

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EL ROSTRO INGLÉS

El cambio en el retrato
del siglo XVIII

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director: Jorge Fernández Torres

Subdirectora General: Esperanza Maynulet

Subdirector Técnico: Oscar Antuña Benítez

Subdirectora de Extensión Cultural: Ana María Fuentes

Subdirectora de Gestión Comercial y Comunicación: Niurka Díaz García

Jefa Dpto. Colecciones y Curaduría: Niurka Fanego Alfonso

Jefe Dpto. Restauración: Boris Morejón

Jefa Dpto. Conservación: Anniubys García Blanco

Jefa Dpto. Registro e Inventario: Ailén Guerra

Jefe Dpto. Comunicación: Ignacio Cruz Ortega

Jefa Dpto. Servicios Educativos: Yamir Macías

Jefe Dpto. Animación Cultural: Antonio Hurtado

Jefa Centro de Información Antonio Rodríguez Morey: Cristina Ruíz Gutiérrez

EXPOSICIÓN

Curaduría: Carlos Vicente Fernández

Diseño de Infografía y Museografía: Yusleidy Llerena Fernández

Montaje: Lázaro Martínez Rodríguez, Magdiel Martínez Latuff, William López

Corpas, Frank Reinaldo Jover

Conservación: Mireya Paneque Parra, Víctor Alejandro Dacal Fraña, Luis Manuel

Breto Romagosa, Armando Miguel Morales Ramírez, Carlos Néstor Rodríguez

Cuesta, Reinaldo Antonio Molina Toledo, Frank Canovas Borges

Restauración: Susette Rodríguez Sánchez-Toledo, Leixa Martínez Hernández,

Anabel Díaz Borrás, María Teresa Valdés Robaina, Yanara Cruz Leiva, Jorge Luis

Vilaret Vevot, Ketia Vicet Rodríguez, Roberto Díaz García, Dunia C. Rodríguez

Pérez, Heriberto Sánchez Migueles, Boris L. Rodríguez Álvarez

Registro e Inventario: Greidys del Rosario Rodríguez

Relaciones Públicas: Ernesto Guerra Valdés, Henry Vidal Delgado, Zuzanne

Felipe Sosa, Maithe Dublón Alonso

Centro de Información Antonio Rodríguez Morey: Cristina Ruíz Gutiérrez, Niaris

Maceira Mirza, María Eloísa Quiñones Hernández

CATÁLOGO

Textos: Carlos Vicente Fernández

Edición y corrección: Ernesto Guerra Valdés

Diseño: Hady Salgado

Fotografía: MediArt

ISSN -978-959-7183-03-7

EL ROSTRO INGLÉS

El cambio en el retrato
del siglo XVIII

16 DE FEBRERO - 30 ABRIL DEL 2018

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
EDIFICIO DE ARTE UNIVERSAL

EL ROSTRO INGLÉS:

El cambio en el retrato del siglo XVIII

En Memoria de Miguel Luis Núñez Gutiérrez (1943-2011)

Los británicos tardaron en mostrar sus rostros.

David Piper¹

El 6 de diciembre de 1712 el diario londinense *The Spectator* publicaba esta concluyente afirmación: (...) *en ninguna otra parte del mundo se lleva a cabo tan hábilmente el retrato de semblantes como en Inglaterra: ignoro si habéis tenido oportunidad de observarlo, pero yo sí que lo he hecho, y me tengo por juez competente en la materia. He visto lo que se hace en el extranjero, y puedo aseguraros que el honor de esta rama de la pintura recae con justicia en nuestra nación.*

Para quien se haya aproximado a la historia del arte de la Gran Bretaña, no dejará de sorprender esta declaración publicada, sin firma de autor, a comienzos del siglo XVIII, pues se reconoce universalmente que esa nación no desarrolló una escuela nacional de pintura —con el género del retrato como su más significativo aporte— hasta media centuria después. De hecho, y en el mismo siglo, el escritor e historiador de arte inglés Horace Walpole (1717-1797) observaba en sus *Anécdotas Sobre la Pintura Británica* que, precisamente en la época en cuestión, *las artes estaban hundidas en la peor decadencia en Gran Bretaña.*²

¿Cómo comprender entonces la patriótica declaración del *Spectator*? El panorama político-cultural de la Inglaterra de comienzos del siglo XVI hasta fines del XVII ofrece algunos argumentos.

Desde la Reforma Protestante promovida por el rey Enrique VIII y definitivamente concretada en 1534 —y que en su expresión iconoclasta destruyó gran parte de las obras nativas vinculadas con el catolicismo romano— existió una curiosa escasez de talento nacional. A partir de ese momento y hasta comienzos del siglo XVIII, el arte británico estuvo relacionado, casi íntegramente, con el del continente europeo, prevaleciendo así una marcada dependencia de artistas extranjeros.

Este hecho se mantuvo durante la dinastía de los Tudor (1485-1603), que favoreció el retrato renacentista personificado por el alemán Hans Holbein el Joven (1497-1543), quien a pesar de su estancia en Londres, donde gozó de la mayor aceptación, no dejó escuela entre los artistas locales; y de los Estuardo (1603-1707), cuyos monarcas, que en materia de arte miraban a Francia y Flandes, hicieron venir a Londres a artistas como los célebres flamencos Peter Paul Rubens y Anthony Van Dyck y, más tarde en el siglo, a los alemanes Peter Lely y Godfrey Kneller, quienes introdujeron en Inglaterra los códigos del Barroco.

Esto parece haber influido en el retraso de la evolución de una escuela de pintura propia que solo fue posible durante el siglo XVIII. La monarquía absolutista, en los siglos XVI y XVII, tuvo pues, un papel definitorio en el establecimiento de una identidad nacional y cultural debido a la unión de circunstancias políticas y del gusto personal de los soberanos.

Los convulsos pero trascendentes eventos históricos de la segunda mitad del siglo XVII inglés, hicieron cambiar el papel del patronato real mientras el absolutismo se retiraba ante el advenimiento de la monarquía constitucional. La llegada de la Casa de Hanover al trono inglés (1714-1901), resultó en cambios políticos que permitieron al parlamento ejercer controles económicos y políticos más estrictos sobre la Corona. Para ese entonces la corte dejó de ser el principal patrocinador del arte, a diferencia de otros países europeos³.

Durante los siglos mencionados pareció existir entre los intelectuales ingleses

¹David Piper (1918-1990) es un reconocido historiador del arte. Fue director de la Galería Nacional de Retratos de Londres y de otros importantes museos británicos

²Citado por Streegman, John. *The Rule of Taste. From George I to George IV*. Londres, Macmillan, 1968.

³Guerra civil, derrocamiento y restauración de la monarquía, con un interregno de gobierno parlamentario.

una sensación de derrotismo y desventaja, de que su civilización era inferior a la de los pueblos latinos, pero en el XVIII Gran Bretaña se impuso como la primera potencia mercantil y marítima, debido a factores como los avances políticos, la unión definitiva de Inglaterra y Escocia en 1707, una revolución agrícola, inventos tecnológicos, la expansión del mercado interno y externo y un gran desarrollo de las vías de comunicación. Los éxitos militares sobre las potencias del continente permitieron una expansión imperial generadora de grandes fuentes de riqueza.

Estos factores favorecieron la aparición de nuevos mercados para bienes artísticos y la demanda por artistas británicos. Al existir un mercado en la cultura, los hombres de negocio comenzaron a explotarlo deliberadamente y a perseguir innovaciones. Este fue el momento histórico que le devolvió a Inglaterra la autoconfianza perdida por casi un siglo desde la derrota de la Armada Invencible española (1588). La nación británica era de nuevo un gran poder internacional, con un gobierno estable. Las contrapuestas afirmaciones del *Spectator* y de Horace Walpole muestran dos aspectos del mismo ambiente cultural del momento: la primera (aunque exagerada), la confianza en las nacientes capacidades artísticas del país; la segunda, la realidad de que aún no existía un verdadero arte nacional de calidad.

Aunque hacia 1700 ya se habían establecido en Londres patrones para la música, el drama, la pintura y la arquitectura similares a los que se admiraban en las más importantes capitales del continente, y los músicos, filósofos y poetas ingleses eran considerados iguales a sus contrapartes de Europa, Inglaterra no presentaba ningún pintor o escultor de nivel comparable. De hecho, la pintura no era generalmente aceptada como una ocupación culta y el retrato se insertaba como una manifestación, cercana a la imitación.

En esta etapa, los rostros presentan mayormente la llamada expresión Augusta⁴: en ellos no hay pasión pues deben representar la solemnidad y prudencia que se esperaba para un filósofo, un clérigo o un noble. En su obra *Un Ensayo sobre la Teoría de la Pintura*, publicada en 1715, el pintor y teórico Jonathan Richardson (1667-1745), escribió sobre un retrato ideal: *Abí veo a una persona, rostro, aire, y acción, que ninguna palabra puede describir adecuadamente, pero que me asegura (...) que ese hombre sin duda habla juiciosamente.*

La Escuela Nacional de Pintura Británica se fue conformando en el referido contexto de inferioridad y reafirmación. Ciertamente, varios artistas extranjeros jugaron un papel muy importante en su formación, pero igualmente fue el deseo de rechazar las maneras extranjeras lo que ayudó a definir lo británico en el arte. Aquello que el historiador de arte Ellis Waterhouse definió como “espesa insularidad” era una desventaja, pero también fue una ventaja dentro de un proceso por el cual las características nativas podían definirse más ingeniosamente como reacción a la influencia extranjera.

En este ambiente, el alemán Godfrey Kneller (1646-1723), uno de los pioneros en abogar por la existencia de una escuela nacional, organizó y dirigió, entre 1711 y 1716, la Academia de Londres, primer centro profesional para la formación de artistas británicos. Esta etapa en que la intelectualidad inglesa ya se preocupaba seriamente por constituir una escuela nacional de pintura está representada en la exposición por un “Retrato de una dama” de la mano del propio Godfrey Kneller y por el “Retrato de Lawrence Read, Esq.” pintado por Allan Ramsay (1713-1784), quien fue pionero entre los grandes artistas británicos en realizar el Grand Tour⁵.

La primera obra mencionada, el retrato de tres cuartos de una dama sentada (ca. 1710), muestra las características típicas del pintor, último de la trilogía de influyentes artistas extranjeros del siglo anterior, conformada por Anthony Van Dyck, Peter Lely y él mismo. La modelo posa de manera rígida, mirando de frente al espectador, en una postura solemne propia del barroco clasicista y que cambiaría en el transcurso del siglo. La segunda, un retrato de medio cuerpo (ca. 1760), es un ejemplo del tipo de retratos que se hacían en la etapa anterior a Reynolds, sobrios y realistas, sin muchos afeites; este ejemplo no está exento de la influencia de la obra de Pietro Longhi⁶ en el pintor escocés. Formalmente, el fondo oscuro y los tintes plateados que definen esta obra, manifiestan la forma de pintar del artista después de su regreso de Italia.

Es un hecho que, desde comienzos del siglo XVIII, las clases altas del país comprendían y necesitaban el arte como medio de educación. Jonathan Richardson, también en el libro citado, escribía:

⁴Nombre que se le dio en Inglaterra a la etapa de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, como comparación con el reinado del emperador romano Augusto; fue período de estabilidad política en el cual los intelectuales pensaban que el arte antiguo era superior al moderno, se caracterizó por el espíritu de la ilustración racional en lo filosófico, lo científico y lo artístico.

⁵Viaje de aprendizaje por varios países de Europa que se consideraba obligatorio para los jóvenes de las clases altas y para los intelectuales. Italia era el destino más apreciado.

⁶Destacado pintor veneciano (1701-1785).

Si los gentilhombres fueran aficionados y buenos conocedores del arte de la pintura, esto les ayudaría a reformarse, ya que su ejemplo e influencia tendrían el mismo efecto en el pueblo. Todos los seres animados buscan naturalmente el placer, y lo persiguen anhelantes como bien principal; el quid de la cuestión reside en elegir aquellos placeres dignos de los seres racionales, por ser no sólo inocentes, sino también nobles y excelentes.

Este espíritu se vio particularmente personificado en la carrera del gran artista y teórico William Hogarth (1697-1764), quien deseaba incentivar el arte inglés contemporáneo estableciendo academias informales para la instrucción y el apoyo de instituciones como la Sociedad de las Artes o la Sociedad de Artistas. Hogarth también arremetió contra aquellos aristócratas y coleccionistas cuyo gusto se formaba gracias al Grand Tour y consideraba que formar una colección de Viejos Maestros no tenía sentido. Hogarth debió alegrarse por el éxito de los artistas que integraron en la época la llamada Escuela de Londres y un nuevo movimiento bautizado Jóvenes Artistas Británicos.

Fueron muchos los artistas e intelectuales que, en la primera mitad del siglo XVIII, además de Kneller, Richardson y Hogarth, se empeñaron en crear una escuela nacional de pintura, pero no deben ignorarse figuras como el ya mencionado Allan Ramsay (1713-1784), Francis Cotes (1726-1770) o Joshua Reynolds (1723-1792), este último en los inicios de una carrera que lo situaría en la cúspide de los retratistas británicos. Estos artistas, a diferencia de Hogarth, hicieron de los viajes de aprendizaje a Italia un elemento esencial en su formación.

La revolución industrial inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII modificó los equilibrios sociales y permitió una nueva relación entre las clases burguesas y el arte, antes privilegio casi exclusivo de la aristocracia. Así, ocurrió un cambio en la actitud del hombre hacia sí mismo y al mundo que lo rodeaba. Se entendía que la felicidad podía encontrarse tanto en la tierra como en el cielo, que las obras del Creador había que disfrutarlas⁷. No una felicidad alcanzable mediante la pereza, la licencia o disipación, sino por el automejoramiento, las artes, la naturaleza. Esta filosofía de vida, al menos para los que podían permitírselo, surgía también de un tipo de pensamiento propio del siglo XVIII europeo, pero particularmente inglés, muy influenciado por

un concepto subjetivo fundamental vinculado a la búsqueda de la felicidad; denominado en inglés *Sensibility* (Sensibilidad), referido a la capacidad de percibir con agudeza o a la propia reacción ante algo, es decir, a las emociones, por lo que terminó asociado con una filosofía moral y sentimental que se aprecia en la pintura británica del siglo. A su vez, para los ingleses cultos, esta idea coexistía con la doctrina filosófica conocida como Empirismo, que niega la posibilidad del aprendizaje espontáneo, al considerar la experiencia como única fuente verdadera del conocimiento; el propio Reynolds, aseveraba en un discurso de 1774: *La invención es una de las mayores marcas del genio; pero si consultamos la experiencia, encontraremos que es por medio de estar versados sobre los inventos de otros que aprendemos a inventar, como al leer los pensamientos de otros aprendemos a pensar (...). Nada viene de la nada.*

En el campo del arte, estas concepciones cristalizaron exitosamente a mediados del siglo en una manera muy propia de pintar retratos que, aunque dependiente de los códigos formales propios del período —el Barroco, el Rococó francés y luego el Neoclasicismo—, hace difícil su clasificación a partir de una aplicación esquemática de dichos estilos; es esta una de las características fundamentales que definieron la manera de pintar retratos (y otros géneros) en la Gran Bretaña; se podría decir de manera muy general —y atendiendo a la historia del arte de esa nación—, que fue el resultado de una feliz combinación entre el naturalismo de Holbein, la elegancia aristocrática de Van Dick y algunos de los retratistas del rococó francés e italiano como Antoine Watteau, Louis-Michel Van Loo y Pietro Longhi, todos de gran influencia en los artistas británicos del XVIII.

Hacia 1764, al morir Hogarth, la retratística inglesa estaba en pleno florecimiento. Francis Cotes era el artista más admirado dentro del género después de Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough (1727-1788); el primero firmemente establecido en Londres y el segundo en Bath (centro cultural y de recreo para la aristocracia); George Romney (1734-1802) y George Stubbs (1724-1806) acababan de llegar a Londres desde sus ciudades natales y el alemán Johann Zoffany (1733-1810), otro de los grandes retratistas, desde el continente. Las miniaturas gozaban de gran prestigio y estaban en manos de hábiles artistas.

Había comenzado la edad de oro del retrato inglés de sociedad, en la cual dicho género fue un ne-

⁷Nótese que el temprano texto de Richardson ya menciona la búsqueda del placer como esencia del ser humano. Esta actitud se vio incluso reflejada en la Declaración de Independencia de las colonias americanas: la búsqueda de la felicidad como derecho natural inalienable.

gocio de enorme éxito que afectaba a la economía de los artistas, los vendedores, los enmarcadores, los copistas y los grabadores.

Realizados entre las décadas de 1760 y 1770, fueron el “Retrato de un joven” por John Sanders (1750-1825) y “Eliza Charlotte Trist” de autor desconocido. En la obra de Sanders, un sencillo retrato de busto, con apenas las pretensiones formales que caracterizaron al gran retrato de sociedad, el artista prefirió representar al modelo con fidelidad realista. Entre todas las obras que conforman la exposición, el retrato de medio cuerpo de Eliza Charlotte Trist es quizás la que más se acerca al estilo rococó continental, con un dibujo definido y una paleta más bien sobria, pero exponiendo una intención de refinamiento más propia de la pintura francesa o italiana.

De la misma época es “Daniel Collier” (ca. 1765), el único ejemplo de retrato infantil británico que atesora la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), aunque no califica dentro del género de retrato sentimental de niños conocido como “retratos de inocencia”. Su autor, el anteriormente citado Francis Cotes, fue uno de los más importantes retratistas de la primera generación de maestros de la escuela nacional inglesa, junto con Reynolds, Gainsborough y Romney.

El modelo se representa en una postura fija y directa, sin rebuscamientos –como era usual en el artista– y el naturalismo propio de la pintura de niños desaparece ante las convenciones del retrato individual. Es interesante observar, en la camisa y el cuello, la moda de principios del siglo anterior, cuando Anthony Van Dyck, dominaba la retratística de las élites inglesas. Los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII en ocasiones pintaban a sus modelos con detalles de esta moda como un homenaje al legado artístico del gran pintor flamenco.

CONSOLIDACIÓN DE UNA ESCUELA NACIONAL DE PINTURA

La Escuela de Pintura de Gran Bretaña surge en la Edad de la Razón o Siglo de las Luces, cuando el individuo y su entorno adquieren una atención mayor y diferente. De tal modo, los retratos británicos expresan el carácter y la posición social de los modelos con soltura en la pincelada, elegancia y situados en ambientes bucólicos o solemnes, pero evitando, hasta cierto punto, el preciosismo refinado del

⁸Los retratistas ingleses, en especial Joshua Reynolds, quien introdujo el término, incorporaron de manera exitosa lo que se denominó “Grand Manner” o “Grand Style” (Gran Manera o Gran Estilo), que formalmente se expresaba en incorporar al entorno del retratado metáforas visuales que sugerían cualidades nobles, como la introducción de elementos de la arquitectura clásica, que sugería cultura o paisajes pastorales que indicaban falta de pretenciosidad y las propiedades ru-

Rococó francés o la precisión en el dibujo propia del Neoclasicismo, según el caso. La línea de desarrollo fundamental del género estuvo signada por una creciente descripción de la fisonomía, el gesto y el ambiente que llama la atención hacia la singularidad y la identidad del modelo, tendencia vinculada con la propuesta psicológica que aparece en el retrato barroco: el individuo es lo que hace, por lo que hay que introducir signos que permitan identificar su función y estatus social⁸.

El papel de Joshua Reynolds en la formación y definición de la Escuela de Pintura Británica y particularmente en el género del retrato fue inmenso, y su influencia en las generaciones de artistas contemporáneos y posteriores, difícil de igualar. Alcanzó en vida gran prestigio no solo como pintor, sino como teórico fundacional, especialmente en sus *Discursos sobre Arte*, conferencias que impartió y donde establecía los criterios y patrones adecuados para la pintura, además del gusto oficial. Según Pat Rogers⁹, permanecen como *las opiniones más prácticas, más inteligentes y las mejor escritas sobre la teoría y la práctica de la pintura en lengua inglesa*.

Reynolds proponía un arte con base intelectual donde la pintura de historia era la más excelsa expresión, pues exigía altas normas al artista y era instructivo para el observador, pero significativamente extendió sus conceptos sobre la pintura de historia al retrato, otorgando a este género un estatus comparable con la grandiosa pintura de historia.

La expresión oficial de la culminación de aquellas décadas de indagaciones y definiciones fue la creación, por decreto personal del rey Jorge III, de la Real Academia de Artes en 1768. Ya desde mediados de siglo, existía una creciente demanda de reconocimiento profesional para los artistas. La Ley de Hogarth de 1734 (Ley para el Fomento de las Artes del Dibujo, el Grabado, el Aguafuerte, etc.) había hecho posible un control más eficaz sobre la reproducción de las obras a la par que aumentaban las peticiones para la creación de una academia estatal y ésta tuvo la misión de promover las artes del dibujo mediante la educación y la exhibición, elevar el estatus profesional del artista, organizar exposiciones de pintores contemporáneos de calidad y, en definitiva, fomentar una escuela nacional de arte y promover el aprecio del público basado en cánones reconocidos de buen gusto. Era comparable a sus homónimas del continente como las de Francia, España e Italia y sus

rales del modelo. En este sentido, Reynolds se inspiró especialmente en el clasicismo solemne del pintor barroco francés Claude Le Lorrain.

⁹Historiadora del arte y la cultura británicos. Actualmente es profesora en la Universidad del Sur de la Florida.

exposiciones anuales permitieron una muy necesaria y regular manera de mostrar la producción artística del país. Dirigida por Joshua Reynolds desde su fundación, proporcionaba a los artistas no solo un sitio expositivo de prestigio, sino también espacios dedicados a su formación profesional.

Los aristócratas del siglo eran más elegantes, fantasiosos y sensuales, y el retrato se hace eco de esa evolución. Los retratistas del Rococó enfatizaron la elegancia graciosa en sus sujetos, más que en la magnificencia exaltada durante el Barroco. De esta manera, entre los pintores ingleses surgió un importante grupo de retratistas conocidos como *fashionable painters* (algo así como pintores a la moda), que establecieron ciertas normas que fueron muy del gusto de la rica clientela proveniente de la vasta aristocracia y la burguesía.

Los modelos debían ser representados mostrando siempre un aspecto saludable, feliz y juvenil. El patrón colorístico para el rostro mostraba una boca rojo vívido, muy maquillado, con mejillas que a veces llegaban al púrpura sobre polvo blanco, el pelo o peluca muy empolvados. Los personajes retratados generalmente estaban sentados completamente vestidos como para una ocasión formal, donde se aprecia la búsqueda de la armonía y la ausencia de drama en la composición, ideales propios del Rococó; la luz generalmente es frontal. Se cuenta que Thomas Gainsborough, uno de los más importantes e influyentes retratistas de moda, fue criticado más de una vez por utilizar colores demasiado resplandecientes¹⁰ y se le aconsejaba que robara un poco del colorido modesto de Reynolds.

Algunos retratistas, como el mismo Gainsborough, exigían precios muy altos por sus obras. El epicentro de este comercio fue Londres, por lo que artistas de otros lugares del país se vieron obligados a trabajar en esa ciudad. Fuera de Londres permanecieron dos grandes del género, Joseph Wright de Derby (1734-1797) y Henry Raeburn (1756-1823), este último pintor de las personalidades de Escocia.

Una vez establecida la escuela nacional de pintura y creada la Academia Real de Artes, los pintores más importantes e influyentes hasta fines del siglo, e incluso después, fueron Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough. Los modelos pintados por Reynolds, artista culto y estudioso de los Grandes Maestros, asumen poses más contenidas y calculadas y se ubican generalmente en ambientes menos llamativos que los de Gainsborough; este último fue, en contraste con Reynolds, un artista más lírico, amante de

la buena vida y que nunca mostró interés en viajar a Italia; complacía a su extensa y rica clientela con obras más afines al espíritu del rococó, con una paleta brillante, soltura en la pincelada y una cuidadosa representación de los fondos bucólicos y de las vestimentas, pues la moda era uno de los aspectos que el *fashionable painter* debía tener muy en cuenta.

De la autoría de Joshua Reynolds se exhiben dos excelentes piezas. La primera, el retrato del “Rev. Dr. Richard Watson, Obispo de Llandaff”, nos muestra al clérigo como el profesor de química que fue, en el ambiente apropiado para ese oficio, quizás sugiriendo un momento en que impartía una clase; en todo caso, los elementos del entorno más su postura y gesto, indican su profesión. Es un retrato de medio cuerpo donde predominan los tonos oscuros (azules, grises y negros) y se destacan los tintes claros en el rostro, el cabello y en las llamas blancas y amarillas del mechero de la esquina inferior derecha. La luz homogénea realza, según la tradición, rostro y manos. Puede ubicarse su ejecución alrededor de 1770, fecha en que termina su primer período como artista.

La segunda obra de Reynolds, “William Petty, Lord Shelbourne, 1 Marqués de Lansdowne”, es una de las obras más importantes de la colección de pintura británica del Museo. Se trata de un retrato oficial, donde Reynolds muestra al personaje en una composición de tres cuartos; el retratado adopta una postura que indica su importancia social y política¹¹ y es un excelente ejemplo que muestra la inclusión de la *Grand Manner* o *Grand Style*, en el género del retrato. Aquí, este concepto es apreciable en la columna y el cortinaje que sirven de fondo a la figura. El artista aclaraba que el *Grand Style* debía usarse con discreción y en los personajes adecuados.

De Thomas Gainsborough la exposición presenta un retrato de busto, originalmente ovalado, del entonces Príncipe de Gales, quien reinaría como Jorge iv. Gainsborough participó del círculo de amigos del príncipe (Reynolds nunca gozó del favor de la corte), y esta obra es una de las cuatro versiones que el real personaje le encargó para utilizarlos como regalos personales. Detrás de la aparente sencillez de la obra, Gainsborough muestra al personaje de busto, en pose altiva que indica la majestad propia de su rango, igualmente viste una casaca de gala a la moda que demuestra su posición en la corte. Predominan los tonos pasteles, propios de la moda del período y muy del gusto del propio artista y de sus clientes.

¹⁰ Citado por William Hazlitt en *Consideraciones sobre los discursos de Sir Joshua Reynolds*. Londres, Yale University Press, Ltd, 1981.

¹¹ Llegó a ser nombrado Primer Ministro.

Justo después de Reynolds y Gainsborough, se ubicó George Romney en el favor del público. Sus dos retratos de busto de sendas damas, muestran en lo fundamental las características que debía manifestar en sus modelos un *fashionable painter*: ambas posan de medio lado con la mirada fija en el observador y el pintor no descuida los aspectos concernientes a la moda en vestidos, sombreros, joyas, maquillaje y peinados. El retrato de “Mrs. John Musters”, destaca por el éxito en mostrar a la modelo saludable y feliz y parece haber sido ejecutado en la mejor época del artista (hacia 1780). Generalmente, las figuras humanas representadas por Reynolds muestran alguna influencia de la estatuaria italiana, pero como en este caso, también sabía exhibir la belleza natural. La paleta es más colorida que en el retrato de “Mrs. Richard Thompson of Gloucester”, pieza menos llamativa, más discreta, pero también concebida dentro de los patrones del retrato de sociedad. En ambos casos el artista utilizó la misma solución para los fondos, más bien neutros e indefinidos pero que en el caso de “Mrs. John Musters” sugiere con más nitidez un cielo azul con nubes y un paisaje esbozado.

John Hoppner (1758-1810) y William Beechey (1753-1839) pertenecen, entre otros, a la llamada segunda generación de artistas británicos del siglo XVIII. Ambos fueron hasta principios del XIX continuadores de la tradición establecida, pero coincidieron en el tiempo con los maestros fundacionales en las últimas décadas del XVIII y en ellos se hace más palpable un latente romanticismo que anuncia el arte del siglo siguiente.

Hoppner fue uno de los últimos entre los grandes *fashionable painters* del XVIII. En su retrato de “Miss Sarah Gale”, de principios de la década de 1790, emplea un colorido no muy usual en sus etapas posteriores, junto con gran variedad de recursos formales e intereses estilísticos, como el juego de curvas del ropaje arreglado con elegante amplitud que le otorga a la obra una particular sensación de movimiento, dentro del cual el fondo y la figura se unifican visualmente. Representada de medio cuerpo mediante cortas y fluidas pinceladas, el personaje tiene como fondo una escena natural con un cielo tormentoso y donde el empleo de la luz hace resaltar el rostro. Dentro de la colección de retratos del MNBA es una interesante obra realizada con una audacia y espontaneidad que denota meditación.

El retrato de “Lady Betty St. Clair”, de William Beechey, tiene un particular interés. Esta pieza demuestra cómo los pintores ingleses lograron escapar

de los conceptos y formas de los períodos artísticos en que vivieron, en este caso una pieza de fines de la década de 1790, en pleno auge del Neoclasicismo. Sin embargo, la soltura en el dibujo, lo ligero de la pincelada y la impresión de movimiento que ofrece dentro de la composición la figura de medio cuerpo, en contraste con un fondo oscuro, distancia la obra del estudiado y escultórico estilo de los cuadros neoclásicos del resto de Europa; se trata de una obra de sociedad donde priman los tonos apastelados y puede considerarse como un hermoso retrato que caracteriza parte de la obra de Beechey.

Entre las razones para el éxito que gozó la pintura de retratos en la Gran Bretaña georgiana¹² no hay que descartar el hecho de que los otros géneros de la pintura tenían menos clientela. El paisaje en sí mismo no tenía gran demanda, pues se consideraba que el objetivo de un pintor debía ser más alto, no contentarse con mejorar la naturaleza, sino transmitir ideas de carácter más noble, superiores y trágicas, pintando escenas de la historia; la pintura religiosa no tenía atractivo en un país protestante, y se asegura que la pintura histórica o mitológica raramente se hizo bien en Inglaterra, a pesar de los esfuerzos de Joshua Reynolds, quien consideraba la pintura de historia como el único género digno del artista verdadero¹³.

Las modalidades de retratos más solicitadas en el período por la clientela británica fueron el retrato de aparato, individual, de familia, de niños, de grupo, el autorretrato y la llamada pieza conversacional (modalidad del retrato de grupo), género del que la exposición muestra una muy modesta pero agraciada obra de pequeñas dimensiones que constituye un ejemplo representativo. Realizada a fines del siglo, según los cánones del género, “Familia en jardín” muestra un momento doméstico placentero y, para reforzar esta intención, el autor anónimo utilizó una gama sosegada de colores pastel, sin grandes contrastes para evitar cualquier dramatismo en la escena.

Las técnicas más empleadas en el género del retrato dieciochesco fueron el óleo sobre lienzo, el pastel, el dibujo, la acuarela y el grabado; pero sin dudas fue el óleo sobre lienzo la técnica más respetada y valorada, aunque los retratos al pastel fueron muy apreciados por sus cualidades decorativas, muy bien aprovechadas en función de la estética del siglo y por la ductilidad del material para representar a las personas con belleza y verosimilitud, al mismo tiempo que permitía a los artistas innovar, explotando las posibilidades de la técnica. El amplio mercado per-

¹² En Gran Bretaña se le llama período Georgiano (de George, en inglés) a los siglos XVIII y XIX en que reinaron cuatro monarcas con el nombre de Jorge (1714-1830).

¹³ Desde 1667 se aceptaba en Europa una jerarquía de géneros establecida por el arquitecto francés del siglo XVII André Félibien: Pintura alegórica, pintura de historia, retrato, escena de género, paisaje, marinas, pintura de animales y naturaleza muerta.

mitió la existencia de artistas que solo se desempeñaron en ese medio, con gran fama, pero esta técnica permaneció relegada a un segundo plano y no fue tomada con seriedad por artistas o críticos, por considerarla como una especie de pasatiempo de moda.

Joshua Reynolds y Benjamin West (1738-1820) encabezaban el grupo de detractores, pero John Russell (1745-1806), el más exitoso de los pastelistas ingleses, pedía los mismos precios que Reynolds, el crítico Presidente de la Academia Real de Artes. Como se explicó anteriormente, la extensión e influencia del retrato realizado según la técnica del óleo sobre tela en otras técnicas artísticas propició una apreciable producción de dibujos y grabados.

La exposición exhibe el único retrato inglés que atesora el MNBA donde se utiliza la técnica del pastel combinado con gouache: “Retrato de un caballero”, de autor desconocido, que muestra los efectos formales buscados por los artistas cuando utilizaban la técnica en cuestión, tan en boga durante la segunda mitad siglo XVIII. Es este un retrato de medio cuerpo, realizado hacia 1770 y donde el modelo, mediante su pose elegante, vestuario y peluca a la moda, demuestra su posición de noble dentro de la jerarquía social.

LA TÉCNICA DEL GRABADO EN LA DIFUSIÓN DEL RETRATO

Las clases medias y bajas no podían permitirse comprar obras de los Viejos Maestros ni adquirir las de los nuevos maestros de moda, pero encontraron una solución adecuada y digna en el florecimiento de las impresiones de todo tipo, gracias a las nuevas técnicas calcográficas empleadas en el siglo. De esta manera se reproducían retratos célebres, pero también paisajes rurales y urbanos, escenas históricas, religiosas o mitológicas y mapas que ornamentaban habitaciones o despachos por todo el imperio. Fueron muchos los editores y grabadores famosos en Londres y que dejaron un enorme legado de excelentes impresiones, entre ellos Pierre Charles Canot (ca.1710-1777), francés afincado en Inglaterra desde 1740, donde fue elegido Grabador Asociado de la prestigiosa Academia Real de Artes y que participó en la realización de la serie de grabados que representan el asedio a La Habana por las tropas británicas en 1762.

La colección del MNBA conserva un importante acervo de sus creaciones y para esta exposición se han escogido estampas realizadas por John Dixon (ca.1730-1804) y John Raphael Smith (1752-1812); son retratos reproducidos mediante las técnicas calcográficas de la mezzotinta y el aguatinta. Uno, el retrato de “Miss Cumberland” realizado por el primer

grabador mencionado a partir del retrato homónimo de George Romney; el otro, un retrato de dos jóvenes damas cuyo abrazo indica su parentesco como hermanas, realizado por John Dixon (1740-1804), según la obra original de Joshua Reynolds.

Estas estampas que reproducían célebres pinturas se continuaron reproduciendo hasta bien entrado el siglo XIX, pues las planchas originales se conservaban cuidadosamente debido a la amplia demanda que tuvieron tanto en su momento como en décadas posteriores. En la exposición, este aprecio por el arte del retrato de la Inglaterra de Reynolds y Gainsborough se advierte en dos grabados publicados en 1824. El primero, “Lady Catherine Clinton”, que es un típico “retrato de inocencia” o retrato infantil caracterizado por los elementos sentimentales y bucólicos. El segundo, “Lady Burlington y su hijo”, reproduce un convencional retrato aristocrático de sociedad y en el cual también se aprecia el interés propio del momento por representar la figura infantil. En ambos casos, el pintor de los dos retratos originales fue Joshua Reynolds, quien se desempeñó también como el artífice de ambas estampas.

EXTENSIÓN E INFLUENCIA

Recientemente, los críticos han llamado la atención sobre lo que denominan la movilidad del arte británico durante el siglo XVIII. Al ser Gran Bretaña un gran imperio mundial, las obras de arte no solo tenían demanda en Londres como capital y centro absoluto de poder, sino que la clientela se extendía hacia Escocia, Irlanda, las colonias de Norteamérica y, en menor medida, las Antillas y la India.

Las colonias norteamericanas eran una perspectiva prometedora para los artistas que querían salir del saturado mundo artístico y las realidades mundanas del comercio que operaban en Londres; para ellos había más oportunidades en aquellos prósperos asentamientos, donde se había generado una cultura visual colonial muy competitiva con la metrópolis y que se formó en los ricos puertos comerciales de Boston, Newport, Filadelfia y Nueva York, además de las florecientes plantaciones de Maryland, Virginia o Carolina del Sur.

Varios artistas nacidos en dichas colonias viajaron a Londres para aprender el arte de la pintura, algunos de ellos permanecieron allí y fueron miembros de la Academia Real de Artes, entre ellos los reconocidos John Singleton Copley (1738-1715) y Benjamin West, este último sucesor de Joshua Reynolds en la presidencia de la Academia.

LEGADO DE LA ESCUELA DE PINTURA BRITÁNICA

En su momento, la aparición de una Escuela Nacional de Pintura en Gran Bretaña dentro del contexto artístico europeo, representó una manera diferente de entender el significado de la obra de arte que trascendió las fronteras de esa nación en un relativamente rápido proceso en el tiempo y en el cual la manera inglesa de pintar retratos adquirió un sólido prestigio.

En particular, el legado de la pintura británica en el género del retrato fue muy importante en las décadas posteriores, ya entrado el siglo XIX y llegó más allá de los límites del imperio. Los artistas de toda Europa reconocieron y aceptaron la manera inglesa para incorporar a sus modelos la requerida dignidad, elegancia y refinamiento, pero con la sobriedad exigida por las maneras y el pensamiento social decimonónico, alejada de la factura delicada y exquisita del siglo anterior. El retrato inglés, a partir de su definición dentro del período de formación de la Escuela Nacional de Pintura Británica, ofreció a las artistas de las generaciones contemporáneas y las si-

guientes nuevas maneras formales y conceptuales de concebir el género, propiciando así un salto cualitativo muy significativo en la historia del arte europeo.

Las dieciocho obras que integran esta exposición, pertenecientes al tesoro del MNBA, fueron seleccionadas con la intención de mostrar puntualmente los más importantes momentos en la evolución del retrato dentro de la Escuela de Pintura de Gran Bretaña, mediante las creaciones de algunos de los más representativos artistas de esa escuela en el siglo XVIII. Once de ellas se exhiben por vez primera y para la ocasión han sido cuidadosamente restauradas, el resto proviene de la Sala Permanente de Pintura Británica, la cual exhibe un excelente y mayor conjunto de retratos, entre otros géneros. Así, esta muestra temporal complementa la mencionada exhibición permanente con oportunas precisiones sobre ciertas características del género en esa nación europea. La calidad de este segmento del tesoro del MNBA permite socializar el conocimiento de un importante período en la Historia del Arte, aquél en el que los retratistas británicos concibieron representar a sus modelos con una novedosa y trascendente interpretación pictórica.

Bibliografía:

- Amo Vázquez, Juan: *Una teoría sobre el retrato*. En: <http://www.dialnet.unirioja.es>
- Hazlitt, William: *Consideraciones sobre los discursos de Sir Joshua Reynolds*. En: *Sir Joshua Reynolds. Discourses on Art*. Yale University Press, Ltd., Londres, 1981.
- Lloyd, Christopher: *The Quest for Albion. Monarchy and Patronage of British Painting*. Royal Collection Enterprises Ltd, Londres, 1998.
- Núñez Gutiérrez, Miguel Luis: *Pintura británica del Museo Nacional de Cuba*. En: Catálogo para la exposición *Pintura británica y Norteamericana de los siglos XVII al XIX*. La Habana, 2003.
- Piper, David: *The English face*. National Portrait Gallery, Londres (s/a).
- Plumb, J.H.: *The Pursuit of Happiness. A view of Life in Georgian England*. YCBA, New Haven, 1977.
- Redford, Kate: *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*. En: <http://www.history.ac.uk/reviews>
- Reynolds, Sir Joshua: *Discourses on Art*. Yale University Press, Ltd., Londres, 1981.
- Richardson, Jonathan: *An Essay on the Theory of Painting*. En: <http://www.mamakos.mobblogs.com>
- Rivas, Mercedes: *Imagen y semejanza*. En: Catálogo para la exposición *Mirar y ser visto. De Tiziano a Picasso*. Fundación MAPFRE, Madrid, 2009.
- Rogers, Pat: *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Londres, Oxford University Press, 1987.
- Streegman, John: *The Rule of Taste. From George I to George IV*. Londres, Macmillan, 1968.
- Wark, Robert: *British Portrait Drawings, 1600-1900*. The Huntington Library, 1982.
- Waterhouse, Ellis: *Painting in Britain; 1530 to 1790*. Gran Bretaña, Penguin Books, 1953.



Godfrey Kneller. (Lübeck, Alemania, 1646-Londres, 1723)

Retrato de una dama

Óleo sobre tela; 123 x 103,5 cm.



Allan Ramsay. (Edimburgo, 1713-Dover, 1784)
Lawrence Reade, Esq.
Óleo sobre tela; 76 x 63 cm.



John Sanders (1750-1825)
Retrato de un joven
Óleo sobre tela; 59 x 46 cm.



Anónimo
Eliza Charlotte Trist (Ca.1770)
Óleo sobre tela; 83 x 70,5 cm.



Anónimo. *Familia en jardín* (Ca.1800) Óleo sobre tabla; 22 x 31,5 cm.

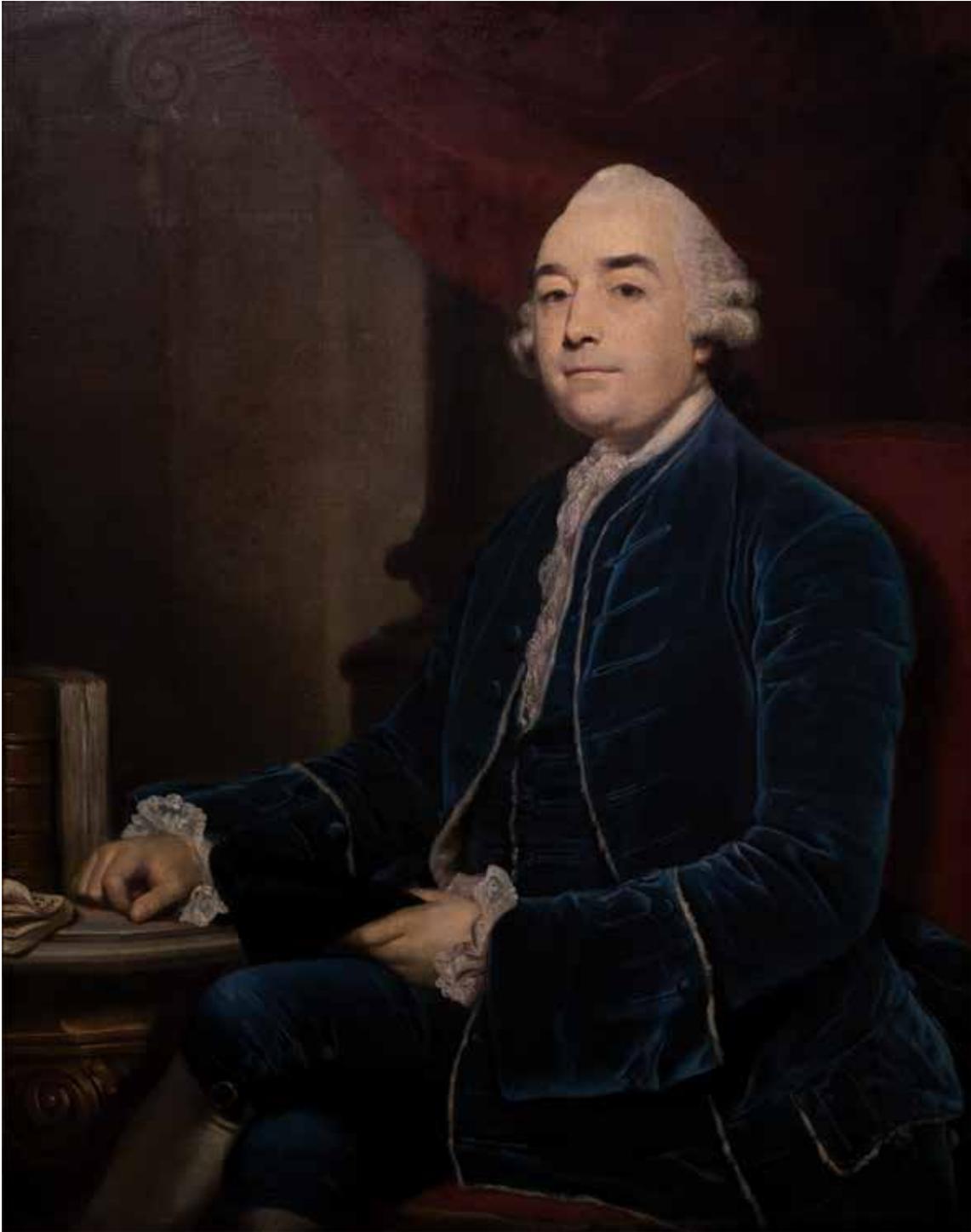




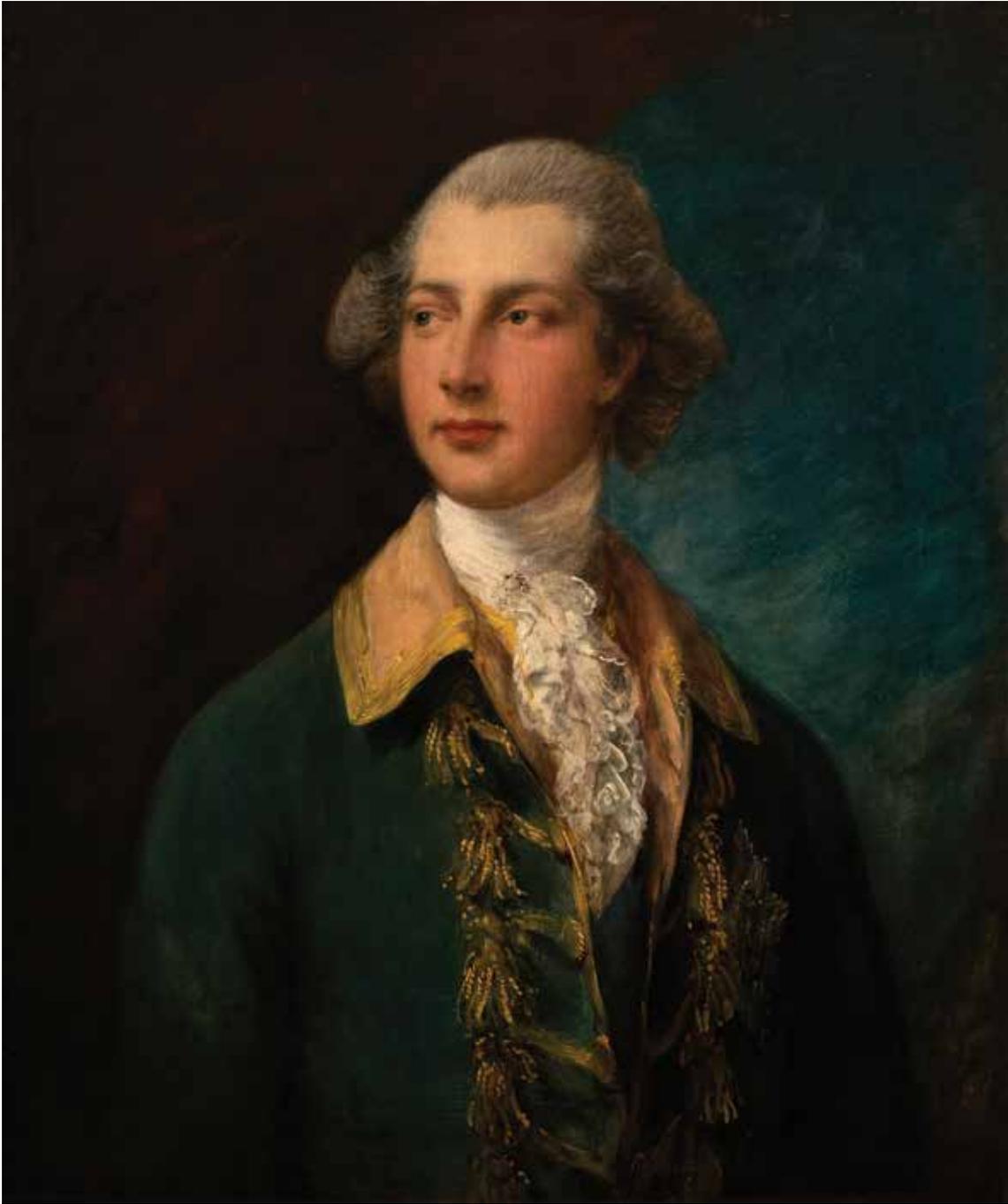
Francis Cotes. (Londres, 1726- Richmond,1770)
Daniel Collier
Óleo sobre tela; 91,5 x 71,5 cm.



Joshua Reynolds. (Plympton, 1723-Londres, 1792)
Rev. Dr. Richard Watson, Obispo de Llandaff
Óleo sobre tela; 127,5 x 101,5 cm.



Joshua Reynolds. (Plympton, 1723-Londres, 1792)
William Petty, Lord Shelbourne, I Marqués de Lansdowne
Óleo sobre tela; 116,5 x 91 cm.



Thomas Gainsborough. (Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1781)
Jorge IV como Príncipe de Gales
Óleo sobre tela; 76,5 x 63,5 cm.



George Romney. (Dalton-in-Furness, 1734-Kendal, Westmorland, 1802)
Mrs. Richard Thompson of Gloucester
Óleo sobre tela; 61 x 51 cm.



George Romney (Dalton-in-Furness, 1734-Kendal, Westmorland, 1802)

Mrs. John Musters

Óleo sobre tela; 76,5 x 63,5 cm.



John Hoppner (Whitechapel, Londres, 1758-Londres, 1810)

Miss Sarah Gale

Óleo sobre tela; 76 x 63 cm.



William Beechey. (Burford, 1753-Londres, 1839),
Lady Betty St. Claire
Óleo sobre tela; 75,4 x 63,5 cm.



Anónimo
Retrato de caballero (Ca.1770)
Pastel y gouache sobre tela; 745 x 570 mm.



George Romney. (p), John R. Smith (g)
Miss Cumberland
Calcografía; 485 x 340 / 390 x 275 mm.



Joshua Reynolds. (p), John Dixon (g)
Dos damas
Calcografía; 545 x 385 / 515 x 360 mm.



Joshua Reynolds (p. y g.)
Lady Catherine Clinton
Calcografía; 355 x 295 / 300 x 165 mm.



Joshua Reynolds (p. y g.)
Lady Burlington y su hijo
Calcografía; 355 x 295 / 300 x 165 mm.

LISTA DE OBRAS

1. Godfrey Kneller
(Lübeck, Alemania, 1646-Londres, 1723)
Retrato de una dama
Óleo sobre tela; 123 x 103,5 cm.
No. Inv. 92-133
2. Allan Ramsay
(Edimburgo, 1713-Dover, 1784)
Lawrence Reade, Esq.
Óleo sobre tela; 76 x 63 cm.
92-105
3. John Sanders (1750-1825)
Retrato de un joven
Óleo sobre tela; 59 x 46 cm.
No. Inv. 92-170
4. Anónimo
Eliza Charlotte Trist (Ca.1770)
Óleo sobre tela; 83 x 70, 5 cm.
No. Inv. 92-226
5. Anónimo
Familia en jardín (Ca.1800)
Óleo sobre tabla; 22 x 31,5 cm.
No. Inv. 92-221
6. Francis Cotes
(Londres, 1726- Richmond,1770)
Daniel Collier
Óleo sobre tela; 91,5 x 71,5 cm.
No. Inv. 92.111
7. Joshua Reynolds
(Plympton, 1723-Londres, 1792)
Rev. Dr. Richard Watson, Obispo de Llandaff
Óleo sobre tela; 127,5 x 101,5 cm.
No. Inv. 92-158
8. Joshua Reynolds
(Plympton, 1723-Londres, 1792)
William Petty, Lord Shelbourne, I Marqués de Lansdowne
Óleo sobre tela; 116,5 x 91 cm.
No. Inv. 92-196
9. Thomas Gainsborough
(Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1781)
Jorge IV como Príncipe de Gales
Óleo sobre tela; 76,5 x 63,5 cm.
No. Inv. 92.118
10. George Romney
(Dalton-in-Furness, 1734-Kendal, Westmorland, 1802)
Mrs. Richard Thompson of Gloucester
Óleo sobre tela; 61 x 51 cm.
No. Inv. 92-197
11. George Romney
(Dalton-in-Furness, 1734-Kendal, Westmorland, 1802)
Mrs. John Musters
Óleo sobre tela; 76,5 x 63,5 cm.
No. Inv. 92-117
12. John Hoppner
(Whitechapel, Londres, 1758-Londres, 1810)
Miss Sarah Gale
Óleo sobre tela; 76 x 63 cm.
No. Inv. 92-151
13. William Beechey
(Burford, 1753-Londres, 1839),
Lady Betty St. Claire
Óleo sobre tela; 75,4 x 63,5 cm.
No. Inv. 92-143
14. Anónimo
Retrato de caballero (Ca.1770)
Pastel y gouache sobre tela; 745 x 570 mm.
No. Inv. 92-157
15. George Romney
(p), John R. Smith (g)
Miss Cumberland
Calcografía; 485 x 340 / 390 x 275 mm.
No. Inv. T.980
16. Joshua Reynolds
(p), John Dixon (g)
Dos damas
Calcografía; 545 x 385 / 515 x 360 mm.
No. Inv. T.980
17. Joshua Reynolds (p. y g.)
Lady Catherine Clinton
Calcografía; 355 x 295 / 300 x 165 mm.
No. Inv. G.562
18. Joshua Reynolds (p. y g.)
Lady Burlington y su hijo
Calcografía; 355 x 295 / 300 x 165 mm.
No. Inv. T.981

MU
SE

NACIONAL
DE BELLAS
ARTES