

REFUGIOS DEL INDIVIDUO EN TIEMPOS DE CRISIS: EL RETRATO ROMÁNTICO ESPAÑOL ENTRE HISTORIA Y NOVELA

CARLOS REYERO¹

UNIVERSITAT POMPEU FABRA. BARCELONA

RESUMEN

Entre 1830 y 1848 muchas cosas cambian en el mundo. Es un periodo de crisis. Por lo que respecta al arte, los Románticos subrayaron la preeminencia del individuo. El retrato se convirtió en un importante género en toda Europa. El gran número de retratos que se hicieron en España durante este periodo revela una crisis particular, relativa a la propaganda política y a la identidad de clase, de género, nacional y familiar, así como a la imagen individual y a la reputación.

Este artículo considera la forma y la función del retrato español a través de la tensión dialéctica entre historia y novela, tomadas como metáforas. Historia significa espacio y tiempo, fidelidad narrativa y, por lo general, papel político. Novela se refiere al sentimiento y a la imaginación.

PALABRAS CLAVE: Retrato, Romanticismo, Pintura española del siglo XIX, Identidades sociales.

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *El otro siglo XIX*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (HAR2010-16328), dirigido por la Dra. Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona).

ABSTRACT

From 1830 to 1848 many things change in the world. It is period of crisis. As regard to art, the Romantics asserted the prominence of the individual. Portrait painting became an important genre all over Europe. The large number of portraits that were made in Spain during this period reveals a particular crisis, regarding to political propaganda and class, genre, national and family identity, as well as individual image and reputation.

This paper considers form and function in Spanish portrait through the dialectical tension between History and Novel, taken as metaphors. History means space and time, narrative fidelity and usually political role. Novel concerns to sentiment and imagination.

KEY WORDS: Portrait painting, Romanticism, Nineteenth-Century Spanish Painting, Social Identities.

Escribía Baudelaire en 1846 que había “dos maneras de comprender el retrato: la historia y la novela”. Identificaba la primera con la fidelidad al modelo, donde el artista destacaba “todo lo que es naturalmente sobresaliente”, como hacían David e Ingres. “El segundo método [...] consiste en hacer del retrato un cuadro, un poema con sus accesorios, pleno de espacio y de ensoñación”, como Rembrandt, Reynolds o Lawrence, a quienes califica de “jefes de la escuela romántica”². El crítico, por tanto, asociaba, como era habitual entonces, romanticismo con novela –y también con imaginación, pintura, color y poesía–, mientras vinculaba la agudeza visual para percibir lo significante con la historia, una dimensión que, en realidad, no dejaba de ser también romántica.

La cuestión revela un conflicto de fondo en el ejercicio del género: someterse a la fidelidad representativa de la efigie o utilizarla como sugerencia. Ambas alternativas coexistieron en la Francia de Luis Felipe (1830-1848), donde ni siquiera el triunfo de Delacroix y sus seguidores llegó a despejar el horizonte estético en una dirección excluyente. Cabe constatar, pues, en primer lugar, una crisis del academicismo, en tanto que dejó de ser un modelo único.

Por lo que respecta al ejercicio de las Bellas Artes en España durante ese periodo, la dimensión de la crisis adquirió matices particulares. En la línea que se acaba de indicar, es fácil reconocer también aquí una acusada diversidad estilística, en cierto modo más acentuada que en Francia, pues a la menor radicalidad del Romanticismo hay que añadir la colisión entre las corrientes académicas internacionales y las tradiciones españolas. La tensión entre lo castizo y lo cosmopolita revela la existencia de un elemento permanente de crisis en el arte español –no exclusivo de este momento, desde luego, pero entonces en primera línea– relacionado con su identidad.

En segundo lugar, el Romanticismo es, por anotonmasia, un periodo de crisis, en tanto que trastoca el orden de valores que la razón concibió como inmutables. La

² BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1996, p. 151.

exaltación del individuo –los retratos se han considerado precisamente un testimonio del individualismo romántico– es, como se sabe, una de las respuestas a esa crisis: en medio de las trasformaciones, queda el yo. Pero el yo se manifiesta visualmente enmascarado en cualquier retrato, en la medida que reclama un reconocimiento del personaje, más que de la persona. Los recursos del retrato romántico no dejan de ser, pues, un suerte de disfraz en el que se refugian los individuos. Cuestiones tales como apariencia y autenticidad, o dimensión pública y privada, resultan cruciales en el pensamiento romántico. Aunque cualquier retrato, incluso el fotográfico, constituye siempre una ficción, en la medida que presenta como inmutable lo que es cambiante, y simplifica lo que en la percepción vital y subjetiva se demuestra complejo, las fisonomías pictóricas del Romanticismo resultan particularmente esclarecedoras de la dualidad entre lo que se es y lo que se representa. Ningún retrato pictórico evoca un instante.

Y, en tercer lugar, tanto si entendemos por crisis el momento en el que se produce un cambio muy marcado, como si nos referimos a una situación difícil, el periodo comprendido entre 1830 y 1848³ reúne todos los ingredientes para ser calificado como extremadamente crítico, tanto desde el punto de vista político, como social, económico, cultural y, por supuesto, artístico. Aspectos tales como la construcción visual del poder, el reconocimiento de nuevos grupos sociales, la libertad creadora del artista o los nuevos mecanismos de financiación y promoción de las artes son cuestiones *en crisis* que se encuentran estrechamente relacionadas con la práctica del retrato.

Al respecto, conviene recordar que el retrato fue el género más practicado por los pintores españoles en ese momento⁴. Baste anotar, por ejemplo, el número de retratos expuestos en la Academia de San Fernando de Madrid en la primera mitad del siglo XIX, que ascendió a trescientos diecisiete, incluyendo copias, de un total de ochocientas noventa y una obras dadas a conocer anualmente, lo que supone más del 35%, cantidad que supera en un tercio la pintura religiosa y casi triplica las costumbres. Si sólo tenemos en cuenta originales, el porcentaje es aún mayor: supera el 40%⁵. No es extraño, pues, que las obras que han alcanzado mayor fortuna crítica de ese periodo sean retratos.

Las razones de esta preferencia, además de las comentadas influencias culturales relacionadas con el movimiento romántico, tienen que ver, de hecho, con una situación de crisis: ante la ausencia de un verdadero debate estético y una falta de apoyo, público y privado, al ejercicio de la pintura, el retrato cumple una función representativa fundamental, de la que es muy difícil prescindir, tanto entre clientes tradicionales

3 No es este el lugar para debatir el marco cronológico del Romanticismo español en las artes plásticas. Es evidente que antes de 1830 hay obras que merecen ese calificativo, pero la fecha tiene un carácter referencial comúnmente asumido. No así la de 1848, que únicamente posee valor internacional, pues de romántica suele calificarse en España toda, o casi toda, la producción artística hasta 1860 e, incluso, por imposición histórica, la de todo el reinado isabelino. La utilización de un marco cronológico internacional no es asunto baladí: intencionadamente quiero tratar aquí ese periodo –y no otro, ni más allá, ni antes– para hacer más visible la situación de crisis en diversos aspectos del relato histórico en un contexto supranacional.

4 Gracias a los decisivos estudios dados a conocer en los últimos años, sin los cuales este trabajo no se hubiera podido llevar a cabo, hoy tenemos un conocimiento profundo del alcance e importancia del retrato romántico en España. Además de las monografías de pintores que, ante todo, fueron retratistas, como Vicente López, Luis de la Cruz, José de Madrazo, Federico de Madrazo, José Gutiérrez de la Vega o Carlos Luis de Ribera, citados en las notas siguientes, es preciso destacar la importante muestra *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2006, dirigida por Javier Portús; y la no menos relevante *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo del Prado, 2007, dirigida por Javier Barón.

5 NAVARRETE, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, FUE, 1999, p. 322.

como entre nuevos grupos sociales emergentes. Es un trabajo pagado y reconocido a quien lo ejecuta, pero imprescindible también para la configuración de un estatus, la identificación de una personalidad o la consolidación de una forma de vivir de quien se retrata. El hecho de que tantos figuraran en exposiciones públicas –donde se apreciaba la belleza artística, pero no se ocultaba la identidad del retratado– trae a primer plano la contradicción entre la libertad creativa del romanticismo y las exigencias de una actividad profesional condicionada desde fuera, verdadera piedra de toque de este periodo y de la modernidad.

1. Un rey necesitado de historia, una reina envuelta en la novela

Comencemos por los reyes. La imagen de Fernando VII en el ocaso de su reinado es la de un rey que parece necesitar imperiosamente los oropeles de la historia. De ningún otro monarca de la historia de España se habían realizado hasta ese momento tal cantidad de retratos, difundidos en los más diversos soportes, destinados a los territorios más alejados de la monarquía, diseñados con tal variedad de recursos y concebidos como consecuencia de situaciones políticas tan diferentes⁶.

Por eso sorprende que sea precisamente en el entorno de 1830 cuando las imágenes más oficiales del rey intensifican la aparatosidad de la puesta en escena, cuando *tratan de parecer* más antiguas. Frente a la vitalidad que tenía como caudillo, tanto en el entorno de 1808 como, sobre todo, durante el Trienio liberal, ahora se prefiere una imagen estática, impasible, relacionada con el absolutismo, donde los atributos, relacionados con ropajes y gestos que remiten a la historia, envuelven a rey, que parece presentarse como uno de sus antepasados. Se trata, evidentemente, de un movimiento reaccionario, desde el punto de vista político, desde luego, aunque no totalmente desde el punto de vista estético, aparte de que algunas obras posean una calidad extraordinaria. No se trata, en efecto, de un fenómeno residual, sino historicista, una vuelta intencionada al pasado para presentar al rey como si nada hubiera pasado, recurso al que no sólo acudió el liberalismo sino también el absolutismo.

Así pues, las reminiscencias del pasado no han de entenderse sólo como una tradición iconográfica heredada, de carácter continuista, sino como un recurso de ostentación, con la intencionada voluntad de recuperar referentes simbólicos pretéritos, desde un tiempo cambiante. En el retrato, como en otros campos de la cultura visual, la nostalgia historicista constituye la mejor prueba de la precariedad temporal con la que se percibe el presente.

Ningún ejemplo más elocuente que el retrato de *Fernando VII con el hábito del Toisón de Oro* (1831, Roma, Embajada de España en el Vaticano), realizado por Vicente López. Encargo del embajador en el Vaticano, que advirtió de lo conveniente que sería colocar un retrato “como los que las Cortes de Austria, Francia e Inglaterra mandan a sus embajadores, que están siempre pintados por los mejores profesionales”, es toda una declaración visual de principios absolutistas en la sede diplomática de los

6 MÍNGUEZ, Víctor: “Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada”, en RODRÍGUEZ, Jaime E.: *Revolución, Independencia y las nuevas naciones de América*, Madrid, Mapfre Tavera, 2005, pp. 193-232; DÍEZ, José Luis: “‘Nada sin Fernando’. La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)”, en el catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 99-123.

Estados Pontificios, bastión del antiliberalismo. Es indudablemente cierta la relación que se ha establecido con el retrato de *Carlos II con el Toisón de Oro* de Carreño⁷, pero tampoco deben olvidarse, al menos como referente ideológico, los cuadros de los Borbones realizados por los discípulos de David en Francia durante la Restauración, justamente entonces liquidada. Europa había cambiado tanto después de la revolución, a pesar de quienes se empeñaban en negarlo, que cualquier uso visual pasado implica intencionalidad histórica, a sabiendas de la fractura creada.

No se ha insistido lo suficiente en la coincidencia de varios artistas por representar a Fernando VII, en los últimos años de su reinado, con toda la pompa del Antiguo Régimen. Luis de la Cruz realizó otro retrato de *Fernando VII con traje y manto de maestre de la Orden del Toisón de Oro* (1830, Tokio, colección Yakidiro Suma)⁸, que tiene toda la artificiosidad de un disfraz, hasta el punto de casi parecer un rey de cartas; y, un poco más tarde, por encargo de la Junta de Comercio de Barcelona, Josep Arrau i Barba realizó otro *Retrato de Fernando VII* (1830, Barcelona, Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi), mucho más interesante, desde luego, con relevantes elementos historicistas: además de la referencia al Toisón de Oro, el monarca se sitúa en un espacio gótico o gotizante, quizás el primero en un retrato representativo de estas características. Aunque se ha visto una contradicción entre el absolutismo del monarca y la utilización de ese estilo, hasta entonces menospreciado en ambientes académicos⁹, no necesariamente hay que vincular el gusto neomedieval con el liberalismo, como tiende a hacerse¹⁰.

En el caso de la reina Isabel II, las referencias históricas para legitimar su figura han sido bien reconocidas por la investigación moderna¹¹. Es evidente que esta imperiosa necesidad de historia traduce una falta de seguridad, una crisis de valores y de la validez sobre los procedimientos heredados directamente del Antiguo Régimen, a la hora de difundir la imagen regia. Interesa subrayar aquí, al hilo del debate en historia y novela, un aspecto, que tiene que ver tanto con el alcance de esa crisis –crisis de imperturbabilidad, sobre todo– como con su condición de mujer: la expresión de los sentimientos. Sin renunciar a la historia –en algunos retratos y discursos narrativos se recurre a ella de manera muy explícita, como se sabe– la imagen de Isabel II explora paralelamente lo que podríamos llamar aspectos literarios o románticos, que son inseparables de su sexo y de su edad.

Como apunté en otro lugar¹², toda la Europa romántica estuvo fascinada con los niños que, de manera inesperada o antes de tiempo, se vieron obligados a ocupar un

7 DÍEZ, José Luis: *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. 2, p. 93.

8 RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Luis de la Cruz y Ríos*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1997, p.100.

9 FONTBONA, Francesc y JORBA, Manuel (editors): *El Romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Generalitat-Pòrtic, 1999, p. 179

10 Recuérdese que la decoración de la casa del Comisario General de Cruzada, Manuel Fernández Varela, para festejar tanto el nacimiento Isabel II, en 1830, como su jura como heredera, en 1833, se realizó en estilo gótico, al que se recurrió para “expresar simbólicamente las lejanas raíces, godas, de la monarquía española” (Catálogo de la exposición *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 343). Difícil pensar en intenciones liberales entonces y en esas circunstancias.

11 Véase, con referencias anteriores, el importante trabajo reciente: DÍEZ, José Luis: *La pintura isabelina. Arte y política*, Madrid, Real Academia de la historia, 2010.

12 REYERO, Carlos: “Pintar a Isabel II. En busca de una imagen para la reina”, en: PÉREZ GARZÓN, Juan Sisino: *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 231-246.

trono. Se trataba de una de esas anécdotas pintoescas sucedidas en el pasado, ⁹a través de la cuales se ponía en contraposición la fragilidad y ternura de la infancia con la dura responsabilidad del poder. La inconsciencia de la edad y la incertidumbre del futuro encerraban una profunda contradicción poética, metáfora de un sentimiento genuinamente romántico: el riesgo de una vida en sus comienzos, al tiempo que la ilusión en un destino prometedor que habría de alcanzarse.

Pura literatura, desde luego, pero pura política, también. La imagen esperanzadora de la monarquía, en un nuevo estado cuyos valores positivos había de ser la primera en encarnar, resulta inseparable de esta cultura visual. Al igual que había sucedido en el pasado (o así se contaba), las turbulencias y dificultades habían dado paso a un tiempo mejor. De la misma manera que la poesía y el espíritu liberal nos hablan de una ilusión encarnada en esa niña, la pintura contribuyó a dar forma a esa esperanza.

Muchos de los primeros retratos de Isabel II están impregnados de ese sentimiento emotivo, de cuya utilidad *propagandística* la época fue perfectamente consciente: existió una predisposición para asumir los condicionantes de una situación histórica dada, desde una educación sentimental conocida. Una gran parte de la seducción que poseen los retratos de María Isabel Luisa de Borbón realizados en los años treinta y cuarenta se debe a ese componente temático, que, en definitiva, es literario, novelesco.

Cuando José de Madrazo pinta a *La reina Isabel II, niña, abrazando una paloma* (1834, Madrid, Comunidad de Madrid)¹³ no prescinde de los símbolos reales, ni de un elemento tan representativo hasta entonces como el arranque de la columna, pero, ante todo, la pretensión del pintor es que la niña nos resulte graciosa, que nos provoque empatía: con el moño recogido con una peineta, esboza una sonrisa –frente a la inexpresividad habitual– y tiene en su regazo una paloma. Tiene toda la candidez de la temprana edad. Nada hay de negativo o temible en ella. No despliega ningún poder para sobrecogernos, sino que sonríe para atraernos.

Desde el punto de vista de la humanización del personaje, uno de los retratos más singulares de estos primeros tiempos es el realizado por Vicente López, titulado *Isabel II, niña, estudiando geografía* (1842, Patrimonio Nacional, Sevilla, Reales Alcázares), poco antes de que fuera proclamada mayor de edad, del que existen varias versiones¹⁴, lo que evidencia la importancia concedida a la imagen de reina formada y culta, una reina lista que conoce el mundo, para cuya ficción este retrato sirve de manera espléndida: encargado por José Quintana, preceptor de la reina, con objeto de ser enviado a su madre María Cristina, exiliada en París, se trata de una representación privada, donde los atributos reales han sido sustituidos por un mapa y un globo terráqueo. Se pone así de manifiesto el valor que encierra la educación en la monarquía moderna.

Con la declaración de la mayoría de edad de la reina, se hacen más visibles en el retrato regio dos modificaciones sustantivas respecto a los antiguos procedimientos: de una parte, se insiste en la utilización de los símbolos, dado el carácter constitucional de la monarquía y la dimensión *nacional* del Estado; y de otra, se intensifica su atractivo como mujer, en relación con el sometimiento del retrato a unas circunstancias narrativas espacio-temporales de carácter terrenal, y no meramente ideal. Ambos aspectos tienen un carácter impostado. El primero tiene una justificación más bien histórica; el segundo es claramente literario.

13 DÍEZ, José Luis: *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988, p. 310

14 DÍEZ [1999], *Ob. cit.*, p. 101.

Federico de Madrazo fue el mejor artífice de la imagen de Isabel II como reina. La primera representación de cuerpo entero de *La reina Isabel II* (1844, Madrid, Academia de San Fernando)¹⁵, concebida como retrato oficial y, por lo tanto, del que se hicieron distintas versiones y copias, presenta a la soberana vestida con un traje de raso blanco, enjoyada y con distintas condecoraciones, apoyando su mano derecha sobre una mesa en la que se encuentra un cojín con la corona y el cetro, que aluden a su condición. Pero, frente al carácter estereotipado de este tipo de retratos, Federico de Madrazo consigue una ambientación casi naturalista. Así, el trono se ha diseñado como un gran sillón que recuerda el mobiliario renacentista, al igual que las pilastras que adornan el interior palaciego donde se encuentra el personaje, de modo que no resultan un mero fondo simbólico –aunque también lo sea, bien que en otro sentido– sino un espacio hipotéticamente transitable, con un claro sentido nacionalista. Se trata, evidentemente, de tratar de subrayar la españolidad de la reina, que asume el trono, como heredera de una dinastía que tiene sus antepasados en los Reyes Católicos. Es, pues, un retrato con historia.

Por otra parte, la reina tiene un aire majestuoso pero delicado, solemne pero con la ternura propia de la adolescencia. No manifiesta su poder con ostentación, como hacía Fernando VII en los últimos retratos de su reinado, sino, sino que parece emanar con naturalidad de su rango, aspecto que Federico de Madrazo perfeccionará aún más en los retratos posteriores. El retrato regio proporciona, en estos años, la ilusión de que la reina puede comprender todos los asuntos humanos, y actuar con equilibrio e inteligencia. Además, su condición de mujer permite al pintor explorar el atractivo físico: la relación entre belleza, bondad y verdad constituye una pieza angular de la fortuna del retrato político. El recurso es antiguo, pero los pintores románticos recurrieron al embellecimiento de ciertas partes del cuerpo femenino, como los brazos o los hombros, que aparecen con una piel tersa, blanca y suave, con intenciones claramente persuasivas. La seducción física está en el camino de la seducción ideológica. Indudablemente, literatura.

2. Autoridades y nuevos ricos: interferencias entre lo privado y lo público

El hecho de ocupar un cargo público relevante ha collevado, a lo largo de la historia, una consideración social superior. Tradicionalmente quienes han estado alrededor del poder, o lo han detentado de manera circunstancial, a sabiendas o no de la dimensión efímera de esa condición, como sucede en el cambiante mundo del siglo XIX, se han retratado con la intención de perpetuarse en una posición de autoridad que imaginaron imperecedera, a veces, incluso, cuando ya no ocupaban el puesto que en un momento dado les proporcionó tal dignidad. Desde un punto de vista funcional, este tipo de retratos se encuentra entre lo público y lo privado, pues su enaltecimiento deriva de lo público, pero, con frecuencia, el retrato carece de dimensión propiamente pública, bien porque no forme parte de una galería institucional, bien porque tenga carácter familiar, donde se pone de relieve el orgullo de clase, con connotaciones casi aristocráticas.

Aunque plásticamente los recursos visuales de este tipo de retratos son deudores de la tradición, la configuración del Estado moderno exigió una dignificación específica de

15 DÍEZ, José Luis: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 183.

los cargos institucionales: el poder del Estado se manifestaba también, de algún modo, a través de la respetabilidad de sus representantes. Son, pues, retratos que tienen una fuerte dimensión teatral, determinada por el papel que sus protagonistas representaron en la historia y el deseo de presentarse a la posteridad como elegidos para él.

Vicente López retrató a toda la sociedad que ostentó el poder durante la minoría de edad de Isabel II, en muchos casos partidaria, de forma velada o no, de mantener los privilegios de clase que había disfrutado durante el Antiguo Régimen. Uno de estos personajes fue *El canónigo Mariano Liñán y Morelló* (1835, Barcelona, colección particular), diputado a las Cortes de 1820 y miembro del estamento de próceres en 1834¹⁶, por lo tanto en el céñit de su poder temporal. El retrato, que no forma parte de las iconotecas catedralicias, constituye un espléndido testimonio del poder religioso en la España isabelina, y, en concreto, de su apariencia: aunque no faltan las referencias eclesiásticas, como el traje, la reja que sirve de fondo o el misal que adelanta hacia el espectador, recurso tan común en López, posa con un gesto seguro y desenvelto, relacionado con una concepción mundana del poder.

Destinado a la galería de retratos del Ministerio de Fomento, José Gutiérrez de la Vega realizó el que representa al ministro *Juan Bravo Murillo* (1848, Madrid, Ministerio de Fomento)¹⁷. Se trata, en este caso, de una imagen institucional, donde todos los elementos que entran a formar parte de la imagen, a excepción de los rasgos físicos personales, responden a una función representativa. De ella se deriva una especie de “orgullo de político” que, como tal, ha de considerarse nuevo, propio del Estado moderno y de la función que como ministro tiene en él. Así, hay que destacar el hecho de utilizar el uniforme del cargo que ocupó en el gobierno de Narváez, las condecoraciones, el pliego de papel doblado, que se ha relacionado con la construcción del canal de Isabel II, y la mesa con la escribanía. Todo ello le arropa y le coloca en una categoría diferente: parece un aristócrata en su palacio, que no deja de disimular en ningún momento lo que aparenta.

Existen otros modelos comparables, a veces en pie o de cuerpo entero, que suelen manifestar cierto distanciamiento y, por lo general, falta de profundidad psicológica, sin apenas evolucionar en las décadas posteriores. Entre los más interesantes se encuentra el de *Ramón María de Narváez, duque de Valencia* (1849, Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real)¹⁸: aunque viste uniforme de capitán general, luce diversas condecoraciones y hay referencias al blasón de su escudo heráldico (había sido ennoblecido sólo cuatro años antes), está retratado en el momento de ocupar el cargo de presidente del Consejo de Ministros. Se trata, pues, de un político en activo, cuya imagen ilustra, en última instancia, lo que significó ese cargo en la España isabelina. Además, encima de la mesa hay un documento que posee intencionalidad política: el decreto de amnistía firmado en Aranjuez el 8 de junio de 1849, una acción de gobierno que el retrato consagra. Encierra, pues, un argumento, una historia.

Por otra parte, el ejercicio de la política, con frecuencia ligada a cargos del ejército, como se sabe, y los negocios facilitaron tanto el ennoblecimiento como el

16 DÍEZ [1999], *ob. cit.*, v. I, p. 153.

17 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana: “José Bravo Murillo, ministro de Fomento, por José Gutiérrez de la Vega”, en el catálogo de la exposición *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 106.

18 DÍEZ [1999], *ob. cit.*, v. II, p. 160-161.

enriquecimiento rápido de algunas familias. El *nuevo rico* –entiéndase en un sentido amplio– constituye un tipo humano muy característico de la sociedad del siglo XIX. El retrato le equipara visualmente con la aristocracia: de hecho, suelen encontrarse los mismos recursos que en el retrato oficial o de aparato, aunque carezcan de sentido público.

El retrato de *Gaspar de Remisa, marqués de Remisa* (1844, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo)¹⁹, por ejemplo, obra de Vicente López, nos ofrece una imagen de este banquero catalán, ennoblecido con el título de marqués, que se enriqueció con los suministros de intendencia al ejército durante la guerra de la Independencia, y participó en numerosos negocios. Es importante subrayar el cúmulo de elementos retóricos que contribuyen a la puesta en escena: su elegante frac negro, con cuidados detalles de elegancia, como la leontina de su reloj o los guantes, chistera y bastón, así como el escenario lujoso, con la alfombra, la mesa y los libros, que aluden a su cultura. Se trata de elementos intencionadamente colocados que nos hablan del personaje y de su posición social. No dudamos de su importancia.

El retrato femenino –el retrato de las respetables señoras, a veces ya viudas, que han alcanzado un elevado puesto en el escalafón social (o así lo consideran)– desarrolla una retórica específica: el rostro maduro y sereno, la cabeza cubierta con algún velo, el espacio austero y piadoso, el vestido elegante pero sin ostentación y una cierta distancia respecto al espectador, como si no necesitasen de su complicidad, son algunos de los rasgos que tienen estos retratos, relativamente frecuentes en la plástica española del momento.

El retrato de *María Francisca de la Gándara y Cardona, condesa viuda de Calderón* (1846, Madrid, Museo del Prado)²⁰, de Vicente López, es uno de los mejores ejemplos en este sentido: la presencia de elementos tales como el breviario, que pone de relieve su religiosidad, y el grabado de la *Virgen de la Silla*, que nos indica su gusto estético y su piedad, ilustran el gusto de una clase social durante una época, así como el carácter vivencial del retrato: no es sólo la imagen de una aristócrata recientemente ennoblecida (su marido, Félix María Calleja del Rey, último virrey de Nueva España, fue el primer conde de Calderón), sino de un modo de vivir de una generación que las circunstancias históricas –la crisis– han desplazado del protagonismo político.

3. El disfraz de los nobles y de los elegantes: la moda nacional

Si alguna clase social fue cuestionada por el liberalismo más radical, al menos por lo que respecta al mantenimiento de privilegios, ésta fue la vieja aristocracia. Toda inclinación hacia lo pretencioso y extranjerizante, que supuestamente les había caracterizado, fue denostado. En la novela de Ayguals Izco, *María, la hija de un jornalero*, por ejemplo, el palacio de la marquesa de Turbias Aguas, arquetipo de personaje reaccionario, se describe como un lugar donde “se ostentaba más lujo que elegancia, más riqueza que buen gusto”, mientras la sencillez distingue el gusto de los liberales. En ese sentido, Ayguals de Izco se refiere a los cuadros de la baronesa

19 DÍEZ [1999], *Ob. cit.*, v. II, p. 173.

20 DÍEZ [1999], *Ob. cit.*, v. II, p. 142.

del Lago, que “cubrían las paredes con discreta simetría”, y a los cortinajes blancos, “recogidos en graciosos pliegues”, que formaban “elegantes ondulaciones”²¹.

Estas cuestiones son decisivas para comprender la transformación del retrato aristocrático, donde los elementos de carácter histórico –que vinculan al personaje con una historia nacional, en clave heroica– y la elegante discreción, en particular en el retrato masculino, se presentan como elementos caracterizadores fundamentales.

Aparece entonces, por ejemplo, la modalidad de lo que podríamos llamar retratos históricos de personajes contemporáneos. Uno de ellos es el realizado por José de Madrazo, *Retrato de noble de la orden del Alcántara (Duque de Frías)* (1846, Colección particular)²², donde la retórica histórica conduce a una identificación de valores heroicos, como en el retrato regio: el aristócrata de familia con raigambre no hace ostentación vacua de su posición social, sino que ilustra la grandeza de la casa.

Otras veces, la distinción del personaje se manifiesta en su contenida elegancia. Es el caso del retrato que hizo Federico de Madrazo de *Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna* (1844, Madrid, colección Banco de España)²³, donde aparece como un dandi cosmopolita, pero contenido, un hombre de mundo, un europeo que parece consciente de la moda inglesa y francesa, aunque no duda en retratarse delante de su palacio del Infantado de Guadalajara, en un guiño explícito al nacionalismo, que el aire velazqueño de la ejecución corrobora.

La cuestión del traje nacional, que ya había sido debatida en el siglo XVIII, en relación con la construcción de la identidad²⁴, cobra una nueva actualidad durante el Romanticismo: la identificación de la nación en términos visuales tiene en los tipos humanos, y, en concreto, en sus trajes, un punto de referencia fundamental. Habían sido los aristócratas quienes precisamente habían contribuido a *nacionalizar* el traje popular, hasta convertirlo en una seña de identidad política, y no de clase. Todavía seguirán siendo los nobles quienes, en algunas ocasiones, lo utilicen para retratarse, como un recurso entre lo autóctono y lo exótico, pero también recurrieron a este *disfraz* los extranjeros, seducidos por la moda de lo español. Al retratarse como españoles, se impregnán de sus mitos, participan de su historia y reviven su literatura.

Luis de la Cruz es autor del retrato de *Jean Charles de Haurie* (1831, colección particular)²⁵, un comerciante francés establecido en Sevilla con un negocio de paños, que se representa con su chaqueta corta y pantalón ceñido, faja en la cintura, pañuelo al cuello, zamarra al hombro, bota alta y sombrero, como un andaluz de pura cepa, aunque, por supuesto, con clase. Comparable es el retrato del *Duque de Montpensier con traje andaluz*, (1847, Sanlúcar de Barrameda, colección Álvaro de Orleans)²⁶, de Joaquín Domínguez Bécquer, donde Antonio de Orleans aparece con un traje popular

21 REYERO, Carlos: “Gusto y Libertad. El arte en la novela *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco”, *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Julián Gállego*, 2008 (volumen extraordinario), pp. 475-478.

22 NAVARRO, Carlos G.: “José de Madrazo. Retrato del cardenal Francisco Javier Gardoqui”, en el catálogo de la exposición *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Caja-Duero, 2008, p. 117.

23 DÍEZ [1994], *Ob. cit.*, p. 187.

24 Véase, sobre todo: MOLINA, Álvaro y VEGA, Jesusa: *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

25 RUMEU DE ARMAS, *Ob. cit.*, p. 128.

26 VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, p. 55.

andaluz, en una pose orgullosa, similar a la del comerciante. En ambos casos, lo español se introduce en el retrato como un elemento pintoresco, literario.

En otros retratos el traje español no sólo añade connotaciones literarias al personaje, sino también históricas. Es el caso de la pareja de retratos realizados por el sevillano José Gutiérrez de la Vega a *Richard y Harriet Ford*, (1831, Londres, colección Ford)²⁷, donde aparecen los modelos en el interior de un óvalo orlado por un cartucho, como habían hecho Murillo y Valdés Leal. Richard Ford va vestido de negro, a la arcaizante moda española, casi como si fuera un personaje del siglo XVII, que frecuenta la Sevilla del Siglo de Oro.

4. Las parejas de retratos de matrimonio y la importancia de la diferencia

Las parejas de retratos no son una creación del Romanticismo. Reyes y nobles habían encargado este tipo de obras desde siglos atrás, como bien se sabe. Se trataba, generalmente, de retratos de aparato, dotados de una gran representatividad. El fortalecimiento del vínculo familiar, cuyo núcleo inicial es el matrimonio (aunque, como tal, debe distinguirse del concepto más amplio de familia), favoreció la práctica de este tipo de imágenes, que enseguida tuvieron un tono menos retórico. A esta creciente importancia contribuyó también, sin duda, la diferenciación y proyección pública que cada uno de los sexos tiene como pareja. Aunque en cualquier retrato los elementos que aluden a la diferencia sexual, y a sus connotaciones sociales, son extraordinariamente relevantes, las parejas de retratos de matrimonio inciden muy significativamente en las diferencias. Hasta cierto punto podría decirse que constituyen una reafirmación de la identidad sexual, con todo lo que supone un modelo de comportamiento.

Algunos de estos matrimonios se retratan juntos, como *Antonio Ugarte y su esposa, María Antonia Larrazábal* (1833, Madrid, Museo del Prado)²⁸, de Vicente López. Es más común, no obstante, que se trate de cuadros distintos (en algunos casos están incluso realizados en años distintos), aunque el pintor siempre crea entre ellos una cierta vinculación formal y de actitud –similar tamaño, pose, gesto, fondo– sin perder por ello la individualidad. Los propios reyes *Fernando VII, vestido de civil* (1830, Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real) y *María Cristina de Borbón* (1830, Madrid, Museo del Prado)²⁹ fueron retratados poco después de su boda por López, con destino al despacho del rey en palacio. Como se ha señalado, “el carácter privado de esta efigie real [la de Fernando VII] es signo evidente del cambio de costumbre introducido en Palacio por la reina María Cristina, siendo a partir de entonces cuando el monarca absoluto dejó retratarse en traje civil”³⁰. Tampoco la reina exhibe las condecoraciones de su posición, sino que luce un tocado de brillantes, encajes y plumas de ave, demostrando el gusto personal que tenía hacia la ostentación. Indica, pues, un cambio de sensibilidad en la dialéctica entre historia y novela que aquí se trata: se relega su papel en lo público, frente a la circunstancia personal.

27 ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1978, p. 59.

28 DÍEZ [1994], *Ob. cit.*, p. 185.

29 DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier: *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 128.

30 DÍEZ [1994], *Ob. cit.*, p. 91.

Este proceso de *humanización* de la monarquía, a través de la presentación visual del afecto entre los esposos, que las imágenes reflejan de manera tan genuina por el valor positivo que a él se otorga, ligado evidentemente al sentimiento romántico, se intensificó desde entonces, aunque no alcanzó el desarrollo que tuvo en otros lugares, como Inglaterra por ejemplo, donde el amor conyugal entre Victoria y Alberto se convirtió en un modelo moral. Pero es muy significativo que los retratos de las parejas reales traduzcan sentimientos de intimidad entre ellos. Es el caso, por ejemplo, del retrato de Luis de la Cruz, *Fernando VII y María Cristina paseando por los jardines de Aranjuez* (1832, Oviedo, Museo de Bellas Artes)³¹, singular testimonio de una relación cómplice, como dos burgueses enamorados.

Los retratos de matrimonio, en un solo cuadro o en dos, subrayan la complementariedad de la diferencia, como si el comportamiento de los seres humanos en el mundo estuviera configurado como las dos caras de una moneda, opuestas pero a la vez correspondientes e inseparables. Uno de los más interesantes del periodo aquí tratado, por sus pretensiones, recursos empleados e identidad de los retratados, es el doble retrato de *Alejandro Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir* (1832, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo) y su esposa *Carmen Moré* (1833, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo), de Francisco Lacoma.

El del marqués es, por su gran tamaño, un cuadro para ser visto y expuesto en una gran habitación, como se ha dicho: fue realizado en el *Hôtel d'Augny*, la residencia de Aguado en París, probablemente en su despacho, que estaba en el primer piso, sentado sobre un sillón junto a un lujoso escritorio de caoba. Como ha advertido Jean-Philippe Luis, tres elementos destacan en esta efigie, que el propio retratado quiso poner de relieve: la importancia de las condecoraciones, su actividad como banquero y, en particular, su pasado militar, indicado, por un lado, través del libro abierto sobre la mesa, relativo a las *Instrucciones para el mando de caballería ligera*, que había publicado en Sevilla en 1812 cuando estaba a las órdenes del mariscal Soult, y, por otro lado, a través de los uniformes militares que se encuentran en segundo término, manifestando así el orgullo napoleónico, típico de las élites francesas en tiempos de Luis Felipe³².

Es, pues, un retrato con mucha historia, como corresponde a un pintor, Lacoma, cuya formación está relacionada con David. Es evidente que todos los elementos señalados conforman un universo típicamente masculino, marcado por la sobriedad, la elegancia sin ostentación, la participación activa en los acontecimientos, el orgullo interiorizado de quien posee plena conciencia del papel social y económico que representa su imagen. La importancia que –en este caso concreto, sin duda, pero también en muchos otros– tiene la puesta en escena obliga a considerar que no sólo la mirada sobre el espacio interior, el de la casa, es femenina, como tiende a suponerse, sino también masculina³³. Desde luego los elementos retóricos nos hablan de la proyección pública del personaje, pero el lugar en que él se ubica es privado, íntimo, como si fuera el lugar de gestación de cuanto después se traslada al plano social. Hay en el cuadro un placer explícito por la intimidad, el sosiego y el trabajo en aquel lugar. Es su espacio.

31 RUMEU DE ARMAS, *Ob. cit.*, p. 107.

32 LUIS, Jean-Philippe: *L'ivresse de la fortune. A.M. Aguado, un génie des affaires*, París, Payot, 2009, pp. 308-310.

33 Véase: BALDUCCI, Temma: *Interior portraiture and masculine identity in France, 1789-1914*, Farnham Ashgate, 2010.

Precisamente a subrayarlo contribuye el retrato de su mujer, Carmen Moré, que fue realizado un año después, en 1833. Quizá por eso está sometió a unos condicionantes compositivos, de correspondencia visual, que proceden del retrato del marido, y se explicitan mutuamente, lo que contribuye a acentuar sus diferencias semánticas. Aunque la mujer también muestra signos de una sobria distinción, en un interior austero, sin adornos superfluos, con su vestido blanco carente de adornos exagerados, su espacio es el del tocador, el de la mirada sobre sí misma a través del espejo, el espacio de la seducción física. No hay libros, ni papeles, ni condecoraciones, ni uniformes. El fondo es un jardín, la naturaleza. Exhibe la elegancia y la belleza propias de una señora. Según ha escrito Jean-Philippe Luis, “la puesta en escena de la esposa era una necesidad para ser aceptado en el *Tout Paris*, pues recibir imponía una colaboración activa de ella, al lado del hombre poderoso”³⁴.

5. El refugio corporativo: la pertenencia a un colectivo

El retrato de grupo es un modelo que ha tenido muchas variantes a lo largo de la historia. Se asocia a un sentimiento colectivo de pertenencia a una comunidad de individuos, en los que se reconoce una identidad común³⁵. No es que abunden, ni muchos menos, los retratos colectivos en la España romántica con anterioridad a 1850, y pocos más hay después. No parece haya que atribuir a la individualidad romántica este desinterés por el género, ya que no sólo no oculta la singularidad, sino que incluso potencia la dimensión elitista de pertenencia a un grupo que se diferencia de la masa, fenómeno romántico por excelencia. Esta menor atención ha de relacionarse seguramente con la escasa tradición española en ese sentido (a excepción de los retratos familiares), frente a otras escuelas nacionales, como la holandesa, por ejemplo, que acaso tenga que ver con una idiosincrasia nacional donde lo individual prima sobre lo colectivo; y, desde luego, con el hecho de que este tipo de obras están ligadas a empresas colectivas de gran calado social y capacidad económica. Pero se pintaron algunas obras de empeño, que tienen cierta complejidad y relevancia histórica. Fijémonos en dos de ellas, en las cuales precisamente resulta curioso que la iniciativa *conmemorativa* sea, paradójicamente, de carácter individual.

El primer ejemplo pertenece a la categoría que Stoichita ha definido como retratos que buscan la reafirmación cultural del grupo³⁶. Se trata del cuadro de Antonio María Esquivel *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el taller del pintor* (1846, Madrid, Museo del Prado)³⁷. El hecho de que la intención de llevar a cabo esta obra, junto a otras que no llegaron a realizarse, fuera del propio pintor, permite calibrar el alcance identitario que para Esquivel representaba esta escena, donde él mismo se coloca en el centro de la composición, con el rostro ligeramente vuelto, para escuchar a Zorrilla. El cuadro subraya el papel de las élites culturales en el mundo isabelino,

34 LUIS, *Ob. cit.*, p. 311.

35 Véase, sobre todo, CALABRESE, Omar: “Il ritratto di gruppo e la cuestione dell’identità colettiva”, en el catálogo de la exposición *Personae. Ritratti di gruppo. Da Van Dyck a De Chirico*, Roma, Silvana Editoriale, 2003, pp. 19-22.

36 STOICHITA, Victor I.: “Alla ricerca riconoscimento. Il ritratto come affermazione culturale del gruppo” en el catálogo de la exposición *Personae*, *Ob. cit.*, pp. 65-67.

37 DÍEZ-BARÓN, *Ob. cit.*, pp. 154-163.

así como la conciencia de éstas de pertenecer a una “aristocracia del conocimiento”. Aunque no todos los asistentes pasaron a la posteridad por su dedicación a la poesía –pero el cuadro se titula *Los poetas*, no puede olvidarse– el pintor ha querido subrayar, sin duda alguna, la dimensión poética del encuentro. Es, pues, un retrato de la sensibilidad. Lo literario impregna la creatividad, la personalidad de quien se encuentra allí, su estética.

El segundo ejemplo, en cambio, tiene más que ver con la historia, en tanto que se refiere a un acontecimiento preciso, aunque la dimensión política es, en este caso, limitada. No obstante, podríamos decir, con Michele di Monte, que el grupo representado reafirma su fuerza y su cohesión³⁸. Se trata del cuadro de José M^a Romero, *Bautizo de la infanta María Isabel de Orleans y Borbón* (1849, Villamanrique de la Condesa, Colección particular)³⁹. El nacimiento de la hija primogénita de los duques de Montpensier el 21 septiembre de 1848, cuando la reina Isabel II todavía no había tenido hijos, puede ser considerado un acontecimiento que trasciende lo meramente privado. Se conocen los nombres de los representados en el bautizo, que tuvo lugar en la capilla del Alcázar de Sevilla, lo que significa que se honraban en haber asistido al acontecimiento: pertenecen al poder y se reconoce su pertenencia. Como en tantos otros retratos colectivos (e, incluso individuales), se pasa de la esfera privada a la esfera pública: no es un mero recuerdo familiar, sino que la memoria visual de la reunión encierra una dimensión política.

6. Los retratos de familia

Durante el Romanticismo se fraguó, como se sabe, una nueva relación entre los padres e hijos, se perfilaron los papeles de la paternidad y de la maternidad en la esfera pública y en la privada y se gestó una nueva consideración de la infancia. Se ha dicho, incluso, que el Romanticismo, con su énfasis en lo sentimental, contribuyó a reforzar “la ideología de lo doméstico”, vinculada al desarrollo del capitalismo industrial y a la separación entre trabajo y casa, determinante en la identidad de género⁴⁰.

La variedad de los retratos de carácter familiar permite explorar la importancia estas relaciones, como testimonio de una sensibilidad, que tendrá gran desarrollo, ligada a una situación de cambio y crisis. La familia permanece, las revoluciones pasan, se dice con frecuencia. A la importancia estética y singularidad iconográfica que algunos poseen, se añade esta dimensión sociológica. El retrato familiar, más que ningún otro, nos coloca, por la importancia que adquiere en este momento, ante el núcleo vital de la sociedad romántica, en el que se tejieron muchos de sus comportamientos y de sus ideales.

El ámbito de la familia se concreta, en el retrato, de muchas maneras. Por una parte, podemos considerar los retratos colectivos, que agrupan a los distintos miembros de la familia, sin ningún criterio selectivo, más que el hecho de formar parte de ella. Veamos tres ejemplos, que se corresponden con otros tantos focos artísticos, en los que

38 DI MONTE, Michele: “Il ritratto politico: il gruppo afferma la sua forza e la sua coesione” en el catálogo de la exposición *Personae*, *Ob. cit.*, pp. 51-53. Véase también: GUILLEN, Esperanza: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 235-236.

39 VALDIVIESO, *Ob. cit.*, p. 66.

40 Véase: GUTTORPSSON, Loftur: “I rapporti fra genitori e figli”, en: BARBAGLI, Marzio y KERTZER, David I.: *Storia della famiglia en Europa. Il lungo Ottocento*, Bari, Laterza, 2003, pp. 355-395.

la caracterización familiar deja ver ciertas particularidades locales, Sevilla, Madrid y Barcelona, relacionadas tanto con formas de vida como con tradiciones artísticas.

Uno de los mejores retratos sevillanos de este periodo es el que representa al *Marqués de Arco Hermoso y su familia* (1838, Colección particular), realizado por Antonio Cabral Bejarano⁴¹. Responde al prototipo de retrato doméstico, de familia terrateniente. El marqués, con su traje de cazador, su esposa, sus dos hijos mayores, otro más pequeño, junto a un perro, y la sirvienta aparecen al aire libre, en la hacienda de San José de Buenavista, junto a Alcalá de Guadaira. Aparte las referencias velazqueñas, que enlazan con una tradición nacional, la imagen exalta la imagen idílica de la aristocracia rural andaluza, armónicamente inserta en la vida rural.

La *Familia de Cayetano Fuentes, sastre de palacio* (1837, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo)⁴², de José Elbo, en cambio, nos habla de una familia urbana y cortesana. Pero el espacio no trata de fijar ninguna realidad precisa, sino que tiene un aire indefinido, con un gran vano que se abre sobre la naturaleza, como el retrato cortesano. Parecen particularmente arreglados para la ocasión, lo que les proporciona un aire pretencioso, distante, de apariencia más que de cotidaneidad, aunque sus gestos trasmiten una cierta ternura, esa la dulce fragilidad de los primeros años del Romanticismo.

El ejemplo barcelonés es bien distinto. Comparemos los dos obras precedentes con el cuadro de Joaquín Espalter *La familia del banquero Flaquer* (1842, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo)⁴³. La pintura es más austera y sencilla, y también la forma de vestir y de disponerse los personajes, aunque queda en evidencia su posición económica y, sobre todo, su educación y buen gusto. Sus relaciones se establecen en un espacio íntimo, interior, donde cada uno de los progenitores ocupa los extremos del cuadro, con el rostro del antepasado presidiendo la estancia. Es una familia con historia, que, desde el pasado, se proyecta hacia el futuro, a través del hijo varón, en pie, junto a su padre, frente a las hijas, una al piano y otra con un libro, más cerca de su madre.

A pesar de estas significativas diferencias, en los tres casos, los papeles del padre y la madre, de hijos e hijas, su forma de vestir y de presentarse, son relativamente comparables. Los afectos que parecen unirlos, también son similares. Cada uno asume en el retrato una especie de carácter literario, a través del cual podemos reconstruir una forma de vida.

Por otra parte, podemos considerar los subgrupos familiares, partes de una misma familia que tienen alguna filiación específica, que se aíslan del resto por algún motivo, y se retratan juntos. Se trata de una modalidad que alcanzó gran desarrollo durante el Romanticismo. Subrayan la vinculación afectiva que existe entre ellos. El sexo y el rango suelen ser los criterios para esta agrupación. Funcionan como elementos de identidad social, de comportamiento y trato, más allá de la caracterización particular.

Por lo que respecta al sexo, hay distintos grupos familiares. Encontramos madres e hijas, como en el retrato de Carlos Luis de Ribera de *Magdalena Parrella y su hija Elisa Tapia* (1850, Madrid, Museo del Prado)⁴⁴. Suele ser habitual que la figura más joven aparezca en pie, en relación con el papel que la hija representará en el hogar burgués, comparable al de su madre, insertas ambas en un espacio femenino. De ahí las

41 VALDIVIESO, Ob. cit., p. 30.

42 MORENO MENDOZA, Arsenio: *José Elbo y la pintura romántica*, Madrid, Electa, 1998, p. 63.

43 FONTBONA-JORBA, Ob. cit., p. 240.

44 BARÓN, Ob. cit. p. 142.

referencias de los frascos de perfume. En este caso se trata también de un rico interior, que alude a la familia de financieros a la que pertenecen.

También son frecuentes las hermanas. Muy interesante –por las connotaciones históricas y literarias que confluyen, además de su extraordinaria calidad– es el retrato de *Isabel II y la infanta Luisa Fernanda* (c. 1846, Patrimonio Nacional, Sevilla, Alcázar) de Antonio María Esquivel⁴⁵, donde aparece la joven reina, vestida como su hermana, con un lujoso traje de paseo que no revela su rango real. Acoge con afabilidad a la que sería duquesa de Montpensier, que pone sus manos sobre la rodilla de Isabel, en medio de la atmósfera intimista de un tranquilo jardín.

Los varones también aparecen retratados juntos: José Roldán retrató a *El conde de Pinohermoso y el marqués de Molins a las afueras de Sevilla* (1848, Madrid, Museo del Prado)⁴⁶, que eran hermanos, con sus respectivas mujeres en segundo término, en una calesa. No hace falta insistir, por evidente, en la preeminencia representativa y en el papel activo, a caballo, con su gesto airoso, que poseen los dos hombres en este retrato.

Quizá el argumento familiar más típico del romanticismo esté en relación con el retrato infantil. El hecho de que, con frecuencia, aparezcan asociados a la naturaleza y a los juegos subraya, por un lado, su relación directa con el mundo de las emociones, de los afectos, de *lo novelesco*; y, por otro lado, la importancia que adquiere la diversión, vinculada a un imaginario adulto donde la felicidad parece quedar a salvo, al margen de la historia. Pero, en todo caso, los papeles sexuales no se ignoran.

Por ejemplo, José Roldán, autor del *Retrato de la familia Lara* (1832, Madrid, Museo del Prado), coloca a los seis hermanos entretenidos en un entorno natural, atentos a la mirada de quien los retrató. No obstante, como se ha señalado, “el único varón ocupa el puesto central de la composición, montado en las bridas del balancín”⁴⁷, a pesar de que sus hermanas representan más edad, él constituye el punto de mira de la familia.

Igualmente, en el retrato que Federico de Madrazo llevó a cabo de sus hijos *Luisa, Rosa y Raimundo de Madrazo* (1845, Madrid, Comunidad de Madrid)⁴⁸, es evidente la preeminencia del más pequeño de los tres, el varón, con tan solo cuatro años, en pie y con una escopeta, que se dedicaría también a la pintura y con el que Federico mantendría una rica correspondencia desde París, tratado ya como el heredero de la saga familiar.

Consideración específica han de merecerse los retratos infantiles de carácter individual, cuya comprensión familiar es también evidente. Las circunstancias que los rodean, tanto en lo que se refiere a la puesta en escena como a las connotaciones culturales que posee el sexo de los representados, es también comparable. Incluso el hecho de que algunos formen pareja, como los de *Rafael Flores Calderón y su hermana Rafaela* (c. 1842, Madrid, Museo del Prado)⁴⁹ exige una mirada correspondiente. Aunque la primogénita es ella, el chaval, con tan solo ocho años, tiene una actitud más responsable: posa con gesto fresco, despierto y desinhibido, exteriorizando sus sentimientos, como suele ser habitual en los varones; va vestido con ropas de marino,

45 DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: *Antonio María Esquivel*, Sevilla, Arte Hispalense, 2002, lám. 13.

46 BARÓN, *Ob. cit.*, pp. 116-117.

47 NAVARRO, Carlos G.: “Retrato de la familia Lara, por José Roldán”, en: BARÓN, *Ob. cit.*, p. 114.

48 DÍEZ [1994], *Ob. cit.*, p. 190.

49 DÍEZ-BARÓN, *Ob. cit.*, 154.

como si fuera adulto, en un espacio que incluye referencias explícitas a una profesión considerada eminentemente masculina, como la navegación. Ella, en cambio, posa en un jardín, con una actitud más seria y profunda, como de recato femenino, con numerosos elementos decorativos, que tienden a frivolarizar la escena; el cuadro está ejecutado con una técnica mucho más depurada, que proporciona una mayor ternura y delicadeza.

7. Retrato y autorretrato de artista

La fortuna iconográfica y literaria que ha tenido la caracterización del artista como genio, particularmente en el Romanticismo, es una cuestión que ha merecido estudios memorables⁵⁰. El retrato es, sin embargo, sólo una parte de la cuestión, y no siempre incide en él la genialidad, aunque sí el orgullo de la diferencia. Precisamente la situación de crisis que se vive en España respecto a la consideración del artista, en el periodo aquí tratado, hace que confluyan en el retrato cuestiones más bien *terrenales*, relacionadas unas con su papel público –con el poder, con el ascenso social, con el devenir de la historia–, donde la conciencia de genialidad (en el sentido romántico de rareza o excepción, que implica incomprendición) no parece existir o, al menos, no se explora de forma prioritaria, mientras otras tienen más que ver con lo corporativo, con la afirmación de la profesión y la dignidad que otorga. No obstante, también se percibe la conciencia de singularidad, a través de una identificación con los artistas del pasado, o una particular forma de vivir y de sentir, traducida en la apariencia. Quizá más que ninguna otra profesión, el artista romántico se refugia en el retrato para construir su personaje, que se convierte en un verdadero refugio identitario.

Algunos pintores se autorretrataron como altos funcionarios. En ese caso, no se aprecia una diferencia respecto a otros cargos públicos. Por lo demás, está muy claro que la gran mayoría de ellos aspiraron a un reconocimiento de este tipo. El *Autorretrato* (c. 1830, Madrid, Museo del Prado)⁵¹ de Luis de la Cruz evidencia que quiso pasar a la posteridad como un destacado funcionario palatino, luciendo su uniforme con ricos bordados y diversas condecoraciones. También Antonio María Esquivel, que se preocupó reiteradamente por su propia imagen, realizó un *Autorretrato* (1846, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)⁵², realizado el mismo año en que fue nombrado académico de número en San Fernando, donde se le ve con uniforme de pintor de cámara, mostrando distintas condecoraciones.

Los retratos realizados por otros combinan la elegancia con la alusión al oficio. Son imágenes que subrayan la dignidad del individuo a través del ejercicio profesional. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de Damián Campeny*, de Vicenç Rodès (c. 1838, Barcelona, Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi)⁵³, donde el escultor, con

50 GUILLÉN, Esperanza: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007.

51 DÍEZ, José Luis: *Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 72.

52 DÍEZ, José Luis: *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Bancaja-Fundación Lázaro Galdiano, 2005, p. 112.

53 FONTBONA, Francesc y DURA, Victoria: *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, 1999, p. 74.

uniforme de gala, aparece representado junto a algunas de sus piezas más famosas; o de otra figura menos relevante, el paisajista *Nicolás Gato de Lema* (c. 1842-44, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)⁵⁴, retratado por Vicente López, que muestra su paleta de pintor en primer término, sin renunciar a la elegancia en el vestir.

Todos estos retratos subrayan la dimensión histórica de los artistas, deseosos de mostrarse próximos al poder y pertenecientes a una clase social elevada en el marco de su tiempo. Otros, en cambio, aspiran, a través del vestido y el gesto, a entroncar con el mito intemporal de la creación, como herederos de los grandes maestros del pasado, con los que comparten una apariencia que les une. Así, José Gutiérrez de la Vega, en su *Autorretrato* (1847, Bilbao, Museo de Bellas Artes)⁵⁵ se presenta como un artista del Siglo de Oro; y Claudi Lorenzale, en el suyo (1840, Barcelona, MNAC)⁵⁶ exhibe una indumentaria que remite al mundo de Giotto o de Dante.

La imagen más típica del artista romántico es la que le presenta como un ser reservado, profundo y elegante, sumido en sus pensamientos, sin referencia a sus útiles de trabajo, un aristócrata de la belleza. Pocos tan significativos como el *Retrato de Carlos Luis de Ribera* (1839, Madrid, Museo del Prado) por Federico de Madrazo, y el de este por su colega (1839, Nueva York, The Hispanic Society of America), realizados durante la estancia de ambos en París⁵⁷. Con un toque melancólico y mundano a la vez, en cada uno de ellos está inscrito el nombre del representado, en letras capitales, la firma de quien lo pintó y la ciudad en la que se llevó a cabo: toda una manera de definirse en público a través de una imagen precisa, en la que queda claro quién era cada cual, cómo pintaba y dónde se encontraba. Desde el principio, muy por encima y muy lejos de los demás. En efecto, el objetivo era mostrar ambos retratos en la exposición de la Academia de Bellas Artes de Madrid, atestada de obras mediocres o anticuadas, cuando los dos pintores eran poco más que jóvenes promesas. Tanto Federico como Carlos Luis, y, sobre todo, sus padres, sabían bien que la batalla de la fama se ganaba mediante una buena imagen.

54 DÍEZ [2005], *Ob. cit.*, p. 198.

55 FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: "José Gutiérrez de la Vega. Autorretrato" en el catálogo de la exposición *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Valencia, CajaDuero, 2006, p. 48.

56 FONTBONA-JORBA, *Ob. cit.*, p. 154.

57 DÍEZ-BARÓN, *Ob. cit.*, pp. 167-170.

FOTOGRAFÍAS



Josep Arrau i Barba, *Retrato de Fernando VII* (1830, Barcelona, Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).



Vicente López, *Isabel II, niña, estudiando geografía* (1842, Patrimonio Nacional, Sevilla, Reales Alcázares).



José Gutiérrez de la Vega, *Juan Bravo Murillo* (1848, Madrid, Ministerio de Fomento).



Vicente López, *Gaspar de Remisa, marqués de Remisa* (1844, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo).



Federico de Madrazo, *Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna* (1844, Madrid, colección Banco de España).



6. Luis de la Cruz, *Jean Charles de Haurie* (1831, colección particular).



José Gutiérrez de la Vega, *Richard Ford* (1831, Londres, colección Ford).



Francisco Lacoma, *Alejandro Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir* (1832, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo).



Francisco Lacoma, *Carmen Moré* (1833, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo).



José Elbo, *La Familia de Cayetano Fuentes, sastre de palacio* (1837, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo).



Antonio María Esquivel *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el taller del pintor* (1846, Madrid, Museo del Prado).



Joaquín Espalter, *La familia del banquero Flaquer* (1842, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo).



José Roldán, *El conde de Pinohermoso y el marqués de Molins a las afueras de Sevilla* (1848, Madrid, Museo del Prado).



Federico de Madrazo, *Luisa, Rosa y Raimundo de Madrazo* (1845, Madrid, Comunidad de Madrid).



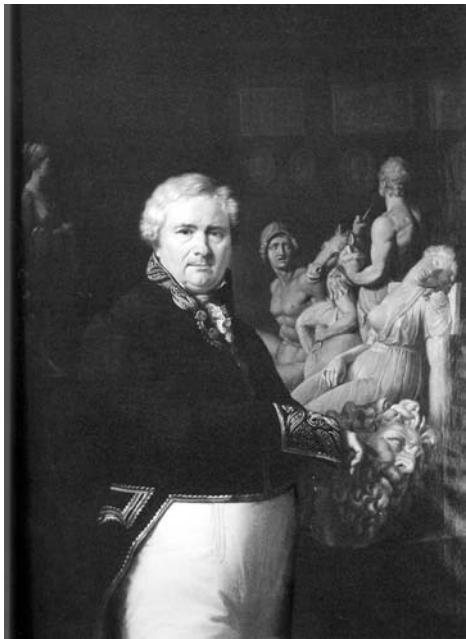
Antonio María Esquivel, *Rafael Flores Calderón* (c. 1842, Madrid, Museo del Prado).



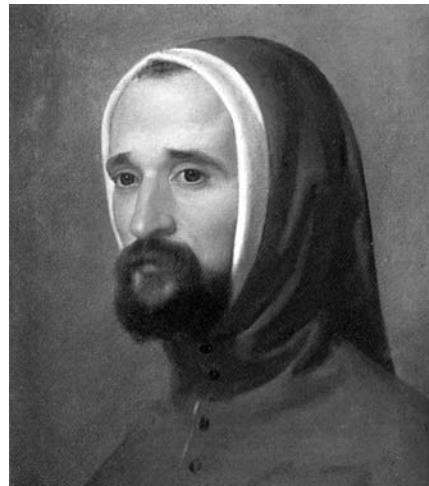
Antonio María Esquivel, *Rafaela Flores Calderón* (c. 1842, Madrid, Museo del Prado).



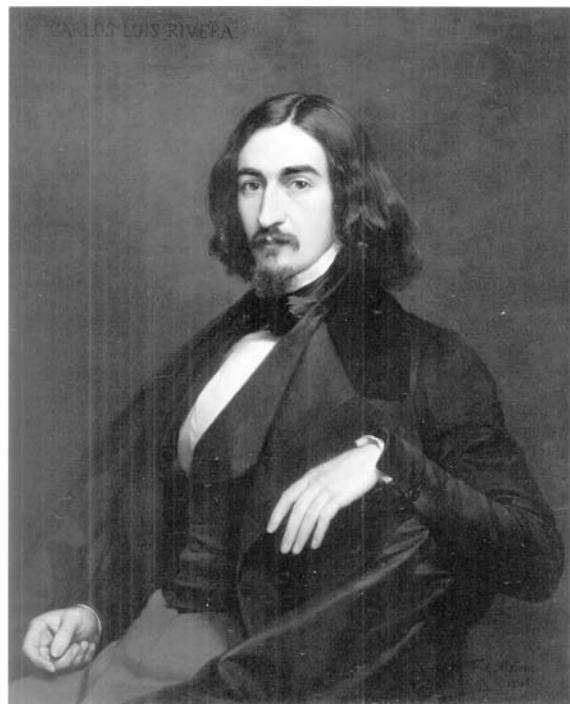
Antonio María Esquivel, *Autorretrato* (1846, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano).



Vicenç Rodès, *Damià Campeny* (c. 1838, Barcelona, Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).



Claudi Lorenzale, *Autorretrato* (1840, Barcelona, MNAC).



Federico de Madrazo, *Retrato de Carlos Luis de Ribera* (1839, Madrid, Museo del Prado).