

LA IMAGEN DE LA FAMILIA EN LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA

Gloria Camarero Gómez
Universidad Carlos III de Madrid

Desde hace mucho tiempo, la familia era, para mi, mi madre y mi hermano. Fuera de ellos nadie más, salvo el recuerdo de los abuelos. Ningún primo, ese elemento tan necesario para la constitución del grupo familiar. Mi familia no es la "Familia". Tampoco comparto la opinión de los científicos que consideran a esta como un núcleo de pertenencia inmediata, un tejido de obligaciones y de rituales, de conflictos y de inhibiciones. Hay familias en las que las personas se "quieren".

Roland Barthes. La cámara lúcida.

TIEMPO DE FAMILIAS

La familia es universal. Pero sus límites, carácter y estructura registran múltiples variaciones en espacio y tiempo. Son variaciones que van desde la poligamia a la monogamia, desde la familia patriarcal a la conyugal igualitaria, desde grupos extensos formados por varias generaciones que viven juntas hasta la familia monoparental, desde el matrimonio como acuerdo hasta el matrimonio romántico por amor.

Entre nosotros, impera el modelo de familia denominado europeo, cuya característica fundamental es, según Jack Goody¹, el protagonismo que alcanza en el mismo la pareja conyugal monógama, unida por un vínculo matrimonial indisoluble, al que hombre y mujer acceden, al menos en teoría, libremente y en plano de igualdad. Su estructura es bilineal, es decir se valora tanto a los parientes del marido como a los de la esposa. Los cónyuges se llevan pocos años de diferencia y, como ha destacado HajnaP, se casan a una edad avanzada comparativamente a lo que pasa en otras culturas, de forma que se da una sexualidad de espera desde la adolescencia hasta el matrimonio.

Este modelo, gestado por influencia de la iglesia, ha sido predominante en Occidente desde la Edad Media hasta el último tercio del siglo XX, dándose lo que Roussell ha llamado "El reino de la familia conyugal"³. Pero, en los últimos treinta años, se han producido cambios ideológicos y demográficos, que han permitido hablar del agotamiento de la misma, como ha hecho Élisabeth Roudinesco⁴, e incluso, anunciar su "muerte"⁵.

Las modificaciones más importantes son consecuencia del cambio producido en el terreno de las ideas. La pareja matrimonial sigue siendo la fórmula preferida por la mayoría de las personas, pero su sentido ha cambiado y ha pasado a considerarse un elemento libre que puede crearse y deshacerse por la mera decisión de los afectados. Las separaciones y divorcios han permitido nuevas parejas y la constitución de las llamadas *familias recompuestas*, que registran muchas modalidades, como las formadas por madre o padre que viven con los hijos de una unión anterior y su nuevo compañero/a, el cual, a su vez, puede tener hijos propios y también haber hijos comunes. En realidad es un modelo flexible, en el que las relaciones familiares y de amistad se mezclan y los lazos de parentesco no están clara-

mente definidos. Igualmente, la mayor tolerancia ha incidido en el incremento público de las *familias homosexuales*, cuyo acceso al matrimonio está ya permitido, en nuestro país, desde el 1 de julio de 2005. Otro tanto cabría decir de las uniones de hecho o *parejas cohabitantes*, que, como novedad, han perdido ya el carácter que tuvieron en su momento de alternativa a las casadas, porque mantienen comportamientos muy similares.

Demográficamente, las pautas residenciales y los movimientos naturales han variado profundamente y han hecho aumentar los grupos más reducidos, como la *familia monoparental* o la *nuclear*. La primera, formada por un solo progenitor y su descendencia, es cada vez más común; pero la segunda, es decir la reducida a la pareja y los hijos, sigue siendo mayoritaria. Los hijos son menos y permanecen más tiempo junto a los padres, especialmente en los países del sur de Europa⁶.

En definitiva, tenemos nuevas realidades familiares y la prensa se hace eco de ellas⁷. La *familia conyugal* ha dejado de ser "opción única", pero mantiene su predominio en la estructura social y en la imagen artística. En ella nos hemos centrado. La pintura europea la ha interpretado desde la Edad Media hasta la Contemporánea y lo ha hecho en los retratos, en los episodios de naturaleza religiosa y en las escenas costumbristas. Los artistas han representado familias campesinas, Sagradas Familias, familias burguesas y familias obreras, desde los distintos puntos de vista que se crean a la luz de sus propios presupuestos ideológicos y de los imperantes en cada momento histórico.

LA PINTURA MEDIEVAL Y RENACENTISTA: DE LA SAGRADA FAMILIA A LA FAMILIA BURGUESA

La Sagrada Familia es un motivo iconográfico que llega tarde a la pintura. Durante toda la Edad Media, tanto en el románico como en el gótico e incluso en el bizantino anterior o posterior a la revolución iconoclasta, lo que se representa abundantemente es la figura de La Virgen con el Niño, es decir, Maternidades con mayor o menor expresión de sentimientos. Ello es lógico. Lo que destaca la Historia



FOTO 2. RAFAEL.
Sagrada Familia. 1505.

Sagrada es el hecho del Dios que se hace hombre con la intervención de una mujer, la Virgen. San José no es padre natural, sólo legal. Por ello, el protagonismo corresponde a la Madre, a la Maternidad más que a la Familia, lo mismo que sucede en la pintura profana, en la que también predominan estas frente a las escenas familiares.

Las primeras Sagradas Familias pictóricas no tienen identidad propia, sino que se insertan en determinados episodios de la Historia Sagrada, como la Natividad, la Adoración, la Epifanía o la Huida a Egipto (Foto 1). Tendremos que llegar al Renacimiento para que se muestre independiente y desvinculada de cualquier narración. Así sucede en las obras de Rafael. En estas (Foto 2), la figura de San José cierra el grupo y adopta una actitud protectora respecto a la Madre y al Niño. Se le atribuye un nuevo papel: ya no es un mero acompa-



FOTO 1. Frontal románico de la Iglesia de Avia (Barcelona) dedicado a la vida de la Virgen. Hacia 1200. La Sagrada Familia aparece en las escenas de la Natividad y de la Huida a Egipto.

ñante, sino un marido y un padre preocupado y ello será todavía más evidente en los ejemplos del siglo siguiente. La Historia Sagrada se ha hecho más emocional.

Pero el Renacimiento aportó otras novedades e impulsó el retrato burgués, en el cual "la familia no sólo se presenta sino que se representa"⁸. Uno de los objetivos fundamentales del retrato entonces era el de la conmemoración, ya que se proyectaba claramente hacia el futuro. Por ese motivo, "status" y retrato estaban unidos y la pintura como recuerdo visual de los miembros de la familia y de su rango fue una de las ideas que propagó el Humanismo. Este culto a la personalidad y a la propia identidad cultural se recoge también en la importancia que el linaje tendrá para los Humanistas y que se afanarían en representar a través del arte. En el tratado *Libri della Famiglia* (1432-1435), León Battista Alberti considera que el patrimonio, el honor y la virtud son los elementos básicos del linaje familiar. Se trata de un "concepto de familia estrecho, cerrado y limitado"⁹. Traza el modelo de la familia poderosa renacentista a través de la idealización de la suya propia y la fundamenta en dos aspectos: la femineidad y la riqueza. El primero se muestra en la castidad y en la maternidad; y el segundo, en la suntuosidad de la indumentaria y de los objetos del hogar.

El mismo Alberti evoca a las grandes estirpes de la sociedad italiana del *Quattrocento* (los Gonzaga, los Malatesta, los Médici, los Rucellai) y a los pintores que los representaron (Mantegna, Piero della Francesca o Botticelli). Igualmente, a algún miembro de aquellas, como el mercader Giovanni Rucellai que escribió el representativo recordatorio // *Zibaldone*. De acuerdo con este, la educación de la familia y el culto a la memoria se manifiesta en las representaciones de los antepasados, de los cuales hay que imitar las virtudes y perpetuar los buenos actos. La idea, tomada de Plinio y los retratos de la Antigüedad, hace que la función de dichas imágenes familiares sea doble: social (prestigio) y moral.

Estos planteamientos son los que alumbran el retrato familiar renacentista y los que desean mostrar los clientes a la hora de ser representados. Sin embargo, el ejemplo más representativo lo produjo la pintura flamenca del siglo XV. Fue esta una pintura impulsada por la burguesía y para la burguesía. Crearon obras de pequeño tamaño porque estaban destinadas a decorar las casas y no los grandes palacios o templos, y en óleo, la gran aportación del periodo que permitió colores más brillantes y mayor detallismo, en comparación con el temple¹⁰. En este contexto, Jan Van Eyck representó a *El matrimonio Arnolfini* en el momento de celebrar su boda (Foto 3). El pintor da fe de tal acto poniendo en el fondo *Johannes de Eyck fuit hic 1434* ("Johannes de Eyck estuvo aquí 1434") y convirtiendo la obra en un "testimonio matrimonial".

En aquella época, la celebración del matrimonio no requería de autoridad religiosa para certificar la unión. Bastaba con que los contrayentes expresasen su voluntad cogiéndose primero de la mano y después, él, haciendo el juramento con la mano derecha levantada. Así es como aparecen en la escena, que está llena de simbolismo religioso y la contemplan tres figuras reflejadas en el espejo convexo del fondo. La Ventana lateral abierta permite ver el exterior y que la luz entre en la habitación, pero las figuras, básicamente la mujer, están iluminadas por la lámpara que cuelga del techo y



FOTO 3. JAN VAN EYCK.
El matrimonio Arnolfini. 1434.



FOTO 4. HOLBEIN, EL JOVEN. La familia del Pintor. 1528.

que sólo tiene una vela encendida en alusión a la presencia de Cristo. El marco del espejo se decora con diez escenas de la pasión y no falta el rosario colgado en la pared del fondo ni el perro, en primer término, como signo de la fidelidad conyugal. La indumentaria es rica, como corresponde al alto "status" del adinerado mercader italiano Arnolfini, y en la mujer resalta el vientre abultado. No era sólo la moda de la época, sino el anuncio velado de la fecundidad futura, relacionada con la consumación del matrimonio, que encuentra en la procreación su razón de ser.

En definitiva, estamos ante el prototípico retrato burgués que demuestra el poder de clase a través de la opulencia del mobiliario y de la ropa. Pero su mayor originalidad radica en el hecho de que siendo una pintura profana tenga tantas connotaciones sagradas. Por ello, el acontecimiento pintado sobrepasa los límites del retrato y se convierte en el símbolo de todo lo que implica el matrimonio: juramento, fidelidad y fertilidad.

El Renacimiento nos dejó también representaciones pictóricas de familias que no procedían del encargo previo, sino de la simple voluntad de artista, como las tradicionales *familias del pintor*, que se impusieron a partir de entonces y son el resultado del cambio de criterio producido en cuanto a la consideración del artista. Este se ha alejado de la calificación de artesano que tenía en la Edad Media y ha pasado a ser visto como creador. Ha adquirido reconocimiento personal y profesional, y dicho reconocimiento se ha hecho extensivo a su familia. Por ello, accede a ser representada. Holbein, el joven, realizó su *Familia del Pintor* (Foto 4), que denota la influencia del modelo sagrado de la Virgen con el Niño y San Juan, tan extendido en su tiempo. El retrato de familia occidental no termina de desligarse de los referentes religiosos.

EL SIGLO XVII. EL HOGAR Y LA CORTE

Estas representaciones continuaron porque eran los modelos que más cerca tenían los pintores. Rubens immortalizó a Elena Fourment y sus hijos en diversos retratos. Jordaens, dentro de la misma escuela flamenca del período, hizo lo propio con la suya (Foto 5). Es la expresión de una vida familiar placida, ordenada jerárquicamente y alejada ya del modelo sagrado. Los personajes son los característicos de "mejillas de manzana", rebosantes de salud. El pintor se incluye en el conjunto y domina el grupo, desde su condición de *Pater Familias*. Las mujeres presentes, ya sea la esposa, la criada o la hija, ocupan el espacio que les corresponde en la jerarquía familiar. Cada miembro tiene reservado su lugar y dicho lugar viene predeterminado de antemano por razón de sexo.



FOTO 5. JORDAENS. La familia del Pintor. 1621.

En Holanda se da la misma reiteración de imágenes de pintores con sus familias y con similar carácter ejemplificante. El bienestar profesional se identifica con el personal y ello se manifiesta en textos como *Orbio Pictus de Comenius*, en el que se recurre a la familia del artista para dar ejemplo de "la familia". Rembrandt es la excepción y aunque en dos ocasiones se representó junto a Saskia, el resultado no encaja en la categoría de lo doméstico¹².

En general, en el siglo XVII, se intensificaron los valores familiares y se sobrevaloraron las escenas domésticas. El modelo sagrado se hizo cada vez más humano. Los gestos, las actitudes y las miradas se volvieron más populares y es a través de ellos que la Contrarreforma consiguió su objetivo de aproximar la religión a los fieles. Un buen ejemplo lo tenemos en *La Sagrada Familia del Pajarito* (Foto 6). Murillo presenta un grupo familiar, sencillo, equilibrado y unido, en un momento cualquiera de su actividad diaria. Sus miembros participan de la misma alegría y de la misma acción. Se afanan en el trabajo y sólo lo interrumpen para atender al Niño. Laboriosidad, responsabilidad y amor son algunos de los valores que transmiten y se concretan, básicamente, en la figura de la Virgen, la cual representa ya el ideal propuesto por la iglesia de "la perfecta casada". La historia sagrada se ha hecho historia cotidiana.



FOTO 6. MURILLO.
La Sagrada Familia del Pajarito. 1650.

Pero las mejores representaciones de la familia se producen en el género específico del *interior holandés burgués*. No son retratos, sino registros de vida cotidiana, fundamentalmente, "vida de mujer". Parfraseando a Virginia Wolf, la mujer tiene aquí "habitación propia" y reina en el espacio privado del hogar, desarrollando las funciones de esposa y madre que la iglesia y la sociedad civil le ha confiado. Son hogares pulcros, elegantes, ordenados, hechos de silencio y supresión del tiempo, que no permiten vislumbrar la situación real que vivía Holanda entonces, enfrentada a España en crueles guerra de religión.

La mujer lee una carta, se supone de amor, o la escribe. Posa para el pintor, cuida de sus hijos, toca la clave, el laúd o el virginal. Así la han mostrado Vermeer, Borch, Dou, Hooch, Maes, Metsu, Steen, Netscher o Witte¹³. Son actividades laicas pero impregnadas de una religiosidad a la medida del hombre, que, a veces, transcurren en compañía de la familia. En Retrato de grupo de Gabriel Metsu (Foto 7), el nacimiento del hijo la saca del espacio domestico femenino propio y la abre al exterior para, excepcionalmente, recibir los parabienes de la visitante. La procreación es un hecho bienvenido en todas las sociedades, pero todavía más si cabe en los Países Bajos, como lo sugiere la tendencia de los pintores del siglo XVII a representar recién nacidos fuera de situaciones históricas, mitológicas o religiosas.



FOTO 7. METSU. Retrato de grupo. 1661

La obra está concebida a modo de instantánea. Una señora acaba de entrar en la sala guiada por una sirvienta que le acerca una silla. La joven, que celebra su reciente maternidad, recibe a la visita junto a su marido y a otra mujer mayor. Las figuras derrochan solemnidad y ternura. Nunca miran de frente, sino que se centran en lo que hacen. Comparten protagonismo con el espacio en el que se encuentran, ese típico ambiente burgués perfectamente representado gracias a la habilidad del artista. Metsu ha reproducido con maestría las texturas de los materiales, desde la dureza del mármol del suelo a la suavidad de las sedas, pasando por la consistencia de la alfombra que cubre la mesa de la derecha de la habitación. La suntuosidad de la sala, la riqueza de las ropas y los objetos, indican que estamos

ante una familia verdaderamente adinerada. Alejandro Vergara¹⁴ sugiere que, posiblemente, se trate de Jan Jacobz Hinlopen y su esposa Leonora Huydecoper, que contrajeron matrimonio en 1657 y eran coleccionistas de arte.

Pero falta comunicación entre la pareja. El matrimonio del siglo XVII no se fundamenta en el amor sino en pactos económicos e intereses familiares. Es una necesidad social, consecuencia de la prohibición del incesto y de la obligación de aparejarse con alguien de fuera. A través del discurso eclesiástico se insiste en la primacía del amor cristiano por encima del humano, de forma que la función básica del matrimonio es la procreación, lo que convierte la sexualidad en un deber, y el amor no es imprescindible. La pintura en general y este ejemplo en particular recogen esa realidad y muestran como era el comportamiento habitual de los cónyuges: correcto y distante.



FOTO 8. MAES. Figuras en un interior
(El tamborilero desobediente).
1656-1657.

Un modelo de familia que disimula su verdadero significado lo tenemos en *Figuras en un interior* (*El tamborilero desobediente*) de Nicolaes Maes (Foto 8). El tema desarrollado es la disciplina y la educación de los hijos, que era muy valorado por los moralistas de la época. La madre amenaza a uno de los chicos para que deje de tocar el tambor, mientras el otro duerme en la cuna a sus pies. El cuadro demuestra que la infancia entonces no gozaba de la misma consideración que actualmente, en parte como consecuencia de la alta natalidad y mortalidad infantil. Hay que llegar a los siglos XVIII y XIX para que eso ocurra; pero es, básicamente, en el siglo XX cuando se desarrolla la idea de que el niño tiene que ser protegido por encima de todo y a cualquier precio. Los hijos dejaron de ser, entonces, la garantía de la supervivencia futura y se convirtieron en el símbolo de la realización familiar.

Pero esta obra es la *familia del Pintor*. El personaje que aparece reflejado en el espejo del fondo seguramente sea el propio Maes y es posible que las demás figuras sean su esposa Adriana Brouwers, el hijo de esta, Justus de Gelder, y la pequeña Johanna, la hija de ambos. La incorporación del autorretrato del pintor, demuestra, una vez más, el orgullo profesional y familiar que sentían estos artistas. Nuevamente, tenemos el recurso del espejo para mostrar las personas que están delante de la escena representada, como en el *Matrimonio Arnofini* o en *Las Meninas*. La semejanza es mayor con el cuadro de Velázquez, pintado el mismo año, y, así la figura de Nicolaes Maes, en este caso, o de los reyes Felipe IV y Mariana, en el otro, parecen estar en un retrato pictórico más que reflejadas en un espejo. Es un signo de la artificialidad barroca y del juego repetido que lleva a cabo con las imágenes reales y las imágenes figuradas.

También en Holanda y en el mismo siglo XVII, Frans Hals impulsó el retrato de grupo en general y de grupos familiares en particular. El *grupo familiar ante un paisaje* (Foto 9) se convierte en estampa social. Las figuras de cuerpo entero, salen de la intimidad de su hogar y se colocan delante del árbol, con lo que alcanzan luminosidad por contraposición al fondo más oscuro. En el lateral derecho, las nubes doradas, que recuerdan a la pintura de Rembrandt, inciden en un llano típicamente holandés, resuelto con amplias y abocetadas pincelas que se adelantan a su época. La pareja conyugal, en el centro de su familia, es una excepcional muestra de afectividad para su tiempo, y denota su alto rango social con la inclusión del chico de color, producto del colonialismo y de las amplias rutas comerciales llevadas a cabo por esta próspera burguesía de amplias miras.

Pero no todos los pintores del periodo representaron familias burguesas. La campesina irrumpió entonces en el panorama artístico de la mano de los hermanos Le Nain, en Francia. Se sitúa en interiores tenebristas y está tratada con tanta veracidad que parece anunciar las interpretaciones de Courbert, Millet y Daumier, los grandes realistas franceses del siglo XIX. Louis Le Nain pintó *De vuelta del bautizo* (Foto 10). Es una familia centrada por el protagonismo de la imagen paterna. Las figuras responden al más puro estatismo y son presentadas con la sencillez que caracteriza a su clase social.



FOTO 9. HALS. Grupo familiar ante un paisaje.
1645-1648



FOTO 10. LE NAIN. De vuelta del bautizo. 1642



FOTO 11. RIBERA. Magdalena Ventura
con su marido y el menor de sus tres hijos
1631



FOTO 12. VELAZQUEZ. Las Meninas o
La familia de Felipe IV. 1656

Por el contrario, Ribera pintó familias muy alejadas de aquella normalidad. *El retrato de Magdalena Ventura con su marido y el menor de sus tres hijos* es un buen ejemplo (Foto 11). Esta mujer, conocida también como *la barbuda de los Abruzzos*, da de mamar a su hijo con el único pecho que tiene. Ser deforme, como *El niño cojo*, del mismo autor, o los *bufones* de Velázquez, resulta todavía más impactante en su realismo. No pasa desapercibida. Por ello, satisface plenamente los afanes de efectismo y teatralidad que persiguió el barroco en aquellos países en los que se configuró como *arte de la Contrarreforma*.

Familia es también la familia real que mostró Velázquez en *Las Meninas* (Foto 12). En el primer inventario de Palacio de 1666 figuraba como *Su alteza la emperatriz con sus damas y una enana*¹⁵ y en el de 1734 se identifica con *La Familia de Felipe IV*, manteniéndose este nombre hasta 1843, que fue cuando Pedro de Madrazo incluyó la obra en el catálogo del Museo del Prado como *Las Meninas*. Curiosamente, el nombre de las sirvientas se antepone al de los amos, lo que es "reflejo incipiente del ambiente republicano y revolucionario característico de la Europa de mediados del siglo XIX"¹⁶.

El cuadro se pintó en la *Sala del Cuarto Bajo del Príncipe* del Alcázar de Madrid, que habitó Baltasar Carlos hasta su muerte en 1646 y que, desde entonces, fue el taller de Velázquez. Todos los personajes son conocidos. Antonio Palomino los identificó en el siglo XVIII¹⁷. En el centro aparece la infanta Margarita, que tenía entonces cinco años, escoltada por las dos *meninas*, o nobles doncellas que cuidaban a los hijos de los Reyes, María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco. La primera se arrodilla ante la niña y le ofrece un búcaro en bandeja de plata. A la derecha se sitúan los bufones Maribárbola y Nicolasito Pertusato con el perro. Detrás, Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Ancona. José Nieto en la puerta del fondo y Velázquez, delante, ante el caballete. Felipe IV y de su segunda esposa, Mariana de Austria, se reflejan en el espejo que cuelga de la pared trasera.

La manera de representar es innovadora y engañosa. Se trata de la representación de una representación que es la familia. Pero, ¿ante qué familia estamos?. ¿Es lícito hablar de la *Familia de Felipe IV* cuando sólo están los Reyes y la infanta Margarita, falta la hija mayor y heredera, María Teresa, y hay ocho personas más que no forman parte de ella?. ¿Estamos ante el mismo tipo de unidad familiar que retratarían más tarde, en 1743 y 1800, Louis-Michel Van Loo y Francisco de Goya en sus respectivas *Familia de Felipe V* y *Familia de Carlos IV*?. La respuesta está en el doble significado de la palabra "familia". Como dice Fernando Marías¹⁸, "usamos hoy un término que en el siglo XVII, tenía dos: el de "parentela", para referirse a los miembros de la familia consanguínea en sentido estricto, y el de "familia", en sentido lato, a partir del concepto latino de familia extensa, que incluía a los "famuli", a los criados y a los esclavos". Por lo tanto, *Las Meninas* es un retrato colectivo de la familia real en sentido lato, no sólo referido a la "parentela" y, al mismo tiempo, restringido, porque únicamente muestra unos cuantos servidores de la Corte.



La obra marcó un hito en la historia de la pintura. Su trascendencia va más allá del hecho de que Velázquez consiguiese en ella "pintar el aire"¹⁹ e iniciar el camino de la perspectiva aérea. Es el "retrato de familia" más famoso y cuya "personalidad fue tan poderosa como para crear un género dentro del retrato cortesano español"²⁰. Su influencia se dejó sentir en muchas de las siguientes representaciones de familias, como *La familia del Pintor*, que

FOTO 13. MARTÍNEZ DEL MAZO.
La familia del Pintor. 1559

realizó Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, tres años después (Foto 13).

El recuerdo de *Las Meninas* es incuestionable y hay muchas similitudes. Así, la idea de profundidad, aumentada, en este caso, con la colocación de la habitación del fondo; la disposición de las figuras de frente y de perfil; los cuadros que adornan el espacio, especialmente el retrato de Felipe IV en la pared del fondo; el centro destacado con mayor luminosidad o la estructura a modo de escenario, en el que la cortina de la izquierda hace el efecto de telón a medio descorrer, como en la obra de Velázquez lo hacia el caballete. Además, Martínez del Mazo también se autorretrata y aparece en el cuarto de detrás, de espaldas, trabajando, justamente, en el retrato de la infanta Margarita, cuyo modelo está ausente.



FOTO 13. MARTÍNEZ DEL MAZO.
La familia del Pintor. 1559.

Están representados ocho de los hijos del pintor. Los cuatro primeros, a la izquierda, fruto de su matrimonio con Francisca Velázquez Pacheco, que murió hacia 1654. Son Gaspar, Baltasar, María Teresa y Melchor. A la derecha se sitúa su segunda mujer, Francisca de la Vega, y los cuatro hijos tenidos con ella. Las alusiones a la familia Mazo se completan con el blasón que aparece en el ángulo superior izquierdo y que muestra el brazo de un hombre que lleva un mazo²¹.

Se trata, probablemente, de la primera pintura dentro de la historia del arte español en la que aparece representada una familia civil en un entorno doméstico. La familia es el tema central del cuadro y en él se subrayan no sólo los elementos de linaje, como el escudo de armas, sino también los lazos entre sus diferentes miembros, lo que no excluye las alusiones a la jerarquía interna. Hay una clara voluntad de marcar las diferencias entre los hijos de una y otra esposa. Por ello, se colocan en uno y otro lado, pero sin renunciar a la comunicación entre ambos grupos y esta se establece a través de María Teresa, que acaricia la cabeza de su hermanastro, marcando el punto de enlace.

El escudo, los vestidos y el ajuar de la casa proporcionan datos para la descripción social de la familia. Pero también se insiste en los datos de carácter profesional, incluso con más precisión si cabe. El cuadro sobre el que trabaja el pintor y el retrato de Felipe IV que adorna la pared de la sala son pruebas inequívocas de que no se trata de la familia de un pintor cualquiera, sino de la familia de un pintor que se dedica a retratar a la familia real. Además, como recuerda Jesús Portús²², las referencias que Martínez del Mazo hace a *Las Meninas* y a Velázquez bien podrían ser para indicar que lo más destacado del arte de la pintura se desarrolló en su propia tradición doméstica. La relación entre familia y actividad profesional es muy explícita en este caso.

LA CONTINUIDAD Y LOS CAMBIOS DEL XVIII

En el siglo XVIII, en España, la familia representada siguió siendo, básicamente, la de reyes príncipes y nobles. En 1743, Louis-Michel Van Loo pintó *La familia de Felipe V* (Foto 14) para el Palacio de Aranjuez²³. Sus precedentes no hay que buscarlos tanto en *Las Meninas* como en las escenas de la Corte de Luis XIV. La austeridad de los Austrias, visible en aquellas, ha dado paso a esta representación ostentosa, teatral y característica del barroco triunfante de la época. Los personajes no ocupan una habitación que existiese realmente, como en la obra de Velázquez. El Alcázar de los Austrias se había incendiado en la Navidad de 1734 y las obras del nuevo Palacio Real de Madrid estaban en marcha. El primer Borbón residía en el Palacio de la Granja, que ya estaba totalmente terminado, y en el madrileño del Buen Retiro. Pero el suntuoso salón en el que transcurre la escena pintada no pertenece a ninguno de ellos.



FOTO 14. VAN LOO. La familia de Felipe V. 1743.

Es un fondo arquitectónico inventado, sometido aún a la fórmula renacentista escenográfica, que recuerda a algunos trabajos de Veronés. Los mármoles, las masas de terciopelo que caen en pliegues de aparente descuido, las columnas de orden gigante, las balaustradas y los arcos que dan a un falso jardín, resaltan a los personajes, dispuestos a modo de friso en los primeros planos. Estamos ante un nuevo concepto de retrato, el retrato áulico del siglo XVIII, que triunfó en la Corte borbónica francesa de la mano de Jean Ranc, el cual vino a España para servir los intereses estéticos triunfalistas de estos borbones y realizó un retrato de la familia real²⁴, en el que se inspiró Van Loo para hacer este.

La familia real adopta posturas claramente rococó. Todos están lujosamente vestidos para una ceremonia cortesana, cubiertos de bandas y joyas, como esperando el paso de los palatinos en el besamanos o la recepción de los embajadores. Cada uno ocupa el lugar que le corresponde en "la familia" y los músicos de la Real Cámara tocan en una tribuna elevada para acentuar la solemnidad del momento. En el centro aparece el rey junto a su segunda esposa, Isabel de Farnesio, que apoya el brazo en un almohadón, en el que se encuentra la corona Real. A su alrededor se dispone la "parentela", no la "familia" como en *Las Meninas*. En el grupo de la izquierda: María Ana Victoria, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, al lado de Bárbara de Braganza y su esposo, el futuro Fernando VI. Detrás de los reyes están los infantes Luis y Felipe junto a su mujer. Cierran el grupo por la derecha, las otras dos hijas de Felipe V e Isabel de Farnesio (María Teresa y María Antonia Fernanda), la mujer del que sería Carlos

III (María Amalia de Sajonia) y este. Delante, vemos a dos infantas jugando con el perro. Una es la hija de estos últimos (María Isabel) y la otra, hija del infante Felipe (Isabel María Luisa).

Es un grupo en el que dominan los personajes masculinos sobre los femeninos, por su condición de herederos. Los siguientes monarcas Luis y Fernando, están al lado del rey. Carlos, que entonces era rey de las Dos Sicilias, aparece de pie y tan destacado como su hermano Fernando, pero más alejado del "centro del poder" porque en ese momento se veía difícil que llegase a ocupar la corona española. Van Loo no olvida que la familia, sobre todo si es de estirpe real, es una institución jerárquica y organiza el espacio en base a ello, convirtiendo en eje de la composición a Felipe V y a Isabel de Farnesio, que eran los monarcas reinantes y la cabeza de esa numerosa prole. Todo el conjunto resulta ficticio. Da la impresión de que el telón se ha levantado y aparecen en la escena los actores. Los individuos como tales se nos esfuman. Quedan "despersonalizados en aras del valor representativo de su función social"²⁵.

Bien distinta es la visión que ofrece Goya de *La familia de Carlos IV* (Foto 15). La ampulosidad ha desaparecido y los protagonistas están tratados con evidente sarcasmo. Por ese motivo, el pintor fue despedido de su cargo de pintor de Cámara. El referente de *Las Meninas* pesa, pero hay diferencias. Aquí estamos ante la "parentela" de Carlos IV, es decir los parientes de un linaje, sin otro sirviente que el propio Goya, el cual se autorretrata ante el caballete como hizo Velázquez en aquella obra. La profundidad es menor. Los personajes se disponen a manera de friso y el espacio que ocupan no difiere demasiado: es una habitación del Palacio Real de Madrid con cuadros en la pared del fondo, en lugar de una del Alcázar de Madrid, que ya hacia más de sesenta años que había desaparecido en el famoso incendio del día de navidad de 1734.



FOTO 15. GOYA.
La familia de Carlos IV. 1800.

En el centro no está el rey, sino la reina María Luisa, vestida a la moda francesa y con sus dos hijos más pequeños: María Isabel y Francisco de Paula. A la izquierda, dentro de la mayor oscuridad, aparecen los infantes Carlos, que posteriormente canalizaría las aspiraciones carlistas, y el futuro Fernando VII. Detrás de ellos, vemos a Francisco de Goya, a la infanta María Josefa, hermana del rey, y a una mujer con el rostro vuelto, que representa a la que sería la esposa del heredero y que en ese momento se desconoce. Por ello, no se muestra su cara. En el otro lado, más iluminado, destaca el rey y, detrás, su hermano Antonio Pascual, y sus hijas Carlota, Joaquina y María Luisa. Esta última se coloca al lado de su marido, Luis de Borbón, y lleva a su hijo, Carlos Luis, en brazos²⁶. Los personajes siguen las pautas de comportamiento de familia matriarcal y, en ellos, además, la vejez encaja mal, a diferencia de la infancia, perfectamente integrada y a la que Goya siempre interpreta con ternura.

De forma más cotidiana había pintado al *infante Don Luis y su familia* diez y seis años antes (Foto 16). Es un simulacro de retrato de corte, en el cual se inserta el propio Goya, que vuelve a autorretratarse ante el caballete. El grupo se presenta en su transcurrir diario, en una sencilla habitación de su palacio de Arenas de San Pedro, sin ningún boato. Es un modelo de familia centrado en la pareja conyugal. Por ello, el infante y su mujer, María Teresa de Vallabriga, ocupan el centro de la composición y están tratados en tono de total igualdad. No miran al espectador, sino que continúan con su tarea y, así, el hace un solitario mientras ella está siendo atendida por su peluquero. Detrás se colocan sus tres hijos. A la izquierda, los mayores: Luis María, con larga melena recogida con un lazo, y María Teresa, futura condesa Chinchón que se casaría con Godoy y a la que pintaría Goya en uno de los retratos más

bellos de la historia de la pintura. Aquí mira atentamente como trabaja el artista. Es la única figura que lo hace. La hija pequeña, María Josefa, que sería duquesa de San Fernando, está en la parte derecha, en brazos de su ama. El conjunto se completa con la presencia de otros sirvientes que aparecen ahí para subrayar el rango social de la pareja²⁷.



FOTO 16. GOYA. Retrato del infante Don Luis y su familia. 1784.

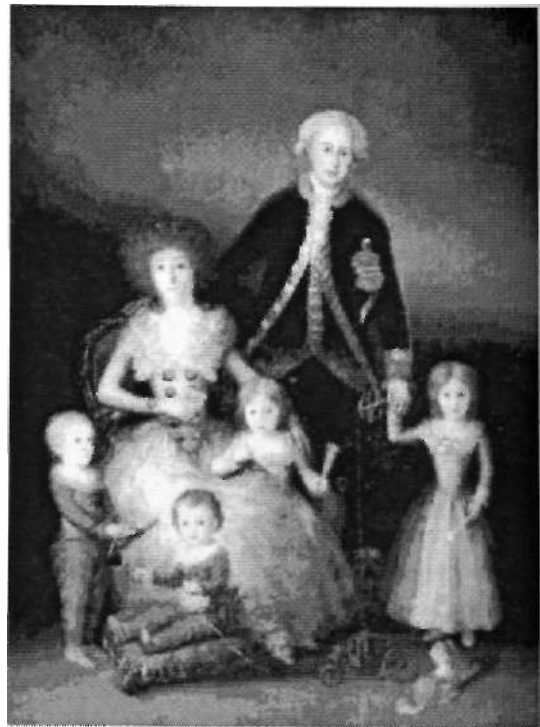


FOTO 17. GOYA. La familia de los duques de Osuna. 1788.

Los duques de Osuna (Foto 17) constituyen una imagen idealizada de la familia, que responde al nuevo concepto que se gesta en los mediados del siglo XVIII, según el cual la unidad familiar se fundamenta en el matrimonio por amor y en la protección de los hijos. La familia que hasta entonces había sido una institución formada para la transmisión de la vida, el apellido y la propiedad, se convierte ahora en un núcleo afectivo, cuyos miembros están unidos por relaciones de cariño y de solidaridad. Se critica el matrimonio de conveniencia²⁸ y se difunde la idea de que este creaba tensiones y llevaba al adulterio. Sin duda, los usos amorosos, como ha estudiado Carmen Martín Gaité²⁹, habían cambiado.

Las figuras se sitúan en una habitación de su palacio, pero totalmente desnuda de decoración, sin los característicos *atributos de salón*. No responde a la idea de espacio público y cortesano, sino a la de dominio privado, en el que es posible manifestar los sentimientos. El fondo es neutro y no hay alusiones ambientales para que el espectador se concentre en el grupo, que forma una estructura piramidal bastante sólida y estable. Aunque todos los personajes, menos uno de los niños, miran de frente y están más pendientes del pintor que de relacionarse entre ellos, Goya ha subrayado los vínculos de afecto que les unen, enlazándolos físicamente a la mayoría: la hija mayor, María Josefa que tenía cinco años y sería duquesa de Abrantes, da la mano a su padre, el cual adopta una postura protectora respecto a su familia y tiene puesta la mano derecha sobre el respaldo de la butaca en la que descansa su mujer. Esta mantiene entre su falda y su brazo izquierdo a la segunda de las niñas, Joaquina de cuatro años, futura marquesa de Santa Cruz y a la que también retrató Goya posteriormente. El tratamiento dado a los niños y a las niñas es distinto. Las chicas, que visten de gris perla igual que su madre, posan como

pequeñas damitas con sus abanicos, mientras que ellos, que también llevan el mismo atuendo entre sí, se entretienen jugando. Uno, Francisco de Borja de dos años, lo hace convirtiendo el bastón de su padre en un improvisado caballo, y el más pequeño, Pedro de un año y que sería Príncipe de Anglona, tirando de un hilo que sujeta una carroza en miniatura.

En definitiva, el cuadro es la referencia del matrimonio por amor que culminaría en el romanticismo. Transmite la idea de que la familia no es sólo un conjunto de personas ligadas por lazos de parentesco, sino que tiene también como ligazón un sentimiento de atracción y afecto mutuos.

La imagen no es muy distinta de la que ofrecieron los retratistas ingleses en el mismo siglo XVIII de las clases acomodadas, las cuales aspiraron a pasar a la posteridad a través de estas obras junto con los valores de orden, moral y seguridad que encarnan y que había transmitido el Calvinismo en la centuria anterior. Las nobles familias pintadas por Gainsborough son otra clara expresión de los vínculos afectivos que une al matrimonio. La importancia que tiene el paisaje en la pintura inglesa hace que estas figuras no se presenten en el interior de sus hogares, sino en los paseos por el campo, en *Paseo matinal* (Foto 18), que era una forma de ocio muy extendida entre las élites sociales, en los albores del romanticismo, y en los que no faltan los elegantes animales de compañía, como símbolo de clase.



FOTO 18. GAINSBOROUGH. La familia Byam. 1764.



FOTO 19. GREUZE. La viuda y su párroco. Hacia 1750

En Francia, Greuze da lecciones de moral en sus trabajos de escenas familiares. No son retratos. La familia es una excusa para expresar comportamientos ejemplificantes. La celebración familiar de la Epifanía (Foto 19), está presidida por la incuestionable figura del padre, que domina totalmente en la organización familiar.

LA DIVERSIDAD DE MODELOS FAMILIARES. SIGLOS XIX Y XX

La familia burguesa se representó en el interior del hogar. Degas, uno de los pocos impresionistas que prefirió la pintura de taller a la del "aire libre" porque según decía: "el aire de los cuadros de los grandes maestros no es respirable"³⁰, realizó, en dicho contexto, *la familia Bellelli* (Foto 20), que es el retrato del barón y la baronesa Bellelli, tíos del pintor, con sus dos hijas. El padre, de espaldas, es el protagonista absoluto de ese mundo de la felicidad doméstica, en el que todo es ordenado y respetable. No es la realidad, sino una imagen de la realidad.

El salón es el espacio en el que habitualmente se presenta la familia burguesa con el aparato decorativo que evidencia su condición. Sillones y butacas confortables, ricas telas en paredes y cortinas, cuadros y espejos, no tienen utilidad directa. Se trata de mostrar un standard de vida, en el que los comportamientos femeninos y masculinos son bien distintos. Las jóvenes exhiben sus habilidades y suelen tocar el piano, como muestra Menéndez Pidal en su *Nochebuena en familia* (Foto 29).



FOTO 20. DEGAS. La familia Bellelli.
1860-1862

Otras veces se sitúa en exteriores, pero, básicamente, en aquellos que son la prolongación de su intimidad doméstica, como los patios, jardines o terrazas de sus casas. En pocas ocasiones sale de dichos escenarios. Picasso, a modo de excepción, retrató a la familia Soler (Foto 21), en un prado siguiendo el modelo impresionista de los *almuerzos campestres* que crease Manet. El señor Soler era el sastre que Picasso tenía en Barcelona y con quien intercambiaba cuadros por trajes. Aquí lo representa con su mujer, sus cuatro hijos y referencias concretas a que se trata de un día de caza, como son el fusil, el perro y el conejo recién caído sobre el mantel. Originariamente, el fondo del cuadro era uniforme. El autor consintió que Sebastián Junyer ambientase el grupo en un paisaje. En 1913, cuando la obra entró en el Museo de Colonia³¹, Picasso lo volvió a su estado inicial, incrementando así la planitud y el primitivismo.



FOTO 21. PICASSO. La familia Soler.
1903.



FOTO 22. VAN GOGH. Comiendo patatas.
1885.

Al margen del retrato burgués, en otras escenas familiares, el dormitorio está asociado a la maternidad y a la enfermedad. En la cocina y en el comedor se muestran familias más humildes, como la que vemos en *Comiendo patatas* (Foto 22). Van Gogh quiso llevar la realidad de las clases oprimidas a la pintura porque, según dijo: "Representar al aldeano en acción es una figura esencialmente moderna, el corazón mismo del arte moderno. Ni el renacimiento ni el barroco lo han hecho. No, en los cuadros los hombres no trabajan"³². El almuerzo es el motivo del encuentro familiar. Cinco campesinos comen el alimento básico de su exigua alimentación en un sencillo comedor de paredes desnudas, iluminado sólo por la tenue luz de la lámpara central. Los personajes están tratados con un realismo sin concesiones y sus miradas constituyen el nexo de unión entre ellos. El pintor ha ejemplificado su famosa frase de "seamos nosotros, aunque seamos feos" y ha pintado la autenticidad, el gesto, "no una cabeza matemáticamente exacta, sino la expresión profunda. Por ello, los *Comedores de patatas* quedarán" .

En ocasiones, la escena familiar transcurre en el lugar de trabajo del padre y este se plantea como prolongación del ámbito casero. *La familia*, de Díaz Olano (Foto 23), denota un acusado paralelismo con obras de género religioso, intensificado, además, por el tipo de iluminación empleada. Una vela colocada sobre el banco de trabajo de este San José decimonónico ilumina al hombre mientras lija la madera y, al mismo tiempo, al quedar oculta por la cabeza de María, la luz de la vela dibuja el contorno de su cabeza a contraluz, dejándonos ver el perfil que se recorta con nitidez y llega tenue pero suficiente al niño sano, rollizo y tranquilo. El resto de la escena queda en penumbra, eliminando así detalles que no aportarían nada sustancial a la pintura y concentrando nuestra atención en los tres personajes que dibujan una línea vertical en el centro del cuadro, desde la cabeza inclinada hacia abajo del padre, pasando por las manos y la madera hasta la cara del niño. La madre queda un poco a la izquierda, como uno de los vértices del triángulo luminoso³⁴.

El tinte religioso suaviza todo lo que podría tener de agresiva la representación de temas sociales: San José era un artesano no un obrero. De esa forma lo había hecho ya Millet con sus labradores *te El Ángelus*, los cuales están dotados de un tono melancólico-religioso que desvirtúa la denuncia de la injusticia social.



FOTO 23. DÍAZ OLANO.
La familia. 1889



FOTO 24. SARDA. La comida del obrero. 1911

La calle es el mundo de la familia obrera y ahí situó Francisco Sarda su *comida del obrero* (Foto 24), en la que muestran actitudes que no difieren demasiado de las de otras familias de mayor categoría.

La vida matrimonial y familiar de los obreros del siglo XIX era muy diferente de la idealizada por el romanticismo. Las condiciones de vida de estos generaban otros comportamientos: amor libre, abandono familiar, prostitución, hijos fuera del matrimonio, control de la natalidad y aborto, que cuestionaban los ideales del amor burgués y romántico. Moralistas, higienistas y filántropos denunciaban la situación y el propio Engels³⁵, en su descripción de las condiciones de vida de la clase obrera en Inglaterra, se preguntaba como era posible que existiese la familia en aquellas condiciones.

El panorama cambió a partir de 1875. Como indica Xavier Roigé³⁶, las clases dirigentes y empresariales alarmadas porque veían en la falta de una familia estructurada el germen de las masas potencialmente revolucionarias, se propusieron mejorar la situación familiar de los obreros. El objetivo estaba claro: crear la "familia obrera" para conseguir, así, obreros menos conflictivos y tener sobre ellos un mayor control social. Los conceptos de amor y de matrimonio fueron un poderoso elemento ideológico que incidieron pronto entre los obreros. Las campañas moralistas ensalzaron las virtudes de la pareja conyugal como legítima y exclusiva. Las familias fueron nuclearizándose. También se insistió en la necesidad de liberar a la mujer del trabajo extra-doméstico para que pudiese dedicarse con exclusividad a lo que se consideraba que era su verdadera misión: ama de casa y madre. El que la mujer pudiese quedarse en el hogar era para la clase obrera un signo de bienestar material, un deseo lógico de asimilación a las condiciones de vida de la burguesía. La imagen de la mujer obrera ocupándose de sus hijos, paseando por la calle cargada con ellos o dándoles el pecho, formaba parte de la iconografía de la época.

Los obreros acogieron bien estas ideas e identificaron las mejoras de las condiciones de vida con la estabilidad familiar. *La comida del obrero* muestra un concepto de familia alejado del que hemos visto en el retrato burgués y los personajes no miran al espectador. No hay pose ni exhibición. Pero, estructuralmente resulta tan armoniosa y ordenada como aquellas. Cada personaje cumple su función y la mujer es también, y por encima de todo, esposa y madre. El artificio ha desaparecido y el pintor se ha limitado a contemplar, de la misma manera que hizo Picasso en *Mendigos a orilla del mar* (Foto 25), que tampoco es un retrato de familia, sino una representación de familia. Las figuras, tan estilizados que recuerdan a las del Greco, se cobijan en su más profunda tristeza. Por ello, resultan muy representativas de la época azul (1900-1904) en la que Picasso las pintó, dentro de la soledad que vivía entonces tras el suicidio de su amigo Casagemas. El azul es el color del infierno y ejemplifica la tragedia. Las cosas cambiaron en la época rosa (1904-1906). Picasso conoció el amor de Fernande Olivier, vivió una situación económica más desahogada y vio la vida de ese color. Las familias de arlequines centraron su atención y fueron el pretexto para desarrollar su creatividad. Representó figuras circenses, como ya habían hecho antes Seurat o Toulouse Lautrec, y se autorretrato con sus amigos del circo Medrano de París, a cuyas representaciones acudía con frecuencia. En *Familia de Saltimbanquis* (Foto 26), se incluyó, colocándose a la izquierda, vestido de arlequín y de espaldas al espectador. Tenía veinticinco años.

La familia tiene sus rituales periódicos y los pintores pusieron su atención en algunos de ellos, básicamente, como dice Carlos Reyero³⁷, en los de carácter religioso que se celebran sólo en determinadas ocasiones. Son actos propios más o menos solemnes, que sirven para reforzar los lazos familiares. Algunos de esos rituales tienen una gran proyección pública porque es cuando la familia se manifiesta ante la sociedad como tal. El primero y más importante es la boda. La pintura ha tendido a representar los momentos más familiares de la misma. Así, es frecuente el de la firma en la sacristía con la presencia de toda la familia, como hizo Fortuny en *La vicaria* (Foto 27).

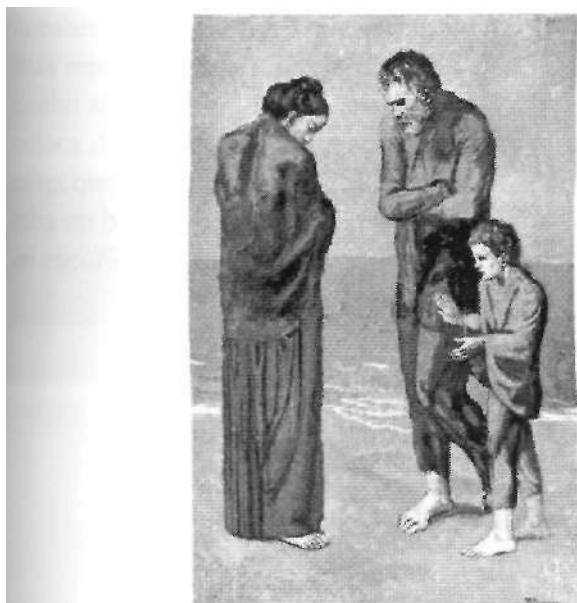


FOTO 25. PICASSO.
Mendigos a orilla del mar. 1903.



FOTO 26. PICASSO.
Familia de acróbatas con mono. 1905



FOTO 27. FORTUNY. La Vicaria



FOTO 28. SOROLLA. Primera comunión. 1896

La primera comunión es también un acto en el que la familia se reúne y se muestra. Las niñas suelen ser las representadas, siempre entre el misterio y la candidez, y con sus tradicionales vestidos blancos, que alcanzan gran protagonismo. Ellas son el centro de atención de sus familiares más próximos y se disponen junto a estos en el interior de las iglesias, los cuales destacan por el detallismo con el que han sido tratados. Así, en *la primera comunión*, de Sorolla (Foto 28), vemos a varias niñas salir de la sacristía en una especie de seudo-procesión encabezada por Carmen Magariños con sus abuelos. Todo esto planteado con minuciosidad: el banco del primer tercio, el estandarte con el escudo real encima o la reja en la que se llega a ver *la Anunciación* entre blasones, situada en el arquitrabe de la puerta de la misma.

Tras los acontecimientos de carácter religioso, nos encontramos con las reuniones periódicas festejadas en familia, entre las que destaca, muy especialmente, la celebración de la Navidad. Menéndez Pidal se autorretató junto a los suyos en *Nochebuena en familia* (Foto 29). La escena representa el sueño de cualquier familia tradicional: la madre toca el piano ante la atenta mirada del padre; los niños cantan al lado del Nacimiento y la niñera se ocupa del más pequeño. Nuevamente, estamos ante la imagen de la familia burguesa inmersa en su mundo, un mundo cálido, armónico, confortable y perfectamente ordenado.



FOTO 29. MENÉNDEZ PIDAL. Nochebuena en familia. 1905

La enfermedad y el fallecimiento aglutina también a la familia. Los pintores realistas^ *desiglc* dieron a estos temas una interpretación melodramática y los hicieron propios de las clases más *desfa*vorecidas. El grupo se concentra en la antesala de la muerte, ya sea la cama de un hospital de la *bene*ficencia (Foto 30) o el patio de la prisión ante una ejecución (Foto 31). Son visiones patéticas, *inserta*das en la iconografía de la época, que transcurren en escenarios específicos y recogen realidades *del* momento, como la elevada mortalidad o la represión del anarquismo. No falta la alusión al *consuelo* que aporta la religión y ahí está la monja que asiste a los enfermos o el sacerdote que conforta a la mujer.



FOTO 30. SORIANO. Desgraciada.
1896



FOTO 31. BENEDICTO.
La familia del anarquista el día de su ejecución.
1900

Lejos del realismo, el pintor que ha representado a la familia de forma más personal, sin concepciones ni maquillaje, desde la subjetividad, ha sido Egon Schiele. La familia sale del espacio doméstico.

Este integrante de la Secesión vienesa y muy relacionado con el expresionismo alemán, realizó, en 1913, la *Sagrada Familia* (Foto 32), en la que se autorretrato con su compañera Wally. El niño metido en una bolsa roja, a modo de placenta, parece una aparición. Un nimbo de amarillo luminoso rodea

la cabeza de la mujer como única referencia a la Virgen. Las manos se limitan a una señal de conjura. Más representativa todavía es *La familia* (Foto 33), que hizo en 1918, poco antes de morir, con veintiocho años. En el fondo, vuelve a autorretratarse, asumiendo la figura del padre. Pero, la mujer que se coloca delante de él no es su esposa, Edith, que murió también en ese mismo año de 1918, tres días antes que el pintor y embarazada de seis meses. El niño lo añadió al cuadro cuando supo que esta esperaba un bebé y entonces lo tituló *La familia* en sustitución del nombre inicial que era *Pareja humana en cuclillas*.



FOTO 32. SCHIELE.
Sagrada Familia. 1913



FOTO 33. SCHIELE. La familia. 1918.

LA MIRADA DE LA FOTOGRAFÍA

La fotografía la inventó un físico y dibujante *amateur*, poco habilidoso con el dibujo y que deseaba encontrar un medio artificial para obtener imágenes precisas. Fue el francés Niepce en 1826; pero quien lo patentó fue Daguerre, en 1839. Este se ganaba la vida en el mundo de las artes plásticas, haciendo decorados de teatro y dio su nombre al invento. Surgió, así, el daguerrotipo, que ofrecía una buena nitidez aunque tenía limitaciones. Las imágenes se fijaban en placas de cobre tratadas químicamente. Era un sistema de positivado directo, es decir no existía negativo y, por lo tanto, la posibilidad de hacer copias. Pero, el mayor problema que presentaba era el largo tiempo de exposición. Estamos todavía lejos de la instantánea.

El Gobierno francés compró el invento a cambio de una compensación económica para Daguerre y para los herederos de Niepce, y ese mismo año de 1839, el daguerrotipo se presentó en la Academia de Ciencias de París como "un invento nuevo para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante"³⁸.

Así, el objetivo de la fotografía en aquellos años iniciales no era otro que el de sucedáneo de la pintura y encontró su mayor demanda en el retrato. El retrato fotográfico sustituyó al retrato pictórico y las familias de la triunfante burguesía acudieron a retratarse a los estudios más reconocidos, como el

de Nadar en París o el de Napoleón en Barcelona. Son retratos de familia que presentan iguales convencionalismos que los pintados y recogen similares momentos, como la presentación del primer hijo (Foto 34).

La técnica fue avanzando y surgieron calotipos y colodiones, que permitieron ya copias³⁹, así como le *corte de visite*⁴⁰. Pero, la gran revolución fue la instantánea, que llegó en 1878 de la mano de Harper Bennet, el cual consiguió obtener imágenes en 25 centésimas de segundos. A partir de ahí, la fotografía se convirtió en un juego de niños al alcance de cualquiera y aparecieron maquinas fotográficas de muy sencillo manejo. La más conocida fue la famosa Kodak, lanzada al mercado con el popular eslogan de usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto, que era totalmente cierto. La cámara, que ha vuelto a comercializarse recientemente de forma más o menos parecida, venía cargada y el revelado y la reposición se hacían en fábrica.



FOTO 34. El primer hijo.
Chascornus (Argentina). 1909

A partir de ahí, la fotografía se convirtió en un juego de niños al alcance de cualquiera y aparecieron maquinas fotográficas de muy sencillo manejo. La más conocida fue la famosa Kodak, lanzada al mercado con el popular eslogan de *usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto*, que era totalmente cierto. La cámara, que ha vuelto a comercializarse recientemente de forma más o menos parecida, venía cargada y el revelado y la reposición se hacían en fábrica.

La fotografía se populariza y se origina una fotografía particular, que alcanza su mayor divulgación después de la Primera Guerra Mundial³⁸. Configura el álbum familiar. Se produce al margen de los profesionales y capta acontecimientos más o menos excepcionales, que transcurren en el ámbito familiar de cada persona, como las vacaciones, las fiestas de cumpleaños y Navidad, o los enlaces matrimoniales, en los que la familia retrata a los novios (Foto 35).

Pero, paralelamente, la familia siguió y sigue acudiendo al profesional para ser retratados en los grandes eventos. Las bodas son uno de ellos. Las fotos 36 y 37 muestran ese mismo momento con más de sesenta años de diferencia. En las dos tenemos a la novia con su familia, poco antes de salir de ella y formar la suya propia, pero están articuladas bajo conceptos diferentes. La novia de 1939 viste de negro y lleva mantilla española, como era costumbre entre la burguesía de entonces. Había ganado la Guerra Civil e iba de solemne luto en homenaje a los "caídos". La de del 2004 exhibe otros valores, básicamente el poder de clase, que se concreta en la representatividad del salón, de manera similar a como lo había hecho el retrato familiar pictórico burgués en *él fin de siglo*³⁹.



FOTO 35. Boda. La familia retrata a los novios. 2004.



FOTO 36. La familia de la novia. 1939



FOTO 37. La familia de la novia. 2003

Aparte de estos ejemplos hechos por particulares y/o por profesionales de la "BBC" (bodas, bautizos y comuniones), la familia ha centrado también la atención de la fotografía artística, que se ha configurado como una opción diferenciada y explota los nuevos lenguajes expresivos. Dentro de ella, la fotografía social es una constante. El antecedente de Riis e Hiñe, dentro del fotoperiodismo, con sus imágenes de denuncia social de los inmigrantes en Nueva York en los finales del siglo XIX, pesa en las familias que pudo retratar Agustín Centelles durante la Guerra Civil española (Foto 38).



FOTO 38. CENTELLES. Refugiados en el estadio de Montjuïc. Barcelona. 1936-1939

Ouka Lele, que es Premio Nacional de Fotografía 2005, en los años ochenta y desde la *movida madrileña*, interpretó en sus famosas fotografías pintadas a la familia desde distintas perspectivas, que en muchas ocasiones son el resultado de un profundo compromiso político. Es el caso de la serie que hizo de las *abuelas de mayo* (Foto 39) como denuncia a los desaparecidos de la dictadura argentina. Son familias incompletas. En este caso, está la abuela, la nieta y la biznieta, pero falta la hija. Por su parte, Alberto García Alix, que alcanzó la fama con los retratos de los actores más conocidos del cine porno, como Nacho Vidal, retrató a familias que romper los moldes tradicionales y lo hizo desde la más absoluta novedad. *Motero con sus hijos* (Foto 40) es un buen ejemplo. Se manifiesta una nueva faceta del motero, que es la de padre, normalizando la *movida madrileña*, en la que también fue figura destacada este autor.



FOTO 39. OUKA LELE. Abuela de mayo. 1988

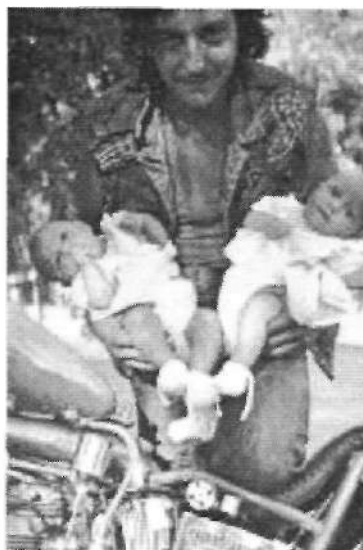


FOTO 40. GARCÍA ALIX. Motero con sus hijos. 1987

Fuera de estos presupuestos, el inglés Richard Billingham ha desarrollado una fotografía familiar verdaderamente original. Tomó como modelo a su propia familia para hacer trabajos contrarios a la estética del buen gusto y desligados de toda afectividad. En *Mis padres* (Foto 41), recoge esos criterios y coloca en el interior de un hogar sucio, desordenado y nada atractivo, a su madre alcohólica besando a su padre, enfermo de Alzheimer. Lo grotesco deviene real y verdadero porque se ha desmarcado de lo absurdo y arbitrario.



FOTO 41. BILLINGHAM. Mis padres. Serie Ray's a laugh. 1997

Ahora bien, en todos los casos, estas obras pictóricas y fotográficas son el resultado de la trascendencia que tiene la familia para el ser humano. "La familia evoca un sentimiento de filiación permanente, profundo y único para cada individuo, aunque perfectamente comparable. Por encima de los acontecimientos políticos, de los éxitos o fracasos profesionales, de las vicisitudes económicas, de los eventuales alejamientos de sus miembros, de la muerte misma incluso, la familia ha unido generaciones en torno a unos comportamientos rituales, cuyas emociones han terminado por traspasar las fronteras de las clases sociales, hasta forjarse la idea, para muchas personas, de que ahí radica lo verdaderamente importante de la vida"^{4Ü}. Por ello, pintores y fotógrafos le han prestado y le siguen prestando atención. Han creado imágenes que están en la memoria y que recordamos con nostalgia inútil.

NOTAS

¹ GOODY, J. *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*. Herder. Barcelona, 1986.

² HAJNAL, J. "European marriage patterns in perspective", en GLASS, D.V. y EVERSLEY, D.E.C. (eds). *Population in History: essays in historical demography*. Aldine Publishing Company. Chicago, 1965. Págs. 101-143.

³ ROUSSEL, L. *La famule incertaine*. Odile Jacob. París, 1989.

⁴ ROUDINESCO, E. *La familia en desorden*. Anagrama. Barcelona, 2004.

⁵ COOPER, C. *La muerte de la familia*. Ariel. Barcelona, 1976.

⁶ No es un fenómeno generalizado. En los países nórdicos los jóvenes se emancipan pronto. Un 90% abandona el hogar paterno para irse a vivir con su pareja. Así, el porcentaje de cohabitación es mucho más alto que en la Europa Mediterránea, lo mismo que el número de divorcios y la tasa de natalidad.

"La revolución familiar. Siete maneras de entender la familia en el momento más diverso de su historia", en *El País Semanal*. 9 de octubre de 2005.

⁸ FONTCUBERTA, C. "La familia es (re)presenta. El retrato a l'època moderna", en *Àlbum. Imatges de la família en l'art*. Catálogo Exposición. Museu d'Art de Girona. Girona, 2004. Pág. 61-70.

⁹ ROMANO, R. y TENENTI, A. "Introducción a los Libri della Famiglia", en ROVIRA, J. M. y MUNTADA, A. (recopiladores). *León Battista Alberti*. Stylos. Barcelona, 1988. Págs. 81-100.

¹⁰ PANOFSKY, E. *Los primitivos flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998.

¹¹ YARZA, J. *Jan Van Eyck*. Historia 16. Madrid, 1993. Pág. 66.

¹² Véase al respecto ALPERS, A. *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Mondadori. Madrid, 1992. Págs. 83-84.

¹³ VERGARA, A. Vermeer y el interior holandés. Catálogo Exposición. Museo del Prado. Madrid, 2003.

¹⁴ VERGARA, A. *Op. Cit.* Pág. 140.

¹⁵ FERNANDEZ BAYTON, G. *Inventarios reales. Testamentaria de Carlos II. 1701-1703*. Museo del Prado. Madrid, 1975-1981.

¹⁶ BROWN, J. "Sobre el significado de Las Meninas", en *Otras Meninas*. FERNANDO MARÍAS (ed). Siruela. Madrid, 1995. Pág. 68.

¹ PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica (1715) y El Parnaso español pintoresco laudado (1724)*. Aguilar. Madrid, 1947. Págs. 920-923.

¹⁸ MARÍAS, F. *Las Meninas*. Electra. Madrid, 1999. Págs. 49-50.

¹⁸ GALLEGO, J. "Las Meninas", en *Velázquez*. Catálogo Exposición. Museo del Prado. Madrid, 1990. Págs. 420-429.

¹⁰ PORTUS, J. "Orden y concierto. Escenas familiares de la pintura española. Del Renacimiento a Goya", en *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. Catálogo Exposición. Museo del Siglo XIX. Valencia, diciembre 2002-febrero 2003. Generalitat Valenciana.

Valencia, 2002. Pág. 46.

²¹ La descripción detallada del cuadro puede verse en: AA.VV. Ficha del Catálogo de la Exposición: *Pintura española de los siglos XVI a XVIII en colecciones centroeuropeas*. Museo del Prado. Madrid, 1981. N° 22.

²² PORTUS, J. Op. Cit. Pág. 53.

²³ En 1847 pasó al Museo del Prado, que es donde se encuentra actualmente. En el Palacio de la Granja hay una copia hecha por Lozano y Valle.

²⁴ Del cuadro de Ranc sólo se conserva un boceto, realizado entre 1722 y 1724, que está en el Museo del Prado de Madrid. Para más información, véase: MORAN, M. "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*. Catálogo Exposición. La Granja de San Ildefonso (Segovia), 23 de junio-17 de septiembre 2000. Patrimonio Nacional. Madrid, 2000. MORAN, M. *La imagen del rey Felipe V y el arte*. Nerea. Madrid, 1990.

²⁵ LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*. Akal, Madrid, 1987 (5° ed). Pág. 263.

²⁶ DE SALAS, X. Goya, *La familia de Carlos IV*. Juventud. Barcelona, 1959 (2° ed).

²⁷ El infante Don Luis era hermano de Carlos IV y había quedado fuera de la sucesión por haber contraído "matrimonio desigual" con María Teresa de Vallabriga, que no pertenecía a la realeza.

²⁸ Cabría aquí citar la obra de Leandro Fernández Moratín *El sí de las niñas* (1877) o la pintura de Goya, *La Boda* (1791).

²⁹ MARTIN GAITE, C. *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972). Anagrama. Barcelona, 1991 (4° ed).

³⁰ DE ALZAGA, M. *Cartas de Edgar Degas*. El Ateneo. Buenos Aires, 1943.

³¹ De ahí fue confiscado por los nazis en 1937 y subastado, años después, en la Galería Fischer de Lucerna, en la "vente de tableaux et sculptures de maîtres modernes provenant des musées allemands". Actualmente está en el Museo de Bellas Artes de Lieja y constituye un ejemplo muy cualificado de la época azul. Véase: "Les aventures d'un tableau de Picasso", *enArts*, 15 de noviembre de 1946.

³² VAN GOGH, V *Cartas a Theo*. La Haya, 9 de septiembre de 1882. Paidós. Barcelona, 2004.

³³ VAN GOGH, V *Cartas a Theo*. Nuenen, 14 de mayo de 1885. Paidós. Barcelona, 2004.

³⁴ Para más información sobre Ignacio Díaz Olano y la pintura regionalista vasca, véase G. CAMARERO. "Nuevas aportaciones en torno a la obra del pintor Ignacio Díaz Olano (1860-1937)", en *Kultura*, n° 2, Vitoria, 1990. Págs. 37-45.

³⁵ ENGELS, F. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Fundamentos. Madrid, 1971.

³⁶ ROIGE, X. "La familia en la historia europea", en *Álbum. Imatges de la família en l'art*. Catálogo Exposición. Museu d'Art de Girona. Girona, 2004. Pág. 27.

³⁷ RE YERO, C. "Ternura y melodrama. Escenas familiares en tiempos de Sorolla", en *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. Catálogo Exposición. Museo del Siglo XIX. Valencia, diciembre 2002-febrero 2003. Generalitat Valenciana. Valencia, 2002. Pág. 79.

³⁸ De hecho, entre las primeras fotografías "particulares" más conocidas destacan las que hicieron los soldados de la Primera Guerra Mundial en la retaguardia, retratándose los unos a los otros.

³⁹ De hecho, entre las primera fotografías "particulares" más conocidas destacan las que hicieron los soldados de la Primera Guerra Mundial en la retaguardia, retratándose los unos a los otros

⁴⁰ REYERO, C. Op. Cit. Pág. 71.