

# Una mirada al retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes

Matilde González López

Doctora en Historia del Arte. [matildegonzalez340@gmail.com](mailto:matildegonzalez340@gmail.com)

## Resum

Durante su estancia en Roma, a través de las enseñanzas del romanticismo alemán, los artistas puristas catalanes aprendieron una estética basada en el carácter subjetivo de la belleza ya que depende del estado de ánimo de cada sujeto. El género del retrato les valió, además, para pintar categorías morales. Desde las obras de juventud en las que se afianzaba su amistad personal y su identidad, los retratos del grupo evolucionan en la madurez hasta convertirse en obras en las que lo más importante era la introspección psicológica y las virtudes ideales. Son retratos escuetos, de aspecto sobrio, donde los protagonistas son las formas esenciales y la ausencia de ornato. Reflejan el mundo de severidad, austeridad y sencillez en el que vivieron los artistas.

Paraules clau: puristas / nazarenos / iconos de austeridad / retratos esenciales e intelectualizados.

## Abstract

A look at the purist romanesque portrait: From the German Nazarenes to the Catalan Nazarenes

During their sojourn in Rome through the teachings of German romanticism, the Catalan purist artists learnt an aesthetic based on the subjective nature of beauty, as it depends on the mood of each subject. They drew from the genre of portraiture to paint moral categories. From the works of their youth in which they confirmed their personal friendship and identity, in maturity the group portraits evolved to become works in which the most important characteristics were psychological introspection and the ideal virtues. They are plain portraits with a sober appearance which feature the essential shapes and the absence of decoration. They reflect the world of severity, austerity and simplicity in which the artists lived.

Keywords: purists / Nazarenes / icons of austerity / essential and intellectualised portraits.

En 1856 el pintor y crítico José Galofre y Coma (1819-1877) se quejaba en la *Gaceta de Madrid* de que se había presentado un número demasiado alto de retratos en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada aquel año. Comentaba con disgusto que aún siendo el género del retrato predominante en España era “caprichoso, descontentadizo, hijo de dos sentimientos distintos y opuestos: el cariño y la vanidad (...), el arte no son los retratos; no son las ideas vulgares sino los asuntos históricos y místicos”.<sup>1</sup> En la fecha en que vivimos me veo obligada a hacer caso omiso a este juicio porque la perspectiva histórica me permite otra valoración. Con toda seguridad, a Galofre no le habría gustado este artículo ni la atención prestada al tema del retrato, pero sus palabras me dan dos claves para entenderlo. Él dice que se hacen por cariño y por vanidad. En la época del romanticismo, al igual que ocurre en los demás períodos históricos, el género del retrato permite posar la mirada sobre la vida colectiva y definir una estética determinada.

Como se sabe, durante los primeros años de estancia en Roma, hasta 1812, la comunidad de artistas denominada despectivamente “nazarena” se manifestaba como una especie de fraternidad cerrada a los no iniciados que estudiaba y trabajaba de espaldas al ambiente romano, conscientemente apar-

tada e indiferente a lo que acontecía a su alrededor. Todos los grupos de confraternización artística que vieron la luz en el siglo XIX tenían en común el haberse constituido como círculos cerrados y el utilizar un código de identificación que impregnaba tanto sus vidas personales como su manera de pintar.<sup>2</sup> En el grupo alemán la Biblia y las lecturas evangélicas eran actividades que les llevaron a interiorizar sus sentimientos y les ayudaron a intelectualizar su vida y, por supuesto, su arte. Se acostumbraron a mirar hacia su interior, a conducirse en solitario por la senda de sus propias reflexiones, y esta tendencia a la introspección dio como resultado una pintura que rezuma melancolía contemplativa y languidez formal. No se puede olvidar la relación personal que Friedrich Schlegel mantuvo con algunos de los artistas del grupo y las consecuencias intelectuales que esto produjo. En efecto, F. Schlegel cultivó una amistad muy cercana a Overbeck hasta el punto de que el pintor y el filósofo se apoyaron mutuamente en la conversión de ambos al catolicismo y evolucionaron en paralelo.<sup>3</sup> Ambos teóricos coincidían en el convencimiento de la nobleza de ideas necesaria a todo arte elevado. Schlegel había incorporado a su pensamiento la idea kantiana de la subjetividad a través de la cual se podía dar rienda suelta a la religiosidad del ánimo. Con esta aportación

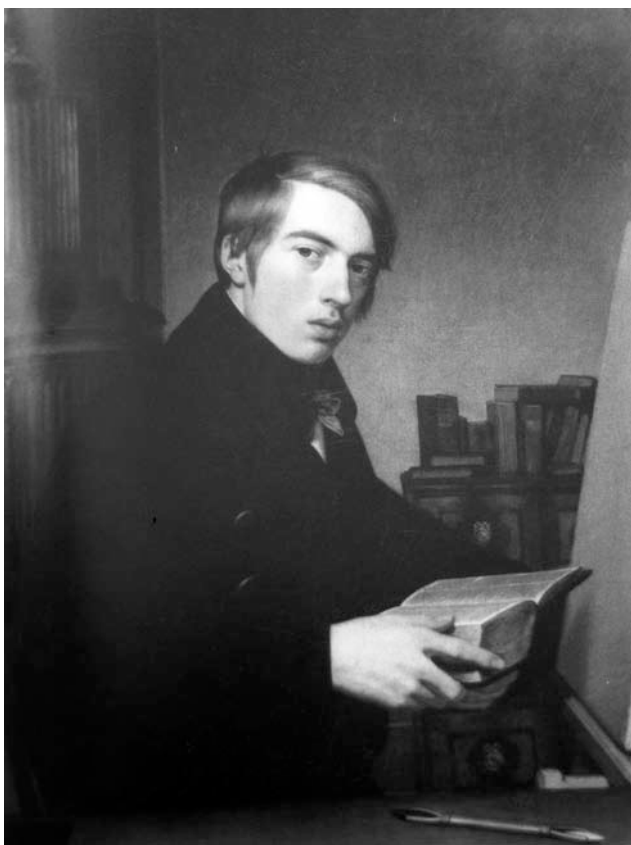


Fig. 1. F. Overbeck, *Autorretrato con biblia*, 1808-1809.

apoyó el individualismo y la originalidad en el ámbito de la interpretación bíblica y de lo sagrado, esto es, expresaba con palabras lo que Overbeck y sus amigos del cenáculo nazareno estaban llevando a la práctica de su vida personal y de la realización artística.

El *Autorretrato con biblia* (fig. 1) pintado por Overbeck en 1808-9 (Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte) ilustra este momento. Este óleo representa al artista delante del lienzo en blanco, leyendo y en actitud reflexiva antes de dibujar nada. La austeridad de la habitación de trabajo y de su propia indumentaria sólo se altera ligeramente por el orden abandonado de los libros apilados en segundo plano, que parecen estar a mano para quien tenía frecuente actividad intelectual. Sin embargo, Overbeck no está leyendo literatura ligera sino la Biblia, para contactar de manera directa con la palabra divina. La interpretación personal que del texto sagrado hiciera le llevaría por el camino solitario de la virtud y el recogimiento, un camino tan válido como intransferible. Para los románticos la religión era un compendio de creencias, un modo de comportamiento y también una experiencia íntima; en las manifestaciones artísticas del romanticismo purista lo sagrado tendrá la máxima importancia. La búsqueda del infinito definirá su actitud ante la vida y ante el arte.



Fig. 2. F. Overbeck, *Retrato de Pforr*, 1810.

bélica de Pforr en defensa del arte puro; la ciudad gótica y la costa con aire meridional son elementos que hablan de la recíproca dependencia y fraternidad de ambos pueblos, el italiano y el alemán. Las reminiscencias medievales se completan con la indumentaria del retratado, y todo el conjunto se hace una alegoría bíblica por medio del sarmiento y las uvas que decoran la ventana, recordatorio de la consagración cristiana así como la calavera y la cruz en relieve, símbolos de la pasión y resurrección de Cristo. Aunque estos dos últimos símbolos trastocan ligeramente la tranquilidad que emana del cuadro, se convierten al mismo tiempo en testimonios de un arte moral y elevado.<sup>4</sup> Tal era el anhelo de Overbeck que dejaba, además, constancia de la fraternidad sentida hacia el amigo que moriría de forma prematura dos años después.

El mismo Pforr pintó un *Autorretrato* (fig. 3) también en 1810 (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) en el que se ofrecen los rasgos característicos que más tarde encontraremos en los retratos de los discípulos catalanes. En él se destaca la figura del retratado sobre un fondo plano y de color neutro que resalta aún más



Fig. 3. K. F. Pforr, *Autorretrato*, 1810.

Los retratos actúan como fragmentos vivos de la realidad del pasado y los de amistad son ejemplos del arte hecho desde el sentimiento. El *Retrato de Pforr* pintado por Overbeck en 1810 (Berlín, Nationalgalerie), cargado de contenido simbólico, es uno de los cuadros programáticos de mayor intensidad (fig. 2). El paisaje que aparece al fondo está inspirado en el arte italiano del primer renacimiento porque en la concepción nazarenista el paisaje no se entiende como un simple género de acompañamiento sino como un atributo del retrato. Por detrás de la figura del joven pintor surge toda una gama de recursos figurativos que ilustran el programa teórico: la habitación gótica que hace de escenario recuerda el espíritu alemán medieval, identificado desde los escritos teóricos de Goethe con lo gótico; la muchacha que trabaja junto a un lirio es una imagen de intimidad familiar (idea apoyada por el gato de la ventana, símbolo tradicional de concordia doméstica), y a la vez de pureza; el halcón recortado en el cielo del fondo alude a la actitud

el rostro iluminado. Estamos ante una obra que desdeña la naturalidad y la verosimilitud; el conjunto es una representación simple pero con un aire rudo que le otorga vigor y personalidad propia. A partir de este autorretrato los contornos de las figuras quedarán muy marcados sobre el fondo neutro creando un tipo de retrato despojado de alusiones decorativas, casi desnudo, centrado en la figura humana representada en esencia. Este tipo de imagen tuvo mucha difusión ya que se trataba de una reelaboración de la tradición artística antigua alemana (Dürero, Holbein, etc.) y pretendía alejarse de la realidad natural para expresar una profesión de fe.<sup>5</sup>



Fig. 4. K. P. Fohr, *Retrato de Overbeck*, 1817.

En otras ocasiones los retratos son meros dibujos que abundan también en la idea de confraternización y afecto íntimo. Estas imágenes son manifestaciones de la utopía conventual de la Hermandad de San Lucas que se representaba a sí misma con las mismas cualidades que les exigía a sus miembros, a saber, sinceridad, lealtad, reflexión. Los retratos que hizo Karl Philipp Pforr de Overbeck en 1818 (fig. 4) y de Cornelius, así como su autorretrato (todos en Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) son ejemplos de dibujo estilizado, un género denominado “dibujo retratístico” (Bildniszeichnung). Hay que tener en cuenta que las mejores creaciones de retrato se hicieron a lápiz, no a óleo; ellos recogen la influencia de los retratos de Dürero y sus contemporáneos italianos y muestran cómo se ha delimitado la forma con líneas extremadamente precisas, uniformes, técnicamente muy calibradas. En estos ejemplos no se concede importancia a la tridimensionalidad ni al espacio, por lo cual no suelen aparecer sombras y sí, en cambio, una plasticidad basada en la

sensibilidad y la expresión. Los retratos dibujados incluyen siempre penetración psicológica y reflejan el deseo de conservar la imagen del amigo a la vez que se produce un contraste entre el verismo formal y la idealización. El equilibrio entre la imagen objetiva y la connotación sentimental hace de estos dibujos obras delicadas, ingenuas y originales. Estas representaciones de amistad hablan de la vida en la intimidad que estos artistas llevaban y la simpatía que se profesaban pero también reproducen un rasgo de la pintura nazarena y es su carácter contemplativo-alegórico al ser recordatorios de una espiritualidad común.

Tras la muerte de Pforr y la conversión al catolicismo de algunos de los miembros de la Hermandad, se desmembró el núcleo original y sólo Overbeck permaneció en Roma absolutamente fiel a su pensamiento estético-religioso. El grupo alemán se amplió con las incorporaciones de otros pintores, abandonó la rígida vida conventual y estableció el punto de encuentro en el famoso Café Greco. En los años treinta el taller de Overbeck era ya muy conocido y visitado por los artistas jóvenes que llegaban a la ciudad como es el caso de los pensionados por la Junta de Comercio de Barcelona, es decir, Pelegrí Clavé, Francisco Cerdà y Manuel Vilar y el resto de sus colegas como Claudi Lorenzale, Joaquim Espalter y Pau Milà i Fontanals. En 1834 estaba todo el grupo catalán en Italia excep-



to Lorenzale, quien llegó dos años después, y algunas de las primeras obras de juventud fueron retratos en los que encontraron su propia imagen y afianzaron su identidad.

Clavé había dejado muestras de su dominio de la técnica del pastel aplicada al género del retrato incluso antes de su viaje a Roma. El *Retrato de su madre*, Eulàlia Roqué, fechado en Barcelona en 1831 (México, col. particular) es un buen ejemplo. El joven artista supo dibujar el brillo del cabello, los encajes del tocado y la tersura del rostro en un retrato que tiene como cualidades principales la sencillez y la dulzura. En el *Retrato masculino* fechado hacia 1830 y que conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) (fig. 5), el modelo nos mira igual que al artista, esto es, con unos ojos directos, a través de una mirada sobria y sin ambages como corresponde a un discreto ciudadano que se deja retratar de forma anónima.

De un signo distinto es el *Autorretrato* que también se conserva en la misma colección de Barcelona (fig. 6). Dejando aparte el que se trate de un óleo, llama la atención que Clavé se haya pintado de una manera diferente: esa sofisticada indumentaria con manto plegado que le cae en banda no corresponde a la tipología del retrato que se venía haciendo en nuestro país. Por una parte, los modelos de los retratos cortesanos, tanto oficiales como privados, los marcaba rígidamente Vicente López, a la sazón pintor de cámara desde 1815. Por otro lado, en Barcelona, los autorretratos que Clavé podría haber conocido eran los de Salvador Mayol (1775-1834) y



Fig. 5. P. Clavé, *Retrato masculino*, c. 1830.



Fig. 6. P. Clavé, *Autorretrato*.

Francesc Lacoma i Sans (1784-1812), que en la actualidad se conservan en el MNAC y el de Francisco Rodríguez (1767-1840), que se halla en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi; los tres presentaban bien claros sus atributos de artistas mostrando pinceles, paleta y caballete y aparecían con una indumentaria algo desarreglada. Se salían de esta tipología, con originalidad, los retratos pintados por Vicent Rodes (1791-1858), en los que la composición quedaba dominada por la figura humana sin referencias ni adornos de ningún tipo. Pero Clavé se aleja de sus maestros catalanes y en este óleo se representa con una prestancia y, casi, una altivez extrañas para un joven de su edad y condición.

Dando paso a la sospecha, hay que admitir que se parece mucho al *Retrato de Ernst Willers* (fig. 7) pintado por Karl Rahl (1812-1865) en Roma. Rahl era un pintor que dio sus primeros pasos artísticos en la Academia de Viena,



Fig. 7. C. Rahl, *Retrato de Ernst Willers*, 1838.

que estuvo en Roma entre 1836 y 1846 y que tuvo siempre su formación académica muy asimilada como demuestran la impecable factura técnica de sus retratos; también hizo pintura de historia según le había enseñado la tradición del siglo XVIII. Pintó el retrato del paisajista Willers en 1838 y si Clavé no vio este retrato en concreto tuvo que conocer algún otro similar, quizá de los que se hacía a la manera de Franz Gerhard von Kügelgen (1772-1820) porque quedó impresionado por el aspecto digno y noble de esta tipología de retrato. En los dos óleos de Rahl y de Clavé ambos protagonistas posan de tres cuartos, con una iluminación que proviene de la izquierda de la composición y deja ligeramente sombreados los rasgos de la derecha; en los dos retratados la ampulosidad del atuendo les otorga una elegancia natural que, en el caso del paisajista alemán, queda marcada por un gesto grave de persona mayor pero en el caso de Clavé choca contra la vibración de su juventud. En

mi opinión, Clavé está emulando una apariencia pero le delata su propio rostro juvenil. No puede disimular la jovialidad de su mirada directa ni la frescura de la media sonrisa que esboza. Clavé es un joven contento en este autorretrato y hay algo de descaro en este cuadro que lo pone en evidencia, como si la grandilocuencia de la capa no fuera más que un disfraz que está escondiendo al verdadero Clavé, simpático, eufórico quizás porque acaba de llegar a Roma y tiene delante todo un mundo de posibilidades por descubrir. Aunque Salvador Moreno lo fechaba en su etapa de Barcelona, antes de 1834,<sup>6</sup> yo creo que este autorretrato lo pintó en los primeros años de estancia en Roma (1836-38) en un impulso de autocomplacencia que nunca más volvería a darse. La reflexión filosófica, las lecturas de la biblia y la preocupación por los progresos de su arte adjudicarán a su obra, como a la del resto del grupo purista, un carácter más reconcentrado e intelectual que el que tiene este retrato de corte vienés.

Este episodio es válido para demostrar que los contactos en Roma podían ser de muy distinta índole, tal era la diversidad de los visitantes que la ciudad atraía. Allí llegó en 1840 Federico de Madrazo (1815-1894) y al año siguiente hizo los retratos de todos los miembros del grupo (Museo del Prado). Estos dibujos fueron hechos a lápiz entre abril de 1841 y abril de 1842 antes de que los artistas abandonaran Italia y en ellos es fácil adivinar intenciones. En su aspecto técnico son de ejecución rápida; parecen más detallados y realistas en las partes de las cabezas y los rostros, y más abocetados en el resto del cuerpo. Se acompañan de un sombreado rasgado, algo nervioso. En el orden estético tienen importancia porque se han concebido como obra definitiva a pesar de ser dibujos. Estas obras son la demostración de que Federico de Madrazo estaba más cerca de los puristas que nunca. Su novedad más importante es que están concebidos bajo perspectiva subjetiva y hechos para el recuerdo íntimo, para la admiración, para el cariño, para la mirada solitaria del artista que les concede la mayor importancia. En 1842 F. de Madrazo realizó un *Retrato del escultor Vilar* (fig. 8) al óleo que está emparentado con los retratos de confraternización de influencia nazarena. Está

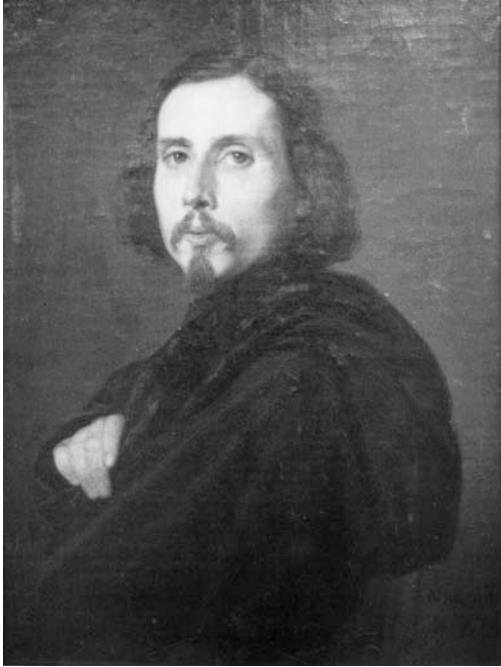


Fig. 8. F. de Madrazo, *Retrato de Manuel Vilar*, 1842.

dedicado “A su amigo M. Vilar, F. de Madrazo. Roma, 1842”, con lo cual ya queda expresada la voluntad de recuerdo sin necesidad de más explicación; es un regalo que le hace un amigo a otro. En la composición no hay nada de oficial; la tipología se aleja del posado tradicional frontal porque Vilar gira la cabeza mientras el cuerpo permanece de perfil, siendo esta una postura demasiado brusca para un retrato al óleo. Pero las diferencias no se marcan sólo por la actitud atrevida sino por signos externos como el pelo largo, casi hasta los hombros, que debió reflejar la moda de la época y la determinación con que el escultor cruza los brazos sobre el pecho.

Las señas de identidad aparecen desde lo externo hacia el interior y el deseo de los retratos entre colegas es el del recuerdo de amistad y afecto. Todo ello explica el sincero retrato que Joaquim Espalter pintó de Claudi Lorenzale (MNAC) a quien se reconoce por su llana indumentaria de pintor, sin ningún tipo de artificio ni decoración. El resultado es un conjunto

puro de líneas al que se le pueden atribuir los epítetos de escueto, natural y humilde en consonancia con los postulados estéticos aprendidos de los nazarenos. Es necesario recordar la evidencia de que el grupo de amigos compartía lecturas, conversaciones, sensibilidad e inquietudes y nada mejor para inmortalizar el tiempo que pasaron juntos que un retrato como este que debió pintar Espalter en los últimos años de la década de los 30.

Los autorretratos son los artistas y sus egos. Son espejos de su personalidad y de la tendencia estética con la que se vinculan; la puesta en escena que en ellos se haga no es neutral y sus atributos e indumentaria nos asoman a su estilo de vida y sus costumbres. Los *Autorretratos* de Claudio Lorenzale (MNAC) siguen la misma senda de corrección técnica y de sinceridad en la representación. En el de menor tamaño (MNAC 44987) el artista viste, por vez primera y única, un atuendo de monje encapuchado en completa identificación forma con el ideario religioso del grupo nazareno. En el segundo (fig. 9) el pintor usa como distintivo una gorra con la que ya se habían diferenciado sus colegas alemanes y catalanes. Baste recordar el *Autorretrato* de J. Arrau y Barba (MNAC) fechado en 1837, el *Retrato de Horny* hecho por Pforr en



Fig. 9. C. Lorenzale, *Autorretrato*, 1843.

1817-18 (Heidelberg) y el *Autorretrato* de Overbeck fechado en 1830 (fig. 10). Lo más destacable de estos autorretratos de Lorenzale no es la adopción de un código externo que lo identifica como seguidor de sus maestros, alemanes extravagantes incluso en el vestir. Lo interesante es que se produce en esta tipología de retrato una renovación sustancial para la pintura española: el fondo es neutro, el objeto se marca sólo con una luz tenue que apenas marca sombras y Lorenzale no porta ningún atributo que lo identifique como artista. Este autorretrato juvenil se parece al de Pforr mencionado más arriba y coincide con él en la anulación del espacio y en poner todo el énfasis en la figura humana y su psicología; el espacio plano significa el rechazo de la tradición ilusionista clásica y esto puede considerarse un adelanto estético digno de ser destacado.



Fig. 10. F. Overbeck, *Autorretrato*, 1830.

Este cambio supone resquebrajar el lugar racional donde se había desarrollado la pintura académica. Ciertamente es que Goya se había adelantado en esta concepción del retrato —como en tantos otros aspectos— y de ello han quedado muestras magníficas como el *Retrato de Leandro Fernández de Moratín* o su *Autorretrato* (ambos en la Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando), pero no es posible que los puristas catalanes hubieran conocido estas obras porque en estas fechas aún no habían visitado Madrid. En estos primeros retratos el escenario en el que se desarrolla la actividad humana se esconde o, lo que es lo mismo, no se ve con ojos físicos de manera que se da permiso a la imaginación para que invente. Las representaciones humanas son concretas, humildes en su pequeñez pero llenas de virtudes morales; están pensadas sin ornatos ni decoraciones teatrales al fondo porque lo que interesa es el personaje concreto sin referencias sociales. La constatación de esta relatividad plástica tardará aún unos años en hacerse conocida por el gran público y habrá que esperar hasta la pintura de Manet para que sea digna de atención. Estos retratos suspendidos en el lugar y en el tiempo, con alusiones sólo a vagas referencias físicas, adscriben a los románticos una forma de pensar fuera de la norma.

En 1842 estaban de vuelta en Cataluña Lorenzale, Milá y Espalter. En 1846 llegan Clavé y Vilar a México para dirigir las secciones de pintura y escultura de la Academia de San Carlos. Todos ellos habían terminado su fase de formación en Italia y se enfrentaban a las obligaciones de su tiempo. A partir de entonces iban a difundir, mediante sus enseñanzas teóricas y su propia práctica artística, las ideas estéticas según las cuales el arte debía tener contenido moral. Más aún, debía mostrar al género humano el bien y la belleza.



El proceso que transcurrió desde el estudio de la historia remota en Italia hasta la afirmación del tiempo presente en Cataluña requirió por parte de los artistas puristas especial atención para describir la sociedad con la que tenían que convivir. En mi opinión esta descripción la hicieron sin gran esfuerzo de manera que se convirtió en identificación con la realidad que tenían ante sí. Ellos contribuyeron en gran medida a consolidar un pensamiento nacional por medio de la recuperación de la historia, el arte y los mitos catalanes.



Fig. 11. P. Milà, *Cabeza masculina*.

Una sociedad que se retrata a sí misma es una sociedad autocomplaciente que mira hacia sus miembros por la seguridad que le dan su prestigio y su razón de modo que el retrato burgués catalán se puede contemplar como un síntoma de estabilidad social y de respetabilidad.

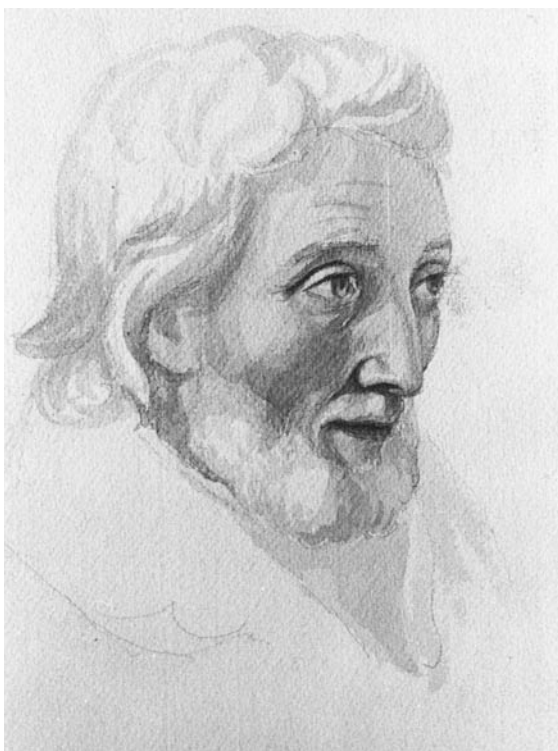


Fig. 12. P. Milà, *Retrato masculino*.

En el romanticismo catalán el retrato se hizo en pequeño formato para ser exhibido en los salones o despachos particulares. Por estas razones quedó en el ámbito de la intimidad familiar –donde todavía hoy se encuentran los ejemplos más interesantes– y ha permanecido en el desconocimiento. En el romanticismo literario español se dieron casos de destierro interior con algunas actitudes desgarradas ante la imposibilidad de armonizar la actitud existencial y la vida política pero quedan muy lejos de estos parámetros las circunstancias del romanticismo tradicionalista catalán, cuyos intelectuales se integraron armónicamente en el devenir social. Los retratos de este momento dan una imagen del hombre común junto a personalidades que dejaron su huella en el desarrollo histórico y cultural. Algunos retratos de personajes anónimos realizados por Pau Milà (Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi) demuestran el dominio técnico del lápiz (fig. 11) que a veces mezcla con toques de acuarela (fig. 12). En ambos casos la estética



Fig. 13. C. Lorenzale, *Retrato de Manuel Milà*.



Fig. 14. F. Fohr, *Retrato femenino*.

se centra en las cabezas representadas y en los detalles del cabello y la mirada, despojados de atributos sociales.

En los dibujos que Lorenzale hizo en los primeros años de la década de los 40, después del viaje por Italia, se muestra la tendencia al retrato emocional en representaciones de figuras exentas y esenciales. El *Retrato de Manuel Milà y Fontanals* (fig. 13) muestra la misma tipología que el *Retrato masculino* (ambos del Museu Nacional d'Art de Catalunya) fechado en 1842-43. Los dos retratos son hechos a lápiz y ambos concentran la atención en la cabeza y el perfil del rostro dibujados como si fuesen autónomos, como si, desligados del resto del cuerpo, pudiesen existir por sí mismos. Ante estos dos dibujos, al espectador le llama la atención la delicadeza de la línea y la desnudez del objeto retratado; estamos ante dos pequeñas obras que hablan de la nobleza de sentimientos. Sin contrastes de luz ni color, en ausencia de puesta en escena, estos dibujos

hacen uso de un lenguaje plástico elemental y directo. No voy a evitar la tentación de compararlos con la *Cabeza de muchacha italiana* de Karl Philipp Fohr (fig. 14) donde también se ha puesto toda la calidad dibujística en las suaves curvas de la barbilla, la nariz y la frente. En los tres retratos la posición de perfil no permite ninguna concesión al juego de luces y sombras; se marca sobremanera la linealidad de los rasgos y del cabello para darle más nitidez y, a la vez, evidenciar los detalles humanos de tres seres diferenciados y únicos a los ojos de los dos artistas.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya atesora en sus fondos una buena colección de dibujos de Lorenzale entre los que destaco los números de inventario 5689, 26285 y 26323 como ejemplos de simplicidad formal. En estos dibujos se concreta tanto la línea y el retrato se descarga tanto de lo accesorio que parece lo más sincero que nunca se haya dibujado. Lo más humilde, lo más limpio. No estoy haciendo referencia a la penetración psicológica sino al interés vital por el amigo o la perso-

na amada. Es extraordinario encontrar en el romanticismo español obras con tantas connotaciones sentimentales como las que tienen estas pequeñas obras de Lorenzale donde la materia pintada es percibida por el yo absoluto del artista, de un modo rotundo y sin concesiones. En los retratos que este pintor haga en años venideros va a seguir predominando la visión personal del artista a través de las líneas de los contornos y las formas esenciales, sin calificaciones externas ni ornatos pero poniendo todo el énfasis en el estado de ánimo.

En los retratos realizados a los miembros de la familia Lorenzale-Rogent se adivinan pedazos de intimidad en imágenes domésticas al pintar motivos cercanos al artista en los años entre 1842-45. La *Dama de la familia Rogent* (fig. 15) ilustra este argumento y mantiene los elementos tipológicos que ya se han mencionado. En este cuadro el espectador puede contemplar el espacio plano, la anulación de atributos o calificaciones, la simplicidad en la calidad escénica, la ausencia de decoración, la humildad en los efectos de luz y color, la anulación de los contrastes y la tendencia a la geometrización en los rasgos femeninos. Lorenzale tiene, a su vuelta de Italia, una paleta muy escasa que, como su pintura, aparenta ser parca de matices. Este retrato femenino está dominado por la gama de tonos verdes y ocre, colores característicos de casi todos los retratos de estos años. Junto a su desdén por la representación espacial, por las peculiaridades anatómicas y por los colores, hay que ver el intento de Lorenzale de reproducir el parecido interno y no la fijación de la realidad, en imagen fotográfica casi preciosista, a la que otros retratos burgueses y cortesanos se prestaban. Su placer y su lujo consistían en pintar lo que no se ve.

La otra *Dama de la familia Rogent* (fig. 16) sigue el mismo esquema compositivo al que me vengo refiriendo. Se trata también de una figura con-



Fig. 15. C. Lorenzale, *Dama de la familia Rogent*, 1842-1845.



Fig. 16. C. Lorenzale, *Dama de la familia Rogent*, 1842-1845.

centrada, de rasgos geometrizados y aspecto sobrio; ambos retratos son ejemplos de experimentos hechos con los miembros directos de su familia. Lorenzale ensaya un ideal de belleza que se ajusta a su estética programática, severa, virtuosa. Como consecuencia, tenemos unas obras realizadas con mesura técnica y con resultado sobrio según las enseñanzas de sus maestros alemanes. Reflejan un mundo de seriedad, de ahorro, de rigor (estético y personal). Estos retratos son verdaderos iconos de austeridad. Los ideales siempre son inalcanzables y por eso los románticos puristas basaron su manera de pintar en la abstracción. Los ojos almendrados, las envolturas convexas, las caras ovaladas y, en general, los rasgos geométricos fueron recursos utilizados por los puristas para simbolizar el ideal de belleza que no podrían encontrar en la naturaleza humana<sup>7</sup> y que ellos necesitaban para dar forma a sus ideas. Esta deformación anatómica era una licencia permitida por un profundo conocimiento del cuerpo humano. Es necesario recordar que los artistas puristas, mientras fueron jóvenes alumnos de la Escuela de la Lonja, basaron su aprendizaje en las clases de anatomía artística entre otras materias y que más tarde, cuando ya eran pintores maduros, demostraron su destreza técnica ante las autoridades académicas de San Fernando haciendo desnudos y academias plenos de la perfección del canon corporal griego. Después de su etapa de formación en Italia los artistas más preocupados por las innovaciones artístico-pedagógicas, como Lorenzale y Clavé, volvieron a insistir en la necesidad de estudiar del natural por la solidez del conocimiento anatómico que estos estudios reportaban. Esta insistencia iba unida a la importancia que las enseñanzas al uso dieron a la anatomía artística y Lorenzale las tenía muy presentes. Haciendo el inventario de su biblioteca particular, entre sus libros de uso frecuente, se hallaba el *Tratado de Anatomía pictórica* (1848), escrito por uno de sus rivales estéticos, Antonio María Esquivel.<sup>8</sup> Por su parte, Pelegrí Clavé demostró su dominio de la anatomía en múltiples academias a lápiz (Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi) y trató el tema en sus *Lecciones Estéticas*<sup>9</sup> desde donde se hace hincapié en los estudios del natural.

Este conocimiento exhaustivo de la anatomía humana permitió a los puristas superarla y llegar a hacer abstracciones y figuras abocetadas. Las deformaciones corporales que hacen en su pintura no son fruto de la casualidad o la incompetencia. Al deformar la figura ésta se hacía irreal, en otras palabras, daba la posibilidad de alejarse cada vez más de los preceptos académicos y poder, así, cargar la pintura de elementos irracionales. Mi opinión es que la generación purista usaba la desproporción en anatomía de una manera intuitiva. La tendencia era insinuar las manos, suponer la textura del cabello o idealizar el rostro para captar la belleza interior. La intención era ennoblecer, llegar a superar a la realidad con una pintura moral aunque ello se hiciera a consta de pequeñas deformaciones físicas.

La novedad del retrato que comentamos es la composición en diagonal, la única línea firme en el lienzo; todo lo demás son formas ovales, cóncavas y convexas. Lorenzale ha empezado inclinando la cabeza hacia la izquierda, se ha deleitado con la redondez del respaldo y las curvas del brazo del sillón (el único elemento de color) que se prolonga después en el cuerpo de la muchacha: los hombros, el arco de las cejas, el peinado en recogido, la falda voluminosa. El contraste más fuerte lo hacen los ojos oscuros sobre la tez clara y las manos pálidas sobre la sobriedad del vestido. Lo más intenso del cuadro es algo casi intangible y es la penetrante mirada de la joven enmarcada por curvas sinuosas y formas esenciales. Por otra parte, en este óleo Lorenzale muestra una vez más una paleta de color restringida a una gama monocroma de verdes además de escaso interés por la luz





Fig. 17. F. Overbeck, *Vittoria Caldoni*, 1821.

que ilumina la composición. Hay poco brillo mundano en este retrato y en cambio sobra mesura. El toque de languidez en la pose de la dama ayuda a dar suavidad al conjunto. Estamos ante una representación del ideal de belleza, sosegada y virtuosa, lograda con la máxima economía de medios.

El ideal de belleza femenino de los nazarenos alemanes lo personificaba una joven italiana llamada *Vittoria Caldoni*, que fue la modelo favorita de muchos de ellos. El retrato que hizo Overbeck de esta muchacha (fig. 17) está fechado en 1821 y es de los pocos retratos que tiene comparación posible con los de Lorenzale. Ambos pintores pintan categorías morales. Virtud, sosiego, serenidad y sencillez son las cualidades que la figura-matrona Vittoria Caldoni emana. Aparece ante el espectador con los atributos de campesina (el fondo campestre, el vestido, la hoz a sus pies) pero no es ninguna labradora porque no está trabajando sino en actitud contemplativa. Es este un retrato amable por la suavidad de los colores y de la representación iconográfica.

La modulación perfecta del rostro y, sobre todo, el gesto pensativo convierten a esta mujer en el prototipo de belleza meditada, estática y algo ensoñadora que rehúsa cualquier motivo ostentoso. En ninguno de estos retratos femeninos cabe el preciosismo; en ellos es imposible nada que tenga que ver con la ampulosidad social que acompaña lo mundano. Ni la superficialidad de la moda ni la de la belleza física enturbian la frescura de las jóvenes modelos.

Un esquema parecido se repite en el retrato de la *Dama encapuchada* (fig. 18), que también es de pequeño formato (Colección Rogent, Collbató). Quizá en este caso la composición transversal no se acentúe tanto como en el retrato comentado más arriba pero, como novedad, el artista juega con el contraste de tonos: blanco sobre negro para dar realce de nuevo a un rostro femenino y a un cuerpo muy geometrizados, como envarados dentro del vestido. Lorenzale coquetea aquí con la anulación del espacio y la ausencia de decoración y, en oposición, se recrea en el desequilibrio que provoca el choque del color ocre oscuro del triángulo superior del cuadro contra el color



Fig. 18. C. Lorenzale, *Dama encapuchada*.

marfil del triángulo inferior. Tanto la tendencia a lo curvilíneo como los contrastes de los tonos y las composiciones marcadas por diagonales manifiestan un ritmo y una complejidad de elaboración que coloca a esta manera de pintar en decidida oposición a los preceptos académicos. Lorenzale alcanzó hace algún tiempo su madurez personal y artística y por esta razón utiliza un código particular. Hace una pintura intemporal con la que se permite traspasar los dictados del tiempo y de la contingencia asociada a las calidades físicas. Pinta de memoria las facciones de sus modelos femeninos en quienes podemos ver imágenes de esposa, prima, cuñada, madre, hermana..., y es posible que no posaran para él sino que él tuviera en la cabeza, antes de empezar, la idea de lo que quería pintar y lo hace para su deleite privado. Lorenzale está pintando el modelo –humano y social– que tiene elaborado en teoría. He aquí la manera de pintar ideas.

Desde el punto de vista técnico estos retratos se resuelven de un modo común a todos ellos. Parece que la pincelada corta paralizara la pintura y la dotara de un carácter arcaico que la mantiene alejada de las habilidades con los pinceles que sus coetáneos demostraban. El aspecto relamido de la pintura purista la transporta de su siglo, la saca de la modernidad para preservarla en un lugar apartado del tiempo y de las sensaciones materiales. Cuanto más ajena a la pintura contemporánea cortesana y menos audaz en los procedimientos de ejecución, más cercana estaba esta pintura de los maestros antiguos y, por lo tanto, más pura era. Los artistas puristas evitarán el preciosismo y los alardes formales así como la exhibición de pinceladas movidas y con mucha pasta. Lorenzale, fiel a esta frugalidad técnica, resuelve sus cuadros de una manera contenida y por eso en sus retratos femeninos no se permite ni puntillas que den pie a veladuras sofisticadas, ni rasos que brillen con el reflejo de la luz, ni terciopelos, ni moarés, en definitiva, nada que fije la atención en destellos externos porque ello significaría hacer concesiones a lo mundano y a aspectos en exceso triviales. Lorenzale se centra en la figura humana básica tal y como muestra el *Retrato de Josefa Rogent Amat* (Colección Rogent, Collbató) la hermana del arquitecto Elies Rogent, en el que la pasta de pintura se hace sobria, en un paralelismo entre los objetos representados y la manera de pintar.

Los nazarenos alemanes rechazaron las alusiones eróticas del arte del prerromanticismo así como la violencia contenida de sus obras. Los puristas siguieron la misma línea por imitación ya que dudo mucho que conocieran a fondo el arte realizado a finales del siglo XVIII europeo. En general el ideal de belleza femenino en la época madura –una vez superada la influencia de los artistas del primer renacimiento y de Rafael de la época italiana– tuvo más relación con la idea de mujer-matrona. Son figuras femeninas de corpulencia y un poco escultóricas, dibujadas con formas redondeadas en composiciones cerradas sobre sí mismas en una pose acentuada con el gesto de los brazos. Tal es el esquema compositivo de los primeros retratos femeninos de Joaquim Espalter, cuyo *Retrato de Señora* (Sitges, Palacio Maricel) y de muchos de los retratos dibujados de Lorenzale que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya (véanse como ejemplos los números de inventario 5702 y 26273). Espalter se ha permitido pintar los guantes de la dama y un discreto colgante como notas elegantes, pero Lorenzale no repara nunca en los atributos externos si no es para dibujar los más humildes con intención de dar un tono de mayor sencillez. El lenguaje de los puristas en esta época es el de la austeridad y las formas concisas al servicio de las ideas engrandecedoras.

El *Retrato de la familia del pintor* (Museu Nacional d'Art de Catalunya) es otro ejemplo que ilustra este sentido conceptual de la pintura de Lorenzale (fig. 19). A pesar de ser una obra ya tardía, de hacia 1865, las connotaciones puristas de este cuadro saltan a la vista. Todo en este óleo habla de

simplicidad de formas para realzar el modelo ideal de familia digna y plena de sentimiento. La esposa del pintor aparece ataviada con una vestidura tosca, con cierta falta de distinción y con aspecto doméstico; lleva el pelo marcando el rostro en un peinado recogido según la moda de la época pero no lleva ni un solo adorno personal, ninguna joya. Es la representación de la matrona corpulenta (hay que fijarse en el volumen de sus piernas y el tamaño de la mano izquierda, físico parecido al de la joven Caldoni). Su hijo mayor, Ramiro, posa vestido con ropas que no parecen modernas sino sacadas de los figurines de modelos arcaicos que su padre coleccionaba y estudiaba. El niño pequeñito duerme plácidamente ajeno a la ceremonia del retrato familiar,

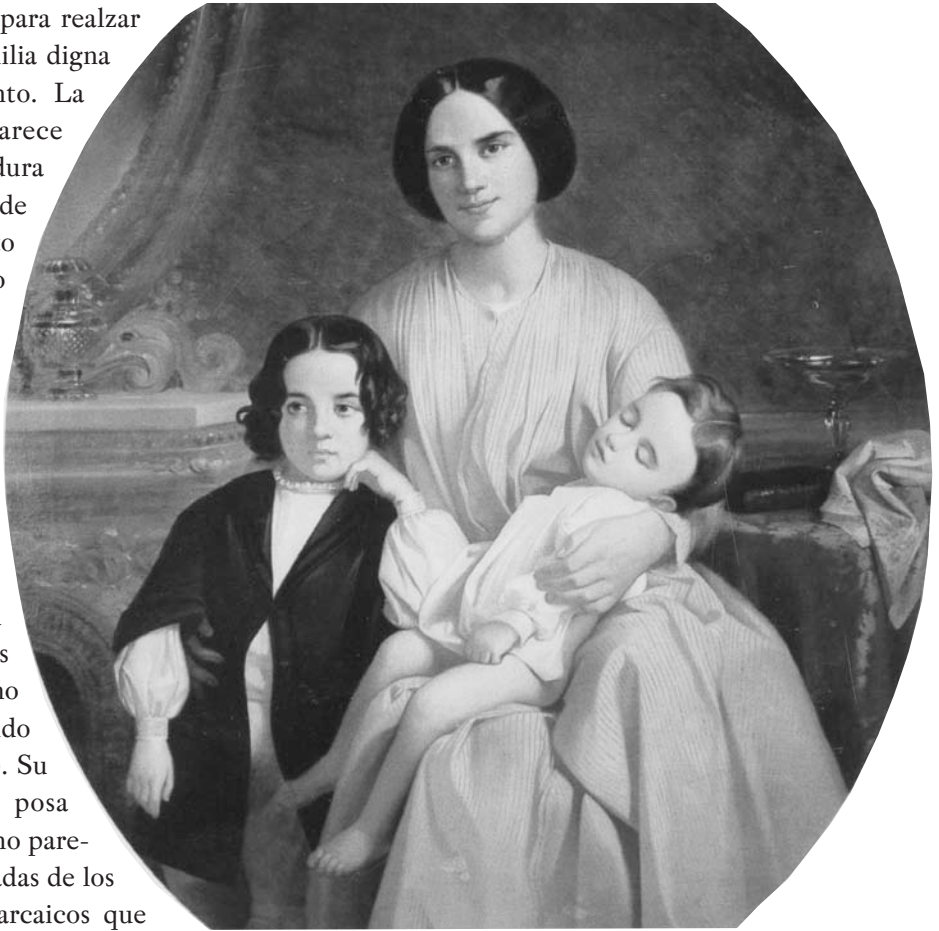


Fig. 19. C. Lorenzale, *La familia del pintor*, c. 1865.

semidesnudo, abandonado a su sueño; es el elemento que rompe la frontalidad del grupo porque con su cuerpo marca una línea diagonal en la composición. Este niño añade conceptos como ingenuidad, inconsciencia y languidez física. Todo el grupo está marcado por la candidez y la suavidad de formas. Nada altera el estado plácido de la felicidad con que se muestran los seres queridos del artista. Los únicos elementos que dan la oportunidad a Lorenzale de demostrar su virtuosismo pictórico quedan en un segundo plano para que no perturben la paz que se respira en el conjunto: un objeto metálico y otro de cristal encuadran a izquierda y derecha el grupo central.

Por la izquierda asoma tímidamente la repisa de una chimenea o un aparador mientras que a la derecha Lorenzale se ha permitido hacer un estudio de paños de calidades distintas, y con más pliegues, a la de los vestidos de su familia. Pero los objetos que vienen a completar este retrato mental son los libros sobre la mesa. Desde el primer autorretrato juvenil de Overbeck comentado más arriba, la cualidad intelectual de esta forma de pintar quedó marcada por las lecturas eruditas. Los herederos del romanticismo alemán no han olvidado los símbolos que los identifican, los libros, que en este cuadro son mucho más que simples motivos decorativos. Estamos ante una declaración de valores y de principios que Lorenzale sólo podía pintar en el entorno de su familia por ser un tema

cerrado a la influencia exterior. En esta pequeña escena íntima, Lorenzale no sólo muestra su visión personal del universo familiar sino que pone de manifiesto su actitud ante la vida. La lectura, el recogimiento, la sencillez, el candor infantil..., todo ello se pinta en esta sincera representación y todos son elementos que definen el mundo del artista. Lorenzale nos acerca a un estado sentimental y una posición estética antes que un retrato objetivo.

De este carácter reconcentrado, intelectualizado y, en ocasiones, abstracto de esta tipología de retratos que he mencionado no es extraño evolucionar hacia una pintura cargada de espiritualidad en contenidos y aspecto. Las formas elementales con las que los puristas se habían adiestrado les llevaron a intentar una pintura casi mística porque sus modelos recalcaban las ideas de bondad y de bien que debía ensanchar el alma humana. La belleza de este tipo de retrato representaba más que nunca la idea de virtud. Puesto que se renunciaba al placer visual de la materia pintada y la pincelada jugosa y colorista, los románticos puristas se deleitaban en el placer mental. La traducción artística que tuvo esta mirada absorta y límpida sobre las cosas les empujó a ciertas manifestaciones pseudoreligiosas del dibujo a lápiz, técnica que permitía mayor espontaneidad.

El pintor y teórico José Arrau y Barba nos ha legado una de las exposiciones estéticas más singulares de su época en un autógrafo que lleva como título *El juramento de un artista o Juan y Pepita, retrato histórico del siglo XIX*. Merece la pena detenernos, aunque sea de forma somera, en este relato para zambullirnos en el pensamiento artístico del momento. Se trata de una larguísima novela de varios volúmenes que conserva la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.<sup>10</sup> En ella Arrau coloca en forma de diálogos las discusiones que ha presenciado y en las que ha intervenido en Roma entre clásicos y románticos pero también reflexiona sobre la belleza y otras cuestiones estéticas. Demostrando ser un espíritu inquieto y curioso, se ocupa de un debate de plena actualidad en su momento como fue la utilidad que tiene para el artista el estudio de la estética. Después de un intento de definición de esta disciplina como “conjunto de conocimientos sensitivos” sobre lo bello y de referencias a Baumgarten, pasa a explicar la idea estética que proviene de Kant. Para este filósofo todo conocimiento, incluso el sensible, es empírico por lo tanto “la belleza no se reconoce por medio de la razón y sí únicamente por medio del gusto; (...) las reglas de lo bello son únicamente empíricas”. La conclusión que extrae Arrau es que la estética no es una ciencia que defina la realización artística, sino la belleza en términos abstractos. Más adelante la polémica sigue en torno al ideal que es, en palabras de Arrau, “cosa elevada por encima de la realidad”, y los personajes de la novela se preguntan si idealizar es crear. Los filósofos y artistas que aparecen en *El juramento de un artista* opinan al respecto que el proceso para la creación consiste en seleccionar las partes más bellas de la naturaleza hasta llegar a hacer una forma perfecta, es decir, remiten a la concepción clasicista de la belleza ideal que es una quimera y ha producido poses amaneradas. El artista, en estado de entusiasmo, siente el impulso creador y puede reproducir sus ideas en representaciones más o menos bellas pero lo más interesante de las páginas escritas por Arrau es que la belleza se ve a través del sentimiento del ser humano, es decir, a través de su estado de ánimo: “Nada es bello, sino nuestro sentimiento de lo bello, y no el objeto físico”.

Este concepto subjetivo para valorar el arte emanaba del pensamiento kantiano y llegaba al romanticismo gracias a los escritos de F. Schlegel cuyas *Lecciones sobre la historia y la teoría de las Bellas Artes* Arrau conocía de primera mano; también había leído el texto del arquitecto y crítico



de arte Pietro Selvatico *Sull'educazione del pittore storico* y lo hace intervenir como si de un personaje de ficción se tratara en conversación con el escultor Bianchini. Es necesario observar que estos libros citados se encontraban también en la biblioteca privada de Lorenzale, con lo cual el círculo intelectual se cerraba en torno a las mismas lecturas y a propósito de preocupaciones similares. Hay más guiños eruditos en la novela de Arrau. Por ejemplo, para explicar cuáles son las cualidades que componen la belleza sigue las ideas ilustradas de Henry Home (Lord Kames), Hutcheson o Diderot y sobre los conceptos de belleza y gusto hace referencia a Batteaux, entre otros.

Arrau se muestra en su escrito un buen conocedor de teoría estética, se interesa por la definición espiritual de lo bello en contraposición a la determinación formal de la belleza y también se siente inclinado por las diferencias entre la belleza de la imaginación y la belleza de los sentidos. Enlaza con la tradición inglesa cuando coloca a Dios como única fuente de belleza y cuando identifica belleza y bien, idea esta última que a su vez heredó el pensamiento germano. También los puristas catalanes otorgaban carácter universal a la belleza moral; les asistía el convencimiento de que, ante una valoración particular de belleza, se requería del artista una cierta actitud ética. Por otra parte, Arrau distingue en su escrito dos maneras de considerar la belleza; una es objetiva, “buscar la belleza en las formas de las cosas” y la otra es subjetiva ya que se encuentra “en el mismo ser humano”. Se posiciona junto a Kant cuando afirma que la belleza depende del estado de ánimo de cada sujeto y del sentimiento que en él produce. Admite, por lo tanto, que exista una belleza relativa para cuya captación es necesario el entendimiento.

Del texto de Arrau hay que subrayar, además, que la unidad en el concepto artístico de la obra de arte le dará la cualidad de la sencillez, conformando un resultado regular, ordenado y armónico. No obstante, en su opinión, la aproximación a la belleza se le hace al artista tarea difícil porque aquella aparece dispersa en detalles particulares. Por eso el pintor tiene obligación de estudiar las partes y buscar la belleza consistente en la conformidad con la naturaleza. Nuestro teórico justifica que el artista haga obras de arte simples y recomienda el estudio de la anatomía del hombre y los animales así como el de la proporción y mecánica del cuerpo humano, el estudio de las pasiones y su modo de manifestarlas, el de las tradiciones y costumbres de los diferentes pueblos y, por último, el de la historia de las bellas artes. Al final, enredado en un sinfín de opiniones filosóficas, Arrau adopta un punto de vista que lo hace continuador de la estética clasicista como correspondía a un espíritu erudito y aristotélico formado en la cultura clásica. En *El juramento de un artista* opta por la belleza objetiva, absoluta, a la que otorga universalidad porque reúne los caracteres de unidad, variedad, regularidad, orden y relación. Se desmarca de los postulados intelectuales de los románticos puristas para quienes, por el contrario, la belleza es subjetiva y para quienes lo primordial en el arte es que conmueva el ánimo del espectador sin conceder mucha importancia a la expresión formal. Este desencuentro teórico sobre la belleza y la consiguiente realización de la obra de arte dio pie a enconadas discusiones. Con posterioridad a la década de los 60 se hizo público el debate entre realistas y puristas con aportaciones de uno y otro bando hasta que el romanticismo se extinguió por su propio agotamiento. Pero ahondar en este tema desviaría demasiado lejos la mirada sobre el retrato con el que inicié estas páginas y he de ceder el espacio de esa argumentación a otro escrito diferente.

Baste por ahora con volver a los retratos que permiten echar un vistazo a la mentalidad social y a los personajes que forjaron una ciudadanía.



Fig. 20. J. Espalter, *Buenaventura Carlos Aribau*, 1844.



Fig. 21. J. Espalter, *Octavio Carbonell*, 1842.

Es bien sabido que en 1844 la Junta de Comercio le encargó a Joaquim Espalter el *Retrato de Buenaventura Carlos Aribau* (fig. 20), escritor nacionalista por excelencia, que fue contratado como representante de la Junta en Madrid. El pintor lo representa como el personaje intelectual y público que es y para subrayar este arquetipo reitera el modelo de gravedad y seriedad que ya hemos visto en otros ejemplos. Aribau está sentado, con el brazo izquierdo apoyado sobre un velador donde reposan un periódico y una carta. El escenario interior donde se ha situado al retratado permite ver, al fondo, un escritorio con una escribanía; además se intuye, en pinceladas más sueltas, un anaquel con libros. Nada de esto puede sorprender puesto que la actividad de Aribau había sido la de articulista y escritor y este cuadro es un reconocimiento a su papel destacado como intelectual abanderado de la causa catalanista.

El retrato masculino que sirvió de antecedente a este había sido el de *Octavio Carbonell* (fig. 21), fechado en 1842. En este óleo aún se muestran algunos rasgos puristas; por ejemplo, la figura del joven se resalta muy silueteada sobre un fondo neutro que anula las referencias espaciales y centra el interés del cuadro en las facciones del retratado. El joven lechuguino aparece representado sin ningún atributo a excepción de su corbata de lazo y parece inscribirse en la estética contenida de la primera época del romanticismo purista.

El retrato colectivo *La familia Flaquer* (fig. 22) también tiene reminiscencias de esa rigidez. Este óleo hay que fecharlo entre 1842 y 1845, cuando el artista ya está en Madrid; en él Espalter nos permite asomarnos, como si de una ventana abierta se tratase, a un interior burgués decimonónico. La vivienda estaba situada en la madrileña calle de Carretas, en una casa que fue propiedad del duque de Tamames<sup>11</sup> y muestra, una vez más, un escenario austero, sin hacer concesiones a signos de ostentosa prosperidad que, con seguridad, esta familia de banqueros ya tenía en el momento del retrato. El padre, sentado a la izquierda, posa con un batín largo mientras que el hijo, Mariano, está de pie;



Fig. 22. J. Espalter, *La familia Flaquer*, 1842-1845.

junto a él están su hermana Sofía, al piano, y a su lado miran al espectador la hermana menor, Elisa, con un libro en una mano y, sentada en el extremo derecho, la madre. El grupo familiar nos recibe en una sala con un suelo enlosetado y sin ningún sillón, cortinaje, lámpara, alfombra ni mueble si exceptuamos el piano. El toque hogareño está sugerido en detalles como el vestuario sencillo, la partitura que está en el centro de la composición, el aire recogido y decoroso del conjunto y, sobre todo, el retrato del abuelo materno que preside la estancia. Jorge Flaquer en 1846 ostentaba el cargo de Director gerente de la Prosperidad, una Sociedad Española de Riesgo, Canalización y Fomento de las provincias de España, cargo con el que se relacionaría con hombres de negocios como él y desde el que defendería el patrimonio familiar que para entonces era bastante respetable. La puesta en escena de Espalter es muy clara, a mi modo de ver. Al abuelo se le recuerda por encima de la familia porque de su figura emanaba el caudal de riqueza del clan Flaquer y Ceriola, y domina el retrato colectivo para no olvidar valores como la decencia, la honradez, la honorabilidad y, claro está, la solvencia.

En los años siguientes Espalter iría alejándose de esta moderación formal para evolucionar hacia retratos más aparatosos, más decorativos, en los que desarrolla la evolución de su pintura y su posicionamiento artístico. A partir de 1842 se observa un cambio en su manera de pintar que se acomoda al detalle precioso y a la captación de la sensualidad deteniéndose en los detalles de los materiales. Un ejemplo de esta nueva faceta como retratista es el *Retrato de la Sra. Espalter*, fechado en 1852

(MNAC). Se trata sin duda de una obra brillante desde el punto de vista técnico. La esposa del pintor posa en un escenario de interior decorado, en cuya atmósfera se reflejan los dorados del espejo. El pintor ha centrado toda su energía en la representación virtuosa del encaje negro de la mantilla y en el contraste de calidades de la puntilla blanca de la manga con el raso verde del vestido. No sólo han cambiado la escenografía y las texturas en este cuadro, también ha variado la gravedad que procedía de los primeros retratos para acentuar el bello aspecto distinguido de su esposa.

La evolución personal de Espalter va mostrando poco a poco la importancia dada al envoltorio externo de la pintura y no sólo a su contenido moral. El mismo desarrollo sufrió la pintura de Clavé, a partir de 1846, cuando llegó a México para hacerse cargo de la sección de pintura de la Academia de San Carlos, agravada su situación porque se verá obligado a retratar a la nueva clase política y social del país, y a agasajarla. En el énfasis que pusieron Espalter y Clavé en enriquecer la paleta de colores, en representar la armonía de las formas anatómicas y en halagar a sus modelos con brillos mundanos se ha visto una tendencia al estilo “Biedermeier”<sup>12</sup> y es clarísimo que ya no cabe denominarlos puristas. Las extraordinarias dotes artísticas de Clavé le permitieron hacer bellos retratos de exaltación social que se alejan sin remedio de la tipología purista. En la Academia de San Carlos de México se conserva una gran cantidad de retratos de particulares cuyo comentario individual merecería otro estudio diferente pero que coinciden casi todos en un patrón bien definido por la exuberancia plástica y por la abundancia de riqueza que ponen de manifiesto tanto el bienestar de la hacienda de quienes encargan el retrato como el virtuosismo técnico de quien supo plasmar tal preciosismo. Encuentro elocuente citar las palabras de autocritica del propio Clavé cuando comentaba cómo transcurrió la primera exposición hecha en la Academia de San Carlos (diciembre 1848-enero 1849):

“Nueve retratos de mi mano reuní en mi estudio; cuatro de señoras y cinco de señoritas. Oí tantos elogios que dijeron los concurrentes que pocas operaciones útiles puedo sacar para mis estudios. (...) Los retratos de la Sra. De la Cortina y el de la Sra. Martínez del Campo son bien entonados, pero es más grato el segundo, llena más la vista. (...) El pintor galante (que) siempre es lisonjero con las damas no puede ser verídico. Si la verdad de los accesorios y ropajes de los retratos de señora se obtuviera en las carnes, estaría completamente contento de los retratos de éstas. Es de notar que los ropajes de las señoras se prestan doble (que los) de los hombres. Son más ricos en forma y color, más variados (y) por consiguiente más interesantes, de aquí los grandes elogios que continuamente les hacen.”<sup>13</sup>

El propio artista admitía cierta exageración en el tono de los ropajes para hacer que el retrato resultase más “florido” porque, no me cabe duda, él era “galante y lisonjero con las damas”. Por medio de sus explicaciones nos enseña cómo ha hecho los contrastes de color para hacer resaltar la frescura de la modelo e, incluso, aclara cómo ha dado intención de relieve utilizando los fondos para resaltar a la figura humana; el resultado final debía ser siempre una pintura favorecedora y con efecto para darle más “poesía”.

Aunque en sus escritos reconociera estos trucos de experto profesional, quizá no admitiera nunca en público que su ambición personal de pintor extranjero recién llegado al país lo había llevado a soltar los pinceles y a animar su pintura con tal de contentar a sus clientes. Por las cartas escritas a sus colegas artistas sabemos que al final de su vida aún recordaba, no sin cierta melancolía, a Overbeck y sus “conceptos místicos” como a su gran maestro. Estas confesiones hablan por sí mismas. Sus palabras hacen que no cambie la estima que le tenemos y desde aquí disculpamos sus veleidades hedonistas, igual que reconocemos su maestría en el arte de pintar y escribir con honradez.



## NOTES

1. Bernardino de PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España*, ed. revisada y actualizada, Madrid, 1980, p. 71.
2. Este es el hilo conductor de la tesis de Laura FALQUI, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaelliti, Rosa Croce, Nabis*, Florencia, Alinea Editrice, 1985, p. 39.
3. B. ATKINSON, *F. Overbeck*, Londres, 1882, p. 38.
4. Para la explicación del significado alegórico de este cuadro sigo a Gerhard GERKENS, *Johann Friedrich Overbeck*, (catálogo), Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p. 114.
5. Jens CHRISTIAN JENSEN, "La retrattistica dei nazareni" en *I Nazareni a Roma*, (catálogo), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981, p. 56.
6. Salvador MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 66.
7. A. CIRICI PELLICER los definió como rasgos característicos. "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, t.III, abril 1945, p. 59-93.
8. La edición que tenía C. Lorenzale en su casa era A.M. ESQUIVEL, *Tratado de anatomía pictórica*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Andrés y Compañía, 1848.
9. Pelegrín CLAVÉ, *Lecciones estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
10. José ARRAU, *El juramento de un artista o Juan y Pepita. Retrato histórico del primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, Biblioteca General d'Historia de l'Art, sección de manuscritos, MS. 34. Un fragmento de esta larga novela se encuentra en Matilde GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español: el purismo catalán*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, vol. III, p. 146-174.
11. M<sup>a</sup> Luisa MENÉNDEZ ROBLES, *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006, p. 24-5.
12. Francesc FONTBONA, "Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888", *Història de l'art català*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 111. El profesor J. Ch. Jensen era de la misma opinión según su amable carta de junio de 1991 a la autora de este artículo.
13. Salvador MORENO, *op. cit.*, p. 108.