

NOTAS SOBRE EL RETRATO JAVIER GOMÁ

Por clarificación conceptual, diré que entiendo por retrato la representación pictórica del individuo. La historia del retrato corre paralela, en consecuencia, a la historia de la individualidad. No voy a intentar resumir las etapas de la historia del retrato sino sólo sugerir unas breves y tentativas notas sobre las etapas de la historia de la individualidad y su proyección en el mencionado género pictórico.

En cuanto *representación pictórica* del individuo, el retrato es un arte imitativo. Como he estudiado extensamente en otro lugar, toda la premodernidad se desarrolla bajo el signo de la imitación. La cultura occidental, hasta el siglo XVIII, es imitativa porque estructura la totalidad del mundo conforme al esquema modelo-copia. La imagen del mundo premoderna supone que la realidad se concentra en un modelo de perfección ya dado, normativo, arquetípico, anterior a la actividad del sujeto que lo observa. Esa perfección ideal antecedente al sujeto se manifiesta, por ejemplo, en las Formas inteligibles o en la Naturaleza. Como las cosas de la experiencia cotidiana –las que vemos y tocamos– no exhiben la perfección del modelo, se dice que son sus copias o sus imitaciones. Así, las cosas son imitaciones de las Ideas platónicas o el arte es imitación de la Naturaleza. Se habla de semejanza, participación, imagen, analogía, huellas, vestigios: con este vocabulario se designa una y otra vez esa conexión de la copia con respecto a un modelo al que señala como un símbolo lo hace a lo simbolizado. En este sentido, cabe afirmar que la mentalidad premoderna, basada en la imitación copia-modelo, encontró en el símbolo su expresión suprema.

De lo anterior podría inferirse que la premodernidad, atravesada de un extremo a otro por la fuerza explicativa de la imitación, fue una etapa de la cultura propicia para el retrato, ya que el retrato imita la realidad. Pero no es así. Y esto porque el retrato es representación pictórica del *individuo* y la individualidad como tal constituye un fenómeno espiritual moderno.

En la Antigüedad clásico-medieval lo individual sólo cuenta como ejemplo o manifestación de una generalidad superior. En efecto, de las cosas y de las personas –de la Naturaleza y de la Historia– interesan sobre todo sus regularidades, aquello que se repite y, al repetirse, remite a una ley, un orden, una simetría, un canon o un arquetipo de validez general. De ahí esa tendencia abrumadora en este estadio de la cultura a la codificación de situaciones tipificadas y figuras prototípicas. Lo que constituye a alguien en persona no es, durante este periodo, lo excéntrico o diferencial residentes en ella sino, por el contrario, aquello que comparte con el resto de los de su condición. Significativamente, la voz «persona» procede de la máscara que los actores portaban en el escenario para ocultar su rostro. De manera que persona es, en la Antigüedad, lo que queda del hombre cuando se borran sus rasgos singularizadores que lo diferencian de los demás.

La estatuaria griega y romana, en la evolución a lo largo de casi un milenio, muestra invariablemente figuras que encarnan el paradigma de lo humano. Esa presentación de lo paradigmático en el hombre es, desde luego, compatible con la existencia profusa de esculturas dedicadas a personas

históricas, pero en esos casos lo humano viene revestido de las características de un tipo ideal o de una profesión: las del atleta, el filósofo, el político, el rétor o el general, con una inscripción o de una cartela que identifica a la persona por su nombre. Incluso aquellos géneros, como la biografía literaria, más idóneos para singularizar a alguien con sus perfiles más propios, propende siempre a la producción de estereotipos. Por ejemplo, cuando Plutarco escribe la vida de Alejandro Magno, se preocupa principalmente de aquellos detalles de su personalidad o de aquellos hechos protagonizados por él que confirman el ideal del caudillo triunfante. La biografía de cada gran hombre es una corroboración del ideal que encarna. No conservamos obras de Apeles, elegido por Alejandro Magno para modelar su imagen ante el mundo, pero es de suponer que puso su celebrada delicadeza y gracia de pintor consumado al servicio del ensalzamiento de quien se consideraba émulo de Aquiles.

En conclusión, en la Antigüedad no hubo retrato porque no hubo tampoco un individuo que posara ante el pintor, quien en la figura personal sólo percibía la particularización de una generalidad típica. Muchos se admiran de la modernidad de cierta escultura funeraria romana o de los llamados retratos de momias de El Fayum, en Egipto, en torno a los siglos I antes y después de Cristo. Ciertamente, los rostros de las personas momificadas presentan unos rasgos diferenciados que aproximan esas representaciones al retrato moderno. Pero hay algo que los alejan definitivamente de nosotros: la *mirada*. Los suyos son rostros que no miran, o de mirada perdida, sin espíritu, sin conciencia, como si, en el fondo, sirvieran de pasaporte para la vida eterna pero no les suministrara individualidad en ésta corruptible.

El Renacimiento es una etapa de la cultura occidental extremadamente ambivalente. Se levanta y adquiere cada vez mayores proporciones una ola de renovación en todos los ámbitos culturales pero ese impulso se envuelve de una consigna de vuelta a la Antigüedad, lo que podría entenderse como un paso atrás. Lo nuevo paradójicamente asume la forma de un retorno a lo antiguo. Al final, en la célebre Querrela entre Antiguos y Modernos, librada en Francia y después en Inglaterra en el tránsito entre siglos XVII y XVIII –con secuelas en las controversias entre Neoclasicismo y Romanticismo una centuria después–, los Modernos se impusieron demostrando por primera vez una gran confianza en ellos mismos, y ese germen de novedad radical que llevaba en su vientre la Modernidad, una vez libre de los frenos tradicionales que lo retenían, logra finalmente desarrollarse con la desnudez y la radicalidad que antes permanecían sólo latentes. Ese germen novedoso es precisamente la individualidad.

En la cosmovisión antigua, vigente durante milenios, al hombre se le concede una posición prevalente dentro de lo real –el centro del cosmos o el príncipe de la creación–, pero siempre en la inteligencia de que era una parte de un Todo superior que lo trascendía. A partir del Renacimiento, el hombre va tomando conciencia de su dignidad individual segregada del Todo cósmico y se constituye él mismo en totalidad autosuficiente. Es el *yo moderno*. Ya no se identifica a sí mismo como una parte de un mundo perfecto, ejemplar, arquetípico y completo antes de la aparición del sujeto, sino que reclama para la subjetividad la prioridad y la antecendencia máximas frente a la cual el mundo objetivo pierde consistencia y se desvanece como el humo en una corriente de aire. Y entonces ocurre lo siguiente. El *yo moderno* hace el extraño

descubrimiento de que, como totalidad autónoma, escindida del cosmos, es una individualidad única e irrepetible pero también el de que, *pese a esta suprema dignidad, el mundo le tiene preparado un destino indigno: su muerte.*

Un yo consciente de su dignidad y destinado a la indignidad: he aquí la aporía de la subjetividad moderna, la cual busca nuevas formas de expresión en su lucha por el reconocimiento. Nace la novela moderna, la filosofía idealista, el ensayo confesional, la doctrina del libre examen y, en el dominio político, la declaración primero y la constitucionalización después de los derechos humanos. Y, en la pintura, nace también el retrato propiamente dicho.

Por primera vez, posa ante el pincel del artista una figura humana cuya *mirada* expresa esas dos mencionadas características: conciencia de su dignidad pero también de su mortalidad inevitable. Todavía durante el Renacimiento la llamada pintura de Historia es considerada el mayor de los géneros pictóricos, como lo es la epopeya entre los literarios. Es pintura normalmente de amplio formato y pluralidad de figuras que extrae sus motivos de la mitología greco-romana, de la tradición bíblica o de los hechos militares más representativos de la historia nacional. En esas vastas composiciones, como ocurría en la Antigüedad, la finalidad educativa o edificante –ejemplar– sigue teniendo un gran peso. El retrato moderno, en cambio, se limita a dejar espacio para que comparezca la nueva subjetividad escindida entre dignidad e indignidad. El pintor debe reflejar esa comparecencia, en su orgullo y en su desvalimiento, y también, como reacción a la injusticia de la muerte que ya anticipa, en su anhelo imposible de permanecer.

Sin embargo, esta función pura del retrato moderno se mezcló durante mucho tiempo con otras funciones espurias, no intrínsecas al género, que contaminaron su verdadera naturaleza. Principalmente, la utilización del retrato como instrumento para la ostentación del estatus social, como la representación de testas coronadas, de altas dignidades eclesiásticas y de las casas aristocráticas más distinguidas. El yo moderno, individual, ya está ahí, vivo y palpitante frente al pintor de corte, pero a la vez el retratado desea peraltar su imagen integrándola retóricamente en un discurso sobre el poder destinado a confirmar su posición de privilegio, eligiendo para ello una determinada actitud, un peinado, una vestimenta, insignias y otros símbolos de la iconografía política que refuerzan ese efecto retórico. El monarca, el infante, el Papa, el cardenal, el valido, el cortesano o el caballero posan ante el pintor pero los rasgos individuales del retratado se enmarcan –nimbados de *maiestas*– en un universo icónico orientado a generar en el observador sentimientos de admiración y respeto hacia la figura representada así como a excitar en el súbdito la inclinación a la obediencia política. Junto a las reglas del retrato juegan entonces las reglas de la antigua pintura ejemplarizante de Historia.

Por supuesto, esta mixtificación del retrato con las prioridades políticas de una sociedad estamental, basada en la autoridad y la obediencia, no impide que muchas de las obras producidas en ese estilo durante Renacimiento y Barroco sean auténticas obras maestras de la historia universal de la pintura. Además, en artistas de la categoría de El Greco, Velázquez o Goya, por no salir de España, la perspicacia de su genio les lleva a hacer prevalecer la fidelidad artística a una individualidad arrogante y doliente que comparece ante ellos, con sus específicos rasgos fisonómicos y psicológicos, incluso cuando no

resultan demasiado lisonjeros para su vanidad, sobre el esperado y rutinario ensalzamiento de su posición de dominio político. Naturalmente, el artista se desenvuelve con mayor libertad si el comitente cede ante el carácter del artista, comparte el gusto estético de éste o si no hay comitente, como ocurre en el caso del autorretrato o en los dibujos de gente humilde, como los mendigos pintados por Velázquez. Con la diferencia, quizá, de que el autorretrato, en el que el pintor se complace en representarse a sí mismo pagado de su importancia como artista, la relación entre dignidad propia e indignidad de destino, en la cual estriba como se ha dicho antes la individualidad moderna, se mantiene en equilibrio, mientras que en esos borrachos o mendigos la indignancia de sus vidas humildes y rotas se impone sobre cualquier otra consideración.

Es en el contexto de esta tradición, bien por continuidad, bien por contraste, donde deseo situar mis últimas notas de comentario, las dedicadas a la obra de Hernán Cortés escogida para la exposición.

El retrato es una imitación de la realidad, de modo que el retratista es un artista imitativo. Su despliegue como género alcanzó ciertamente el cénit durante el siglo XIX, cuando la clase burguesa se enriqueció y adoptó algunos de los hábitos de la aristocrática, entre ellos, el de perpetuar su imagen embellecida por el pintor y realzada por un marco de bienestar y prosperidad. Con esta ampliación de los grupos sociales retratados, un género demasiado formalizado, sujeto a reglas estrictas, conoce entonces una liberación del antiguo hieratismo de las figuras, las cuales se permiten exhibir una viveza íntima, una cotidianeidad y una espontaneidad que antaño, presionadas por una etiqueta estamental, parecían fuera de lugar. La mayor demanda propicia que muchos pintores, incluso los de más ambición, consagren su arte en exclusiva al retrato.

Pero entonces ocurren dos fenómenos simultáneos. Por un lado, la invención de la fotografía, que sirve con eficacia a la finalidad de perpetuar en una imagen perdurable los perfiles individuales de la persona sin necesidad de encargar un retrato, caro y trabajoso, a un pintor. Y de otro, el despliegue de las vanguardias históricas que, con pocas excepciones, practican un antimimetismo militante y que prefieren, sustrayéndose con decisión al orden naturalístico del mundo, sumergirse en la libertad y la creatividad interiores. Para el arte moderno sólo cuentan la inspiración y la imaginación del artista, quien se muestra muy reacio a aceptar encargos de un comitente que, se supone, podría inhibir su insobornable originalidad imponiendo condiciones a su genio. De suerte que, tanto por una razón como por la otra, el retrato, hasta poco antes un género mayor y consolidado, en el siglo XX se torna súbitamente problemático.

La obra expuesta de Hernán Cortés compone una galería de retratos de personas públicas (ponentes constitucionales y senadores) que responden a un encargo institucional. Esta descripción somera compendia el número de audaces transgresiones contra el canon vanguardista que comporta la exposición: retratos miméticos, galería, personas públicas, encargo, institución. En una época de la cultura en la que la mayoría del arte que se produce se podría calificar de *epigonal* respecto a los verdaderos hallazgos de las vanguardias, una propuesta de estas características supone una ráfaga de aire

nuevo cuando, como es el caso, su autor, Hernán Cortés, conoce la problematicidad del retrato contemporáneo y su pintura demuestra ser el fruto de su reflexión sobre el tema. El tratamiento del rostro y de la mirada en las figuras retratadas, la orientación cambiante del torso y su inserción en un fondo abstracto, que se confunde con una silueta sólo insinuada, todos estos elementos se benefician del estudio demorado de la tradición pictórica española y extranjera sobre el género al mismo tiempo que cualquier observador convendrá que componen un conjunto de hechura moderna, que se enriquece de las aportaciones de la experimentación de vanguardia, prudentemente administrada y asimilada.

La obra reunida en la muestra conforma una galería de retratos encargados por el Congreso de los Diputados y el Senado español. Este tipo de iniciativas *civiles* se remontan a fines del XVIII, cuando la Calcografía Nacional puso en marcha los *Retratos de los españoles ilustres* que coleccionaban las efigies de destacados políticos, eclesiásticos, intelectuales, artistas o héroes militares. El Banco de San Carlos, después Banco de España, tomó la costumbre de encargar un retrato de sus responsables, algo que fue en paralelo al retrato oficial de la familia real o de los ministros del gobierno de España. El encargo institucional continuó en el siglo XX como práctica pero decayó como gran arte cuando éste se decantó por las vanguardias. La recuperación ahora en este proyecto artístico, con un aliento limpiamente democrático, determina la concepción misma del retrato aquí contemplado.

En esa *vera efigies* de ponentes constitucionales y senadores de la galería comparece, sin duda, una individualidad moderna con una mirada en la que brilla la consciencia de su dignificada pero estremecida mortalidad. Pero comparece despojada del aparato alegórico que en el retrato renacentista o barroco lo encumbra a las altas esferas de su superior estatus, separado del resto por un abismo infranqueable, como si fuera de otra naturaleza. Un encargo oficial propone siempre una ejemplaridad. Ahora bien, esta galería, ejecutada en una época igualitaria de la cultura, no persigue la obediencia respetuosa y admirada del súbdito como en los tiempos de la ejemplaridad aristocrática sino la identificación empática del ciudadano. El tratamiento de la figura, sin signos externos y excluyentes de distinción, nos dice que el retratado es uno de los nuestros, alguien perteneciente a nuestra misma condición humana y no distanciado insalvablemente por linaje o función social. Es, en suma, uno del «común de los mortales», de la misma naturaleza que el espectador, si bien excelente en su especie y por eso merecedor de formar parte de la galería. Los retratados nos representan a nosotros, los espectadores, y no sólo a los favorecidos por la fortuna o la cuna, y si han sido seleccionados para la galería, se debe no a un privilegio *a priori* sino, partiendo de una igualdad de origen, a unos méritos *a posteriori* en beneficio de la comunidad.

En este sentido entiendo que la galería de retratos dibujados por Hernán Cortés acierta a dar expresión estética a esa ejemplaridad igualitaria que es fuente de legitimación ética de las modernas democracias.