del pasado, me he situado con una indumentaria que no desentona en la escena, en el punto donde se situaría el autor de esta “Alegoría de la Pintura”, autorretratándome en el gran espejo. Ya es un cuadro complejo en su aparente sencillez, que, al igual que “Las Meninas” de Velázquez, (pintado unos nueve años antes) parece un desafío y una provocación a los propios pintores, por las muchas claves de ciencia pictórica que contiene.

Con este tipo de retratos imaginarios he pretendido reflejar un espíritu, una psicología, más que una fisonomía propia del retrato, o lo que se entiende tradicionalmente como tal.

Parte de esta psicología de la escena la introduzco por pequeños detalles, como es la sustitución del mapa de fondo por el gran espejo con marco

holandés, así la silla vacía del primer término con la presencia de la mujer “encajera”. Espejos, marcos, encajes y cacharros domésticos, símbolos inevitables de la Holanda que conozco.



Retrato de Picasso

Saltando en el tiempo me posiciono ante Picasso. Pintor contemporáneo de quien conocemos algunos autorretratos y centenares de fotografías que nos muestran múltiples facetas de su iconografía. Mi propósito al hacer este retrato

imaginario consistía en representar sus rasgos fisonómicos y también los de su carácter ecléctico; pero, particularmente, reflejar lo que pudiéramos llamar el “estilo picasiano”, recreando un clima pictórico. El desafío consistía en recordar rasgos de sus estilos más representativos sin que fuesen copia concreta de ninguno, pues es un pintor que mantiene su personalidad saltando de cualquier encasillamiento estilístico. Cambia continuamente de manera pictórica para adaptarse al tema o argumento de su cuadro. Ese rasgo de su fisiognomía es el que he querido reflejar en este múltiple retrato imaginario, adaptando mi manera de pintar a los rasgos gestuales y desenfadados que predominan en la ejecutoria picasiana.

Como puede verse son muchos dibujos con sus rasgos, detalles múltiples que forman el mosaico de fragmentos de su rostro que hemos comentado al referirnos anteriormente a una característica o “dificultad añadida” que han encontrado los psicólogos de nuestros días ante tanta prodigalidad de imágenes fotográficas de un mismo personaje. No es, pues, una sola imagen congelando un instante, sino múltiples pinturas y dibujos de cuya suma obtenemos esa “idea” del personaje. Podemos decir que este cuadro se encuentra en el polo opuesto del anteriormente citado de Vermeer, cuyo rostro se nos ocultaba pero nos mostraba su ambiente íntimo, estable y casi reiterativo, mientras Picasso se dispersa por las variadas imágenes que le conocemos de sus autorretratos, dibujos y fotografías.

Coincidió mi ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes con el tercer centenario de la muerte de Francisco de Herrera, el Joven, cofundador de la Academia que en el siglo XVII fuera antecedente de la actual, creada en Sevilla por un grupo de artistas encabezados por Murillo. Tal efemérides me provocó la idea de hacer el retrato de Herrera, que doné a la Real Academia, personaje de quien no teníamos referencias iconográficas. Es por ello que imaginé un tipo de pintor, haciendo caso de las referencias bibliográficas y comentarios generalizados, de aspecto hosco, huraño y casi agresivo que se viese reflejado en el retrato imaginario que quise ofrecer a la Academia.

A diferencia de otros retratos imaginarios que he realizado, no puse en este mayor énfasis en símbolos y atributos que reflejasen su biografía. Solo unos pocos, cual un juego de escuadras al fondo para relacionarlo con el diseño y la arquitectura, y un pincel en su mano derecha, como si estuviese haciendo su propio retrato. Facciones duras, más por su contraste de clarooscuro que por la proporción de su rostro. El pelo alborotado pero con un ritmo que acentúa esa dureza del rostro. Negro y amplio jubón, gorgera de encaje blanco a juego



Retrato de Francisco de Herrera, el Joven

con los puños. Estos detalles pictóricos se conjugan con un carácter “de genio muy ardiente y voraz”, como lo describe Palomino.

Se trata de un retrato imaginario sin grandes pretensiones simbólicas y alusivas al personaje. Más bien es un retrato que pretende reflejar una dureza de carácter del retratado basado en los fuertes contrastes tenebristas y a la dureza del modelado. Tuve la intención, por el tamaño y la fórmula adecuada, y dadas las circunstancias que ya he referido, que fuese para instalarse en la “galería de personalidades de la Academia”, pero ahora, tras la reciente remodelación del edificio, ignoro su destino.

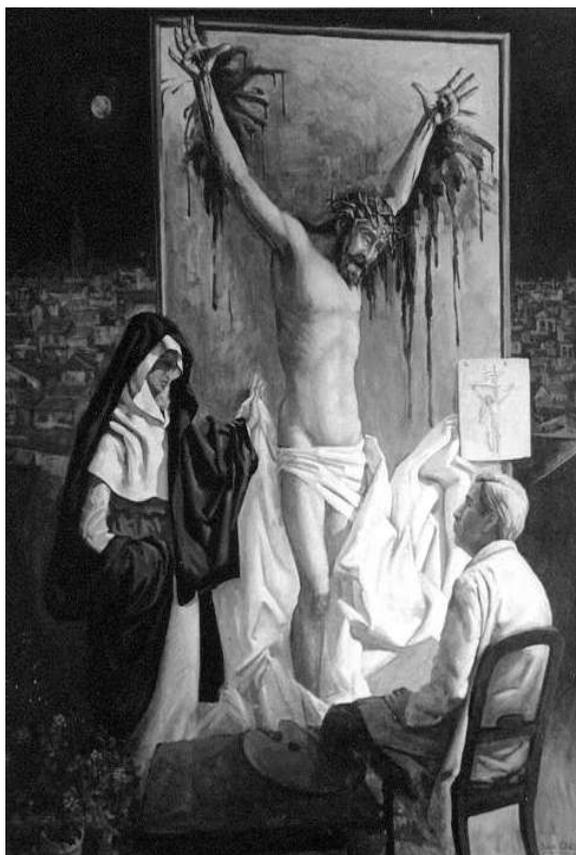


Retrato del Pobre pintor, pobre

En este grupo de retratos imaginarios quiero situar el cuadro que se encuentra en la colección de la Universidad Hispalense, y que he titulado "Pobre pintor pobre". Me planteo una metáfora irónica sobre el tema del retrato, como he dejado constancia más arriba al referirme a la moderna trampa que supone la copia de una fotografía de una persona viva. Un pintor anónimo, quien es prototipo de muchos otros que han sucumbido a la copia por la fotografía, como modelo para hacer sus retratos. Uno de tantos pintores callejeros

que toman los rasgos del personaje de una pequeña fotografía y que intentan mejorarla con lápices al pastel. Es irónico que el modelo real se le haga presente, pero este pintor anónimo no sabe verlo porque sigue el camino del atajo por la fotografía. No pretendo ser cruel (aunque si un poco irónico) con todos esos aficionados, muchos ya como ejercicio y entretenimiento de la tercera edad, que se han quedado en la epidermis de lo que es el arte de la pintura en general y del retrato pictórico en particular.

Quizás convendría recordar a estos fieles seguidores de la precisión fotográfica la afirmación de muchos grandes maestros sobre lo que suponen las pequeñas asimetrías, deformaciones y desproporciones de un rostro para penetrar en su carácter expresivo y vivaz.



Autorretrato alegórico de la "Pintura Cristiana"

Y como un ejemplo más de este grupo de retratos imaginarios he realizado este autorretrato, en una escena soñada por las azoteas sevillanas. Es una composición de gran formato en la que me incluyo en el acto de pintar, o mejor, contemplando lo pintado, inmerso en la fantástica escena nocturna en la que nos acompaña discretamente María, en su actitud de colaboradora de la Redención, con quien establezco un dialogo, al presentarme a su Hijo. Son detalles simbólicos que se prestan a una meditación sobre la realidad de la escena natural en el Calvario, recreándola con un carácter doméstico, familiar y místico, propio de una meditación del acto de pintar; es una transposición a los cielos de Sevilla, en noche de luna llena, en virtud del arte de la pintura. Me sitúo sentado, frente al cuadro que pinto y de espaldas al espectador. Sobre una tabla enmarcada, un Cristo clavado, no en la cruz sino en el cuadro, que sangra con abundancia por sus manos. Puede que la influencia de la “Alegoría al arte de la Pintura” de Vermeer, admirado y pintado anteriormente, influyera en mi subconsciente y me enfrentara a este autorretrato como una “Alegoría de la Pintura Cristiana”.



Autorretrato alegórico con Velázquez

Un ejemplo más de autorretrato imaginado, con el retrato de Velázquez sorprendido por mí, cuando pintaba su Venus. Es de semejante planteamiento, aunque más directo y con menos simbolismos que el de Vermeer de la figura

5; o el de Goya, figura 4. Y lo traigo aquí porque también está en la frontera entre el retrato **imaginario** y el **autorretrato**; mía es la efigie del personaje del primer termino que pinta a Velázquez y a sus personajes; es un momento de su taller. Son muchos los cuadros que he pintado como homenaje y rememoración de algunos pintores que me precedieron, y por los que siento especial predilección. Parece oportuna traer aquí esta obra que guarda mucha semejanza con la figura 3, “Retrato de Velázquez”.

Me permito esa recreación, con un poco de vanidad por mi parte, al imaginarme en la escena donde maestros que admiro, estarían en su fase de íntima creación pictórica. Y como un intruso anacrónico me introduzco en la escena de cuando Velázquez se apresta para pintar en Roma aquella anónima y bella mujer. Tras la vida casi monacal y cortesana que en la España de Velázquez se vivía, no pudo por menos que quedar deslumbrado, y también provocado, por los bellos desnudos de los grandes maestros italianos. Por ello esta obra, es como una autodemostración del genio que no quiso dejar de tocar todas las cuerdas del repertorio pictórico.

Y yo soñé estar allí; con la libertad de mi imaginación para testimoniar esos momentos que en la soledad hace brotar la obra de arte.

1. El Autorretrato Pictórico (II)

“Pintar su propio rostro así como escribir una autobiografía es ya un acto de confesión por el que el artista revela voluntariamente la parte más íntima de su mundo y de su ser.” Así comienza su estudio sobre “La autorrepresentación en la pintura de Picasso” la ilustre hispanista Carolina Bernadet de la Universidad francesa Blaise Pascal – Clermon-Ferrand.

Y es ciertamente un verdadero acto de sincera confesión ponerte ante un espejo para mirarte descaradamente y extraer de tu rostro, de “dentro a fuera”, aquello que los demás contemplan y deducen de “fuera a dentro”. Es una confesión pública que como todo acto humano puede llevar adheridas algunas lacras o mezquindades. Y no es la vanidad la menos tentadora, que ese deseo de “salir bien, mejor de lo que se es” no es ajeno cuando está en nuestra mano el conseguirlo. Aunque muchas veces, aún proponiéndoselo, es difícil el engaño de alcanzarlo.

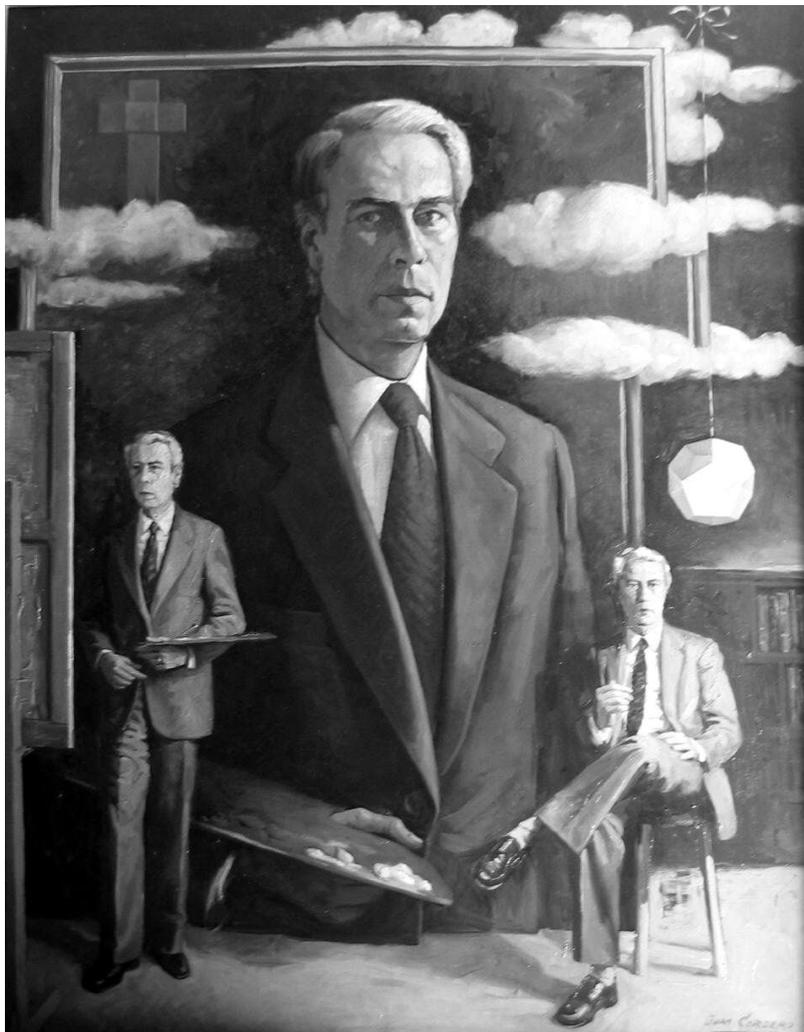
Pero el pintor jamás encontrará un modelo más fiel, digno de crédito, dócil, sincero y entregado que su propia imagen llena de verosimilitud ante el espejo. Quienes tenemos experiencia de ponernos ante un modelo, o quienes solamente tienen alguna experiencia humana, sabemos la violencia que causa

a muchos el sentirse observados, analizados y sorprendidos; de cómo cambian hasta inconscientemente sus gestos, y no por vanidad, sino por un acto puramente humano o de complacencia tratan de mostrar su lado más amable, tal vez sonriente, su aspecto más favorable. En una palabra, no se muestran con sinceridad, y aunque se esfuercen, se ponen como una máscara que le dificulta al pintor su labor de introspección y análisis necesaria para descubrir sus rasgos más auténticos. Está claro que el pintor experimentado tiene artimañas para conseguir que el modelo “baje la guardia” y muestre su aspecto normal; ello va desde una conversación distendida hasta perder conscientemente las primeras etapas del posado, pues esa prevención del modelo no es sostenible por mucho tiempo.

No ocurre esto cuando el modelo es la propia imagen en el espejo, la cual tiene otros inconvenientes junto a sus muchas ventajas. Señalemos como ventajas, además de las ya indicadas, que los tiempos de pose y de trabajo son coincidentes, y que la quietud u orientación del modelo son las que quiere el pintor, que el movimiento de aquellos órganos que provocan una expresión se mueven a voluntad del pintor, etc. Como inconvenientes señalamos el más grave: un forzado único “punto de vista”; una línea de horizonte que siempre pasará por los ojos del modelo; una volumetría que siempre se verá como un plano, al tener un solo punto de vista inmóvil; unos efectos de luz en el rostro que dificultan el claroscuro y la visión; la inversión simétrica de la imagen especular por la que solo se reconoce el autor, (esa simetría de eje vertical produce una inversión izquierda-derecha que convierte en zurdo al artista diestro, y viceversa, por lo que se puede llegar a erróneas deducciones). Quizás la característica más singular, y por la que muchos investigadores suelen atribuirle a una figura su cualidad de autor del cuadro, sea la mirada fija, dirigida a los ojos del espectador, o lo que es lo mismo, el eje del rayo visual es perpendicular al cuadro desde el punto a vista a los ojos del referido personaje. (Esta propiedad queda reflejada en esa mirada del personaje “que nos sigue” cuando el espectador se desplaza de lugar)

Pero no son solo variantes de tipo técnico las que establecen las diferencias entre el retrato y el subgénero del autorretrato. Pondré algunos ejemplos propios con el deseo de ser más explícito.

En la figura 9 del apartado anterior referido al “retrato imaginario”, he presentado una obra mía que pudiera servir de puente para este apartado del “Autorretrato pictórico”; pues se trata de mi propia figura de pintor, en una escena imaginaria. De igual modo nuestro ahora la **figura 11** que título “Autorretrato triple”, y es una escena llena de simbolismos y claves



Autorretrato triple

autobiográficas, por lo que bien pudiera considerarse como “Retrato imaginario”.

Se trata de una composición de tipo simbolista y un tanto surrealista donde juego con el tamaño de las figuras: dos en menor escala pero de cuerpo entero. Una está de pie como pintor, con la paleta en la mano, ante el caballete. En el lado opuesto estoy como lector o profesor, sentado y en actitud de hablar, de cuerpo entero y en una postura relajada; cuelga sobre la figura un dodecaedro

regular como símbolo de mi docencia geométrica, y del orden racional y lógico, aunque pende de un hilo atado a unas nubes de tipo surrealistas como pendiente la razón de una sutil intuición de orden espiritual; un mueble biblioteca al fondo señala mi formación teórica. El otro autorretrato a su derecha, que está en postura de pintar de pié, se encuentra en actitud reflexiva contemplando la obra que pinta. De modo paradójico, en el centro de la composición y sirviendo de fondo se encuentra el tercer autorretrato pintado sobre un lienzo; es una figura de medio cuerpo pero de tamaño natural, que reúne todas las características del autorretrato, por ejemplo, la paleta cogida con la mano derecha cuando siembre la tomo con la izquierda, para dejar libre con los pinceles la mano derecha que pinta, pues soy diestro. En cambio para pintar el retrato del personaje de tamaño natural y medio cuerpo que pinta, me coloqué la paleta en la mano derecha para crear el efecto contrario. Pero la raya de mi peinado siempre permanece a la derecha, pues es como me la reconozco en el espejo. Con todo ello se crea un juego ambiguo de propuestas y proporciones, que invitan a la reflexión y a no interpretar sencilla y directamente la obra. En el ángulo superior izquierdo del cuadro hay pintada una cruz hipercúbica que tiene relación con las creencias del autor en un cristianismo ilustrado.

Se trata en suma de un rico juego de imágenes cargadas de simbolismos que se relacionan con mi carrera vital, y pretenden decir más que un autorretrato fisonómico. Cuanto al estilo es un surrealismo de formas moderadas y realistas, que usan las diferentes escalas para provocar un juego con la realidad y lo pintado, creando una alegoría entre lo próximo y lo lejano.

Hay otros símbolos como las nubes, el marco cortado y el mayor realismo en la figura pintada que en las que representan la naturalidad de la escena, más abocetadas.

Son pequeños detalles, sutilezas si se quiere, pero es que también lo no estridente forma parte de mi carácter...

Con apenas 16 años me enfrenté por segunda vez al espejo, obteniendo como resultado este pequeño autorretrato. Con anterioridad, cuando no habiendo realizado ningún tipo de estudios pictóricos me pinté un primer autorretrato, donde el único objetivo era la fidelidad, punto por punto, del modelo especular. Su estado actual de conservación apenas permite su estudio pero, de todos modos, como llevo dicho, mi preocupación era solo de semejanza y una lucha intuitiva por trasladar al lienzo la imagen que directamente transcribía. Es un realismo ingenuo como corresponde a quien, sin estudios artísticos algunos, solo poseía la intuición del joven aprendiz autodidacta, muy semejante al de



Autorretrato joven impresionista.

otros muchos jóvenes pintores en una obra primeriza.

Solo un año más tarde de aquel ensayo del natural como autorretrato, y cuando ya tenía los primeros estudios de Bellas Artes acometí este pequeño autorretrato de la figura 12. Ya había superado aquella etapa de ingenuo y realista autodidacta y tenía conocimientos del arte que mayoritariamente realizaban mis maestros sevillanos. Me refiero a un **moderado impresionismo** que practicaban los profesores del primer curso de la carrera: como la fuerza del modelado del dibujo de José María Labrador, el vigor y sobriedad cromática de Ramón Monsalves, el color directo y luminoso de José Arpa, cuyo estudio visitaba y sus consejos seguía, y las tonalidades pastel de Juan Rodríguez Jaldón. Tampoco fui ajeno a los contrastes tenebristas de Romero Ressendi, convertido en esas fechas en ídolo y controversia de los sevillanos, como primeras influencias que tuve de unos maestros directos, pues no fueron desechables las muchas, muchísimas horas que dediqué al Museo de Pinturas, Escuela de Artes y Oficios y el Ateneo, amén de todas las exposiciones que en 1946 pasaron por Sevilla.

Se trata, como salta a al vista, incluso por esta fotografía de grises, de una obra directa del natural, con dominio del dibujo y de la pasta cromática en amplias pinceladas que persiguen un modelado volumétrico “a la prima”. Es un impresionismo donde la preocupación está por el dominio de las formas con unas pinceladas que se yuxtaponen buscando una vivacidad de las formas y colores, junto a un parecido fisonómico, antes que expresiones de tipo psicológicas o de carácter, que por aquellos días aún no me habían preocupado.

Se puede decir que estos primeros años de mis estudios superiores de arte no tenía inquietudes “innovadoras”; bastante tenía con la lucha por “encajar” una estatua, enfrentarme a un desnudo, pintar la anatomía oculta, y todas aquellas cuestiones del oficio de pintor, como ver el color en las luces y en las sombras, dibujar con la pintura, dominar la materia de los diversos procedimientos, “limpiar la paleta”... en una palabra, los primeros pasos que me permitirían en la pintura “hacer lo que deseaba hacer” y “no conformarme con lo que saliera”.

Este mínimo dominio de las técnicas pictóricas fueron creando inquietudes (que hoy veo) era la intuición de que el arte no consistía en “hacer bien” una cabeza, unas manos, un desnudo... Había algo más que fui descubriendo con el estudio de los maestros, los viajes y los libros.

Como muestra de esas inquietudes, y al comienzo de la década de 1950 me hice algunos autorretratos, de los que muestro los tres siguientes.



Autorretrato expresionista I.

Descubrí que la pincelada tenía el poder expresionista y gestual de modelar las formas, al par que producir ritmos y movimientos de la materia. Ya no era solo la colocación de la materia pictórica sobre el lienzo buscando el mimetismo de los modelos. Ahora descubría que la dirección, el trazo, la huella del pincel o lo insinuado de unas formas servían a los fines del modelado plástico, contorneando las volumetrías y recalcando las variadas morfologías. Incluso las direcciones de las formas se acentúan con el rayado del mango del pincel sobre la pintura fresca, cual es, en este caso, el trazado del pelo.

En ese momento descubro que “la verdad” no está en la “fidelidad”, que son las “deformaciones” las que consiguen profundizar en la expresividad de un modelo, el cual alcanza con ello un grado superior de intenso parecido.

Indago, pues, en esa dirección y tropiezo con las obras de los maestros que hoy llamamos expresionistas.

Aunque es confuso el origen y la definición del expresionismo, es verdad que el término ha quedado acuñado en la historia del arte y, si bien se aplica a un amplio abanico de obras que pueden referirse desde las más deformes pinturas de El Greco o Matías Grunewald a las más transgresoras expresiones de la pintura contemporánea, hoy se encuentra clasificado como aquel “ismo” de origen centroeuropeo, que en los primeros años del siglo XX adoptaron diferentes artistas sin una intención uniforme y normativa. Aunque en el fondo todos buscaban una profundización más expresiva y espiritual que no les daba el cultivo sensual, superficial y realista del impresionismo.

No sabría decir como se incorporó este concepto en mis pinturas de entonces, pero pienso que fueron algunas obras que conocía de Zuloaga y Gutierrez Solana, principalmente las que me influyeron en ese concepto expresionista que, por otra parte, también tenían otros compañeros de Escuela como Eufemiano, José Martínez “Pepiño”, Cortijo, Ruiz Cortés, Calvo Carrión o Moreno Galván, entre otros.

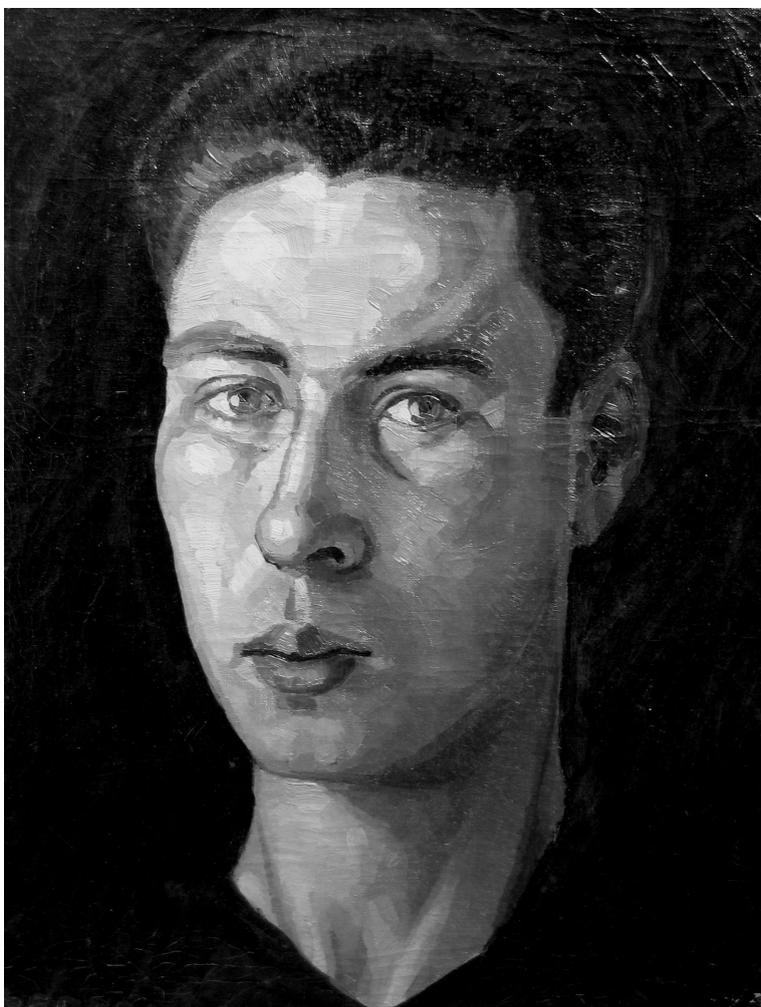
Mi incursión en el concepto expresionista de la pintura creo que nació de una necesidad de salirme de los estrechos límites que me brindaba el impresionismo dominante de mi entorno, que me parecía muy superficial, al mismo tiempo que muy sensorial, cuando yo buscaba una mayor introspección en el carácter de mis personajes. Más tarde descubrí que fueron esas mismas inquietudes, las que cuarenta años antes hizo brotar en Europa buscando un subjetivismo interior, incluso no exento de cierto carácter religioso, lo que hoy entendemos como “pintura expresionista”.

Mi orientación, pues en estos momentos se centraron en el estudio de los maestros extranjeros más distantes, estudiados por reproducciones, como fueron Kokoschka, Corinth, Beckmann, Egon Schiele, Rouault o Emil Nolde, entre otros expresionistas, ejercieron cierta influencia en obras como este autorretrato.

De ese estilo, donde el negro tomó el protagonismo que otros maestros cercanos neoimpresionistas, como Grosso, Juan Miguel Sánchez, Rodríguez Jaldón o Santiago Martínez, nos habían indispuerto contra el “peso del color local”; proclamando que el negro era nefasto en la paleta y que, prácticamente, no existía. Los contornos remarcados, tanto en sus fragmentos como en la totalidad, eran reforzados, cual si se tratara del plomo negro y divisorio de las vidrieras. Fue el descubrimiento del negro, como color, lo que produjo en ese estilo de entonces una pequeña rebelión frente a la dictadura de la mayoría de

los maestros de la Escuela Superior.

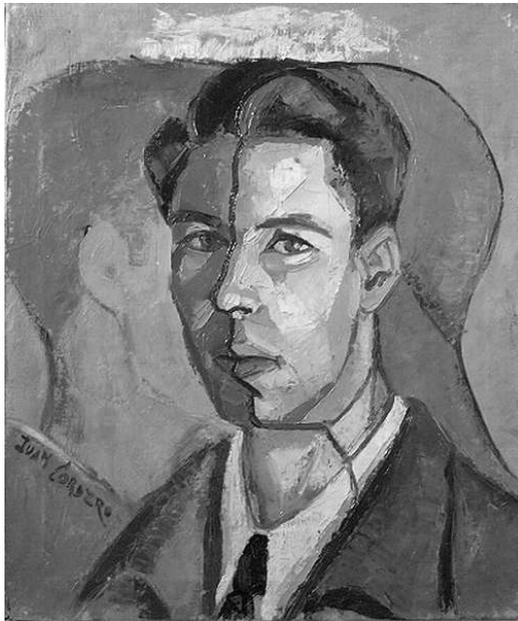
Fue una reacción, casi rebeldía, por las imposiciones de algunos maestros que se habían formado a la sombra de los maestros académicos como García Ramos, Gonzalo Bilbao, Joaquín Sorolla, Villegas y Cordero, etc., con un moderado impresionismo y naturalismo, donde en las sombras siempre había matices azules y violetas, y eran transparentes y llenas de tonalidades de colores ópticos.



Autorretrato expresionista II.

Mis inquietudes de carácter expresionistas no se limitaron al autorretrato anterior (figura 13) sino que fue una expresión más extensa y abarcando otros temas pero, sobretodo, buscando fórmulas que hicieran compatibles mi respeto por el natural con las nuevas aportaciones expresivas, tanto cromáticas como formales del expresionismo.

Dentro de ese estilo que cabe en el concepto expresionista, realizo este segundo autorretrato donde evoluciono hacia una mayor riqueza del color local y un modelado más afín con las morfologías del rostro. Es un momento en el cual tengo gran inquietud por las formas puramente plásticas, pero se me despierta al mismo tiempo una preocupación por buscar la expresividad de los rasgos fisonómicos en busca de una fisionomía incipiente. De ahí la expresividad de los ojos que miran con fijeza al espectador y el modelado de la anatomía peculiar de los salientes y entrantes como la nariz, los labios, etc. Advirtamos que estos retratos de solo la cabeza, son de una escala mayor del natural, para imponer mejor y más ampliamente los gestos expresivos de los sentidos; incluso de imponer cierto dominio autoritario sobre el espectador.



Autorretrato dinámico o futurista III.

A este tercer estilo lo denomino dinámico o futurista, porque evidentemente fui influenciado por ese movimiento de la vanguardia italiana

de los años 30. Marinetti, Severini, Boccioni, pero en particular por las interpretaciones que hicieron artistas españoles como Pablo Picasso, Rafael Zabaleta o Pancho Cosío, quienes me llevaron a experimentar la contradicción evidente de una pintura, estática por naturaleza, y una superposición de formas que simultaneasen diferentes estadios o “momentos” dinámicos.

Con este retrato centré algunas pinturas más de ese momento en que me preocupó la simultaneidad de las formas, su movimiento, y un dinamismo insinuado.

De esa inquietud arranca la triple posición, frente y dos perfiles que se aprovechan mutuamente para captar ese dinamismo. Tengo que confesar que esas inquietudes estéticas me duraron poco, pues comprendí que para esas expresividades del movimiento hay en el arte otras técnicas de más idónea naturaleza.

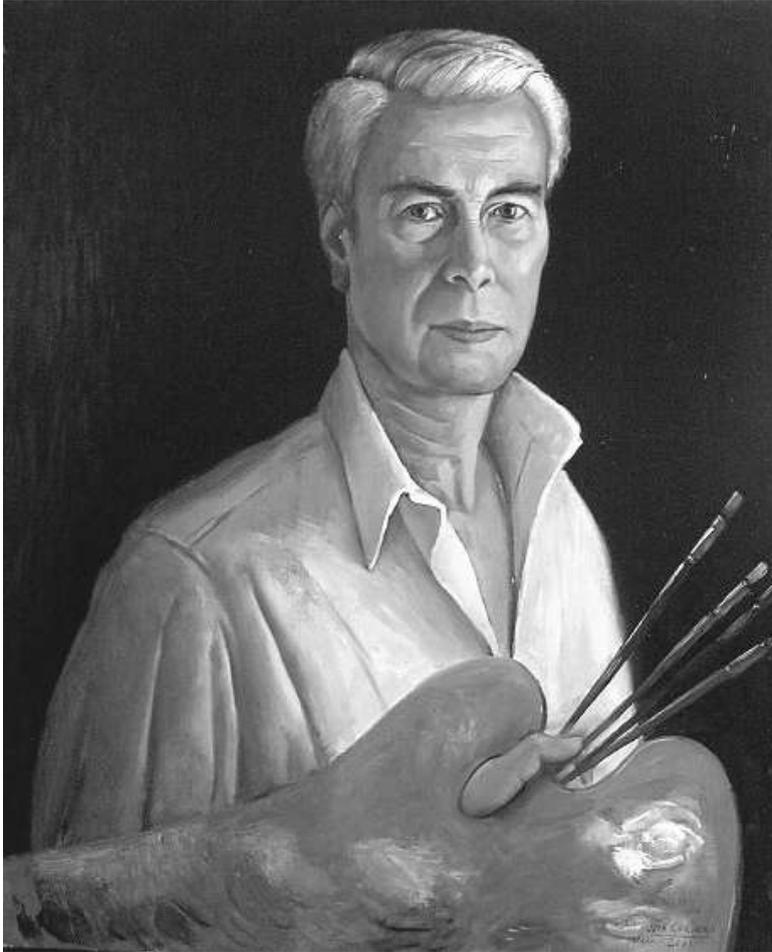
No soy ajeno en ese momento a una influencia cubista-picasiana; un cubismo constructivo, que no es el analítico y el sintético picasiano, y que debe mucho al estudio de la obra de Cezàne, en la que el cubismo de Picasso, Braque y Gris, bebieron.

Pero mi obra, vista así en su conjunto, nunca fue extremista o estridente, pues si hice incursiones en los diferentes “ismos” que voy mencionando siempre fue de un modo parco y moderado; aprovechando los hallazgos de los grandes innovadores, pero sin sobrepasarlos, pues en el fondo de todo mi quehacer pictórico siempre hubo una relación básica con las formas naturales.

Han pasado muchos años. Mi pintura se ha estabilizado en un estilo más naturalista en cuanto a sus formas y colores. Salvo aquella ocasión que he citado anteriormente con el nombre de “Autorretrato triple” (Figura 11) no he tenido la necesidad de ponerme nuevamente ante el espejo. Es ahora, con el pelo cano y cumplidos los sesenta años cuando planteo este autorretrato.

Mis preocupaciones estéticas, dentro del género retratístico, que anda más preocupada por una “introspección” del personaje que por otras cuestiones pictóricas. Por eso aquí me interesa como me veo a mí mismo, y como pretendo que me vean quienes contemplen el retrato. Pretendo destacar lo singular antes que lo genérico y por ello me preocupan los pequeños detalles morfológicos por los que me diferencio de otras fisonomías semejantes.

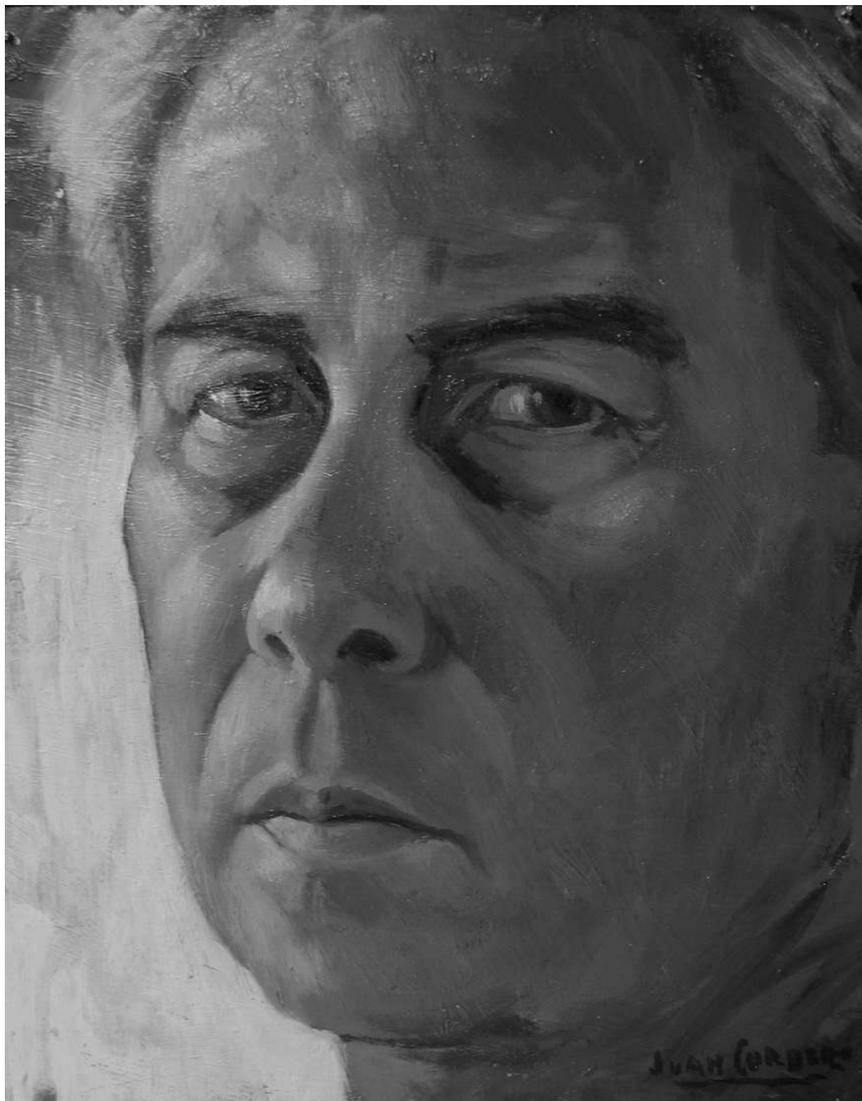
La composición es sencilla y tradicional. Aunque me parapeto tras la paleta y los pinceles es solo como un acto de pudor al mostrarme como pintor. He querido centrar el interés en la mirada vivaz, un poco inquisidora, por descubrir lo que hay detrás del cristal, pero es serena y contemplativa.



Autorretrato sexagenario

El rostro un tanto alargado y la frente despejada invitan a una estilización de toda la cabeza, que presenta una actitud erecta pero no rígida. Los labios insinúan una sonrisa con la pequeña mueca asimétrica que no se corresponde con la seriedad de los ojos. Por ello pienso que le doy la expresión que buscaba transmitir al espectador.

Se trata de un pequeño boceto, como ensayo para un autorretrato de mayores dimensiones, con la luz un poco a mis espaldas o contraluz, pero se consigue la penumbra porque la fuente de luz incide en el espejo y algo me ilumina frontalmente.



Autorretrato, (boceto)

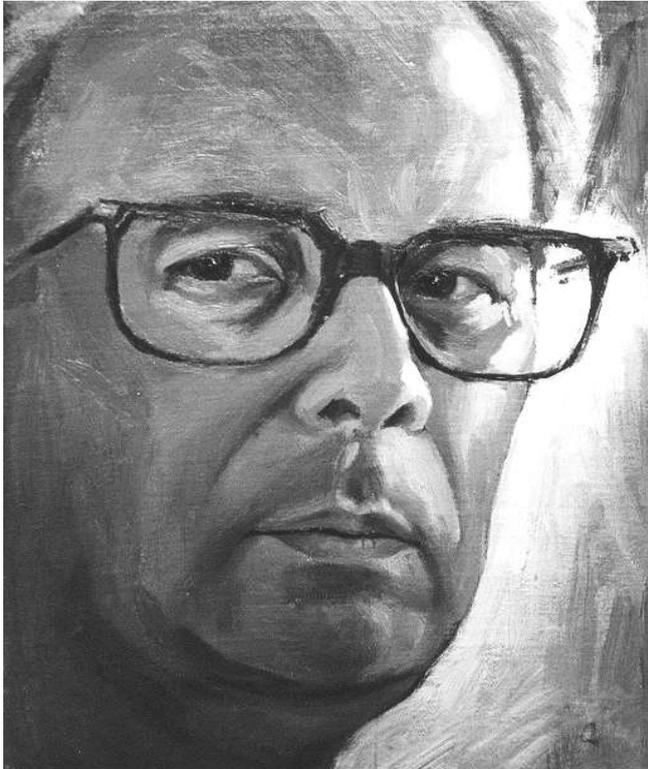
Tanto por sus pequeñas dimensiones como por tratarse de un fragmento del rostro queda poco espacio para la experimentación compositiva y, ha de centrarse todo el interés y las posibilidades en la expresión de la mirada, en la que se acentúa cierto aspecto triste en el remarcado de las ojeras que “hunden”

un poco los dos ojos. La falta de detalles y los tonos oscuros del rostro, debido a la sombra, acentúa el aspecto de tristeza a que me he referido.

Todavía, mis ojos de por sí muy juntos, se acentúan al estar oblicuos y no en posición frontal al espejo. El formato vertical del cuadro y el alargamiento de la zona del bigote hacia abajo, más la caída, como desgarrada de la comisura de la boca produce esa sensación de melancolía, aunque esta última deformación también se debe a un efecto de perspectiva al estar muy cerca del espejo y, consiguientemente, más caída esa comisura más cercana.

Pese a esta cercanía perspectiva los ejes de la mirada los he mantenido horizontales y paralelos, para evitar el efecto de bizquera que se produce cuando se mira un punto cercano.

De cualquier modo la expresión es de “interpelación” al pintor, en este caso de autorretrato es una autointerrogación a la posible incógnita de la mirada.



Autorretrato con gafas (boceto)

El uso de las gafas me proporcionaban un aspecto diferente al habitual, por eso quise ensayar el parecido o autorreconocimiento con ese artificio agregado a mi fisonomía. Este es un hecho bastante frecuente, pero antes del uso de lentillas de contacto, el retrato ofrecía unas variantes insospechadas en las personas que no usan gafas permanentemente. Ese es mi caso, puedo pintar de igual modo con gafas o sin ellas, como mostrarlas públicamente o solo reservadas de forma privada. Detalles de estas características son un martirio para el pintor de retratos, pues no solo se le ofrece un modelo alternativo, con gafas o sin ellas, sino que quienes las usan constantemente no siempre usan el mismo tipo, y ello altera considerablemente la expresión, y también el parecido con el modelo.

En este segundo boceto con gafas he querido acentuar más la expresión en los ojos, aunque la atención también la he centrado en el efecto de luz que entra con violencia casi por detrás. Es una pose diferente al anterior boceto en el que he jugado con más recursos: efectos de luces, el diseño de las gafas, una inclinación del eje de los ojos y toda la cabeza que no tenía el boceto anterior. Esas inclinaciones, junto a la intensa luz, me brindan unos elementos “pictóricos” que dan más colorido, amenidad y variantes al cuadro.

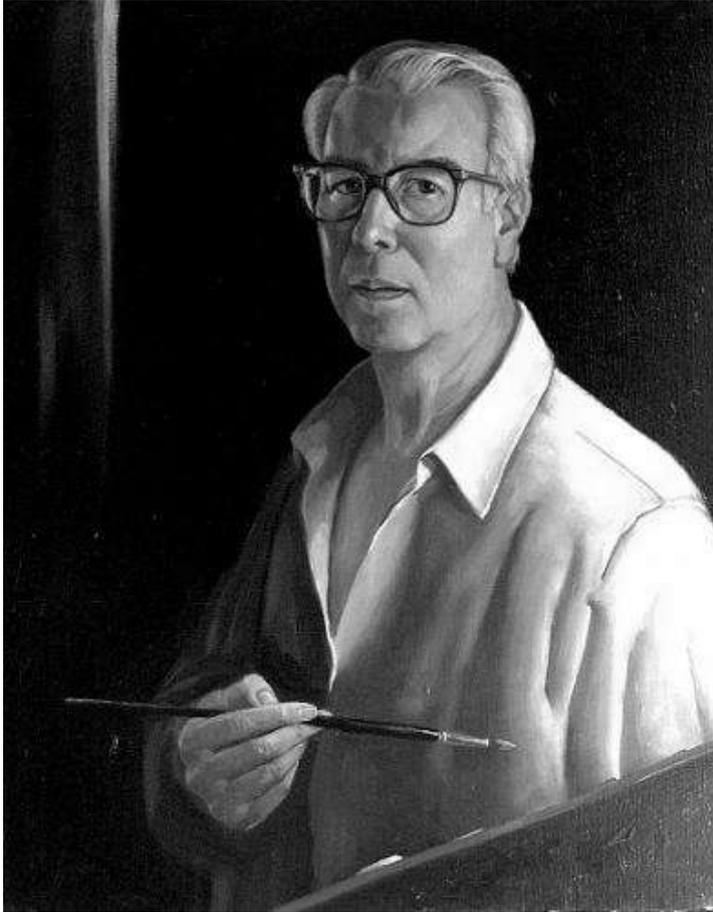
Creo que por eso este boceto de retrato parece tener más interés que el anterior, porque se puede ver como cuadro además de cómo retrato.

Este es, por ahora, el último autorretrato, que ya tiene casi una década, en el que recopilo todos los conocimientos que sobre este género he acumulado en mi vida de pintor.

No quiero renunciar, si Dios me da vida y me mantiene un mínimo de facultades, a hacerme el último para mostrar, junto al inevitable deterioro fisiológico el epílogo necesario para comprender esta trayectoria vital de mis autorretratos con los demás géneros pictóricos que he practicado como octogenario.

Porque no fue propósito mío establecer un paralelismo entre mis otros géneros de la pintura y esta del autorretrato, pero ya que ha salido así, por pura coincidencia, quiero completar el ciclo para que se entienda mejor la coherencia de mi obra. Hay, por tanto, lagunas, donde no son concordantes los estilos e inquietudes de mis otros temas con este accidental que es el autorretrato, pero ello tiene una explicación biográfica, y en esa trayectoria hay mucho de casual.

Este autorretrato tiene, dentro del realismo que le caracteriza, buena dosis de sencillez. Como ocurre cuando queremos dar veracidad, he puesto el pincel en la mano izquierda para que el espectador interprete que no soy zurdo y que lo tengo en la mano derecha. No así otros detalles como el peinado que

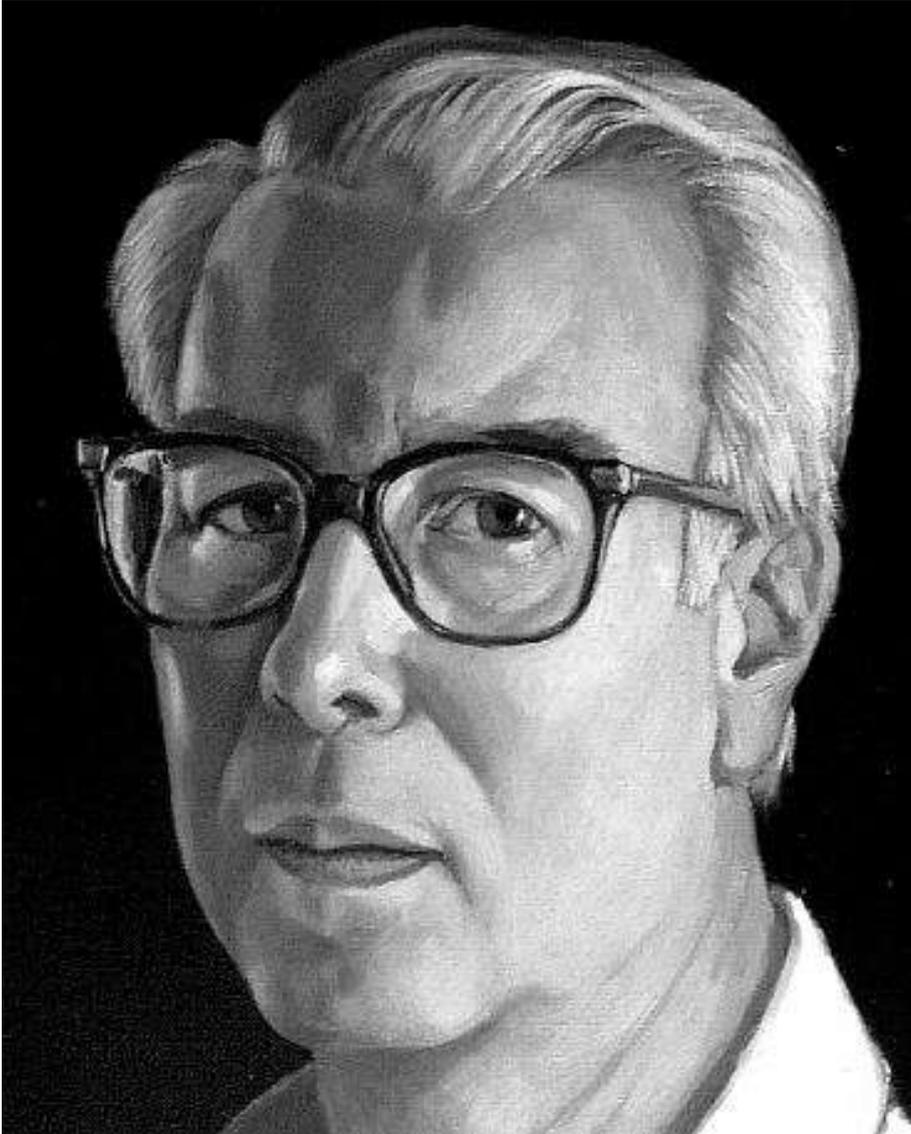


Autorretrato con gafas en el 2001

es asimétrico, y la raya la he llevado siempre a mi izquierda. El fondo es de un intenso negro, roto por unos reflejos verticales que le dan estabilidad y equilibran ese vacío.

Como es rico en detalles debido a su realismo, presento un detalle (figura 20) para que puedan apreciarse los matices, pese a las deficiencias de estas fotos sin tonalidades cromáticas.

Fin de la primera parte



(detalle de la figura 19)