



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

División de Estudios de Posgrado en A.V.

Academia de San Carlos



Tesis

“El retrato.” Una propuesta metodológica para su elaboración.

Presenta Alfredo Nieto Martínez

Para obtener el grado de Maestría en la Orientación en “Pintura”

Director de tesis: Dr. Daniel Manzano Águila.

México, D.F., septiembre de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.

Capítulo 1.

Semblanza del retrato. 9

1.1. Breve historia del retrato, Baja Edad Media y siglo XVI. 9

1.2. El retrato en México. 38

1.2.1. Hermenegildo Bustos. 46

Capítulo 2.

Algunos conceptos, teorías y consideraciones del retrato 52

2.1. Definición del retrato. 54

2.2. El gesto en el retrato. 60

2.3. El dibujo en el retrato. 64

2.4. El retrato psicológico. 71

2.5. El autorretrato. 74

2.6. La fisonomía. 80

2.7. La caricatura. 86

Capítulo 3.

Propuesta personal (desarrollo) 89

3.1. La importancia de la enseñanza del proceso creativo. 89

3.2. Proceso creativo del retrato y antecedentes históricos. 92

3.3. ¿Por qué pintar un retrato actualmente? 102

3.4. Metodología para pintar un retrato.	106
Herramientas.	106
Paleta de trabajo.	107
Pigmentos.	110
Pinceles.	114
Espátulas.	114
3.5 Formulario.	115
Solventes.	115
Médiums.	116
Aceites.	116
Resinas naturales.	118
Bálsamos.	119
Barnicetas.	120
Barniz de cera.	120
Temples.	121
Acuarela.	127
Goauche.	128
Pastel.	129
Oleo.	129
Tinta china.	130
Encausto.	131
Fresco.	132
Soportes.	135

Imprimación de soportes para retratos muestra.	135
Fondos.	139
3.5. El dibujo para nuestros retratos.	143
1. Retrato de Bárbara (técnica temple).	156
2. Retrato de Karla (técnica flamenca, óleo-temple magro).	156
3. Retrato de Farah (técnica veneciana, óleo-temple graso).	161
4. Autorretrato (técnica acuarela).	165
5. Retrato de Paola (técnica acrílica).	170
6. Retrato de Jonas (técnica encausto).	172
7. Retrato de Tania (técnica piroxilina).	175
8. Retrato de L. Nishizawa (técnica fresco).	177
Conclusiones.	181
Bibliografía.	182
Ilustraciones	192

INTRODUCCIÓN

Comencé a dibujar retratos en 1985, a mi ingreso a la ENAP. Primero con carbón en la clase de dibujo, ya que se me dificultaba la estructura del retrato y por ende pintarlos; después de varias decenas de dibujos que hice de mi madre, hermanas y amigos, comienzo a pintarlos al óleo y al encausto en la clase de técnicas de los materiales, porque eran técnicas menos complicadas que el resto de las que en este taller se enseñan (temple, acuarela, pastel, etc.), o por lo menos es lo que yo creía. Para entonces, pintar retratos en los talleres de la ENAP se veía con cierto desdén, quizás debido a la impregnación del arte vanguardia que no solamente negaba el tema sino en algunos casos el mismo hecho de pintar. Sin embargo, continué pintando retratos y con el paso del tiempo usé las demás técnicas, incluso algunas que no se enseñaban durante el curso; lo anterior fue posible gracias a la sistematización de los procesos técnicos, de esta manera realicé un buen número de retratos de cada una de las técnicas, de donde surgieron proyectos personales gracias a los cuales mi trabajo académico se ha beneficiado y consecuentemente los alumnos. Entonces, desde hace diez años en mi clase de técnicas he tratado de fomentar como punto central la enseñanza de una técnica específica: el retrato, ya que me permite entablar un diálogo conceptual con el alumno, con lo cual el resultado es por demás convincente. Lo anterior adquiere especial importancia si observamos que actualmente se pintan retratos en varios talleres de nuestra escuela.

Realizar este trabajo de investigación sería no sólo un testimonio de trabajo personal, sino documento de apoyo para cualquier alumno interesado en la elaboración de un retrato a través de diferentes técnicas de pintura. De modo que

en el proceso enseñanza – aprendizaje, podría ser relevante para la comunidad de académicos y estudiantes de la ENAP.

Para alcanzar el conocimiento necesario para hacer retratos, iniciaré con una breve semblanza de este género. Partiré de su nacimiento en el neolítico, en la región de Jericó, en Cisjordania. Se verá la importancia del retrato egipcio, el cual es resultado de sus prácticas funerarias y cómo cambia éste en sus diferentes periodos; después de este periodo el retrato sufre una discontinuidad y debemos esperar varios siglos en estas mismas tierras, en donde surgen los más bellos ejemplos del retrato antiguo en el valle de Al-fayum. Resultado del sincretismo de la cultura egipcia y romana se entenderá la influencia de estos retratos en las representaciones cristianas y bizantinas, de esta forma llegaré a los siglos IX y X, cuando aparece el donante, quien mandaba a realizar los frescos o los manuscritos. Al llegar al siglo XIV, surge la aparición del retablo, en donde se representaba al donante respetuoso y sumiso frente a la imagen divina, después representado en un acto de igualdad frente a la misma, y así se llega a la aparición del retablo autónomo; se verá cómo se gesta la escuela flamenca en el siglo XV y su influencia hacia todo el resto de Europa, que es la época más prolifera en cuanto a la representación del individuo. Dedicaré una mirada a México prehispánico, en donde los antiguos mayas y zapotecas hicieron retratos esculpidos y en relieves, haré una síntesis desde la llegada de los españoles hasta el nacimiento de uno de los primeros pintores de retratos: Hermenegildo Bustos.

Una vez que he hecho este recorrido hasta llegar a la época de mayor esplendor del retrato, inicia el segundo capítulo definiendo qué es el retrato y cómo cambia el concepto según la época y el lugar. Antes del inicio de la metodología, es importante tratar de dilucidar una serie de consideraciones y conceptos para entender cabalmente el género del retrato. Iniciaré con el parecido en el retrato, que es la condición más importante y cómo está relacionada a la fotografía actualmente; para poder lograr el parecido del retrato veremos que el dibujo es el esqueleto de éste y que existen diferentes teorías, métodos y técnicas;

haré una revisión de algunas de ellas; también se verá por qué los ojos y la mirada son tan importantes para el artista y para los psicólogos e investigadores del comportamiento humano,(no por nada algunas culturas no permiten ver los ojos de la mujeres). Paso al autorretrato que es una forma de pintar retratos siendo uno mismo el modelo, sirve como ejercicio para conocerse mejor y autoevaluación. Analizaré algunas de las teorías de fisionomía, ya que son de los primeros estudios que se escribieron e ilustraron respecto al retrato. De ahí pasaré a la caricatura, que se define como una forma de hacer retratos y que agudiza el ojo del artista para lograr el parecido a partir de la ironía. Y para terminar el tercer capítulo, me pregunto en primer lugar ¿por qué se considera a la enseñanza del arte como un acto cognitivo? Y por tanto, es posible que se pueda enseñar a partir de diferentes metodologías; así mismo se verá la importancia de contar con testimonios escritos de los procesos creativos de los artistas de cualquier época y haré un recorrido histórico por algunas de las más importantes, desde Vitrubio y Plinio, que datan del año 50 a.C y el 50 d.C, respectivamente, y hasta llegar al *El libro del arte* de Cennino Cennini, y veremos que el retrato se sigue pintando actualmente debido al interés del artista. Finalmente haré una revisión del proceso creativo para realizar un retrato con las diferentes técnicas que enseñamos en la ENAP, desde las más antiguas como el fresco, el temple y encausto, hasta el acrílico y la piroxilina; se podrá acceder a un formulario que contiene el proceso de elaboración de cada una. Y concluyo con una bitácora de trabajo en donde se encontrarán las técnicas utilizadas, proceso de dibujo y pintura, uso de diferentes soportes, temples, barnices, barnicetas, aceites, gomas y ceras. Combinaciones de temple y óleo, el fresco, la piroxilina, acuarela e incluso algunas técnicas análogas, etc.

Cuando un alumno inicia sus estudios de la licenciatura en Artes Visuales recibe mucha y muy variada información respecto a las cuatro áreas;(pintura,escultura,grafica,y diseño) de la carrera, debido a esto y a su poca experiencia en este terreno, en muchas ocasiones se confunden respecto al rumbo que deben tomar en su quehacer artístico. En el área de pintura y en particular en el taller de técnicas de los materiales, el problema inicia cuando los

alumnos deciden pintar sin un orden; debido a lo anterior, he diseñado algunas estrategias de trabajo para enseñar cada una de las técnicas, en donde el retrato toma un papel preponderante. La hipótesis que se plantea en esta investigación, es que cuando un alumno se sabe capaz de poder hacer un retrato, adquiere una gran seguridad para realizar cualquier otra obra por más complicada que ésta sea. Y es posible lograrlo si el alumno se inicia con retratos y técnicas sencillas, en las cuales pueda entender paralelamente conceptos de dibujo y pintura, partiendo de los más elementales como el contorno, el modelado, la veladura, etc. Y hasta llegar a un acto reflexivo que le permita desarrollar proyectos emergidos de sus experiencias con el retrato. Para lograr mejores resultados podría ser de gran utilidad contar con un manual o formulario de las técnicas y conocer los procesos con los que otros artistas llevan a cabo un retrato.

CAPITULO 1.

SEMBLANZA DEL RETRATO.

El retrato ha sido una forma de permanencia e inmortalidad para el hombre de todos los tiempos, ha sido también símbolo de identidad por medio del cual conocemos distintos aspectos de orden social, cultural, económico, etc. Esta voluntad de retener la imagen o la efigie de un ser querido o la de sí mismo y heredarla a sus descendientes dotada de un sentido mágico, con el afán de preservar valores y virtudes que no pueden disolverse paralelamente al difunto, es un impulso humano presente en todas las culturas, lo cual da lugar a la aparición del retrato individual y que a diferencia de las representaciones convencionales y estereotipadas en cada una de ellas, el retrato individual se distingue porque permite identificar al modelo.

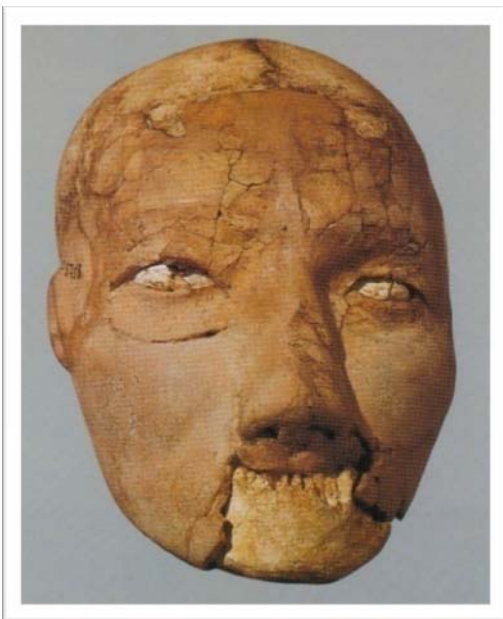


Ilustración 1

Este deseo parece ser el transformador que relaciona al arte con las prácticas funerarias del hombre neolítico de Jericó (Jerusalén, Cisjordania), (ilustración 1) en donde se hallaron en fosas y sepulcros o en habitaciones con enterramientos, cráneos humanos intervenidos y usados como soporte para modelarlos con arcilla y yeso, logrando un impresionante realismo de facciones, además incrustaban concha a los ojos y policromaban con color rojo. De

esta manera estamos indiscutiblemente frente a un “retrato funerario”, el cual perduró en esculturas de tamaño natural en piedra o arcilla posteriormente; aunque el cráneo ha desaparecido, la cabeza sigue conservando su naturalismo sorprendente.

En México, un caso no menos sorprendente es la máscara, de jade del “halach uinic”, en el templo de las inscripciones en Palenque, cuyo rostro fue modelado con estuco y recubierto con mosaicos de jade. “El ejemplo más célebre es el de los romanos, que conservaban los retratos, mejor dicho, las máscaras funerarias de los antepasados, junto al altar de los lares, de los dioses protectores de la familia”¹

De esta manera, estamos frente al dilema en el que al parecer durante la antigüedad el retrato se expresaba principalmente por medio de la escultura, y esto obedece a que está hecha de un material más perdurable, redundando en una mejor conservación, al paso del tiempo comparativamente con la pintura, además que ésta última requiere que el artista experimente un mayor grado de abstracción.

Ésta hipótesis está muy lejos de ser cierta, dado que todas las civilizaciones de la antigüedad se conocen sólo y únicamente por los vestigios que llegan a nosotros más o menos bien conservados; es decir los más endebles o frágiles desaparecen y los duros o bien consolidados perduran. De modo que terminan siendo nuestras evidencias para la reconstrucción de la historia.

De cualquier forma debemos estar consientes de la gran destrucción de obra pintada desde los inicios de la historia. Por ello: “...se trata, pues, una vez más, de basarse en el ejemplo de la escultura para captar la manera en que el retrato, en el sentido estricto del término aparece en Egipto, diferenciándose del ideograma. Las creencias de los egipcios imponían una disposición particular de la sepultura que jugaba un papel esencial, en la vida póstuma a la que accedía el difunto gracias a la resurrección la imagen del difunto, señor del sepulcro expuesta en el Serdab (la cámara de las estatuas) en el interior de la tumba, estaba destinada a recibir después de la muerte terrestre aquello que los egipcios denominaban KA y que nosotros traducimos por el alma inmortal o el doble. Gracias a esta práctica se ha salvado de la destrucción una parte considerable del arte egipcio, especialmente de su arte funerario”²

Podemos decir que la aparición de un estilo en el arte funerario egipcio del tercer milenio, es el resultado de la capacidad técnica de los artistas para representar al difunto objetivamente, dando así las condiciones para la eventual

¹ Matilde Battistini, Lucia Impelluso y Stefano Zuffi, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, 2000, p. 11.

² Galiene y Pierre Francastell, *El retrato*, 1988. p. 21.

aparición del retrato. En esta etapa, las cámaras mortuorias eran decoradas con escenas del faraón acompañado de su corte y realizando actividades terrenales. Después, en la IV dinastía desaparecen las tumbas que representan la vivienda y las cámaras solamente contienen el sarcófago y complementada con una cabeza de reposición, eventualmente aparece un retrato, por falta de lugar sustituyendo a las inscripciones que antes era el único medio para identificar al difunto; en la V dinastía se vuelve a recrear en la tumba la morada terrestre para facilitar el viaje del “ka” (alma inmortal) al más allá. En la VI y última dinastía del gran imperio desaparece la capilla de ofrendas y se conservan únicamente los bajorrelieves (escenas terrenales).

Dentro del nuevo imperio, en la dinastía XVIII resurge un nuevo arte, el de la pintura que sustituye a los bajorrelieves en tumbas; su desarrollo técnico es acompañado de nuevas ideas y aunque es más frágil, menos suntuoso, también es más libre y permite expresar nuevas ideas y permite sustituir a las ya establecidas; gracias a estas condiciones y a la restauración del nuevo imperio el retrato surge, pues aunque la religión oficial establecida por el reinado de Tebas, que adoran a Amon-Ra (Sol Soberano), las masas del pueblo siguen adorando a Osiris (Señor del Reino de los Muertos); es restituido el culto a los muertos de manera más popular pero con amor y exagerada ternura, cuidando todo detalle de manera que no falte nada a los difuntos en su resurrección en el más allá. Esto se pone de manifiesto en las pinturas donde son representados los muertos en actividades cotidianas y el fulgor de juventud.

“Se trata sin ninguna duda de retratos, puesto que estas tumbas fueron decoradas cuando aun vivían los futuros ocupantes. Desde luego, de ninguna forma se trataba de estos retratos que presuponen una pose estudiada y una reproducción fiel rasgo por rasgo. Más bien eran rápidos esbozos trazados por la mano experta de un artista que los produce por centenares, pero que sabe, no obstante, retener la particularidad que en el comportamiento o el juego de la fisonomía diferencia a cada uno de sus clientes”³

En este momento, según este autor, podemos hablar de dos tipos de retrato: el oficial y el de género. El primero aparece en las tumbas, es poco personal y

³ *Ibid.* p. 27.

antecede al tradicional banquete funerario, se limita a cánones religiosos en donde el “KA” es lo importante, o sea su intemporalidad; en el segundo se muestra al difunto realizando sus actividades cotidianas, así como escenas de cacería o pesca en las cuales muestra una actitud más graciosa y de vivo aspecto.

Caso especial es la tumba que Ramsés II, de la dinastía XIX, llamado también el conquistador, ofrenda a su mujer Nefertari, la cual se encuentra en el Valle de las Reinas. En ella, la reina aparece en distintas situaciones, jugando a veces un juego parecido al ajedrez, llevando ofrendas o simplemente como adoratriz. En cada una de estas escenas sus rasgos permanecen reconocibles: la boca, los ojos, cuerpo esbelto y bello, y con características ornamentales, cualidades que no aparecen anteriormente a ella en otras tumbas.

La fisonomía de su cara como abertura de sus ojos, el contorno del rostro, arco de la nariz, curvatura de la misma y boca son suficientes para otorgar al rostro su carácter y personalidad.

Como en un principio mencioné, podemos hablar de un arte del retrato conservado en las tumbas, ya que es lo que hasta ahora ha llegado a nuestras manos mejor conservadas. Sin embargo, existen algunos vestigios encontrados en las ruinas de los palacios de Tell al- Amarna; un ejemplo es un bajo relieve pintado donde se ve a un rey y una reina paseando por el jardín, este último es un testimonio que el retrato se utiliza en la ornamentación de viviendas y lugares públicos, pero no se puede hablar más por falta de ejemplos que seguramente el tiempo borró.

Comparada con la cultura egipcia, la asiria no tiene vestigios de retratos, y esto obedece a que los asirios aceptan a la muerte como inevitable y ni su religión ni sus tendencias al arte lo pueden remediar. Entonces, al no existir una protección como en el caso de los egipcios lo eran las necrópolis, la poca pintura que se conservó o de la que hay algún rastro no ha proporcionado ningún dato a cerca de retratos; al igual que en Mesopotamia, en Creta no existe arquitectura sagrada y se cree que los cretenses adoraban a sus Dioses de manera directa y no a estatuas, esculturas o imágenes. Pocos son los vestigios y sin embargo en

el palacio de Cnossos se encontró el fragmento de un fresco que evoca a tres jóvenes y bellas mujeres de corte, en realidad, ¿son retratos todas estas figuras estremecidas de vida? La respuesta es difícil, no existe un número suficiente como para realizar un cotejo satisfactorio y que sirva de base a la elección que se impone entre el deseo de reproducir personas determinadas y el virtuosísimo de un arte consumado que varía para no repetirse, de modo que se puede decir que en Grecia clásica el concepto de retrato pintado no existió, pues el análisis formal de sus vestigios no registra la edad, fealdad e imperfecciones de la individualidad de la efigie, y por lo contrario son formas un tanto convencionales y de interpretación ideal que obedecen a un canon de belleza.

El retrato es una actividad artística, quizás, de las más presentes en la historia del arte en todos los tiempos, y como ya veíamos, su desarrollo no es continuación ascendente, posee la capacidad para reaparecer después de desaparecer en segmentos de tiempo a veces prolongados a causa de cuestiones ajenas a la modalidad artística.

Después de este eclipse, el retrato renace y evoluciona en Etruria en la península itálica, en los siglos VII y I a.C; esta cultura al igual que Egipto nos ha legado un arte funerario que se conserva sobre las paredes de las tumbas en los centros de Tarquinia y Hiusi.

Al igual que Egipto, se representan escenas de banquete con música y danza del cual permite acceder al difunto a los alimentos en la otra vida, y a su vez las escenas de la vida cotidiana le permiten el acceso a sus actividades preferidas en el más allá.

Pero en Etruria la evolución de la imaginería funeraria se desarrolla bajo el entendido de la continuación de la vida terrestre en el más allá, a diferencia de Egipto, en donde se espera la resurrección del difunto en su tumba.

Sin duda los etruscos le deben esta influencia a los griegos a partir del siglo IV. La vida póstuma se entiende de una forma imaginaria, concebida como perteneciente al reino de las sombras; en este sentido Pedro Azara nos dice a cerca de la sombra:

“en el imaginario antiguo, la imagen está unida a la sombra, nace de la sombra. En la sombra que un ser proyecta o abandona sobre un plano, la sombra resulta de la proyección del perfil de un modelo, está siempre unida a él, lo sigue por todas partes. Sólo desaparece –o mejor dicho, sus contornos se diluyen- cuando las sombras de la noche lo invaden todo y hacen desaparecer preso de la oscuridad, al modelo solo los seres incorpóreos no echan no tienen sombra perder la sombra es morir la pierden los que entran para siempre al reino de las sombras”.⁴

Este reino de las sombras en Etruria se distingue por los demonios que cohabitan con el difunto, el cual conserva su identidad en medio de esfinges, monstruos y toros alados que tienen su origen en Egipto y Asia.

De modo que, por un lado, la influencia de las ideas religiosas griegas que resultan en el nacimiento de un sentido metafísico y, por otro lado, la estética griega que se ejerce sobre la forma, y resultan mucho más reales o por lo menos más cercanos a la realidad. Dicho influjo, por supuesto, se debe a su cercanía con las colonias griegas de Italia medieval. Dicha influencia no llega a ser un canon de belleza ideal perfecto. Sólo es adoptado el estilo tipológico genérico (hombre o mujer). Dentro de este mismo territorio italiano y dado que los latinos no cuentan con una civilización anterior a la de los griegos, se deduce que, luego entonces, son los conquistadores de los etruscos, pero también los herederos de la tradición que, a su vez como ya mencionaba, los etruscos heredan de los griegos.

Dicho de otra manera, la cultura etrusca en sus orígenes es orientalizada fuertemente y contagia a helenos y los romanos que con el tiempo abrevan de la cultura helénica, llegando a ser durante largo tiempo copistas de la escultura griega, sobre todo de las obras maestras.

Es decir, copian directamente el arte de la Etruria que tenía la influencia oriental. “...el retrato individual romano en particular, parece hundir sus raíces en ese terreno favorable, toma su vuelo a partir de la época republicana ejerciendo a su vez una clara influencia sobre Grecia, que en su decadencia termina por unirse a ella, sólo que en uno o en otro caso no se trata siempre más que de retratos esculpidos.”⁵

⁴ Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato occidental*, 2002. p. 52.

⁵ Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 39.

Respecto a la pintura o al posible retrato pintado, no existe en Roma, pese a que ellos toman de los etruscos la costumbre de pintar el interior de sus casas, buscando sobre todo construir arquitectura interna gracias a la pintura mural y en donde también, a su vez, construyen exposiciones exteriores.

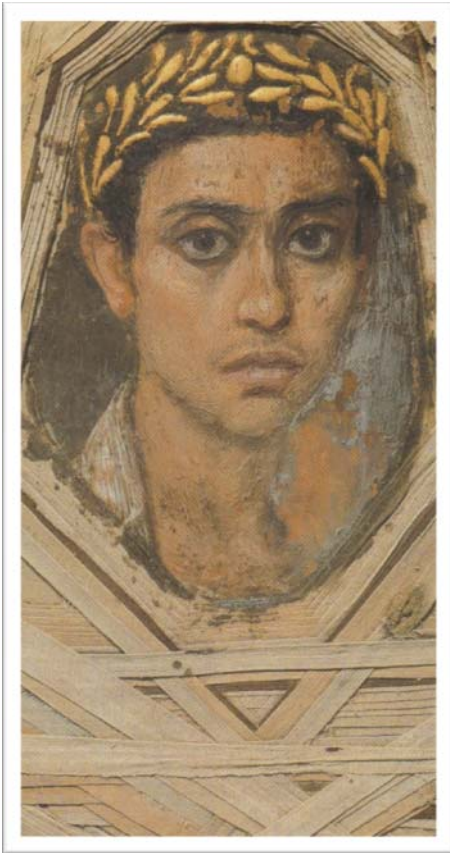


Ilustración 2

En el área de Medio Oriente, en la región limitada del mediterráneo al norte y hasta las fronteras de Mesopotamia, el helenismo logró infiltrarse de una manera natural dejando tan sólo cierta huella del arte original. El arte grecorromano en Oriente se revela de una forma muy clara en la escultura más que en la arquitectura. Sin embargo, el retrato pintado prácticamente no existe. Por otro lado y, de una manera opuesta a Oriente, Egipto resiste la avasalladora influencia grecorromana pese a las vicisitudes decadentes de la baja época. “La mayor y mejor fuente de retratos de la

antigüedad que se ha encontrado es relativamente reciente. Esta fuente y quizá esto no sea tan casual se debe ¡al arte funerario! Procede de tierras de Egipto, cuando ese país ya había sido conquistado por Roma, allí el realismo romano más descarnado, suavizado por cierto idealismo greco helenístico (ya que el país de los faraones había sido ocupado por los ejércitos Alejandro) supo dar forma y expresión a las creencias egipcias en el mas allá”⁶. En esta cita Pedro Azara se refiere, sin duda, a los retratos que fueron hallados en la región de Al-fayun, (ilustracion 2) realizados con la técnica del temple y/o encausto sobre tabla de cedro, que miden unos 35x18 cm. aprox., y que se colocaban sobre el sarcófago a la altura de la cabeza, y algunos más se pintaban sobre los sudarios hechos de vendas de lino, sobre la cara del difunto, esto obedece a la antigua religión de los

⁶ Pedro Azara, *op.cit.* pp. 57- 58.

faraones que trasciende hasta nuestra época y sigue siendo importante como en antaño encerrar el cuerpo en la tumba con un doble del cuerpo muerto, que en este caso es el rostro pintado.

Esto se considera que es con el fin de que, si el cuerpo entraba en descomposición, el rostro sería su defensa y no perdería su espíritu (ka) que le serviría para entrar al reino de los muertos para proseguir su existencia sin ninguna alteración.

Estos retratos fueron realizados entre los siglos I y III d.C., bajo el dominio Romano:

"...los retratos representan difuntos tanto paganos como cristianos, ocho griegos y romanos de Egipto, egipcios y orientales helenizados y cualquiera que fuera el material empleado, su cometido era el de ser un testimonio de apariencia del difunto durante su vida".⁷

No sería aventurado pensar que el retrato egipcio es el mejor representante de la antigüedad, por la calidad y el sorprendente carácter logrado en los más de 1000 retratos encontrados por el arqueólogo inglés Flinders Petrie, en el área de Al Fayum, en 1887, y por la extraordinaria conservación de éstos; no obstante son retratos llenos de vida, no daban concesiones, eran agudizados los defectos o imperfecciones carnales, y además se asentaban con crudeza dichos defectos por llamarles de algún modo; todas esas características de la pintura grecorromana y que a diferencia de la greco helenística, que escogía al parecer rostros jóvenes, en Al Fayum no existía tal cosa, pues no se escondía la edad del difunto, logrando un tipo de retrato que está más cercano al gusto moderno actual; pero además un aspecto muy sobresaliente de estos retratos es la mirada, ya que de ellos abrevan los artistas cristianos para el desarrollo de su iconografía. Los retratos funerarios de Al Fayum parecieran que están mirando al más allá, frontalmente y con la melancolía a la muerte.

Con los ojos bien abiertos, pero también es un hecho el no permitir que se cierren para siempre; es decir, la luz de los ojos que es la misma con la que su

⁷ "Los retratos de Fayum" figs. 4- 5.

dios los alumbraba, la transmiten a través de los ojos y si se cierran la luz se apagará.

André Malraux escribió a propósito de estos rostros que "...en ellos resplandece la llama de la vida inmortal, de hecho, en los más bellos, en su mayoría pintados al natural cuando el personaje aún vivía, o bien copiados de algún retrato suyo, parece que los pintores, herederos de la tradición naturalista de los griegos, han sido capaces de captar la vida misma..."⁸

Esta aseveración obedece, según el texto, a que muchos de estos retratos que fueron colocados en los sarcófagos son de diferentes tamaños y denotan haber estado colgados en algún lugar en la vivienda de los difuntos cuando aún tenían vida.

Una de las dos razones que al parecer fueron los móviles para llegar a este desarrollo del retrato antiguo, desaparece con la adopción del cristianismo, y me refiero a la idea de la superación de la muerte, que no obstante el cristianismo proclamó la separación del cuerpo y del alma, y que por consiguiente el cuerpo se destruye por completo con la muerte; por ende, cualquier imagen pintada o esculpida con el fin de encarnar en ella es rechazada totalmente, con lo que se pone fin al retrato antiguo.

Al parecer, el retrato desaparece hasta el renacimiento, o por lo menos eso piensan algunos historiadores, sin embargo no se debe de entender como una verdad absoluta, y recordemos que el retrato a través de la historia únicamente toma nuevas ideas acorde a la sociedad y sus necesidades, convirtiéndolas en razones que aseguren su supervivencia.

Con el cristianismo se fomenta el desarrollo del retrato esculpido o busto, así como el uso del retrato en algunas alhajas, vajillas y otros objetos de ornato, pero sin duda, la principal fuente de retratos de esta época son los retratos de las catacumbas, los cuales siguen o mejor dicho, reanudan la tradición pre-romana de pintar al difunto en su sepultura, dicha tradición es sustituida en algún tiempo por estelas al aire libre; debido a las persecuciones de los cristianos, ellos buscaban lugares secretos para sus tumbas, y retoman de los templos la imagen de los

⁸ *Ibid.* p. 50.

orantes para pintarlos en sus espacios, el interior de las tumbas; sólo que en este retrato tiene los rasgos, del difunto llegando de esta manera la supervivencia del retrato.

Sin embargo, una vez más ésta evolución se detiene cuando la infiltración de los bárbaros se convierte en ocupación, lo cual obedece al hecho que el retrato (como antes había mencionado), requiere de una meditación mucho más elevada por parte del artista, la cual no es propia de los pueblos bárbaros:

“...un primitivo no deja captar su imagen sea fiel o no, la imagen posee a sus ojos un carácter de realidad: no representa y existe por sí misma y es tan capaz de actuar como de sufrir una acción procedente de otro...”⁹

Por otro lado, es de suma importancia hacer mención que por una parte, el cristianismo niega la función de la imagen como intermedio entre la vida terrestre y la vida después de esta, y que solamente subsiste la función imperial y la que sirve para la adoración del príncipe divino; en este sentido, es claro que el cristianismo retoma del retrato greco-egipcio la magnificencia de la mirada para expresar la grandeza del hijo de Dios, esta importancia de la mirada la cual se abre de una manera exagerada pero a la vez severa y bondadosa, y que termina minimizando el cuerpo de estas mismas representaciones del hijo de Dios; de modo que un cuerpo bello ya no es necesario para que sea recordado por las generaciones venideras.

El pensamiento cristiano tiene como fundamento la unidad y esencia, y es monoteísta o dicho de otra forma, un solo dios dotado de una esencia divina única, que nosotros conocemos como santísima trinidad, dios padre, dios hijo y espíritu santo, en donde el padre y el hijo no pueden existir el uno sin el otro, por un lado el hijo siempre es imagen del padre y a su vez el padre será siempre el modelo del hijo, y como éste se encarnó en el cuerpo de un hombre sin perder su divinidad absorbe la esencia humana; así como su cuerpo entonces al ser una forma visible es posible retratarlo, dicha imagen o retrato idéntico a él pasa a ser una imagen divina, y más aún por ser una esencia que no pertenece a la forma viva, ya que ha sido elaborada la tabla y la pintura le otorga este carácter.

⁹ Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 53.

De esta manera, al multiplicarse la imagen de Cristo, al ser pintada por manos de artistas, redundando en la multiplicación de dioses, "...tanto más cuanto que la fabricación de dioses, que sólo puede estar al alcance de dioses convierte al retratista en una divinidad, en un creador en sentido fuerte- divino..."¹⁰

La controversia generada por la proliferación de imágenes de Cristo en los diferentes grupos cristianos son de repudio, bien de convencimiento, en éste caso los defensores sustentan la existencia de Cristo, así como de su imagen en la impresión que dejó en el paño de Verónica poco tiempo antes de ser



Ilustración 3 y 4

crucificado":...entre los que admiten la existencia de Jesús de Nazaret hay quienes consideran su vida como prácticamente incognoscible, fuera de algunos hechos como su crucifixión por las autoridades romanas."¹¹

Otro retrato de Jesús en vida, es el que un rey oriental supuestamente mandó a realizarle con un pintor de su corte, el cual al estar frente a Jesús no pudo pintar debido a su resplandor, que lo dejó cegado, y el Nazareno compadecido tomó la tela y acercándosela a la cara dejó su rostro impreso.

Existen al parecer más pruebas que pudieran constatar la veracidad del retrato de Jesús, pero como mi objetivo no es el convencimiento de dicha aseveración, concluyo esta idea con el principio de que Dios creó al hombre a imagen y semejanza suya, y al encarnar Jesús en un hombre y siendo hijo de Dios, el resultado es una imagen de hombre, la cual deja en el velo de Verónica. Pedro Azara dice: "...la existencia del retrato es la prueba del

¹⁰ Pedro Azara, *op.cit.* p. 67.

¹¹ *Historia de la religión.* p. 228.

paso de Dios por la tierra. La razón de su acción y su existencia, se basa en la legalidad de sus imágenes.”¹²

Por último, la función imperial y de poder del retrato en Roma, los obispos colocaban retratos en tantos lugares como fuera necesario según su criterio, a la vista de los fieles, junto al santo patrono de la iglesia o a la imagen de Jesús como punto central, se alineaban los santos y entre ellos la efigie del papa; de modo que el arte era patrocinado por dignatarios de la iglesia y el Estado, y ambos buscaban la forma de hacerse presentes por medio de su retrato, el cual era colocado en distintos lugares en donde fuera necesario. Por ejemplo, el emperador Justiniano una vez conquistada Italia, expulsando a los Ostrogodos de Rávena, manda a decorar con mosaicos el ábside de la iglesia de San Vitale en el año 785 (ilustración 3 y 4). Aquí se muestran dos paneles, en uno a su mujer y en el otro a él. Ambos con su séquito, ataviados con ropas y joyas lujosas, y su cabeza rodeada de un nimbo de santidad; este ejemplo nos muestra el retrato de Justiniano con rostro tranquilo y mirada frontal y dura, que es representativo del arte Bizantino, además es notorio que en su séquito se encuentra el banquero Juliano, el cual contribuyó en la financiación de dichos mosaicos. Siendo el precedente del santo patrocinio de decoración de iglesias por parte del donador, que era quien desembolsaba el dinero para esta causa.

El ejemplo de Justiniano rodeado de su nimbo de santidad, deja patente del pensamiento bizantino del rey-dios, el cual cambia en algún tiempo la concepción del rey por la gracia divina, en donde por ningún motivo se representa al dignatario con nimbo de santidad.

La aparición del donante es determinante para la permanencia del retrato, primero por el papa en Roma y el rey en Occidente, después entre los siglos IX y X el retrato individual toma fuerza sin precedente, toda vez que cualquier persona que cuente con los medios para financiar una obra piadosa puede ser donante sin importar su rango. Lo mismo para la realización de una pintura mural al fresco, que para un manuscrito iluminado, y posteriormente, para los retablos que aparecen en el siglo XIV.

¹² Pedro Azara, *op.cit.* p.74.

Existen datos que dan cuenta de la obsesión por así decirlo, de algunos dignatarios de la iglesia por incluirse en estas decoraciones, atribuyéndose por un lado el trono como símbolo de poder imperial y por otro la santidad del papa.

La carrera del retrato hacia la libertad absoluta de este género comienza a gestarse. Es importante mencionar ejemplos de retratos específicos, por la sencilla razón de ser parte aguas que, a la postre, repercutirán en el uso frecuente como moda que incluso sigue teniendo vigencia hasta hoy.

Tal es el caso de un escriba e ilustrador de manuscritos, el inglés llamado Eadwine, monje de Canterbury, quien se realizó un autorretrato de memoria en el salterio de Utrech, y aunque al parecer, que sólo a partir de la imagen se pudiera afirmar lo dicho antes, pero este manuscrito además es reforzado con una inscripción hecha por el mismo autor, “príncipe de los escribas,” “cuya gloria permanecerá eternamente viva”; lo revelador de este ejemplo es que además del hecho de ser un autorretrato, la novedad es que el artista se hace presente y busca salir del anonimato después de muchos años, movido quizás, por un impulso de poder, al igual que los dignatarios y pontífices.

Este ejemplo, junto con la conjunción de dos aspectos fundamentales en la pintura, técnica y concepto como un todo indivisible, heredado por la pintura de retratos greco-egipcios y arrastrando durante mucho tiempo, son quizás a su vez característicos de la gran época del retrato que se inicia en la Baja Edad Media y se prolonga hasta el siglo XVII, según Norbert Schneider:

“...esta es la gran época de este género pictórico, la época de la reanimación y renovación genuina de la representación de personalidades privilegiadas o particularmente estimadas por la sociedad, una representación fiel a la realidad e inspirada en el individualismo que había sido reprimido desde la época tardoantigua hasta entonces.”¹³

La aparición del retablo en el siglo XIV, es fundamental para que el desarrollo del retrato culmine como retrato autónomo; el retablo aparece en respuesta al cambio arquitectónico que sufre la construcción de las iglesias góticas al norte de los Alpes en Francia. Su importancia deriva de la posibilidad de ser desplazado y a

¹³ Norbert Schneider, *El arte del retrato*, 1995. P.6.

su vez de poderse pintar en el taller, lo cual a la postre redundará en la aparición del cuadro de caballete y particularmente las tablas. Los temas eran composiciones muy complejas y el donante queda retratado en posiciones privilegiadas, como ya había venido ocurriendo en los frescos pero ahora de una manera céntrica, con el central fin de servir para educar al gran cúmulo de fieles iletrados. El desarrollo del retablo está condicionado por el de la arquitectura y es en Flandes donde su elaboración es más compleja, son piezas que lo mismo se pueden ver en su exterior que en su interior, o sea abiertos o cerrados.

El camino al retrato libre, en toda la extensión de la palabra está próximo dadas las condiciones técnico formales.

El primer retrato libre en el que Juan el bueno de Francia se mandó a pintar, hacia 1360 (hoy en el museo de Louvre en París), el fin era mostrarse así mismo y pese a ser un retrato de perfil, testificando haber sido pintado en vida del dignatario y que además es, a su vez, antecedente de una nueva faceta en la que los retratos se presentaban por los santos. Un ejemplo es el del retrato de Esteban de Chevalier, presentado por San Esteban, obra de Jean Fouquet.

En este caso no se trata de un rey, sino de un particular, el cual se hace retratar junto a su doble en un panel como retrato independiente y como donante, pues la segunda tabla es la virgen de querubines rojos; la personalidad del donante se pone de manifiesto de una manera mucho mas manifiesta en la imagen de la *virgen del Canciller Rolin* de Van Eyck, pintado mucho antes del retablo de Esteban de Chevalier, y en el caso del canciller Rolin, se pone frente a la virgen sin la necesidad de intermediarios. La audacia del canciller, la irreverencia al poder divino, lo hace particularmente interesante como muestra del desarrollo del retrato individual, poco antes de la libertad del mismo, que fue pintado en 1436, aproximadamente. También es conocido como la Virgen de Autun, ciudad a la que pertenece la iglesia a la que fue donado; entre tantos datos arrojados en el análisis formal destaca el autorretrato de Van Eyck en el arco central y se distingue por el turbante color rojo; la ciudad a la que pertenecía el canciller, no ha podido ser determinada a la fecha; la mirada del canciller a la virgen expresa pertenencia, por lo cual se deduce que el mensaje del cuadro es

como si el canciller dijera: “ yo mandé a pintarlo y me presenta con mi ciudad y con el poder igual a la virgen”. (Ilustración 5)

Sin duda una obra como ésta, contiene información muy vasta y de suma importancia sin precedente para su época, con la cual se podría escribir muchísimo a cerca de iconografía, la concepción del mismo, así como la capacidad del pintor y de la controversia acerca del canciller.

Van Eyck pintó otros retablos de donantes, como el (*retablo de Dresde*), el (*canónico Van del Paele*), pero sin duda su obra más hermosa y llena de historia es la *Virgen de Autun*.

“...podemos estar seguros de que muchos retratos de los siglos XIV y XV se han perdido, pero pocos que se conservan muestran un desarrollo notablemente rápido menos de cien años después del retrato de Juan II, los artistas del norte de Europa (como Robert Campin y Jan Van Eyck) ya pintaban retratos sofisticados de un virtuosismo sin igual a la fecha...”¹⁴



Ilustración 5

“...los pintores flamencos del siglo XV, empezando por Jean Van Eyck y Robert Campin, deben de considerarse los verdaderos fundadores del retrato moderno, no sólo por haber sabido restituir de manera magistral la variedad de los tipos físicos, las edades, las expresiones y las vibraciones sentimentales, sino por haber indicado la riqueza de los contenidos simbólicos del retrato...”¹⁵

Otro artista neerlandés, Rogier Vander Weyden, quien había sido ayudante de Robert Campin (Robert Campin maestro de flemalle), esmaestro de Hans Memling

¹⁴ Alexander Sturgis, Claysen Hollis, *Entender la pintura*, 2002. p. 139.

¹⁵ Matilde Battistini, Lucia Impelluso y Stefano Zuffi, *op.cit.* p. 16.

y rival de Jean Van Eyck; su alumno Petrus Christus, se suma a este grupo de artistas flamencos.

La transmisión de conocimientos de maestro a discípulo en la escuela nórdica fue determinante para el desarrollo del retrato, la sucesión de conocimientos técnicos y conceptuales entre estos artistas serían retomados, asimilados y modificados por los artistas italianos más tarde.

La técnica del temple o al óleo, emergido del retablo. Flandes es fiel a su pasado, pero también determinado por su modo de vida; en un clima difícil la actividad cotidiana se desarrolla al interior de las casas con espacios estrechos, lo cual determina una visión cercana y de un realismo meticuloso.

El retrato en Flandes es intimista, física y mentalmente, los personajes inmersos en un estrecho espacio cohabitan con objetos de su cotidianidad, como monedas, relojes y espejos con los que el artista maneja a su antojo el espacio y la imagen. Sin dejar salir la imagen del retratado del espacio del cuadro.

Dichos personajes tienen la mirada clavada en el suelo, tal pareciera que es el temor de ser retratados y ser expuestos sus sentimientos a través de sus ojos, pues en los casos de los retratos que alzan la mirada la endurecen evitando escudriñar en su interior.

Otra característica es la inclusión de las manos, los contrastados ropajes pesados como si les quedaran grandes dejando, apenas entrever los rostros.

La influencia flamenca se difunde por Europa Central y Septentrional con gran resultado mayormente en Francia, debido quizás a su gusto caligráfico heredado de la tradición del gótico-cortesano y aunado al realismo de las obras de Jean Fouquet y Jean Hey, maestro de Moulins.

Para hablar del retrato en Italia, es importante mencionar que éste no siguió la misma dirección que en Flandes, y esto se debe a que desde la primera mitad del siglo XIV el donante continúa tomando su lugar en las pinturas al fresco y a diferencia de Flandes, donde ya se incluían en los retablos o polípticos; de cualquier forma, para entonces los cimientos para el desarrollo del retrato libre estaban consolidados y su desarrollo da paralelamente, no de una forma sistemática ni de parentesco aparente, el gusto por el retrato de Juan el Bueno de

Francia, (ilustración 6) representado como hombre, no como dignatario, es patente pues no existe ninguna insignia ni corona. Es este (perfil), punto de partida de las dos escuelas importantes, Brujas y Florencia, pero en donde su evolución es divergente; por un lado los retablos pintados sobre paneles, tomando como centro de desarrollo al donante, y en Italia el retablo no toma la misma importancia para el donante, dado que este sigue siendo parte de la composición compleja de los frescos; este punto es muy importante, pues una vez que el retrato se desprende del muro y su contexto sacro, en Florencia seguirá conservando durante un buen trecho el parentesco estético con el fresco, mientras que en Flandes copiará las características técnicas conceptuales del retablo.

“...el fresco mural está destinado a ser contemplado de lejos a producir un efecto cuyo valor se mide más en la perspectiva del conjunto que en el detalle, juega con las oposiciones de los colores y el contraste de los volúmenes y exige contornos definidos...”¹⁶

Y en efecto, el retrato en Italia emerge de la tradición en la pintura mural al fresco, que a su vez retoma de la antigüedad clásica como prototipo; es decir, al héroe labrado en piedra y tomado como modelo artístico ideal.

La gran cantidad de vestigios pétreos esculpidos en duros y exquisitos mármoles, daban fe de un pasado glorioso comenzando por la arquitectura, la aparición de esculturas antiguas del suelo italiano, como la Venus o el Apolo, al igual que la gran cantidad que emergían con la lluvia o al escarbar, fueron



Ilustración 6

esculturas que revelaban a los héroes antiguos, a los cuales querían parecerse los hombres del renacimiento italiano.

¹⁶ Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 93.

” en el retrato italiano no caben pensadores que meditan ensimismados en una celda desnuda, como Erasmo, Tomás Moro o Guillaume Budé; los retratistas se prefieren a los conquistadores de palabra, cuerpo o espada, las prostitutas, las cortesanas y las bellezas deslumbrantes de Venecia, y los implacables Condottieri florentinos gozan del favor de los mecenas y los artistas”.¹⁷

Pero estos héroes monolíticos eran perfectos fuera de la realidad mundana, por tanto, al tratar de copiarlas resultaban precisamente copiadas de estatuas y no de personas carnales con huesos y vísceras.

”...sin embargo, la realidad es que durante casi la totalidad del siglo XV no se mezclaron los estilos de los pintores de retratos italianos y flamencos. Una de sus causas fue técnica, el óleo que se empleaba en Flandes permitía a los artistas imitar la realidad con una fidelidad absoluta, mientras que el témple que se empleaba en Italia condenaba a éstos a llevar a cabo compromisos o aproximaciones para tratar de reducir la disparidad entre el mundo real y el mundo imaginario en la pintura”.¹⁸

Los retratos flamencos eran bien conocidos en centros de importancia italiana, como Milán y Nápoles, y sin embargo en Italia se sigue creyendo en la tradición de los retratos de perfil hasta mediados del siglo XV, excepción en Florencia, mientras en los demás centros sigue permaneciendo este gusto: se ha dicho mucho acerca del origen del retrato de perfil, pero hay otras razones por las cuales el gusto por éste prevalece en casi toda Italia y una de ellas es la necesaria relación con la heráldica.

¹⁷ Pedro Azara, *op.cit.* p. 96.

¹⁸ John Pope Henessy, *El retrato en el renacimiento*, 1985. p. 67.

El retrato de perfil sigue en pie desde principios del siglo XV, pese a la aparición de nuevos temas y a la eventual aparición de algunos retratos de frente y tres cuartos, como el de Andrea del Castagno, pero el esquema de perfil ha sido adoptado por la mayoría de artistas incluyendo al Masaccio y Paolo Uccello, considerados “padres fundadores” de la pintura en perspectiva. De esta manera y dispersos entre las diversas cortes, destaca el heredero de Gentile da Fabriano llamado Pisanello, el más admirado durante el primer cuarto del siglo xv y formado entre Verona, Milán, Nápoles y Mantua; gracias a él, el retrato de perfil



Ilustración 7

alcanza un gran desarrollo; entre tantos ejemplos citaré uno que, además de su belleza inherente, tiene toda una historia que ejemplifica lo antes mencionado a cerca del perfil, y lo comenta Pedro Azara:

“... los retratos renacentistas son figuras nítidas, perfectamente siluetadas e idealizadas, de cuyo rostro ha sido eliminada u ocultada cualquier imperfección humana...”¹⁹

¹⁹ Pedro Azara, *op.cit.* p. 99

Y me refiero al retrato que Piero de la Francesca pintó a Federico de Montefeltro conocido como Urbino (Ilustración 7), personaje importantísimo en esta región por haberla transformado en un centro cosmopolita de arte y cultura, en donde convergen artistas importantes como el florentino Paolo Uccello, el flamenco Juan de Gante, y el español Pedro Berruguette; en Urbino se sigue al igual que en otras ciudades el ideal del renacimiento, basado en la herencia histórica de hombres ilustres. El Duque de Urbino elige la pose de perfil, muy usada, como lo que he venido mencionando en toda la pintura italiana.

Salvo que en este caso existía una justificación, pues el duque había sido herido con la lanza de su adversario en su ojo derecho y prácticamente había quedado tuerto por lo que se mandó a quitar una parte de la nariz para que su radio de visión fuera mejor. El resultado al ser retratado, es la imagen de perfil bellamente pintado sin ser idealizado, su nariz marcada como la de un boxeador, marcando únicamente su perfil como si fuera cincelado a manera de la imagen de un César.

Así mismo, es importante señalar las medallas como punto de partida para la realización de un busto o un retrato pintado; esto se debe sin duda, al poco tiempo que tenían los grandes personajes para someterse a largas sesiones para ser flanqueados por los pintores, a lo más, muchos retratos se realizaron a partir de un dibujo, el cual seguramente se ejecutó en muy poco tiempo, éstos seguían sin duda la tradición del perfil de las monedas de la antigüedad romana. Pese a su tamaño de éstas monedas y medallas, los retratos incluidos en ellas contienen los requerimientos básicos para ser retratados, captan la apariencia formal y la verdad psicológica del modelo (ilustración 8).



Ilustración 8

Piero, alumno de Filippo Lippi, quien también pintaba efigies recortadas sobre paisajes reales o imaginarios, que pocos años después es una nueva fórmula del retrato de interiores..

“el retrato de perfil responde de manera eficaz a todas esas exigencias: los valores celebrativos de la tradición cortés son reforzados y enriquecidos con nuevos significados gracias a las investigaciones humanísticas y al coleccionismo de antigüedades. Siguiendo el áulico modelo de las monedas romanas, el señor del siglo XV asume la postura serena, segura e intangible de los emperadores, un modelo de nobleza y de gravitas. Naturalmente la relación entre numismática antigua y el arte del siglo XV es especialmente estrecha en la producción de medallas para las cortes”²⁰

La cantidad de pintores que realizaron retratos de perfil durante el renacimiento es muy amplia, desde Giotto con la figura del cardenal Stefaneschi, Masaccio retrata a Lorenzo de Lenzi, Domenico Veneciano a Matteo di Giovanni Olivieri, Piero di Cosimo retrata a Francesco Giamberti. El retrato de perfil tiene como centro de interés a la mujer del renacimiento, quizás por ser agraciado y adulador, perfiles finos contorneados con fondos oscuros y ataviadas con ropas de finos brocados con hilos de oro, peinados altos y hermosas joyas.

Algunos ejemplos son los retratos que Filippo Lippi pintó de dos mujeres, uno se encuentra en Nueva York y el otro en Berlín; otra hermosa mujer es pintada por Alesso Baldovenetti y se encuentra en Londres, (ilustración 9); dos rostros de mujeres pintadas por Antonio Pollaiuolo, uno está en Berlín y el otro en Milán; otra más por Boticelli, que está en Florencia y un último ejemplo es el retrato que Ghirlandaio pintó a Giovanna Tornabuoni y que pertenece a la colección Thyssen Bornemisza (ilustración 10), éste retrato fue tomado del fresco de la visitación en Florencia y fue mandada a pintar en 1490, dos años después de la muerte de Giovanna al dar a luz, y fue pintada por mandato de su suegro Giovanni Tornabuoni. Este retrato nos revela datos muy importantes acerca de este género en Italia. Comentaré, por un lado, que al parecer es el único caso en donde sobrevive el fresco y la tabla, lo cual da fe de la aseveración que John Pope Hennessy hace al respecto:

²⁰Matilde Battistini, Lucia Impelluso y Stefano Zuffi , *op.cit.* p. 22 .



Ilustración 9

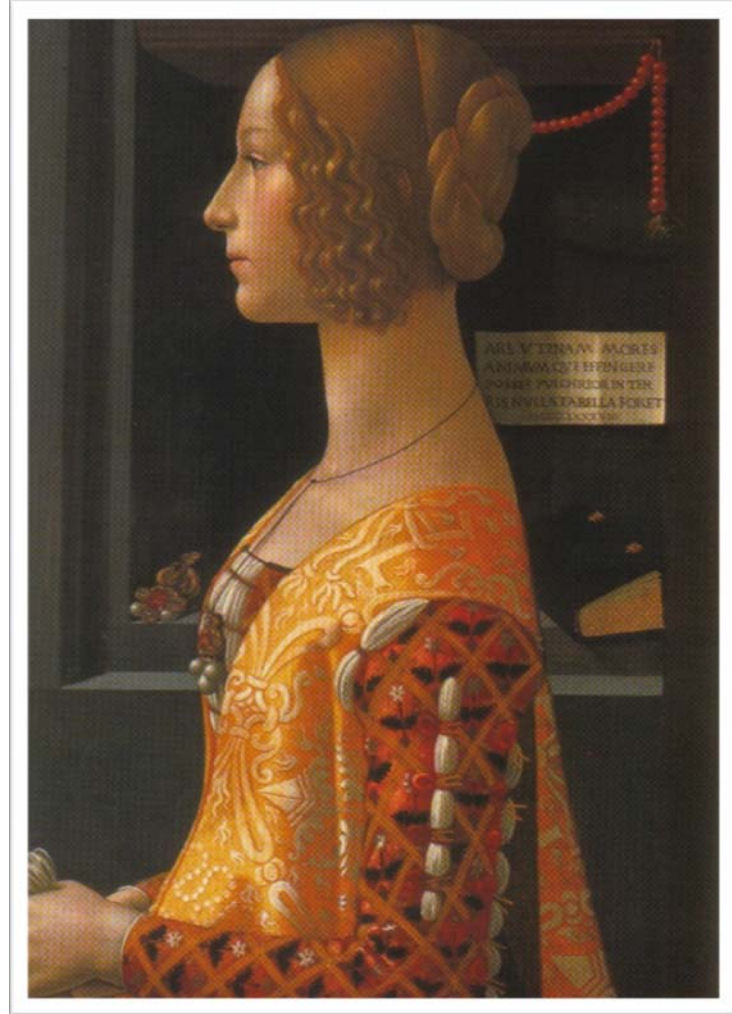


Ilustración 10

“si los retratos que han sobrevivido representan una décima o una ventiaava parte de los retratos que se pintaron realmente en el siglo XV es algo que no podemos afirmar. Ciertamente la relación incalculable que existe entre lo que se produjo y lo que se ha conservado impide todo enfoque estadístico en relación a las pocas pinturas que conocemos”²¹, Efectivamente, no podemos siquiera imaginar la gran cantidad de retratos que se han perdido a lo largo de los últimos quinientos años, debido a cuestiones extra- artísticas, que más adelante se mencionarán algunas de ellas.

Por otro lado, con este retrato pasa lo mismo que con otros que también se pintaron después de que el modelo había muerto, y como antes se dijo, en muchos casos se hacían a partir de dibujos o a la punta de plata, hechos en cortos

²¹ John Pope, *op.cit.* p69.

lapsos de tiempo o bien se copiaba de monedas o de alguna medalla, bustos e incluso máscaras mortuorias.

Cuando Brunelleschi muere en 1446, se le toma una máscara mortuoria y el escultor Buggiano realizó su retrato de éste en mármol



Ilustración 11

escultor Buggiano realizó su retrato de éste en mármol (ilustración 11).

Al pintor siciliano Antonello da Messina es a quien se atribuye la introducción de la pose de tres cuartos, el cual hasta este momento había sido ligado a la pintura flamenca; hablo del tercer cuarto del siglo XV; también promueve el uso del óleo en Italia, esto debido al estudio

de diversas pinturas traídas de Flandes por el rey de

Nápoles, en donde Messina había estado, así como en Roma, Milán y Venecia.

Solo de manera especulativa se menciona la posible estancia de Messina en Brujas y su contacto con Petrus Christus, también se menciona la presencia de Messina en Venecia, en donde compartió con unos artistas su conocimiento acerca de la elaboración y aplicación del óleo que, en relación al temple, permite transiciones mejores y el color es más lúcido.

Para los venecianos, los cuadros de Messina eran casi flamencos, comparables con Memling o Jan Van Eyck, pues aparte de la composición y la técnica, usó el antepecho a manera de barrera con el cual logra un efecto de

ilusión en donde el retrato se sitúa por detrás de éste, como lo hizo Van Eyck con el retrato de Timoteo y su leal souvenir (ilustración 12).

Es imposible citar a todos los artistas que durante este periodo realizaron retratos, aún de la forma más breve. Es increíble el desarrollo que el retrato tiene a lo largo del siglo XV, así como los matices que tiene como género, el cual se relaciona estrechamente a los deseos de los clientes adinerados y pomposos que orgullosos de su oficio, familia, ciudad de origen o mandato cualquiera que fuera, se hacen retratar por los artistas. Lo anterior se evidencia por la mirada, la pose de las manos en algunas ocasiones, los gestos, etc.

Ya a fines del siglo XV, y principios del XVI se pone de manifiesto las actividades intelectuales y de moral, así como el talante, gracias a la filosofía del renacimiento, una vez iniciado este despertar por todas partes, y una vez dadas las condiciones para el desarrollo del retrato, debido a los antecedentes del primer renacimiento, es decir el retrato con fondo neutro, retrato con arquitectura o paisaje, el retrato situado junto a las ventanas, retrato de perfil, de frente, de tres cuartos, busto, con manos, cuerpo completo e incluso el retrato ecuestre; por otro lado, es ya mucho más frecuente el retrato de



Ilustración 12

damas, en los cuales el artista elegía sí debía idealizarlo o buscar su caracterización. Todo este vasto catálogo de posibilidades, da como resultado la autonomía absoluta del retrato. Que además permite que de parte del artista no haya una especialidad del mismo, dado que la elaboración de un retrato estaba vinculada a la amistad del artista con su cliente y

al parecer era resultado del contrato para realizar una obra de mayor envergadura como un fresco o un retablo. Por ende, podemos decir que el retrato se consideraba como obra menor, sobre todo a lo largo del Quattrocento en toda Italia e incluso en Flandes. Muchos de los retratos no se firmaban, quizás por el hecho de que junto con lo mencionado no se llevaba a cabo un contrato, sin embargo lo anterior favorece el desarrollo del retrato, toda vez que no es alcanzado por los lineamientos teóricos del nuevo pensamiento renacentista, como lo fueron la perspectiva lineal, los cánones de belleza y las proporciones, uno de los creadores de dichas teorías es Alberti. La transición del siglo XV al XVI en Italia es favorecida por la anteposición de las obras ante las ideas.

Bajo el umbral del siglo XVI, las carabelas de Colón tocan tierra firme en el Nuevo Mundo, con ello junto a una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos, las cortes se convierten en imperios.

También surge un nuevo pensamiento religioso, emanado de toda esta agitación sociocultural: la reforma protestante bajo el ala de esta corriente y como reacción a todo el movimiento artístico en Flandes e Italia, surgen de Europa Central tres pintores alemanes encabezados por Alberto Durero, así como Mathias Grünewald y Lucas Cranach.

Durero nace en Nüremberg, ingresa al taller de Michael Wolgemut (1486-1490) pintor y grabador; para entonces la invención de la imprenta de Gutemberg es muy importante, dado que esta ciudad al igual que otras de este tiempo en Alemania, se convierten en centros de impresión en donde el conocimiento del grabado determina la producción artística; Durero es el mejor representante al establecer su taller en Nüremberg ; aparte del tema de la pasión de Cristo en muchas formas y técnicas, no sólo de grabado en madera y metal, paralelamente se preocupa y trabaja sobre el ideal de belleza clásica.

Durero es fiel seguidor de las teorías provenientes de Italia, pues allí se habían comenzado décadas atrás a relacionar matemáticamente la arquitectura, así como objetos susceptibles de la misma, pues según los principios que habían abierto el paso a este nuevo movimiento, de acuerdo al cual la representación de la figura debería ser imitada fielmente de la naturaleza.

Sin embargo, este principio rector del pensamiento renacentista es alterado por dos consideraciones, una de las cuales es la referente a la lectura que Alberti realiza de Vitrubio, en donde explica que agregando una figura viva sobre el plano de la obra se agregaba la belleza, y la otra es la referente a la admiración por la antigüedad y la imitación de ésta, pues los antiguos poseían el secreto para copiar la naturaleza, de esta forma el pensamiento renacentista equidista con la doctrina medieval. Esto no influyó a Durero, debido a su sentido artístico gracias al cual superó estas condiciones.

Durero buscó siempre conciliar teoría y práctica, en su afán de dar vida a sus figuras, dedicó una atención especial al retrato, se convirtió en un especialista de todos los siglos, en especial el retrato masculino, a los que dotó no sólo de impecable técnica y detalle filatelista, sino que los concluye con un carácter fisonómico resultado de su capacidad de escrutar la psique del modelo. Con seguridad, podemos decir que Durero estaba consciente que ninguna regla



Ilustración 13

mecánica sería suficiente para lograr arrancar al modelo su personalidad, debido a todo esto encontramos en sus retratos un carácter muy diferente al que vemos en sus composiciones de otro tipo, es a su vez el iniciador del auge del retrato germano pues hasta antes, era un género poco practicado en estas latitudes, a lo cual podemos agregar un aspecto muy importante, que es la negación de los cuadros religiosos por el protestantismo, gracias a la cual el retrato alemán encuentra un refugio ideal dando lugar a esta gran escuela.

Los retratos de Durero dotados de una gran carga psicológica, la cual parece ser una constante en sus autorretratos, desde aquél que se realizó a los trece años de

edad, y al que se realizó a los 28 años, representándose como Cristo (*ilustración 13*), *Autorretrato con pelliza* (1500), el conocimiento acerca de la belleza de Dios, herencia de su trabajo como grabador de imágenes sacras, pero con el gusto y el conocimiento del orden geométrico, además de la influencia de los pintores flamencos e italianos. La cantidad de retratos que pinta entre 1518 y 1528, fecha de su muerte, aumenta considerablemente.

Como mencionaba, el protestantismo repudia a la pintura religiosa y sólo tolera la pintura laica, y gracias a que el retrato encuentra este punto coyuntural, del cual se prende y convierte en el cauce de la oleada de la expresión pictórica del renacimiento en Europa Central.

Los países católicos por su parte, delimitan el terreno del retrato evidenciándolo como tema profano de la pintura religiosa, asignando a cada cual su lugar. Surge en Florencia, entonces, gracias a las teorías de Leonardo y Miguel Ángel, y a la reacción religiosa producida por el movimiento reformador encabezado por Savonarola. El retrato como cuadro de caballete, asignado a un lugar específico, y como propiedad de quien lo encarga, también se añade un hecho notable: la formación de galerías de retrato, por otro lado sirve como regalo de bodas o para ser destinado a un lugar público.

El retrato individual se propaga por todos lados en Europa, así como las galerías de personajes ilustres. Es el goce plástico que esta nueva moda impone; este movimiento es encabezado por los pintores flamencos, quienes ya traían una larga tradición en esta especialidad y se encargan de difundirlo por toda Europa, gracias a la necesidad de buscar fortuna en otras latitudes; de esta manera tenemos la presencia de Pieter Van Coninxloo y Jaques Van Lathen en España, Ewouts de Amberes en Inglaterra y Juan Cluet en Francia; esta oleada de pintores que salen de su país, es seguida por un grupo de artistas entre retratistas y miniaturistas, después de 1531, a raíz de las persecuciones religiosas en Flandes, y algunos más son empleados en las Cortes de Margarita de Austria y María de Hungría, ambas familias de Carlos V; de esta manera podemos entender la presencia de estos artistas en diferentes cortes de Europa, encabezados por la

familia de los Habsburgo. Algunos ejemplos son Bernard Van Orley, Jan Cornelisz, y Vermeyen, que no sólo eran retratistas sino también diseñadores de vestuarios, restauradores de cuadros, organizadores de eventos, diseñadores de tapices y modelos de cristalería.

Una vez habiendo explorado sobre todo el retrato en Egipto y antes de pasar al Renacimiento, vale la pena manifestarme a favor de la idea de que el retrato como lo concibieron los egipcios al parecer, está más cerca del gusto moderno o actual que el de los grandes artistas del Renacimiento. La idea anterior es según Galiene y P. Francastel; sin embargo, John Pope-Hennessy explica;

“Se ha dicho algunas veces, que la visión renacentista de la naturaleza autosuficiente del hombre, marca el principio del mundo moderno. Sin duda, marca el comienzo del retrato moderno.”²²

”En un sentido, el retrato en el renacimiento no es más que una línea divisoria entre el retrato medieval y el retrato como lo conocemos en la actualidad.”²³

Manifestarme a favor de este principio, quizás pueda parecer contradictorio debido a la aseveración de Francastell; creo que ambas teorías son importantes y convincentes, por un lado es cierto que el retrato egipcio se acerca más al gusto moderno y esto se debe a los artistas impresionistas que cansados de los modelos académicos y de género del XIX, separan del realismo una forma de pensar y de ver una objetividad aparentemente ya relevada por la fotografía; pero algo muy importante es pensar, qué habría pasado si no conociéramos el trabajo del renacimiento; obviamente sería imposible que el arte del siglo XX existiera.

A diferencia de otras épocas, el retrato durante el renacimiento adquiere un gran auge y una grandeza de matices y esto obedece a diferentes factores :

“Junto a los príncipes y a los miembros del alto clero y de la nobleza, a partir del siglo XV se hacen retratos también los burgueses: comerciantes, banqueros, artesanos, humanistas y artistas, contribuyendo así a realizar su reputación,”²⁴

²² Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 35.

²³ John Pope Hermessy, *op.cit.* p. 9.

Hoy día sigue resultando sorprendente comprobar en qué periodo tan breve de tiempo, unos pocos decenios del siglo XV, se desarrollaron infinidad de matizaciones dentro de un género estrechamente vinculado a los encargos y los deseos de los clientes; pero también es importante señalar que el retrato en el renacimiento inicia teniendo un cometido, es decir:

“...el papel del retrato en el renacimiento era un papel conmemorativo; estaba conscientemente dirigido hacia el futuro, cuando la persona ya no viviera...”²⁵

Este deseo del individuo de trascender al tiempo, de ser contemplado y aunado a la fuerza de la religión son quizás, los ingredientes más importantes para que el desarrollo del retrato en el renacimiento sea el seguimiento en la línea de la historia más prolífera, consecuentemente, en donde gracias al desarrollo político, económico, social y humanístico encontramos más retratos que en otra época. Es fundamental tocar el tema de la técnica de los artistas renacentistas, pues es quizás en esta época cuando el desarrollo técnico está más ligado a las necesidades de una sociedad pujante. Los edificios se construían a su medida, la literatura hacia alarde de sus conquistas, cualidades y actitudes por pequeñas que fueran. La observación de la naturaleza se vuelve más perceptiva.

El egocentrismo y la preocupación por la construcción de un ideal fundamentado en la perfección de mente y cuerpo, todo esto cambio la concepción del retrato, es decir dejan de ser retratos donde el donante se demuestra humilde y fuera de la escena arrodillada, ahora se sitúa con firmeza al centro de la imagen.

En un principio, durante la segunda década del siglo XV, los retratos eran realistamente detallados y equilibrados con un fondo sencillo, las vestimentas eran importantes escaparates de la moda y de su forma de vida, pero sobre todo se caracteriza por estar estrechamente vinculado a los deseos y caprichos del que lo encarga, esto se pone de manifiesto como ya lo mencionaba antes, en la posición corporal, mímica y la mirada, los gestos. En muchas ocasiones los entornos son complementados con objetos de la profesión, escudos de armas, etc.

²⁴ Norbert Schneider, *op.cit.* p6.

²⁵ John Pope Hennesy, *op.cit.* p15.

1.2 EL RETRATO EN MEXICO

“Al arribo de la cultura europea, el primer retrato que vino a América, según menciona el arzobispo Isidoro Sarinana, fue el del emperador Carlos V, que se encontraba en la sala principal del palacio de México;”²⁶ Hablando del retrato según la concepción occidental del mismo, quizás este sería nuestro punto de partida. Sin embargo, según la Dra, Beatriz de la Fuente, concluye que en el México prehispánico ya existían retratos, es decir, entre el gran cúmulo de representaciones de rostros de seres humanos, la aproximación al parecido físico con el modelo es notable y bien específico, así como sus diferentes estudios de ánimo, la representación de sus atuendos y pose que dan fe de su rango o linaje. Hasta ahora se decía que en el arte precolombino no existían retratos sino únicamente representaciones convencionales o idealizadas, valiéndose de ciertos atributos o particularidades del representado, y solamente la representación realista de una efigie aparece como fenómeno aislado.

Lo anterior obedece, sin duda, a la incapacidad que se le atribuye a las “artes primitivas”, de las cuales forma parte la obra de arte del México antiguo. Todavía hace poco más de un siglo dichas obras eran piezas que en Europa se veían como curiosidades que se llevaban de tierras lejanas exóticas y se ponía en duda su valor artístico.

“...al cerrar el siglo XIX, los etnólogos europeos aún especulaban acerca del atraso o retroceso cultural de los así llamados pueblos primitivos: basaban tales reflexiones en el estudio de la producción material, producción que poco a poco conquistaba el adjetivo de artística...”²⁷

Aunque esta aseveración parece ya superada hoy día, todavía encontramos textos que nos recuerdan que un primitivo no deja captar su imagen, sea fiel o no, debido al sentido mágico y al daño que puede sufrir debido a esta representación. Dentro de este mismo orden de ideas retomaré una cita de Francastell, que dice:

²⁶ Pintura Novohispana, museo Nacional del Virreinato, (carácter didáctico y apológico del retrato novohispano) p. 38

²⁷ Rita Eder. *El nacionalismo en el arte mexicano*, p. 73.

“...el retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas porque es resultado de una meditación elevada.”²⁸

Entonces, la existencia de retratos en el arte precolombino, en especial de las culturas maya, olmeca y pueblos del centro de Veracruz, testifican el grado de desarrollo cultural social y político de estas culturas. Por otro lado, tratar de equiparar el retrato prehispánico con el retrato de cualquier etapa de arte universal, sería un acto irresponsable, pues el hombre prehispánico producía sus retratos de acuerdo a leyes propias de su cultura.

“...tal parece, más bien, que la estructura religiosa en que se iniciaba desde muy temprano, condicionaba su carácter y lo educaba a gobernar sus emociones. Si el hombre prehispánico era mesurado en la manifestación de sus estados anímicos, no habría porque los mostrara obviamente en sus retratos...”²⁹

Así mismo, encontramos que el rostro, en el mundo náhuatl está relacionado estrechamente al corazón; de esta conjunción surge el concepto de persona. Según Miguel León Portilla y basado en textos antiguos nos dice: “...especialmente en las pláticas o discursos pronunciados de acuerdo con las reglas de tecpillatollo, o sea, ‘lenguaje noble o cultivado’, se encuentra una expresión que aparece casi siempre dirigida por quién habla a su interlocutor’. Hay así frase como éstas: ‘hablara a vuestro rostro, a vuestro corazón, no se disguste vuestro corazón, vuestro corazón; vuestro rostro y vuestro corazón lo sabían...’³⁰

Sólo para redondear esta idea, mencionaré que la inclusión del corazón en el concepto de persona para los náhuatl queda patente que es tan importante como la fisonomía moral y quizás un poco más. Esta breve reflexión, nos revela algunos datos sobre la capacidad analítica de los antiguos mexicanos, sin ninguna pretensión a especular, lo anterior nos podría remitir a los estudios que la psicología moderna ha realizado acerca de las expresiones faciales, en donde se ha experimentado cómo se pueden fingir los estados de ánimo con una simple sonrisa o también cómo influyen las miradas sobre un individuo, pues su ritmo cardiaco se acelera, etc.

²⁸ Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 53.

²⁹ Beatriz de la Fuente, *Peldaños de la conciencia*, p. 44.

³⁰ Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 146.

La representación de retratos en Mesoamérica se ve favorecida por circunstancias culturales y geográficas, a su vez encontramos efigies de sacerdotes, gobernantes, jefes militares, nobles, víctimas o prisioneros ilustres.

Reitero que las culturas que cobran conciencia y realizan obra con el interés de guardar los rasgos físicos muy particulares, son la cultura Maya y la Olmeca.

Los mayas era el grupo que mayormente se manifestó por la representación del hombre y con su legado artístico entre escultura en barro, piedra, pinturas, vasijas y murales de extraordinario valor, en los cuales predomina la representación naturalista y gracias a la cual, atestigua su homocentrismo de dicha cultura.

Los mayas realizaron tanto retratos genéricos, donde se manifestaron la convención y el arquetipo y que constituyen la mayoría, como retratos específicos e individuales, y que caracterizan soberbiamente a figuras de guerreros, nobles y esclavos.

En términos generales, se considera que los artistas mayas realizaron retratos que siguen un proceso que va de lo genérico e indistinto a lo específico y característico. Este desarrollo no es constante ni de línea ascendente tal, que nos lleve hacia la individualidad, el retrato convencional abunda entre los mayas y su arte en éste, el artista toma en consideración primaria elementos como el rango del sujeto y atributos de su dignidad, reflejando así la imagen oficial ideal del modelo, y se considera que tenían un valor mágico y educativo; otras características son su pasividad inexpresiva, muy ligeros cambios en la posición de las piernas, brazos y tronco, y sus diferencias más bien reflejan una moda temporal.

A la aparición del Alach-uinic (hombre verdadero), desafiante de los Dioses, soberbio y poderoso, busca inmortalizarse en piedra, estuco, pintura, y así en el clásico tardío, particularmente en los siglos VII y VIII las ciudades mayas se engalanan con las imágenes de sus gobernantes, sabios y sacerdotes. Fue en las ciudades que bordean el Usumacinta, Palenque, Yaxchilan, Bonampak, Chiapas y Piedras Negras donde floreció en forma excepcional el verdadero arte del retrato.

En Palenque, hacia el año 690, con las figuras en los tableros de los santuarios de los tres famosos templos: del sol, de la cruz y de la cruz foleada, en los tres casos se repiten dos personajes distintos entre sí: el de la derecha, más bien de corta estatura, bien proporcionado y envuelto en capas; el de la izquierda, alto y obeso, con parte del cuerpo descubierto.

“Retrato sin precedente es la máscara de ese “Alach- uinic” que se hizo construir un gran sepulcro, la llamada tumba real bajo el templo de las inscripciones, hacia 692. Cuando Alberto Ruz Lhuillier lo descubrió en 1952, después de casi trece siglos de permanecer sellado, encontró restos de una ligera capa de estuco sobre la cara del difunto y las piezas del mosaico de jade que formaban la máscara

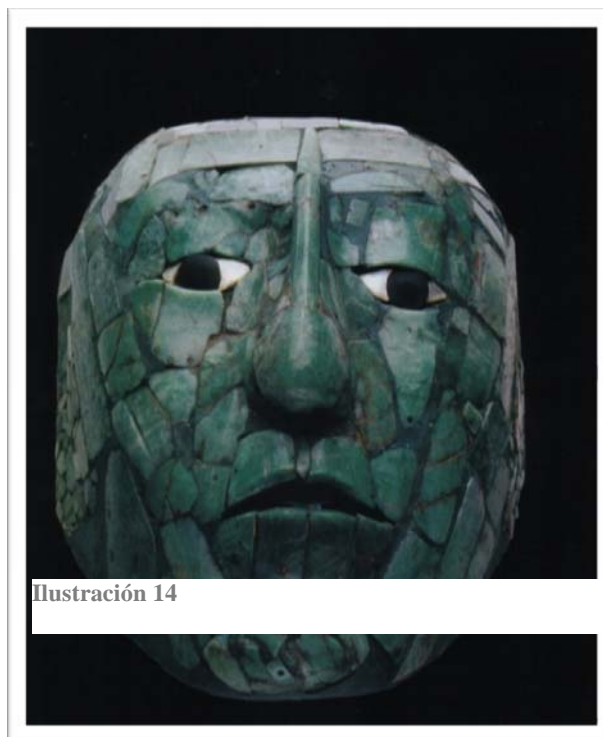


Ilustración 14

diseminadas alrededor. No existe en la América indígena mejor prueba del deseo de conservar la imagen fidedigna del modelo...”³¹

El retrato en este caso es sustituto de la imagen viva y real, y el deseo de retener el parecido personal obedece a la creencia en la conservación del poder mágico del difunto (ilustración 14).

Al igual, al contemplar algunos rostros mayas y comparados con algunos rostros teotihuacanos, advertimos que la impavidez de estos últimos con respecto a los primeros es notoria, así la personalidad del rostro del señor de Palenque como las cabezas colosales olmecas son material para entender el desarrollo del retrato en el antiguo México.

La cultura olmeca se desarrolla en la región del sur de Veracruz y oriente del estado de Tabasco, entre los años 1300 y 1200 a.C.; fundando las ciudades de La

³¹ Beatriz de la Fuente, *Reseña del retrato mexicano*, p.10.

Venta, Laguna de Cerros, Tres zapotes y San Lorenzo, de estas ciudades proceden las más de 300 esculturas en piedra. De las ciudades, son quince las cabezas colosales con las que se cuenta; ocho provienen de San Lorenzo, cuatro de la Venta y tres en las inmediaciones de Tres Zapotes. Todas ellas están consideradas como incomparables en la historia del arte universal.

“...se admite de manera general que son retratos, se dice que de Sacerdotes, de gobernantes, de jugadores de pelota, de sabios, la individualización de sus rasgos faciales, de carácter individual por tales rasgos manifestado, justifica plenamente tal admisión...”³²

En este trabajo, Rubén Bonifaz Nuño insiste, en el posible parecido que estas cabezas tienen con el modelo y concluye diciendo que no es el parecido exacto, reproduciendo al modelo sino lograr por medio de inagotable juego de abstracciones la esencia del individuo, el cual es invariable y que da como resultado algo que está por encima de las apariencias puramente físicas.

De modo que, las cabezas colosales ya como retratos, son un conjunto de individualidades ligadas por ciertos elementos y que dan como resultado la respuesta de lo que en ellas se mira retratado y no a quien.

Respecto a las cabezas olmecas, la Doctora Beatriz de la Fuente nos dice:

“...los rostros de las cabezas colosales olmecas son testimonio de la conciencia del hombre al encontrarse a sí mismo en el nivel superior que la naturaleza le confiere. Hay algo que hace distintos a estos rostros gigantes: el grado de conciencia que revela una relación más espiritual con el universo, que queda en ellos organizado de acuerdo con la razón: por eso la perfección en su estructura armónica...”³³.

³² Rubén Bonifaz Nuño, *Hombres y serpientes*, p.115.

³³ Beatriz de la Fuente, *op.cit.* p.60.

Al principio de este capítulo mencionaba al primer retrato que llega a tierras mexicanas procedente de España; pues bien, el retrato en Nueva España aparece casi paralelamente entre murales y códices; en murales de mediados de siglo después de la conquista, aparecen



Ilustración 16

retratos de personajes importantes como frailes, conquistadores y encomenderos. Un ejemplo son los frescos del convento de Actopan, donde aparece un retrato del constructor del convento: Fray Andrés de Mata, otro ejemplo son las paredes del Hospital de la Limpia Concepción.

Ilustración 15

“Los códices poscortecianos, verdaderas minas de datos preciosos para el estudio de la sociedad colonial en sus inicios también nos entregan algunos retratos interesantes...”³⁴.

Es importante mencionar que las galerías de los mandatarios se comenzaron a formar a partir del siglo XVI y tres de ellas han llegado hasta nuestros días: dos de Virreyes, una perteneció al palacio y otra al antiguo ayuntamiento, la tercera de los arzobispos, está resguardada en la Catedral Metropolitana. Retratos del Arzobispo-Virrey, Don Pedro de Moya y Contreras. Uno pertenece a la colección

³⁴ Gonzalo Obregón, *Reseña del retrato*, p.23.

del Ayuntamiento (ilustración 15) y el otro a la colección del museo de Chapultepec (ilustración 16), nótese que la fisionomía de ambos está muy bien tratada y todo parece indicar que fueron pintados al natural y a la usanza de la Corte Española.

Debieron existir Galerías de retratos, así como colecciones de los mismos de doctores de la Real Universidad y en los conventos de los religiosos destacados. Sin embargo, el deterioro natural y descuido de las pinturas, así como el saqueo y sobre manera la destrucción deliberada de estas efigies, durante la época de la Reforma, redujeron el gran número a muy pocos, con los cuales contamos hoy día.

La Corte Universal Novohispana toma como modelo las cortes europeas, con ello, implícito la costumbre de hacerse retratar. Asimismo la corte virreinal como centro de divulgación estética, moral y literaria; modifica las costumbres de la vida social de la alta sociedad y nuevos ricos, imponiendo una serie de modas que terminarían como costumbres, desde la forma de comer, de velar a los difuntos, celebrar nacimientos, cortejar a las mujeres, etc. Y por supuesto, copiado de la Corte española al mandarse a pintar un retrato, era un requisito social impuesto a la sociedad de la aristocracia.

Era muy importante en esta sociedad, no sólo tener éxito económico, sino demostrar la hidalguía, después para consolidar la fortuna había que formar un mayorazgo, el cual también era prestigio y finalmente hacerse de un título nobiliario. Para lograr el acceso a un título, los criollos debían de construir económica, militar o políticamente a la corona Española, y era el rey de España quien concedía dicha distinción. Un título, concedía ciertos privilegios, pero sobre todo, obligaba a llevar un estilo de vida muy costoso. En primera instancia,



Ilustración 17

construirse una mansión con muebles ostentosos, vestir con lujo excesivo, tener carruajes fastuosos, rodearse de servidumbre, realizar fiestas o celebraciones suntuosas, y realizar obra social como construir hospitales, iglesias, al interior de estas mansiones o palacios; el retrato ocupaba el salón principal, el cual se situaba en la planta alta sobre el portón de entrada, que además servía como carta de presentación y avalaba el blasón del señor y la señora de la casa, pues era agregado el escudo nobiliario y una corte con nombres y apellidos y el título o cargo obtenido. (Ilustración 17)

El esquema del retrato en esta época es el resultado de la adopción de los pintores de cámara de la Corona Española, Sánchez Coello y Diego de Velázquez, que a su vez lo abrevan del retrato implantado por Tiziano, quien en el alto Renacimiento italiano lleva al retrato a su más alto nivel de perfección y a quien Jhon Pope-Hennessy en su libro *El Retrato en el Renacimiento*, considera como el más seductor de los pintores de dicho género.

”Este género pictórico tuvo en este momento una finalidad didáctica, que como se mencionó, era usado en épocas anteriores, es decir, se realizaba con la idea de dar a conocer a toda la sociedad los retratos de las grandes personalidades como: reyes, papas, prelados, gobernantes de primer, segundo y tercer nivel, así como fundadores de órdenes religiosas o frailes medicantes, miembros del clero secular, sin olvidar por supuesto los retratos femeninos que son también abundantes.”³⁵

Este fin didáctico del retrato, históricamente lo encontramos desde la Edad Media e incluso desde bizancio, ya que al parecer, el emperador mandaba retratos a sus súbditos en tierras lejanas y por la dificultad de trasladarse a ellas el retrato servía como sustituto del dignatario.

Cuando se compara el retrato novohispano con el retrato europeo de la misma época, el primero resulta ser más ingenuo, veraz y preciso, pero también más rígido, de postura reiterativa. Las cartelas que al calce de los retratos o a un lado de éstos se agregaba, actualmente son un valioso documento o medio por el cual conocemos tanto los rostros como los datos de la identidad de los personajes de la élite más próspera de la Nueva España y el origen de sus riquezas, que provienen de la minería, de la agricultura y del comercio.

³⁵Roberto M. Alarcón Cedillo, Ma del Rosario García de Toxqui, *Pintura Novohispana*. 1992 p.38.

Cuando se crea la Academia de San Carlos en 1781, en sus anales de 1786 se contaba con 124 obras, la mayoría procedentes de las comunidades religiosas. Guadalupe Victoria crea en 1825 el Museo de la Antigua Universidad Pontificia. Durante el siglo XVII, los primeros retratos que encontramos pertenecen a donantes y se cree que debieron existir retratos individuales.

1.2.1 HERMENEGILDO BUSTOS

¿PINTOR FLAMENCO O PINTOR DE PUEBLO?

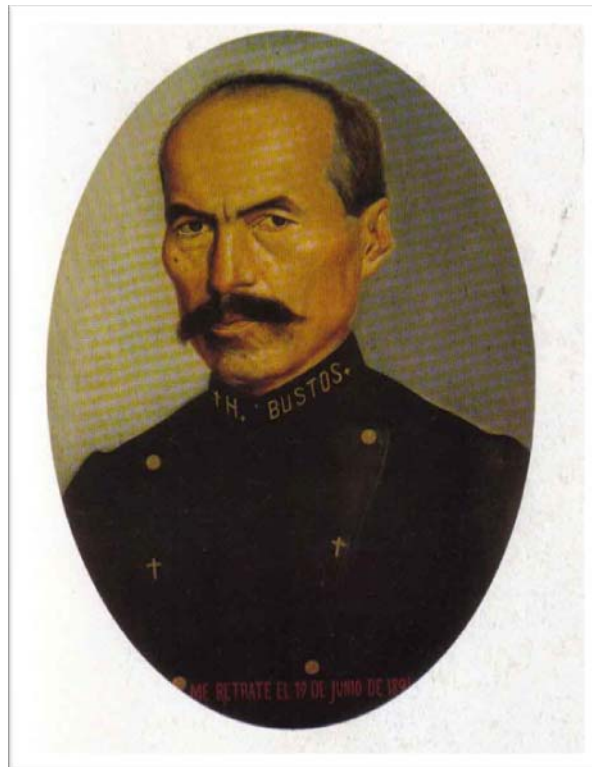


Ilustración 18

Hermenegildo Bustos y Diego Rivera son los dos artistas guanajuatenses más importantes que este estado de la República Mexicana ha tenido; sin embargo, la grandeza que cada uno de estos dos artistas tiene está determinada por su época y su diferente situación socioeconómica.

Por un lado, Diego Rivera nace el 8 de diciembre de 1886 en la ciudad de Guanajuato, que en esta época era una de las cinco ciudades más prósperas, incluyendo la ciudad de México, capital. Perteneció a un extracto de la sociedad con cierto abolengo. Se traslada a la ciudad de México y estudia en la Escuela de Bellas Artes en 1907, de donde posteriormente viajará a Europa en donde conoce a grandes personalidades del mundo del mundo de la pintura y del arte.

José Hermenegildo Bustos nació el 13 de abril de 1832 en el pueblo de Purísima del Rincón del Estado de Guanajuato, en el seno de una familia humilde. Este pueblo, actualmente Purísima de Bustos, se encuentra a unos kilómetros de la actual ciudad de León, Guanajuato.

Durante la infancia de Hermenegildo Bustos, el país atravesaba por la epidemia del cólera, así como la persecución de los religiosos por el Congreso mexicano. La paupérrima situación del indígena mexicano, no sólo en su economía sino y sobre todo socialmente, no se hace evidente sino hasta entrado el siglo XIX., este desprecio alcanza por supuesto a las expresiones artísticas y de su pasado.

Los retratos de Hermenegildo Bustos son fruto de la cultura europea que a lo largo de trescientos años se insertó en el centro de México y responde a la demanda de un pequeño mercado en este pueblo de Purísima del Rincón. Además de exvotos y copias de imágenes religiosas que provenían de Europa, sobre todo de Bélgica, junto a éstas también llegaron imágenes profanas, y es probable que a esto se deba en buena medida la iconografía que Bustos adopta en sus retratos, así como el pequeño tamaño y la técnica de los mismos.

Hermenegildo Bustos se conoce hasta pasado el primer cuarto del siglo XX, gracias a la colección de Francisco Orozco Muñoz, oriundo de San Francisco del Rincón, quien llegó a ser en 1939 embajador en Bélgica. Su gusto por la pintura y su relación de sangre con personas pintadas por Bustos, como Pancho Orozco Muñoz y Josefina P. de González, lo llevó a coleccionar más de ciento veinte obras de Bustos, entre dibujos y óleos. Orozco Muñoz había estudiado medicina en Lieja y siempre admiró a Hans Memling, Jean Van Eyck y demás primitivos

flamencos; la colección de Orozco Muñoz estaba enriquecida por objetos personales y algunas fotografías, y gracias a este legado realiza una especie de reconstrucción de la vida del pintor, la pasión desatada por Diego Rivera gracias al relato de Orozco Muñoz acerca de la vida y obra de Bustos, se refleja en un artículo publicado en la revista *Mexican Folkways* en 1926, en donde Diego, entre tantos otros atributos de Bustos, compara su oficio con los primitivos flamencos.

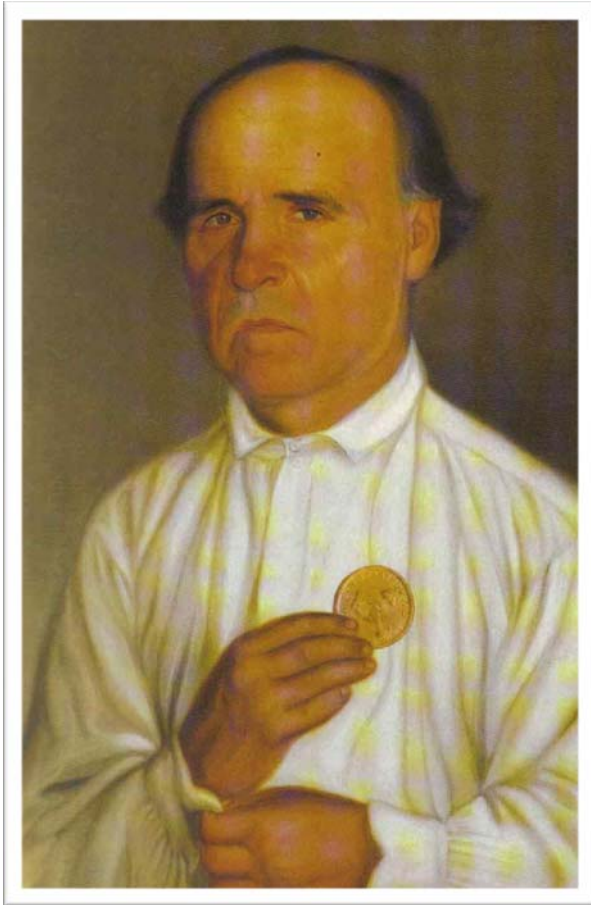
Después, como consecuencia de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano* en 1940, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el norteamericano Walter Pach escribe y publica en 1942 su artículo: *Descubrimiento de un pintor americano*, a propósito de la aparición del nombre de Hermenegildo Bustos en el catálogo de dicha exposición. Por primera vez, Pach analiza las inscripciones que Bustos escribe detrás de los retratos: primeramente “indio” y luego “aficionado”; los comparativos que Pach hace acerca de los términos anteriores son, desde mi punto de vista, asertivos toda vez que lo compara con términos como el francés amateur y del italiano diletante, algo así como el individuo que pinta con amor o también por deleite al trabajo. Sus recetas para preparar sus colores las obtiene de libros y las adapta a sus necesidades.

Me serviré de los dos argumentos anteriores usados por Pach, así como la aseveración de Diego Rivera para el presente. En primer lugar, comparar a Bustos con los pintores primitivos flamencos es un acto de justicia de parte de Diego, producto de su enorme admiración hacia Bustos, la cual me parece aceptable y lo comparto; sin embargo, el desarrollo de la pintura en la escuela flamenca es diametralmente diferente a la de Bustos, pues nuestro pintor se desarrolla unilateralmente y sólo es enriquecido por la pintura religiosa o de retablos del centro de México, así como su vinculación con Juan Nepomuceno Herrera, que al parecer fue su maestro, lo cual no es del todo reconocido.

El desarrollo de Bustos como retratista en un pequeño poblado, es sin duda de una enorme trascendencia en el panorama de la pintura mexicana en el siglo decimonónico; su capacidad para captar la fisonomía de su modelo, con lo cual

logra dar al pequeño cuadro un carácter extraordinario. Para quienes tenemos la pasión de pintar retratos sabemos la enorme dificultad que esto representa.

Los retratos de Bustos contienen junto al carácter, parecido y técnica, el encanto de una efigie que ha sido flanqueada con lujo de detalle, la gran mayoría de éstos son verdaderos retratos psicológicos, es decir la carga emotiva que estos



retratos nos ofrecen, no es en lo más mínimo comparable con el instante pasajero de una fotografía, sino son verdaderas inspecciones realizadas por el pintor a lo largo del proceso de trabajo, y por tanto, el resultado es una selección muy aguda de gestos faciales, los cuales en un corto tiempo, quizás minutos son abundantes. Recordemos el ejemplo que Gombrich nos da con la serie de fotografías tomadas a Emanuel Shinwell durante un discurso.

Considero que un pintor como Bustos, capaz de registrar el carácter de una persona a partir de expresiones recurrentes, que en muchas ocasiones no son visibles a simple vista, dependiendo de la edad, sexo, color de piel, etc., es una capacidad nata o que en algunas ocasiones se desarrolla en la medida que se pinten retratos cada vez con más exigencia.

El retrato de Don Secundino Gutiérrez (ilustración19) me evoca a un retrato de Hans Memling, *El hombre con moneda* y a

Ilustración 19

su vez otro de Boticelli: *Retrato de desconocido con medalla*; ambos retratos pintados con una diferencia de cuatro o cinco años y es quizás uno de los tantos puntos de convergencia que Diego Rivera tuvo para equipararlo con los primitivos flamencos, y como antes mencionaba, lo es también el tamaño y la técnica, y es respecto a ésta que quiero comentar que conociendo una buena parte de los retratos de Bustos, se aprecia que logró personalizar a su entera satisfacción y con una gran maestría el óleo, la fluidez sobre su soporte metálico y en un principio sobre tela de lino, lo cual nos revela el conocimiento del oficio, que por supuesto no es resultado espontáneo y sí con seguridad herencia de su maestro, el pintor vecindado en la ciudad de León, Guanajuato, Juan N. Herrera, o cualquier otro que haya sido, pues desde mi punto de vista la limpieza de su técnica comenzando por el soporte, la fineza del trazo del dibujo, el uso de los fondos neutros e incluso el uso del oro en la joyas entre otras muchas cosas, no es posible que no las haya aprendido de algún otro.

Como antes mencioné, él se considera entre otras cosas aficionado y aprendiz de pintor, lo cual seguramente tiene que ver con la condición propia de las personas de la provincia de México en esta época, de donde también podemos entender su humildad, la cual también es determinada por su condición de pintor. Se sabe por medio de sus apuntes en los calendarios, que cobraba algunos cuantos pesos por la realización de un trabajo, por este mismo medio también se sabe que realizó retratos póstumos, como lo hicieran los pintores italianos renacentistas; por ejemplo el retrato de Ignacia Barajas con el niño Emigdio Prado (ilustración 20), en éste retrato el niño tiene en su pecho la leyenda de la fecha de su

muerte.

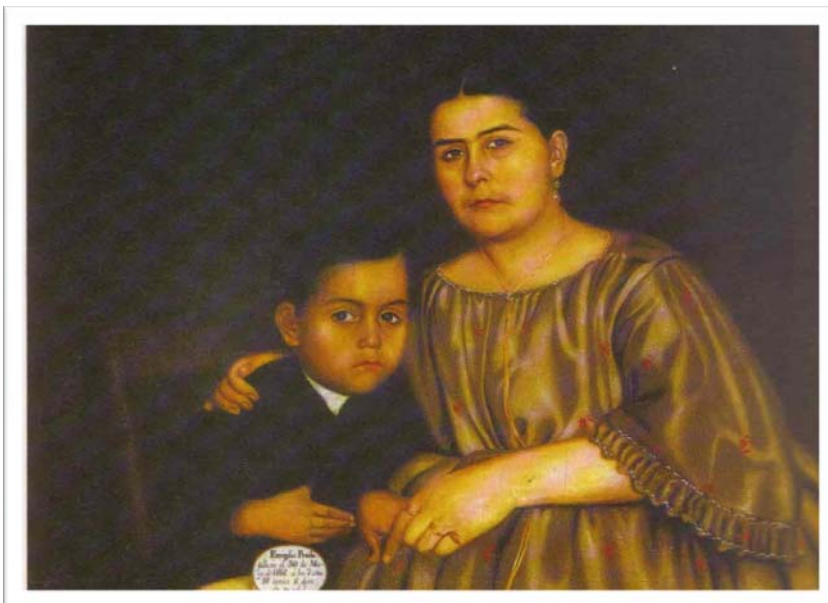
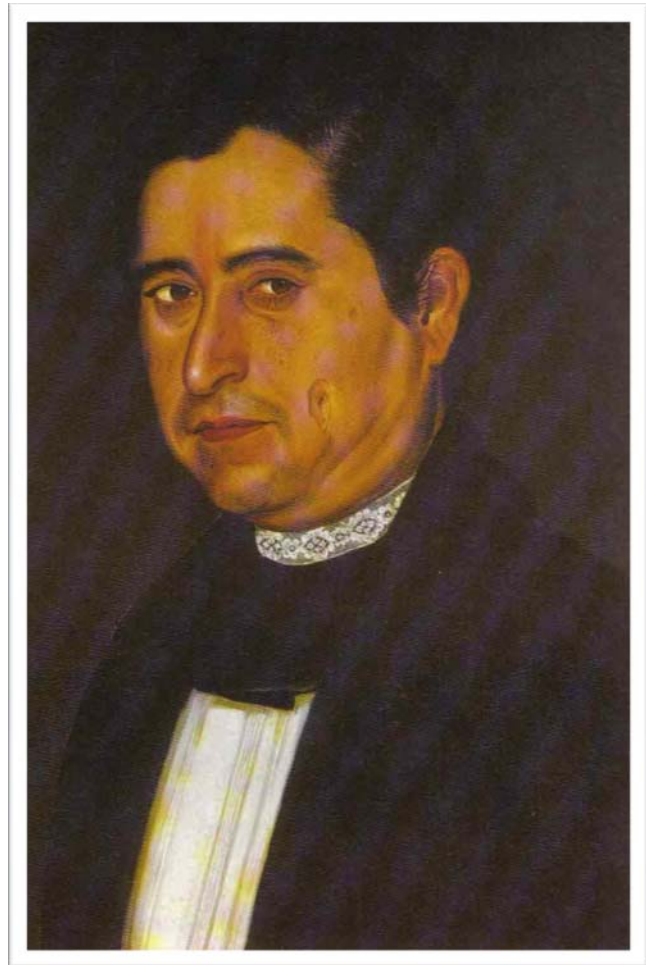


Ilustración 20

En su calendario también anotaba las deudas, cambios climáticos, nacimientos, defunciones, incidentes hogareños, festejos y todo lo que se relacionaba con su vida, que a propósito de ella, su oficio era hacer y vender nieves, por lo cual la observancia del cielo era importante. Lo anterior dio pie a que pintara pequeños cuadros de fenómenos meteorológicos, como el de un cometa, así como dos únicos bodegones de extraordinaria factura, además y muy importantes, sus hermosos exvotos y retablos.

Pero el Hermenegildo Bustos que más me apasiona es el pintor de retratos agudo, que además de pintar expresiones habituales de sus personajes, es decir, aquellas expresiones que dejan huella en los rostros, sobre todo en la frente, los párpados y la boca. Pinta las patologías que ocasionan enfermedad, así como cicatrices, lunares e incluso malformaciones congénitas (ilustración 21). Pinta



de manera soberbia los diferentes tonos de piel, desde un blanco rosado con fondo verdoso a un mestizo de piel oscura con fondo rojo, cuida todos los detalles de ropa por más sencilla que sea, los brillos de las joyas, encajes, moños, botones y peinados a manera de los antiguos flamencos.

Ilustración 21

Aunque sabemos de sobra que

gracias a los cromos y cuadros de estos flamencos, se trató de enseñar a los pintores mexicanos de esta época y es probable que Hermenegildo Bustos así lo haya intentado, sin embargo considero que la parte hermosa de este pintor radica precisamente en esa buena intención de copiar a estos pintores europeos, y que gracias a ello logra pintar como un auténtico mexicano.

En su autorretrato escribió en el reverso la leyenda: “me pinté para ver si podía”, que podríamos equiparar con la divisa de Jan van Eyck: “Als ik kan” (como yo puedo). **(Ilustración 18).**

La imagen de su efigie es de mirada retadora, digno y lleno de orgullo, y muy severo, pero a su vez con dignidad y atento al espectador como un caballero de linaje, que al compararlo con la fotografía junto a su esposa Joaquina Ríos, tomada en 1901 por el cura Gil Palomares, ese rostro ya no reta ni interpela como su autorretrato, en el cual, con seguridad, quiso poner al hombre recio de campo.

De cualquier modo, me quedo con ese pintor mexicano que abre la posibilidad de conocer a individuos del pueblo con carácter y vida propia, gente de carne y hueso que se hacían un retrato al óleo porque al parecer, en ese momento era más barato que una fotografía.

CAPITULO 2

ALGUNOS CONCEPTOS, TEORIAS Y CONSIDERACIONES DEL RETRATO.

El tema del retrato contiene en sí mismo una gran cantidad de apreciaciones a lo largo de su historia, como hemos visto, tiene la capacidad de aparecer por largos periodos y luego sufrir del abandono y el desuso en periodos más cortos. Durante el renacimiento resurge con poder avasallante, pues las condiciones estaban dadas; por un lado el hombre gótico, se sabe heredero del conocimiento que hasta el Medievo se había acumulado, como si de montañas de sal se tratara,

también es el continuador de las construcciones de las grandes catedrales y de los fundadores de las abadías, se convierte en administrador y jefe de comunidades opulentas y poderosas, que a la postre se convertirán en centros financieros respaldados por un sistema comercial muy desarrollado, pero gracias a todo ello se convierten también en centros de cultura. El humanismo, se vuelve hacia el hombre. La autonomía del artista emerge con representaciones naturalistas del individuo con atributos y vestimenta común, o elegante y con opulentas joyas y enmarcadas en interiores íntimos. Se reacomoda la sociedad, la cual había sufrido grandes trastornos económicos, científicos y religiosos.

A lo largo de cinco siglos desde Robert Campin hasta Cezanne la representación individual casi no ha cambiado y en todo caso ha tenido algunas variantes gracias a los adelantos tecnológicos. Por ejemplo, la fotografía surgida en 1839. El arte moderno iniciado a principios del siglo XX, es testigo de cambios significativos del retrato, los cuales el impresionismo ya avizoraba. Después, el género del retrato se convierte en vanguardia gracias a la subjetividad plástica y a la deconstrucción del cubismo. (Ilustración 22). Con el abstracto el cuadro pierde reconocimiento respecto a la realidad y no sabemos exactamente de qué habla la imagen; con el conceptualismo ya no existe la pintura. Sin embargo, todo ello ha servido para que el retrato contemporáneo sea plural, por un lado las técnicas tradicionales y modernas de pintura nos abren un gran panorama para una mejor realización de éste, y por otro lado, el enriquecimiento conceptual que se ha logrado atesorar en el último siglo gracias a la experiencia de las tendencias artísticas llenas de excentricidades, y que logran que este género se vuelva ecléctico, lo cual nos permite ver y al mismo tiempo diferenciar a un retrato de una representación convencional de un individuo.



Ilustración 22

Trataré de definir en primer lugar, ¿qué es un retrato?, seguido de un marco teórico que sirva como soporte para mi propuesta metodológica para la elaboración de un retrato.

Sé que los conceptos aquí vertidos no son todos los que deberían estar, sin embargo en el siguiente capítulo abordaré los procesos de elaboración del retrato que contienen inherentemente conceptos y fundamentos de técnica, color y composición, etc. Con los cuales podremos realizar nuestro retrato con buenos resultados, desde luego que la seriedad y dedicación son determinantes para que los resultados sean mucho mejores, pero también es de suma importancia que quien se interese por este tema lleve a cabo su propia investigación, con el fin de encontrar respuesta a sus preguntas, con esto cerramos el círculo de enseñanza-aprendizaje con el cual, estoy seguro, los resultados serán excelentes, pero además los podemos aplicar a otros géneros.

2.1 DEFINICION DEL RETRATO

Con toda seguridad el concepto de retrato ha cambiado a lo largo de su historia, la cual es prolífera y muy larga; ha sido el género al que casi todos los artistas han otorgado buena parte de su trabajo y en muchos casos han consagrado lo mejor de su genio convirtiéndolo en lo más relevante de su obra, algunos ejemplos son Tiziano, Van Eyck, Leonardo, Velázquez, Goya, Rembrandt, Ingres, Picasso y muchos otros.



Ilustración 23

Una cualidad del ser humano es la búsqueda de nuevas ideas, que revelen una explicación más acorde con su tiempo, es decir, en la actualidad los puntos de vista por medio de los cuales flanqueamos un tema como es el retrato. En el futuro, irremediamente tendrá que ser destilado y convertido en un concepto actual, de modo que se

pueda distinguir el retrato de otro género o propuesta plástica, además de garantizar su sobrevivencia, de tal suerte que definir exactamente qué es un “retrato,” plantea un buen problema, pues cualquier definición moderna implicaría la descalificación automática de una parte de obras de la antigüedad, consecuentemente quedarían vacíos amplios, segmentos de tiempo de su historia, sin los cuales sería aún más complejo desenredar esta madeja, así mismo, y como renglones arriba mencioné, el concepto moderno de retrato nos debe de ayudar a distinguirlo de una propuesta plástica diferente, ya que el arte de vanguardia nos puede confundir o hacernos dudar de la existencia del retrato en una obra en la que el autor dice que es un retrato, (ilustración 23) para ilustrar lo dicho mencionaré una parte de la entrevista de Adolph Gottlieb y Mark Rothko del 13 de octubre de 1943, en Nueva York. En la cual el tema es EL RETRATO Y EL ARTISTA MODERNO. “Mi mente siempre ha relacionado el retrato con la imagen de una persona. Por ello, me sorprendió ver vuestras representaciones de personajes mitológicos, con su ejecución abstracta, en una exposición de retratos, y me interesa mucho saber vuestras respuestas a los siguientes interrogantes. Las preguntas que hace este espectador a continuación son tan típicas y, al mismo tiempo, tan importantes que creemos que, contestándolas, no sólo ayudaremos a mucha de la gente que se siente extrañada al enfrentarse a nuestra obra, sino que también arrojaremos luz sobre nuestra actitud como artistas modernos respecto al tema del retrato, que es el objeto de la charla de hoy. Así, vamos a leer estas cuatro preguntas y a intentar contestarlas lo mejor que podamos en el poco tiempo de que disponemos.

Allá van:

1. ¿Por qué consideráis que estos cuadros son retratos?
2. ¿Por qué vosotros, como artistas modernos utilizáis personajes mitológicos?
3. ¿No son estos cuadros en realidad ejemplos del arte abstracto con títulos literarios?
4. ¿No estáis negando realmente el arte moderno cuando ponéis tanto énfasis en el tema?

Ahora, señor Rothko, ¿querría contestar la primera pregunta? ¿Por qué considera que estos cuadros son retratos?

Señor Rothko: Es imposible que la palabra retrato tenga para nosotros el mismo significado que tuvo para las generaciones pasadas. El artista moderno se ha alejado, con mayor o menor éxito, de la apariencia en la naturaleza y, por lo tanto, muchos de los viejos términos que se habían conservado como nomenclatura en el arte han perdido sus significados originales. Las naturalezas muertas de Braque y los paisajes del Lurcat no se parecen en nada a una naturaleza muerta convencional ni a un paisaje, ni las imágenes dobles de Picasso son lo mismo que un retrato tradicional. ¡Nuevos tiempos! ¡Nuevos métodos!

Antes incluso de que apareciera la cámara fotográfica, existía ya una diferencia clara entre los retratos que servían como recordatorio histórico o familiar y aquellos que eran obras de arte. Rembrandt lo sabía muy bien y, en el momento en que se empeñó en pintar obras de arte, perdió a todos sus mecenas. Sargent, sin embargo, nunca logró crear una obra de arte ni perder un mecenas, por razones obvias.

Existe, sin embargo, una razón más profunda para la persistencia de la palabra <<retrato>>, y es que la verdadera esencia del gran retrato de todos los tiempos es el eterno interés del artista por la figura humana, por el carácter y las emociones, en resumen, por el drama humano. Que Rembrandt lo expresara utilizando a un modelo es totalmente irrelevante. Ignoramos quien es el modelo pero somos perfectamente conscientes del efecto dramático. Los griegos arcaicos, por su parte, utilizaban como modelo las visiones internas que ellos tenían de sus dioses. Actualmente, nuestras visiones son la satisfacción de nuestras necesidades.

Es importante destacar que todos los grandes pintores de la figura humana tienen esto en común. Sus retratos se parecen entre sí mucho más que recuerdan a los rasgos fisionómicos de un modelo en concreto. En cierto modo, pintaron un único personaje a lo largo de toda su obra. Ellos igualmente cierto en Rembrandt, en los griegos, en Modigliani, por mencionar a alguien más cercano a nuestra época. Los romanos, cuyos retratos son representaciones facsímiles de la apariencia,

nunca se aproximaron a lo que es verdaderamente el arte. Lo que quiero decir con ello, es que el verdadero modelo del artista es un ideal que abarca todo el drama humano y no la apariencia externa de un individuo concreto.

Hoy en día, el artista no está ya limitado por la norma de que toda la experiencia del hombre haya de expresarse por su apariencia externa. Liberado de la necesidad de describir a una persona en concreto, sus posibilidades son ilimitadas. Toda la experiencia humana se convierte en su modelo y, en ese sentido, se puede decir que todo el arte es el retrato de una idea."³⁶

Es importante recordar que en la década de los cuarentas el movimiento vanguardista en los Estados Unidos, era el Expresionismo abstracto, por lo cual es entendible su posición frente a nuestro tema, sin embargo, después de más de cincuenta años y a pesar de la enorme importancia de este ismo en el arte de todo el mundo, el retrato sigue existiendo. Por otro lado, hoy día es muy común decir, - el retrato de mi casa, el retrato de mi automóvil, quiero el retrato de mi mascota, quiero el retrato de mi novia o de mi hijo (a), etc. Esto se debe sin duda, por un lado al gran avance tecnológico de las cámaras fotográficas digitales, las cuales son implementadas a sofisticadas computadoras, con las cuales estamos muy familiarizados, y podemos hacer infinidad de tomas con grandes posibilidades de manipulación que antes no teníamos. Esta ventaja de la fotografía, la cual está al alcance de cualquiera, y la gran cantidad de retratos realizados por este medio lo volvió más trivial, y la cantidad afectó a la calidad, sin embargo, igual que sucedió en los inicios de la primera cámara fotográfica, y contrariamente a los pronósticos de quienes hablaban del remplazo del retrato pictórico por el fotográfico no fue así, tan sólo resolvió la necesidad inmediata de algunos sectores sociales.

Actualmente sucede algo semejante, la excesiva divulgación del retrato fotográfico ha vuelto al retrato artístico más sofisticado, plural y sobre todo, lo volvió un género más complejo. Porque el retrato actual termina dividiéndose en retrato convertido en documento y retrato como arte, no solamente pictórico sino también por otros medios con intención crítica, o también para reinterpretarlo,

³⁶Miguel López-Remiro *Mark Rothko escritos sobre arte (1934-1969)*, 2007. pp. 71-73.

porque como ya hemos visto el espíritu creador del hombre no tiene límites y ha tomado estos avances para realizar su obra.

Es muy importante saber que el origen etimológico de “retrato”, no implica solamente al rostro sino a cualquier otra cosa, aunque este origen no es conocido por el público general, se me hace lógico pensar en su constante uso desde tiempos atrás, le ha venido abriendo paso hasta nuestros días y se ha vuelto costumbre.

“En este sentido, considero imprescindible hacer algunas aclaraciones etimológicas, hacer algunas aclaraciones acerca del origen y significado del término <<retratar>> , que procede del latín retrahere, que significa <<traer de nuevo>>, se entiende, que el aspecto de alguien o algo. Y es que el uso tradicional de <<retratar>> no se aplicaba solamente a replicar efigies de personas, sino también de cosas. Este último matiz explicaría el porqué de la polémica, distinción que los tratadistas de arte, a partir del siglo XVI hicieron al diferenciar entre <<retratar>> e <<imitar>>, siendo lo primero entendido como la nueva copia de la realidad tal cual y segundo como un sección de lo que vemos...”³⁷.

Esta cita a su vez, nos da pie para diferenciar entre el hecho de hacer un retrato y de hacer una imitación, en donde ésta última tenía más reconocimiento y mérito, ya que según los criterios tradicionales hacer un retrato sólo implica hacer la copia de alguien o algo valiéndose de una técnica, en donde el mayor reconocimiento era la habilidad del que la ejecutaba. Cabe mencionar que actualmente imitación es sinónimo de falsificación. Sin embargo, también puede servir para dar fe que se ha realizado la copia de una obra o bien la interpretación de una obra que también se denomina paráfrasis.

Estas dos consideraciones son un buen punto de partida para demarcar y definir el retrato. Sin pretender decir la última palabra al respecto pero, tratando de ser específico y congruente respecto a mi idea del retrato. Por principio el retrato circunscribe tanto al retrato de medio cuerpo, cuerpo completo, retrato de grupo o familiar, o simplemente el rostro o efigie. Personalmente he trabajado a lo largo de los años con el retrato de medio cuerpo porque lo considero el más íntimo, aunque ocasionalmente he realizado retratos de pareja o de grupo. La directriz de mis

³⁷“*El espejo y la máscara*”, *el retrato en el siglo de Picasso*, Catalogo Museo Thyssen Bornemisza , 2007. pp.3- 4

retratos ha sido el parecido porque es la condición fundamental del retrato, no podemos presumir hacer un retrato sin que el resultado final nos evoque mínimamente al modelo, lo cual puede parecer más fácil que lograr un parecido realista o convincente, pero no es así. Ya que se requiere de mucha experiencia para lograr la abstracción de la esencia de una persona. Pero también debo decir que no es consecuencia del trabajo simple de acierto-error, dicho de otro modo, es resultado de un acto reflexivo, de búsqueda consiente en donde se persigue simplificar la representación de la efigie, ayudándose de ciertas características fisonómicas y gestuales, mediante las cuales podremos ponderar el carácter del modelo dotándole de la inherente belleza de la pintura, que como todos sabemos, cada artista emplea de diferente manera según su talante; por medio de este producto final reconocemos al pintor, a su modelo y su tiempo.

De entre una gran cantidad de autores, he retomado algunas definiciones con el fin de revestir y tener un parámetro de comparación de mi concepto de retrato, y no porque guarde necesariamente alguna afinidad con éstos.

“Según el Diccionario ideológico de la lengua Española de Julio Cazares (1957) <<retrato es pintura que representa alguna persona o cosa y también descripción física o moral de una persona”³⁷

“Pero en sentido estricto había que reducir el término a lo que hoy entendemos por retrato como representación individualizada de un personaje, tratando de buscar en la forma de estar presentado, en su actitud misma, una intención moral sugerida por términos más sutiles e igualmente convincentes”³⁸

“El retrato también es una representación de un individuo con su propio carácter”³⁹

“Todavía ayer el problema parecía muy simple; el retrato era ‘la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo’, así lo expresaba Littré sin menor problema, deseoso solamente de ilustrar su definición con ejemplos variados del empleo del término”⁴⁰.

³⁸ *El retrato en el museo del Prado, El retrato moralizado*, 1994. p. 183.

³⁹ John Pope Hennessy, *op.cit.* p.8.

⁴⁰ Galiene y Pierre Francastell, *op.cit.* p. 9.

“Mientras que el calcógrafo francés Abraham Bosse (1602-1636), aún hablaba de < retratar... que es una palabra general que comprende la pintura y el grabado > significando para él <<portrait>> lo mismo que <<tableau>> (cuadro, pintura); André Felibien, un amigo de Nicolás Poussin, fue el primero en proporcionar una diferenciación, reservando el concepto de <<retrato>> exclusivamente para la representación de (ciertas) personas.”⁴¹

Como vemos, estas definiciones se refieren a la representación del individuo, a sus características y atributos, y aunque en muchas ocasiones vamos a escuchar a cerca de la representación de objetos, plantas, animales y, en general, de la naturaleza como Retrato, ya que como el filósofo español José Ortega y Gasset dice en su libro sobre Velázquez: “Es un error creer que sólo cabe retratar a un hombre, tal vez un animal”, y continúa diciendo que los objetos y todo lo que se pintaba era un retrato toda vez que esté concepto aspira a individualizar.(Pag, 96). Finalmente, la connotación actual de este termino, de manera general, se aplica a la efigie de un ser humano, da fe de su paso por la vida y lo convierte en un ser que traspasa los límites del tiempo.

2.2 EL GESTO EN EL RETRATO

Siempre que se pinta un retrato y una vez concluido, vamos a oír comentarios acerca del parecido con el modelo, pues como antes dije, es la primera condición de un Retrato, no obstante, los juicios con los que se analiza un retrato pintado son multifactoriales (educativo, económico, religioso, social, etc.), en cualquier caso, es seguro que todo mundo tendrá un argumento crítico respecto al parecido del retrato, sobre todo las personas más cercanas al modelo, ya que son las que suponen conocerlo mejor , pero también son los que más lo idealizan, tan sólo recordemos cuantas veces hemos oído decir ¡ no me parezco ¡, cuando alguien ve una fotografía que no le gusta pero cuando se trata de un ser querido el

⁴¹ Norbert Schneider, *op.cit.* p. 10.

problema es mucho mayor, sobre todo si el modelo ya no vive: "En cierto sentido, el interés por la semejanza en el arte de retratos lleva al sello del filisteísmo, evoca el recuerdo de pendencias entre grandes artistas y pomposos modelos con sus estúpidas mujeres que insisten en que todavía hay algo que no está bien entorno a la boca"⁴². En efecto, son muchas las personas que piensan que el retrato debe ser, antes que nada, una copia fiel del modelo, como si fuera reflejado por un espejo para quienes los valores estéticos no cuentan o simplemente no existen. En mi experiencia, al pintar retratos he aprendido que existen dos factores que intervienen en el parecido del que se retrata, son: el gesto y la fisonomía: "En el rostro concretamente, los factores de observación y lectura que en él utilizamos son las facciones, cuyo conjunto topográfico constituye el aspecto particular de la cara que conocemos con los nombres de fisonomía o fisionomía"⁴³

En el individuo, el rostro manifiesta por interacción de facciones y músculos cualquier sentimiento, o emoción, sea tristeza, terror, dolor, odio, embriaguez, satisfacción, alegría, sin embargo estos movimientos externos, los cuales son revelados ante nuestros ojos por medio de volúmenes mejor conocidos como gestos, son resultado de movimientos interiores, que de forma aislada o conjuntamente redundan en una expresión facial. Esta relación entre fisonomía y comportamiento mímico nos permite descubrir el carácter de dicho individuo, que en la mayoría de las personas tiene relación directa con su estado anímico habitual. Por ejemplo, las personas que suelen reír a diario tienen muy acentuadas las líneas que tenemos entre los ojos y las orejas o también conocidas como patas de gallo, las líneas de la frente generalmente nos hablan de la edad y mal humor del individuo, etc. Y gracias a todo lo anterior, lograremos captar la expresión del modelo por más efímera que sea.

"Hay estudios que describen con una exactitud objetiva el aspecto general y los detalles de la fisonomía del modelo, no falta nada, no se deforma ni se exagera nada pero no se puede pretender que se trate de auténticos retratos"⁴⁴

⁴² E.H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, 1996. p. 16.

⁴³ Carlos Plasencia, *El retrato humano*, 1993. p.28.

⁴⁴ Karel Teissig, *Las técnicas del dibujo*, 1990. p. 42.

Esta cita nos deja entrever una pregunta: ¿cómo sabemos cuando un retrato se parece al modelo? Y se vuelve más interesante cuando no conocemos al modelo, y la respuesta no me parece tan difícil, porque toda persona que se hace retratar exige verosimilitud.

Como ya mencioné el parecido plantea dos líneas

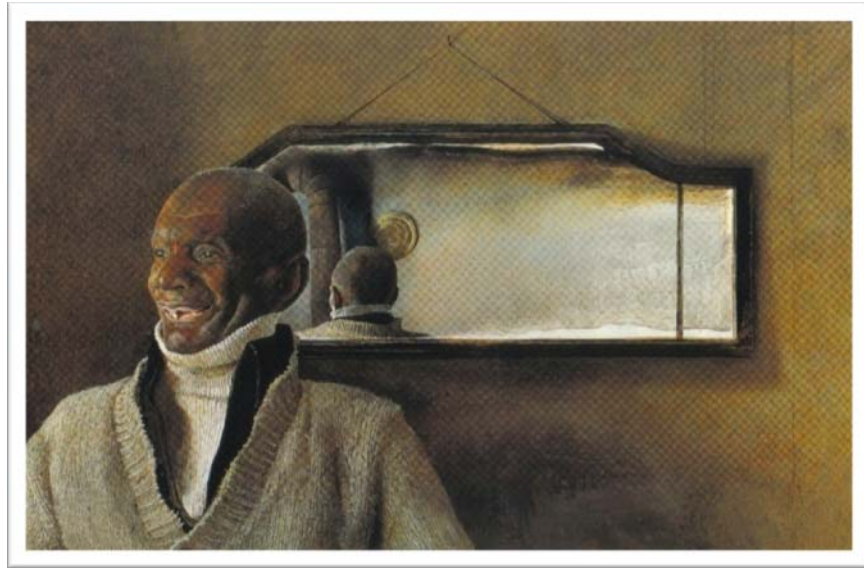


Ilustración 24

diferentes de análisis, por un lado quien piensa que en el retrato debe de ser revelada la fisonomía del individuo perfectamente (ilustración 24) y por otro lado, quizás los más piensan que el parecido se puede lograr sin llegar a un mimetismo extraordinario. (Ilustracion 25)

Sin embargo, el parecido del retrato para el artista, plantea todo tipo de problemas, todos y cada uno de nosotros conocemos nuestra capacidad para cambiar nuestro aspecto ante la presencia de una cámara fotográfica, pues tratamos de dar nuestro mejor ángulo, también al mirarnos al espejo, tratamos de vernos como pensamos según la imagen que el espejo nos revela pero en realidad no es como los demás nos ven. Como se dice vulgarmente, ¡ las apariencias engañan ¡, De modo que si el artista usa un proceso mecánico como el proyector de cuerpos opacos y la fotografía, tendrá la imagen instantánea del modelo que en muchos de los casos es por demás fingida. Por tanto, tendrá a su vez el enorme riesgo de pintar sólo las apariencias. Si pintamos a nuestro modelo

del natural, el proceso será mucho más tardado debido al constante cambio que la cara va experimentando con el paso del tiempo.

”Más de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles, y los músculos de la cara son tan versátiles que en teoría una persona podría mostrar todas esas expresiones en sólo dos horas, sólo unas pocas, sin embargo, poseen un sentido real e inequívoco, y Ekman considera que esas pocas apenas se ven en toda su intensidad, <<como no sean en la cocina, en el dormitorio o en el baño>> dado que la etiqueta exige controlarlas en la mayoría de las ocasiones...”⁴⁵. Lo anterior es



Ilustración 25

resultado de los experimentos realizados para encontrar un método que permitiera descifrar las expresiones de una persona de manera precisa, ya que el destacado psicólogo del Instituto Langley Porter de San Francisco y especialista en comunicación no verbal, cree que existe una especie de vocabulario facial. De esta manera los doctores Ekman , Wallace Friesen y Silvan Tom Kins, diseñaron el FAST (Facial Affect Scoring Technique), es una especie de Atlas fotográfico de expresiones faciales, y basados en los resultados antes mencionados, dividieron el rostro en tres zonas: la frente y las cejas, los ojos y el resto de la cara. Sin embargo, esto a su vez presenta otros problemas, en primera: “...una cámara recoge la realidad de forma objetiva, pero los artistas al pintar, siempre realizan sus propias interpretaciones...”⁴⁶.

A lo largo de la historia, los artistas han echado mano de diferentes métodos para estudiar a las facciones, en lo individual y en su conjunto, sin embargo al igual que el FAST de los doctores antes mencionados, ha requerido de otros nuevos métodos para obtener mejores resultados, así como el uso de tecnología y de especialistas en otros campos de investigación, por ejemplo el doctor Ekman

⁴⁵ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, 1992. p. 70.

⁴⁶ Alexander Sturgis y Claysen Hollis, op.cit. p.140.

empezó a proyectar fotografías con un proyector a una pantalla en una centésima de segundo.

“En 1845 Töepffer en sus estudios sobre expresión, agrupa los factores indicadores del hecho expresivo en dos conjuntos, que se muestran como áreas distintas y a la vez complementarias, y que por sus características propias, todo método que se precie deberá tenerlos en cuenta por separado y en conjunto.”⁴⁷

Estos son: a) rasgos permanentes: las facciones propiamente dichos.

b) rasgos variables: su comportamiento mímico.

Estas dos áreas planteadas por Töepffer sirven para que, por medio de la observación de la forma y magnitud, podamos a su vez observar valores expresivos, y por otro lado, el entendimiento de la facilidad con que se desarrolla la mímica facial. Sin embargo, si realizamos un análisis expresivo basándonos en arquetipos como lo son, la cabeza enorme que es sinónimo de inteligencia, la mandíbula prognata sinónimo de brutalidad o para la cultura japonesa donde las orejas grandes son sinónimo de inteligencia, etc.; que en términos artísticos, algo o mucho puede decir del modelo, aunque para la ciencia no tiene mayor interés, entonces para el artista todos estos rasgos agrandados, deformados, exagerados sea por genética o malformaciones, incluso de tipo evolutivas, sirven en su quehacer para captar el parecido. Por otro lado, el artista siempre saca partido de cualquier tipo de asociación con su entorno; y dado su naturaleza creadora y siendo el inmediato observador de su obra, reconoce muy bien la importancia de la contemplación con su modelo para lograr la interlocución.

2.3 EL DIBUJO DEL RETRATO

La aparición del dibujo hacia el 11.000 a.C., en el paleolítico presupone el inicio de la escritura así como el de las imágenes. Toda vez que la representación del bisonte con fines mágicos informaba y beneficiaba a la vez. Es decir, la magia

⁴⁷ Carlos Plasencia Climen, *op.cit.* pp. 28-29.

consistía en propiciar la casa, mediante la representación del animal, que al mismo tiempo consistía en la apropiación de éste, por lo menos visualmente, lo cual, entendemos que producía al autor y a sus congéneres un bienestar y, probablemente, podría ser traducido como un sentimiento de belleza. Paralelamente, se inicia la fase en donde la escritura toma forma, a partir de la aparición del pictograma que es el resultado de la transición de una imagen a una idea. Después aparece el ideograma o símbolo que representa una idea hasta llegar a un signo fonético.

La imagen como tal experimenta un cambio significativo durante el neolítico (5000 a 4000 a.C.) donde el dibujo pasa a ser parte de un ritual, lo cual conlleva a los primeros registros de imágenes que estas sociedades nos heredan, asimismo durante este periodo aparece la religión, también aparecen asentamientos que posteriormente se convierten en ciudades, en donde a su vez surge la cerámica, la cestería y la textilería, que aparte de servir como utensilios domésticos también se usaban como soportes para el dibujo; posteriormente aparece la orfebrería y entre el año 1000-8000 a.C. se consolidan las primeras escrituras alfabéticas, estos procesos de transformación del animal en homínido dan cuenta de cómo el antropeide comienza a razonar y a usar sus sentidos y sentimientos biológicos instintivos. Un punto importante, es entender que la sensibilidad del ser humano de esta época separa y ordena en agradable o desagradable, triste o alegre, triviales o grandiosos, todos los acontecimientos que sus cinco sentidos captan. La palabra es al habla, la danza al cuerpo, el modelado y el dibujo a la mano, los sonidos al oído y el olfato para entender aspectos relacionados a la alimentación y a otros menesteres de su vida diaria.

Este desarrollo que dura varios miles de años, finalmente nos demuestra que la mano y la visión humana no han cambiado y que los soportes, herramientas y técnicas de dibujo son las que han tenido cambios significativos, debido a los adelantos tecnológicos, así como a la información generada a través de las necesidades históricas de su misma sociedad.

“Así pues, es acertado decir que la humanidad ha dibujado en todo lugar, con técnicas análogas, por similares motivaciones mágicas, rituales, o incluso sólo figurativas. Es fundamental el descubrimiento del valor del signo lineal, elemento figurativo de excepcional ductilidad. En el misterio de las oscuras cavernas prehistóricas había nacido el dibujo”⁴⁸.

Como ya vimos en el primer capítulo, los testimonios de la aparición del retrato son representaciones primitivas del rostro de alguien, que lo mismo puede ser una máscara sobre la cara del difunto o alguna escultura, pintura o dibujo en el interior del entierro. Aunque no podemos decir con seguridad en qué momento de la prehistoria aparece, sabemos que los rostros son la primera imagen que los recién nacidos tienen y por tanto reaccionan ante el reconocimiento de dos ojos y una boca antes de cualquier otra cosa y una vez



Ilustración 26

que desarrollan su aparato psicomotor, dibujan esos rostros o por lo menos tratan de dibujarlos, aunque sea de manera muy sencilla e inocente. El dibujo del retrato es apasionante para el artista y de importancia capital si queremos pintar retratos, pues constituye el esqueleto de la obra. (Ilustración 26) La estructura es determinante para llevar a cabo la solución lineal de límites o contornos, líneas de dirección y relación las cuales son necesarias para entender el volumen por medio del claroscuro, éstas dan al rostro su modelado, revelado por el contraste de luces y sombras. Para el dibujo del retrato se requiere de muchas sesiones de práctica, y sin duda, de una capacidad de percepción para lograr el parecido por medio de una buena estructura. Pero además, lograr mostrar el interior de un individuo, así como el del artista no es cosa fácil, y todo parece indicar que para lograrlo es

⁴⁸ Terisio Pignatti, *El dibujo. De Altamira a Picasso*, pp. 8-9.

necesaria cierta habilidad por parte del artista. Aunque como maestro, tengo la convicción de que se puede aprender a través de variados ejercicios frente al modelo y lecturas que nos permitan conocer, entender y reflexionar los conceptos del Retrato. A lo anterior, debemos agregar el uso de una técnica idónea, así como el empleo de las herramientas respectivas.

La importancia del estudio del dibujo del retrato en todas las épocas de la historia del arte, queda de manifiesto gracias a documentos en los que Miguel Ángel Bonaroti nos legó definiciones del dibujo que han servido de soporte de teorías de artistas en diferentes épocas: “ Al principio suele encontrarse el *pensiero*, el primer proyecto que trata de fijar la idea en su totalidad, es decir, que establece los rasgos fundamentales de la composición, según el plano y el espacio, y -cuando se trata de pintura – determina también la relación general entre la representación y el límite del cuadro. Sigue el apunte, en el que el artista se concentra más en los detalles, especialmente en la disposición de determinadas figuras o grupos de figuras, pero generalmente sin estudiar el motivo del natural; ésta es más bien la función del estudio, que une al concepto interior y exterior y desarrolla y modifica el esquema fijado en el apunte en el sentido de la experiencia concreta. La síntesis se realiza en el *disegno* propiamente dicho, que da la idea formulada a *priori* en el primer proyecto, ahora a *posteriori*, en virtud de los apuntes y estudios, su forma definitiva y que (como en algunos casos el estudio) puede alcanzar, también en el sentido de la teoría renacentista, el rango de obra de arte completamente autónoma que ya no se presenta como la última fase de un desarrollo, sino como fase final del proceso artístico”⁴⁹.

Así como los manuales de anatomía, estudios de psicología, fisonomía, mímica, filosofía e historia, así como de algunos aparatos mecánicos para realizar retratos, incluyendo la cámara obscura. Tal es el caso del “Fizionotrazo” inventado en 1786 y patentado por Gilles-Louis Chrétien en Francia, era una máquina para realizar retratos de perfil muy rápidos conforme a la tradición establecida de las siluetas puestas de moda por Etienne de Silhouette, en la

⁴⁹ Erwin panofsky, *Dibujos de Miguel Angel*, 1922. p125.

Francia de Luis XV. El Fizionotrazo es una máquina que deriva del pantógrafo, inventado por el astrónomo y matemático jesuita Christopher Scheiner, en 1603. De este último, retoma su estructura que básicamente está compuesta por paralelogramos articulados y movidos sobre un plano vertical. La rapidez y el bajo costo de estos retratos permitieron el acceso a ellos a más personas de diferentes niveles, ya que antes se limitaba a las clases sociales más privilegiadas. A parte con esto, también se permitió el aumento de profesionales dedicados a realizar retratos de perfil rápidos y económicos. De esta manera, se sucedieron una serie de ingeniosos aparatos como el “optígrafo” de Jesse Ramsden 1735-1800, o la de Carl Schmalcalder patentada en Londres, llamada “máquina de perfiles”. Otro invento que sirvió para realizar retratos es el “telescopio gráfico”, patentado el 5 de abril de 1811 por Cornelius Varley; como dato aleatorio, se sabe que el famoso acuarelista inglés John Sell Cotman, lo utilizó en varias ocasiones. Sin embargo, quizás los más antiguos son los métodos del “vidrio”, usado por Leonardo Da Vinci, y el método del “porticón”, usado por Durero. Todos estos aparatos y métodos son, por decirlo de algún modo, mecánicos y por tanto de exactitud muy objetiva, y en lo general así como en los detalles. Sin embargo, más fríos e inexpresivos, pues nada se altera, todo está en su lugar casi de manera fotográfica. Ahora bien, tomemos en cuenta que para realizar un retrato necesitamos dos categorías de expresión. Por un lado, la gráfica la cual debe de ser mucho más metafórica que descriptiva, y por otro lado, la psicológica que, en buena medida, gracias a ella lograremos la credibilidad del espectador al observar un retrato, mismo que refleje las emociones del modelo. El resultado que el artista ofrece al realizar un dibujo de retrato, debe demostrar algo especial de éste. Es decir, un verdadero escrutinio en un retrato redundará en descifrar la efigie del modelo. Por otro lado, hablando de anatomía, existen manuales en donde el interés central es el de la volumetría en el rostro que redundará en la apariencia escultórica. Respecto a los métodos para realizar un retrato, primeramente me referiré a *El Libro del Arte* de Cennino Cennini, que se conserva en tres códices en las bibliotecas Laurentina, Ricardiana y Vaticana, y es de la copia de la biblioteca Ricardiana, fechada el 31 de julio de 1437, de la cual se lleva a cabo la primera

edición al español. Cennino Cennini una vez habiendo explicado al aprendiz una serie de lineamientos del oficio, pero no antes de haber invocado a Dios, a la Virgen y a todos los Santos, inicia el quinto capítulo con el título: “De qué modo comenzarás a dibujar sobre una tablilla y con cual orden” y continua “como he dicho, comienza por el dibujo. Es conveniente tomar orden en el dibujar de este modo: primero toma una tablilla de boj, de tal medida que quepa en ella una cabeza, bien limpia y bien sana, lavada con agua; la fregarás y pulimentarás con polvo de gibia, de la que los orífices emplean para sacar improntas.”⁵⁰ De esta manera continúa veinticinco capítulos más, explicando sobre todo la forma de preparar los papeles, pergaminos, etc., para dibujar. Y en el capítulo XXX, que a título tiene: “De qué modo debes comenzar a dibujar sobre papel con carbón, tomar la medida de la figura y asegurar (el dibujo con el lápiz de plata)... toma primero carbón fino y agúzalo como una pluma o un lápiz; y la primera medida que tomes al dibujar sea una de las tres que tiene la cabeza, que en total son tres, esto es: el cráneo, la cara y la barbilla con la boca. Y una de estas medidas será la guía para toda tu figura.”⁵¹ Este último método de Cennino, respecto a la guía de una parte de la cara, sirve para compararla con otro método usado posteriormente, en donde se dice que la expresión se simplifica en tres líneas que representan el movimiento de boca, ojos y cejas. Pues son estas las líneas que más cambian respecto a las transformaciones del ánimo de las personas, y dichos cambios en muchas ocasiones no tardan más de quince segundos. Ahora bien, el problema de la fisonomía no es exclusivo de las artes, pero desde el Renacimiento los artistas lo han estudiado; Leonardo es el pionero en el estudio de las expresiones y su relación con la edad del modelo, y con sus estudios de anatomía comparada le abre paso a Charles Lebrum (1618-1690) quien publica en París *Conferencias sobre la Expresión de diferentes caracteres de pasiones*. Otra investigación por demás interesante en este rubro es la iniciada por Charles Darwin en 1872: *The Expression of the emotions in man and animals*. También debo mencionar la importancia de la fotografía y el video para estudios recientes, pues gracias al gran repertorio de imágenes con diferentes expresiones

⁵⁰ Cennino Cennini, *Tratado de la pintura (el libro de arte)*, 1979. p.20,21.

⁵¹ Cennino Cennini, *op.cit.* pp.33,34.

y una gran diferencia de rostros y gestos; es posible llevar a cabo estudios comparativos en este campo, así como en el de la psicología.

El libro del Arte, además de la belleza narrativa es revelador de una época y del gran conocimiento emanado de la Edad Media; el uso de las puntas metálicas en esta época queda de manifiesto en los dibujos de retrato del Cardenal



Ilustración 27

Albergati, (ilustración 27) realizados a la punta de plata por Jan Van Eyck. de donde después pinta el óleo,(dicho dibujo está realizado sobre un papel blanco-grisáceo de 207 por 172 mm), otro por la mano de Ghirlandaio de un anciano que sufre rinitis, realizado en papel rosado y realizado con greda, de donde realiza el cuadro *Viejo y Niño*, hoy en el museo de Louvre (320 por 295 mm).

Existen muchos más ejemplos de esta técnica usada por artistas renacentistas, algunos de ellos son: Benozzo Gozzoli, Verrochio, Filippino Lippi, Perugino, Jean Fouquet, Roger Van der Weyden, Leonardo da Vinci y Lorenzo Lotto. Todos estos artistas preparaban sus papeles para dibujar a la punta de plata, normalmente usaban colores pardos ocasionalmente colores más vivos e iluminados con greda, albayalde, temple y gouache.

Para finalizar este capítulo, quisiera mencionar la hipótesis del artista David Hockney, respecto a los antiguos maestros y el uso de la óptica: ‘La tesis que expongo aquí, es que desde comienzos del siglo xv muchos artistas occidentales utilizaron la óptica –con lo que quiero decir espejos y lentes o una combinación de ambos para crear proyecciones vivas. Algunos artistas usaron estas imágenes proyectadas de manera directa para realizar dibujos y pinturas⁵² ‘

2.4 EL RETRATO PSICOLOGICO

La creencia que la mirada de un retrato nos observa y nos sigue hacia cualquier lado que nos movemos, no es cosa del pasado, todavía hoy día se sigue dando por hecho la relación mágica o quizás divina entre un retrato y su modelo: “Los retratos mantienen algo más que el recuerdo evanescente del modelo de algún modo, mantienen viva su presencia; guardan y protegen su presencia viva que se percibe siempre a través de su mirada luminosa. Por ese motivo, nadie es capaz de aguantar el peso de la mirada, insistente y cercana, de una imagen”⁵³ ; es como si el retrato tuviera la capacidad inherente de retener el alma del retratado. (Ilustración 28)

Para los hombres de la antigüedad, la presencia del alma se da sólo después de la muerte de éste, lo cual no quiere

⁵² David Hockney, *El conocimiento secreto, El redescubrimiento de las técnicas de los grandes maestros*, 2002, p12.

⁵³ Pedro Azara, *op.cit.* p.14.



Ilustración 28

decir que este hombre en vida carezca de alma. El alma como la parte del mundo interior de un individuo, pertenece a la noche y al mundo de lo incorpóreo, pues normalmente salía del cuerpo (de lo concreto y palpable). Por medio de un suspiro final, es decir tras la muerte; es por esto que experimentamos un extraño miedo y respeto a la efigie de un individuo, y específicamente a su mirada, a la cual ni el mismo tiempo ha logrado abatir. Sin embargo, lo anterior es el resultado de la acción que el artista deja de manifiesto al realizar un retrato, en el cual es importante la experiencia del artista y la disposición del retratado para posar para dicho retrato. Si entendemos que el retratado nos muestra cómo es una persona físicamente o cómo era dicha persona, pero más importante aún es lo que el artista encuentra de tras de su apariencia: “El trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio, cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad”⁵⁴; lo anterior lo comenta Gombrich respecto a una línea de defensa del parecido del retrato, en donde menciona que Filipino Lipi pintó un retrato más parecido al modelo, que el modelo mismo. La capacidad que el artista del Renacimiento desarrolló en un corto lapso de tiempo, es quizá una parte preponderante de la historia del arte, ya que al lograr pintar la efigie de un individuo, y dado que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, entonces es capaz de pintar a Dios, y como la imagen de Dios es divina convierte al artista en un ser divino; es decir, a lo largo de la historia el pintor de retratos es visto como un ser con ciertas cualidades sobrehumanas.

En realidad, al pintar un retrato nos encontramos con una serie de pequeños problemas: ¿Cómo lo vamos a colocar? De perfil, de frente, o tres cuartos. ¿Lo pintamos completo o sólo el torso? ¿Con qué técnica? etc. Sin embargo, como en un principio lo mencionaba, el verdadero problema es enfrentarse a la mirada de nuestro modelo y romper la barrera que naturalmente nos impone o en algunos casos liberarnos tan sólo de nuestra timidez. Ese permiso que nuestro modelo nos da o nos niega, no tiene una explicación convincente a simple vista, pero la psicología moderna ha realizado mucho trabajo de investigación respecto a la

⁵⁴ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, 1979. p. 17.

mirada fija, tanto de animales como de personas o de ambos, con el fin de conocer el comportamiento de éstos ante el encuentro de su mirada, las reacciones de los individuos y los monos al parecer no varían tanto de un experimento a otro: “En recientes experimentos de laboratorio Ralph, Exline un psicólogo de la Universidad de Delaware, estudió la comunicación hombre-mono en términos de comunicación ocular, los monos estaban encerrados en jaulas, en una habitación vacía bien iluminada, cuando el investigador se acercaba a un mono mirando hacia abajo y en actitud tímida, la reacción era mínima, cuando lo hacía de manera más agresiva mirando directamente a los ojos y con expresión fija, el animal a menudo empezaba a mostrar los dientes y a balancear la cabeza amenazadoramente, pero no respondía como si se sintiera amenazado, cuando el investigador, con la misma expresión fija mantenía los ojos cerrados”⁵⁵. De la misma manera, el ser humano cuando descubre la mirada de otro individuo sobre sí, casi es seguro que baje la vista y pasado algunos segundos eche de nuevo un vistazo para tratar de entender qué es lo que el observador planea o quiere de él, la clara desaprobación de todas las culturas a la mirada fija se debe a que la mayoría de las sociedades, y algunas más que otras, lo relacionan directamente con la intimidación, el sexo y la libertad emocional desmesurada. También debo mencionar la creencia de nuestros antepasados e incluso hoy día, muchas personas mantienen respecto a la potencia amenazadora del mal de ojo y del daño que ocasiona a quien lo recibe, ya que es motivo de enfermedades inexplicables que pueden llegar a causar la muerte, para protegerse de dicho mal suelen usar ojos de venado, limpias con hierbas o animales, oraciones, hilos rojos en torno a las muñecas de las manos y el cuello, entre otras. Durante el siglo XIX, un porcentaje muy alto de enfermedades eran diagnosticadas por los galenos como mal de ojo, lo cual no era considerado un disparate, tanto que lo usaban aristócratas y miembros de la sociedad más rancia.

Existen datos, fechas y nombres de personas en la historia del mal de ojo en el libro de Silvan Tomkins, *Affect, Imagery & consciousness*, vol. 2

Sea cual sea nuestra opinión respecto al poder de la mirada, los ojos constituyen uno de los tres ejes de expresión de un retrato, pero muy valioso y difícil de abordar, pues por sí solos nos dicen mucho del individuo, pues requiere

⁵⁵ Flora Davis, *op.cit.* p. 83.

que el artista les otorgue la brillantez que especialmente contengan, o bien la opacidad enigmática; recordemos los retratos de Al-fayun. En la mirada todo es importante, los parpados, las pestañas el globo ocular y muy especialmente la dirección de mirada, pues sólo gracias a ésta se nos permitirá penetrar en el mundo interior del modelo; no en vano se dice que los ojos son las ventanas del alma.

2.5 AUTORRETRATO.

Cuando hablamos de autorretrato, no podemos dejar de lado la idea de que se trata de un acto narcisista, pues fue Narciso quien valiéndose de un espejo de agua logra una imagen fiel de su efigie, gracias a la cual se da cuenta de su belleza. Considerado como el primer hecho involuntario de autorretrato, en donde además de la fidelidad de facciones se da inicio al uso del espejo. Sin embargo, el defecto del espejo es que la imagen que experimenta el artista al posar frente a éste, es invertida y a la cual ningún artista escapa,

“Pintar una imagen vista en un espejo convexo quiere decir remitirse a una práctica mágica del arte adivinatorio que utiliza el espejo, tal procedimiento se basa en la creencia según la cual, mirar un reflejo en un espejo significa mirar el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales”⁵⁶.

La leve asimetría que todo rostro humano tiene, es revelada por el espejo de una manera objetiva, ésta al ser registrada por el artista culmina siendo una fuente de expresión que testifica la autenticidad y dota al autorretrato de gran carácter. Retratarse a sí mismo, valiéndose de un espejo, resulta ventajoso pues tenemos el modelo a nuestra merced, y sirve de objeto de estudio como por ejemplo entender como incide la luz sobre éste, y a su vez revela el volúmen, estudiar las expresiones faciales, conocer y experimentar diversas técnicas, etc.

⁵⁶ *El retrato, obras maestras entre historia y eternidad*, 2000. p. 286.

En las palabras del pintor del siglo XIX Henri Fantin-latour (1836-1904):

“El modelo siempre está preparado y ofrece todo tipo de ventajas; es exacto, obediente y lo conocemos antes de pintarlo”⁵⁷.

Pero además, autorretratarse puede servir de introspección profunda y sobre todo nos permite trabajar libremente, sin límites, lo cual redundaría en que la representación por uno mismo sea como queramos, no como verdaderamente se piense ser. Esto por supuesto, es la libertad que permite cierto grado de creatividad, pues el parecido siempre será importante. (Ilustración 29)

El autorretrato libera al artista de muchas trabas y obstáculos de tipo psicológico que le privan su desarrollo como tal, pues debido en muchas ocasiones a su timidez y a la presencia de un modelo, por temor a no demostrar lo que se espera de él o estar a la altura, frustra buena parte de su trabajo.

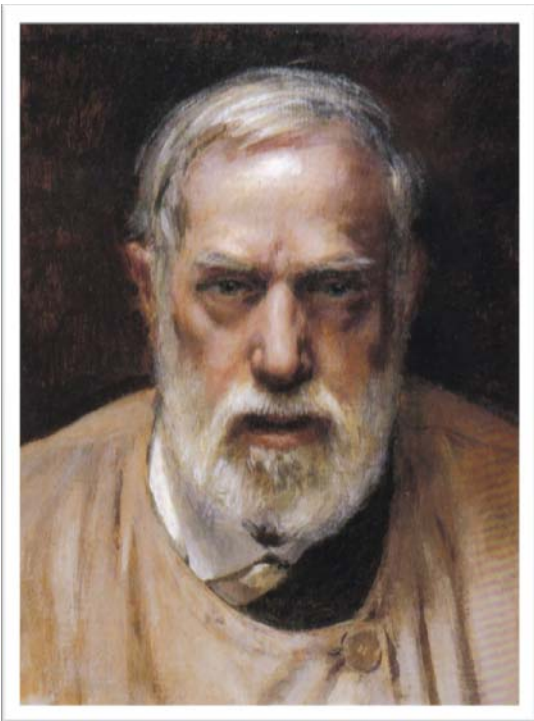


Ilustración 29

Gracias al espejo, el artista puede realizar su autorretrato mirándose a sí mismo, lo que da por resultado que esté siempre mirando al espectador y a su espacio circundante, por eso se cree que fue la mirada de un pintor la que logró observarnos a través de un retrato.

“Conócete a ti mismo”⁵⁸, una vieja máxima (el Oráculo de Delfos) cuyo prestigio ha perdurado intacto a través de los siglos, nadie se atrevería a dudar de que ésta es o debiera ser una de las mayores metas del hombre, sino la mayor, y así lo han recogido los

sucesivos pensamientos filosóficos. Incluso, cuando modernamente algunos han invertido la fórmula no han dejado, en el fondo, de confirmar “huye de ti mismo”

⁵⁷ Alexander Sturgis, Claysen Hollis, *op.cit.* p. 148.

⁵⁸ *El retrato*. Museo del Prado. p. 51.

;es otra forma de expresar el deseo de no conocerse. Nadie, sin embargo, ha defendido que la sabiduría pudiera alcanzarse a través de lo que se insinúa en una frase como “refléjate a ti mismo”.

Por un lado, conocerse es hacia adentro, en lo más profundo de nuestro ser, y por el otro, reflejarse es hacia fuera y es quizás en el autorretrato en donde estos dos principios convergen aunque como lo mencionaba antes, parezcan que son contrarios (dialéctica del autoconocimiento). La pintura y particularmente este género, nos ofrece un juego de máscaras y verdades sinceras, de ritos hacia el artista mismo y espontaneidad. También nos ofrece imágenes llenas de interrogantes, repletas de gestos descarnados y de misteriosas y osadas representaciones. (ilustración 30)

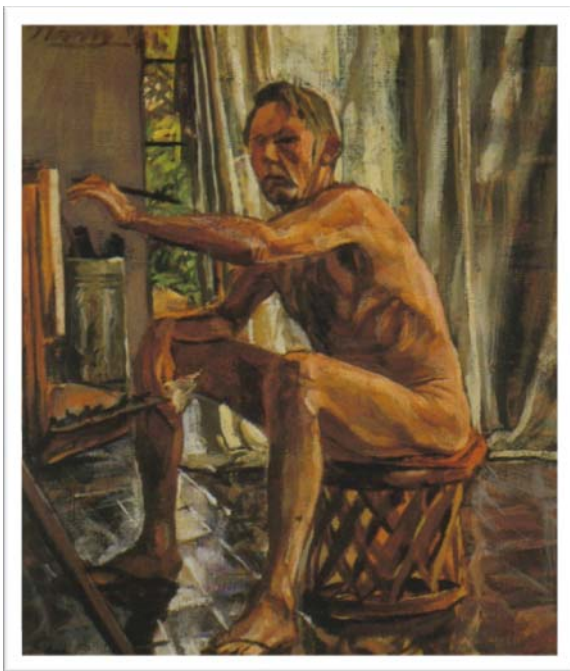


Ilustración 30

El paso del tiempo ha sido un factor que muchas artistas han usado como medio para conocerse, o quizás sea el autorretrato para entender el paso del tiempo, o las dos cosas sean importantes. Rembrandt pinta autorretratos desde muy joven y hasta anciano, cuando revisamos el conjunto de ellos podemos observar al tiempo implacable, el deterioro del ser humano, pero a su vez como dice

Gombrich: “...pues la cara no hace más que mostrar diferentes expresiones cuando sus partes móviles responden al impulso de distintas emociones”⁵⁹.

Es decir, la cara o por lo menos su estructura es la misma, pero en este caso como en otros, nos percatamos del interés del artista por su propia persona. También hoy día, gracias a la fotografía y más aún la computadora, este trabajo

⁵⁹ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 2000. p. 107.

es mucho más fácil. Así encontramos registros fotográficos de artistas que periódicamente se toman fotografías, tal es el caso del pintor José Luis Cuevas, de quien se sabe, suele tomarse una fotografía a diario.

Antes de continuar, es preciso mencionar un hecho que sin duda marca la historia del retrato, la imagen que Cristo deja impresa en la tela de una mujer, cuando cargaba la pesada cruz y subía al monte Calvario: "...desde entonces, todo retrato y, sobre todo, todo autorretrato se refiere, más o menos explícitamente al velo de la Verónica⁶⁰"

Esta imagen ha dado lugar durante mucho tiempo a controversias acerca de su autenticidad, en donde los hombres de ciencia la niegan y los creyentes no dudan en absoluto de ella. Por otro lado, el autorretrato que Alberto Durero se pintó a los veintiocho años (figura I), es un retrato tan finamente detallado que registra irregularidades naturales del individuo, que al parecer es idealizado por el artista mismo.

Es de composición triangular frontal, muy usada para la representación del hijo de Dios durante la Baja Edad Media, y que necesariamente nos remiten al sudario de Verónica, antes mencionado. En cierta forma, se trata de una imitación de Cristo <*imitatio christi*>, pues en este retrato comparado con otros que se había pintado anteriormente, se representa con los ojos más grandes y abiertos, cuando en los anteriores eran más pequeños y almendrados, y su mano casi en posición de tocarse el corazón, muy bien camuflageada agarrándose el abrigo, que tiene un elegante cuello de piel, la cual nada tiene que ver con la humildad con la cual era representado el Salvador. Por otro lado, es probable que Durero haya realizado dicho retrato considerándose un dios creador, al respecto de estos retratos de la antigüedad Pedro Azara dice: "...tanto más cuanto que la fabricación de dioses, que solo puede estar al alcance de un dios, convierte al retratista en una divinidad, en una creador —en el sentido fuerte- divino y el artista a principios de la Edad Media, aún no es un dios..."⁶¹

⁶⁰Pedro Azara, *op.cit.* p.72.

⁶¹ *Ibid.* p. 67.

Y en efecto, el inicio del autorretrato se da a principio del Primer Renacimiento, no de una manera paralela al mismo concepto retrato, al cual se agrega el prefijo “auto”, que significa propio, por sí mismo. Este inicio da lugar a una larga historia, ya que en toda la historia del arte posterior, casi todos los artistas lo practicaban. La necesidad del artista renacentista de salir del anonimato, lo cual sólo es posible una vez que ha adquirido fama, y sobre todo independencia, gracias a su nuevo estatus social emanado de la transición de ser artesano a intelectual, y de esta manera y al igual que los personajes de su época, se comienza a incluir en las composiciones de los frescos italianos. Por ejemplo, El Giotto se incluye en el *juicio final* (1304-1306, Padua Capilla de los Scrovegni,).

Masaccio se incluye en *predica de San Pedro* (1424-1425, Florencia, Santa Maria del Carmine, Capilla Brancacci). Benozzo Gozzoli se autorretrata en *El cortejo de los Reyes Magos* (1459 Florencia, Palacio Medici-Ricardi). Fiilippo Lippi se pinta en *Las historias de San Pedro* (1484-1485 Florencia, Santa María del Carmine), etc.

El autorretrato va más allá del aspecto ególatra y narcisista, y aunque como antes mencioné, considero que el sentido pragmático que se le ha dado es absolutamente válido, hay una cuestión muy importante que da pie a su existencia: la autopromoción, pues en efecto permite al artista dar a conocer su talento.

“Y desde luego, se habrían pintado menos autorretratos si no existiera un mercado para ellos. Desde el Renacimiento, el interés por los milagros del individuo ha favorecido la colección de retratos de hombres célebres. En un autorretrato de un artista de éxito, un coleccionista ve un doble valor: un retrato del pintor y un ejemplo de la grandeza y el talento del artista...”⁶²

Así como los pintores bizantinos se anulaban por completo al realizar una obra de arte, con relación a la imagen del Salvador representado como arquetipo o iconos, y en donde la mano del hombre no debía aparecer, a partir del Giotto todo cambia y el artista adquiere conciencia de la importancia de su función dentro de su sociedad y por ende, la importancia sociocultural de su arte:

⁶² Alexander Sturgis y Claysen Hollis, *op.cit.* p.148.

“...la verdad mítica del artista que conlleva el autorretrato, se despliega en mi opinión a través de cuatro grandes escenarios que, si bien admiten las variaciones estilísticas propias de cada época, se sustentan, cada uno de ellos, en características propias. El primer escenario nos remite a la autoafirmación del pintor, a la mostración de una suerte de *dignitas* a través de la que el artista reivindica su lugar en el mundo. El segundo escenario susceptible de ilimitadas variaciones, está dominado por el camuflaje: el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras o bien encarnando personajes con los que, más o menos elípticamente, se siente identificado, bajo el camuflaje caben los más diversos papeles, desde la exaltación al martirio.

En el tercer escenario, el pintor se enfrenta a su propia representación como pintor, manifestando sus ideas acerca de la pintura, del proceso de creación e incluso de las características que debe poseer la recepción de su obra. Por fin, el último escenario frecuentemente combinado con los anteriores, nos acerca a la relación del pintor con el tiempo, motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte...”⁶³

Hoy día, después de más de 500 años, los museos han acumulado una cantidad de retratos y autorretratos casi incalculable. De esta manera, encontramos que el retrato era un monopolio de poder, así pues encontramos los museos plagados de gente importante como papas, reyes, magnates, políticos, literatos, militares y por su puesto, de autorretratos de artistas.

Con la aparición de instrumentos para la realización de retratos como el “fizionotrazo” de Gilles-Louis Chretien, la máquina de perfiles de Etienne de Silhouette y otros más como el “optigrafo” de Jesse Ramsden, y sobre todo, la cámara fotográfica.

“...la historia es bien sabida: en torno al final del primer cuarto del siglo XIX, Niepce, Daguerre y Talbot consiguieron fijar químicamente la imagen formada en la cámara oscura, un fenómeno conocido y utilizado desde varios siglos de la revolucionaria invención. El cambio fundamental de tal acontecimiento consistió en que, hasta la invención de la fotografía, para poder hacer permanente la imagen proyectada en la

⁶³El retrato en el Museo del Prado. *Autorretrato. “Refléjate a ti mismo”*p54.

cámara obscura, tenía que ser transcrita, copiándola e interpretándola con las técnicas y procedimientos tradicionales de las artes...⁶⁴.

Hasta entonces el artista se valía de las herramientas para interpretar una obra, pero a la aparición de la fotografía, se pensaba en la aniquilación de la pintura, pero en realidad con lo que acabó fue con el monopolio antes mencionado por los grupos de poder y por los mismos artistas, pues con la fotografía la imagen individual ya no es privativa de los ricos, también los más pobres tienen acceso a su retrato. En la actualidad, la fotografía es una herramienta más para los artistas. La fotografía reproduce la naturaleza tal cual, de modo que no hace distinción entre individuos de diferente jerarquía o posición económica.

2.6 LA FISONOMIA

El origen de los estudios fisionómicos no se tiene registrado cabalmente, pero se presume que fue en Grecia. En la Grecia antigua el uso de máscaras con precisiones gestuales dan cuenta que el público estaba acostumbrado a leer estos signos. Otro antecedente llega hasta nosotros por los escritos de Cicerón, quien relata cómo Pitágoras usaba criterios fisionómicos para escoger sus alumnos.

También se usaban códigos fisionómicos en el mercado de esclavos. Es muy importante subrayar que todos estos códigos fisionómicos, aun los más primitivos y al margen de cualquier comprobación de tipo científica, pretendían dictar reglas que ayudaran en las relaciones personales o sociales en su vida cotidiana, desde cómo conseguir pareja, ayudar al médico en su diagnóstico, guiar al juez en sus decisiones, guiar al comerciante en algún negocio, ayudar a las personas de alto nivel social a comportarse por medio de la apariencia física o moral. “El fisiognomo como adjunto al poder lo vemos aun junto al político, convertido en su asesor de imagen, pero desde la antigüedad coincidía con el médico y el astrólogo, y era, respetado por todos. Son conocidos los consejos fisiognómicos que Aristóteles daba a Alejandro Magno para elegir amigos y ministros. Igualmente, Cureau de la Chambre era el oráculo de Luis XIV, en una corte experta en la práctica de la cortesía y el disimulo”⁶⁵. El manejo y uso

⁶⁴ Juan José Gómez Molina. Coord. *Máquinas y herramientas de dibujo*. p.264.

⁶⁵ Juan Bordes, *Historia de las teorías de figura humana*, 2003. p. 290.

de dichos códigos en la Antigüedad queda reforzado gracias a las galerías de retratos así como a la heráldica y la numismática, en donde el uso de las reglas del rostro forman todo un arsenal de datos, los cuales posteriormente fueron utilizados como fuentes de diversos escritos.

Al principio, y al igual que el destinatario tan diverso de dichas teorías, también lo son los conceptos con los que se desarrollan éstas. Lo mismo encontramos interpretaciones relacionadas con los astros como paralelismos con animales y otras quizás más antiguas se relacionan con interpretaciones anatómicas o fisiológicas. Sin embargo, aunque existen un gran número de estas teorías se sabe que existe un gran plagio de ideas, pues además de haber emergido de las mismas fuentes, sus aseveraciones y enunciados son semejantes.

Algunas de estas teorías tienen nombres que sus autores les confeccionaron para atraer a sus lectores, debido a la extrañeza de sus títulos, y en otras ocasiones invitaban al encuentro con nuevas teoría ejemplo: la fisiognomía de la risa *Gelotoscopia*, de Prosperus Aldorisius; Fisiognomía del hombre con paralelismos del reino vegetal *Phytognomica de Porta*, de Giovanni Battista de la Porta, o la *Anthropometamorphosis*, de John Bulwer, que trata de los cambios y/o transformaciones del cuerpo y monstruosidades, o bien las obras monográficas de Paré y Gonzáles de Salas, y aún más completo y muy extenso en *Physiognomische Fragmente*, de Johann C. Lavater.

“...otra obra, *Pathomyotomia* (F-1649), es pionera en observar los movimientos del rostro por las pasiones e interpretarlos fisiológicamente desde los músculos de la cara. La correspondencia de esos movimientos musculares con las pasiones es el tema de una línea fisiognomonía que se desarrolla a partir de la

obra de Le Brun donde se excluye la mueca. (Ilustración 31)

Este movimiento de la cara, aunque sea voluntario no es



Ilustración 31

significativo más que con un código pactado. Quizás sea este el campo fisiognómico menos sistematizado...”⁶⁶. Asimismo añade un procedimiento geométrico para determinar el límite entre la naturaleza animal y la humana. Dentro de este mismo terreno encontramos a un amigo de Lavater, llamado Wilhelm Tischbein, quien dota de caracteres y temperamentos humanos a los animales estableciendo bases sólidas para que autores como F. Lehnery, realicen ilustraciones que alimenten el repertorio de los caricaturistas.

Asimismo, el padre de la teoría de la evolución C. Darwin, establece tres fundamentos principales para explicar cómo los movimientos de la cara y el cuerpo son resultado de su origen animal, también desarrolla la teoría de la expresión desde la anatomía comparada y sus teorías de la evolución en *The Expression of the Emotions in man and animals*.

Aunque estos textos no se publicaban para el artista en particular, sí le servían a éste como valor de códigos universales, es decir, algo así como una galería de estereotipos muy identificables: asesinos, inteligentes, lujuriosos, perezosos, etc. Dicho de otra manera, se poseía un catálogo de retratos que sirvieron para identificar a un individuo según su carácter. En el Renacimiento se usaron reglas para analizar un rostro estático a partir de las líneas de cejas, ojos, nariz y boca, tal como las cartillas de dibujo, pero no será sino hasta el siglo XVIII cuando aparece la fisiognomía artística, con el estudio de la expresión de las pasiones de Le Brun. De esta forma se inicia el estudio de la fisiognomía dinámica y patognómica, gracias a la cual se da importancia a los estados de ánimo que, dicho sea de paso, pone por el suelo las teorías fisonomestáticas; así tenemos algunos autores como el cirujano Charles Bell, que escribe e ilustra una fisiognomía específica para Bellas Artes, en donde da importancia al gesto y prepondera movimientos faciales determinados por enfermedades y patologías, y ya en el siglo XX, el médico y artista Herman Vincenz Heller, utilizando la fotografía ilustra una fisiognomía más científica para artistas, además de estas fisiognomías de la belleza, fisiognomías posibles y por último, los métodos para dibujar la cabeza y el retrato. Pero existía un gran problema para el estudio de

⁶⁶Juan Bordes, *op.cit.* p. 293.

dichos estados anímicos, dado que son fugaces y por demás complejos, y se necesita un alto grado de sensibilidad para entenderlos y por ende, muy difícil de traducir en ilustraciones. Lo cual solamente un gran artista es capaz de captar; por supuesto, antes de la aparición de la fotografía, dado que gracias a ésta, Alphonse Bertillon logra integrar una selección de elementos del rostro, estableciendo tres claves para lograr una individualización de personas detenidas por la policía. Son la huella digital, la oreja y el iris, pues los demás elementos cambian según la edad. Gracias a estos estudios con fines policíacos se implanta la descripción de una fisiognomía con palabras o mejor conocido como retrato hablado.

El interés del artista romántico es atraído por la aparición de la fisiognomía patológica, en donde la enfermedad mental, dermatológica y del cuerpo en general, así como la misma muerte proporciona un repertorio infinito para su trabajo.

En las enfermedades de la piel del rostro, en la Antigüedad se podía adivinar enfermedades pasadas y venideras del individuo, y el médico como antes mencioné, era asesorado por los fisonomistas para el diagnóstico; “Con las iconografías de estas enfermedades se construyen unas fisiognomías involuntarias y sobrecogedoras, en las que el color tiene una participación fundamental, las enfermedades de la piel y la sífilis tienen una bibliografía que origina unos espectaculares álbumes cromolitografiados, como el de A. Cazenave, *Lecons sur les maladies de la peau* (Paris 1856), con un repertorio de fisiognomías monstruosas.”⁶⁷

Respecto a la fisiognomía de la muerte, se sabe que Hipócrates describe los trazos del rostro con signos que anuncian la muerte súbita o en un plazo de pocos meses. El uso de las máscaras mortuorias durante el Renacimiento y que en el siglo XIX tiene un auge, al parecer es un gusto por atrapar el misterio que representa la muerte.

Pero la fisiognomía es un acto intuitivo que se ha desarrollado en todas las culturas como teorías de dominio público, y gracias a ellas tenemos representaciones genéricas o estereotipos que dan fe del grado de abstracción que cada grupo social posee para separar los parecidos de un individuo con otro .

⁶⁷ *ibid.* p. 315.

De tal suerte que, cuando nosotros vemos algún retrato que salga de nuestros parámetros convencionales, que normalmente están limitados por la fotografía o la pantalla de cine o televisión, nos es casi imposible concebirlo como un retrato y mucho menos entender que es resultado del convencionalismo estilístico de dicho grupo social. Un ejemplo serían los retratos mayas y olmecas. También podemos entender que todo lo anterior redundaba en que, en menor o mayor medida, casi todos practicamos la fisiognomía comparativa con nuestros amigos o familiares.

“Es notoriamente menos fácil especificar y analizar el parecido fisionómico que da por resultado la fusión y el reconocimiento, se basa en lo que se llama una impresión global, la resultante de muchos factores que en su interacción configuran una cualidad fisonómica particular. Muchos seríamos incapaces de describir los rasgos individuales de nuestros amigos más íntimos, el color de sus ojos, la forma exacta de su nariz, pero esta incertidumbre no menoscaba nuestra sensación de familiaridad con sus rasgos, que distinguiríamos entre mil porque respondemos a su expresión característica”⁶⁸

A pesar de toda esta cantidad de teorías, es muy difícil e insostenible plantear que la fisiognomía sea un método infalible para conocer lo más íntimo de un sujeto; observar, comparar o relacionar la morfología de un rostro para formular un juicio de parentesco de tipo patológico o de cualquier que no tenga un sustento científico, o bien que sus lecturas no se realicen al amparo de una valoración interdisciplinaria, sería una aberración, dado que en la actualidad existen estudios que se han realizado en diferentes universidades y que arrojan información muy valiosa para médicos, antropólogos, comunicólogos y artistas, todas éstas valiéndose de la tecnología más avanzada, y por supuesto, con un trabajo interdisciplinario.

“El Dr. Fritz Lange en su obra *El Lenguaje del Rostro (Una fisiognomía científica y su aplicación práctica en la vida y el Arte)*, analiza el detalle apoyándose en la anatomía, valora la forma sin arriesgarse precipitadamente en justipreciar la globalidad, estudia la evolución transformadora del rostro humano, considera los factores hereditarios, etc., desde su condición de médico y apoyándose con humildad en otras ramas del

⁶⁸E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, 2000, p. 108.

conocimiento y el arte...”⁶⁹. Por otro lado Flora Davis, en su libro *La comunicación no Verbal*, en su inciso 7 nos habla respecto a los estudios hechos por el Doctor Paul Ekman, acerca del rostro humano; posiblemente el psicólogo mas importante en el campo de la comunicación no verbal del Instituto Langley Porter de San Francisco. En el análisis preliminar de un experimento con un grupo de jóvenes, concluye que la mayoría de las personas saben fingir una expresión de enojo, alegría o tristeza pero, lo que no saben es desaparecerla rápidamente y hacerla nuevamente aparecer súbitamente, es decir, el ser humano puede usar su rostro para transmitir mensajes.

”Más de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles, y los músculos de la cara son tan versátiles que en teoría una persona podría mostrar todas esas expresiones en sólo dos horas, sólo unas pocas, sin embargo, poseen un sentido real e inequívoco, y Ekman considera que esas pocas apenas se ven en toda su intensidad, <<como no sean en la cocina, en el dormitorio o en el baño>>, dado que la etiqueta exige controlarlas en la mayoría de las ocasiones”. ¿Y cómo encontrar un método para descifrar las expresiones, y que fuera de fiar? El doctor Ekman Wallace Friesen y Silvan Tom Kins, diseñaron el FAST (Facial Affect Scoring Technique), es una especie de Atlas fotográfico de expresiones faciales...”⁷⁰ Una cámara recoge la realidad de forma objetiva, pero los artistas al pintar, siempre realizan sus propias interpretaciones.”

A lo largo de la historia, los artistas han echado mano de diferentes métodos para estudiar a las facciones, en lo individual y en su conjunto, sin embargo al igual que el FAST de los doctores antes mencionados, ha requerido de otros nuevos métodos para obtener mejores resultados, así como el uso de tecnología y de especialistas en otros campos de investigación, por ejemplo el doctor Ekman empezó a proyectar fotografías con un proyector a una pantalla en una centésima de segundo.

En lo personal, considero que el acercamiento a las teorías del pasado y el presente nos abren un abanico de conocimiento que dejan entrever que el pensamiento del hombre no está cerrado, y que con toda seguridad en el futuro se

⁶⁹ Carlos Plasencia Climent, *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, 1993 p. 55.

⁷⁰ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p70.

destilarán nuevas ideas que permitan un mejor entendimiento de la fisiognomía; por lo pronto, la expresión o comunicaron no verbal nos obliga a penetrar al mundo de la morfología y a su adaptación funcional, así como a su mecánica.

3.2. CARICATURA.

En la actualidad, la caricatura como disciplina gira en torno a un cúmulo de conocimientos y preceptos, que a lo largo de su historia se han venido enriqueciendo. Para el artista es fundamental conocerla cabalmente, sobre todo si dentro de nuestra actividad llevamos a cabo retratos. Por supuesto, considero que el abanico de posibilidades que nos abre no se limita al retrato y sin embargo es el tema que en este caso es preponderante para el desarrollo del trabajo presente.

La aparición de la caricatura en la historia del arte, al parecer, no está bien definida, pero el dato más antiguo es que aparece a principios del siglo XVI, mucho antes de los hermanos Annibale y Agostino Carraci, que para muchos son los creadores o supuestos creadores de tan importante actividad. Si recordamos la obra de Pieter Bruegel el Viejo, el gran pintor flamenco, encontramos personajes fantásticos y mágicos, pero también una gran cantidad de efigies llenas de ironía, las cuales dan a su obra un encanto maravilloso; también tenemos por otro lado, a Leonardo Da Vinci que en su incansable búsqueda del conocimiento humano, dedicó un buena parte de trabajo al estudio de los caracteres para lo cual se da a la tarea de dibujar viejos sin dientes y enfatiza los efectos de la ancianidad sobre los músculos y facciones del rostro. Otra veta que Leonardo explotó insaciablemente fueron los rostros con deformaciones que los vuelvan grotescos, y quizá son realizados con fin de satanizar, sin que necesariamente haya un interés por la semejanza, o por lo menos así parecen algunos de sus dibujos.



Ilustración 32

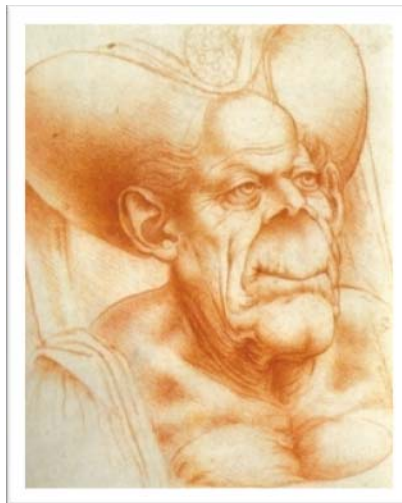


Ilustración 33

El estudio de estas cabezas grotescas le ocuparon gran parte de su trabajo en el campo de la fisiognomía, que a la postre serían usados por Giovanni Battista Della Porta para ilustrar sus

teorías, aunque no se puede hablar de un uso deliberado de dichos dibujos, sí se puede decir que los dibujos de Porta tienen un matiz Leonardesco; esta afición por lo grotesco a su vez, se dice, es de origen totalmente medieval y surge de estudios y ejercicios realizados por Leonardo en el taller del Verrochio. Por otro lado, Alberto Durero realizó estudios de los cuales se cuenta con apenas algunos dibujos caligráficos, y están incluidos en el III libro de su tratado de proporciones y marcan el límite de la desproporción y monstruosidad; de esta manera encontramos que Quentyn Massys (ilustración32) en 1513 realiza el diseño de *Mujer Vieja*, de una manera metódica, valiéndose de los principios de la anormalidad sistemática de Alberto Durero, es indudable que el modelo usado por Leonardo en su reina de Túnez corresponde a esta misma efigie (ilustración33).

Por otro lado, si tratamos de conceptualizar la caricatura, me parece acertado comenzar por definirla como la representación de una fisonomía muy particular por medio del dibujo, en donde se ponen de manifiesto sus irregularidades y nos permite observar la singularidad de ésta, asimismo exagera ciertas deformaciones y/o minimizan ciertas facciones como ojos, nariz, orejas, boca, frente o cabello con lo cual se produce un efecto jocoso el cual está relacionado con los ideales de belleza y armonía corporal que también podemos llamar convencionalismo social y que no permiten divergencias :”La caricatura fue definida en el siglo XVII como un

método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo se cambian todas las otras partes componentes”⁷¹.

Entonces, la caricatura surge gracias a todas estas teorías sobre fisiognomía que como ya he mencionado realizaron artistas de una elevada posición que gozaban de la credibilidad social de su época.

También son importantes teorías como la sugestión del espacio, surgida gracias al desarrollo de la perspectiva de Brunelleschi, así como la sugestión de la luz y la textura.

Pero a su vez, debemos pensar en los logros anteriores a todas estas teorías, me refiero a logros de los artistas en el campo de los efectos pictóricos que fueron depurándose gradual y paulatinamente hasta lograr cualidades en su pintura, los cuales estaban llenos de verdaderos artilugios para engañar al ojo que, si bien es cierto que actualmente nos sorprende al verlos, no era menos impactante para los escritores contemporáneos a esos logros. Un ejemplo lo tenemos con Vasari o Plinio: “Los inventores del retrato en caricatura en el sentido en que hoy entendemos esta palabra, no eran propagandistas. Eran académicos de elevada posición que elaboraban el retrato burlesco para hacer rabiar a sus amigos”⁷².

Si vemos y analizamos la obra de algún gran maestro, encontramos un desarrollo a lo largo de su vida que normalmente va de un trabajo muy elaborado y detallado hasta el grado de lograr que las cualidades de las ropas, cabellos, pelo, joyas etc., adquieran un carácter de realidad casi hiperrealista, y ni hablar de los rostros a los que la atención del artista los dotaba de vida, después la obra pasa a ser mucho más evocativa, las vestimentas y joyas se vuelven más sugerentes y comienza a descubrir que puede omitir una gran cantidad de trabajo de filigrana obligando a que el observador vaya al encuentro de la imagen, de esta manera empieza la simplificación de la obra tanto técnicamente como formalmente.

Reitero que es muy importante la disposición intelectual del espectador, que ya no necesita de lecturas minuciosas de lo que se representa, que de plano parecerían redundantes, innecesarias y hasta estorbosas. Para todos es bien conocido el trabajo de Franz Hals o de Rembrandt, que en su obra temprana

⁷¹ E. H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, 1996. p. 15.

⁷² E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, p. 134.

trabajaban absolutamente toda la composición sin titubeos y con una gran técnica y después su pincelada más suelta. Tan es así, que con unas cuantas pinceladas resuelve la capa, puños y botonadura del retrato de Jan Six. no debemos perder de vista que para lograr esto debió, sin duda, realizar obras tan elaboradas como las que ya conocemos de bellos brocados y encajes muy finos y aretes de hermosas perlas, y efigies de gran poder psicológico cargadas de un gran carácter, valiéndose de sus empastes de óleo con envolventes veladuras, con las cuales logra texturas que a la postre, serán usadas con mayor frecuencia por los artistas en turno, lo cual contribuye al desarrollo estilístico de estos artistas.

Otro aspecto importante, es la luminosidad que resalta de una obra, y que contenga mayor o menor cantidad de textura, ambos conceptos son de carácter sensorial al cual damos uso cotidianamente sin mayor empacho, no sucede lo mismo con el contorno que además de su gran contenido expresivo es mucho más difícil de analizar que la impresión de la textura. Es, al parecer, una herramienta fundamental del caricaturista que junto con la expresión facial dan como resultado trabajos de la envergadura de Walt Disney. Pero sin duda quienes anteceden a los logros de Disney son Grose y Topffer; “También Hogarth, otro pintor que teoriza sobre la belleza, demuestra con su obra, que ésta había dejado de ser objeto esencial en el arte para supeditarse a la verdad de la expresión; acompañado a su obra teórica, se adjunta en algunas ediciones el método grose (F-1788), para dibujar caricaturas y aunque esta cartilla es muy elemental, constituye uno de los pocos apoyos prácticos específicos para dibujar caricaturas. Sin embargo, el método más sistemático de los publicados es el Topffer (F-1845), un activo caricaturista suizo que evoluciona el concepto *Comic Painting* de Hogarth hacia un antecedente de la tira cómica. En una edición muy precaria se contienen un conjunto de reglas más amplias que las de Grose y que se desplazan a la invención. Es decir, este método pretende la creación de personaje de expresión caricaturesca para ilustrar historias”⁷³ .

3. PROPUESTA PERSONAL DE DESARROLLO

⁷³ Juan Borges, *op.cit.* p. 329

3.1 LA IMPORTANCIA DE LA ENSEÑANZA EN EL PROCESO CREATIVO

El cúmulo de conocimientos que, acerca de las técnicas tradicionales de pintura, dibujo y mural, he logrado a lo largo de más de veinte años en el taller de Técnicas de los Materiales de la ENAP, primero como alumno y luego como docente, es resultado de múltiples factores y cada uno es tan importante como el otro. En primer lugar, la infraestructura de la ENAP y la UNAM en general, cuenta con instalaciones para la enseñanza en sus diferentes niveles (licenciatura, maestría y doctorado), pero también cuenta con institutos de investigación o bien, como en nuestro caso, los talleres se convierten en salones y laboratorios de investigación. En segundo lugar, el factor humano, la ENAP se ha distinguido a lo largo de su historia por contar en su planta docente con distinguidos artistas, quienes se han encargado de preparar a las nuevas generaciones de artistas en algunos casos estos maestros son portadores de conocimientos importantes, heredados del pasado. Pero también cuenta con maestros de muy alto nivel en la enseñanza de las nuevas propuestas artísticas.

Considero que la tradición y la modernidad, convierten nuestra escuela en un espacio plural más acorde a las exigencias del presente. En tercer lugar, contamos con políticas universitarias que permiten el trabajo interdisciplinario al interior de nuestra universidad y fuera de ella, incluso contamos con programas de apoyos a proyectos que demuestren la importancia de su aporte a la comunidad. En cuarto lugar, mis inquietudes personales, que en primera instancia obedecen a la necesidad de conocer más profundamente las técnicas del pasado, para poder aprovecharlas en mi trabajo; pero sin duda, el ser maestro de la clase de Técnicas de los materiales desde hace casi 18 años, me ha exigido en los últimos años diseñar material didáctico (video y fotografías de los diferentes proyectos) para la mejor comprensión en la enseñanza de mi materia, así como métodos de enseñanza de las técnicas tradicionales que, basadas en fuentes originales del pasado, permitan a los alumnos usarlas con una visión moderna. Nuestra institución ha sido un espacio ideal para llevar a cabo proyectos que en otras circunstancias no serían posibles por falta de espacio y equipo, algunos ejemplos

son el proyecto de rescate de las técnicas de la cal, el fresco, el fresco seco, el estuco, el duco, las puntas metálicas, tablas flamencas (con el Instituto de investigaciones estéticas), y resientemente, elaboración de la caja oscura, para proyectar retratos, entre otros.

Me parece que es muy importante que al interior de nuestra escuela se promueva la investigación, que se den a conocer los resultados a través de publicaciones o la red o ambas. Pero sobre todo, que los alumnos participen en todos y cada uno de los proyectos. Porque, además de que a ellos nos debemos como docentes, serán ellos quienes seguirán con la posesión del conocimiento, y es lógico pensar que serán ellos quienes como académicos pelearán desde sus trincheras para que la enseñanza artística no se sea considerada de manera despectiva. Se dice que el arte se hace con las manos, pero sin usar la cabeza, se dice que el arte no es útil, que es imaginario y peor aun que no es un trabajo y lo relacionan con un juego. Quizás estas sean algunas de las razones por las que algunos piensan que el arte no se puede enseñar, sólo se puede captar, o simplemente hay quien piensa que intentar enseñar arte es arriesgarse a bloquear la imaginación y frustrar los intereses artísticos y de expresión personal, incluso se piensa que las artes no tienen relación con las formas complejas de pensamiento y no se considera que el arte tenga un carácter cognitivo: "...aunque la importancia cognitiva de trabajar en las artes ya se puso de relieve en el primer cuarto del siglo XX, y a pesar de tener seguidores muy fervientes, es una manera de concebir los objetivos de la educación artística que aún intenta hacerse con una posición sólida en la comunidad educativa. En general, las artes se han considerado más <<afectivas>> que cognitivas, más fáciles que difíciles, más <<blandas>> que duras, más simples que complejas."⁷⁴

Ante esta negación de la enseñanza que, desde mi punto de vista, ya ha sido más que discutida y se han replanteado una y otra vez los anteriores comparativos, no queda más que hacer caso omiso a esta dinámica de descalificación de nuestra profesión.

Realmente se ha avanzado mucho en este terreno, actualmente la enseñanza de las artes visuales profesionales es una realidad en las universidades del

⁷⁴ Elliot W. Eisner, *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, 2004. p. 57

mundo, y en todo caso el problema medular de la enseñanza en nuestra escuela, se debe, como dice Juan Acha, a que no existe relación entre lo que se enseña en los talleres prácticamente y lo que se enseña en las aulas de teoría: “La crisis del aprendizaje artístico estriba en el divorcio que hay entre teoría y práctica, aula y taller, como síntoma mayor, las academias oscilan entre los empirismos más crasos y las teorizaciones más sofisticadas y alejadas de la producción. Creemos que la teorización del trabajo simple implica romper con el empirismo y conocer sus propias realidades, que hoy desconocemos y les negamos importancia”⁷⁵.

En la Academia de San Carlos de México, el 2 de marzo de 1971, se aprueba el nuevo plan de estudios, realizado por los maestros Carlos Ramírez, Héctor Trillo, Manuel Felguéres, Luis Pérez Flores y Federico Silva, gracias a ello la Escuela Nacional de Bellas Artes pasa a ser Escuela Nacional de Artes Plásticas. Uno de los objetivos era: superar la enseñanza artística tradicional, con el fin de dar por primera vez un sustento conceptual a nuestra carrera y lograr arrancar la enseñanza de la vieja escuela, basada solamente en la práctica. Sin embargo, está muy claro que estos principios han sido rebasados por la modernidad y es impostergable el fortalecer nuestros talleres y crear un frente común, en el que la prioridad sea que la enseñanza al interior de los talleres tenga que ver con lo que se enseña en las materias teóricas.

3.2 PROCESO CREATIVO DEL RETRATO Y SUS ANTECEDENTES HISTORICOS.

Todos los artistas cuentan con diferentes procesos para crear una obra de arte, dichos procesos subyacen en la técnica o técnicas que el artista emplea con cierto orden, el cual nos da fe del conocimiento convertido en experiencia y que conjugado con el talante del artista redundan en un trabajo de gran valor. Con el paso del tiempo, dichas técnicas experimentan innovaciones gracias al espíritu de investigación del artista; “Cuando un pintor se interesa en la manera de trabajar de los antiguos y se entera de la existencia de los antiguos libros sobre pintura, llega a esta sencilla conclusión: ‘basta con mirar con que pintó tal o cual pintor y ¡asunto concluido!

⁷⁵ Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, 1999. p. 55

'Pero si echa una mirada a los libros y no está técnicamente formado no sacara más que una gran confusión,"⁷⁶ En efecto, tratar de entender cómo se realizó una obra pictórica por medio de un análisis ocular es una empresa muy aventurada. Por supuesto, debemos recurrir a las fuentes bibliográficas más próximas al momento histórico al que pertenezca la obra o el artista que nos interesa, asimismo debemos estar en contacto con especialistas de otras áreas que nos proporcionen datos para llevar a cabo una buena interpretación y tratando de no emitir juicios que parezcan una verdad absoluta. Acceder a la obra de los artistas a través de la descripción técnica, la cual se explicará sistemáticamente, proporcionaría información de extraordinario valor para las generaciones del futuro. Sé de antemano que lo anterior no es el terreno que a la mayoría de los pintores interesa, y aunque mucho antes del Renacimiento ya existían libros que describen procesos y técnicas de época, por ejemplo: "En seguida mezcla al rojo obtenido del ocre un poco de negro, y se obtiene un color llamado rojo oscuro, con él pon toques alrededor de las pupilas de los ojos y en la mitad de la boca, y más ligeros entre la boca y el mentón. Después de esto, con el simple rojo que se obtiene el ocre haz las cejas y pon ligeros entre éstas y los ojos, debajo de los ojos, en plena cara en la parte derecha de la nariz y en las partes arriba de las ventanas, debajo de la boca, alrededor de la frente, en el hoyuelo de las mejillas de los ancianos, alrededor de los dedos de las manos y entre las articulaciones de los dedos de los pies y cuando la cara está vuelta hacia un lado, en la parte anterior de las ventanas de la nariz,"⁷⁷

Se trata del libro primero de las diversas artes, del metalista alemán Roger de Helmarshausen, "Theophilos", este monje medieval fue un artesano que narra minuciosamente las recetas usadas en su tiempo, que datan de alrededor del año 1100, pero no sólo nos presenta sus recetas, en lo anterior podemos advertir un gran placer por el trabajo manual y un enorme cariño por la belleza. Aunque para entonces la representación del retrato gira en torno a estereotipos más o menos convincentes de tipo religioso que eran usados para educar a la gente común en nombre de Dios. Recordemos los retratos de las momias greco-egipcias

⁷⁶ Max Doerner, *Los materiales del arte*, p. 287.

⁷⁷ Teofilo, *Las diversas artes*, 2002. p. 20.

encontradas en Al-fayun (siglo I al IV), así como los mosaicos y las catacumbas pintadas al fresco es la aproximación directa al retrato. A partir del siglo IV, el cristianismo y sus presupuestos teóricos rechazan la práctica del retrato casi de manera total, entrando a la era del retrato de los papas y emperadores. “En los siglos XI y XII de la era cristiana, Jesús, el Cristo, impulsa un fuerte movimiento social, una verdadera liberación. La iglesia al edificarse, ha sabido adaptarse admirablemente a las nuevas realidades.”⁷⁸

Para los hombres que no saben leer ni escribir, las imágenes cobran una extraordinaria importancia, las catedrales están completamente decoradas. En esa época de la civilización no aparecerán otros temas que la vida de Cristo y de los santos. Se trataba de la gran cantidad de analfabetos, de enseñarles la religión. Cuando se inventó la imprenta, es indudable que la humanidad sufrió una honda transformación. Se enseñó al pueblo a leer y escribir; el libro reemplaza a la imagen popular.

El libro libera el arte; permite el arte por el arte, una evasión de la realidad, la imaginación adquiere un puesto preeminente y el tema no es más que un medio, lo que supone el giro absoluto de la comprensión del periodo anterior. El Renacimiento antecede el nacimiento del capitalismo (colonias, etc.) El individuo por otra parte, puede conseguir lo que hasta entonces estaba reservado al príncipe. El hombre liberado de sus anteriores yugos sociales quiere tener su retrato, su paisaje preferido por supuesto que la aparición del libro cambia en buena medida el curso de la pintura, no de manera tajante, sino con una lógica evolutiva, a su vez, la información alcanzaba a llegar a lugares muy apartados de las grandes ciudades e incluso de los mismos continentes.

“En el nombre de la Santísima Trinidad, te quiero iniciar en el colorido..... Después compón con el carboncillo, como te he dicho, tu asunto o figuras, y guíate siempre por espacios iguales y proporcionados. Después toma un pincel puntiagudo de cerdas, como a la aguada, como ya te enseñé. Esto hecho toma un mazo de plumas y barre bien del dibujo el carboncillo.

⁷⁸ Fernando Legar, *op.cit.* 1990. p.

Toma luego un poco de almagra sin temple y con un pincel fino y puntiagudo ve trazando narices, ojos, cabelleras y todo extremo y contorno de las figuras; y haz de modo que estas figuras sean bien proporcionadas y con todas sus medidas, porque ellas te harán reconocer y prever las que tienes que colorear”⁷⁹

Herederero de la tradición de la Edad Media que se manifiesta en la narrativa exquisita que, a manera de invocación a Dios, a la Virgen y a los Santos, describe paso por paso cada una de las enseñanzas de su maestro Agnolo de Tadeo con quien desde los doce años comenzó a trabajar. Arnolfo aprendió el arte de su padre, Tadeo Gadi, quien fuera discípulo del Giotto durante veinticuatro años. La anterior cita es un segmento de una descripción de cómo pintar un rostro al fresco. Es a mi parecer, muy clara y concisa, da referencia de un proceso técnico-conceptual que, por un lado nos muestra paso a paso, cómo se pinta al fresco, técnica que sirvió como soporte para el desarrollo del Renacimiento italiano, que además se extendió por el norte de Europa, así como Alemania y España, y de ésta pasa a México. Por otro lado, la importancia de enseñar a pintar y dibujar una cabeza, un rostro, que ya en esta época goza de gran prestigio social, y por tanto de demanda para los artistas. Cabe señalar que *El Libro del Arte* fue un referente para los muralistas mexicanos después de la Revolución, que buscaban una técnica que se adecuara a las necesidades que la arquitectura en sí misma les imponía, así como el cubrir grandes superficies en estos edificios. Se rechazó el óleo y su uso para mural, pues resultaba inapropiado, esto aunado a las desafortunadas experiencias de los pintores de siglos pasados, llevó a la experimentación con ceras, resinas y esencias en frío o en caliente (algo muy cercano al encausto); pintores como Alba de la Canal, Fernando Leal y el mismo Diego Rivera realizaron murales con esta técnica. Sin embargo, el hecho que se denomine al movimiento muralista “Renacimiento mexicano”, se debe a dos cosas esencialmente. Primeramente, que se realiza sobre grandes muros o cúpulas de piedra o ladrillo al interior de edificios públicos, y la segunda que la gran mayoría se pintó al fresco.

⁷⁹ Cennino Cennini, op.cit. pp. 56-58

Técnica en la que se aplica pigmento desleído en agua sobre una argamasa fresca o mojada, hecha a base de arena y cal, ésta última previamente podrida durante, por lo menos, dos años en una fosa llena de agua. Procedimientos como éste solamente son recuperables después de tantos siglos gracias a los tratados como el de Cennino Cennini: “Es bien sabido que el libro de Cennino Cennini, pintor del siglo XV y discípulo de un hijo de un discípulo del Giotto, no sólo es el único tratado completo y perfectamente claro y conciso de pintura que haya quedado en los tiempos pasados, sino el único que da cuenta exacta de los métodos usados por todos los grandes pintores europeos de los siglos XIV, XV y XVI, herederos directos de las tradiciones griegas...”⁸⁰ Existen muchos libros más que contiene información respecto a los procesos técnicos del pasado, cuya lista es muy larga para enumerarlos todos, dentro de los más antiguos tenemos *De Architectura libri decem*, de Vitrubio Marco Pollio, del 27 a.C; esta obra dedicada en su vol. VII a la Pintura mural, los procesos y colorantes naturales y artificiales. Otro importante libro es *Naturalis y Artificiales, libri triginta Septem*, del siglo I d.C., dentro de la gran información obtenida sobresale en los libros 35 y 36 la descripción de los procedimientos del encausto y del fresco. Se detallan las propiedades de algunos colores naturales y artificiales, contiene información que nos permite identificar a los artistas de la Edad clásica como Apeles, Nicómaco y Melanzio. Otro libro importante y contemporáneo de Cennino Cennini, es el de Alberti de 1435, *De pintura*, obra completísima que contiene en su segundo libro conceptos de perspectiva con una clara orientación teórica, que marca el precedente para futuros tratados de arte, en especial técnicas pictóricas. El libro *Trattato della Pinttura*, de Leonardo Da Vinci, de principios del siglo XVI, importante por las indicaciones de la formación del pintor y la organización de sus métodos e instrumentos de trabajo, así como algunas descripciones para preparar técnicas pictóricas.

Alberto Durero también escribe *Speis del Malerknabe*, son algunos segmentos de su tratado de pintura, nunca concluido, y los que sí fueron concluidos fueron los libros sobre proporciones y perspectivas. El pintor Lorenzo Lotto escribe *Libro di*

⁸⁰ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, 1983. p. 72

Spese Diverse, en donde se refiere a la preparación de telas y tablas, así como al modo de preparar colas, imprimaturas y materiales colorantes. Contiene una descripción muy precisa de la técnica del óleo.

Una obra importante es la de Giorgio Vasari *Le Vite dé piú eccellenti Architetti, pittori e scultori italiana da Cimabue insino a'tempi nostri; descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretino con una sua utile e necessaria introduzzione a le arti lloro*, es otro libro sin precedentes que recoge datos histográficos de los artistas de Cimabue a Miguel Ángel, los procesos técnicos los considera bien conocidos de modo que solo, los presenta como dato bibliográfico de cada uno de los pintores, que en su debido orden va nombrando. Un dato fundamental en su consideración hecha al problema de la enseñanza- aprendizaje del arte, la cual él sí considera posible. Es sin duda un gran libro acerca de la arquitectura, escultura y pintura, pese a no ser un tratado de técnicas propiamente dicho, si hace énfasis en la importancia del uso de ciertos materiales, su calidad y cómo esto repercute en la estabilidad y permanencia. Encontramos bien explicados conceptos como el claroscuro, invención, historia, escorzos y bocetos. Considera al fresco técnica superior a las demás y las describe detalladamente en el capítulo 5. En el capítulo 6 describe el temple, en el 7 detalla la historia de la pintura al óleo. En este orden habló del óleo sobre pared: capítulos VIII, IX y X; en el XI, de las grisallas, en el XV mosaicos; del XVII al XX, de las taraceas de madera, etc. De esta misma época conocemos el *Diario* de Jacopo Pontorno, *De Secretis* de Piemontese Alesio, *Della Samma dá Secreti Universali* de Timoteo Roselli; de España *Comentarios de la Pintura*, de Don Felipe de Guevara, publicado en Madrid en 1788, habiendo sido escrito en 1560. Este libro describe la pintura al fresco, la encáustica, el óleo y el mosaico. Un libro que es de gran valor en la historia de la pintura española y en consecuencia, para México es el que Don Francisco Pacheco escribe alrededor de 1649 en Sevilla. *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas. Descrivense los hombres eminentes que ha avido en ella, así antiguos como modernos, del dibujo y coloridos...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas...*⁸¹ es un tratado bastante amplio y elaborado desde el punto de

⁸¹ Francisco Pacheco. *Arte de la pintura..*

vista teórico-práctico, los procedimientos de algunos artistas vistos con gran respeto y sobre todo tratando de ser entendidos, usa citas textuales de muchos de los tratados anteriores y algunos más (Plinio, Alberti, Vasari, etc.), dividido en tres libros, los dos primeros los dedica a la pintura y sus partes y el tercer libro trata del modo de practicar la pintura, comienza con el dibujo al temple, estufado, fresco, óleo, colores y muchas otras técnicas. Como antes mencionaba, para México es muy importante, porque tenemos obras novohispanas que se realizaron bajo conceptos y técnicas españolas y concretamente de Sevilla, un ejemplo es el pintor Andrés de la Concha.

Asímismo encontramos a Antonio Palomino y su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* obra magnífica ya que utiliza como fuentes a Teofilo, Durero y Pacheco, fue escrita entre 1715 y 1724; gran pintor que supo transmitir su experiencia en dicho tratado; de sus tres volúmenes, el primero es referente a la perspectiva y teoría de la pintura, el segundo es sobre procedimientos de los materiales, instrumentos del pintor, paisaje, frutas y flores, el óleo, reglas del colorido, retratos y desnudo del natural, anatomía, composición, temple, el fresco. En su tercer libro habla de la vida y obra de los pintores del siglo XVI, a manera de Giorgio Vasari, y por último mencionaré a Anne-Phillippe de Tubieres Caylus, con su obra *Mémoire sur la peinture á l'encaustique et sur la peinture á la cire* (1755), en la cual nos lega cuatro formas de pintar encausto, en la primera y segunda parte nos enseña la forma moderna de pintar encausto.

Reitero que los anteriores no son los únicos libros ni autores, existe una gran cantidad de libros que carecen de autoría y se han editado en diferentes países y diferentes fechas. Asímismo una gran cantidad de autores han realizado en varios idiomas todo este abanico de posibilidades técnicas descritas en cada libro.

Es muestra que desde la antigüedad los conocimientos se pasaban de generación en generación, salvo que la influencia que los grandes maestros tenían sobre sus alumnos no era tan sólo de orden técnico sino también conceptual.

Específicamente, la continuidad de la pintura del retrato convertido en género durante el Renacimiento, alcanza un grado de desarrollo sin precedentes: “Luego de estas observaciones, no podrá ya el hecho que Leonardo desarrollara su ideal de

belleza femenina a partir del repertorio de tipos empleado por su maestro Verrochio. Este hecho desde luego no lo he descubierto yo, por el contrario, lo conocía ya Vasari, que probablemente fue el primer coleccionista sistemático de dibujos, afirma que poseía unos cuantos dibujos de cabezas femeninas realizadas Verrochio, y añade que Leonardo los imitó reiteradamente por lo hermosos que eran.”⁸² Pero éste no es un caso aislado, lo mismo sucede con Rafael y su maestro Perugino. Sin embargo, esta continuidad o semejanza formal y en específico de sus dibujos, también nos sirve para entender que entonces todos ellos tenían conocimientos sobre la alquimia que cada uno usaba de una manera por demás muy personal.

Sabemos cómo se preparaban las tablas, los barnices, los colores, los aceites, los templetes, etc. Existe la tecnología para saber cuántas capas de preparación se ponían sobre las tablas y de qué forma, incluyendo en que tiempo se realizaban, como dibujar un retrato y con qué método. Todo este arsenal técnico que visto como material y herramientas de apoyo nos acercan y nos introducen aún sin querer a la investigación de estos procesos, porque además de su belleza han demostrado su permanencia a lo largo de los siglos.

Esta breve mirada a los documentos del pasado de la actividad artística, nos proporciona a través de sus páginas información de la práctica de la pintura, que se fundamenta en el trabajo manual, llevado a un alto grado de perfección, lo cual redundaba en la maestría de estos artistas-artesanos. Sin embargo, en el pasado clásico, la primacía de lo espiritual sobre lo manual es muy claro y no es hasta la Edad Media y el Renacimiento en donde se lleva a cabo la dicotomía entre lo intelectual y lo manual. La aparición de los gremios y junto a éstos la actividad artístico-artesanal, presupone la mejoría de los artistas-artesanos, dando paso al artista letrado del Renacimiento. Todo esto no significa que la actividad artesanal en su totalidad tenga esta jerarquía, el menos-precio por la actividad manual propia de esta época se produce hasta nuestros días, así como el cúmulo de conocimientos durante el siglo XVIII, el orden del mundo (plantas y animales) es producto de los principios taxonómicos dictados por Carlos Lineo, dando paso a la división entre las llamadas artes mayores y artes menores, donde las artes

⁸² E. H. Gombrich, *Nuevas visiones de viejos maestros*, 2000. p. 110

menores están destinadas a ser solamente útiles, en tanto las mayores son quienes contienen el concepto de belleza y son destinados a la contemplación, al regocijo y al placer. Estos principios se consolidan cuando se crean las Reales Academias de las Artes, de las Ciencias y las Letras.

La Real Academia de San Carlos aparece en 1781, al término de la Colonia, con el fin de mejorar la acuñación de monedas, asimismo para contrarrestar la fuerza que los gremios tenían, causa fundamental para que el desarrollo del capitalismo no se lleve a cabo. Una década más tarde los gremios son abolidos, así después de la consolidación de la Independencia, en 1850 la Academia de San Carlos se convierte en un baluarte de las artes, a partir de este momento y hasta 1920 la Academia fue un remiendo de corte neoclásico hasta llegar a la Escuela Mexicana que todos conocemos.

En 1950, la influencia de la Bauhaus se extiende a America, con un sistema novedoso del diseño y del arte, los conceptos modernos de Mondrian y Kandinsky, el punto, la línea y el plano. Estos acontecimientos durante todo este último siglo han cambiado la concepción de muchos de los quehaceres artísticos, por una parte se habla de la importancia de los procesos técnicos para los artistas, dotando a la materia de un poder inherentemente plástico capaz de demostrar sus intenciones artísticas dependiendo de su poder transformador: “Es decir, mientras las estéticas revalorizaban a fondo la importancia del trabajo sobre la, con la y en la materia, los artistas dedicaban una atención exclusiva, tanto más intensa cuanto que el abandono de los modelos figurativos le impulsaba cada vez más a nuevas exploraciones en el reino de las formas posibles. Así para la mayor parte del arte contemporáneo la materia se convierte no ya ni solamente en cuerpo de la obra, sino también en su fin el objeto del discurso estético”⁸³

Por otro lado, la materia es un elemento fundamental en los procesos de producción artística, asimismo, el concepto moderno de la producción de un bien artístico no puede ser limitado al trabajo simple (uso de materiales, herramientas y procesos específicos).

El maestro Juan Acha refiere una división tripartita que opera de manera conjunta en toda actividad humana incluido el arte: Los elementos que conforman

⁸³ Umberto Eco, *op.cit.* p. 206

a un individuo como ser social, los elementos sistémicos que como artista ha aprendido y los propios o individuales. Ejemplos: la vocación y su desarrollo, la concreción, el aprendizaje profesional, las actitudes y las aptitudes, las actividades sensitivas, los procedimientos mentales, los mejoramientos creativos, la adaptación social del profesional, el mercado de prestigio, el comercio del arte, la maduración y el proceso creativo entre otros. De éste último y al respecto señala: "...hemos llegado, al fin, al corazón de la psicología de la producción artística, pues lo es de la vida profesional misma del artista. En ese proceso desembocan todas las vicisitudes experimentales en su vocación, aprendizaje profesional y adaptación social, y la refleja. Paralelamente a su adaptación social como profesional, él va dando su batalla decisiva. Como proceso creativo entendemos a los múltiples intentos como artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar y cambiar sus búsquedas en la territorialidad, modalidad o tendencia elegida por cada uno de ellos. No existe el artista que le resulte satisfactorio su primer intento..."⁸⁴ Asimismo señala varias etapas del proceso creativo, también un tiempo estimado de diez a doce años de maduración, esto por razones metodológicas. Del mismo modo, menciona una cantidad mínima de "trescientas" obras realizadas para alcanzar la creación mayor.

Una de las etapas de este proceso es la que concierne a la concepción-ejecución de cada obra, en donde rechaza categóricamente que una obra sea concebida en primera instancia y después se ejecute, esto claro, se refiere a artistas jóvenes o a aspirantes a artista, entonces, concepción y ejecución van juntas interactuando y alternándose, en donde ni una ni otra deben de conocerse por parte del artista, ya que se entiende que el artista se guía por sus impulsos, pero con el entendimiento de hacia dónde quiere encaminar su trabajo.

El género del retrato, como hemos visto, ha sido flanqueado con todas las técnicas y con un sinfín de conceptos según la latitud y el momento histórico. Ha permitido al artista internarse en terrenos desconocidos adentrándolo al trabajo de investigación día con día, de esta forma estamos frente a un nuevo modo de entender la creación artística y la investigación. Por un lado, quienes opinan que son dos cosas que se deben definir unilateralmente mientras, que otros abogan por definirla plenamente como creación e investigación. Estas aseveraciones,

⁸⁴ Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, 1999. p. 76

entiendo que son complejas, pero bien sabidas por los artistas, escuchamos que el arte no sirve para comer y en consecuencia se entiende como un quehacer falto de teoría en apariencia, o por lo menos así lo quieren hacer que parezca. En esta época resulta anacrónica la definición literal de creación: producir algo de la nada, dado que al parecer todo avanza en cualquier área del conocimiento es justamente un desarrollo sistemático, resultado de una necesidad humana que se basa en el conocimiento del pasado y se vale de los conocimientos tecnológicos y científicos del presente.

“La pintura arrastra, y tiene que arrastrar una serie de condicionantes que no se dan en otras disciplinas o manifestaciones plásticas y visuales. El primero sería contar con una tradición antiquísima y vastísima, tanto es así, que es del todo punto imposible tomar lienzo y brocha para pintar algo que no tenga un montón de antecedentes, precedentes, referentes... Por otra parte, la pintura es una disciplina que exige, además de determinados dotes, unos conocimientos técnicos y procedimentales específicos mínimos que deben manejarse en consonancia con unos supuestos discursivos y/o expresivos concretos. En caso de no confluir ambos principios, bien la ejecución material distorsiona el contenido o bien la factura se convierte en un fin en sí misma.

Arte (creación) y oficio (técnica) se han visto enfrentados demasiadas veces, como si de enemigos irreconciliables se tratara. Así mientras el primero se sitúa en el ámbito de lo inefable, el segundo no excede el terreno de lo inmensurable. La sensibilidad se puede sentir subjetivamente pero difícilmente se puede explicar, por el contrario el oficio se objetiva en horas de trabajo, en destreza, en experiencia adquirida, en resultados obtenidos.”⁸⁵

El proceso creativo del retrato, entonces, no implica lograr solamente el parecido del modelo, sino que valiéndose de la efigie de una persona y aprovechando las cualidades inherentes de una técnica determinada logremos esta simbiosis plástica modelo-artista. Y que al final concluyamos una obra con la dignidad de una verdadera obra de arte -o por lo menos vale la pena el intento-, porque al final nos daremos cuenta de la cantidad de conocimiento y de la forma en cómo se trata, y por supuesto el resultado final, o sea la obra: “...en todos estos casos, el pintor echa mano de las figuras reales de la misma manera que el poeta se vale

⁸⁵ Juan Peiró, *Pintura y ensayo*, p. 21

de las palabras dotadas -como ellas- de una significación propia. Y de modo análogo a como el poeta parte de la significación dada, sin poder renunciar a ella, a la vez que la trasciende creando una nueva significación: el pintor parte de la figura real no para quedarse en ella, sino para transformarla y dotarla-como figura real transfigurada- de una significación que de por sí-es decir, sin el acto creador- no podía tener...”⁸⁶

3.3 ¿POR QUE PINTAR UN RETRATO ACTUALMENTE?

Igual que en tiempos pasados, actualmente todo ser humano tiene un origen y nombre, es decir tiene una historia, no es un ser humano en general, tampoco es un arquetipo que da fe de una categoría de carácter social o de cualquier otra índole. El rostro de un individuo actual, al igual que un individuo del pasado es biográfica y concreta dispuesta a trascender en el tiempo, pues no existen razones lógicas para que una persona se resista a este impulso, que como ya hemos visto acompaña al hombre en casi toda su historia. Sin embargo, cuando hablamos de un retrato pintado automáticamente, involucramos a un autor o artista quien revelara dicha efigie, por tanto, como John-Hennessy menciona: “...la pintura de un retrato es algo empírico. El problema artístico que plantea es un problema que todos nosotros podemos concebir, con independencia del concepto temporal en que se produzca, y una gran parte de su fascinación se debe a que es una consecuencia de la interacción de dos fuerzas, el artista y el modelo y no depende de la acción de uno de ellos...”⁸⁷ De este modo, podemos entender que la representación de la individualidad de un ser humano varía debido a la influencia de diferentes acontecimientos de tipo social, político, ideológico, económico, etc., que se suscitan en un momento y un lugar determinado. A lo largo de todo el último siglo, el retrato experimenta una mutación producto de la inquietud de los artistas que, conscientes de su tiempo, buscan el porqué y el cómo de un género que consideran académico y burgués. Estos cambios no se dan de manera repentina y, sin duda, es en el siglo XIX, después que Louis Daguerre expone las primeras

⁸⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *La pintura como lenguaje*, p. 26

⁸⁷ John Pope Hennessy, *op.cit.* p. 9

fotografías en París, aunado al propio desarrollo en pocas décadas, contribuye notablemente a que los impresionistas se separen del realismo para mostrar una forma de ver, de este modo surgen movimientos artísticos que utilizan el retrato como pretexto para dar rienda suelta a su creatividad sin necesidad de justificaciones, entonces el parecido del modelo ya no es necesario. Después a, través de éste, se experimenta la subjetividad del artista por medio de la plasticidad, la individualidad que el modelo posee es avasallada por las cualidades generales de la acción que el personaje contiene.

Entonces, surgen planteamientos estructurales de gran carga conceptual y emocional, artistas como Cézanne antecedido por Renoir, Degas y Manet dan paso y conducen con los anteriores preceptos al cubismo y en poco tiempo al arte abstracto, que elimina totalmente la representación objetiva. “Hubiéramos podido cambiar el título y poner este otro. El manojito de llaves en la obra de Léger o la bicicleta en la obra de Léger. Lo que significa que, para mí, el rostro humano, el cuerpo humano, no tienen más importancia que las llaves o las bicicletas. Es verdad, no son más que objetos utilizables plásticamente y de los que dispongo siguiendo mis propios criterios. Debemos reconocer que las tradiciones pictóricas que nos han precedido- el rostro y el paisaje- ejercen aún una pesada influencia. ¿Por qué? El paisaje en el que se ha vivido, las figuras y los retratos que adornan las paredes constituyen el valor sentimental que ha sido el punto de partida para una verdadera explosión de cuadros de este tipo, buenos, malos o discutibles.

Para ver claro ha sido necesario que el artista moderno se libere de esta empresa sentimental, hemos salvado el obstáculo; el objeto ha reemplazado al tema, el arte abstracto ha supuesto una liberación total y al fin se ha logrado considerar el rostro humano no como valor sentimental, sino únicamente como valor plástico.”⁸⁸

En esta negativa de los artistas por la pintura que fuera una imitación de la naturaleza, es lógico pensar que el retrato sacaba la peor parte, y que sin embargo, en ningún momento se abandonó esta representación individual del retrato, o bien el retrato como tema, y es entonces cuando surge algo que para artistas del pasado hubiese sido absurdo. El retrato sin previo encargo y en

⁸⁸ Fernando Léger, *Funciones de la pintura*, 1990. p. 63.

consecuencia, el no tener que complacer a un cliente, seguramente existen más razones por las que muchos artistas importantes han rechazado la oportunidad de hacer un retrato, pero esta última es determinante, el someter a la complacencia de algún cliente. Al respecto podemos observar cómo un individuo nunca es tan crítico en la forma que un artista resuelve una obra, sin importar el tema, llámese paisaje, bodegón o incluso retrato. Sin embargo, cuando se trata de su retrato todo cambia, el cliente es el más crudo crítico de la obra. Ante la mirada crítica de los familiares o del mismo modelo, el retrato no sólo debe parecerse sino debe de mejorar al original, normalmente esperan que quede más bella o guapo según sea.

Las razones para seguir pintando retratos actualmente son, como mencionaba al principio de este capítulo, consecuencia de dos fuerzas; por un lado las personales del modelo y por otro lado, las del artista contemporáneo, que a diferencia de los artistas del siglo XIX, quienes consideran que es más importante el estilo del artista y su voluntad para dejar a un lado la vanidad y la adulación del modelo, y por otro lado la capacidad de éste para ir más allá del parecido fisionómico, es decir una capacidad más allá de lo humano: “cualquier retrato que se pinte con sentimiento es un retrato del artista y no de su modelo.”⁸⁹

Esta es capacidad de penetrar en el alma del modelo, pero aún así la importancia del artista sobre la efigie del que retrataba es avasallante. Basil Hallward, el artista creado por Oscar Wilde para su novela *La ocasión*. No es el revelado por el pintor, sino más bien éste quien sobre el lienzo pintado, se revela así mismo.”⁹⁰ *El Retrato de Dorian Gray*, concluye lo anterior diciendo: “Este no es más que un accidente, la ocasión. No es revelado por el pintor, sino más bien este quien sobre el lienzo pintado, se revela así mismo”¹⁷

Andy Warhol utiliza el retrato fotográfico, después surge el objeto artístico, la instalación, el performance, etc., todos estos acontecimientos son muy importantes para el arte moderno porque testifican la capacidad de los artistas para revelar a su sociedad otra manera de entender el mundo. Sin embargo,

⁸⁹Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, p. 25.

⁹⁰ *Ibidem*.

nuestra época con todos los adelantos tecnológicos y científicos (computadora, televisión, control del espacio, adelantos médicos, etc.), es también una época donde todos los conocimientos del pasado se revierten conjugándose con los medios modernos para destilar el conocimiento del futuro, y por supuesto el autor de estos adelantos también tiene nombre. La necesidad del retrato sigue vigente en el ser humano, las colecciones de retratos de hombres ilustres, en las diferentes estancias gubernamentales, académicas y privadas siguen creciendo, y aunque ya no es una moda la sociedad lo sigue consumiendo, lo mismo al óleo que en las más modestas fotografías instantáneas. Poseer una fotografía de un ser querido significa poseerlo físicamente, regalar un retrato es regalarse a sí mismo. El ser humano es vanidoso por naturaleza, le gusta contemplarse a sí mismo tantas veces como lo desee, y le gusta que lo contemplen los demás, espera ser reconocido por sus logros o por lo que quiere ser y continuarse o mantenerse por siempre.

3.4 METODOLOGIA PARA PINTAR UN RETRATO

El pintar retratos continuamente y enseñar técnicas de pintura me ha llevado a una simplificación del proceso para su elaboración, lo cual no implica necesariamente el acotamiento de los tiempos de elaboración, aunque en un principio es muy importante, ya que es más relevante el resultado final. Paradójicamente, al conocer más cada una de las técnicas he tratado de manera consciente experimentar con cuantas posibilidades de combinación me permita, en donde la directriz son algunos textos y manuales antiguos y recientes.

El método de propongo es que partir del retrato, realizar un registro pormenorizado de cada etapa de éste, comenzando por el dibujo, el soporte, la calca y el proceso de elaboración en donde el modelado, la veladura y el redibujo serán la garantía para llegar de un buen resultado a un excelente resultado. De esta manera podemos hacer una tabla flamenca, un buen fresco, una acuarela,

una mezcla de acuarela, temple y óleo, una mezcla de fresco y temple, acrílico y piroxilina, pastel y piroxilina, temple, etc. Y asimismo, el empleo de los diferentes soportes; barnices, barnicetas, aceites y casi todos los materiales, ya que con el conocimiento convertido en experiencia es posible llevarlo a cabo.

Herramientas del taller

Como en cualquier otra actividad humana, las herramientas nos sirven para facilitarnos el trabajo, nos ahorran tiempo y sobre todo, los resultados son mucho mejores.

Actualmente contamos con una gran variedad de herramientas para cada etapa de nuestro trabajo. Sin embargo, para tener un taller bien equipado no es necesario adquirir todas y cada una de las herramientas que el comercio especializado en arte nos oferta. Es importante iniciar el equipamiento de nuestro taller con herramientas simples y normales, de manera que no tengamos que invertir en equipos eléctricos que terminarán usándose menos que el estorbo que nos puedan causar.

Paleta de trabajo



Ilustración 34

La paleta recomendada debe ser de vidrio, mármol o peltre, de manera que podamos realizar cuantas mezclas necesitemos y con todo tipo de materiales con que contamos sin que se contaminen. Debe permitir una fácil limpieza y ser muy firme para cuando se requiera moler los pigmentos muy grumosos. Sirviendo al mismo tiempo como soporte de herramientas y materiales que necesitemos poner sobre ella. En primer lugar, los pigmentos y espátulas, recipientes con solventes y médiums, etc. La paleta de mi estudio mide 100 x 60cms (ilustración34), es de mármol blanco y la uso para desleír colores con aceite, temple, encaustos, acuarela, pastel, emulsiones y más. Cuando la limpio uso aguarrás con estopa, después agua jabonosa y por último limpio con un paño con alcohol.

Para este proyecto prepararemos un temple resinoso y un temple graso (pútrido), solución de acuarela, pastel, encausto, aceites, bálsamos, cera de abeja; los colores que usaré a lo largo del proceso son: blanco de plomo (carbonato básico de plomo) o albayalde, o bien como material análogo podemos usar una combinación de blanco de zinc y de titanio:

PIGMENTO	COMPOSICION	APOYO
Albayalde o Blanco de plomo	Carbonato básico de Plomo $2PbCO_3 Pb(OH)_2$	Es secativo Palomino II, 556
Yeso	Sulfato de Calcio dihidratado CASOA $2H_2O$	
Blanco de España o Blanco de cal	Carbonato de Calcio $CaCO_3$	Carducho 382 Palomino II 558 Pacheco II 51
Amarillo ocre	Oxido de hierro hidratado $Fe_2O_3 H_2O$	
Genulí. Amarillo de plomo estaño(janoli, giallolino, massicot)	Bruquetas: oxido de plomo estaño $2PbO$ SnOBruquetas: oxido de plomo estaño $2PbO$ SnO_2	Es también amarillo canario ¿más que el masicote?
Cinabrio o Bermellón Bermellón sintético	Sulfato de mercurio HgS	Palomino II 558
Almagre o tierra roja de Venecia. hematita	Oxido de hierro anhidro Fe_2O_3 o hidratado $Fe_2O_3 nH_2O$	Palomino II 581
Azarcón o Minio	Plesters:Tetróxido de Plomo Pb_3O_4	Es secativo
Laca Carmín o Carmin de Florencia	Lacaroja obtenida de la grana o kermes combinada con alumbre	Palomino II 560 Pacheco II 83
Azurita, Azul de Ceniza, Azul de montaña, Azul	Carbonato básico de Cobre	Todos

verditer. Azul de santo domingo o azul de costras		
Lapislázuli o ultramarino	Silicato de aluminio y azufre $3\text{Na}_2\text{O} \cdot 3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_2 \cdot 2\text{Na}_2\text{S}$	Todos
Añil o índigo		Bruquetas: Carducho y Tractado s.XVII
Cardenillo o verdigris	Acetato básico de cobre $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$	Todos
Verde de cobre	Resinato de cobre $\text{Cu}(\text{C}_{19}\text{H}_{29}\text{COO})_2$	Usado en óleo en pinturas italianas del XVI. Deterioro café.
Verde montaña o malaquita	Carbonato básico de Cu $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$	Todos
Verdacho o tierra verde o tierra de Verona	Hidrosilicato complejo de Fe Mg Al y K	Todos
Sombra de cintra o Venecia o Italia o tierra de sombra	Oxido férrico hidratado $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$	Todos, más sombras y tierras
Negro de marfil o negro de huesos	Carbón y fosfato de calcio $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$	
Negro de humo	Hollín	Palomino II 574 “El que se hace de hollín de la pez (colofonia) o resina quemada”
Negro de carbón	Carbón	“carbón de maderas de encina, vid, nuez y otros”,

		Palomino II 574.
--	--	------------------

PIGMENTOS

- Negro de Vid o negro de carbón; es cálido, proviene de la calcinación de hojas o tallos de la vid principalmente, aunque se ha usado melocotón y maíz, es muy permanente y tiene una alta tradición de empleo en la pintura al fresco. Es muy importante cerciorarnos que esté libre de aceites o resinas que normalmente son residuos que resultan de la quema o calcinación.
- Negro de humo es permanente y se obtiene mediante la extracción de humo que se acumula en las chimeneas, principalmente en latitudes boscosas. Para usarlo al fresco debemos de estar seguros que está libre de grasa, lo cual impide su disolución en agua y por tanto su fijación con la cal.
- Negro de marfil; es uno de los negros más bellos y se obtiene de la calcinación de huesos, el cual es un sustituto del que verdaderamente se usaba en la antigüedad para el fresco, que era proveniente de la calcinación de colmillos de elefante. Como dato accesorio no debemos de usar el negro de hueso al fresco porque causa eflorescencias.
- Blanco de San Juan o San Giovanni, es la cal pura apagada y enfosada, de la misma naturaleza de la usada para los revoques, es poco cubriente pero es el único blanco que podemos usar al fresco. Tradicionalmente se obtiene de lavados repetidos, pulverización, moldeado y exposición al sol por varios meses, todo esto para asegurarnos que sea puro.

- Amarillo ocre, es de la familia de los óxidos de fierro, absolutamente permanente y estable. Se obtiene naturalmente de arcillas coloreadas por compuestos de óxido de hierro hidratado y su tono varía según el lugar de extracción. Aunque se dice que el mejor es de origen francés, en toda Europa y América los hay de buena calidad.
- Siena natural; se obtiene de una arcilla extraída de diferentes partes del mundo y contiene impurezas de compuestos de manganeso y fierro. Como su nombre lo indica, la siena proviene de Italia y es el de mejor calidad. Se encuentra en estado natural, es mucho más transparente que el ocre y muy permanente en la pintura al fresco. Si calcinamos este color podemos obtener el siena tostado, también muy usado en la pintura al fresco en toda la historia.
- Ocre rojizo; es permanente y estable, se obtiene de tierras muy ricas en óxido de hierro o lo podemos obtener quemando ocre amarillo. Su calidad en cuanto a composición y color depende del lugar de extracción, algunos ejemplos son: el bol o rojo de armenia, el rojo de Venecia, el rojo de México o rojo indio y por último el almagre, si lo quemamos obtenemos un color violáceo conocido como caput-mortum.
- Sombra natural, se obtiene de arcillas mezcladas de compuestos de manganeso y hierro, se encuentra en estado natural y es de color pardo amarillento. Si la quemamos obtenemos la sombra tostada, no es muy recomendada para la pintura al fresco por su inestabilidad.

- Tierra verde; es una arcilla de la familia de los óxidos de hierro que además contiene sulfuro de cobre, el cual le da su característica verdosa. Aunque tiene poco poder cubriente y colorante es muy buena para la pintura al fresco y sobretodo muy permanente. La de mejor calidad es de la región de Bohemia, aunque existe en muchas partes del mundo. Si la quemamos obtenemos pardo de Verona.
- Malaquita; está constituido de verde de carbonato de cobre, se puede preparar artificialmente pero en su estado natural es muy luminoso y permanente, aunque actualmente ya no se usa.
- Azurita; se obtiene artificialmente y es carbonato básico de cobre, pero la mejor se obtiene de una piedra semipreciosa llamada azurita, la cual comparte su espacio con la plata, por esto se le da su nombre de azul de montaña. Es un color permanente, pero sí es afectado por el agua, por lo cual lo usamos en la pintura al fresco sólo para hacer retoques.
- Azul ultramarino, se obtiene de manera natural de una hermosa piedra semipreciosa llamada lapislázuli que se extrae triturándola y lavándola. El de mejor calidad es el de las minas de Afganistán, aunque existe uno de menor calidad en Chile, su alto costo lo vuelve prohibitivo, por lo que se usa un sustituto de origen artificial, al igual que en muchos otros colores que a diferencia del original, no es tan bello y es muy poco estable.
- Amarillo de cadmio, se obtiene en forma de precipitación al hacer pasar una corriente de hidrógeno sulfurado a través de una sal de cadmio en disolución. Aunque existe una buena variedad de tonos, sólo debemos usar

el pigmento de sulfuro de cadmio puro. Es tóxico, por lo cual debemos de tener cuidado al manipularlo y tratando de no aspirarlo.



Ilustración 35

también usaremos amarillo Nápoles, cadmio claro, cadmio oscuro y medio, rojo de cadmio claro y medio, carmín o carmesí alizarina, azul cobalto, ultramar, azul cerúleo y Prusia, verde viridian, óxido de cromo, verde fthalo, tierras siena natural, siena tostada, rojo indio, rojo Venecia, sombra tostada y tierra verde. Algunos de estos colores nos servirán como sustitutos de algunos que yo prepararé. (Ilustración 35).

Pinceles

Emplearemos pinceles de diferentes tamaños (#2,#4,#7,#8,#10,#12), de cerdas largas planas y lengua de gato, marca Serra, también redondos serie 51 de W&N de pelo #8 y #9; y para hacer trazos finos usaré redondos de Rodin serie s-246R números 1 al 8. (ilustración 36). Se limpiarán al final de cada sesión con esencia de trementina y se lavarán con agua tibia y jabón neutro que les dará una vida mayor y en buen estado.



Ilustración 36

Espátulas

Las espátulas que usaré son de cuchara y algunas de cuchillo, de diferentes números, deben tener buena flexibilidad, no deben estar oxidadas. Antes de comenzar a trabajar debemos de lijarla con una lija de agua del #280, al terminar de usarlas debemos limpiarlas con una estopa con aguarrás y secarlas

perfectamente en caso de usarlas para técnicas a base de agua, como el temple y la acuarela. (Ilustración 37)



Ilustración 37

Formulario

Solventes

Como solvente usaremos esencia de trementina rectificada, es volátil y de aroma muy agradable, no deja residuos extraños en la pintura que pueda causar alteraciones con el paso del tiempo. El solvente nos sirve para transformar un material sólido (resinas, ceras) en una solución estable, que nos permite manipularla para extenderla sobre el soporte; también sirve para adelgazar los materiales viscosos como bálsamos (Canadá y trementina Venecia), algunas resinas se pueden disolver con un soporte y se pueden adelgazar con otro. Los disolventes se inhalan con facilidad causando un efecto narcotizante y pueden ser

tóxicos al simple contacto con la piel, y con más razón en exposiciones prolongadas de trabajo, por tal motivo debemos de contar con ventilación adecuada. Las personas que no tienen tolerancia a este tipo de solventes deben usar solventes sintéticos sin aroma.

Médiums

Son soluciones compuestas por uno o varios materiales para aplicar colores sobre el soporte.

- a) Aceites. Se usan para desleír los colores, los más usados son la linaza, las nueces y adormideras. El aceite de linaza se extrae de las semillas maduras del lino, el de nueces de los frutos del nogal, *juglans regia*; el de adormideras se extrae de la amapola. Existen otros aceites que también se pueden emplear como el aceite de cártamo, aceite de girasol. Estos aceites que se usan como base de nuestros colores también se conocen como aceites grasos, su cualidad es que secan por oxidación y no por evaporación como la mayoría de los materiales. El tiempo de secado varía según sea su naturaleza, por ejemplo el aceite de lino es el más secante y es por esto que es el más usado en la pintura de todos los tiempos, pero su defecto es que amarillea, sin embargo, yo considero que tal efecto puede ser usado como una cualidad plástica. El aceite menos secante es el de nueces, pero también tiene la cualidad de no amarillarse, por lo que se suele usar para preparar colores claros. Cualquier aceite que decidamos usar, podemos mejorarlo de manera casera es decir, lo limpiamos, clarificamos y lo espesamos. (Ilustración 38)



Ilustración 38

La limpieza del aceite se debe hacer hirviendo una parte de aceite con un volumen igual de agua durante 60 minutos, se vierte en un embudo de separación y se deja decantar durante dos o tres días, para poder retirar las impurezas y el agua; este proceso se puede repetir dos veces más, con lo cual garantizamos un resultado ideal. El espesado se realiza poniendo capas delgadas de nuestro aceite limpio en charolas de peltre o vidrio, se cubren con un vidrio para protegerlo del polvo y la basura permitiendo que le entre aire. Durante unos días debemos de agitarlo y después debemos dejarlo unas semanas hasta que alcance la consistencia que deseemos. La clarificación consiste en quitar al aceite el color amarillo turbio hasta dejarlo muy translúcido, (ilustración 39) aunque con esto no evitaremos el amarilleo que el tiempo produce en el cuadro, si tendremos colores al óleo mucho más limpios. Basta con poner el aceite en frascos o botellas de vidrio transparentes y colocarlo en la ventana de nuestro taller durante unas

semanas. Completados estos procesos se debe cambiar a botellas color ámbar bien llenas y sin dejar espacio de aire entre el aceite y el corcho o tapa del frasco. Para evitar el proceso de polimerización, nunca debemos colocar estos aceites en lugares oscuros, es recomendable que siempre se mantengan en un lugar lleno de luz natural.



Ilustración 39

Otro grupo de aceites son los que llamamos aceites no grasos o aceites esenciales que se usan como solventes, los más empleados en la pintura son la esencia de trementina, el aceite de lavanda o aceite de espliego, aceite de pino, aceite de clavo, aceite de tomillo y aceite de limón. Los tres últimos se usan como aromatizantes para algunos materiales, pero el clavo sirve como antiséptico y el tomillo como desinfectante.

b) Resinas naturales. Las resinas son secreciones de árboles vivos o muertos. En el caso de las resinas fósiles (copal fósil), se emplean para preparar barnices, para acabados de los cuadros, pero también como medios en técnicas al óleo, al temple y al encausto. Son solubles en aceites esenciales y no al agua como las gomas. Existen dos tipos de resinas: las blandas y las duras. Las blandas se obtienen de árboles vivos y se conocen también como barnices de esencias resinosas, la más usada en la pintura es la resina Damar que se considera la de mejor calidad para barnizar. Se prepara haciendo una mona con resina damar en lágrimas envuelta en una media, se cubre con esencia de trementina y se tapa, después de unas 20 horas tendremos un barniz de excelente calidad, no debe guardarse por mucho tiempo, se recomienda conservar los recipientes bien llenos de modo que no haya oxígeno en su interior para que no se vuelva como chicle y difícil de secar.

La sandáraca se usa como barniz de retoque, se diluye con esencia de Trementina, alcohol y petróleo, no es muy común usarla como médium pero si es posible, es una resina quebradiza y se amarillea mucho.

Resinas duras. Como ya mencionaba son resinas fósiles que denominamos resina copal, normalmente se encuentran enterradas, son de difícil solución con aceites esenciales y aceites grasos, la forma de hacerse es calentándolos con aceites secantes para obtener un barniz. Normalmente se usaba para barnizar muebles de madera y metal. Por su naturaleza son duros y se oscurecen fácilmente llegando a romperse por lo cual recomiendo usarlo sólo para combinación con temple de huevo.

c) Bálsamos. Son también conocidos como óleo-resinas porque están compuestas de aceites esenciales y resinas. Son exudaciones de algunos árboles en estado más bien líquido muy espeso, de la cual se extrae la trementina, y la colofonia es el residuo de dicho compuesto. Algunos

tratados como el de Ralph Meyer nos indican que es desventajoso usarlas en pintura, sin embargo, yo la uso en pequeñas proporciones para preparar temple y barnicetas y me resultan cualidades únicas de brillo y satinado muy estables. Tenemos la trementina de Venecia muy apreciada por los pintores italianos del Renacimiento. Se obtiene del árbol *alerce Larix* Europea, es muy espesa y se puede diluir con esencia de trementina, alcohol, éter y acetona; es ventajosa usándose con aceites y resinas blandas, así como en temple combinados.

Trementina de Estrasburgo. Se obtiene de abetos plateados, es más pálida que la trementina de Venecia. El bálsamo de Canadá es muy similar a la Trementina de Estrasburgo es muy estable y con un alto índice de refracción.

- d) Barnicetas. Son medios para pintar o para diluir colores al óleo con el fin de hacerlos más fluidos, pero una razón fundamental es que la pintura seca diferente, sobre todo cuando se usa en veladuras en las técnicas mixtas, o sea en la combinación de temple sobre óleo.

Se elaboran mezclando aceites con barnices esenciales y bálsamos, tomando en cuenta sus características podemos elaborar una barniceta según nuestras necesidades.

F1.) 1 vol. de aceite de linaza + 1vol. barniz Damar + 1 vol. esencia de trementina.

F2.) 1 vol. de aceite de linaza + 1 vol. trementina de Venecia + 1 vol. esencia de trementina.

F3.) 1 vol. de aceite de linaza + ½ vol. barniz Damar + ½ vol. de trementina de Venecia + 2 vol. esencia de Trementina.

F4.) 1vol. de aceite de linaza + ½ vol. trementina de Estrasburgo + ½ vol. esencia de trementina.

De esta manera, en la F1 tenemos un medio equilibrado, la proporción de aceite, barniz y trementina nos dan un material fluido. En la F2, tenemos un material más satinado gracias a la trementina de Venecia, pero lo más importante es entender que los materiales que mezclamos estén muy bien cuantificados, pero además deben de ser de reciente preparación.

- e) **Barniz de cera.** La cera de abeja 100% pura, es la más usada en la pintura. está compuesta de ésteres de ácidos grasos, es inherente, lo que le da una gran ventaja para su uso en la pintura, es resistente a la presencia de la humedad. Se puede combinar con un gran número de materiales como aceites, resinas, temple, aceites esenciales, caseína y leche. Para elaborar nuestros óleos es importante hacer un barniz de cera, el cual se logra rayando cera y diluyendo a baño maría con un volumen igual de esencia de trementina. Una vez bien caliente y disuelta, se pone en un frasco de vidrio bien limpio y se deja enfriar; de esta forma obtendremos un betún muy suave que nos puede servir tanto para agregar a nuestros óleos en un 2 a 3 %, o también para barnizar cuadros muy secos.

- f) **Temples.** El temple es una emulsión natural de aceites y agua, requiere de un emulsionante para lograrse. La yema de huevo contiene lecitina, la cual es un emulsionante natural, por medio del cual podemos agregar aceites, barnices, bálsamos y ceras y de esta manera obtenemos cualidades muy diferentes y estables. Aunque, actualmente podemos encontrar en Estados Unidos de América tubos de temple de yema o caseína comerciales, el temple es una técnica que hasta hoy se basa en la fabricación casera. El uso del temple en este trabajo nos facilitará el proceso de elaboración en nuestros retratos, gracias a su rápido secado sobre el óleo fresco, así como a su capacidad para cubrir logrando, texturas muy bellas y, si a esto agregamos la posibilidad de detalle que esta técnica nos permite, tenemos

una combinación perfecta. Se habla de la inclusión de temple con el óleo por los antiguos maestros, y en otras ocasiones se ha desmentido dicha aseveración basándose en estudios científicos, sin embargo, lo cierto es que es muy difícil poder identificar la presencia de material de origen proteínico en un laboratorio, y es más difícil diferenciar entre un residuo de huevo o cola; por ejemplo, el acercamiento a los textos antiguos nos refieren la enorme posibilidad de que se hubiera usado temple y óleo en estas obras. Mi experiencia a lo largo de muchos años, tanto en la enseñanza de las técnicas como en mi obra personal, he aprendido a usar esta combinación y así lo he enseñado con excelentes resultados. Algunos de los temples que podemos usar son los que a continuación mencionaré. Cabe señalar que podemos ocupar cualquier temple, sin embargo los que mejor resultado nos han dado son:

F1. Temple de yema.

1 vol. de yema de huevo + 10 vol. de agua.

Preparación: limpiar un huevo quitando la clara hasta que quede bien limpio. Pellizcar la membrana para dejar solamente su contenido. Regularmente las yemas tienen 15 ml de vol. Tomar un vol. de agua (15ml) y emulsionar poco a poco con un pincel de cerda, embarrando contra el recipiente. Una vez emulsionado dicho vol. de agua se agregan los nueve restantes volúmenes. En un frasco limpio se agita muy bien y se le agregan unas gotas de esencia de trementina. (Ilustración 40)



Ilustración 40

F2. Temple Resinoso

1vol. de yema de huevo + $\frac{1}{2}$ vol. de barniz damar + 5 vol. de agua.

Preparación: limpiar una yema como en la F1. Después se emulsiona con el barniz damar, se va agregando el barniz por gotas y se embarra con un pincel contra el recipiente, una vez concluido se procede de igual manera con un vol. de agua hasta terminarlo. Se vierte en un frasco limpio, se agregan los cuatro vols. de agua restantes, se agregan unas gotas de esencia de trementina; batir muy bien con el frasco cerrado.

F3. *Temple Aceitoso.*

1 vol. de yema de huevo + $\frac{1}{2}$ vol. de aceite de linaza + 5 vol. de agua.

Preparación: limpiar una yema de huevo como en la F1, después se emulsiona con el aceite de linaza agregando el aceite por gotas y embarrando con un pincel contra el recipiente. Se procede a emulsionar 1 vol. de agua poco a poco hasta terminarlo, después se vierte en un frasco limpio y seco y se le agregan los siguientes cuatro vols. de agua, se le agregan unas gotas de esencia de trementina y se bate muy bien con el frasco cerrado.



Ilustración 41

F4. *Temple Combinado.*

1 vol. de yema de huevo + $\frac{1}{2}$ vol. de trementina de Venecia + $\frac{1}{2}$ vol. de aceite de linaza.

Preparación: limpiar una yema de huevo como en la F1, después se emulsiona la trementina de Venecia por gotas, embarrando el material contra el recipiente con un pincel de cerdas, se emulsiona este material con

el aceite de linaza por gotas hasta terminar, después se emulsiona con agua poco a poco hasta terminar un volumen, se pone en un frasco de vidrio limpio y seco y se le agregan los cuatro vols. restantes y se bate perfectamente, se le agregan unas gotas de esencia de trementina.

F5. Temple Combinado.

1vol. de yema de huevo + ½ vol. de aceite de lino + 5 vol. de agua.

Preparación: el proceso es el mismo del F4, la diferencia es que sustituimos la trementina de Venecia por el barniz damar.

F6. Temple de resina dura.

1vol. de yema de huevo + ½ vol. de barniz copal + 5 vol. de agua.

Preparación: limpiamos una yema de huevo como en la F1, se emulsiona agregando el copal por gotas, embarrando el material contra el recipiente con un pincel de cerda hasta terminarlo, después se emulsiona de la misma manera con un vol. de agua, se vierte en un frasco limpio y seco y se agregan los cuatro volúmenes restantes, se bate muy bien con el frasco cerrado y se le agregan unas gotas de esencia de trementina.

F7. Temple de Caseína.

50 grs. de caseína en polvo + 250ml de agua + unas gotas de amoníaco industrial.

Preparación: se pone en un recipiente metálico 50grs de caseína y se agregan 250 ml de agua fría, se deja remojar por 120 minutos, se pone en la hornilla hasta que se caliente a punto de hervor, antes de hervir se retira

del fuego y se le agregan unas gotas de amoníaco, se bate la solución con una cuchara hasta que no queden grumos, si hace falta podemos agregar un poco más de amoníaco para lograr la emulsión perfectamente.

F8. Temple Graso (pútrido).

1 yema de huevo + 1 parte proporcional de albayalde + blanco de plata al óleo.

Preparación: se limpia una yema de huevo, se le va agregando albayalde en polvo hasta lograr una consistencia de chantilly, (ilustración 41) la cantidad que de esta mezcla obtenemos, la calculamos y aumentamos, una parte igual de blanco de plata al óleo, (ilustración 42) mezclamos perfectamente con nuestra espátula de cuchillo hasta tener la consistencia deseada. Este material es muy tóxico de manera que debemos tener cuidado de no tocarlo o bien usar guantes de látex y tapabocas; lo ideal es guardarlo en un pequeño frasco.



Ilustración 41





Ilustración 42

F9. Temple análogo del F8.

1 yema de huevo + 1 parte proporcional de blanco de zinc en polvo + blanco de titanio al óleo.

Preparación: se limpia una yema de huevo, se va agregando blanco de zinc y se mezcla muy bien con la espátula de cuchillo, a la mezcla resultante se añade una parte igual de blanco de titanio al óleo, mezclamos perfectamente con la espátula y lo guardamos en un frasco limpio de vidrio. Este temple tiene la particularidad de poderse empastar al igual que el de la F8, pero sin ser tóxico.

F10. Temple de cera o Jabón de cera.

25grs de cera de abeja 100% pura + 250ml de agua limpia o destilada + unas gotas de amoníaco industrial.

Preparación: rayamos la cera finamente y pesamos 24grs, ponemos en un recipiente con 250ml de agua limpia, ponemos en la hornilla hasta que comience a hervir, retiramos del fuego, agregamos unas gotas de amoníaco y revolvemos con una cuchara, la dejamos reposar unas dos horas hasta

que pierda el olor del amoniaco y lo guardamos en un frasco, este jabón lo podemos guardar el tiempo que lo necesitemos incluso meses o años.

- **Acuarela**

La pintura a la acuarela se caracteriza por la brillantez de sus colores sobre el papel, así como por su transparencia.

Se requiere de un buen papel de lino o algodón para obtener su carácter espontáneo, pero también se pueden usar como soportes las preparaciones de yeso o Creta, en donde, debido a su absorción será fácil trabajar en seco (*dry brosh*, la calidad de las acuarelas está determinada por la pureza de los pigmentos, sobre todo que estén bien molidos, lo cual garantiza que cuando seque sobre nuestros soportes se conserven estables.

Materiales.

30 grs. de goma arábica o Senegal

60 mls. de agua destilada.

11 mls. de agua y miel (5.5 ml. de agua y 5.5 ml. de miel)

10 mls. de glicerina líquida.

2 grs. de oxgal (huel de toro).

1 cucharadita sopera de formol.

Modo de preparar.

Pesamos 31 grs. de goma arábica en polvo y agregamos 60 mls. de agua destilada; dejamos remojar durante unos 30 minutos.

En un vaso vertimos los 11 mls. de agua miel (5.5 mls de agua +5.5 mls. de miel), agregamos la glicerina líquida, así como los 2 grs. de oxgal.

Ponemos a calentar a baño maria la goma con el agua hasta que se derrita y le agregamos el resto de los materiales que preparamos en el vaso (glicerina, aguamiel y oxgal), lo movemos bien para lograr una solución homogénea, lo retiramos de la lumbre y agregamos el formol, así tendremos lista la solución para preparar nuestros colores de acuarela.

Sobre un vidrio colocamos nuestro pigmento, una cucharadita aproximadamente y le vamos aumentando la solución poco a poco, batiendo con una espátula de metal sobre el vidrio hasta lograr la consistencia deseada, preferentemente que quede con la viscosidad de una miel aguada. Recomiendo comenzar siempre con los colores claros y hasta los oscuros, y guardarlos en una paleta para acuarelas o bien en pequeños frascos con tapa.

Paleta de colores recomendados.

Ocre amarillo, amarillo cadmio, amarillo indio, amarillo hansa, siena natural, siena tostado, sombra tostada, rojo indio, rojo cadmio, rojo Venecia, carmín, verde óxido cromo, verde fthalo, verde viridiam, azul Prusia, azul cobalto, azul ultramar, azul cerúleo, gris payne.

Tanto el color negro como el blanco son excluidos de la paleta regularmente, sin embargo, hay ocasiones en que son muy necesarios para obtener algunos tonos o para retocar.

- **Gouache**

Esta técnica se elabora partiendo de los colores de acuarela a los cuales se les agrega una cantidad muy pequeña de blanco de zinc, el cual los convertirá en colores más opacos y por ende más cubrientes; esta técnica la usaron con muchos éxito, artistas como Pablo Picasso, Diego Rivera, Odilon Rendon, Joseph M. W. Turner, entre muchos más.

Se puede comenzar a pintar de claro a oscuro y viceversa, también se puede aplicar una base de color medio para obtener algunas atmosferas propias de paisajes húmedos por ejemplo: también sirve para iniciar trabajos que se pretendan terminar con pastel.

- **Pastel.**

7 grs goma de Tragacanto

473 mls. agua destilada.

En un recipiente de peltre blanco se mezcla la goma con el agua y se deja remojar alrededor de 30 minutos, después se pone en baño maría hasta que el agua esté a punto de hervir. Siempre debemos de estar moviendo la solución de forma circular para que no se pegue al recipiente. La quitamos del calor y seguimos agitando hasta que esté perfectamente mezclado.

Los colores al pastel se pueden hacer agregando la solución antes mencionada al pigmento seco. Colocamos el pigmento sobre la plancha de mármol y agregamos la solución por gotas o pequeños chorros y vamos mezclando con una espátula de cuchillo. Cada pigmento necesita una

cantidad diferente de solución por tanto, no podemos cuantificar en volúmenes.

Una vez mezclado el pigmento y solución, lo vamos introducir en una jeringa de plástico o una dulla de repostería, teniendo cuidado que esté bien retacada.

- **Óleo.**

Su invento se les atribuye a los hermanos Van Eyck y es la técnica universalmente más famosa, paradójicamente es la técnica que se prepara más fácilmente, y se trata de desleír aceite con pigmento; como ya hemos visto, el aceite que ofrece mayores ventajas es el aceite de linaza, sobre todo por su capacidad secante, la cantidad de aceite depende de las cualidades del pigmento, normalmente los pigmentos claros requieren de menor aceite y los colores oscuros de mayor aceite. Sin embargo, el mejor indicador lo obtendremos a partir de la práctica frecuente.

La calidad del óleo depende básicamente de la calidad del pigmento (pureza y molienda), por supuesto, un aceite bien limpio y clarificado también es importante.

Modo de prepararse:

En nuestra plancha de mármol ponemos pigmento; la cantidad indicada normalmente se dice que es el volumen de una nuez, se va agregando el aceite por gotas o pequeños chorros y el desleído se realizará con una moleta de vidrio con movimientos circulares, al final la consistencia de nuestro óleo nos debé permitir marcar una espátula, pincel, punzón o cualquier otra herramienta sin que su huella se aplane.

Cuando se obtiene la consistencia adecuada, se le agrega un 3% de barniz de cera, para que adquiera una consistencia pastosa. Y también ayuda a que los colores no se hagan chiclosos a causa del barniz.

F11. Tinta china

Materiales.

Agua-----150cc.

Goma laca en escamas----25gr

Bórax-----5gr

Negro de humo-----65gr.

Acido fénico (solución)----5 a 6 gotas

Se disuelven 5 grs. de bórax en 150 cc. de agua tibia previamente hervida. Hecha la disolución le agregamos los 25 grs. de goma laca en escamas y se disuelve con un agitador de vidrio. Posteriormente, en un mortero de vidrio o porcelana se va agregando la solución, poco apoco a pequeñas cantidades de negro de humo hasta terminar agregando las gotas de ácido fénico, sin rebasar la cantidad señalada, de lo contrario el negro de humo se apelonara. (Ilustración 43)



Ilustración 43

- **Encausto.**

Encausto mexicano

Fórmula 1

1 volumen de cera de abeja 100% pura

1 vol. de copal blando

1 vol. de esencia de trementina

Modo de prepararse:

Se raya la cera de abeja tan finamente como sea posible, utilizando un rayador o una espátula de cuchillo. El copal debe estar muy seco para poderse triturar con un martillo hasta convertirse en polvo.

Medimos 1 vol. de copal triturado, según la cantidad que deseemos; se coloca en una palangana y se le agrega 1 vol. de esencia de trementina, lo ponemos a baño maría hasta que se disuelva el copal perfectamente, lo retiramos del calor y lo tamizamos con un colador o una media, acto seguido agregamos la cera rayada y lo colocamos nuevamente en la hornilla, una vez disuelta la cera dejamos que se enfríe y lo colocamos en un frasco de vidrio bien sellado.

-Fórmula 2

1 vol. de cera de abeja 100% pura

1 vol. de barniz damar

1 vol. de esencia de trementina

Modo de prepararse:

Se raya la cera finamente y se pone 1 vol. añadiendo 1 vol. de esencia de trementina se pone en baño maria hasta que esté bien disuelta se agrega 1 vol. de barniz damar (previamente preparado como ya mencione). Se deja enfriar y se coloca en un frasco de vidrio bien sellado.

- **Fresco.**

Materiales.

Cal es el elemento indispensable para esta técnica, se encuentra en estado natural como piedra caliza; se hornea a 700 grados centígrados y se convierte en óxido de calcio, se apaga con agua y se convierte en hidróxido de calcio, se deja pudriendo durante por lo menos seis meses en agua hasta que alcance una humectación ideal.

Arena , La arena es el segundo elemento importante para el fresco, existen una gran cantidad de ellas, y según la geografía se han usado arenas de mina, calizas, de ríos, de mar, volcánicas, conchas molidas, vidrio, ónix, cuarzo, mica, etc.

Repellado

1 vol. de cal podrida

3 vol. de arena de mina

1/3 de vol. de cemento

Modo de prepararse:

En una caja de madera de las que usan los albañiles, previamente mojada, se pone el volumen de cal con el de arena y el cemento, se mezclan hasta obtener una pasta homogénea, si es necesario se le agrega agua para hacerla más fluida, con esta mezcla prepararemos la primera capa del muro, puede ser muy delgada o muy gruesa según el estado del muro (el espesor normal es de 1.5 cms y hasta 3 cms pero puede llegar a los 12), cms. debe quedar abierta o rugosa con el fin que sirva anclaje para las capas siguientes. Para lograr lo anterior, es conveniente que la mezcla se aplique utilizando una cuchara de albañil lanzándola con fuerza hacia el

muro, para que la mezcla no salpique nuestros ojos, aconsejo que al momento de lanzar la mezcla giremos ligeramente la cuchara hacia afuera; para nivelar nuestra superficie usaremos una regla de madera y una plomada o bien un nivel de agua.

Primer enlucido.

1 vol. de cal podrida

1 vol. de polvo de mármol cero fino.

1 vol. de polvo de mármol cero grueso.

Modo de prepararse:

Agregamos el volumen de cal, mas el mármol tanto fino como grueso y mezclamos hasta obtener una pasta homogénea, y ésta la podremos aplicar con una plana de madera; el enjarre se realiza de abajo hacia arriba con mucha fuerza y tratando de aplicarla de un mismo espesor, ya que solamente de esta forma se garantiza que el enlucido no se rompa. Esta fase es preparatoria para la más fina, por tal razón no debe de pulirse, sólo se afina con la plana sin agregar más agua. El espesor recomendado es de 5 a 8 ml.

Segundo enlucido.

1 vol. de cal podrida

1 vol. de polvo de mármol cero fino.

Modo de prepararse:

Se mezclan la cal y la arena hasta lograr una pasta homogénea, la cual se aplica con la plana de madera cuidando que queden bien ocluidos los poros del anterior enlucido; es conveniente dejarlo horear 40 minutos con el fin de que pierda un poco de agua para poderlo pulir con la llana de metal, de no hacer lo anterior el exceso de agua formará burbujas de agua que romperán el enlucido.

-Lechareada.

La lechareada o encalado final, se aplica sobre el segundo enlucido con el fin de obtener un acabado brillante y muy luminoso, Usamos un poco de cal bien tamizada y la aplicamos con una brocha limpia sobre toda la superficie que vamos a pintar, la dejamos 10 minutos y después la repasamos con la llana metálica para pulir. De esta forma podemos comenzar a pintar.

-Soportes

Se denominan soportes a las estructuras que nos sirven como cuerpo de la pintura con o sin previa preparación de fondo o imprimatura.

Existen dos grupos: los soportes rígidos y los flexibles.

Los soportes rígidos son: madera (tabla, contrachapado, conglomerado) metales (cobre, zinc, aluminio y acero, otros soportes rígidos que se han usado son el vidrio, el mármol, oxidiana y el ónix)

Los soportes flexibles son: tela (lino, algodón, batista, cáñamo yute y el ixtle) el papel (algodón, lino, mora y celulosa) el pergamino y las pieles.

-Preparación de soportes

Actualmente los soportes rígidos más usados son los tableros hechos con triplay de 6m (contrachapado) montados sobre un bastidor y forrados con tela de algodón o lino, pegado con cola de conejo e imprimados con una solución de yeso (cola de conejo + carbonato de calcio + blanco de zinc).

- **Imprimación de soportes para retratos demostrativos**

La medida de los soportes será de 55 x 70 cm.

Preparar 70 gr. de cola de conejo/ 1 litro de agua, y dejar remojar durante 24 hrs. Calentar a baño- maría hasta que se disuelva, aplicar a las tablas una mano de cola con la brocha y dejar que se embeba, tener la tela cortada y lista, aplicar una mano de cola bien caliente, la cantidad debe ser suficiente de manera que la tela no forme burbujas de aire, pues esto sería una señal inequívoca de que le ha faltado cola, debemos reposar la superficie pegada con un rasero para planchar la tela, y quitar el exceso de cola.

-Preparación y aplicación del fondo de yeso.

Agregamos un volumen de agua y batimos hasta quitar los brumos formados, agregamos el resto del agua y ponemos a baño maría, una vez bien caliente comenzamos la aplicación con una brocha limpia damos una primera mano con la brocha y repasamos con una cuña metálica o rasero tratando de tapar los poros de la tela (ligamentos), dejamos secar durante unos minutos y repetimos la misma operación una o dos veces más, acto seguido aplicamos una serie de cinco a diez manos con brocha, dejando secar entre capa y capa, es muy importante aplicar con la brocha ir haciendo una mano horizontal, una vertical y otra diagonal.

-Preparación y aplicación Fondo Media Creta o Emulsión

En solución previa a base de 70 grs de cola de conejo/1 litro de agua remojada durante 24 hrs, posteriormente calentada a baño maría.

Formula: 1 vol. de solución de cola coagulada + 1 vol. de carbonato de calcio +1 vol. de blanco de zinc + 1/3 o 1/2 o 2/3 de aceite de linaza.

Preparación: vertimos 1 vol. de carbonato de calcio y un vol. de blanco de zinc, lo revolvemos bien y le aumentamos el vol. de cola coagulada, se bate toda la preparación con una brocha o con la mano directamente, hasta lograr una masa homogénea, después vamos agregando el aceite por gotas o pequeños chorros y con la brocha la iremos embarrando contra el recipiente, se repite esta acción procurando que toda la masa se integre con el aceite, finalmente se pone en baño maría y se añade poco a poco el agua y la dejamos que se caliente perfectamente.

-Aplicación

Se aplica una mano con la brocha y se repasa con una cuña metálica o un rasero, teniendo cuidado de tapan los poros de la tela (ligamentos), se deja secar y aplicamos dos capas delgadas, podemos aplicar una tercera capa con preparación, a la cual le podemos poner pigmentos para darle un tono que puede ser rojo óxido, ocre, verde o azul, según necesitemos.

-Preparación para Soportes de Retratos Demostrativos.

1.- Fabricación de siete paneles con fundamento en tratados del siglo XVI.

Cada panel está compuesto por tres tablones de cedro rojo de 18 cm x 70 cm de largo x 4 cm de alto. Dos travesaños de 55 cm de largo, 4 cm de ancho, 4 cm de alto, con ensamble de cola de milano. (Ilustracion 44 y 45)



Ilustración 44



Ilustración 45

2.- Lijado y sellado para ensamble de paneles, tanto canales como travesaños se lijaron para quitar posibles irregularidades o astillas, después se les aplica una capa de cola aguada como sellador, proporción (70 grs/1 lt de agua)

Se pegó con la cola fuerte las tablas y travesaños, y se amarraron con dos sargentos hasta secarse.

3.- Cepillado y ligado de superficie. Una vez secos se rectificaron las dos caras de los paneles, también se lijaron. Los resanes necesarios se hicieron con aserrín y cola (70 grs x 1 lt de agua).

4.- Sellado con ajicola (giscola) (70 grs de cola x 1 lt de agua) + jugo de una cabeza de ajos grande.

Preparación: se muele la cabeza de ajos hasta que quede una pasta, se exprime dentro una manta de cielo para sacar sólo el jugo, el cual se le añade a la cola bien caliente. Con esta solución se aplican dos manos a los soportes para sellarlos, la aplicación se realiza en las dos caras, en los laterales y travesaños. (Ilustración 46)



Ilustración 46

-Pegado de tela

Se corta tela de lino de la mejor calidad dejando 2cm de exceso, los cuales se desfibraron dejando barbas, (ilustración 47 y 48) después se pegará la tela con cola de conejo, solución (75 grs x 1 lt de agua) cuidando que las barbas quedaron bien horizontales y que no existian partes sin pegar. Una vez seca, se



Ilustración 47

aplica una sisa de aguacola, es decir, solución de cola diluida al 50% con agua, para tapar poros y peinar la tela, además sirve para reafirmar su pegado, los hilos que se obtuvieron al desfibrar la tela se emplearon para pegarlos sobre de las uniones posteriores de los paneles, con el fin de reforzarlas.



Ilustración 48

Fondos

-Fondo de yeso Grosso.

Solución cola a base de 75 grs x 1 lt de agua.

Se hincha la cola por 24 hrs. Se pone a baño maría y se agregan unas gotas de esencia de clavo hasta que esté bien caliente.

Se mezcla yeso (sulfato de calcio) del más fino (yeso dentista), comprado en la Droguería Cosmopolita, con la solución de cola, se va agregando el yeso hasta lograr una pasta homogénea; se calienta en baño maría y lo conservamos en la hornilla durante todo el proceso con el fin de que no hierva, con una espátula de cuchillo grande la vamos aplicando sobre nuestro bastidor dejando una capa espesa de 4 a 6 ml aproximadamente. Después de aplicarlo lo dejamos secar una semana. (Ilustracion 49)



Ilustración 49

-Yeso fino o sutil.

Colocamos en un cubo 10 kg de yeso de dentista de la Cosmopolita, y agregamos de 15 a 20 lt de agua, lo dejamos remojando durante un mes mínimo, dos meses es tanto mejor; es muy importante que lo vayamos moviendo diariamente con un palo de madera limpio; después tomamos poco a poco el yeso en una manta de cielo y lo exprimimos con las dos manos, vamos haciendo pequeños panes y los ponemos en una tabla a secar un par de días o más, no importa el tiempo, después los panes los molemos en un mortero y los tamizamos con un colador para quitar todos los grumos obteniendo de esta forma un yeso de excelente calidad.

De este yeso tomamos un volumen, lo ponemos en una palangana, le agregamos un volumen igual de agua, lo batimos bien, agregamos un volumen de cola de conejo (70 grs de cola + 1 lt de agua) hinchada y calentada previamente, batimos perfectamente, lo ponemos en baño- maría y agregamos dos volúmenes más de agua, dejamos calentar perfectamente. Aplicamos con una brocha dos o tres manos de agua a nuestros paneles y después comenzamos la aplicación del yeso sutil sobre



Ilustración 50

el yeso grosso; podemos dar cuatro a seis manos y dejamos secar. (Ilus 50)

-Pulido y bruñido.

Después del yeso grosso y sutil, dejamos dos a tres días secar perfectamente; después, en un mortero molemos carbón natural (ilustración 51) y lo tamizamos con una muñeca de tela, tendemos sobre los bastidores un poco de este carbón molido; (ilustración 52) quedará de color gris plomizo, procedemos al bruñido, con una navaja de cúter gruesa vamos a repasar el yeso hasta que el yeso tome su blancura inicial, de este modo podemos estar seguros que no tenemos imperfecciones, pues de ser así el carbón no revelaría.



Ilustración 51



Ilustración 52

Criterio para concluir paneles.

Esta última fase la vamos a determinar, según el proceso técnico que decidamos, podemos aplicar una mano de aceite de linaza o cola de conejo

diluida al 50%, o temple de yema de huevo, o también podemos poner una imprimatura con óleo y albayalde.

Preparación: Una porción de albayalde (carbonato básico de plomo en polvo), este material es muy tóxico; el aceite debemos agregarlo por pequeños chorros o gotas y se amasa con una moleta de vidrio sobre nuestra paleta durante 30 minutos, la moleta debemos moverla en círculos hasta lograr una pasta consistente. Para aplicarla en los paneles, debemos hacerlo con un pincel ancho o una espátula, dejamos secar durante dos meses mínimamente, una vez secos los lijamos con una lija de agua del 280 y con agua, de esta manera queda muy pulida.

-Conclusión de los paneles.

El tiempo aproximado desde el inicio hasta tenerlos listos para la fase inicial de la pintura, fue de cuatro meses. Esto en virtud de los tiempos de secado entre una fase y otra. Es importante mencionar, que cada uno de los paneles los sellaré con una técnica diferente antes de comenzar a pintar para determinar cuál funciona mejor con cada una de nuestras técnicas.

3.5 El dibujo para nuestro retrato

Los procesos técnicos para realizar el dibujo para un retrato son muy amplios. Pero para nuestro trabajo nos hemos planteado solamente cuatro técnicas de dibujo, sin contar al temple y el óleo, las cuales las considero dentro del proceso pictórico del cual hablaré más adelante. Recomiendo realizar nuestros dibujos sobre un papel del mismo tamaño que el soporte en el que vamos a pintarlo, el papel puede ser preparado o no, según la técnica o nuestro requerimiento. Aunque podemos hacer el dibujo

directamente sobre el panel, lo cual también ha sido considerado como parte de uno de nuestros procesos, el dibujar sobre un papel nos brinda ciertas ventajas, en primer lugar hacer todas las correcciones que necesitemos sin alterar las cualidades de los soportes. En segundo lugar, tener el dibujo nos evita la necesidad de tener a nuestro modelo presente en una buena parte del proceso de pintura, y en tercer lugar, conservar el dibujo como testimonio de nuestro desarrollo personal y artístico.

-Carboncillo natural.

Es una de las técnicas de dibujo tradicional ideal para el retrato, le favorece el papel blanco de algodón 100%, tiene la ventaja de poderse borrar con una brocha o incluso con un soplido sin alterar el papel, esto debido a su consistencia suave, podemos dibujar en pequeño o gran formato sin que pierda su fuerza, para lo cual debemos de contar con diferentes espesores de carboncillo, para afilar podemos echar mano de una lija o una navaja. Para hacer retratos debemos de contar con carboncillos de 5 a 10 ml de espesor para el dibujo inicial y de 3 a 4 ml para detalles. Para sacar luces o borrar es necesario tener el migajón de un pan del día o bien una goma suave. Existen carboncillos de diferentes árboles, también de diferentes longitudes y dureza, y según el tiempo de carbonización será su consistencia. La calidad del trazo dependerá de la presión ejercida con nuestra mano. Una vez concluida es recomendable ponerle algún tipo de fijador para protegerlo, recomiendo usar gomalaca diluida con 15 volúmenes de alcohol y aplicarlo con pincel de aire o atomizador de boca o bien 1 vol. de mowilit x 15 vol. de agua.

-Descripción del proceso del dibujo a la punta de plata.

“Entre los materiales secos, el instrumento gráfico más antiguo es la punta metálica o estilo, que puede ser de plomo, plata u oro y se usa generalmente sobre papel preparado”

Mucho tiempo antes de Cennino, ya era usada la punta de plata por los romanos, quienes la usaban en sus tablillas, después en el Medievo los escribas la usaron como instrumento corriente para preparar pergaminos y, como antes mencionaba, desde el Giotto y Petrarca, quien la refiere cuando Simone Martini dibujaba a la dulce Laura con punta de plata; en el Barroco se pierde su uso y en la actualidad sólo unos pocos la usamos. De entre las puntas metálicas, es la de mejores resultados. Los trazos iniciales son de una hermosa suavidad y casi imperceptibles, en la medida que avanzamos nuestro dibujo y gracias a la sobre-posición de líneas va adquiriendo una patina rojiza muy sutil, señal de la presencia de óxido.

La punta de plomo no requiere de un papel preparado, la de oro no tiene la belleza de la plata al paso del tiempo; es por eso que para la elección para mi trabajo es la punta de plata.

La punta de plata es la técnica de dibujar con un estilete de plata lo más pura posible: 925 ley o bien con un alambre sujeto a un portaminas. Su apariencia inicial es muy suave y débil, entre gris y azulado; con el paso del tiempo se oxida y se convierte en marrón. Dicho proceso puede ser acelerado, según el material que usemos para preparar nuestro papel o soporte, la luz no le afecta y es permanente. Para preparar el papel recomiendo usar carbonato de calcio, cola de conejo y aceite de lino; éste último resulta un excelente material para lograr la oxidación más rápido, quince días aproximadamente, sino lo usamos puede tardar meses o quizás años. Por cuestiones de conservación recomiendo usar papel 100% algodón o de lino; el color que se agregue a la preparación, de preferencia debe de ser tierras u óxidos mezclados. El diseño del estilete que uso, lo tomé del cuadro de Roger Van der Weyden (San Lucas retrata a la Virgen. Pinacoteca de Munich). Y para la iluminación final, retocar con blanco de titanio o albayalde al temple de cualquier tipo. Recomiendo que durante la

sesión del dibujo se repase una y otra vez con la mano sobre el dibujo, con el fin de contaminar la plata y así lograr su oxidación aceleradamente.

-El lápiz.

En general, el lápiz es la técnica de dibujo más conocida actualmente, aunque los primeros lápices conocidos son de entre 1600 y 1700, y estaban hechos de grafito en láminas finas. No fue sino hasta 1795, cuando la marca Conté París, descubrió una mezcla de grafito amorfo con arcilla, la cual se somete a una temperatura alta para darle la dureza necesaria para hacerla firme. El lápiz de grafito también es conocido como lápiz de plomo, debido a que lo antecede la punta de plomo, que como mencioné en el inciso de la punta de plata, no se necesitaba de preparar el papel o soporte; actualmente contamos con una gran variedad de lápices con diferentes durezas. Para nuestro proyecto usaremos un lápiz convencional del #2. Las cualidades de este lápiz nos proporcionan un trazo firme con tonos suaves y fuertes necesarios para un dibujo preparatorio. El papel es el soporte ideal para el lápiz, recomiendo que sea de 100% de algodón color blanco, la textura será según nuestras necesidades, aunque siempre es recomendable usar un papel con grano grueso, yo usaré un papel liso.

-Dibujo directo en el soporte.

Para dibujar el retrato sobre el panel podemos usar carbón, sanguina, punta de plata, tinta china o bien directamente con temple, o bien óleo muy diluido con esencia de trementina y aplicarlo con un pincel #3. La ventaja que éste tiene, es que podemos obtener un retrato fresco y con mucho aire y en poco tiempo, lo cual será determinado por la atención que pongamos al parecido y sobre todo al proceso de aplicación, lo recomendable es comenzar con trazos apenas perceptibles sin arrebatarnos, atendiendo la estructura general y el aire circundante al retrato, en el caso de las técnicas secas (carbón, sanguina) podemos valernos de esfumino o un pedazo de tela, no se recomienda dibujar directamente con lápiz de grafito porque es

bien sabido que aparte de ensuciar los colores, se transluce una vez que la pintura seca.

-El modelo y la composición.

La fotografía es una herramienta que los pintores de retrato usan, el proyector es otra buena herramienta, conocer su funcionamiento nos puede facilitar nuestro trabajo sin embargo, siempre he recomendado a mis alumnos que están aprendiendo a dibujar que copien del natural todo cuanto puedan: objeto, animales, arquitectura, paisajes, pero sobre todo que dibujen retratos de sus amigos o familiares. La razón es simple, una buena estructura en el dibujo del retrato nos acerca muy notablemente al parecido con el retratado, pero además, su complejidad estructural nos lleva a una observación pormenorizada y atenta de los movimientos y gesticulaciones de nuestro modelo, pues como ya hemos visto, el ser humano tiene la capacidad de realizar en pocos segundos movimientos faciales, que con la fotografía sólo entendemos a partir de ver secuencias de decenas o cientos de un mismo movimiento o gesto. Para el retrato recomiendo iniciar dibujando solamente la cabeza, y podemos elegir una de las técnicas que ya mencioné (carbón, lápiz o punta de plata); existen diferentes métodos para iniciar el retrato, yo recomiendo que comencemos con la forma general de la cabeza y los detalles sean al final, esto es, comenzar con una forma ovoidea proporcional a nuestro formato tratando de que guarde una relación con el movimiento del torso, el ángulo ideal es el de tres cuartos, pues es el más expresivo. Dibujar al tamaño natural o un poco más grande puede ser ideal. El esbozo inicial de cabeza, cuello y hombros debe depurarse con trazos o formas geométricas que nos sirvan de apoyo para dibujar nuestro contorno, enseguida trazaremos el eje divisorio del rostro, el cual nos dará el movimiento del retrato que es de tres cuartos. Después trazaremos paralelamente las líneas de los ojos, nariz y boca. Cabe señalar que este paralelismo obedece a un rostro en reposo. Para el trazo de estas tres paralelas, se suele usar el mango de un pincel

para medir con la mano estirada y un ojo cerrado para medir la distancia entre un espacio y otro, guardando la posición frente a nuestro caballete. Pero, más que el uso de un recurso como el anterior, para determinar la dimensión de cada una de las partes del rostro, es necesario tomar una de ellas como referente, es decir, podemos usar el tamaño de la nariz para obtener la distancia entre un ojo y otro, entre el ala de la nariz y el ojo, entre la base de la nariz y la barbilla, entre el ojo y la ceja, entre la ceja y el nacimiento del cabello etc. Hay que trazar cuidadosamente los rasgos principales como ojos, nariz, boca, orejas y cuello, pero muy ligeramente, no hay que retocar partes que ya han sido dibujadas y sobre todo debemos trabajar todo el retrato en cualquier fase, desde el principio es importante que guarde coherencia, de esta manera es posible interrumpirlo y dejarlo como un estudio inacabado o bien para usarlo como base de una pintura. Todo es importante en el dibujo del retrato, la estructura ósea, anatomía, estudios fisonómicos, etc. Por ejemplo, cuando los músculos de una cara están en reposo, su expresión se encuentra distendida, pero cuando se contraen, inmediatamente observamos el estado emocional que haya provocado lo anterior, que puede ser alegría, enojo, tristeza, melancolía, etc. Cuando nos enfrentamos al retrato en nuestros inicios, pretendemos llegar a un parecido fidedigno con todos los detalles pelo por pelo, para lo cual la fotografía termina siendo un buen aliado. Considero que debemos limitarnos a sugerir sus principales características, ya que por esta razón no renunciamos a la exactitud y a la precisión, cuando se necesite o se quiera aplicar luces, debemos tener cuidado de no abusar de éstas, sólo debemos aplicar la luz y sus valores en un solo lugar, el cual suele ser el punto que más queremos destacar todos los detalles, debemos subordinarlos al aspecto general del retrato, debemos volver a revisar los trazos generales del cráneo, bajar hacia los ojos, tratar de entender su anatomía como una esfera insertada en una cavidad ósea, sobre esta esfera se extienden los párpados inferior y superior, dejando entrever un espacio de forma almendrada y dentro de él vemos el iris y la pupila, el lagrimal y su espacio

entre ceja y nariz, y no olvidar la separación de los ojos, que varía según la orientación del cráneo, con la cual también varía el perfil del ojo. La línea de la nariz es muy común de confundirse con la del contorno de la mejilla que vemos detrás de ella, hay que considerar el espacio entre una y otra, y destacar la línea de la nariz con un trazo más ancho o un juego de contrastes; la boca es muy importante, pues de ella depende en buena medida la expresión del retrato, las comisuras nos señalan el estado de ánimo del modelo, la forma de los labios superior e inferior forman un solo volumen geométrico que guarda relación con toda la periferia: mandíbula, nariz, barbilla y demás. Las arrugas y marcas de vejez, debemos marcarlas levemente, sólo acentuar las marcas más profundas; primeramente se marcan las líneas del ángulo del ojo, las de la boca, después de la frente y la nariz, que además nos servirán para relacionar nuestros espacios más amplios con las diferentes partes del rostro. Hay retratos que de primera estancia nos ofrecen un referente único y diferente a los demás, que puede ser un mentón prominente, una nariz muy grande, ojos saltones, cara larga o muy redonda, grandes orejas o incluso un ojo que está chueco o fuera de lugar.

Para el claroscuro, debemos comenzar por los grandes espacios oscuros, como el cabello y no tratando de dibujar pelo por pelo, como ya mencionaba, debemos simplificarlo a un plano oscuro o más claro en caso de pelo rubio, con respecto a la cara, y solamente acentuar con trazos finos y bien definidos, del mismo modo podemos proceder con el perfil de contorno, después las cavidades de los ojos y el labio superior y la región entre el mentón y el labio inferior, las fosas nasales y el volumen del pómulo, y finalmente el espacio que separa el cuello de la cabeza.

- Autorretrato.

Un gran ejercicio de retrato para los alumnos de arte y en general para los artistas, es el autorretrato, pues el mejor modelo somos nosotros mismos vistos ante un espejo, el cual nos da una imagen invertida de

nuestro rostro y descubriremos muchas imperfecciones que no sabíamos tener o que habíamos olvidado, como cicatrices o verrugas. Comencemos como ya expliqué, pero en este caso debemos tomar un punto como referente para evitar equivocaciones relacionadas con los movimientos propios al momento de estar dibujando. El autorretrato nos da la posibilidad de trabajar con mucha más libertad, porque lo hacemos nosotros, pero también puede caer en la complacencia, o bien en reiteraciones acerca de lo que creemos saber de nosotros mismos, debido a esto es muy común ver en los autorretratos de los alumnos grandes ojos, pequeñas bocas, nariz pequeña y plana, lo cual, después de algunos ejercicios irán cambiando notablemente.

-Como pasar el dibujo al soporte.

Una vez concluido nuestro dibujo, debemos elegir qué método usar para transferir nuestro dibujo al soporte, igual que con el dibujo, existe una forma muy sencilla que es el proyector de cuerpos opacos, con la cual ahorramos tiempo.

Las formas tradicionales que enseñé a mis alumnos, son calcar en un papel albanene delgado el contorno de nuestro dibujo, sin tratar de poner todo el detalle ni el claroscuro, única y exclusivamente las líneas referenciales de nuestro dibujo, (ilustración 53) después se impregna con una muñeca rellena de pigmento rojo óxido, o bien con una estopa con este mismo color, la parte posterior del dibujo, colocamos el dibujo en nuestro soporte y repasamos el contorno del retrato, una vez terminado remarcamos la línea del soporte con temple (cualquiera), o bien con tinta china diluida, con este método es posible conservar nuestro dibujo para que lo podamos usar a lo largo del proceso de la pintura: ésta es una de las formas más fáciles y por tanto la que más ocupamos los pintores, sobre

todo si el dibujo, como señalé, se ha realizado en un papel con la misma medida del panel.



Ilustración 53

-Por Estarcido.

Otro método, es perforar el contorno del retrato con un clavo o una carretilla. Si nuestro dibujo es de tamaño pequeño, es mejor usar un clavo o una aguja para controlar las perforaciones en los lugares donde confluyen varias líneas, como las comisuras de la boca y en los ojos y nariz. Terminada la perforación del dibujo, se coloca sobre el soporte y se repasa con un cojincillo (hecho con una media rellena de pigmento rojo óxido), todo el dibujo, debemos levantar una punta para asegurarnos que las perforaciones dejan pasar el pigmento al soporte, de no ser así, hay que perforar con un clavo más grueso y repetir la operación, cuando el estarcido

está hecho sobre el soporte lo repasamos con un pincel fino y temple, o aceite de linaza, o también tinta china diluida, con este método el dibujo sufre deterioros y eventuales roturas y manchas de color.

-Por cuadrícula.

Este método se usa con mayor frecuencia para ampliar o disminuir dibujos o proyectos a escala. Se procede a cuadrricular el dibujo de tamaño proporcional a éste, tomando en cuenta que mientras más grandes sean las cuadrículas podemos tener más amplio margen de error. Después se cuadrricula el soporte proporcionalmente, es decir, con el mismo número de cuadros; hay quienes numeran las líneas laterales y horizontales para evitar confusiones. Usando un carboncillo, comenzar buscando los puntos equidistantes más importantes de cabeza, ojos, nariz, boca, cuello, etc. Una vez terminado esto, rectificamos nuestro dibujo con trazos de carboncillo más firme, si queremos borrar podemos usar una miga de pan para no afectar la blancura del soporte. Una vez terminado esto, repasamos muy suavemente con una brocha de pelo todo el retrato, con un pincel fino podemos repasar el contorno usando temple con rojo óxido, o bien aceite de linaza con el mismo color. Las técnicas pictóricas que emplearemos son análogas de las técnicas veneciana, flamenca y ambas: mixtas (temple y óleo), para lo cual emplearemos combinaciones de herramientas y materiales de los antes descritos.

- Modelado.

Cuando nos referimos al modelado en pintura, decimos que es realizar con uno o dos colores, el trabajo volumétrico de nuestro retrato, de manera que se vea como en tres dimensiones. Existen dos formas para realizar el modelado de un retrato, el primero es sobre un fondo blanco, dibujamos con un solo color restándole luz a nuestro soporte. El segundo, es dar luz a nuestro retrato con color blanco sobre un fondo de color, ya sea puro o mezclado (pardo); en cualquier caso el resultado será una grisalla. Esta

técnica se ha usado desde el Renacimiento para facilitar la ejecución de las pinturas al fresco, al temple y al óleo. Se estilaba usar un color verde (verdallo), o bien azul y rojo de Venecia, o bolo de armenia.

➤ **1 Retrato Muestra. Retrato de Bárbara (técnica temple).**

Soporte: madera, 70 x 55cm, hecho con tres tablones unidos con cola fuerte, con dos travesaños con cola de milano y pegados, sellados con cola de ajo, forrado con lino belga de la mejor calidad, pegado con cola de conejo (70 grs/1 lt de agua) se le aplicó yeso grosso y tres capas delgadas de yeso sutil, finalmente sellado con cola de conejo y se dejó secar por un mes. El dibujo se realizó a la punta de plata durante cuatro sesiones de dos horas cada una, sobre papel Arches de acuarela de 300 grs preparado con emulsión y secado previo de un mes. Después de concluido el dibujo, se calcó con un papel albanene al soporte y se contorneó con un pincel de pelo del número uno y acuarela (rojo óxido), (ilustración 54) el modelado se hizo con temple de huevo (f1) y se aplicó con un pincel de pelo del número dos, y mezclando amarillo ocre con un poco de blanco para volver el color más opaco, asimismo se empleó siena tostado mezclado con azul cobalto para reforzar las profundidades de los ojos, cejas, pelo, boca, nariz, cuello y contorno, siempre tratando de suavizar con un poco de blanco durante tres sesiones de dos horas; dejé secar durante dos noches. Para el vestido úse un pincel de cerdas del número siete, apliqué azul manganeso con blanco de zinc y un poco de ocre, primero muy diluido para que absorba la tabla, después de tres capas se fue intensificando y dando volúmen. Una vez logrando la transparencia requerida, apliqué azul cobalto medio, para redibujar y modelar de manera discreta y dejé secar por tres noches. El fondo está hecho con ocre, blanco y azul manganeso y se aplica con mucha agua, y en la parte inferior se salpicó con un pincel de cerda. Se recomienda dar capas delgadas de temple a toda la tabla, con el fin de sellar la porosidad de la tabla, ya que de esta manera tendremos al final un

barniz natural y homogéneo. Después de esta sesión, dejé secar durante tres días el retrato. Inicé la siguiente sesión aplicando una veladura de verde viridian, blanco titanio y rojo óxido, usé una brocha de cerdas del número cuatro. Dejé secar durante dos horas y volví a redibujar con un pincel del número dos, y mezclando verde ftalo y carmín, con el fin de reforzar la estructura del dibujo. Aunque el temple es muy endeble al principio, conforme pasa el tiempo se endurece hasta alcanzar la consistencia de cascarón, sin embargo, lo que para algunos es desventaja para otros resulta ventajoso, ya que se puede lavar, rayar, esgrafiar, etc, con el fin de crear calidades únicas.



Ilustración 54



Ilustración 55

Dejé de secar por dos días, y volví a trabajar el rostro con temple más concentrado (1 a 5), primero con un pincel acentuando las sombras con azul cobalto, sombra tostada y carmín, (ilustración 55) con este mismo pincel para las luces de la cara, usé amarillo de Nápoles, blanco de plomo (carbonato de básico plomo) combinado con carmín, en esta sesión la

intención de la pincelada es muy acentuada, ya que como mencioné, el temple está muy concentrado. Dejé descansar el retrato por una semana y comencé a trabajar con temple de (1 a 5) el fondo, después la figura, comenzando con el vestido, intensificando el color azul de cobalto y matizando la cabeza y el contorno del retrato, para de esta forma lograr mayor unidad y separar la figura del fondo. Debo señalar que la versatilidad del temple nos permite una enorme posibilidad de avance en una sola sesión, incluso lo podríamos terminar, pero para lograr esto, debemos pintar varios retratos anteriormente.

Dejé de secar por más de un mes el retrato, antes del barniz final, cabe señalar que el temple no requiere de esta protección, ya ue el barniz formado por el huevo es suficientemente duro y lo protege. Pero considero que el barniz da una enorme confianza, ya que lo protege del exceso de

humedad ambiente o sequía prolongada.



Ilustración 56

El barniz que uso es damar preparado en mi taller, diluido de 1 a 15 vol de esencia de trementina, lo podemos aplicar con una brocha de pulgada y media tratando de no dejar excesos, buscando que la capa sea muy homogénea, y si contamos con una pistola de aire los resultados son mucho mejores, y de ser así

podemos aplicar hasta tres manos (ilustración 56).

Después de una semana, apliqué una veladura de un color gris al fondo, usé una brocha y pinceles de diferentes espesores, también usé estopa para crear algunas texturas y dejé secar por dos horas para poder dibujar el librero del fondo, esta sesión duró cuatro horas. En la siguiente sesión, intensifiqué el azul del vestido con cobalto y un poco de carmín para los claros, en esta fase el temple se emplea de manera más generosa, asimismo los colores se deben de aplicar con mayor decisión.

➤ **2 Retrato muestra. Retrato de Karla (técnica flamenca, óleo-temple magro)**



Ilustración 57

Soporte: madera, tres tablones unidos con cola de forte con 55 x 70cm, dos travesaños con cola de milano sellados con cola de ajo. Forrados con lino belga d la mejor calidad, pegada con cola de conejo (70 gr/1 lt de agua) Se le aplicó fondo de yeso grueso y tres capas delgadas de yeso sutil; finalmente sellado con cola de conejo diluida al 50%. (Ilustración 57)

El dibujo se realizó en tres sesiones de dos horas con un estilete de plata, sobre un papel Arches de acuarela de 55 x 77cm, (ilustración 58) preparado con emulsión, el cual se dejó secar durante dos semanas; al momento de pasarlo al albanene, el dibujo original estaba perfectamente oxidado, el dibujo calcado en el albanene se impregnó de color rojo óxido y se transfirió al soporte, después se preparó un temple resinoso y con un pincel del #2 se contorneó con tierra verde de Verona, acto seguido se inició la sesión de modelado con la misma tierra de Verona, la cual tardó 2 ½ hrs, aproximadamente; (ilustración 59) se dejó secar durante quince



Ilustración 58

días, se aplicó una veladura de amarillo ocre con blanco de zinc, desleídos en temple resinoso, ese mismo día se acentuaron sombras con siena tostada marca W&N desleído al temple. La blusa se veló con azul manganeso, desleído en temple resinoso; se dejó secar una semana.



Ilustración 59

Se inició el modelado con blanco de zinc y amarillo de Nápoles, se aplicó con un pincel del #2; en la misma sesión se acentuaron los oscuros de los ojos, fosas nasales, cabello, cuello, manos, blusa y el fondo circundante al retrato. Se usó una mezcla de verde Verona con siena tostada y un poco de azul cobalto. Se dejó secar por cuatro días y se veló con siena natural y carmín desleído en aceite de linaza (óleo). (Ilustración 60 y 61)



Ilustración 60



Ilustración 61

Se reforzó el dibujo con siena tostada y azul cobalto, se dejó secar por tres días y se modeló de nueva cuenta con blanco de zinc toda la cara, cabeza y manos, y también el fondo. Se dejó secar por dos días, se dió un barniz intermedio, barniz Damar 1 x 15 esencia de trementina aplicado con brocha de 2 ½ plg., y se veló con blanco de plomo con minio y ocre desleídos con aceite (óleo), cara y manos; el fondo se veló con verde viridian, blanco de plomo y rojo minio. (Ilustración 62 y 63)



Ilustración 62



Ilustración 63

Se dejó secar un día, se reforzaron oscuros de ojos, fosas nasales, comisuras de boca, pelo, cuello, brazos, blusa y manos. Asimismo se dieron luces de blanco de titanio con temple, se dejó secar un día y se concluyó con una veladura suave en algunas luces, de las que se pusieron día antes. (Ilustración 64 y 65)

El barniz final todavía no se pone, hay que esperar seis meses para aplicar 1 vol. de barniz Damar purificado y clarificado, 15 vol. de esencia de trementina y un 2% de barniz de cera; se aplica con brocha o pincel de aire.





Ilustración 65

➤ **3 Retrato muestra. Retrato Farah, técnica veneciana (óleo-temple graso)**

Soporte: madera 55 x 70cm, tres tablonos unidos con cola fuerte, con dos travesaños de cola de milano sellados con cola de ajos, forrado con tela de lino belga de la mejor calidad, pegada con cola de conejo (70 gr/1 lt agua) Se aplicó yeso grosso y tres capas delgadas de yeso sutil, finalmente sellado con aceite de linaza y se dejó secar por un mes, se preparó blanco de plomo con aceite de linaza y se aplicó una imprimatura de aproximadamente 3 ml de espesor, se repasó con una mona de tela y se dejó secar dos meses.(ilustración 66)



Ilustración 66

El dibujo se realizó a lápiz, en cuatro sesiones de dos horas, sobre papel Arches de acuarela, prensado en frío, mide 55 x 70cm., (ilustración 67 y 68)



Ilustración 67



Ilustración 68

el dibujo se calcó en papel albanene y se impregnó con pigmento rojo óxido, se colocó sobre el panel y se repasó cuidando que se transfiriera bien. Se retiró y se reforzó el dibujo del panel con un pincel del #2 con aceite de linaza; se debe secar por 10 días, se modeló con minio, y azul cobalto y carmín desleídos en aceite de linaza, (ilustración 69) y se diluyó con barniceta

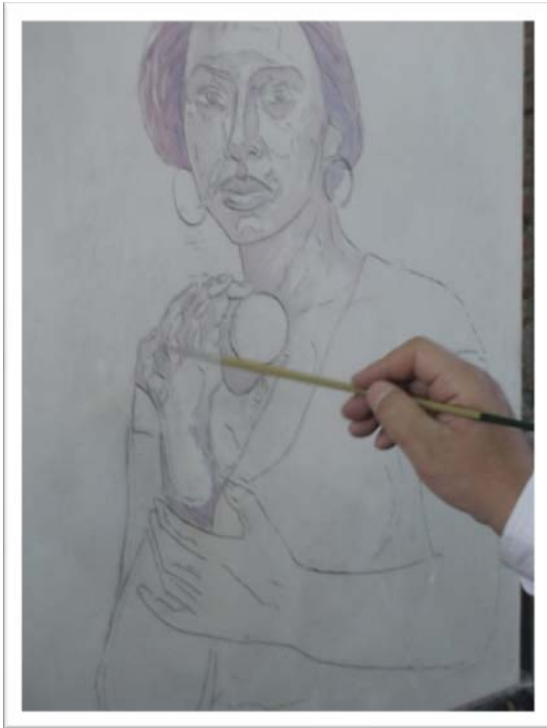


Ilustración 69



Ilustración 70

equilibrada (F1) se dejó secar 15 días, se veló el cuadro completo con minio y rojo indio desleídos en aceite de linaza y se diluyó con barniceta (F4), (ilustración 70) se dejó secar dos días para que no estuviera muy seco para la siguiente fase, se modela con temple graso (pútrido), (ilustración 71) tratando de lograr un trabajo volumétrico; a diferencia de los temples magros, el pútrido es muy pastoso y en consecuencia se puede empastar desde la primer aplicación; dejamos secar durante por lo menos una semana preferentemente, aunque por experiencia podemos velar casi de inmediato, después aplicamos una veladura de Genuli (amarillo plomo estaño) y laca carmín con almagre desleídos en aceite de linaza y diluidos con (F1). Se redibuja con un pincel #2 y una mezcla de azurita y azul añil y rojo indio desleídos en aceite de lino y diluidos con (F4), se deja secar cuatro días, con un pincel del #4 modelamos lo que se perdió con la última veladura y nos sirve para modelar las regiones que están planas, usamos pútrido mezclado con un poco de bermellón amarillo de plomo y azul añil, estos tres colores previamente desleídos en aceite de linaza; (ilustracion 72) la mezcla del pútrido con color se puede diluir con barniceta (F1), para



Ilustración 71

reforzar los oscuros usamos los mismos colores sin pútrido. Para separar el fondo de nuestra figura mezclé azul índigo con carmín y un poco de amarillo plomo y un poco de pútrido y lo aplico con pincel del #7 o una espátula

de cuchara; dejé secar una semana, dando un barniz intermedio ($\frac{1}{2}$ vol. de barniz damar y $\frac{1}{4}$ vol. de trementina de Venecia + 15 vol. de esencia de trementina), aplicamos con una brocha de 2 $\frac{1}{2}$ plg.; se podría aplicar con pincel de aire para que sea más homogéneo, se deja secar 15 días, ya seco se aplica una mano de



Ilustración 72

barniz del que usamos la última vez, se deja reposar por tres horas para que pierda la esencia de trementina; se dan retoques de luces con temple resinoso (F1) para detalles de ojos, nariz, cabello, boca, aretes y manos. Se dejó secar uno o dos días y con siena tostada desleído en aceite de linaza se velan las luces que no son necesarias. (Ilustración 73) El barniz final se dará después de seis meses, con barniz de cera de abeja diluida con esencia de trementina, se

aplica con los dedos juntos con movimientos circulares. Se deja secar un día y se bolea con un cepillo de cerdas que se ocupará siempre para lo mismo, el aspecto de este barniz es mate.



Ilustración 73

➤ 4

Retrato muestra. Autorretrato (técnica acuarela).

Soporte: papel Arches de acuarela de 700 grs (55 x 75), montado sobre una tabla triplay de 6 ml de espesor, sujeta con chinchas. Se realizó un dibujo con lápiz del No. 2 directamente sobre el papel, cuidando el claroscuro, (ilustración 74) sin usar goma para no dañar el grano del papel; recomiendo trabajar en cierta hora del día, cuando la luz se pueda controlar o bien podemos usar una luz dirigida (lámpara); es preciso preparar tres o cuatro

recipientes con agua limpia y libre de cloro y sales, también platos o godetes, para hacer nuestras mezclas, así como brochas, esponjas y pinceles de pelo, sintéticos y cerdas, cuantos más tengamos mejor, ya que debemos cambiar con cierta frecuencia de color. Para la mancha inicial mezclamos ocre, azul Prusia, siena tostada y mucha agua, de manera que tengamos un gris muy sutil, con este color modelamos la cabeza, camisa y manos, y eliminamos



Ilustración 74

toda la luz que deseemos y dejamos secar durante dos horas aproximadamente. Los tiempos de secado en acuarela son muy importantes, para no formar manchas desagradables un pintor de acuarela muy hábil puede pintar de una sola vez su retrato; sin embargo, debemos trabajar en un principio cuidando de no tapar la luz que nuestro retrato necesita, de otra forma ya no se podrá recuperar como en otras técnicas. El

paso siguiente es redibujar y siempre buscando el parecido, mas no es recomendable hacer solamente líneas sino manchas modulares es decir manchas que diferencien los planos del rostro y la camisa. Las líneas serán el resultado de esta diferencia tonal, en este paso podemos agregar texturas y contrastes más fuertes y dejamos secar una vez más durante dos horas. Ahora contrastamos el fondo, para que la luz del retrato sea mucho más importante.

Primero mojamos con una brocha y dejamos que el papel la absorba, preparamos un color con amarillo ocre y un poco de verde vejiga y siena natural, en este caso ponemos poca agua para lograr un buen contraste. Con un pincel ancho aplicamos sin repasar la pintura. Buena parte de la belleza de la acuarela es que el agua nos ayude a lograr manchas y texturas y



Ilustración 75

accidentes propios de este medio, lo cual no es contrapuesto al cuidado con el que debemos trabajar en un principio. Dejar secar durante unas horas y observaremos como los tonos bajan considerablemente.

Después de estos pasos iniciales, tendremos lista nuestra estructura lumínica; ahora es preciso elegir los colores con que vamos a trabajar el rostro y manos, la camisa y finalmente el fondo. Para la cara y manos usé siena tostada, amarillo ocre, rojo carmín y azul prusia. Para la camisa, azul cobalto, ultramar, rojo indio y verde esmeralda, y para el fondo sombra

tostada y azul Prusia, así como un poco de verde esmeralda y blanco de china.

Inicio con la cara y con las manos, mezclo un poco de siena tostada con un poco de rojo indio y lo aplico desde la frente hasta el cuello, refuerzo las zonas más oscuras como son las cavidades de los ojos, fosas nasales, labio superior, barba y bigote, etc., para lo cual uso rojo indio y azul de Prusia.

El cabello lo trabajé con un pincel plano del número nueve; el color es una mezcla de rojo indio y azul, y fue aplicado mojando previamente el área, el color se aplica muy espeso para lograr las profundidades que se fueron creando con el dibujo inferior. Las cualidades de la acuarela al contacto con el papel permite que se distribuya por el área húmeda y sólo las protuberancias del papel sobresalen. Por esta razón, recomiendo no manosear en exceso nuestro retrato o el papel perderá su luminosidad y textura.

Después de dejar secar por una noche, a la mañana siguiente mojé con una brocha de pelo suave todo el fondo, (ilustración 75) cuidando los contornos del retrato; preparé un color hecho de siena natural, rojo de Venecia y azul ultramar, y lo apliqué de manera que el alto contraste de la camisa y la cara no perdieran fuerza, también usé un poco de blanco con ocre, siena tostada y azul de cobalto, con lo cual obtuve más calidades del mismo. Dejé secar durante una hora para ver qué zonas requerían de retoques. Sin embargo, considero que la acuarela es una técnica que se caracteriza por la frescura de trazo, la transparencia de los colores, la espontaneidad de las manchas que caprichosamente buscan un afluyente para moverse.

Al concluir el retrato, (ilustración 76) solo resta proteger con un marco con marialuisa para evitar el deterioro; algunos artistas emplean un barniz

protector que distribuye W&N, yo no uso este producto, ya que no lo considero necesario.



Ilustración 76

➤ **5 Retrato muestra. Retrato de Paola (técnica en acrílico).**

Soporte: lino montado y tensado de forma tradicional sobre un bastidor de cedro rojo de 75 cm x 100 cm, sisado con seis capas de cola diluida al 100%, la base se preparó con resina acrílica DM 54 de glomarsa. Se aplicó una capa con cuña y dos con brocha. El dibujo se realizó con punta de plata sobre un papel de acuarela de 300 grs preparado con fondo de emulsión y se dejó secar durante una semana; (ilustración 77) el tiempo aproximado de elaboración del dibujo fue de cuatro sesiones de dos horas, una vez concluido se calcó a un papel albanene con el cual se transfirió al soporte, poniéndole pigmento rojo óxido impregnado al papel albanene, el cual se



Ilustración 77

repassó con un estilete puntiagudo.

El modelado sobre el bastidor se realizó con negro de marte (acrílico W&N), posteriormente se aplicó una veladura con una mezcla de blanco, verde y siena tostada para lograr un tono gris opaco que permita modelar con blanco, hasta obtener el trabajo volumétrico que necesitamos.

Preparé una mezcla de blanco con un poquito de verde viridian y apliqué una veladura en la cara y cuello, nuevamente dibujé con una mezcla de azul y rojo óxido, tratando de plantear toda la composición; dejé secar una noche y comencé a trabajar el fondo con un pincel de cerdas del número dos y aplicando un fondo a base de gris obtenido mezclando verde viridian, blanco titanio y carmín, el modelado lo realce con rojo Venecia y una mezcla de negro y azul para redibujar, y después apliqué blanco de titanio para dar el



volumen. Una vez seco, después de veinte minutos, apliqué un color rojizo muy suave sobre la cara y volvi a redibujar con un pincel del número uno y un color oscuro. (Ilustración 78) El siguiente lo debemos repetir cuantas veces sea necesario, dibujar, fondear y modelar o bien fondear, dibujar y modelar. Cuando repitamos este proceso, debemos de considerar que el color que lleva sobre el modelado es para terminar el retrato. Por supuesto que si no resulta de esta forma, debemos seguir repitiendo el proceso, con lo cual nuestro retrato adquiere unas cualidades extraordinarias. Finalmente, debemos observar si el parecido nos satisface, de lo contrario debemos reestructurarlo. El acrílico nos permite crear texturas, esgrafiados y manchas, escurridos y casi todo lo que queramos, es muy versátil y de secado rápido, por lo cual podemos avanzar con gran rapidez.

El barniz
final lo preparé
de 1 a 10, con barniz mate marca Indart, apliqué cinco manos con brocha de cerda, dejando secar entre una u otra, hasta obtener la calidad deseada y además los colores quedan bien cubiertos y protegidos. (Ilustración 79)



Ilustración 79

➤ **6 Retrato Muestra. Retrato de Jonas (Técnica Encausto).**

Soporte análogo: triplay de encino de 6 ml de espesor, montado sobre bastidor de pino ensamblado y pegado; las medidas son 60 x 80cm, sellado con cola diluida (70 grsx1 lt agua). El dibujo se realizó con lápiz sobre papel de acuarela marca



Ilustración 80

Arches de 300 grs, se pasó al soporte por medio de calca y se repasó con negro óxido, enseguida apliqué una capa de duco para sellar la madera y dejé secar por un día.

Inicié con un pincel del número tres con encausto blanco para

dar el modelado, hasta lograr el volumen del retrato con manos y ropa, y lo dejé secar durante tres días antes de aplicar colores sobre el modelado (ilustración 80). La paleta fue muy reducida, tan sólo usé azul ftalo y negro marfil para cabello, ojos, cejas, barba y ropa; para la cara y manos usé amarillo ocre, siena tostada, carmín y blanco (ilustración 81). El fondo lo manché con una mezcla de blanco y los colores de sobra buscando un tono claro que no le restara importancia al retrato. Dejé secar por un poco más de cuatro días para poder pasarle una mano de fuego, el cual se aplicó con un soplete de gasolina, cuidando de no quemar la pintura., lo dejé descansar durante cuatro días para redibujar con una mezcla de rojo óxido y azul. Volví a modelar con blanco insistiendo en las partes más altas o claras. (Ilustración 82) Dejé secar un día, ya que el encausto es muy endeble cuando está fresco, de esta forma adquiere solidez para seguir poniendo capas delgadas de pintura a manera de veladura y/o también empastando con una espátula, dejé secar y volví a pasar fuego con un soplete; este proceso lo repetí cuatro veces más.

Aplicar colores al encausto no es difícil, ya que podemos diluirlos con aguarrás o gasolina, y aplicarlos con un pincel o brocha, también podemos adelgazarlos y aplicarlos chorreando, para tal efecto debemos dejar secar por lo menos tres días para poder pasar el fuego, (ilustración 83) aunque es una técnica para pintura mural, también se usa para pintura de caballete.

Podemos dar un barniz final de barniz de cera, o bien con el mismo encausto y dejar secar por una semana, y finalmente aplicar un poco de fuego con el soplete. (Ilustración 84)



Ilustración 82



Ilustración 83



Ilustración 84

7 Retrato muestra. Retrato de Tania (técnica piroxilina).

Soporte: tabla de conglomerado MDF 16 ml de 1.22 x 84 cm, la base se aplicó con praymer gris, diluido en thinner marca Dupont al 30%. (Ilustración 85) Se aplicó con pistola de aire, el dibujo se realizó proyectando una fotografía 4 x 4 con un proyector de cuerpos opacos, (ilustración 86) se contorneó con carboncillo y se repasó con piroxilina negra, (ilustración 87) la primera base de color se hizo con blanco, verde y negro al 30%, chorreando el retrato y secándolo con aire; (ilustración 88) se dejó secar durante una noche, se modeló con blanco diluido al 40% y aplicándolo con pincel hasta lograr una grisalla. Después preparé rojo óxido diluido al 30 % y lo apliqué con pincel de aire sobre de la cara y manos. (Ilustración 89)



Ilustración 85

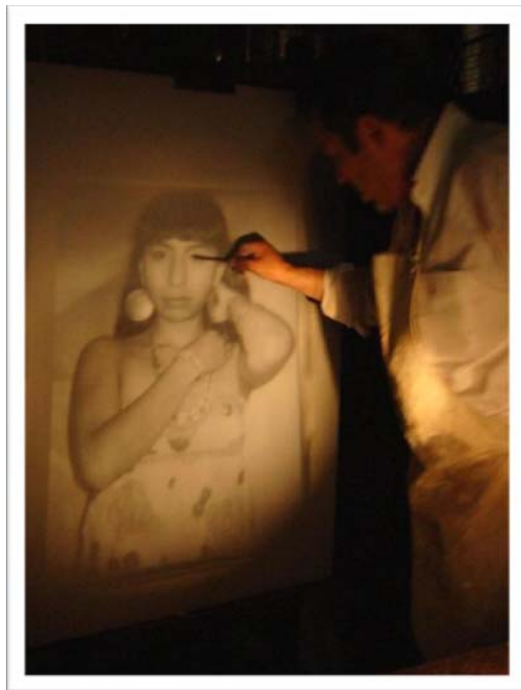


Ilustración 86



Ilustración 87



Ilustración 88



Ilustración 89

8 Retrato muestra. Retrato Nishizawa (Técnica fresco).

Soporte: muro de ladrillo, taller 131, ENAP. Se preparó con un revoque a base de arena de mina para construcción y cal podrida durante dos años, en proporción de tres volúmenes de arena por una de cal. Se aplicó con una cuchara de albañil con la técnica de zarpeado hasta cubrir la superficie. Después con una regla de madera se repasó la superficie hasta lograr el

nivel necesario con un espesor aproximadamente de 3.5 cm.; se dejó secar durante una semana, mientras tanto realicé el dibujo en un papel cansón de 200 grs color gris, para lo cual eché mano de una fotografía. Un día antes de pintarlo, apliqué un primer enlucido hecho a base de polvo de mármol cero fino y cero grueso, y cal en proporción uno a uno. Se aplicó con una plana de madera y se rectificó con la regla de madera. El día que lo pinté, apliqué un segundo enlucido a base de cero fino y cal en proporción uno a uno aplicado con la plana de madera, mientras tanto preparé los colores (podridos, aproximadamente dos años) amarillo ocre, rojo indio, azul cobalto, negro xido de hierro, siena natural y tostada y rojo carmín; también



Ilustración 90

los pinceles de cerda, agua con cal, esponja, atomizados. Antes de comenzar a pintar, se aplicó una capa milimétrica de cal, previamente se realizó el dibujo al carbón sobre papel cansón, el cual se calcó a través de un papel albanene, (ilustración 90) la grisalla se modeló con tierra verde de Chipre durante tres horas, cabe señalar que este retrato sirvió de muestra de cómo hacer un fresco para los

maestros Homero Santamaría y Miguel A. Suárez quienes a su vez metieron, mano en dicho retrato.

Una vez terminada la grisalla, (ilustración 91) preparé el color para la cara y las manos con siena natural y rojo carmín, lo apliqué en veladuras delgadas y

sucesivas con una brocha de 2 pulgadas, tratando de valorar a través de la saturación y la transparencia. Después preparé azul de cobalto y lo mezclé con un poco de blanco de San Juan y lo apliqué en el saco y en veladuras delgadas y sucesivas, los mayores contrastes se lograron con negro óxido de hierro muy diluido; para el fondo apliqué después del verde, cuatro capas de azul cobalto muy saturado; una vez que los colores se fraguaron, redibujé con rojo indio y lo reforcé con negro, dejé secar por algunos veinte minutos antes de seguir pintando, ya que de esta forma no removemos las capas inferiores. Para finalizar, saturamos mucho más el fondo con negro y azul cobalto, y gracias a ello, determiné saturar con un poco de rojo indio las manos y la cara; en mi experiencia con el fresco, he aprendido que hay que exagerar los colores o de otra suerte, al secar perderán mucha fuerza y no lucirán la belleza del blanco del fondo.



Ilustración 91

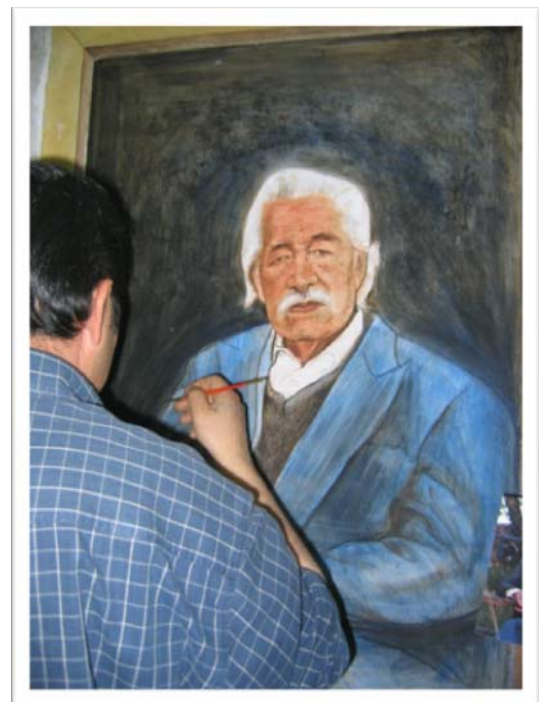


Ilustración 92

Finalmente, retoqué con un poco de blanco de San Juan el bigote y cabello, redibujé cejas, ojos, nariz, boca, manos, camisa y saco. Hasta que la humedad me permitió trabajar, fueron cinco horas aproximadamente. Debo mencionar que normalmente, un enlucido bien húmedo nos permite trabajar por diez horas minimamente.

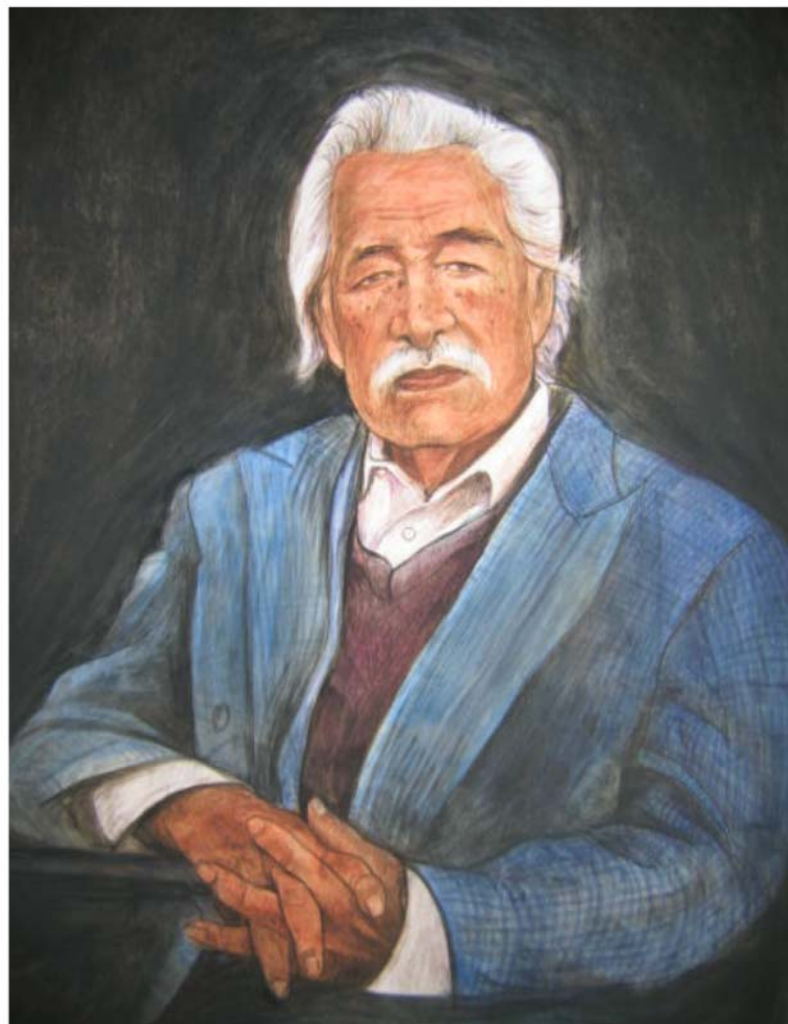


Ilustración 93

CONCLUSIONES

La investigación histórica fue exhaustiva y duró varios años, ya que en un principio la información era muy limitada, pero en la medida que la bibliografía fue creciendo se abrieron nuevos y diferentes canales para el análisis histórico; la información y experiencia que se generó al finalizar este trabajo, estoy seguro que me ha permitido una objetividad diametralmente diferente a la del inicio, gracias a ello se puede decir con seguridad que el retrato no desaparecerá, sólo cambiara, ya que el hombre siempre busca ideas nuevas.

El desarrollo del segundo capítulo me abrió la posibilidad de realizar investigación teórica respecto al retrato. Aunque desde un principio decidí no incluir todos los conceptos que el retrato involucraba, no fue sino hasta el término de éste, que entiendo la cantidad de disciplinas y especialidades que involucra el retrato, de esta forma tuve que considerar la investigación de muchos más conceptos de los que aquí presento.

El tercer capítulo me ha motivado a seguir ahondando en la elaboración de un manual que contenga formulas y procesos explicados más ampliamente, de manera que contribuya en el proceso de enseñanza aprendizaje entre la comunidad de estudiantes y maestros. Así termino y cierro esta etapa “proyecto de retrato”, sin embargo he de continuar en el trabajo de investigación de las técnicas de dibujo, pintura y mural, ya que es un terreno muy amplio, y que además me permitió establecer relación con otras instituciones, como el Instituto de Investigaciones Estéticas, y en particular, el laboratorio de arte.

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, España, Ediciones Cátedra, 1992. 242 p.
- ALARCON Cedillo, Roberto M, Ma. del Rosario García de Toxqui, *Pintura Novohispana, Museo Nacional de Virreynato*, México, Américo Arte editores, 1992, 199p.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato Occidental*, España, Editorial Gustavo Gili, col. Hipótesis, 2002, 160 p.
- Artistas pintados, *Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, España, Ambit Servicios Editoriales. 207p.

- BALTRUSCULIS, Jurgis, *Fisognomía Animal, El paseante*, Madrid 1987, No 7, Revista trimestral, Editorial. Siruela. Pp 59-83.
- BONIFAZ, Nuño, Rubén, *Hombres y Serpientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 135pp
- BONTEC, J, *Técnicas y secretos de la pintura*, Barcelona, Leda las ediciones de arte, 10ª ed., 1989.176p.
- BORDES, Juan, *Historia de las teorías de la figura humana*, España, editorial Cátedra, 2003. 359p.
- BUSTAMANTE, Jean-Marc, Glega y Guttman, Ana Collins, *Los Géneros de la pintura. Una visión actual*, España, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989. 205p.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *Pintura Contemporánea de México*, México, Biblioteca ERA, 2001. 231p.
- CENNINI, Cennino, *Tratado de la pintura (el libro de arte)*, España, editorial Sucesor de E. Meseguer, 4ª ed., 1979. 149p.
- Cortina Leonor, *El gesto y la apariencia*, México, Artes de México, 1994, No 25. Revista bimestral, pp. 38-63.
- COLLINS, J, *Técnicas de los artistas modernos*, Madrid, Hermann Blume, 1984.

- Del Conde Teresa, *“La caricaturara y Orozco, una aproximación”*, En el catálogo: José Clemente Orozco en el Instituto Cultural Cabañas, 340 Obras de Caballete, México, Editorial Ediciones del estado de Jalisco, 1980.
- DAUMIER, Honoré, *La caricatura política del siglo XIX*, México, Museo Nacional de la Estampa, 2000. 87p.
- DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, México, Alianza Editorial, 1992, 261pp.
- DE LA FUENTE, Beatriz, *Peldaños de la conciencia*, México, UNAM, 1985. 101p.
- DERIBERE, M, *El color*, México, Diana, 1967.
- DONDIS, A, Donis, *La sintaxis de la imagen*, España, Editorial Gustavo Gilli, col. Comunicación Visual, 5ª edición, 1984, 210p.
- DOXIADIS, Euphrosyne, *The Mysterious Fayum Portraits*, Londres, 1995. 247p.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1991.
- DEBROISE, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 135p.

- DURERO, Alberto, *Secretos de Maques y Charoles, y colores &*, (Traducido del francés al castellano por Don Francisco Vicente Orellana, año 1755), México, Escuela Nacional de Conservación Dirección de Restauración del Patrimonio cultural INAH-SEP. t 1980,
- ECO, Umberto, *La definición del Arte*, España, Ediciones Martínez, Roca, 1970, 285p.
- *El Retrato español en el Prado del Greco a Goya*, España, Museo Nacional del Prado, 2007. 207p.
- *El retrato Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Editorial Electa, 2000. 303p.
- *El retrato en el Museo del Prado*, España, editorial Anaya, 1994. 383p.
- *El espejo y la máscara, el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007. 338p.
- EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*, España, Editorial Labor, S. A., 1975. 71 p.
- FINLAY, Victoria, *Colores*, España, editorial Océano, 2004. 469p.
- FRIEDLANDER, J, Max, *El arte y sus secretos*, 2ª edición, Editorial Juventud, 2ª ed., 1969, 219p.

- *Five hundred self-portraits*, Londres, editorial Phaidon, 2000. 548p.
- GALIENE y Pierre Francastell, *El retrato*, Madrid, Editorial Cátedra, Cuadernos de Arte, 1988. 236p.
- GOMEZ, Molina, Juan José, Cabezas Lino, Juan Bordes, *El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, España, Editorial Cátedra, 2001, 654p.
- GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo*, Barcelona, España 2000, Editorial Debate. 320p.
- ----- *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, Barcelona, España; Editorial, Seix Barral. 182p.
- ----- *Arte e ilusión*, Editorial. Gustavo Gilli. 1979, 385p.
- ----- J. Hochbery y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona España, Editorial Paidós Comunicación, 1996.
- ----- *Nuevas visiones de viejos maestros*, Estudios sobre el arte del Renacimiento 4, Madrid, editorial Debate, 2000, 191p.
- ----- *Norma y Forma*, Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1, Madrid, Debate, 2000, 164p.

- HENNESSY, John Pope, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal Universitaria, Akal Editor, 1985. 394.p.
- HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, España, ediciones Destino, 3ª ed., 2002, 296p.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua*, (versión castellana de Manuel Denis en 1963), Madrid, Real Academia de San Francisco, 1921.
- I., STOCHITA Víctor, *Breve historia de la sombra*, Madrid, España, Ediciones Siruela, 1999. 279 p.
- KARCHER Eva, *Dix*, España, Taschen, 1992, 239p.
- KOCH, Heinrich, *Miguel Ángel*, España, editorial Salvat, 1987. 191p.
- LEGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, España, editorial Paidós Estética, 1990, 151p.
- MAGLI, Patrizia, *El rostro y el alma, Historia del cuerpo Humano*, Madrid, Editorial Michel Feher, Nadia Tazi.1991.
- MANAUT, Viglieti, J.M, *Técnica del Arte de la Pintura*, Madrid, Dossat, 1959.

- MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas*, España, Ediciones Cátedra, 10ª ed., 1999. 479p.

- MAYER, R, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume, 1985

- MONSIVAIS, Carlos, *Sainete, drama y barbarie,*_ José Clemente Orozco, Centenario, 1883 – 1983, Caricaturas y grotescos. Museo Nacional de Arte, 1983, MUNAL, INBA, México.

- ORTEGA José, Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Velázquez – Goya*, México, Editorial Porrúa, 3ª edición, 2007. 315p.

- PACHECO Francisco de, *Arte de la pintura*. Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1956, (2 vols.)

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El museo pictórico o escala óptica*. (Ed. Del manuscrito original y prólogo de Juan A. Cean y Bermúdez.) Buenos Aires, Poseidón, 1994.

- PLASENCIA, C. Carlos, *El Retrato Humano*, Barcelona, Editorial SPUPV, 2ª ed., 1993.

- ----- *El Rostro Humano. Observación Expresiva de la Representación Facial*, Madrid, Publicaciones SPUPV, 2ª ed., 1993, 340p.
-

- PLINIO SEGUNDO, C. (El viejo) *Honra de la pintura*, 1, XXXV Historia Natural. (Trad. Por el Ldo. Gerónimo de Huerta.) Madrid, Luis Sánchez, 1629, (2 vol.)
- PRETTE, María Carla, Alfonso de Giorgis, *Comprender el arte y entender su lenguaje*, Madrid, Editorial Susaeta. 191p.
- PIGNATTI, Terisio, *El dibujo de Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, 1981, 397p.
- PUECH, Henri-Charles, *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el oriente próximo I*, Madrid, Siglo XXI editores, 1986, 501 p.
- LANGUI, Emile, *Retratos flamencos del siglo XV al XVII*, México, editorial Hermes, 1969. 24p.
- Leonardo, Da Vinci, *Tratado de pintura*, España, editorial Nacional, 3ª edición, 1980.
- LOPEZ-Remiro Miguel, *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, España, Editorial Paidós, 2007. 240 p.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, *La pintura como lenguaje*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Nuevo León, 1976. 61p.
- SANDBLOM, Philip, *Enfermedad y Creación*, México, Tezontle, 1995, 208p.

- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, España, Alianza Editorial, 1994, 419 p.
- SCHNEIDER, Norbert, *El Arte del retrato*, Alemania, Editorial Taschen, 1995, 180p.
- SOLORZANO, Rivera Luz Lourdes, *¿Por qué se retrata la gente?*, Reseña del Retrato Mexicano, Artes de México, 1970 No 132, Revista Bimestral, 4 Gary Faigin, Facial expresión, Editorial Watson Guptill, USA 1990. 4-5p.
- SMITH, Ray, *El manual del artista*, Barcelona, H. Blume ediciones, 2ª ed., 1991. 352p.
- STURGIS, Alexander, Hollis Claysen, *Entender la pintura*, Barcelona, Editorial Blume, 2002, 272p.
- TEISSIG, Karel, *Las técnicas del dibujo*, Madrid, Editorial Lisboa, Col. Técnicas del arte, 1990, 189p.
- TEÓFILO, *Las diversas artes*, 1ra edición, México, Ediciones La Rana, 2002. 165p.
- THOMPSON, D.V, *The material of Medieval Painting*, Nueva York, Dover Publications, 1956.

- TODOROV, Tzvetan, *Elogio del individuo*, Madrid, Editorial Galaxia Gutemberg, 2006. 237pp
- WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Argentina, Editorial Losada, 6ª ed., 1973, 239p.
- ZUFFI, Estefano, Crepaldi Gabriela, Lorandi Franco, *El fresco, de Giotto a Miguel Ángel*, Barcelona, editorial Electa, 2003. 319p.

REVISTAS

- “El misterio de los retratos de El Fayum” *La aventura de la historia*, Madrid, año1, número 3, enero 1999, 98 p.
- “Los retratos de Al Fayum,” *Arqueo*, Barcelona, núm 8.
- “El retrato en el renacimiento” *Descubrir el arte*, España, año 1, número 9, nov 1999.
- “El retrato novohispano”, *Artes de México*, número 25, 1994.
- “Los mil rostros de México nos contemplan” *México desconocido*, México, año XIV, número 7, mayo 1991.
- “Picasso y los retratos: representación y transformación” *Bellas Artes*, Madrid, año 4, número 29, 1996.

- “Restauración de las mascararas de jade” *Arqueología mexicana*, México, número 16, 2004.
- “Rostros: expresión de vida en la plástica prehispánica” *Arqueología mexicana*, México, número 6, 2000.
- Catálogo Retrato Contemporáneo en México IV, Museo Arte Carrillo Gil, México 1982.

ILUSTRACIONES

Ilustracion 1, Cráneo de Jericó, *Historia universal del arte, Las primeras civilizaciones*. Joan Sureda, editorial Planeta. Tomo III, Barcelona, 1992. p85.

Ilustración 2, Ancient Faces Mummy Portraits from Roman Egypt. *Mummy with an inserted panel portrait of a youth*, in encaustic on limewood. The Metropolitan Museum of art, New York. 2000, España. 168pp.

Ilustración 3 y 4, Justiniano y su séquito., Teodora y su séquito., Mosaico del ábside de la iglesia de San Vital. Ravena Italia, *Historia universal del arte*, Editorial Planeta, tomo III, España, 1992, p.93.

Ilustracion 5, La Virgen del Canciller Rolin, Jan Van Eyck, *El arte del retrato*. Norbert Schneiderr. Taschen. p 37.

Ilustración 6, Juan el Bueno, anónimo, *El arte del retrato*. Norbert Schneiderr. Taschen. P13.

Ilustración 7 Díptico de Federigo da Montefeltre y su esposa Battista Sforza, Piero della Francesca, Schneider, Norbert, *El Arte del Retrato*, Alemania, Editorial Taschen, 1995, p 48 y 49.

Ilustración 8, Self-Portrait, León Batista Alberti, *Five hundred self-portraits*, editorial Phaidon, Londres, 2000, p.19.

Ilustraciones 9 y 10, Retrato de mujer noble, Alessio Baldovinetti, y Retrato de Giovanna Tornabuoni, *El retrato Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Editorial Electa, 2000, p.35

Ilustración 11, Busto de Brunelleschi, Buggiano, Hennessy, John Pope, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal Universitaria, Akal Editor, 1985, p.16.

Ilustración 12, “Leal Souvenir” (Tymotheos) Jan Van Eyck, Schneider, Norbert, *El Arte del Retrato*, Alemania, Editorial Taschen, 1995, p.31.

Ilustración 13, Self-Portrait, Alberto Durero, *Five hundred self-portraits*, Editorial Phaidon, Londres, 2000, p.46.

Ilustración 14, Máscara Mortuoria. Cultura maya. Clásico Tárdivo, “Rostros del México Antiguo”, *Arqueología Mexicana*, número 6, Editorial Raíces, México, p.23.

Ilustración 15 Arzobispo- virrey don Pedro Moya y contreras, Reseña del retrato mexivano, *Artes de México*, número 132, 1970, p 63.

Ilustración 16, Pedro Moya de Contreras, Anónimo, La Catedral de México, El Retrato Novohispano, *Artes de México*, número 182, editorial Rekord, 1982,p25.

Ilustración 17, Agustín Moreno y Castro, marqués del Valle Ameno, XVIII, El retrato Novohispano, *Artes de Mexico*.p35.

Ilustración 18, Autorretrato, Hermenegildo Bustos, *Hermenegildo Bustos*, Tibol Raquel, ediciones Era, 1992, p71.

Ilustración 19, Secundino Gutierrez, Hermenegildo Bustos, *Hermenegildo Bustos*, Tibol Raquel, ediciones Era, 1992, p29.

Ilustración 20, Ignacia Barajas con el niño Emigdio Prado, Hermenegildo Bustos, *Hermenegildo Bustos*, Tibol Raquel, ediciones Era, 1992, p 33.

Ilustración 21, Retrato de sacerdote, Hermenegildo Bustos, *Hermenegildo Bustos*, Tibol Raquel, ediciones Era, 1992, p4.

Ilustración 22, Salvador Dalí, autorretrato cubista, *El espejo y la máscara*, Madrid, 2007, p159

Ilustración 23, Antonio Saura, Dera Mar, *El espejo y la máscara*, Madrid, 2007, p255.

ilustración 24, Andrew Wyeth, Turtlenesk, Andrew Wyeth, *Close Friends*, , James Betsy Wyeth. Mississippi Museum of Art 2001, Offset Printing. p135

Ilustración 25, Alice Neel, Red Grooms and Mimi Gross, *Alice Neel*, Patricia Hills, Harry IV Abrams, Inc, Publishers, 1995, 110p.

Ilustración 26, Retrato de joven, Antonello da Messina, *El dibujo de Altamira a Picasso*, Terisio Pignatti, editorial Cátedra, Madrid, 1989, p99.

Ilustración 27, Retrato del cardenal Albergati, Jan Van Eyck, *El retrato obras maestras entre la historia y la eternidad*, editorial Electa, Madrid, 2000, p12

Ilustración 28, Detalle de retrato de Juan de Pareja, Diego Velazquez *El retrato en el Museo del Prado*, España, editorial Anaya, 1994, p245.

Ilustración 29, Autorretrato Mariano Fortuny y Madrazo, *Retratos de pintores y esculturas del siglo XIX en el Museo del Prado*, p193.

Ilustración 30, Autorretrato, John Nevin, *John Nevin*, Artistas de Guanajuato.

Ediciones La Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, Mexico 1996.
p31.

Ilustración 31, Estudios de fisonomía, Le Brum, Bordes Juan, *Historia de las teorías de la figura humana*, España, editorial Cátedra, 2003. P 304.

Ilustración 32, Mujer vieja (La reyna de Tunez), Quentin Massys, *El arte del retrato*, Norbert Schneiderr. Taschen. p72

Ilustración 33, Cabeza grotesca, Leonardo Da Vinci, *El arte del retrato*. Norbert Schneiderr. Taschen. p 74

Fotografías Alfredo Nieto: ilustración 34 a 93.