REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

SOBRE EL RETRATO, EL ENCARGO Y EL ENIGMA HUMANO

Discurso del académico electo EXCMO. SR. D. HERNÁN CORTÉS MORENO

> leído en el Acto de su Recepción Pública el día 24 de febrero de 2019

y contestación del EXCMO. SR. D. ANTONIO BONET CORREA



Señoras académicas y señores académicos:

Es para mí un honor y una alegría comparecer esta tarde ante ustedes para ingresar como académico en esta corporación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presente en mis aspiraciones personales y anhelos desde hace muchos años. Mi intención no es otra que responder a la alta distinción que me han otorgado cumpliendo con mis deberes de académico y ayudando en todo aquello para lo que sea requerido y en lo que pueda ser de utilidad, además de aportar mi experiencia, la experiencia de un retratista acostumbrado a observar en rededor. Supongo que no en vano la Academia ha contado tradicionalmente con algún cultivador del género en su seno.

En efecto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido, desde su nacimiento, hogar y reflejo de la pintura de retrato que con mayor o menor fortuna ha acompañado la evolución política, artística y social de nuestro país desde mediados del siglo XVIII. Quiero centrar esta intervención ante ustedes en algunas cuestiones (experiencias, reflexiones, dudas) referidas al camino recorrido por un retratista de una época que hemos convenido en llamar la Transición, sobre todo en lo concerniente a algunos aspectos emanados de esta Casa y su relación con la sociedad.

Pero antes quiero agradecer a los académicos que me han elegido para formar parte de esta noble y acreditada institución, especialmente a Antonio Bonet Correa, respetado y querido profesor, autoridad imprescindible del arte en España, al que debo el arrojo de mencionar mi nombre, que no puedo imaginar cómo sonó por primera vez en estas paredes. Su generosidad y la enorme amplitud de miras con la que expuso mis méritos, son mis más firmes avales. Dos pintores y maestros apoyaron además mi candidatura: Manuel Alcorlo, excepcional dibujante y artista creador de una obra jugosa, tocada por la gracia, que tiene en el ser humano a su principal protagonista; y Rafael Canogar, ejemplo de artista especulativo e inquieto que siempre ha sabido conferir a su obra un vigor constructivo que la distingue y le proporciona una sólida presencia en todo momento. La confianza que han depositado en mí, al proponerme, me honra y constituye un acicate para emprender el trabajo apasionante que la Academia de San Fernando desarrolla desde hace tantos años y de forma tan brillante.

Abordo este encargo que ustedes me hacen –pues de un encargo se trata– con el buen ánimo de quien se enfrenta por primera vez al modelo que debe plasmar en el lienzo; también con la misma inquietud íntima no exenta de desasosiego, algo que no decrece por mucha experiencia que se adquiera, se lo puedo asegurar. Quisiera advertirles que lo que van a escuchar posiblemente sea parco en erudición y escaso en doctrina teórica, pues voy a centrarme en la tarea cotidiana de un pintor que desde hace más de medio siglo, se debate con los rudimentos de su oficio para

mostrar, de la mejor forma de la que es capaz, el enigma de la representación humana.

Me gusta visitar despacio y en compañía de amigos las exposiciones temporales o alguna de las salas del Prado o del Museo de la Academia de San Fernando. Pocos ratos tan placenteros. A menudo me manifiestan su sorpresa porque yo no me centro, por lo general, en los grandes conceptos estéticos ni en encasillar a los artistas en periodos históricos, sino que me entusiasmo y enredo —los amigos conocen y perdonan mi carácter gaditano— explicando lo que para mí es esencial, algo que podríamos definir como la paleta del pintor: sus vicisitudes, su diálogo de ida y vuelta con los maestros del pasado, y la influencia de los pormenores del oficio en la evolución del mundo pictórico.

No ha cambiado demasiado esa mirada que a los amigos llama la atención –acostumbrados a otros discursos museísticos— con respecto a la del niño que con poco más de diez años recorrió por primera vez las salas del Museo de esta Academia. Me permitirán que me detenga un instante, pues si alguien siento a mi lado esta noche es a mi padre, Antonio Cortés Sabariego, pediatra con consulta abierta en el Puerto de Santa María y luego en Cádiz, cuyas cenizas descansan en la bahía desde hace ya una década. Era un hombre con una devoción casi religiosa por la cultura, que se enorgullecía de ser discípulo del doctor Marañón, émulo de su amor por el conocimiento y ávido lector de sus obras, que devoraba. Marañón dirigió su tesis doctoral, pero sobre todo alimentó su afán de leer y aprender, lo que recompensaba a mi padre de

una niñez en la que había cursado sus estudios con verdadero esfuerzo. Mi padre procedía de un medio social muy alejado del culto a las humanidades y a las ciencias.

Por mi parte, yo era entonces un niño pintor que con seis años había recibido el regalo de su primera caja de pinturas, y no es exagerado afirmar que aquello definió mi vocación para siempre. Ya pintaba cuando mi padre decidió traernos a la capital, a mi hermano Antonio y a mí, para que conociéramos los grandes templos del arte: el Museo de Prado, el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo de Arte Moderno, entonces en el edificio de la Biblioteca Nacional. Cuando, a mediados de los años sesenta, cruzamos el portalón de la calle de Alcalá por primera vez yo era consciente de que accedíamos al territorio que mi padre adoraba, pues lo había frecuentado con su maestro Marañón, que también fue un ilustre miembro de esta Academia.

Recuerdo el lamento de la madera con las pisadas, la luz clara pero difuminada de las salas al mediodía y, especialmente, los retratos. Me impresionaron los de Goya, pero no menos los de Vicente López o el retrato que le hizo Benedito a su madre. Los imponentes Ribera y los espléndidos Zurbarán. Tantas imágenes sedimentándose en el entusiasmo infantil. Había una sala pequeña dedicada a Fernando Álvarez de Sotomayor donde, con su obra, se exponía –me llamó mucho la atención– su paleta de pintor en una vitrina. Algún tiempo después, Gregorio Marañón Moya, hijo del doctor, me regaló en una de sus visitas a

mi casa, un hermoso libro con la obra de Sotomayor que todavía conservo, editado por el Instituto de Cultura Hispánica que presidía.

Recuerdo vivamente haber contemplado una y otra vez el boceto de la cabeza de una niña, su nieta Maya, preguntándome si yo alguna vez sería capaz de pintar con esa gracia. ¡Quién iba a decir que años más tarde habría de terminar unido de por vida a Maya, compañía esencial para mí y a quien tantas cosas debo...! Una de ellas, y no de las menos importantes, es que siempre entendió como nadie qué significa para mí ser pintor.

Aquella caja de pinturas a la que me refería hace un momento me la regaló mi madre, Elisa Moreno, a la que debo, sin lugar a dudas, mi vocación pictórica. Nace de ella. Era una mujer sensible, proclive a las artes, que pintaba también y me infundió el mayor don que he recibido. Me enseñó a mirar, a distinguir el arte, a trazar mis primeros bocetos. Con ella fui por primera vez a un museo, el de Bellas Artes de Cádiz, que pronto frecuentaríamos juntos. No puedo olvidar el silencio que nos rodeaba mientras, cogidos de la mano, contemplábamos los cuadros de Zurbarán. Juntos íbamos a comprar colores y cuadernos a una tienda de la calle San Francisco de Cádiz que tengo en la memoria y que me parece estar oliendo todavía. En otra ocasión me llevó al estudio del pintor Manuel López Gil. Me impresionó hondamente aquella familia: pintaba el padre y pintaban los dos hijos -recuerdo sus nombres: Ezequiel y Benjamín-, todos juntos, para mí entonces la imagen misma de la felicidad.

Pasaba las horas dibujando a mis padres o a mis hermanos, en actitudes desprevenidas o poses deliberadas. Desde muy niño me reconozco intentando resolver el desafío del parecido que planteaban. Descubrí que lo fundamental estribaba en unos cuantos rasgos esenciales. Era necesario, para conseguirlo, desarrollar cierta habilidad manual, un trazo certero, pero no era suficiente. Faltaba la mirada del pintor capaz de encontrar el ángulo donde el modelo mejor se expresa a sí mismo. Si la suerte te acompaña, se produce un instante revelador, en el que salta la chispa y tienes conciencia clara de haberlo conseguido. Podrán imaginar entonces el impacto que supuso para mí recorrer las salas de esta Casa y darme cuenta, tal vez en aquel momento de forma inconsciente, que muchos otros antes que yo habían experimentado la misma tensión que a mí me atenazaba.

Yo, señoras y señores académicos, me considero un privilegiado. Por haber podido desarrollar una actividad artística que llena mi vida y por haber sido testigo en buena parte del pulso de mi época. Lo tengo que proclamar con una íntima satisfacción, al regresar tantos años después, para ingresar en ella, a una institución que iluminó un día los anhelos de un niño que ambicionaba ser pintor. Mi padre quiso que yo fuera médico como él, y me conminó a empezar los estudios de Medicina, pero gracias a mentes tan preclaras como la de Marañón y de otros buenos amigos que frecuentaban mi casa, como Pedro Laín, José María Pemán y Dámaso Alonso, que valoraban y entendían las actividades artísticas, pude abrazar mi auténtica vocación.

Aquella visita iniciática a esta Casa ayudó a conformar mi vocación y mi trayectoria. Hoy, tengo la satisfacción de volver para aportar lo que esté en mi mano, y me gustaría incidir en el papel que para tantas generaciones de artistas ha tenido esta Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el sentido de que ha ayudado a la cristalización de las vocaciones artísticas, pero también a establecer vínculos con la sociedad de cada época. Supongo que hasta un niño como era yo entonces podía intuirlo: hay una casa de los artistas, estudiosos y protectores de las artes, en la que se estudia, se debate, se muestra lo que el artista puede aportar a la sociedad, y lo que la sociedad demanda de él. Esta confrontación del hecho artístico con su entorno —exigencias, rupturas y retos— ha sido siempre, en realidad, el motor de mi vida y de mi arte.

A mi madre debo la ternura y el entusiasmo con que arropó mi vocación artística y a mi padre el descubrimiento de la cultura como máxima expresión humana. No quiero terminar esta primera parte de mi intervención, de tan gratos recuerdos y emotivos agradecimientos, sin hacer mención al paisaje que me vio nacer, en mi caso mucho más que una mera circunstancia biográfica. Escribe María Dolores Jiménez-Blanco en el catálogo de la exposición de mi obra, organizada por la Fundación Telefónica y la Fundación Unicaja y de la que ella fue comisaria:

...su manera de entender el retrato está ligada a su entorno, es decir, al del mundo contemporáneo en el que él vive y a cuyas manifestaciones culturales es extremadamente sensible. Pero a la vez muestran también otro anclaje: el de una visión muy personal que está marcada por la experiencia de un lugar concreto, o mejor, por el impacto visual de esa experiencia; me refiero a la bahía de Cádiz, que determina en la pintura de Cortés un fuerte sentido de estructura espacial.

No tengo conciencia precisa de ese impacto visual, pero tampoco me cabe duda de que sin Cádiz no sería quien soy. Desperté al mundo en la intensidad de su luz, entre la belleza de sus playas y la inmensidad de su horizonte. Recuerdo cuando vivíamos ya en la ciudad de Cádiz e íbamos a esperar el vapor que traía lentamente a mi padre desde el Puerto de Santa María, donde mantenía consulta. Ese espacio, ese mar, esa luz del atardecer. Asocié enseguida, y sin tener conciencia de ello, a nuestro paisaje con el arte. Pasado el tiempo, llegó mi experiencia con el arte abstracto, que me permitió conformar en un plano pictórico concreto la percepción espacial antes citada y característica de mi pintura.

Todo ello habría de fraguar años después, cuando mi carrera artística se centró en el retrato, ese particular compromiso con lo humano. De forma natural afloró alrededor de la figura humana el plano abstracto y el espacio de la bahía de Cádiz, siempre sub-yacente en la atmósfera de mis obras.

A un retratista se le debe exigir una sólida estructura pictórica y, desde luego, la fidelidad al modelo, pero –y en esto estriba el arte– él no registra lo que tiene delante, sino que lo interpreta,

y se debate a menudo en un mar de dudas y contradicciones, y en mi caso, además, no puedo escapar de la luz de Cádiz. Permítanme que, sin más pretensión que narrar mi experiencia, la experiencia de un pintor, comparta con ustedes esta tarde algunas de las inquietudes que me acompañan desde un lejano día –creo recordar que era el mes de abril de 1964– en el que pisé por primera vez las salas del Museo de esta Academia de Bellas Artes de San Fernando que hoy me acoge.

H

En sus *Vidas paralelas* nos ofrece Plutarco vivos retratos de personajes inmortales. De Alejandro, por ejemplo, dice que era Lisipo el único a quien dejaba que le retratase, por la viveza que el artista confería a su figura y la ligera inclinación del cuello al lado izquierdo que, con la flexibilidad de los ojos, conformaban una efigie que sus contemporáneos admiraron y quisieron imitar. Apeles no acertó con el color y pintó a Alejandro, para el templo de Diana de Éfeso, oscuro de piel y encendido, con el rayo de Zeus en la mano, cuando era muy blanco, de una blancura sonrosada en el pecho y en el rostro, nos dice el cronista. No nos ha quedado de este retrato más que una posible copia pompeyana, muy mediocre, pero sabemos que Apeles cobró por su trabajo veinte talentos de oro.

Plutarco confiesa que utiliza para sus semblanzas las armas del retratista y comienza así su relato de la vida de Alejandro: "Pues igual que los pintores tratan de obtener las semejanzas a partir del rostro y la expresión de los ojos, que son los que revelan el carácter, y se despreocupan por completo de las restantes partes del cuerpo, del mismo modo se nos debe conceder que penetremos con preferencia en los signos que muestran el alma y que mediante ellos representemos la vida de cada uno, dejando para otros los sucesos grandiosos y las batallas". Aquí está ya la clave. Importan sobre todo unos pocos rasgos, que desvelan el carácter y son las ventanas para captar el alma.

Me dejé atrapar por el retrato desde que empecé a pintar. Descubrí que lo característico del retrato es su aspecto desafiante, que te lleva a intentar captar esos rasgos esenciales. Plutarco elige sus pinceladas para penetrar en el interior de Alejandro: se aleja de la grandiosidad del personaje, de sus gestas y sus proezas, para indagar en su alma. En un texto escrito para el catálogo de una de mis exposiciones, el profesor Calvo Serraller —cuya ausencia tanto lamentamos y se ha sentido profundamente en esta Casa—se refiere al arte de retratar como la cualidad de replicar lo que se ve sin afectaciones idealizadoras. Y acierta, en mi opinión, al subrayar la afectación como gran enemiga de la actitud que debe prevalecer para abordar con éxito el retrato.

Lo primero que destaca, que deslumbra a un pintor del modelo que posa, es su presencia, su apariencia personal. Sostiene Paul Valéry que "lo más profundo está en la piel". Tengo la sensación de que el alma a la que se refiere y que intenta captar Plutarco, está escondida en esa apariencia. Si en lo más profundo todos somos demasiado parecidos, poco más que seres vivos asustados por lo precario de nuestra existencia, construimos nuestras señas de identidad con la arquitectura de la apariencia para ser singulares, para diferenciarnos del grupo al que a la vez pertenecemos. La primera mirada del artista se dirige, por lo tanto, a la apariencia, entendida en su complejidad, lo que lejos de ser superficial, en mi opinión abre la puerta a enfrentarse a los convencionalismos sociales del momento para trascenderlos.

Oscar Wilde afirma: "Las personas superficiales son las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible". Todo el mundo recuerda el pacto de Dorian Gray con el diablo: no quiere envejecer y en su lugar envejece el retrato. La muerte se desplaza del hombre real a la imagen pintada, en una novela que, además de interesantes reflexiones sobre los límites de la creación artística, tiene el acierto de conectar íntimamente el retrato con la muerte. El primer impulso del que nace la costumbre —o la necesidad— de retratar a sus semejantes es el deseo tan hondamente humano de plantarle cara a la muerte.

Me gustaría traer a colación una anécdota que, en mis comienzos, me contó el profesor Bonet Correa en una visita que hizo a mi estudio, y que me perdonará, aquí presente, si la recreo a mi manera, pues me resultó francamente reveladora. Aquella anécdota deliciosa y a la vez cargada de ingenuidad se refería a un cliente que encarga a un pintor el retrato de su padre desaparecido. Ha

lamentado profundamente la pérdida de su progenitor y siente la necesidad de conservar su efigie. El pintor le pide alguna imagen del fallecido, pero el hombre explica que no conserva ninguna y que si las tuvo las perdió, o las destruyó porque no le satisfacían. Sin embargo, se compromete a ofrecerle una descripción tan pormenorizada que no necesitará otra cosa. Aunque escéptico, el pintor acepta el desafío impresionado ante la profusión de detalles que muestran el profundo amor del hijo al padre. Al cabo del tiempo, una vez terminada la obra, el artista convoca al cliente, que acude de inmediato en un estado de evidente nerviosismo. Con gran ceremonia, el artista retira la tela que envuelve el cuadro. Entonces, el comitente lo observa con atención; se acerca y se aleja; se mesa la barbilla, hasta que exclama conmovido: "¡Padre, cuánto has cambiado en tan poco tiempo!".

Hay para mi varios aspectos esenciales que acompañan al retrato desde sus orígenes hasta nuestros días: la fuerza para suplantar la imagen que tenemos de una persona y, en el fondo, su carácter funerario; esto es, la plasmación de la imagen del retratado frente al paso del tiempo. Los primeros retratos individualizados nacen, según parece, en Grecia hacia mediados del siglo V a.C. Las imágenes de Temístocles y Pericles fueron esculpidas probablemente poco después de su muerte, por lo que muestran rasgos únicos y característicos. Plutarco nos explica que Pericles aparece coronado por el casco de guerra para ocultar que su cabeza era muy alargada, con forma de cebolla. Un retrato representa a una persona, y el interés que provoca en nosotros podemos atribuirlo precisamente a ese carácter representativo.

Es la potencia de una imagen que tiende a hacernos creer que es real lo que no es más que apariencia, como creen los lectores de *El retrato de Dorian Gray*.

Los griegos tienden a levantar efigies de los grandes hombres, aquellos que merecen ser recordados. Su pintura se ha perdido casi por entero, aunque nos legaron su empeño de representar el carácter ejemplar del retratado con su espíritu elevado y específico. Plutarco, como acabamos de ver, así lo define. El retrato romano, por su parte, mantiene el gusto por la ejemplaridad y se hace cada vez más particular, más íntimo, podríamos decir. Se pasa gradualmente de la idealización al realismo, y los romanos expanden sus retratos por todo el orbe helenístico. El profesor Carlos García Gual, se refiere al impactante realismo de los retratos romanos en estos términos:

Esos rostros adustos, marcados por los años, con sus arrugas y sus verrugas, hacen pocas concesiones a la belleza y a la elegancia. Pero fue no solo la tradición romana arcaica, sino la combinación de este realismo con la expresividad psicológica alcanzada por los retratistas helenísticos lo que configuró la espléndida madurez del género, ya en la Roma republicana y luego en la etapa imperial.

Hay un ejemplo de una fuerza expresiva especialmente impactante y de una intensidad sobrecogedora. Los retratos de El-Fayum, que podemos fechar en la época de ocupación romana de Egipto, fueron concebidos como modelos para la resurrección o, dicho

de otro modo, como guías para la eternidad. Estas tablas, que se colocaban en la cabeza de los cuerpos momificados, nos muestran como pocas veces en la historia de la pintura esa fragilidad de la condición humana y nuestra patética lucha para que la rueda del tiempo no nos engulla.

¿A qué se debe este ejemplo excepcional de la historia del arte? A mi entender, y sin menoscabar el talento y la inspiración del pintor, también debe mucho al trascendente sentido de cumplimiento que se imponía, lejos o por encima de la autocomplacencia o del afán de notoriedad. No cabe hablar de "genio" –término hoy tan manido y cuestionado— para describir al pintor de El-Fayum: su creación estaba al servicio del fuerte valor simbólico que su obra debía tener para la comunidad. El dibujo de la imagen humana, diríamos volviendo a Oscar Wilde, es la voluntad de vencer a la muerte; en el caso de El-Fayum, de asumir la reencarnación a través de ella.

Podríamos afirmar que desde las primeras civilizaciones, el dibujo de la imagen humana que soporta el paso del tiempo impregna nuestro inconsciente colectivo. Incluso en nuestros días, sobresaturados de imágenes por los medios de comunicación y por los dispositivos que llevamos en el bolsillo, el retrato plástico tradicional, con su carácter estático y silencioso, cobra un gran valor, sobre todo si se trata de recordar a alguien que ya no está con nosotros, como vemos en la anécdota del profesor Bonet Correa. Además, la imagen temporal se desdibuja poco a poco en la memoria, mientras que, por el contrario, la representación pictórica permanece.

Lo sé por experiencia de pintor de retratos, en muchas ocasiones me lo han comentado los allegados: la imagen del ser querido se desvanece poco a poco y cada vez tiene más presencia la del retrato. Eso sí, siempre que el pintor acierte en la obra. Conviene tener presente uno de los retos de este oficio: un mal retrato puede sostener la memoria de sus seres cercanos, pero está destinado al desván al cabo del tiempo; un buen retrato sobrepasa además la intención inicial con la que fue creado. No hay más alternativas: el desván o, si es un buen retrato, el museo (aunque sea también el museo familiar).

Quiero recordar un comentario, que ya he citado en otras ocasiones, del escritor siciliano Leonardo Sciascia a propósito de un retrato de Giorgio di Chirico:

Un retrato que es un retrato: no como se suele decir ahora, a modo de justificación de la falta de semejanza, una interpretación. El hecho es que la semejanza, es decir, la fiel reproducción de la fisonomía, ya es una interpretación, y la más importante de ellas. Cuando, además, la verdad fisonómica es captada con expresividad, es decir, en el momento en el que el individuo se expresa a sí mismo, cuando entre la luz de los ojos y el pliegue de los labios dice de sí lo que ya conocemos de su vida, de sus acciones, de sus pensamientos, de su obra, el retrato se hace todavía más parecido, es decir, más importante todavía la interpretación.

No pretendo, en estas cuartillas, pontificar ni establecer teoría alguna sobre el retrato, sino trasmitirles la experiencia de un pintor que ha cultivado y cultiva el género a través de algunos ejemplos de los viejos maestros. Dice John Berger -escritor, crítico y también pintor- que del mismo modo que el tema básico de la poesía es el paso del tiempo, el tema básico de la pintura es la permanencia del momento. Podemos fijarnos en un cuadro que para mí tiene una trascendencia especial: el retrato de Federico da Montefeltro y su esposa, Battista Sforza, duques de Urbino, de Piero della Francesca, en la Galería de los Uffizi de Florencia. La imagen de Federico, uno de los grandes impulsores del Renacimiento, rememora inmediatamente la estatuaria antigua. Está pintado de perfil, como en una medalla, tan ligado al origen del retrato. Puede apreciarse en la representación del personaje todo el rico entramado geométrico, que gira alrededor del ser humano, sin menoscabo de la autonomía pictórica del cuadro. Piero della Francesca "constituye", advierte Berger, "una lección tras otra de la lógica que encierra la creación de orden". Hago mía la reivindicación del autor británico: "Durante los siglos en los que la ciencia se consideró la antítesis del arte, y el arte la antítesis del bienestar, Piero fue un pintor olvidado. Hoy volvemos a necesitarlo".

Aunque no es precisamente un retrato, hay una obra que siempre he tenido presente por su hondísima personalidad: el pequeño cuadro de *Santiago el Mayor* de José de Ribera, que forma parte del políptico del Apostolado, en el Museo del Prado. Veo aquí bien reflejada la carnalidad de lo humano, unida a la represen-

tación de un hombre transido de una profunda espiritualidad. En este caso, especialmente, creo que se cumple lo apuntado por Plutarco: con unas cuantas pinceladas y colores se puede representar el ánima.

Otro retrato en mi opinión sorprendente, es el primero que pintó Velázquez de Felipe IV y que está en el Museo del Prado. Por la imponente presencia y por la gravedad que respira, al tratarse de un cuadro que ha sido pintado siguiendo un programa muy estricto. Es uno de los retratos más elegantes que he visto nunca, entendiendo elegante en la tradición de los retratistas españoles que han seguido estas normas estéticas desde la época de Felipe II.

Nos muestra a un rey gobernante, decidido y firme, dispuesto a ejercer sus funciones de gobierno, tras la etapa de sombras y corrupción asociada a la época de Felipe III. El Toisón de Oro representa la monarquía hispánica, y la mesa donde descansa el sombrero, la justicia. En su mano derecha, un papel blanco nos sugiere la Administración, mientras que con la otra mano sostiene la espada: la defensa del reino. Pueden apreciarse algunas modificaciones que Velázquez introdujo años después, como el acercamiento de las piernas del rey o la reducción del vuelo de la capa para darle así a la figura un carácter más estatuario todavía.

El artista, joven aún, está subyugado en esta obra por el descubrimiento y el misterio de la representación de la realidad. Velázquez nos lleva de la mano por los vericuetos de dichos misterios creando una obra de un silencio sobrecogedor. Años más tarde, aún más dueño de su técnica, si cabe, con el deseo de mostrar el artificio de la pintura, penetrará en lo más profundo de la Corte con *La meninas*, pero en este retrato de Felipe IV, que siempre he tenido por una de las cumbres de la retratística, Velázquez modela la realidad que tiene delante de forma contundente y pudorosa a la vez. Un cuadro enormemente condicionado, como hemos visto, pero no por ello menos conmovedor. El sevillano demuestra que los condicionamientos podrían ser nocivos para un pintor frágil, pero ese desafío puede llegar a ser un estímulo en un pintor de la talla de don Diego.

Tantos y tantos retratos de los que me siento enormemente deudor. ¡Cuántas tardes he venido a esta Casa para contemplar el cuadro de *La Tirana*, de Goya! ¡Qué magia encierra este lienzo en su gran armonía cromática y su enorme fluidez pictórica! Cuando yo era un joven pintor buscaba denodadamente esa unidad plástica en la obra que no terminaba de lograr. ¡Cómo lo anhelaba! Aprendí que la unidad cromática o la temperatura del color es un factor que define la personalidad más íntima del pintor. Ante este cuadro tenía la sensación de que todo estaba hecho de un solo impulso, con gran potencia y sutileza, que todo transcurría necesariamente. ¡Me fascinó! ¡Cuántas tardes en esta Casa, a la que volvía una y otra vez, para someterme dócilmente a la tiranía de *La Tirana*!

Hemos visto, en las páginas anteriores, algunas cuestiones que irrumpen de forma natural y a veces abrupta en el devenir del pintor retratista: la apariencia, la mímesis, la afectación, la identidad, la trascendencia, la libertad creativa, los condicionantes del encargo... Son asuntos con los que se batalla a diario, no tanto en el orden teórico como en el práctico, en el cotidiano, cuando el pintor contempla desde su posición la figura que tiene delante. Es curioso constatar que algunos de estos desafíos devienen, si el artista tiene fuste y oficio, en su mejor estímulo, en la espuela que le permitirá alzarse donde no pensaba que pudiera llegar.

El retrato, en su esencia, requiere un acuerdo de tres partes: el pintor, el retratado y el espectador. Si el pintor complace en exceso al retratado, puede que este quede contento, pero tal vez no responda a las expectativas del espectador, que pide veracidad a la obra. Si se cargan en exceso las tintas sobre los rasgos más característicos e incluso se caricaturiza al personaje retratado, puede que divierta a algunos espectadores, pero no complacerá al representado, que no se reconocerá en la obra. Por último, si el pintor no queda satisfecho con su trabajo, el esfuerzo no habrá merecido la pena. El retrato es el género dialogante por excelencia, todo debe transcurrir como en una conversación amistosa, donde es saludable dar la opinión sincera sin ahogar la voz del otro.

Pensemos que se ha logrado este equilibrio. El pintor resuelve su obra con la aquiescencia del resto de los actores participantes, pero sin olvidar que un retrato es siempre un cuadro y necesita para ello de una buena composición abstracta y de una sólida estructura pictórica como sustento imprescindible de la iconografía. Siempre he sentido que este instante creativo tiene un enorme paralelismo con el mundo de la arquitectura o de la composición musical, cuando todo fluye por un momento en el interior del artista, pero necesita un orden, una construcción.

Lo explica a la perfección el compositor Igor Stravinsky en su interesante libro *Crónicas de mi vida*:

El fenómeno de la música nos ha sido dado con el solo fin de instituir un orden en las cosas y, por encima de todo, un orden entre el hombre y el tiempo. Para ser realizado exige, pues, necesaria y únicamente, una construcción. La construcción hecha, el orden alcanzado y todo está dicho. Sería vano tratar de rebuscar en ello o esperar otra cosa. Es precisamente esta construcción, este orden alcanzado lo que produce en nosotros una emoción de un tipo totalmente especial, que no tiene nada en común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana.

He aquí, perfectamente descrita, la esencia de un buen cuadro. Al menos según lo entiendo, y cuando logras además dar con ese rasgo característico que ya buscaba Plutarco, el retrato encuentra la armonía y la profundidad que tienen las composiciones artísticas bien resueltas. Muchas veces, en la soledad de mi estudio, he escuchado la música de Stravinsky mientras pintaba dejándome fascinar por su fuerte estructura interna. En el mismo libro, el músico ruso recoge, a propósito de su proceso creativo, las palabras de Chaikovski en una carta: "Desde que empecé a componer, me he propuesto como objetivo en mi oficio el que fue de los grandes maestros, es decir, ser, como ellos, un artesano a la manera de un zapatero... Ellos han compuesto sus obras inmortales exactamente como el zapatero hace sus zapatos, es decir, día a día, y la mayor parte por encargo".

A menudo me preguntan sobre las limitaciones del retratista, en especial cuando realiza su trabajo por encargo. Desde el Romanticismo se ha extendido la imagen del artista atormentado, solitario, que lucha y desprecia a la sociedad que intenta someter su obra. Es una imagen potente que ha dado grandes frutos artísticos y literarios, y se refiere a una tensión necesaria, pero en mi opinión es una imagen sesgada que hoy se ha convertido en un auténtico lugar común. Asistimos así a la paradoja de encontrar por doquier "genios pictóricos" en detrimento de, sencillamente, buenos pintores que conocen su oficio como el zapatero al que se refería Chaikovski. Es legítimo pensar que muy probablemente el artista se alejará del diálogo con la sociedad que, al final, es la savia nutricia que le alimenta. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su deseo de velar por la educación, la difusión y la excelencia artística, siempre ha tratado de imbricar el noble trabajo de los artistas en su entorno. Ya desde las *Adiciones* de Felipe de Castro a los estatutos fundacionales, se planteó la importancia de la coexistencia de los artistas profesionales con los conocedores y protectores de las artes en su seno, lo que no siempre fue fácil, como ha desgranado el profesor Bonet Correa en su *Guía de la Real Academia de San Fernando*.

Comencé diciendo que yo forjé parte de mi mirada pictórica escrutando, entre otras obras maestras, los cuadros de esta Academia y que de ella fui alumno y asiduo visitante. Después de mi etapa formativa, volví a mi Cádiz natal y me sumergí en los paisajes, sobre todo de la bahía: en su luz y en su horizonte. Pude pintar en aquel tiempo centenares de paisajes que me familiarizaron con el mundo del color y me enseñaron a ver la luz que se esconde en el interior de las sombras. Volví a Madrid, llamado como tantos jóvenes de mi generación por los nuevos caminos y sus posibilidades. En un tiempo de tensa transición política, empecé a grabar y renació mi interés por la figura humana, en un contexto cercano al realismo social. Poco a poco mi interés se centró en la particularidad del individuo que me permitió alejarme del relato socializante. Comencé a dibujar a mis amigos cercanos y a los poetas del 27 que frecuentaba y leía con avidez: Jorge Guillén, Rafael Alberti y Dámaso Alonso. Así llegué al retrato, que albergaba en su seno la unidad formal que me había deslumbrado en la experiencia abstracta y se conjugaba con la representación del ser humano que me atraía cada vez más. El retrato era lo que andaba buscando.

Para mí, retratar es profundizar en la singularidad de una persona y verla reflejada en el espejo de la tradición pictórica, siempre

enriquecida con los hallazgos del arte contemporáneo. En la historia de nuestra pintura no hay, en mi opinión, tantos artistas que aborden esa singularización que requiere el retrato. Pueden hacer bellos cuadros y tener habilidad para el parecido, pero eso no significa que estén dispuestos a entablar el diálogo de mutuo respeto con el retratado. No es fácil desdoblarse entre la pasión creativa y el distanciamiento que debe observarse con el modelo. Se trata de captar la esencia humana que, como dijimos, reside en gran medida en su expresión a través de la apariencia, en un juego de equilibrios donde debe primar el retrato sobre el autorretrato. El buen retratista sabe crecerse en el desafío del encargo pues la experiencia le ha demostrado que es el motor del cambio que le lleva a superarse.

Me van a permitir que recurra a un ejemplo propio. Hace casi una década, en 2008, emprendí un proyecto singular que ha tenido trascendencia mediática y raro es el día que no atisbo un fragmento al encender la televisión. Me refiero al retrato de los Padres de la Constitución, que fue para mí un verdadero reto. Elegí un políptico aunque se me encargó, en principio, un solo cuadro con las siete figuras, que debían reflejar el aspecto físico que tenían cuando elaboraban la Carta Magna. Pensé siempre en la ubicación de la obra, el Congreso de los Diputados, y que iba a ser visto en muy diversas condiciones y reproducida por los medios constantemente, por lo que necesitaba un lenguaje exento de aparato, muy sencillo y gráfico para soportar las múltiples distorsiones a la que habría de ser sometida. Así, encontré la manera de introducir la línea gráfica (dibujística) en la pintura que tanto

tiempo llevaba buscando. Conté con toda la colaboración de los constituyentes, quiero creer que con el beneplácito del público y, sobre todo, con la enorme satisfacción en mi caso de un trabajo que me resultó muy instructivo, además de grato y placentero.

Esta experiencia se ha repetido muchas veces a lo largo de mi carrera como retratista. Al fin y al cabo, la libertad creadora surge como la capacidad de superar unos límites impuestos. Para un pintor experimentado no existe diferencia artística entre un cuadro de encargo y otro que no lo es. Voy más allá: en mi ya larga trayectoria como pintor, tengo que reconocer que el desafío del encargo ha sido uno de los principales acicates de mi evolución artística. Jamás me he sentido inhibido o coartado, bien al contrario he procurado resolver los problemas de cada retrato con la mayor honestidad de la que he sido capaz. Siempre he tenido presentes esas obras para mi germinales, entre ellas el citado retrato de Felipe IV de Velázquez, un lienzo inmortal llevado a cabo sin apartarse un ápice del estricto programa simbólico al que fue sometido.

Permítanme que, para terminar, me refiera a un artículo que ha llamado mi atención porque abunda en la confusa dicotomía entre el abstracto y el figurativo y en el fondo sirve para profundizar en una de las funciones más relevantes del artista: indagar en el enigma humano.

Recordaba recientemente en un luminoso artículo Rafael Argullol ("La devolución del enigma", publicado en El País) el en-

cuentro o, mejor, desencuentro, entre el marchante neoyorkino Samuel Kootz y Pablo Picasso en 1946 acerca de la centralidad de la pintura abstracta, o no figurativa, como emblema del siglo XX. Kootz busca denodadamente lo abstracto y se incomoda ante el más pequeño rasgo figurativo del pintor malagueño. Tiene claro que la pintura del futuro será abstracta o no será. Picasso quedó verdaderamente contrariado. Si nos referimos a "éxito", la proclama de Kootz era acertada, al menos en los siguientes años, pero a la vez encerraba una profunda sinrazón.

Argullol afirma, y lo suscribo, que el abstracto es una de las grandes revoluciones de la historia del arte. Malevich, Kandinsky o Rothko son sin duda esenciales. "Lo considero", escribe el autor, "una revolución espiritual que se engarza con las grandes revoluciones espirituales de la historia del arte". Bien es cierto, en efecto, que el arte necesita una catarsis que limpie periódicamente sus "excesivas retóricas, sean estas historicistas, sean alegóricas u ornamentales". El arte tal vez necesitase en ese momento una desfiguración ante "el excesivo peso de una figuración abigarrada y, a menudo, huera". Pero la desfiguración, la deshumanización del arte que diría Ortega, puede llevarnos en ocasiones a un callejón sin salida.

El profesor Argullol utiliza un ejemplo y explica que, al cabo, Leonardo y Malevich buscan lo mismo, el punto inicial que genera todas las posibilidades de la existencia. Escribe: "Cuando Kasimir Malevich pinta el *Círculo negro sobre blanco* lleva, probablemente sin saberlo, a la práctica lo que reclamaba Leonardo da Vinci en

el *Tratado de la pintura*: la intuición pintada de un punto que contiene todas las formas de la existencia". Tengo ciertas reservas sobre dicha comparación, pese a conmoverme la pureza ascética de los abstractos geométricos que emprendieron tal viaje al corazón de la pintura. El tema no es nuevo, como sabemos, pues la tendencia a la abstracción acompaña a la mejor pintura desde antiguo. Y aunque oímos a menudo que Velázquez es "el pintor de la realidad", vemos que además tiende siempre a la abstracción. Los términos de esta dicotomía son constantemente transgredidos. En esta línea podría destacar a algunos pintores que, entre otros, cultivaron la figuración después de haber bebido en las aguas que agitaron las vanguardias del pasado siglo. Me refiero a Giacometti, Sutherland y Bacon, cuyas obras me parecen una notable indagación en la representación del ser humano.

En definitiva, el arte no es una simple oscilación entre determinados formalismos o esteticismos, o no debe serlo. El trabajo del artista es indagar en la esencia de la representación del mundo. Un arte que no sea figurativo ni abstracto sino un arte en el que el hombre se reconozca. Concluye Rafael Argullol:

No obstante, el manierismo retórico anunciado, voluntaria o involuntariamente por Kootz, condujo al arte en la dirección contraria. Las obras de este arte eran idóneas para especular en las aulas o para ser colgadas en el dédalo interminable de los museos de arte contemporáneo pero poco aptas, por inanes, para mantener viva la tensión entre el hombre y su enigma. Por eso, tras los maestros

–Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock–, el siglo XX finalizó con la más nutrida pléyade de epígonos que pueda concebirse. Frente a ellos es necesario, por tanto, en el XXI, volver a contaminar al arte del enigma humano. O, si se quiere, más sencillamente, reintroducir al hombre en el arte.

Como verán, son estas unas notas fruto del trabajo y la reflexión de un retratista que intenta penetrar en el insondable enigma humano. Al igual que tantas veces a lo largo de mi carrera, he intentado con estas palabras responder de la mejor forma posible al encargo que ustedes me han hecho, a la vez que dejar constancia del inmenso honor que me confieren.

Pasar a formar parte de esta corporación, pensar que puedo contribuir al diálogo de la Academia de Bellas Artes con la sociedad que la sustenta, al debate sobre el destino del arte en tiempos en los que todo se diluye y parece derretirse, es un objetivo que espero alcanzar, y una oportunidad que les agradezco muy sinceramente y para la que espero estar a la altura.

Muchas gracias.

Discurso de contestación del EXCMO. SR. D. ANTONIO BONET CORREA

El inteligente y perspicaz discurso que acaba de pronunciar Hernán Cortés, para su ingreso en nuestra corporación, es la prueba fehaciente de la reflexión de un artista que ha consagrado lo más granado de su carrera al arte del retrato. Su disertación, de acuerdo con las pautas de las tradicionales oraciones académicas, está dividida en tres partes, en las cuales trata los temas fundamentales y la vigencia del retrato como género artístico. También es una meditación de la existencia de los seres humanos, hombres y mujeres los cuales, por medio de la representación de su imagen, alcanzan en vida la plenitud de su personalidad. Gracias a los retratos la figura de las personas fijadas en el cuadro quedan plasmadas para siempre frente al paso inexorable del tiempo. En el fondo el retrato es la forma de vencer la muerte, de no olvidar los rasgos y el talante de las personas ausentes de manera definitiva.

La brillante trayectoria profesional de Hernán Cortés, que en la actualidad se encuentra en la plenitud de sus años y el cenit de su maestría, comienza desde su infancia cuando, consciente de su irrevocable vocación, decide ser pintor. Nacido en Cádiz hijo de un médico, discípulo del doctor Marañón y amigo de los poetas de la Generación del 27, como Dámaso Alonso y Jorge Guillén, en su infancia tuvo como acicate la inclinación de su madre por el arte. El materno regalo de una caja de colores y los útiles para pintar, fueron decisivos para su futura carrera de artista. Tras abandonar los estudios de medicina, pasó por la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y luego por la de Madrid. A continuación sus viajes a Italia e Inglaterra, pasando por París y los Países Bajos, fueron decisivos para su ejercicio de la pintura.

tura. En sus visitas a los Museos y las Galerías de Arte, lo que más le interesó fueron los retratos de los artistas británicos: Bacon, Freud, Sutherland y Hockney y el norteamericano Warhol. Hernán Cortés, que durante un breve período pintó cuadros abstractos, muy pronto se dedicó a un arte figurativo, de decantada y depurada forma minimalista.

Durante un tiempo Cortés alternó el arte del retrato con el de los paisajes, urbanos y marítimos de Cádiz. Los jardines y las antiguas fortificaciones al borde de la bahía fueron objeto de su atención. La luz y la armonía cromática del conjunto están captadas de una manera sensible. Un poste o un elemento arquitectónico vistos al atardecer o en un día de calima, son suficientes para sugerir sensaciones de orden espacial que, piripintadas, proporcionan el disfrute y gozo inefable de una ciudad atravesada por los vientos y los fenómenos atmosféricos del infinito Océano Atlántico.

Antes de responder a las sugerentes ideas expresadas en su discurso por el recipendiario, queremos señalar el acierto de su elección por parte de nuestra corporación. Desde su fundación en el siglo XVIII la Academia siempre ha contado con la presencia de grandes retratistas. Basta sólo mencionar los nombres de Mengs, Goya, Vicente López, Raimundo de Madrazo, Sorolla, Julio Moises o Alvárez de Sotomayor. Aunque el encargo del retrato ha sido considerado por algunos pintores y tratadistas como un lastre y una cortapisa dentro de la jerarquía de los géneros artísticos, siendo relegado a un puesto inferior al de las grandes

composiciones históricas y religiosas, hay retratos que son obras maestras de la pintura. A título de ejemplo entre los contrarios al retrato citemos a Carducho, que opinaba que "un pintor sabio no puede ser un buen retratista". Este pintor español, de origen italiano, coetáneo y rival de Velázquez, se equivocaba de lado a lado al emitir tal juicio. Extraño resulta el caso de Rubens que opinaba que el retrato era un género ínfimo: "a la altura de cualquiera". El teórico Bellori calificaba despreciativamente a los retratistas de "hacedores de retratos". Estas afirmaciones quedan desmentidas ante los retratos de Holbein, Tiziano, Lotto, Velázquez, Rembrant, Goya e Ingres. No faltaron defensores del retrato. En la época romántica, cuando aparecieron los retratos fotográficos, Baudelaire defendía el retrato pictórico que, en su opinión, era un género "aparentemente modesto" pero que, sin embargo, "requiere una enorme inteligencia". Lo primero que tenía que hacer el retratista era "adivinar lo que está oculto" en toda persona. El penetrar hasta el alma del retratado y el apresar su secreto es la gran conquista del buen retratista. Definitivamente para Baudelaire un retrato es visualmente una "biografía dramatizada".

Retomando el hilo del presente discurso, señalemos que Hernán Cortés lo primero que hace es definir la esencia del retrato a través de las obras del pasado. Los egipcios rostros del El-Fayum, los donantes flamencos del siglo XV, los retratos italianos renacentistas, los barrocos y neoclásicos, además de los románticos y contemporáneos son ejemplos de la gloriosa historia de un arte imprescindible. Consciente de que el origen del retrato es querer

conservar la efigie de una persona ausente o fallecida, Cortés nos ilustra acerca de las imágenes individualizadas de los seres queridos o admirados que constituyen el Panteón del pasado. Al antiguo culto funerario se unió siempre el ansia de perpetuar la memoria de las personas más ilustres. Hernán Cortés cita con elogio a Plutarco autor de las "Vidas Paralelas". Para mayor abundancia añadamos los nombres de Diógenes Laercio, Plinio, Vasari o Palomino. También, como conjuntos pictóricos memorables enumeremos las famosas Galerías de retratos de Monarcas, Príncipes de la Iglesia y eminencias de la cultura, en los antiguos palacios y edificios monumentales, tanto estatales como privados. En nuestros días el políptico de los Padres de la Constitución, obra de Hernán Cortés es un conjunto tradicional de arte oficial.

De suma importancia son las disquisiciones sobre el parecido, la Fisionomía, la Prosografía y la Etopeya de los retratados. El rostro, que según George Simmel es "la más admirable síntesis estética" es el espejo del alma. De singular importancia son los ojos, ventanas del alma. A su expresividad se une la de las manos, útiles vitales, no solo para el trabajo sino también parlantes ya que hablan por sí mismas en los movimientos de la oratoria. Cortés para corroborar lo que piensa, cita a Paul Valery, que afirmaba que "lo más profundo está en la piel". Verdad absoluta.

Cuestión central del retrato es el o el no parecido al modelo. Es el tema de la mímesis sobre el que Aristóteles, tan partidario de la naturaleza y el realismo, considera que la copia naturalista al pie de la letra resulta negativa. Según el filósofo griego: "el objetivo del arte no es presentar la apariencia de las cosas sino su significado interno; pues esto, y no la apariencia y el detalle externo, constituye la auténtica realidad". El retrato que, en un principio es el resultado de pintar "la vera efígie" de una persona, tiene que ser una síntesis de la verdad y el sentido estético de la imagen de una persona, que en la quietud de su pose resume su individualidad psicosomática. El cordobés Pablo de Céspedes en el Siglo de Oro Español opinaba que "un cabeza bien pintada es superior a una cabeza que se parece" El pensador francés Alain afirmó que la pose "simplifica el modelo" en su sereno estado de ánimo venciendo la fugacidad y la viveza del instante.

Todo retrato encargado por una persona particular o por una institución oficial, tiene la exigencia de ser una imagen reconocible. Nadie quiere el no encontrar su parecido en el retrato. Cuando Gertrudes Stein comtempló el retrato que le hizo Picasso se extrañó de cómo la veía el pintor, el cual le respondió que con el tiempo acabaría pareciéndose, lo que así sucedió. Muchos de los historiadores han tratado de la veracidad de los retratos que pasados varios siglos son válidos desde el punto de vista iconográfico ya que nadie los conoció personalmente antes de fallecer. Miguel Ángel declaró que pasado el tiempo nadie sabría cuál era el aspecto de los Medici, esculpidos en su tumba florentina de la Iglesia de San Lorenzo. Tiziano retrató, después de muerta y sin haberla conocido a la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. Su imagen es la plasmación de la belleza ideal de una mujer.

En el discurso de Cortés hay una fábula que le conté hace ya mucho tiempo. Se trata de una historia que por más vueltas que le doy no sé si la he leído o si la he oído a alguien o la he soñado. Es el caso paradigmático de un hijo que deseaba tener un retrato de su difunto padre, con el fin que no se le borrase con el paso del tiempo la imagen de su progenitor. Cortés al meditar sobre esta leyenda hace un ejercicio de comprensión de la necesidad que tenemos de vernos reflejados en nuestros antepasados para desvelar el misterio de la vida y la muerte, tanto ajena como la nuestra personal. También constatar la dualidad moral de nuestra existencia. Cortés al referirse al Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde atina de pleno en el quid de la cuestión. El sueño de la pureza angélica o las maléficas fuerzas del subconsciente son las que determinan el bien y el mal de un ser humano. La dual forma del ego, la del doble de dos caras de la personalidad, el transvestismo, la máscara y el personaje que se es o el que se quisiera ser, incluida la trágica caricatura del retrato imaginario -ejemplo el retrato de Felipe II por Antonio Saura- son el producto de la transformación icónica de un personaje real.

La muerte está siempre acechando al ser humano dispuesta a llevarlo al incognito más allá. El sueño de la pureza y el de la eterna juventud son puras entelequias. El culto a los muertos es como una tabla de salvación, la promesa de otra vida no sometida a la nada.

El retrato es una forma del reconocimiento concreto de los seres vivos. Shopenhauer, filósofo de la voluntad y la representación,

al examinar la originalidad primordial del rostro humano, afirma que la unidad de su conjunto es la que hace "que distingamos una cara conocida entre millares de otras". Para el filósofo a pesar de las diferencias de las facciones de los distintos individuos, el rostro de un retratado es el que hace que reconozcamos su identidad. Ningún artista puede inventar una fisionomía en toda su verdad y originalidad reconstruyéndola tal y como la naturaleza la hizo. El retrato "robot", no es más que la versión imaginada e imposible de un rostro concreto.

Para concluir, dejando aparte miles de temas y problemas del retrato -formato y tamaño, de perfil, frontal, en tres cuartos, medio busto, sentado, de pie o de cuerpo entero, ecuestre, con uniforme o traje de gala, y etc. etc. - solamente nos referiremos a las palabras de Hernán Cortés. Resumiendo afirmemos que la intuición cognoscitiva del modelo, la disección del rostro, las posturas y los ademanes del cuerpo, encajando éste en el espacio, han sido desde la Antigüedad hasta nuestros días uno de los motivos esenciales para la conservación de la imagen de los seres humanos en toda su expresión corporal y anímica. Los retratos de carácter familiar e intimista, los de aparato oficial y propaganda política y social han tenido a lo largo de los siglos una vigencia permanente. Volviendo a citar de nuevo al pensador francés Alain, el gran mérito y honor del retrato consiste más que en el parecido personal el que el modelo se parezca al retrato pintado. Esto es lo que hace que para reconocernos como seres pensantes y vivos necesitemos el que se sigan haciendo los retratos de nuestros coetáneos, más significativos y destacados,

los cuales gracias a su retrato se convertirán en arquetipos ejemplares de la dignidad y nobleza del género humano.

Hernán Cortés con la excelencia de su obra de retratista nos proporciona un gran regalo.

La Academia está de enhorabuena con su llegada. Estamos seguros que su presencia en esta Casa va a ser beneficiosa, fecunda en obras y juicios.

Bienvenido Hernán y felicidades por tu incorporación a nuestra insigne y exclarecida corporación.

© de los textos: los autores

ISBN:978-84-96406-51-3 Depósito Legal: M-5329-2019