

ANA MARIA CASTANEDA BECERRA

EL RETRATO GRANADINO  
EN EL BARROCO

EL RETRATO GRANADINO  
EN EL BARROCO

GRANADA  
2006

ANA MARÍA CASTAÑEDA BECERRA

EL RETRATO GRANADINO  
EN EL BARROCO

GRANADA  
2006

ANA MARÍA CASTAÑEDA BECERRA

EL RETRATO GRANADINO  
EN EL BARROCO

*Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.*

- © ANA MARÍA CASTAÑEDA BECERRA.
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA.  
EL RETRATO GRANADINO EN EL BARROCO.  
ISBN: 84-338-3947-0. Depósito legal: GR./1.917-2006.  
Edita: Editorial Universidad de Granada.  
Campus Universitario de Cartuja. Granada.  
Diseño de Cubierta: Josemaría Medina Alvea.  
Fotocomposición: TADIGRA S.L. Granada.  
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

*Printed in Spain*

2006

*Impreso en España*

## PROLOGO

A Ignacio.

El retrato granadino en el Barroco es, ante todo, una nueva y sorprendente aportación historiográfica a una singular parcela pictórica caracterizada por aspectos disyuntivos, y, en su conjunto, un trabajo editorial que delimita y pone al día la realidad de un género que, por desconocimiento, fue hasta ahora considerado ocasional en la producción de pintores y obreros que, por imperativo de época y ausencia de otros horizontes, estaban fuertemente comprometidos con la creación religiosa. El libro es una nueva y relevante aportación a los estudios en torno a la pintura de la Granada renacentista, obra de una cuidadosa experimentación de crítica iconográfica e igualmente fundamentada con los ejemplos del Barroco granadino.

En la última década la doctora Ana María Castañeda ha llevado a cabo, con reconocible entusiasmo y tesón, un amplio proyecto de investigación orientado a la pintura granadina del XVII que ha cristalizado, substancialmente, en tres monografías y un valioso elenco de artículos. A manera de síntesis destacan que todo desde sus trabajos puede entenderse el taller de los Clérigos, un estudio de múltiples intereses estéticos, técnicos y amplias certificaciones, que desde 1660 fue referente ineludible en aquella Granada anipalada, soñada y poseída por la capital figura de Alonso Cano. Como referencia, siempre en cuenta, que todos los miembros de la familia Clérigo, la mayoría de los pintores que proliferaron en torno a su obrador, pertenecieron al Rocio naco, incluido el maestro de la obra, Miguel Jordán, que falleció en 1685; el seguimiento de sus trayectorias resulta perfectamente el

## PRÓLOGO

*El retrato granadino en el Barroco* es, ante todo, una nueva y sugestiva aportación historiográfica a una singular parcela pictórica caracterizada por azarosas disyuntivas; y, en su contexto, un trabajo cardinal que delimita y pone al día la realidad de un género que, por desconocimiento, fue hasta ahora considerado ocasional en la producción de paletas y obradores que, por imperativo de época y ausencia de otros horizontes, estaban fuertemente comprometidos con la creación religiosa. El libro es una nueva y relevante aportación a los estudios en torno a la pintura de la Granada seiscentista, obra de una estudiosa experimentada, de sólida formación e íntimamente familiarizada con los entresijos del Barroco granadino.

En la última década, la doctora Ana María Castañeda ha llevado a cabo, con encomiable entusiasmo y tesón, un amplio proyecto de investigación orientado a la pintura granadina del XVII que ha cristalizado, substancialmente, en tres monografías y un valioso elenco de artículos. A manera de ejemplo destacaré que sólo desde sus trabajos puede entenderse el taller de los Cieza, un círculo de notables intereses estéticos, humanos y amplias ramificaciones, que desde 1640 fue referente inexcusable en aquella Granada artística anterior y posterior a la capital figura de Alonso Cano. Como referencia, téngase en cuenta que todos los miembros de la familia Cieza y la mayoría de los pintores que gravitaron en torno a su obrador sobrevivieron al Racionero, incluido el patriarca de la saga, Miguel Jerónimo, que falleció en 1685; el seguimiento de sus trayectorias diseña perfectamente el

complejo panorama de avatares estéticos inherente a la escuela granadina de aquel tiempo.

Con anterioridad a la obra que hoy prologamos, el catálogo científico de retratos dimanados de pintores granadinos del XVII era tan parcial, exiguo e impreciso que la actividad artística en esta parcela era considerada, en la mayoría de los casos, apenas relevante e incluso anecdótica. A esta situación ha contribuido extraordinariamente la abundante pléyade de artistas de diverso talante y valía y, muy especialmente, el desconocimiento que diluye y aboceta su trayectoria y creaciones. Elocuente en este sentido es que algunos de ellos carezcan todavía de un estudio individual; situación que dificulta sobremanera su comprensión, valoración y, en ocasiones, incluso su correcta inserción en el entramado de la escuela. Soslayando dificultades, el interés por un tema prácticamente inédito en los estudios sobre pintura granadina y una avezada indagación de años, ha permitido a la profesora Castañeda codificar y estudiar casi un centenar de lienzos de retrato, de morfología y rasgos técnico-artísticos muy heterogéneos; creaciones dimanadas, como ya indiqué, de un elenco de maestros de cualidades y valías muy diversas.

La génesis, tipificación y evolución del retrato, como los demás géneros de la pintura barroca granadina, están presididas por un eclecticismo atípico, esencia de la idiosincrasia de una escuela «sin pasado» que se reencontró tardíamente -ya a comienzos del quinientos- con las experiencias estéticas del arte occidental. El aislamiento de los circuitos artísticos del arte español y europeo de su tiempo propició una orfandad irreparable; esencialmente, la pérdida de un bagaje experimental de vivencias que propiciara el diseño y modelado de unos singulares signos de identidad. Un vacío que no pudieron llenar, más tarde, ni la masiva llegada de artistas de aluvión -en muchos casos, verdaderos buscadores de fortuna-, ni la presencia de algunas grandes personalidades. Estas peculiaridades, también inherentes a la parcela del retrato, han sido reto esencial para la autora. Indagar y seguir las pautas que fueron el germen, desvelar el tempo, las premisas y particularidades que hicieron posible el afianzamiento y desarrollo del género en los talleres o descubrir la singularidad que alcanzó en cada una de las paletas; determinar, en definitiva, cuáles fueron los auténticos valores e intereses que el retrato tuvo en la pintura barroca granadina y cuantificar su arraigo.

El estudio compendia un amplio arco cronológico que se abre con el manido tardomanierismo local de transición entre siglos -tomando como gran referencia la figura del alcalaíno Pedro de Raxis, ilustre represen-

tante de una estirpe de artistas procedentes de Cagliari- y concluye, muy tardíamente, en aquella generación de epígonos que murieron hacia mitad del setecientos y que, en una anacrónica y ya viciada emulación estética, trabajaron todavía pendientes de unas muy atemperadas maneras de Cano; Jerónimo de Rueda, José Risueño, Jacinto Molina y Mendoza, Juan de Medina o Domingo Chavarito son algunos de ellos. La codificación de la escuela granadina alumbrada en sus trabajos y en los de otros investigadores de la pintura granadina ha sido referencia esencial, guía e hilo conductor en el que engastar a los artistas y sus creaciones.

La novedad y valiosas aportaciones del trabajo que ahora se edita abren un sugestivo sendero que, necesariamente, invita a la continuidad; no es aventurado pensar que después de esta primera entrega quedan todavía inéditos retazos de la investigación que aflorarán en posteriores publicaciones. Conociendo el tesón y valores creativos de Ana María Castañeda creo en la secuencia de ellas, tanto en ésta como en otras parcelas de la pintura seiscentista en Granada. Contribuciones todas que rubrican el antiguo y maduro compromiso de la investigadora con aquella apasionante travesía del arte granadino.

## I INTRODUCCIÓN

El presente libro comienza a gestarse a raíz de una comunicación presentada al *Congreso Internacional sobre Alonso Cano y su escuela* celebrado en Granada en Marzo de 2002, con motivo del centenario del nacimiento del pintor, titulada «Aproximación al retrato en la pintura granadina del barroco». En el proceso de preparación del estudio, recopilamos un importante número de retratos del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, que desbordó nuestras pretensiones iniciales, por lo que la comunicación fue sólo un primer avance del trabajo que hemos desarrollado posteriormente, y que creemos interesante, no sólo para comprender la evolución de este género en la Granada barroca, sino también para profundizar en el conocimiento de algunos pintores, unos que han sido ya merecedores de un estudio monográfico, otros que están en vías de ello, pero los más inmersos en el entramado de lo que se ha denominado «Escuela granadina».

Tradicionalmente se venía afirmando que la pintura de retratos en la Granada del seiscientos tenía poca entidad, dada la limitada cantidad de obras que nos habían llegado y de escasa relevancia. Hay que tener en cuenta, que la historia pictórica granadina se inicia después de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, con la venida, en la mayoría de los casos, de artistas foráneos, pues no teníamos un pasado desde el punto de vista figurativo por las características peculiares de la historia de la ciudad, coincidiendo su desarrollo, por lo tanto, con los inicios del Renacimiento. La importación de tablas flamencas –la mayoría legadas

por la reina Isabel la Católica a la Capilla Real—, alguna obra interesante como *La Piedad* de Francisco Chacón (Granada, Iglesia de los PP. Escolapios) —asimismo donada por la reina para la ermita de las santas Ursula y Susana—, en las que ya aparecen las figuras de los donantes, serían los inicios del retrato en la pintura granadina. Pero las características de la pintura de retratos local tiene sus propias peculiaridades ya que ni se ubica la corte en ella, ni existe una amplia nobleza que demande este tipo de obras, por lo que la mayoría de los mismos van a tener un carácter eminentemente religioso. Aunque tenemos constancia de algunos retratos de carácter civil, es en este sentido, en el retrato religioso donde se va a desarrollar la mayor parte de nuestra investigación.

El trabajo lo hemos dividido en varios capítulos; en primer lugar, hemos querido realizar un recorrido por la pintura de retratos desde su individualización como género hasta llegar al siglo XVII, centuria en al que se va a desarrollar fundamentalmente nuestro estudio. Posteriormente, y entroncando con el apartado anterior, hemos querido profundizar en lo que ha significado el retrato español del siglo XVII, realizando un itinerario por las diversas escuelas pictóricas. A continuación, consideramos interesante incluir un capítulo sobre la pintura barroca en Granada para conocer mejor el ámbito artístico en que se va a desarrollar nuestra investigación. En este sentido, hemos dedicado un amplio estudio a lo que ha sido la pintura de retratos en la Granada barroca; se ha establecido una secuenciación cronológica y por pintores en un intento de analizar la evolución del género del retrato en nuestro ámbito, así como un apartado de conclusiones. Por último, el catálogo de obras, que casi han llegado al centenar, ha sido el material imprescindible para la realización de esta investigación.

Finalmente, queremos agradecer a todas las instituciones, como es el caso del Museo de Bellas Artes, al Secretariado de Patrimonio de la Universidad de Granada, al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y al Arzobispado que nos han ofrecido su colaboración para la realización de este proyecto. Asimismo, a Silvia Pérez y a M<sup>ra</sup> Encarnación Sánchez por su ayuda inestimable facilitándonos información y contribuyendo a la conclusión del mismo y, muy especialmente, al profesor Antonio Calvo Castellón, por sus orientaciones, acertados consejos y sus palabras de aliento a lo largo de todo el proceso hasta la finalización del trabajo.

## II EL RETRATO COMO GÉNERO PICTÓRICO

El retrato individual, como género, podemos decir que nace a partir de la inclusión de los donantes dentro de la creciente individualización y naturalismo gótico. Tendríamos que remontarnos a Giotto y Simone Martini en sus frescos, o en los retablos; concretamente en 1317 este último pintor, en una visita a Nápoles, realizó una efigie del rey Roberto de Anjou, que se considera hecho clave en la historia del retrato. Poco a poco la figura de los donantes se irá independizando del cuadro de tema religioso. Desde principios del siglo XIV, aparece el retrato profano de carácter heroico, de la mano de Simone Martini, enlazando con la tradición romana y abriendo el camino al retrato de carácter ecuestre del Renacimiento. Así pues, el retrato individual se sitúa entre 1360 y 1420, dentro del denominado Gótico internacional —retratos de *Juan el Bueno*, *Ricardo II*, *El Duque Rodolfo IV*, etc—. En estos retratos se unen el deseo de elegancia con la observación directa del personaje retratado. Estos primeros pasos tendrán pronto un inusitado éxito, y así aparece la idea de coleccionar retratos, formando las «galerías», que son retratos, normalmente, de papas o de señores de la nobleza, ya fueran vivos o antepasados; por ejemplo las galerías de retratos del duque de Berry, del duque de Orléans, etc.

La época de plenitud del retrato, se sitúa en dos círculos, Flandes e Italia, entre 1420 y 1460, influyéndose mutuamente. El retrato flamenco del siglo XV, es un retrato de tres cuartos o de frente, normalmente en un interior, o sobre fondo neutro. Destacaremos a Van Eyck con obras como

*Hombre del turbante rojo* (Londres, National Gallery) o la *Mujer del artista* (Museo de Brujas); del autor hay que reseñar la obra conocida como *La Virgen del Canciller Rolin* (París, Museo del Louvre), en la que el donante adquiere una importancia singular, siendo admirable el retrato del personaje; Francastel matiza que «...Van Eyck abandona el perfil, caro a sus predecesores, por un tres-cuartos que permite una visión más completa y un estudio más detallado del rostro, en detrimento de la composición general»<sup>1</sup>. También Rogier Van der Weyden con *Retrato de mujer* (Washington, National Gallery), y *Francesco de Este* (Nueva York, Metropolitan Museum), retratos que se recrean en la descripción minuciosa de los caracteres del personaje; avanzado el siglo, el retrato no ha evolucionado, destacando la figura del pintor Memling. Por otra parte, la introducción de la familia de los donantes en los retratos religiosos como es el caso del *Tríptico Portinari* (Florencia, Museo de los Uffizi) de Hugo Van der Goes, anuncia los retratos colectivos. En Italia se desarrollan dos tendencias: una, identificada con Pisanello, de carácter tradicional, y otra, representada por Massaccio, innovadora por su monumentalidad y realismo. Este último, en su obra, la *Trinidad* de Santa María de Novella, representa a los donantes a la misma escala que la escena principal, destacando sus rasgos reales. El retrato florentino de la primera mitad del siglo XV, se caracteriza por ser un busto de perfil sobre fondo neutro. Poco a poco los fondos se van animando, sobre cielos con nubes, destacando los poderosos perfiles. Asimismo, la Italia del siglo XV va a exaltar la figura del condottieri, con retratos de carácter heroico —también en esculturas—, como el caso de los retratos ecuestres de Ucello y Andrea del Castagno. La otra corriente, la de Pisanello, enlaza con la elegancia del Gótico internacional, que se personifica en el retrato de la *Princesa Ginebra de Este* (París, Museo del Louvre), retrato de busto, perfil, sobre un fondo de paisaje. Así pues, en Florencia convergen los dos estilos, el gusto decorativo de Pisanello, y el monumentalismo de Massaccio.

En Francia el retrato está representado por Fouquet, cuya notoriedad traspasará el ámbito nacional; retrato monumental de carácter oficial, aunque ya con el gusto por la observación psicológica del personaje retratado. Obras como los retratos de *Carlos VII* (París, Museo del Louvre), *Guillermo Jovenel de los Ursinos* (París, Museo del Louvre), son ejemplos representativos.

Más avanzado el siglo destacarán el Maestro de Moulins, y en Provenza, el pintor Nicolás Froment.

1. FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.

Las influencias entre Flandes e Italia convergen al final del siglo XV, entre ellas la difusión en la península de la técnica al óleo y los progresos del realismo. La presencia de artistas flamencos en Italia es una constante, realizando obras para la élite italiana. Los donantes, al desaparecer las referencias religiosas, se convierten en verdaderas galerías de retratos civiles, y poco a poco, se va a ir profundizando en la caracterización psicológica de los retratados. La creciente burguesía, va a determinar, por otra parte, que el retrato ya no sea exclusivo de los grandes potentados, y cada vez hay un mercado y una demanda mayor. Asimismo, como opina Francastel «El interés por el hombre, el sentimiento de que su estudio merece en sí mismo la consagración de un cuadro autónomo continúa extendiéndose y ganando terreno en lo que queda de siglo»<sup>2</sup>. Tres grandes centros se perfilan en Italia: Florencia, Roma y los estados del Norte. En Florencia, la línea del retrato de perfil continúa con el pintor Filippo Lippi, destacando por encima de todos Botticelli, el retratista más importante de finales de siglo, por la elegancia en sus retratos: *Retrato de mujer en sombra* (Florencia, Pitti), *Simone* (Francfort, Inst. Städel), *Julián de Médicis* (Washington, National Gallery). Otro artista fundamental es Piero della Francesca, que conserva la tradición del retrato de perfil florentino con obras como *Federico de Montefeltre* y *Battista Sforza* (Florencia, Museo de los Uffizi), destacando sobre fondo de paisaje. En el foco de Urbino, las tendencias se mezclan: el perfil italiano y la ejecución flamenca. La asociación del retrato de perfil al paisaje no es casual, había que situar al hombre en un marco natural. En Roma, centro de la cristiandad, el retrato es de índole conmemorativo y estereotipado, en especial el de carácter papal. En el Norte de Italia, la eclosión del retrato es espectacular: de pie, de busto, sobre fondo neutro o de paisaje. EL retrato veneciano está representado por tres artistas: Gentile Bellini, Antonello de Mesina y Giovanni Bellini. En Mantua destaca la presencia de Mantegna, que sigue la tradición del retrato de busto, enérgico y naturalista, heroizando los retratos de los señores representados, como los Gonzaga.

El siglo XVI es la centuria de la expansión de este tipo de pintura; las galerías de retratos se multiplican, como es el caso de la de Catalina de Médicis que poseía en Blois 341 retratos. En este siglo el género empieza a definirse: el retrato psicológico o definiendo la categoría social del personaje con una serie de atributos y un fondo determinado. Se produce, por tanto, una codificación del mismo: el retrato tradicional, en el que la figura aparece de busto o de pie; el retrato alegórico, en el que el

2. *Ibidem*, pp. 95-96.

personaje aparece con atributos de dioses o diosas; el retrato emblemático, con alusiones literarias; el retrato individual y el colectivo. Pero todavía no existe el pintor especializado en retratos, sino que normalmente practican también todos los demás géneros. Italia de nuevo fija el tipo de retrato individual en tres grandes centros que son Florencia, Roma y Venecia. En Florencia, Leonardo tipifica el retrato clásico, de fácil lectura, pero introduciéndose en la personalidad del retratado, desde el retrato de *Ginevra dei Benzi* (Washington, National Gallery), hasta llegar al de la *Gioconda* (París, Museo del Louvre), donde la tipología es el retrato individual, de medio cuerpo, utilizando el sfumato, sobre un fondo de paisaje imaginario o neutro. Posteriormente se desarrolla en la ciudad el retrato manierista, que tiene su máximo exponente en Bronzino, pintor oficial de los Médicis con obras como *Eleonora de Toledo* (Florencia, Museo de los Uffizi), donde las poses son afectadas, alargando las formas y refinando la paleta, en un deseo de provocar elegancia, pero que indudablemente se complementan en la caracterización psicológica del personaje retratado. Hacia 1630, es en Venecia donde el retrato adquiere mayor relevancia, representado por Tiziano, en muchos casos retratista oficial. Para Carlos V creó el tipo de retrato imperial, de pie o ecuestre, ambientado en un marco arquitectónico o en un paisaje; fue su retratista oficial, el único que tenía el privilegio de plasmarlo en un lienzo, pero conservando su libertad, no sólo pictórica sino también de no tener que desplazarse continuamente con el emperador, y poder elegir libremente a sus clientes. Asimismo representa a otras dignidades como el papa *Pablo III y sus sobrinos* (Nápoles, Capodimonte) —retrato despiadado «de familia» que refleja el ambiente de corrupción que reina en la Iglesia—, al erudito, al coleccionista, etc. Otros pintores, excepcionales retratistas en Venecia, fueron Tintoretto, Veronés, Giorgione o Lotto. En Florencia y después en Roma, Rafael incide en el carácter de sus modelos, en un tipo de retrato de medio cuerpo, con las manos cruzadas, sobre fondo de paisaje como en la obra *Angelo y Maddalena Doni* (Florencia, Museo de los Uffizi), y también otros tipos como en el caso del retrato de *Baltasar Castiglione* (París, Museo del Louvre), o retratos más o menos idealizados como el *Retrato de un cardenal* (Madrid, Museo del Prado), o el retrato de acción en *León X y sus sobrinos* (Florencia, Museo de los Uffizi). Continuadores suyos serán Giulio Romano, Sebastiano del Piombo o Parmesano, entre otros.

También se va a desarrollar, junto a estos grandes géneros clásicos y manieristas, otras categorías muy interesantes como son el retrato alegórico y el emblemático. El retrato alegórico, sirve para magnificar a una persona con atributos propios de héroes o de dioses de la antigüedad; tal es el caso del retrato de *Andrea Doria* que realiza Bronzino

no, en el que es caracterizado como Neptuno, y en el cual aparece justificado el desnudo. También destaca el retrato emblemático, con alusiones literarias y acertijos como es el caso del retrato *Laura* de Giorgione.

Alemania es un caso diferente, ya que al surgir el protestantismo y prohibir las pinturas de tema religioso, el retrato va a adquirir gran auge, y se va a convertir en el «refugio» de la oferta de los pintores. Varias corrientes surgen en las cortes alemanas; por un lado está la tradición representada por Cranach y Durero, y otra, más internacional, representada por Holbein, que se desarrollan a partir del primer tercio del siglo XVI. Lucas Cranach el Viejo representa personajes de medio cuerpo, a veces, con fondo de paisaje y, aparte de ser retratista de corte, se conservan muchos dibujos; su hijo, Cranach el Joven sigue la línea paterna. Durero realiza retratos de tres cuartos sobre fondo neutro, pero su viaje a Venecia cambia su forma de entender el retrato con pequeños fondos paisajísticos, es decir, la clásica ventana abierta sobre una *veduta*. También hay que destacar en Durero su tendencia al autorretrato, desde el primero que, como ejercicio, le hizo realizar su padre a la edad de trece años, volviendo con frecuencia a lo largo de su carrera a estudiarse a sí mismo, variando los ángulos para encontrar la profundización psicológica, complaciéndose en su propio narcisismo. El gran retratista alemán fue Hans Holbein el Joven, que realiza retratos de corte, pero sin olvidar la caracterización psicológica. Holbein retrató a los grandes personajes de su época como *Erasmus* (París, Museo del Louvre), y de la corte inglesa, como al rey Enrique VIII y a varias de sus esposas, creando el tipo de retrato inglés del siglo XVI: de frente, con lujosos accesorios, y fondo neutro.

En Flandes y Holanda, los pintores van a viajar por Europa y se van a convertir en retratistas de otras cortes, como los Gheeraerts en Inglaterra, Antonio Moro y Pedro de Campaña en España, trayendo a su país las influencias extranjeras. En Flandes destacan Metsys, Van Cleeve, Gossaert, etc. Holanda, por su parte, va a experimentar una doble influencia, la de Durero y la italiana; pero, sobre todo, su importancia radica en la configuración del retrato colectivo, que desde el siglo XVI, va a ir reflejando la vida burguesa protestante, y sus diferentes estamentos, desde las gildas civiles (corporaciones) y militares (milicias), a las asociaciones caritativas (regentes). La tipología de estos retratos suele ser la de un interior, representando a un grupo de individuos, bajo un punto de vista profano.

En Francia, dos corrientes se van a establecer: una italianizante y otra nórdica. El gran retratista del siglo XVI es François Clouet, representando esta última corriente. La escuela de Fontainebleau, sigue la tradición italianizante, decorativa, y llena de alegorías.

España, tiene dos tendencias durante el siglo XVI; por un lado, el retrato de corte con los anteriormente citados Pedro de Campaña y, en especial, con Antonio Moro, creador de la tipología del retrato español severo, con traje negro sobre fondo neutro, tipología que sería continuada por Sánchez Coello, y el retrato representado en la singular personalidad de El Greco, inconfundible, a través del alargamiento de sus manos, y los rostros reflejando la psicología del personaje, de expresión muy intensa, ayudado por una técnica que llega a desmaterializar al modelo, como los retratos, entre otros muchos de *Fray Hortensio Félix Paravicino* (Museo de Boston), *El caballero de la mano en el pecho* (Madrid, Museo del Prado).

En el siglo XVII el retrato se ha diversificado en cuanto a sus tipologías, representando las diversas relaciones que el individuo mantiene con el Estado: se tipifica el retrato de corte en las monarquías de España, Francia e Inglaterra, y el retrato burgués y colectivo en Holanda. Flandes, a través de dos pintores, Rubens y Van Dyck, van a trascender las fronteras de su país, realizando un tipo de retrato real, de grandes dimensiones y de enorme decorativismo. Asimismo, la difusión de los retratos a través del grabado va a ser fundamental en la propagación del mismo. Como opina Francastel, «El retrato grabado auna a su función documental una función artística que forma el gusto del público por medio de retratos de autores o de aquellos a quienes se dedica la tesis, de protagonistas de escenas históricas, de la presentación de trajes a la moda...»<sup>3</sup>. El retrato flamenco de este siglo, inspirándose en el veneciano, se caracteriza, en sus líneas básicas, por ser un retrato de pie, de paleta cálida, y fondos arquitectónicos, cortinajes o paisajes. Rubens no sólo realiza retratos de corte, sino también íntimos como los de su mujer *Helena Fourment* (París, Museo del Louvre), o el de *Isabel Brandt* (Washington, National Gallery), con una técnica y pincelada suelta. Van Dyck es un pintor más oficialista y de técnica muy cuidada, pintor de corte, tiende más a idealizar a sus personajes, en especial a los de la alta sociedad inglesa, como el retrato de *Carlos I* (París, Museo del Louvre), sobre fondo de paisaje, que creará escuela a lo largo del siglo siguiente en la pintura inglesa, donde aparece ya las nuevas relaciones entre el retratado y el espacio que le rodea.

A Francia también acuden artistas flamencos, que van a desplazar el estilo severo de la primera mitad del siglo XVII; Pourbus, Philippe de Champaigne —de formación flamenca—, que realiza un soberbio retrato de

3. *Ibidem*, p. 151.

*Richelieu*. También destaca como retratista Poussin, o Mignard y Rigaud, que reflejan la opulencia de la corte versallesca.

El siglo XVII va a ser el período más rico del retrato holandés. Holanda ha crecido económicamente gracias a su potente comercio marítimo, y, en un país protestante, el retrato burgués, ya sea individual o colectivo, adquiere un enorme desarrollo. Los retratos individuales, a veces familiares, son numerosos, pero el apogeo va a venir del retrato colectivo, que ya se iniciara en la centuria anterior. Las corporaciones demandan este tipo de obras, y para ellas crea Rembrandt pinturas como *Síndico de los pañeros* (Rijksmuseum) para el comercio, *Lección de anatomía del profesor Tulp*, para la universidad; *Ronda de noche* (Rijksmuseum) para la milicia; o el caso también de otro pintor muy significativo Frans Hals como los *Hospicios y sus regentes* (Haarlem, Museo Frans Hals) o la *Compañías de arcabuceros de san Jorge* del mismo autor. De Rembrandt, también hay que destacar que realizó a lo largo de su dilatada vida unos sesenta autorretratos, caracterizado de muchas formas diferentes, con trajes exóticos, diversos peinados y accesorios, etc. También retrata a su familia, a Saskia, su primera mujer, a su madre, a su hijo Titus, a su amante y sirviente en su vejez, y en ellos, el artista se muestra implacable con el tiempo, con la senectud y la decadencia, pues la belleza no es sólo el único objeto del retrato.

La pintura de retratos continuará durante los siglos siguientes hasta la actualidad, transitando por todos los estilos artísticos, con mayor o menor incidencia. El punto de inflexión podría situarse hacia 1850, cuando la fotografía adquiere un gran desarrollo y a partir del Impresionismo el retrato, como representación fidedigna de la realidad pierde su razón de ser, abriendo nuevos cauces a este género pictórico.