Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# El retrato en el Fondo de Arte de la Región de Murcia: tipologías y enseñanza

Juan Ramón Moreno Vera

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

**UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA GENERAL Y DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS**


# El retrato en el Fondo de Arte de la Región de Murcia: tipologías y enseñanza


Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante


**TESIS DOCTORAL**


**Presentada por:**

**Juan Ramón Moreno Vera**

**Dirigida por:**

**Dra. Dª. María Isabel Vera Muñoz**


2011

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

*Hay una dimensión estética en todo. Cada entorno escolar, cada acto de enseñanza, cada ámbito creado para estar en él, acrecientan o disminuyen la calidad de vida. Ya sea que se enseñe ciencia o arte, el desafío consiste en hacerlo bellamente.*

**Eliot Eisner**, a la Asociación para el desarrollo
y la supervisión del currículo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Índice

Abstract ..... 13

Agradecimientos ..... 15

I. Introduction ..... 19

II. Planteamiento del estudio ..... 25

2.1 Justificación ..... 25

2.2 Objetivos de la investigación ..... 27

2.3 Cuestiones de investigación ..... 28

III. Marco teórico y conceptual ..... 31

3.1 El Fondo de Arte de la Región de Murcia ..... 31

3.2 El género del retrato ..... 35

3.2.1 Concepto ..... 35

3.2.2 Breve historia del género del retrato ..... 38

3.2.2.1 Lenta evolución hacia el retrato que hoy conocemos ..... 38

3.2.2.2 El retrato moderno ..... 41

3.2.2.3 El esplendor del retrato ..... 43

3.2.2.4 Las fronteras del retrato se diluyen ..... 44

3.2.3 Publicaciones ..... 46

3.3 La Educación de la Historia del Arte ..... 48

3.3.1 Evolución histórica ..... 49

3.3.2 La Historia del Arte en la enseñanza ..... 52

3.3.3 La educación artística y las teorías en el desarrollo personal y académico ... 57

3.3.4 La educación artística, consideraciones prácticas ..... 58

3.3.5 Relaciones entre el desarrollo artístico y la educación en marcos formales y no formales ..... 62

3.3.6 La educación artística y estética ..... 65

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3.7 Educación y cultura visual ..... 69
3.3.8 Publicaciones..... 76
IV. Marco metodológico..... 79
4.1 Metodología de investigación ..... 79
4.1.1 Ámbito de investigación ..... 81
4.1.2 Espacio ..... 82
4.1.3 Procedimiento de catalogación..... 84
4.1.4 Tipologías de retrato..... 87
4.1.5 Contexto de la investigación ..... 92
4.1.5.1 Contexto artístico..... 92
4.1.5.2 Contexto social ..... 93
4.1.6 Tiempo ..... 94
4.2 Metodología didáctica..... 95
4.3 Fases de la investigación..... 96
V. Análisis y descripción de resultados ..... 101
5.1 El retrato oficial ..... 103
5.1.1 El retrato episcopal..... 107
5.1.1.1 Juan Mateo de Salamanca..... 107
5.1.1.2 Manuel Rubín de Celis ..... 112
5.1.2 El retrato monárquico. De Isabel II a Alfonso XIII ..... 121
5.1.2.1 Isabel II..... 122
5.1.2.2 Amadeo I de Saboya..... 126
5.1.2.3 Alfonso XII..... 128
5.1.2.4 María Cristina de Habsburgo..... 130
5.1.2.5 Alfonso XIII ..... 132
5.1.3 El retrato oficial en la dictadura ..... 135
5.1.3.1 Francisco Franco ..... 135

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2 El retrato burgués ..... 139
5.2.1 El retrato burgués en el siglo XIX ..... 143
5.2.1.1 Magdalena de Cuenca y Rubio ..... 143
5.2.1.2 Retrato de hombre ..... 146
5.2.2 Un retrato burgués del siglo XX ..... 149
5.2.2.1 María Teresa de la Campa y Roff ..... 149
5.3 El retrato cívico: amistad y homenaje ..... 153
5.3.1 El retrato cívico en el FARM ..... 155
5.3.1.1 Vicente Medina ..... 155
5.3.1.2 Juan González Moreno ..... 157
5.3.1.3 Benjamín Palencia ..... 161
5.3.1.4 Román Alberca ..... 163
5.3.1.5 Ana María Prefasi ..... 164
5.3.1.6 Carmen Meseguer ..... 166
5.3.1.7 Martín Perea ..... 167
5.3.1.8 María Jesús Jove Arechandieta ..... 167
5.3.1.9 Cristina Salas ..... 168
5.3.1.10 José Antonio Lozano ..... 169
5.3.1.11 Joaquín Garrigues Díaz-Cañabate ..... 170
5.3.1.12 Francisco Salzillo ..... 171
5.3.1.13 Antonio Machado ..... 172
5.3.1.14 Pablo Picasso ..... 176
5.3.1.15 Joseph Beuys ..... 178
5.3.1.16 Georgia O'Keeffe ..... 179
5.3.1.17 Inocencio Lario ..... 181
5.4 El retrato femenino ..... 183
5.4.1 La mujer: mero objeto en el retrato. ..... 186

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.4.1.1 Micaela Serrano Pérez ..... 186
5.4.1.2 Mujer con velo ..... 189
5.4.1.3 Magdalena Bonafé ..... 192
5.4.1.4 Teresa Estrada ..... 194
5.4.2 Protagonistas con identidad propia. ..... 196
5.4.2.1 Monique Les Ventes ..... 196
5.4.2.2 Constantina Pérez Martínez ..... 199
5.5 El retrato infantil ..... 203
5.5.1 Factores que motivan el retrato infantil y juvenil ..... 204
5.5.2 El retrato infantil en el Fondo de Arte ..... 207
5.5.2.1 Antoñita ..... 208
5.5.2.2 Pedro ..... 210
5.5.2.3 Niño sentado en banco ..... 213
5.5.3 El retrato juvenil ..... 215
5.5.3.1 Ramonet ..... 216
5.5.3.2 Composición (niños y Virgen de la Arrixaca) ..... 218
5.5.3.3 Interior nº. 4 (Muchacha leyendo la prensa) ..... 221
5.6 El autorretrato ..... 225
5.6.1 El autorretrato en el Fondo de Arte ..... 228
5.6.1.1 Pedro Flores ..... 228
5.6.1.2 Antoni Tàpies ..... 232
5.6.1.3 Ramón Gaya ..... 236
5.6.1.4 Ángel Mateo Charris ..... 239
5.6.1.5 Gonzalo Sicre ..... 242
5.7 El retrato de grupo ..... 245
5.7.1 El retrato familiar ..... 247
5.7.1.1 Retrato de relieve en placas (propuesta para un retrato familiar) ..... 247

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.7.2 El retrato cívico de grupo ..... 249
5.7.2.1 Reunión de artistas de mi generación en el Café Oriental ..... 249
5.8 El retrato funerario ..... 253
5.8.1 El arte sepulcral en el FARM ..... 255
5.8.1.1 Sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda ..... 256
5.8.2 El retrato infantil funerario en el siglo XIX ..... 263
5.8.2.1 Niña muerta ..... 264
5.9 El retrato histórico ..... 267
5.9.1 El retrato de historia en la colección autonómica ..... 269
5.9.1.1 San Francisco de Borja ..... 269
5.9.1.2 Cardenal Belluga ..... 272
5.9.1.3 Beatrice Cenci ..... 274
5.9.1.4 Alfonso X 'El Sabio' ..... 279
5.10 El retrato fotográfico ..... 283
5.10.1 El retrato fotográfico en la colección autonómica de arte ..... 287
5.10.1.1 Pío I ..... 287
5.10.1.2 Diego ..... 289
5.10.1.3 Mi madre y yo ..... 290
5.11 Iconotecas ..... 293
5.11.1 Iconoteca del Instituto de Segunda Enseñanza ..... 295
5.11.1.1 Diego Ramírez Pagán ..... 297
5.11.1.2 José Selgas Carrasco ..... 298
5.11.1.3 José Echegaray y Eizaguirre ..... 299
5.11.1.4 Ángel Guirao Navarro ..... 301
5.11.1.5 Francisco Salzillo ..... 302
5.11.1.6 Diego Saavedra Fajardo ..... 303
5.11.1.7 Salvador Jacinto Polo de Medina ..... 305

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.11.1.8 José Moñino Redondo, Conde de Floridablanca ..... 306

5.11.1.9 Antonio García Alix ..... 307

5.11.1.10 Diego Clemencín Viñas ..... 309

5.11.1.11 Diego Rodríguez de Almela ..... 310

5.11.1.12 Juan De la Cierva y Peñafiel ..... 311

5.11.1.13 Lope Gisbert y García Tornel ..... 313

5.11.1.14 Federico Balart Elgueta ..... 314

5.11.1.15 Francisco Cascales ..... 315

5.11.1.16 Francisco Cánovas Cobeño ..... 317

5.11.2 Iconoteca de Presidentes de la Diputación Provincial ..... 319

5.11.2.1 José Ledesma Serra ..... 320

5.11.2.2 Dionisio Alcázar Mazón ..... 322

5.11.2.3 Alfonso Palazón Clemares ..... 322

5.11.2.4 Gaspar De la Peña Abellán ..... 323

5.11.2.5 Gaspar De la Peña Rodríguez ..... 324

5.11.2.6 Francisco García Villalba Molín ..... 325

5.11.2.7 Manuel Unanua Fernández ..... 326

5.11.2.8 Juan Antonio Perea Martínez ..... 327

5.11.2.9 José Loustau Gómez de la Membrillera ..... 328

5.11.2.10 Teodoro Danio Alba ..... 329

5.11.2.11 José Esteve Mora ..... 330

5.11.2.12 Ginés Huertas Celdrán ..... 331

5.11.2.13 José Manuel Portillo Guillamón ..... 332

5.11.2.14 José Maestre Pérez ..... 333

5.11.2.15 Ramón Luis Pasqual de Riquelme y Servet ..... 334

5.11.2.16 Luis Carrasco Gómez ..... 335

5.11.2.17 Ángel Guirao Girada ..... 337

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.11.2.18 Antonio Pascual Murcia ..... 338

5.11.2.19 Agustín Virgili Quintanilla ..... 338

5.11.2.20 Agustín Escribano Cuixe ..... 339

5.11.2.21 José Ibáñez Martín ..... 340

5.11.2.22 Dionisio Alcázar González Zamorano ..... 341

5.11.2.23 Antonio Clemares Valero ..... 342

5.11.2.24 Vicente Llovera Codorniú ..... 343

5.11.2.25 Luis Pardo Fernández ..... 344

5.11.2.26 Mariano Girada ..... 345

5.11.2.27 Francisco Millán Munuera ..... 346

5.11.2.28 Vicente Pérez Calleja ..... 347

5.11.2.29 Carlos Collado Mena ..... 348

5.11.2.30 Antonio Pérez Crespo ..... 350

5.11.2.31 Antonio Reverte Moreno ..... 351

5.11.3 Colección *Nuestros Retratos* ..... 353

5.11.3.1 Encarnación Fernández ..... 353

5.11.3.2 Ángel Montiel ..... 355

5.11.3.3 Aurelio Pérez Martínez ..... 356

5.11.3.4 Andrés Salom ..... 357

5.11.3.5 Antonio Pérez Crespo ..... 358

5.11.3.6 Antonio Peñalver ..... 360

5.11.3.7 Francisco García Navarro ..... 361

5.11.3.8 Pepín Jiménez ..... 362

5.11.3.9 Ginés García Millán ..... 363

5.11.3.11 Ángel Pérez ‘El pichota’ ..... 366

5.11.3.12 José María Párraga ..... 367

5.11.3.13 Manolo Avellaneda ..... 368

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

5.11.3.14 José García Martínez ..... 370

5.11.3.15 Los Marañones ..... 371

5.11.3.16 Isabel Gil Gambín ..... 372

5.11.3.17 Pepe 'El correas' ..... 373

5.11.3.18 El ángel caído ..... 374

5.12 Otros retratos que se conservan en el FARM ..... 377

VI. Propuesta didáctica: Cómo enseñar Historia del Arte a través del retrato ..... 391

6.1 El tratamiento didáctico de las obras de arte ..... 391

6.1.1 Objetivos para el estudio de Historia del Arte en primaria ..... 392

6.1.2 Objetivos para el estudio de la Historia del Arte en Secundaria y Bachillerato ..... 394

6.1.3 Metodología y recursos educativos ..... 395

6.1.4 Actividades útiles para el alumnado ..... 400

6.2 Itinerarios didácticos ..... 401

6.2.1 Itinerario metodológico I: Análisis biográfico, del artista al receptor ..... 406

6.2.1.1 Desarrollo ..... 407

6.2.2 Itinerario metodológico II: Análisis formal, de la obra al receptor ..... 415

6.2.2.1 Desarrollo ..... 416

6.2.3 Itinerario metodológico III: Análisis histórico, de la obra al contexto social ..... 420

6.2.3.1 Desarrollo ..... 421

VII. Conclusiones ..... 427

7.1 Conclusions ..... 427

7.2 Conclusiones ..... 436

VIII. Referencias ..... 449

Abreviaturas ..... 463

Lista de cuadros ..... 465

Lista de figuras ..... 467

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Abstract

The aim of this study is to inquire on the didactic possibilities of the genre of portraiture for explaining general features of the History of Art. A group of portraits belonging to the official collection of Art of Region of Murcia, Spain, has been analyzed. Most of these works are shown for the first time in a scientific study, while others were hidden for years, owing they are being used as decoration for offices and public buildings.

In this study the portraits have been classified into different typologies, considering it as the most useful way to make an approach to portraiture, as the typology is the basic element that defines the features of compositions in the portraits. The eleven typologies that have arisen from our research are: state portraiture, bourgeois portraiture, civic portraiture, feminine portraiture, children portraiture, self-portrait, group portraiture, funerary portraiture, photographic portraiture and iconotheques.

On the other hand, it has been proposed a method to teach History of Art through the genre of portraiture. The proposal contains three different approaches to study History of Art, based on the use of the portraits previously analyzed. The first one is the biographic approach, which tries to show general characteristics of History of Art from the study of a single author, being the portraiture the basis of the explanation. The second approach is based on a formal comparison of works of art of the different styles of general History, centred on portraiture. The third one through portraiture consist of a historic approach using works of art to compare different social contexts, since art always reflects the society in which is created.

**Keywords:** portraiture, typology, art, teaching, didactic proposal

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Agradecimientos

*El retrato en el Fondo de Arte de la Región de Murcia: tipologías y enseñanza* es una investigación surgida del análisis profundo y sistemático de la colección de arte que posee la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM), y que se encuentra dispersa en diversos edificios oficiales de la institución autonómica.

En primer lugar me gustaría dirigirme a las personas e instituciones que me han ayudado a recorrer este proceso investigador y que me han facilitado el camino para conseguir datos, fotografías, documentación, libros u otro material útil para dicha investigación. En primer lugar quisiera agradecer la ayuda y el soporte brindado por el Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Universidad de Alicante, dentro del que he realizado esta labor investigadora, y en particular me gustaría agradecer a mi directora de tesis, la Dra. María Isabel Vera Muñoz, su esfuerzo, su ayuda y su ánimo en el difícil proceso de realizar este trabajo, donde ha sabido guiarme de forma profesional y paciente.

Desde luego me gustaría agradecer también a toda la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad Autónoma, la oportunidad brindada de poder trabajar con ellos conociendo así de primera mano toda la colección autonómica. Especialmente me gustaría agradecer el apoyo y la ayuda de mis compañeras Emilia, Doly, Pilar y Carmen. Además del personal de la Dirección General de Patrimonio, también me

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

gustaría agradecer la ayuda que me brindaron los trabajadores del resto de Consejerías y edificios oficiales que me guiaron y acompañaron en la catalogación física de toda la colección, en especial a María Dolores Beltrí.

También me gustaría agradecer de forma especial a los compañeros del Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM) toda la ayuda prestada durante este tiempo, gracias a su aporte en material documental y fotográfico. Gracias a su director y subdirectora, y muy especialmente quisiera agradecer la ayuda, siempre rápida y eficiente, de mi amiga y compañera María Jesús Vega-Leal Cid, quien además me acompañó y facilitó el acceso a algunas obras custodiadas en el Museo de Bellas Artes. Así mismo no quisiera olvidar la ayuda prestada durante su estancia en el MUBAM de mi amiga María Ángeles Rubio Gómez.

Otras instituciones que han prestado su colaboración y de quien no puedo dejar de acordarme son el Instituto Alfonso X 'El sabio' de Murcia, que en la figura de su director me ha abierto sus puertas de par en par, para el acceso a los retratos que en su centro se conservan; y el Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM), que siempre me mostró su colaboración aportando fotografías y documentación que pasaron por ese centro para ser restauradas.

En el ámbito bibliográfico, me gustaría agradecer la ayuda que recibí en la Biblioteca Antonio Nebrija, de la Universidad de Murcia, la Biblioteca de la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante, la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Murcia, la Biblioteca del CRRM, así como en la Biblioteca Regional de Murcia donde todos sus profesionales siempre me prestaron la ayuda que precisé en la búsqueda de información general y específica para esta investigación.

De entre todos los profesionales de la administración pública de la Región de Murcia hay dos personas a las que quiero dedicar un agradecimiento particular y muy especial, ya que gracias a ellas pude desarrollar profesionalmente mi labor y supieron guiarme y ayudarme dentro del ámbito de la historia del arte y la gestión de obras de arte. En primer lugar recordaré a mi compañera en la Dirección General de Patrimonio Inmaculada Martín, con quien recorrí despacho a despacho todos los rincones de la Comunidad Autónoma buscando, fotografiando y catalogando sus fondos. En segundo lugar quiero agradecer todo el apoyo profesional, personal e incluso su ayuda en esta

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

investigación a María Ángeles Gutiérrez García, con quien comencé a trabajar en el Museo de Bellas Artes de Murcia y a quien después he tenido el gusto de seguir visitando en el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma.

También quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad de Murcia, y en concreto al Departamento de Historia del Arte, que me ayudaron en el inicio de esta investigación con el estudio parcial de los retratos de personajes ilustres que se encontraban en el Fondo de Arte de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (FARM). Con especial interés quiero mostrar mi agradecimiento a D. Germán Ramallo Asensio, que dirigió mi Tesis de Máster, así como a Doña Concepción De la Peña y a Doña María del Carmen Sánchez Rojas que me ayudaron y apoyaron en el transcurso de mi experiencia investigadora. Así mismo no quisiera olvidar tampoco a los compañeros del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.

Además de las citadas instituciones universitarias españolas, también me gustaría agradecer la ayuda y apoyo de otros centros extranjeros, especialmente a la Universidad de Oxford donde pasé tres meses formándome, y muy especialmente a la profesora Sara González por su ayuda moral y profesional. También quisiera agradecer el apoyo del Courtauld Institute de Londres, donde siempre encontré la ayuda que necesité. Así mismo, quisiera agradecer la ayuda en materia bibliográfica que me brindaron en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, en el Instituto Warburg, así como en la National Library y la biblioteca de la National Portrait Gallery.

Por supuesto no voy a olvidar a las personas que más cerca de mí han estado durante estos meses y que han sido mi apoyo diario. Me gustaría agradecer a mis padres, Francisco y Fátima, y a mis hermanos, Paco y Lupe, su ayuda durante este tiempo y su colaboración en todo aquello que he requerido. No quiero olvidar tampoco el apoyo de mis amigos y amigas, con quien he compartido experiencias y emociones durante el tiempo que ha durado este estudio. Sin todos ellos esta investigación hubiera sido imposible.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# I. Introduction

The work *The Portraiture in the Art Collection of Region of Murcia: typologies and education* is a multidisciplinary project that proposes some new teaching options referring to the specific case of portraiture, as a form of studying general features of History of Art and its styles. In addition, other specific concepts that allow students of higher background to advance in topics related with arts, as sociology or psychology, are included.

In this study we combine areas such as teaching, History, Psychology, Art History or Sociology to bring the students useful teaching tools to study in deep the history of art. We also offer some teaching proposals taking portraiture as the base of the knowledge in order to make easier the study of the History of Art. We think that it is possible to define the general features of the history of Art through the portraiture genre, so we explain how to use this tool in class.

In addition to the specific learning objectives of this work, we also include other historical, artistic and documentary goals: the Collection of Art of the Region of Murcia is a set of art that has been scarcely explored in the scientific field, and we recover these works of art that neither are exposed to the general public nor are accessible to

researchers and professionals in the history of Art. Consequently, this study involves: a didactic proposal, a catalogue and a formal and historical analysis of this group of works of art, that is remarkable owing to its high documentary value as an icon gallery of important social characters in the history of the Murcia region and, in some cases, in the history of Spain.

The interest of the work may be justified through the presentation of its main objectives that are the following:

a) Make an inventory and a catalogue of the public collection of art, analyzing the portraits to revalue the works of art.

b) Propose different didactic methods to teach general concepts of History of Art through the genre of portraiture.

We have reviewed both the creation and the current situation of the works of art of the Collection of the Region of Murcia. This collection started in the nineteenth century when the Provincial Government of Murcia was instituted, and increased afterward as a consequence of the decorative needs demanded by the offices of the new institution. Along the twentieth century, the collection has grown due to new purchases of works by the administrative areas of representation. In 1982, the provincial council was absorbed by the Government of the Region of Murcia, being this the current owner of the art collection.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Before the explanation and the analysis of the collection, basic concepts on the portrait, concerning its meaning and definition, have been remarked. Despite portraiture is not a difficult concept, its meaning has changed over the years and has evolved as other social changes occurred. We present different approaches from other researchers which help to understand the genre of portraiture.

A brief history of the genre of portraiture has also been outlined. This is very useful from the didactic point of view, as it will allow students to associate the pictures analyzed with a particular artistic style or a particular type.

This conceptual context of the work ends with the current situation of the art education, and its evolution along time. The teaching of history of Art from the historical point of view, as well as the current situation that arises from a renewal of the

teaching of art has been reviewed briefly. Thus, it is shown how teaching of a particular genre as portraiture can help to explain the general evolution of Art history and other features of Art in a formal education.

We have explained the methodological baseline of the study, first considering the method used to catalogue the whole collection, and then the method used to classify the portraits. One of the most important concepts when understanding the portrait is the division into different typologies that allows to catalogue the works of art according with their common features.

After these subjects, focused to a better understanding of the portraiture, a historical, social, biographical, formal and stylistic analysis of the works of art is made.

The first of the types studied is the official portrait. In this review we show different sub-types that exist within the official portrait, which are associated mainly with the position of the personage painted. This type of representation is not only an agile and realistic representation of the physical condition of the personage, but also an important element from the iconographic point of view, because it shows some signs of its hierarchical status. Thus, we can found in this category portraits from bishops up to General Franco, including portraits of members of early monarchies from Isabel II to Alfonso XIII.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The second type studied is the bourgeois portraiture. Although the civic portraiture was not born in the nineteenth century, there is no doubt that during this century it attained a wide social acceptance and a great number of works were ordered. Much of this success of portraiture in the history of art comes from the bourgeoisie, the expanding and economically powerful middle class, which used to have portraits painted as a way of approaching to the upper social class.

Other civic portraits arise from family or friendship bonds, or from admiration. These pictures are rarely subject to contract, and the painter feels a higher freedom in this job.

In the case of female portraiture, a formal and biographical analysis of the portraits and the female personages has been made. We have focused our analysis on

equality as a way of understanding how the image of the women has changed in the genre of portraiture.

The following typology refers to a series of portraits of children and young people. The six portraits analyzed in this study belong to the twentieth century and are related directly or indirectly to the Region of Murcia.

One of the typologies that have attained a higher success over the past centuries is the self-portrait. All the works presented here can be considered outside the academic portraiture during the twentieth century. The come up of works of this type is due to different causes. Some artists have wanted to use his self image as a signature in important works. For others, the self-portrait arises as a collective reflection about the intellectual origins of the painting: the artist should be appreciated according with his genius, not as a mere artisan. Some artists used self-portrait as a way of showing their own public image. Others, however, used self-portrait to experiment and freely formal and psychologically not commissioned ways.

One chapter has been devoted to analyze two works in the collection that can be considered group portraits. The group portrait tries to create a common identity among all the personages represented. This can be perceived in the work of Pedro Flores, who represents some of the artists of the twentieth's generation during a meeting in the *Café Oriental*. Although the author outlines individually the characters of the personages, none of them has a dominant position, because the group of artists as a whole is what really matters. This feature is not noticeable in the other example of the public collection: a small roughly study done in clay by the sculptor González Moreno representing four members of a family as individual portraits together in the same composition.

The next chapter of this study concerns the funerary portraiture. Although the portrait as a genre has changed in the course of Art History, the images that linked Art and death have been always present. The funerary portraiture was popularized in Europe during the Roman Empire, and it acquired different forms and meanings over the centuries. Nowadays it has almost disappeared: since in the twentieth century death is considered only in a restricted familiar circle. In this chapter we have studied two funerary works that belong to the collection.

In the following section we have included a set of works of art that are not actually typical portraits but they can be situated between portraiture and history painting. This type of portraits was much appreciated in the nineteenth century, when the Romanticism was interested in the lives of significant local historical figures. Contrary to the earlier history painting, the characters are separated for the first time from the scenes or events, and are represented as individual portraits.

The photographic portraiture has been one of the most important types of portrait since it was born in the nineteenth century. The photographic portraiture made accessible to people a faster and cheaper form of portrait. At the present time, both art expressions coexist in a mutual enrichment.

Finally we have analyzed three iconotheques belonging to the Government of the Region of Murcia. The analysis has been applied to each collection rather than to the individual works.

The concept of iconotheque involves a common feature that joins all the works under a common meaning. The first iconotheque analyzed was that of the High School *Alfonso X El Sabio* of Murcia, the second one was the set of portraits of Presidents of the Provincial government, and the third is the set *Nuestros Retratos*, which is composed by portraits of celebrities somehow related to the Region of Murcia.

Based on the art-historical analysis made, a didactic approach, through this particular genre of art, has been presented. This approach improves the explanation of Art History, as well as other multidisciplinary concepts related to Psychology, Economics or Sociology.

Referring only to portraiture, we present three different didactic itineraries to teach Art History:

a) Biographic analysis of portraiture

b) Style analysis of different portraits

c) Historic analysis of some portraits

In this work we have unveiled a regional collection of portraits in order to put together the art-historical content analysis and the proposal of considering the portraiture as an educational resource. Our study shows that portrait, beyond being an element to be exposed in a museum, can be used as a teaching tool in class.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# II. Planteamiento del estudio

Una vez he podido agradecer la ayuda recibida e introducir los contenidos del estudio, nos gustaría plantear y enmarcar esta investigación que se ha venido desarrollando entre la Universidad de Alicante y la Dirección General de Patrimonio, dependiente de la Consejería de Economía y Hacienda de la Región de Murcia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

## 2.1 Justificación

Toda la información generada en los procesos de catalogación, fue, efectivamente, determinante para que nos decidiésemos a realizar una investigación dentro del mundo académico acerca de esta colección.

La tesis de máster fue el paso previo a esta investigación, y fue realizada también sobre un campo tan específico como el retrato dentro del Fondo de arte de la Comunidad Autónoma pero restringido a un pequeño número de retratos, como eran los que representan a los personajes más ilustres de la sociedad murciana.

Por supuesto esta iconoteca de personajes ilustres murcianos queda limitada a la colección autonómica, lo que supone una visión parcial de este tipo de retratos en la

Región de Murcia, ya que en este ámbito se podría ampliar el trabajo investigando acerca de otros retratos de murcianos ilustres albergados en colecciones que no son propiedad de la Comunidad Autónoma, así por ejemplo se podrían incluir la galería de retratos de Obispos de la Diócesis, la de rectores de la Universidad, la de Presidentes de la Asamblea Regional, la galería de retratos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (RSEAPM), u otros retratos que representan a ilustres murcianos que han quedado en las colecciones municipales o en museos murcianos con fondos estatales.

Desde luego esa investigación bien podría haberse continuado a modo de tesis doctoral investigando a fondo todas las colecciones –incluyendo los monumentos públicos que representan a murcianos ilustres- para poder establecer un catálogo completo de todos los personajes relevantes que conservan su retrato en la Región de Murcia, sin embargo finalmente decidimos, junto a la profesora María Isabel Vera, concentrar el esfuerzo en ampliar la investigación a todas las obras del género del retrato que existían en la colección autonómica, para de ese modo, poder abordar una aplicación didáctica de la Historia del arte, a través de un género como es el del retrato, que nos permitirá además observar la evolución de los estilos comparando las diferencias plásticas que surgen en el género con el cambio de estilo artístico.

Conviene expresar que los fondos autonómicos de arte, han sido objeto de muy escasas investigaciones. Las obras que pertenecen al Museo de Bellas Artes han sido recogidas en sus catálogos y guías, sin embargo el resto de obras que están dispersas en innumerables edificios administrativos permanecen casi ocultas a los ojos de la sociedad. Sólo dos catálogos han recogido, en parte, esos fondos: el primero data de 1981 y aún recoge los fondos de la extinta Diputación Provincial de Murcia; el segundo catálogo se editó con ocasión de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. En ambos casos son publicaciones que se limitan a recoger las fotografías de las obras y una pequeña reseña de las obras mostradas que, por supuesto, son sólo una mínima parte de las existentes.

Este hecho ha sido fundamental en la elección del tema, ya que no sólo hemos tenido la oportunidad de conocer a fondo esta colección, sino que además ésta ha quedado al margen de cualquier investigación anterior por lo que estamos ahora

abriendo una vía que debe continuar intentando estudiar la totalidad de la colección, ayudando así a que la propia colección reciba una intensa y merecida puesta en valor.

Un hecho parecido ocurre en otras comunidades autónomas, donde los fondos artísticos han quedado relegados en el ámbito de las investigaciones. Sólo la Comunidad Autónoma de Madrid gestiona una sala de exposiciones temporales dedicada a mostrar los fondos de arte contemporáneo que posee y que suelen ubicarse en despachos oficiales como ornamento, los catálogos que surgen de estas exposiciones temporales son una buena base para futuras investigaciones.

Otras comunidades que se han propuesto investigar sus fondos de arte son Cataluña, Asturias o las Islas Canarias. En el caso asturiano podemos citar además el interés que está mostrando el Principado por hacerse con retratos de personajes ilustres de Asturias para formar una iconoteca de hombres ilustres en el Museo de Bellas Artes.

## 2.2 Objetivos de la investigación

Dos son los objetivos principales de esta investigación:

a) El primer objetivo de esta investigación fue inventariar, catalogar, dar a conocer, analizar y poner en valor los retratos del FARM.
b) El segundo objetivo está relacionado con el primero y consiste en utilizar el retrato como instrumento básico o vehículo fundamental para la enseñanza del Arte con una metodología didáctica participativa y a través de una perspectiva holística de puntos de vista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como consecuencia de lo anterior, los objetivos parciales fueron:

Hacer un inventario de obras que estaban repartidas por los organismos oficiales de toda la geografía murciana, ya que gran parte de ellas eran desconocidas o se ignoraba su existencia y pertenencia al FARM.

También era necesario realizar su catalogación dentro del FARM, de manera que fuese fácil su búsqueda y rastreo dentro del mismo.

Dar a conocer dichas obras de arte al gran público, mediante este trabajo, para que en el futuro todos los investigadores y estudiosos del tema tengan fácil acceso a

las mismas o puedan conocerlas sin necesidad de recorrer cada una de las estancias oficiales en dónde están ubicadas.

Analizar dichas obras desde diferentes puntos de vista como el autor, el retratado, el observador, la época histórica y el contexto social y cultural.

Apreciar el patrimonio de la Región de Murcia como un fondo de gran valor desde el punto de vista artístico y educativo.

Respecto a su aplicación a la enseñanza del arte fueron objetivos:

Diseñar un tratamiento didáctico de la obra de arte, en nuestro caso el retrato, teniendo en cuenta los objetivos y contenidos de los diferentes currículos educativos vigentes.

Elaborar propuestas didácticas o itinerarios metodológicos para enseñar y aprender obras de arte que puedan ser aplicables a los diferentes niveles educativos.

Con estos objetivos se pretende conseguir una mejor y mayor comprensión del Arte dentro del marco general del currículum de Ciencias Sociales.

### 2.3 Cuestiones de investigación

Derivados de los objetivos, se nos plantearon las siguientes preguntas que conformarán el problema de investigación y al que responderemos mediante nuestro trabajo de investigación:

a) ¿Es factible realizar un inventario de todos los retratos pertenecientes al FARM que no estaban inventariados?
b) ¿Es viable realizar una catalogación de los mismos para facilitar su conocimiento y difusión?
c) ¿Puede ayudar este trabajo a otros investigadores y estudiosos para que tengan un fácil acceso a estos fondos artísticos?
d) ¿De qué forma se podrían analizar estos retratos para un mejor conocimiento de los estudiosos?
e) ¿Favorecerá este trabajo el conocimiento y valoración del Patrimonio murciano?

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

f) ¿Qué modelos de enseñanza son más apropiados para un aprendizaje más participativo?
g) ¿Existe una relación entre modelos de enseñanza y niveles educativos?
h) ¿Es posible hacer propuestas educativas utilizando el retrato como recurso artístico?

Las respuestas a estas cuestiones significativas vendrán desarrolladas a lo largo del presente trabajo de investigación que irá precedido de un marco conceptual y teórico en el que se recoge información sobre el contexto y las bases teóricas sobre las que se apoya esta investigación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# III. Marco teórico y conceptual

La Historia del Arte es una disciplina que puede enmarcarse dentro del ámbito general de la educación artística, aunque en su caso, no trata de enseñar a producir obras de arte, si no a que el alumno aprenda a través de ellas en un marco global que favorece el desarrollo de la persona.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El estudio de las artes visuales supone el aprendizaje por parte del alumno de la capacidad lectora de las obras artísticas, en cuanto a que éstas suponen un lenguaje de comunicación, basado exclusivamente en lo visual.

En nuestra investigación trataremos de implementar la educación de la historia del arte a través del género del retrato, para lo cual nos ayudaremos de la colección de retratos que posee la CARM y que sirve como base para la propuesta de itinerarios didácticos.

## 3.1 El Fondo de Arte de la Región de Murcia

Por supuesto, para comprender la investigación en un sentido amplio, hay que tener en cuenta que la actual colección de arte de la Comunidad Autónoma, tiene un origen concreto y un punto de partida temporal que la caracteriza.

En este sentido conviene destacar que la colección comienza en el Siglo XIX con la implantación administrativa de la Diputación Provincial de Murcia. Dicha institución comienza un lento proceso de compra de obras de arte normalmente con el objeto de decorar sus dependencias. A finales de siglo, la Diputación comienza a promover el aumento de dicha colección gracias a las becas que concedía a pintores locales para marchar a Madrid o al extranjero –normalmente Roma o París-. Estos pintores, como condición, debían enviar obras de arte a la Diputación mientras realizaban su estancia. Además la Diputación Provincial también aumentó sus fondos gracias a los inmuebles que gestionó y de los que proceden algunas de sus obras más antiguas, el ejemplo más claro fue el del Palacio de San Esteban que quedó en manos de la Diputación al ser sede de la Casa de la Misericordia, gestionando así mismo las obras de arte que en él se encontraban.

Ya en el siglo XX, la colección fue aumentando gracias a compras y nuevas becas que no dejaron de favorecer el arte murciano. Además la administración ideó nuevos métodos para promover el arte y a la vez aumentar su colección, así por ejemplo se crearon los premios Villacís de pintura y los premios Salzillo de escultura, premios que conllevaban que la Diputación conservase en propiedad las obras vencedoras de los mismos. Además a principios de siglo se fundó el Museo provincial de Bellas Artes donde muchas de estas obras podían ser expuestas.

Esta colección, que se fue formando en el tiempo, fue heredada por la CARM cuando la administración regional engulló a la provincial en 1982, pasando a ser la nueva institución la encargada de proteger, restaurar, conservar y estudiar las obras de arte.

Con la Comunidad Autónoma como gestora la colección tomó una dimensión nunca antes conocida, al crearse todo un sistema de adquisiciones para que ésta fuera aumentando, así como la puesta en marcha de nuevos mecanismos de promoción cultural que engrosasen la colección. En los años ochenta, el clasicismo imperante en las compras autonómicas, empezó a revertir a favor de obras contemporáneas. Así se

establecieron las bienales de arte de Murcia, tanto de pintura como de escultura. Estas bienales consiguieron que un gran número de artistas de fuera de la Región de Murcia vinieran a participar aquí en exposiciones siendo un incentivo foráneo que abrió la mente de muchos de los artistas murcianos que entonces comenzaban su carrera. Los fondos de la Comunidad Autónoma aumentaron vertiginosamente, también, gracias a otras propuestas como las becas de creación plástica que concedía la Consejería de Cultura.

Este aumento en las colecciones ha continuado hasta nuestros días gracias a proyectos como el taller *Nuestros retratos* o los concursos de pintura rápida que actualmente organiza la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Además desde el Instituto de la Juventud se vienen celebrando en diversos ámbitos artísticos los concursos *Murciajoven* que todos los años hace aumentar la colección ya sea en pintura, escultura o en fotografía.

Así pues, como consideración general hay que tener en cuenta que la gran mayoría de las obras que posee la Comunidad Autónoma pertenecen al arte murciano del siglo XX, aunque también se conservan las obras del siglo XIX y las que se están adquiriendo en este nuevo siglo que acaba de comenzar. Lo que no abunda, como era de esperar, son obras anteriores al Siglo XIX, y las pocas que posee la Comunidad Autónoma suelen proceder de la adquisiciones de inmuebles antiguos que pasan a ser propiedad de dicha institución, así por ejemplo gracias a la adquisición del conjunto de San Esteban o de San Juan de Dios nos han llegado obras renacentistas y barrocas.

En nuestra investigación, como ya hemos comentado previamente, vamos a valernos del conjunto de retratos que pertenecen al FARM y que están esparcidos por distintas ubicaciones administrativas de la Región de Murcia.

La colección pública de la Comunidad Autónoma ha tenido hasta la fecha muy poco protagonismo dentro de las investigaciones especializadas en Historia del Arte dentro de la Región, y aún menos un género tan específico como el del retrato.

Las únicas publicaciones que se han ocupado de dicha colección, son sendos catálogos publicados en 1981 por la extinta Diputación Provincial, y en 1992 por parte ya de la CARM.

En ambos casos se trata de publicaciones de fuerte carácter divulgativo, y poco ánimo científico. En el primer caso, el del catálogo de 1981, la mayoría de fotografías son en blanco y negro, y en apéndices se proponen algunos comentarios de las obras más importantes, así como una breve biografía de los autores cuyas obras aparecen. Por supuesto, no aparecen todas las obras que en ese momento formaban parte de la colección diputacional, si no que se realizó una selección de aquellas que, desde un punto de vista estético o histórico, podían ser más atractivas para el espectador.

El segundo de los catálogos surgió en 1992, con motivo de la Exposición Universal de Sevilla. De nuevo la publicación mantuvo el carácter fundamentalmente divulgativo, aunque en esta ocasión los comentarios de las obras más interesantes son un poco más extensos. Otra vez se realiza una selección de las obras que más puedan interesar al público ya que el catálogo estaba destinado a venderse en el pabellón murciano de la Expo' 92.

Desde aquel momento no ha surgido ninguna otra publicación que trate sobre la colección autonómica de arte, aunque cabe citar la Tesis de Máster titulada *El retrato en el Fondo de Arte de la CARM, catálogo de personas ilustres de Murcia* y realizada en la Universidad de Murcia, como único acercamiento.

Desde la publicación del catálogo de 1992, la colección autonómica ha crecido enormemente, especialmente en lo que concierne a obras de arte contemporáneo, gracias a las políticas de compras llevadas a cabo por la CARM, durante los últimos veinte años. En la investigación que nos ocupa aparecen un buen número de obras que han llegado al FARM con posterioridad a 1992.

Otras publicaciones han aparecido en estos últimos años que se han acercado a algunas de las obras que forman el Fondo de Arte, aunque haya sido de una manera tangencial. Nos referimos a los catálogos de las exposiciones donde han participado algunas de las obras más importantes de la colección. Las publicaciones que surgieron al calor de grandes exposiciones como *Nuestros retratos* (1998), *Huellas* (2001), *El pintor en el cuadro* (2007), *Poéticas del siglo XX* (2009) o la que giró en torno al legado de Juan González Moreno (2009), han analizado algunas de las obras pertenecientes a la colección que estudiamos.

Además hay que citar algunas publicaciones, también tangenciales al Fondo de Arte pero que han estudiado algunas de sus obras como son los catálogos de las Bienales de Arte llevadas a cabo en los años ochenta y noventa, o la Guía del Museo de Bellas Artes de Murcia que contiene un buen análisis de obras que conforman el espectro artístico de la Comunidad Autónoma.

## 3.2 El género del retrato

### 3.2.1 Concepto

A poco que hagamos un repaso, aunque sea muy superficial, a través de la Historia del Arte nos daremos cuenta que desde el principio ha existido un enorme interés en representar al ser humano como protagonista de las obras. Sin lugar a dudas, el arte es una manifestación del ser humano que puede ser considerada un lenguaje a través del cual el artista expresa de alguna manera algo que lleva en su interior y, a la vez quiere, que un destinatario reciba su mensaje y se emocione. Para lograr ese objetivo en la recepción del mensaje, sin duda un recurso fácil y comprensible, que logra hacer que el espectador se identifique rápidamente con la obra, es la representación del ser humano como un elemento cercano y reconocible. Y así podemos observar como el hombre y la mujer entran en las obras de arte sea cual sea la época, el estilo, la parte del mundo, incluso el género de representación, ya que las figuras humanas invaden desde el arte religioso, al mitológico, el alegórico, la pintura de historia o incluso se incluye dentro del paisaje.

Pero si existe una tipología en la que podamos decir que el ser humano es el auténtico protagonista de la obra esa es el retrato. Porque el retrato es la representación humana por excelencia, aquella en la que el artista refleja a través de un lenguaje propio, rasgos **físicos** que identifiquen al personaje retratado, así como elementos **psicológicos** que trasciendan lo físico para penetrar en el ámbito interior del espectador y hagan brotar emociones dentro de él. Sí, porque el retrato, no sólo es el contrato que firman autor y protagonista con el fin de perpetuar la imagen de éste último –que en realidad es el fin ulterior y fundamental que explica el retrato- si no que el género del retrato también cumple funciones ***publicitarias*** mediante las cuales el protagonista de la obra decide cómo quiere aparecer ante la sociedad, saltándose, si es necesario, las normas básicas del parecido físico.

En definitiva el retrato es la representación artística de un sujeto humano y de su **identidad** como persona, producto del choque de la personalidad del protagonista y la del artista, que varía según la interpretación que cada espectador tenga de la obra de arte.

La etimología del término retrato alude a la representación mimética de un particular individuo, entiendo esa mímesis como un duplicado o copia de los rasgos físicos externos de la persona.

Para L. B. Alberti (2004) exactamente ese carácter de duplicado realista es el que define el retrato como género, ya que opina que es un arte tan divino que consigue representar no sólo al que está distante si no que también describe al que murió hace tiempo, de forma que vence a la muerte a través del **recuerdo**.

Autores como los hermanos Francastel (1995: 11) han considerado el retrato como una representación que identifica a un ser humano en el **espacio** y en el **tiempo** y que forma parte del deseo humano de contemplarse a sí mismos a través de la interpretación de su propia imagen. También Burckhardt (2004: 144-294) creía que el retrato era el resultado del deseo individualista del hombre. Pero en realidad estas definiciones poseen un carácter parcial, ya que algunos de los encargos en el género del retrato, no cumplen una función de disfrute personal si no que han sido concebidos para **reflejar una imagen concreta** del protagonista ante la sociedad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Martínez Artero (2004) el retrato se puede definir de forma general como la representación de un sujeto. De una forma parecida y generalista se pronuncia también West (2004: 21), para quien el retrato se define sencillamente como la representación individual de una persona, aunque es consciente de las contradicciones que conlleva el retrato en cuanto a la búsqueda del parecido físico o su misión publicitaria, que puede hacer llevar a engaño presentando algo que no es verdad bajo un halo de perfecto realismo. Para ella el retrato conlleva siempre tres factores fundamentales: Primero el retrato muestra aspectos físicos concretos del individuo y al mismo tiempo **rasgos comunes de los individuos de la sociedad** en la que vive; Segundo, el retrato muestra siempre la cara y el cuerpo del personaje, así como su **carácter** o aspectos psicológicos: En tercer y último lugar, para West, el retrato conlleva una serie de **negociaciones** entre el artista y el personaje que puede modificar la obra final.

También Panofsky (1971: 194) piensa que el retrato por definición conlleva dos características fundamentales que unen la individualidad del género con su faceta histórica, ya que todos los retratos representan rasgos físicos de una persona, así como esa persona representa rasgos comunes que comparten el resto de individuos que pertenecen a la sociedad de su época. En cierto modo, según explica West (2004: 24), esta unión entre el parecido individual y la representación genérica de los tipos humanos, es algo que ya se advierte en el género desde las representaciones antiguas, especialmente en las esculturas griegas de *kore* y *kouros*, que repetían modelos humanos individuales de una forma genérica y estilizada.

Para Pope-Hennessy (1963: 3) el retrato es el resultado de **dos fuerzas fundamentales**, de un lado el artista que incluye su personalidad en la obra de arte, y por otro lado la del personaje retratado cuya psicología va a determinar en gran parte el retrato final. Además de estas dos fuerzas, que inequívocamente modelan el retrato, nosotros podemos añadir una tercera fuerza fundamental que también participa en el retrato y es la de la personalidad del **espectador** que contempla la obra, y cuya recepción puede variar al sentido de la obra de arte. Una idea similar es planteada por Garín Llombart (2004: 11) que explica que la *conmoción* que provoca un retrato sobre el espectador es difícilmente atribuible a su carácter representativo, si no que lo que nos impacta es la potencia de una imagen que tiende a hacernos considerar real algo que no es más que una **apariencia**.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Laín Entralgo (2004: 36) hace un análisis más profundo de lo que es el retrato. Para él, este tipo de representaciones pueden venir definidas por cuatro grandes líneas, que son la *presencialidad*, la comprensión, la elevación o la degradación. El primer concepto se refiere a la interpretación que hace el artista de la persona que posa ante él, no sólo sus rasgos físicos, si no la personalidad que su vida ha modelado. El individuo que posa ante el autor *es y está siendo* verdaderamente en el momento en el que se realiza el retrato. El segundo concepto es el de la comprensión, que es el sentido que tuvo en la mente el autor al realizar una representación y lo que de ella se percibe en el alma de quien recibe esa representación. La tercera vía de realización de un retrato es la elevación, que ya no sólo representa *lo que se es* si no que lo que el retratado *quiere ser*. Por último el cuarto concepto que puede definir un retrato es la degradación, que se refiere exactamente a lo contrario que la vía anterior, y es que en este caso el artista rebaja la condición moral del retratado en base a algún tipo de animadversión.

Continuando con estas definiciones del retrato nos encontramos con las ideas de Burke (2004: 91), que a su vez coincide con otros autores como Vinograd (1992), y que indica que cada vez más los historiadores del arte estudian los retratos como productos de un ***encuentro* o *transacción* entre el artista y su modelo**.

Todos los matices que concretan el retrato, y que hemos visto a través de las definiciones de un buen número de autores que han disertado acerca del género del retrato, van aportando ideas que, en conjunto, aclaran un concepto tan complejo como es el retrato, pese a que, a priori, es un tipo de representación sencilla de identificar y que provoca pocas dudas. Esa es la naturaleza propia del retrato que oculta bajo la realidad de lo físico algo que no es más que una representación falseada que nos llega a través de la interpretación del artista.

### 3.2.2 Breve historia del género del retrato

#### 3.2.2.1 Lenta evolución hacia el retrato que hoy conocemos

No cabe duda que la historia del retrato viene íntimamente ligada a la muerte, y al deseo del hombre de vencer a la muerte a través de perpetuar sus rasgos físicos de modo que perviviese la memoria del difunto de un modo espiritual a través de su retrato.

Sin embargo situar el nacimiento del retrato como género artístico es tarea bien difícil y sobre ese nacimiento se ha discutido durante siglos, siendo algunos autores partidarios de situarlo en el neolítico, otros en la cultura egipcia, algunos en la griega, otros en la romana, y los que se refieren al retrato moderno sitúan el nacimiento del género en el Renacimiento. Según West (2004: 14) existen, en realidad, dos líneas entre los investigadores para considerar el nacimiento del retrato: la primera es que el retrato es una invención del Renacimiento, algo que puede ser fácilmente refutable haciendo un repaso por la historia del arte antiguo. La segunda es que es una forma de representación antigua muy típica presente en todas las culturas del arte occidental.

Aunque es cierto que antes del Renacimiento es extraño el encargo de retratos entre artistas y modelos, Breckenridge (1969) escribió la obra más completa acerca de los orígenes del retrato y de su concepción en la antigüedad. En su libro ya podemos observar la presencia del deseo de trascender a la muerte mediante la reproducción de los rasgos físicos de las personas en la cultura neolítica polinesia donde se rendía culto a

las calaveras de los difuntos de una manera individual. Íntimamente relacionadas con este tipo de representaciones se encuentran las arcillas de Jericó, cerca de 5000 años a.C. donde las calaveras se recubrían de barro imitando los rasgos físicos de los muertos. En ambos casos podemos hablar del carácter mágico del retrato ya que en ese tipo de representaciones existía la creencia de que parte del representado pervivía a través de su imagen, pero sería muy aventurado pensar que existe un deseo similar al del retrato que nosotros conocemos, donde artista y modelo cruzan personalidades en una obra destinada a proyectar una imagen concreta del retratado.

Para Mena Marqués (2004: 345) el retrato aparece, como tal, en Egipto unos 2500 años a.C. Las representaciones como el retrato de Nofret, recuerdan tipos femeninos reconocibles desde el punto de vista étnico, aunque es evidente que los retratos egipcios corresponden a un esquema predeterminado destinado a representar el poder de la familia real, y no la personalidad individual y concreta de un faraón.

Para Richter (1969), el retrato tal y como lo conocemos hoy día, nace en realidad en la cultura griega. Y aunque el retrato moderno actual se viene practicando desde el Renacimiento, bien se puede decir que los precedentes griegos y romanos son perfectamente válidos al albergar en sus representaciones la búsqueda interior de los personajes retratados y no son más que una imagen mágica de carácter realista. Según Richter el concepto del retrato individualizado no nació en Grecia hasta el siglo V a.C. aunque después pasó por varias fases de evolución hasta llegar al retrato romano. Los primeros retratos griegos aparecen en forma de monumentales estatuas de bronce erigidas en honor a los grandes héroes locales, aunque en realidad el retrato griego nos ha llegado a través de las copias romanas que se pusieron de moda entre los patricios en la época imperial.

Para García Bellido (1972: 95-96) existen múltiples diferencias entre el retrato griego y el romano ya que éste último mantiene un origen realista más *primitivo* heredado de las imágenes naturalistas provenientes de las máscaras funerarias. El retratista griego procede completamente a la inversa ya que no está interesado en los accidentes físicos del rostro humano, si no en mostrar el *alma* del representando tomando sólo del exterior lo necesario para subrayar ese ámbito psicológico. El hecho de que el retrato romano supone un verdadero afán realista –a diferencia del griego- y que es capaz de representar a través de la mirada el espectro sentimental e interior de los

protagonistas hace que autores como Stewart (2004) hablen del retrato romano como el verdadero nacimiento del retrato moderno, en lugar del que se hacía en Grecia.

Uno de los hitos que marca la historia del género del retrato se produce precisamente en época romana, aunque en la provincia egipcia de Al Fayum, donde fueron encontradas una serie de tablillas de carácter funerario, en las que aparecían pintados los retratos individuales y realistas de los difuntos. Para algunos autores estos retratos de Al Fayum son los primeros ejemplos del retrato individual pictórico, aunque por escritos sabemos que ya se pintaron retratos pictóricos en la antigua Grecia.

A finales del siglo III se produce una gran crisis en los valores culturales, estéticos, ideológicos y sociales en el arte del Imperio romano, que incide directamente en el tratamiento del género del retrato (Yarza, 2004: 55). Algunos autores, como será el caso de Plotino (1982), inician una corriente en la que opinan que la belleza humana no reside en una perfecta proporción corporal, si no que se encuentra en representar parte del alma, que contiene algo de divino en ella. Por lo tanto reflejar la belleza espiritual será el objetivo del arte futuro y la expresión empieza a concentrarse en la mirada, mientras que las formas tienden a lo geométrico y a representar arquetipos humanos dando poco a poco lugar a lo que sería el retrato en la Edad Media (L'Orange, 1933).

El cristianismo tiene mucho que ver en la imposición de esta clase de retrato ya que recuperan las ideas neoplatónicas en lo que concierne al bien y la belleza, considerando más veraz el retrato espiritual. A partir del siglo V el retrato casi desaparece por completo, quedando sólo algunas representaciones que poco tienen ya que ver con el retrato que busca el parecido físico como punto de unión entre el modelo y la obra.

Con la desaparición del Imperio Romano de Occidente, el retrato siguió una vida paralela en la zona oriental: Bizancio. En los retratos de los *basileos* según Grabar (1998) existe una representación más o menos realistas de las facciones de los emperadores, aunque el retrato no se pueda equiparar a la *vera efigie* que se realizaba en el mundo antiguo.

Mientras tanto en Occidente, aunque en un primer momento el retrato espiritual o representativo había hecho casi desaparecer al género, progresivamente se perciben cambios culturales, fuertemente vinculados con la *renovatio* carolingia. El retrato

resurge gracias a la figura del emperador que propicia un tipo de arte movido por imperativos ideológicos, como sucedía en el pasado. Carlos "el calvo", nieto de Carlomagno, fue quien más explotó estas representaciones creando una apropiada visión de su poder equiparándose al rey David al que copia sus rasgos faciales. Por lo que no se puede hablar de realismo en el retrato altomedieval.

#### 3.2.2.2 El retrato moderno

Para Keller (1939: 227-354) el cambio de actitud que nos conduce al retrato moderno es muy lento y depende de los países. El primer lugar donde se detecta será Italia, y más tarde Francia. En España llegará con una tardanza altamente considerable. Las primeras representaciones en las que el parecido realista vuelve a brotar se producen en las esculturas funerarias de Italia, aunque no sería hasta el siglo XIII con la tumba de Clemente IV en Viterbo. También en Italia se retomaría el proceso realista en el retrato pictórico, aunque fuera siempre dentro de una obra votiva mayor, como un retablo o los frescos de una capilla particular, donde los protagonistas aparecen normalmente en forma de donantes, súbditos de una imagen sagrada. Algunos de los primeros ejemplos son los retratos de Roberto de Anjou ante su hermano Luis de Tolosa o los frescos del cardenal Montefiore en Asís.

A partir del siglo XIV la puerta al retrato moderno se considera ya abierta, manifestándose un importante salto hacia delante gracias a los pintores de los Países Bajos. Aunque no sería hasta la época renacentista cuando se produzca en verdadero punto de inflexión en la historia del retrato gracias a la profesionalización de la pintura del retrato, como indica West (2004: 14).

Pope-Hennessy (1963: 66) indica que el Renacimiento supone el nacimiento moderno, a través de la recuperación de los modelos de la antigüedad romana. De hecho algunas de las primeras representaciones retratísticas del renacimiento son los autorretratos en bronce que hizo Alberti a modo de medalla romana. Ya en el siglo XV artistas como Van Eyck en Flandes o Pisanello en Italia comienzan a realizar retratos individuales de forma completamente autónoma, alejados ya de representaciones de donantes como las de Masaccio en la *Trinidad* de Sta. María Novella o los altares hechos por el Maestro de Flémalle. Las motivaciones que mueven el nuevo retrato se basan en el hecho social de que el retrato se vinculaba a las altas esferas de la sociedad,

por lo que la nobleza reclamó este género para acreditar el prestigio, además, en mundo del humanismo conviene no olvidar que los protagonistas deseaban imitar a sus antepasados romanos quienes encargaban retratos de sus difuntos para alentar las virtudes de sus descendientes (Burke, 2004: 94).

Poco a poco el retrato pictórico comienza a imponerse a los grandes monumentos funerarios renacentistas, donde las efigies vencen a la muerte con rostros serenos y tranquilos, tal vez algo idealizados. En la pintura el género del retrato se moderniza y se comienza un camino en el que no sólo la alta aristocracia y el clero se pueden retratar si no que ricos comerciantes también son objeto del retrato. Existen retratos sedentes, en pareja, de cuerpo entero o retratos oficiales, en definitiva se puede decir que se inician unas tipologías que se mantendrán vigentes en el retrato hasta finales del siglo XIX.

El interés en el género del retrato se evidencia en la teorización que se realiza acerca del tema, siendo el primero el tratado de Francisco de Holanda que se traduce al español en 1563. Más tarde aparecieron otros tratados de suma importancia para el género como fueron los de Lomazzo en 1584 y el del inglés Hilliard en 1598.

Con el paso a los siglos XVII y XVIII y la llegada del arte del Barroco, el retrato continuó la senda marcada desde el Renacimiento, aunque aportando un estilo propio relacionado sobre todo con un fuerte afán naturalista en el arte. Además se dio una situación que ayudó al asentamiento del género con una identidad propia y cierta dignidad, y es que hubo un profesionalización de pintores retratistas, que incluso de manera itinerante, ofrecían sus servicios y se dedicaban en exclusiva al retrato.

Como en épocas anteriores, el retrato continuó vinculado a las altas esferas de la sociedad, destacando en esta época el retrato oficial y todos aquellos de los miembros de la corte. En esta clase de representaciones tenían especial interés los elementos de poder que mostraban los personajes, así como aspectos plásticos cuidadosamente tratados como el color, la pose o la gran técnica del dibujo a la hora de representar joyas y telas.

El parecido físico se mantiene como base sólida del retrato de esta época, tal y como ocurrió durante el Renacimiento. El realismo fue un instrumento usado de forma especialmente acertada en la escuela española de pintura, donde destacaron Ribera,

Zurbarán o Velázquez. Tampoco conviene olvidar que este estilo naturalista fue cultivado en menor medida por pintores flamencos, italianos y franceses, destacando sobre todo Rembrandt y sus retratos civiles de grupo, como comenta Portús Pérez (2004: 27).

**3.2.2.3 El esplendor del retrato**

El siglo XIX es, según casi todos los autores que han escrito acerca del retrato, el de su mayor proyección social y amplitud. Su expansión estuvo motivada, en parte, por el crecimiento de una sociedad burguesa que se enriqueció al ritmo que marcaba la revolución industrial. Esto propició el crecimiento de una clase media adinerada, que trató de equipararse a la monarquía o la alta nobleza, a través del encargo de retratos para que colgasen en las nuevas residencias urbanas.

Esta centuria se abrió con un retratista sobresaliente, que tal vez marcará el destino del género adelantándose casi un siglo a posteriores avances plásticos en el retrato, se trata de Goya. Sin abandonar jamás el realismo y la búsqueda del parecido físico, fue uno de los grandes maestros de la captación psicológica. Además supo imprimir a sus retratos de unos trazos rápidos y anchos, usados casi cien años más tarde por los pintores impresionistas en sus obras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pero obviando la excepción que supuso la genial pintura de Goya, el retrato del XIX inicia su camino de la mano del estilo neoclásico que había triunfado de la mano del nuevo Imperio Napoleónico surgido de la Revolución Francesa. En este primer tercio del siglo XIX destacan pintores como Ingres, David o el español Vicente López.

Más tarde a mitad de siglo las corrientes románticas fueron adueñándose del arte del retrato. La importancia del trazo negro en el retrato neoclásico fue disminuyendo a favor de ambientes cálidos invadidos por tenues luces amarillentas de dotaban a las obras un cierto halo de misterio. El realismo sigue vigente en el género, aunque se producen modificaciones como la entrada y expansión del retrato familiar e íntimo que triunfaría en toda Europa.

A finales de siglo el retrato vuelve a tomar un giro estilístico adentrándose en la línea compositiva del impresionismo. Una vez más el parecido físico de los protagonistas continúa siendo la base del retrato, aunque a estas altura ya la pincelada se

ha liberado completamente del trazo y del dibujo, y surca el lienzo de forma rápida y ancha. El color comienza a ser uno de los elementos más notables para los pintores impresionistas, que no dudan en hacer un uso exagerado de él.

Mientras tanto durante todo el siglo XIX un nuevo invento revolucionó el género del retrato: la fotografía. Aunque había nacido en los años treinta, aún tardó algunas décadas en asentarse y expandirse, pero cuando lo hizo, alrededor de los años cincuenta, supuso la total democratización del retrato al ser una forma más rápida y barata de conseguir un retrato.

#### 3.2.2.4 Las fronteras del retrato se diluyen

Las primeras rupturas del impresionismo tuvieron su eco en las dos primeras décadas del siglo XX cuando las vanguardias históricas irrumpieron con fuerza en la historia del arte. Hay autores que vaticinaron el fin del retrato puesto que en el ánimo de algunas de las nuevas vanguardias no se contemplaba la reproducción realista de la naturaleza como base para el género. Sin embargo el retrato se mantuvo muy vivo dentro de las vanguardias, y durante todo el siglo XX ya que el ser humano, es un tema que siempre ha interesado, por su complejidad a los artistas.

Algunas de las vanguardias que más tocaron el género del retrato fueron el cubismo, el expresionismo o el surrealismo. Por ejemplo el cubismo, en el que destacaron profundamente los retratos realizados por Pablo Picasso, el alejamiento respecto del parecido físico fue mayor que en otras corrientes. Las figuras combinaron vistas frontales y laterales en la misma obra. El reconocimiento de los protagonistas se hizo difícil en sus obras mientras que el buscaba una visión del rostro humano en poliperspectiva. Para autores expresionistas como Kokoschka el parecido físico estaba más presente en el retrato. Su intención era dotar de una exagerada expresión sentimental a sus personajes mostrando el ámbito interior a través de la deformación de formas y colores en el exterior. El expresionismo trató de prescindir de todo elemento superfluo en el retrato para que nada pudiera entorpecer la mirada del espectador. Por su parte el surrealismo, tampoco buscó un alejamiento estético respecto del parecido físico en sus personajes, eso sí convirtió sus retratos en composiciones más complejas en las que se representaban elementos correspondientes al espectro onírico interior del personaje y del artista. También la fotografía explotó sus opciones como arte visual

gracias a las vanguardias, sobre todo gracias al estilo provocador y surrealista de artistas como Mann Ray.

Según West (2004: 201), el periodo de entreguerras fue una época especialmente fecunda para el género del retrato. En esta época existió una fuerte influencia del retrato más convencional, volviendo a mostrarse de forma más clara el cuerpo humano y una figuración mimética en los protagonistas, aunque hay que advertir que el género había avanzado lo suficiente en favor de colores, formas y posturas más naturales y cotidianas. En estos años artistas como Otto Dix, Giorgio De Chirico o Max Beckmann hicieron triunfar de nuevo al género del retrato.

Otros artistas tomaron un rumbo figurativo en el que plasmaron las deformaciones del cuerpo humano de manera exagerada. En el mundo del retrato, habitualmente por contrato, los artistas habían tendido a suavizar los defectos físicos de los retratados, así que algunos artistas como Francis Bacon, Schiele, Spencer o Lucian Freud decidieron exagerar estas imperfecciones corporales afrontando nuevos retos en el mundo del retrato.

Durante todo el siglo XX las fronteras del arte académico se quebraron, y la creación artística se abrió en multitud de nuevos caminos, que iban desde un realismo tradicional hasta la abstracción más absoluta, pasando por modernas corrientes figurativas. El género del retrato sobrevivió de la mano de todas las corrientes realistas, y de los caminos figurativos aunque no supusieran una copia de la naturaleza ni respetase las proporciones del cuerpo humano. Incluso existen ejemplos de retratos abstractos en los que directamente no aparecen figuras humanas.

A mediados de siglo una de las corrientes que más se interesó en el género del retrato fue el pop-art, un estilo basado en la recreación hiperrealista de objetos populares y cotidianos. Su estilo, cercano a la publicidad, tuvo en Andy Warhol a su más famoso creador, y de sus manos surgieron algunos de los retratos más famosos del siglo XX, como las reproducciones de Marilyn Monroe o Elvis Presley. Y destacamos las de estos iconos del cine y la música porque si hubo un cambio significativo en el género del retrato durante el siglo XX ya no fue sólo el hecho del rechazo a la mimesis por parte de algunas corrientes, si no que el retrato comenzó a representar de forma mayoritaria a personajes mundialmente conocidos por su fama, y no sólo ya a aquellos que pudieran

costearse un retrato por su poder económico o político, o a los que hubieran ganado su fama gracias a su genio intelectual.

El final del siglo XX supuso la llegada de las corrientes postmodernistas, y éstas se han mantenido vigentes en la primera década del siglo XXI. El retrato sigue presente en el mundo del arte, justificando así la importancia y dignidad como género que en otras épocas no tuvo. Los caminos abiertos en el arte son innumerables, lo que hace difícil una catalogación sencilla del género, aunque hay que recordar que las líneas más académicas y realistas no se han perdido en ningún momento. También existen otras corrientes figurativas que se aproximan al retrato con un fuerte interés aunque la copia del natural ya no sea el objetivo principal.

Como indica West (2004: 205), en la postmodernidad la cultura visual se ha preocupado especialmente por cómo la identidad personal ha sido construida y entendida pasando así a la primera línea de discusiones intelectuales y trabajos artísticos. En el mundo del retrato este interés por la personalidad se ha traducido en una nueva mentalidad entre los artistas que han intentado explorar asuntos como la edad, el sexo, problemas raciales y otros aspectos personales de los protagonistas. Desde 1970 muchos artistas volvieron a tomar como punto de partida el parecido físico a la hora de retratar, pero se dio un cambio sustancial a la hora de jugar con indumentarias, poses y gestos, ya que estos elementos se comenzaron a usar de forma irónica o paradójica.

Uno de los medios más usados en el retrato de las últimas cuatro décadas ha sido la cámara de fotos, que se ha convertido en instrumento esencial para el género, aunque no es el único ya que otras experiencias artísticas han entrado en el retrato como puede ser el *body-art* o la *performance*. En todo caso, independientemente del método usado para generar el retrato, la preocupación por las nuevas situaciones sociales –generadas por la economía, el sexo, la raza o la religión- ha sido una preocupación constante en el retrato postmoderno, sin olvidar la extrema preocupación por el cuerpo y los signos que sobre él han quedado. El uso de elementos sarcásticos e irónicos tiene su base en los retratos de Duchamp y Ray durante la vanguardia Dadá, y en las últimas décadas del siglo XX ha sido usado por multitud de artistas como Cindy Sherman, R. Mapplethorpe o Morimura

### 3.2.3 Publicaciones

Las publicaciones acerca del género del retrato, ya sean libros, catálogos o artículos de investigación en revistas especializadas, es un campo tremendamente vasto que abordar, por lo que en este apartado nos limitaremos a nombrar las obras que a nuestro juicio han sido más interesantes a la hora de llevar a cabo esta investigación.

Entre los diferentes capítulos de este estudio vienen referenciadas y citadas un gran número de obras que versan acerca del género del retrato, por lo que cualquier lector puede dirigirse a ellos a la hora de profundizar en su estudio del género.

Algunas de las obras principales que abordan el género del retrato vienen ya citadas en el siguiente capítulo que se ocupa de la definición, la historia y las divisiones del género, pese a esto, haremos un breve repaso por algunas de las más destacadas.

En cuanto a las obras que han tratado el retrato en la Antigüedad Clásica, quisiera resaltar la claridad de dos obras muy útiles a la hora de conocer el género en esa época. Se trata de la obra sobre el retrato de los griegos de Richter, y la que escribió Breckenridge hablando de forma general del retrato durante la Antigüedad.

Para abordar el retrato en época medieval y renacentista son muy interesantes las obras de Panofsky, *Early nederlandish painting,* y la que escribió John Pope-Hennessy acerca del retrato en el Renacimiento, y que todavía hoy sigue siendo de gran utilidad para el estudio del género.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Una de las obras más importantes que se han escrito sobre el retrato, y que ha sido cabecera de múltiples investigaciones a través de dicho género, fue la que escribieron los hermanos Francastel, Pierre y Galienne, titulada, precisamente, *El retrato.*

Este libro, hoy día, se encuentra en una difícil situación ya que ha sido superado por otras publicaciones que han ahondado en un estudio del retrato, desde el punto de vista de la división por tipologías, y que además han avanzado en el género cubriendo la mayor parte del siglo XX que los hermanos Francastel no analizaron. En este sentido, a nuestro juicio, existen dos obras muy importantes que analizan el género desde sus orígenes hasta nuestros días, ocupándose de explicar de qué forma influyen las tipologías en la confección de los retratos. El primero de ellos es el que escribió Joanne Woodall y que se tituló *Portraiture, facing the subject.* Por otra parte, en 2004 se

publicó otro libro muy interesante, titulado simplemente *Portraiture* que fue escrito por Shearer West, y que aborda de una manera rápida, sencilla y muy amena los distintos tipos de retratos, su evolución y las características de las tipologías, avanzando hasta el género dentro del siglo XXI.

En cuanto a las publicaciones españolas, existen también algunas obras publicadas en los últimos años que se han ocupado del género con bastante acierto en nuestra opinión. En primer lugar destacaremos la obra *El retrato: del sujeto en el retrato* escrita por Rosa Martínez Artero. Pero no es la única ya que el Museo Nacional del Prado, en los últimos años ha aprovechado su ampliación y remodelación para sacar en exhibición algunos de sus mejores retratos produciendo así algunas publicaciones memorables como los catálogos *El retrato español en el Museo del Prado, de Goya a Sorolla* y *El retrato español en el Museo del Prado, del Greco a Goya* ambos publicados en 2007, o el que analizó cinco siglos de retrato en España, *El retrato español, del Greco a Picasso.*

Además existe una obra publicada por la Asociación de Amigos del Museo del Prado, que recoge los artículos de algunos de los más importantes investigadores del retrato en el ámbito internacional, y que participaron en los seminarios que el museo dedicó al género en 2004. La obra se titula *El retrato* y contiene indicaciones sobre el género desde la Antigüedad hasta nuestros días, así como artículos que se ocupan de los aspectos sociológicos relacionados con el retrato.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 3.3 La Educación de la Historia del Arte

Esta sección tratará brevemente de explicar de qué forma afronta esta investigación su reto didáctico, en el marco general de la enseñanza de la Historia del arte, a través de una senda poco transitada como es el estudio específico de los géneros artísticos. En nuestro caso de uno muy concreto: el retrato.

¿Cuáles son los métodos tradicionales usados para el estudio de la historia del arte? Habitualmente la historia del arte se estudia partiendo de la subdivisión de los tradicionales estilos artísticos planteados en el ámbito artístico occidental. Podríamos convenir que el uso mayoritario de esta fórmula se debe a su sencillez didáctica ya que caracteriza de forma general ciertos periodos de la historia del arte que tienen unos

rasgos comunes – o al menos similares-. Pero cabría preguntarse, ¿es el único método viable para la enseñanza de la historia del arte?

No, como ya hemos comentado su sencillez nos permite trazar una línea artística genérica basada en elementos comunes entre las distintas obras de arte, sin embargo, no es capaz de explicar algunas de las variaciones y especificidades de la historia del arte dejando fuera grandes grupos de obras de arte, escuelas y artistas que no se ajustan a los presupuestos estilísticos generales de su época. Además la historia de los estilos artísticos tiene una implantación desigual dependiendo de regiones y países, por lo que si echamos un vistazo a ejemplos de arte locales, es posible que exista un desajuste perceptible entre lo que observan nuestros ojos con lo que hemos aprendido del arte general. Y aún más, como es normal, en determinadas épocas conviven de forma paralela varios estilos artísticos, o incluso se mezclan y confunden estilos que conforman corrientes que no pueden ser clasificadas por épocas.

Nuestra investigación se puede enmarcar dentro de un marco general de estudios acerca de la *Nueva Didáctica* en el arte. Este marco general de estudios está siendo desarrollado a una velocidad vertiginosa por numerosos profesionales, que sobre todo, en los últimos años se adhieren al campo de didáctica en los museos, donde la enseñanza de la Historia del arte puede caminar por sendas de mayor libertad. Uno de los objetivos fundamentales de los profesionales que trabajan en el campo de la educación de la Historia del Arte es el estudio y la investigación de las obras que alberga[1] por lo que conviene realizar una musealización didáctica de las colecciones de forma que se hagan lo más comprensibles posible para los visitantes. Estos estudios de interpretación de obras de arte, se pueden trasladar al ámbito académico tal y como trataremos nosotros de hacer en nuestro proyecto de investigación.

### 3.3.1 Evolución histórica

Los antecedentes en los estudios sobre la historia del arte obviamente se remontan al propio nacimiento del arte, puesto que siempre estuvo sujeto al debate, y la forma de

[1] Según el ICOM (International Council Of Museums) y sus estatutos adoptados durante la 22ª Conferencia General de Viena (Austria) en 2007: *Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.*

acercarse a él fue variando con las sociedades. De todas formas se podría citar como el primer estudioso con una metodología *moderna* para el estudio del arte a Giorgio Vasari con su obra *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* escrita en 1542–1550 y ampliada en 1568.

Pese a todo el estudio de Vasari (1994) se basaba el aprendizaje del arte en la biografía de los artistas, método que pronto fue rechazado en los tratados y discusiones que se producían en las Academias de arte. El siguiente escritor que consiguió una gran repercusión en el estudio del arte fue Johann Joachim Winckelmann con su libro *Historia del arte en la antigüedad* (2002). Su método fue propiamente un método científico de estudiar la historia del arte y la clasificó en 4 periodos (antiguo, sublime, clásico y decadente).

El estudio de la historia del arte como disciplina académica nació al inicio del siglo XIX. Friedrich Schiller (1990) será el primero en publicar un método para el estudio y la apreciación de las obras de arte, partiendo de las cartas que envió al Príncipe de Augustenburg. Para Schiller la formación artística completaba al hombre estético, y su correcto aprendizaje sólo podía darse a través de la belleza, lo que supone una concepción del arte no muy distante a la que hacen Harris y Ruskin. Tal vez fuese John Ruskin (2000) el crítico de arte más influyente en las concepciones educativas del siglo XIX. Para él, y en cierto sentido recoge ideas ya presentes en las ideas de Hegel (2006), la educación artística era una manera de completar espiritualmente al hombre ya que le acercaba a la belleza de la naturaleza creada por lo divino.

La llegada del siglo XX continuó con los debates sobre el estudio de la historia del arte, de forma que los antecedentes más importantes del siglo XX los encontramos en las investigaciones de Heinrich Wölfflin (2007) quien a través de su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de 1915 introdujo el método comparativo entre obras para distinguir las que se encuadraban en un mismo estilo (método que sigue hoy tan vigente como entonces). Otro autor importante es Erwin Panofsky (2004) quien por primera vez propone un estudio triangular del arte basándose en un estudio preiconográfico, uno iconográfico y por último un estudio iconológico.

Pierre Francastel (1997) propone ya entrado el siglo XX su sociología del arte que une la creación artística con la sociología y su contexto, mientras que el italiano Argan (1991) propone el estudio del arte desde el punto de vista de su perspectiva

laboral y de esfuerzo, por lo que en un mundo industrializado llega a hablar de la muerte del arte.

Las propuestas sobre educación y arte, se han mantenido constantes desde entonces hasta nuestros días. A finales de los 60 y principios de los 70 las citadas propuestas tuvieron de nuevo un gran auge en los Estados Unidos gracias a líneas de investigación como la de Dondis (2010) y Arnheim (2002), que explicaban que el arte es un sistema de comunicación visual que se basa en las imágenes como idioma fundamental, y que por tanto hay que desarrollar, educativamente, la capacidad de saber leer los signos que el arte nos ofrece como vehículo de comunicación. A partir de ideas como ésta surge el DBAE (*Discipline Based Art Education*) que es un sistema de estudios organizado que se viene usando y perfeccionando desde los años 70 para completar la educación en el arte.

También en Europa han surgido nuevas propuestas educativas entorno a la disciplina del arte como es la de la portuguesa Ana Mae Barbosa, quien en 1990 propuso una metodología llamada "triangular" y que desde esta investigación trataremos de perfeccionar y profundizar puesto que según la línea educativa de Barbosa la historia del arte se puede explicar partiendo de tres vértices: la historia del arte, el análisis de la obra y el hacer de la obra.

En la última mitad del siglo XX y el principio del XXI, algunos autores como Read (1943) o Efland (2002) han tratado el tema de la educación dentro de la cultura visual, y es que según muchos investigadores vivimos en una sociedad basada completamente en lo visual ya sea a través de la televisión, el cine, la fotografía o las artes plásticas tradicionales. Para Efland (2002) la educación del arte no ha seguido progreso lineal tal y como afirmaba Logan (1955), según él la enseñanza de las artes visuales conlleva un movimiento cíclico en el que las tendencias dominantes dejan paso a otras alternativas según la realidad social del momento.

A un nivel educativo formal, aunque con variantes, se continúa enseñando la Historia del arte de una manera lineal a través de una sucesión progresiva de estilos artísticos que evidencian los cambios formales plásticos en el arte, pero que tal vez olviden hacer una referencia a cómo esos cambios vienen producidos por distintas situaciones sociales que van alimentando nuevas formas entre los artistas. Sin embargo la educación de la Historia del arte en un ámbito no formal ha seguido otros caminos

más libres, sobre todo gracias la didáctica que a mediados del siglo XX comenzaron a trazar los investigadores de la educación artística, tanto en universidades como en otras instituciones vinculadas con el arte. En estos centros se pueden encontrar nuevas vías didácticas gracias al soporte físico de las obras de arte. Habitualmente nos encontramos con exposiciones basadas no tanto en los tradicionales estilos artísticos, si no en la obra de un artista determinado, de un círculo artístico local, de una escuela, de un género concreto o incluso de la repetición de un *leitmotiv* o tema artístico constante. Esta clase de exposiciones suelen venir acompañadas de montajes didácticos, talleres educativos y seminarios adicionales que explican y ayudan a comprender en profundidad la materia.

¿Es esta nueva educación de alguna manera transferible a las aulas? Desde esta investigación pensamos que sí, ya que desde el punto de vista didáctico, por ejemplo, el estudio de un género concreto ayuda en gran medida a la comprensión del devenir general de la Historia del arte, sin tener que recurrir a la lineal progresión de los estilos, ya que permite apreciar conceptos generales como son los meramente formales que se adscriben a los estilos, los sociológicos que acompañan el contexto de creación de la obra, los valores documentales de la obra de arte o la personalidad de los artistas que las crearon; pero a la vez muestra elementos concretos y propios del género del retrato como la personalidad que encargó el retrato y que juega un papel importantísimo en la creación de cualquier obra, los distintos tratamientos que recibe el cuerpo humano dependiendo de la edad, el género, o la condición social, o los estados de ánimo que es capaz de representar el cuerpo humano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por lo tanto el estudio de un género, desde el punto de vista didáctico, puede sernos muy útil a la hora de explicar la Historia del arte general debido a algunas características como su evolución sociológica de la mano del contexto histórico correspondiente o sus cambios formales y estilísticos asociados a los nuevos gustos. Y a la vez permite entrar a estudiar en profundidad aspectos, que en otras vías didácticas se escapan, como la relación directa entre pintor y consumidor de arte, cómo afectaba el ámbito económico al mundo del arte o los estadios psicológicos humanos.

### 3.3.2 La Historia del Arte en la enseñanza

Actualmente en nuestro sistema educativo se contempla el estudio de la Historia del arte como materia optativa en el nivel en la vía de Ciencias Sociales de Bachillerato. En ese

punto, cuando los estudiantes alcanzan un nivel de aprendizaje adulto el estudio de un género concreto como el retrato –que es el caso sobre el que versa esta investigación- puede suponer un complemento magnífico para llegar a los objetivos generales marcados en la asignatura, que no es otro que un estudio general de los estilos artísticos, y además pudiera ayudar a profundizar en aspectos concretos que despierten entre el alumnado la curiosidad por una educación no formal que pueden obtener en centros culturales, museos, salas de exposiciones, así como en guías, catálogos y publicaciones de carácter científico que profundizan y amplían la visión del mundo del arte. Así mismo el estudio de la Historia del Arte a través del género del retrato puede reforzar y fortalecer la adquisición de distintas competencias básicas, como son la competencia lingüística (ya que el arte permite expresar emociones, pensamientos o vivencias), la competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico (porque posibilita la comprensión de sucesos y esto ayuda a predecir consecuencias), la competencia social y ciudadana (porque ayuda a comprender la sociedad en la que se vive y posibilita el compromiso a ejercer una ciudadanía democrática), y por último, y como no podía ser de otra manera, la competencia cultural y artística, ya que supone conocer, comprender y valorar, otras culturas distintas a la nuestra.

Pero el estudio del género del retrato no es sólo útil al nivel de secundaria/bachillerato, ya que a nuestro juicio puede suponer el mejor aliado para iniciar a los más pequeños en el gusto por las artes, debido al fácil reconocimiento visual que produce el retrato en los alumnos de infantil y primaria. El interés de los niños y niñas por la representación de su propio cuerpo y el de sus conocidos es muy alto, y en ese aspecto el retrato supone una buena oportunidad de acercamiento ya que el rostro es una parte del cuerpo tremendamente atractiva debido a los numerosos factores expresivos que contiene, tal y como indican Pérez-Bermúdez, Rodríguez Guillén, Segurado Cortés y Valero Cuenca (1997). Además el retrato se presta a actividades de aprendizaje y creación que pueden apoyar de una manera lúdica la enseñanza de la Historia del Arte entre los más pequeños.

Pero la enseñanza de la Historia del Arte a través de un género como el retrato también se muestra efectiva entre un alumnado adulto. Fuera de los niveles escolares, tanto el estudiante universitario como el adulto interesado en la Historia del arte de un modo informal, suelen recibir con facilidad una enseñanza complementaria a través del género ya que poseen previamente conocimientos básicos sobre la propia Historia del

arte. El retrato, por tanto, se convierte en una herramienta interesante a través de la cual se puede profundizar en el aprendizaje de distintos aspectos del arte como los puramente formales, los estilísticos, los sociológicos y económicos, los psicológicos o incluso profundizar en una determinada época o escuela a través de los retratos que se produjeron.

Así pues consideramos el género del retrato una buena estrategia para la enseñanza de la Historia del arte en tres diferentes niveles: infantil/primaria como iniciación al aprendizaje del arte; secundaria/bachillerato como complemento de estudios generales de Historia del arte; universitario/adulto como profundización en conceptos relativos al arte como la sociología, la economía, las especificidades locales, etnográficas, grupales u otras ciencias como la psicología.

En la doble tabla que se muestra a continuación, se pueden observar algunos de los objetivos específicos y competencias que se alcanzarán:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

| Infantil y primaria | Secundaria y bachillerato | Universidad/Adultos |
|---|---|---|
| OBJETIVOS | | |
| Desarrollar la capacidad de observación<br><br>Conocer distintos medios para buscar información (libros, internet …)<br><br>Acercar a los niños al mundo del arte<br><br>Reconocimiento y expresión de distintos sentimientos cotidianos a través del retrato | Desarrollo de la capacidad de observar aspectos físicos del ser humano<br><br>Acercamiento a las expresiones emocionales<br><br>Búsqueda de información y realización de ejercicios sobre la Historia del arte<br><br>Repaso general a los estilos artísticos desde el Renacimiento al siglo XXI | Reconocimiento contextual y social a través de las obras y las tipologías<br><br>Profundización en aspectos formales y estilísticos<br><br>Repaso general a los estilos artísticos de la Historia del arte<br><br>Conocimientos biográficos e históricos<br><br>Acercamiento a las expresiones emocionales del ser humano |

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

| Infantil y primaria | Secundaria y bachillerato | Universidad/Adultos |
|---|---|---|
| COMPETENCIAS | | |
| Desarrollar la capacidad de uso del lenguaje como instrumento de comunicación oral y escrita<br><br>Habilidad en relacionar símbolos para producir información<br><br>Interactuar con el mundo físico que se encuentra a su alrededor<br><br>Disponer de habilidades para obtener y comunicar información<br><br>Comprender la realidad social en la que se vive.<br><br>Conocer otras culturas.<br><br>Iniciarse en el aprendizaje y concienciación de nuestras propias capacidades.<br><br>Adquisición de valores y actitudes personales | Desarrollo de la capacidad de uso del lenguaje como instrumento de comunicación, de representación e interpretación<br><br>Habilidad en leer símbolos que producen un cierto tipo de información<br><br>Comprender sucesos que ocurren a su alrededor y predecir sus consecuencias<br><br>Transformar la información recibida en conocimientos<br><br>Cooperar y convivir en democracia<br><br>Valorar otras manifestaciones artísticas<br><br>Ser capaz de continuar aprendiendo de manera autónoma.<br><br>Ser responsables, autocríticos, perseverantes. | Desarrollo del lenguaje como instrumento de organización y autorregulación del pensamiento.<br><br>Habilidad en lectura e interpretación de símbolos para resolver problemas de la vida cotidiana.<br><br>Desenvolverse adecuadamente con autonomía e iniciativa personal en ámbitos de la vida.<br><br>Uso de las tecnología de la comunicación para obtener, interpretar y comunicar información<br><br>Participar de la vida democrática, contribuir a su mejora.<br><br>Apreciar otras manifestaciones artísticas, usarlas como fuente de enriquecimiento y considerarlas parte del patrimonio de los pueblos.<br><br>Conocer las propias potencialidades y carencias, explotando las primeras y superando las segundas |

Cuadros 1 y 2. Fuente: Elaboración propia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 3.3.3 La educación artística y las teorías en el desarrollo personal y académico

Para Gardner (1994: 11) las discusiones que giran alrededor de cuestiones educativas conllevan el hecho de tener en cuenta algunos de los valores fundamentales del ser humano en el fondo de las cuestiones. Para él *los valores y prioridades de una cultura pueden discernirse por el modo en que se organiza el aprendizaje en las aulas.* En este sentido es necesario recordar las reflexiones de algunos investigadores acerca del valor de la educación en el desarrollo humano. Piaget (1970), por ejemplo, realizó experimentos de observación acerca del desarrollo mental de los niños, y para él los niños descifraban el mundo principalmente a través del uso de sus órganos sensoriales y de su sistema motor. Para Piaget el desarrollo mental de los niños dependía de en qué estadio o etapa se situasen, pero sin embargo era un sistema universal aplicable a todos los niños del mundo.

Las afirmaciones piagetianas fueron ofreciendo diversos puntos de vista de la mano de algunos investigadores que pusieron en tela de juicio la perspectiva del suizo. Los estudios más sorprendentes a este respecto fueron los que teorizan alrededor de las diferencias entre culturas *escolarizadas* y las *no escolarizadas*, realizados por autores como Bruner, Olver y Greenfield en 1966, Luria en 1976 y Scribner y Cole en 1973. A pesar de estos estudios lo que queda claro, y es algo que comparten muchos de los investigadores, es que *la naturaleza de un sistema educativo puede también marcar las trayectorias del desarrollo humano en el interior de una cultura* (Gardner, 1994: 23).

Casi todos los especialistas en desarrollo humano han llegado a la conclusión de que un ser humano *bien desarrollado* es aquel que es capaz de pensar con un razonamiento lógico, racional y científico. Por lo que las estrategias para desarrollar a los seres humanos desde niños consisten en buscar los problemas que son incapaces de solucionar y plantear soluciones a los mismos. En las últimas décadas del siglo XX algunos investigadores han tenido en cuenta en sus estudios de desarrollo el análisis de las competencias humanas, entre las que se encuentra el uso del lenguaje como una forma simbólica que debe ser usada con precisión evitando las ambigüedades.

Frente a esta postura, algunos investigadores, interesados especialmente en la educación artística, pensaban que el punto de vista que privilegia la lógica es

excesivamente restrictivo. De ese grupo de estudiosos destacaron Cassirer, Langer y sobretodo Nelson Goodman (1968). Para ellos el ser humano es capaz de un albergar un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica científica.

Goodman en su libro *Languages of art* (1968) pensaba que los distintos sistemas simbólicos que los seres humanos podemos utilizar, apelan directamente a clases de habilidades que pueden ser usadas en el ámbito educativo. Textualmente dice lo siguiente:

> *Cuando se considera que las artes y las ciencias implican operaciones –inventar, aplicar, leer, transformar, manipular- con sistemas simbólicos que se adecúan y divergen de un determinado modo específico, quizá podemos emprender una investigación psicológica directa sobre el modo en que las habilidades pertinentes se inhiben o se intensifican unas a otras; y su resultado podría conducir a cambios en la tecnología educativa.* (Goodman, 1968: 265)

A partir del año 67 se desarrolló en América el *Proyecto Cero*, que se preguntó por el desarrollo en los niños en cuanto a las diversas clases de competencias simbólicas. El resultado de su observación ante un grupo de niños de clase media americanos fue que la habilidad artística de éstos, se enfoca primero y ante todo a una actividad de la mente, como una actividad que involucra diversos sistemas de símbolos. De tal modo, los individuos que quieren participar de un modo significativo en ese sistema de símbolos que es el lenguaje visual, deben aprender a descodificar los elementos que lo componen.

### 3.3.4 La educación artística, consideraciones prácticas

Según Arnheim (1974) el sistema sensorial y su relación con la vida cognitiva nos permiten conocer planteamientos que deberían aplicarse en la educación a nivel escolar. Para el autor la visión es una función de la inteligencia, la percepción es un suceso cognitivo, y la interpretación y significado son un aspecto indivisible de la visión, y que el proceso educativo puede frustrar o potenciar estas habilidades que posee el ser humano.

En el ámbito práctico de la enseñanza del arte y de la historia del arte, el *proyecto cero* –ya citado anteriormente en este mismo capítulo- dedicó sus esfuerzos en investigar acerca de tres competencias de los niños respecto a las artes visuales: la percepción, la conceptualización y la producción. Para ellos fue importante observar el comportamiento de los niños, lo que prueba que el estudio del arte se puede convertir en un aspecto a cuidar más en los actuales planes de estudio, ya que las facultades sensoriales y perceptivas de los niños se desarrollan mucho más rápidamente durante la infancia, además su percepción puede seguir siendo explotada y aumentada el resto de su vida.

En un primer estadio la educación artística de los más pequeños se debe destinar a que vean y observan distintas obras de arte, unas sencillas de comprender y otras más complejas cuyo mensaje no sea comprendido por los alumnos. La misión es que reconozcan aspectos estilísticos en ellas pese a no entender el significado de todas las obras. Según las conclusiones del *proyecto cero* incluso los niños más pequeños, los de seis años, son capaces de retener una sensibilidad estilística que les permita reconocer los estilos artísticos en distintas obras, pese a que la comprensión simbólica de los elementos se comienza a observar en los preadolescentes y los adolescentes.

Un segundo momento dentro de la educación artística es el que se adentra en las conceptualizaciones que los niños hacen de las artes. Pero no se refiere esta etapa a lo que los niños son capaces de percibir de una manera directa por sí mismos, si no que debe ser el profesor el que les pregunte acerca de aquello que ven y cómo lo interpretan ellos. De esta forma podremos comprobar cómo reflexionan los alumnos y de qué manera entienden las empresas artísticas.

Algunas de las conclusiones a las que podemos llegar al realizar este tipo de ejercicios, según cuenta Gardner (1994: 38-39), es que los niños pre-escolares tienen concepciones empobrecidas y erróneas sobre lo que es el arte. Alrededor de los diez años las concepciones *más inmaduras* se han ido diluyendo y los alumnos son capaces de juzgar las obras de arte, especialmente aquellas que no se alejan de la figuración, mientras que las obras contemporáneas que desvían el figurativismo suelen considerarse como incompletas o pobremente realizadas. Será ya en la adolescencia cuando los jóvenes alumnos se den cuenta de que no existe ningún estándar de producción o gusto

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

en las artes, y relativizan sus opiniones acerca del arte, algo que se mantiene incluso en gran medida en las concepciones del arte contemporáneo que hacen los adultos.

Otra línea de investigación paralela a la del *proyecto cero*, advierte otro desarrollo de los niveles de comprensión de las artes visuales en los individuos. Investigadores como Bruner (1975), Johnson (1982) o Mockros (1989) han llegado a conclusiones similares, que pueden ser sintetizadas en las siguientes etapas: los alumnos de educación primaria suelen preferir obras de arte que reflejen un acontecimiento reconocible o una persona que puedan identificar; hacia los últimos años de la infancia los sujetos empiezan a hacer referencia a aspectos emocionales de la obra de arte; los adolescentes añaden a estas características aspectos puramente históricos y culturales y ya muestran cómo son capaces de construir relaciones autónomas con obras y estilos específicos.

Otros investigadores de la educación artística mantienen otra teoría del desarrollo basada en observaciones práctica sobre alumnos, como son Housen (1983) y Parsons (1987). Ellos distinguen cinco etapas en el desarrollo de la educación de las artes figurativas, pese a que difieren en su modo de búsqueda de respuestas, ya que Parsons parte de una orientación más afectiva, mientras que Housen presenta como base la comprensión intelectual. A pesar de esto, sorprende a todos los investigadores la gran similitud en las etapas que describen, y que nos hace pensar que pueda tratarse de una auténtica secuencia del desarrollo en el estudio de las artes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por último cabe señalar a algunos investigadores de la educación artística que se han preocupado por el ámbito más práctico del aprendizaje, y éste es el de la producción artística, como Arnheim (1974) o May (1989). El ser humano desde edades muy tempranas siente la necesidad de dibujar, incluso sin sentir un apoyo fuerte por parte de los padres. Antes de los tres o cuatro años los niños tienden a garabatear líneas, puntos y formas geométricas sencillas. Pero a partir de los cuatro años los niños comienzan a producir dibujos de formas conocidas y reconocibles. La figuración aparece en la educación artística de la mano de los dibujos de personas –o al menos sus rostros-, animales, árboles, soles o casas.

Este hecho permite pensar en que el género del retrato –aunque los niños más pequeños aún no conozcan el concepto de género artístico, y tampoco el del retrato- es una base sólida y fundamental en la enseñanza de la Historia del arte, y también de la

producción de arte. Según las investigaciones de expertos en producción artística, el retrato resulta desde una edad muy temprana fundamental para la comprensión del arte general, ya que acerca al alumnado a un tema reconocible con el que se pueden rápidamente identificar, y en el que buscarán elementos formales y simbólicos fácilmente comprensibles al ser aplicables a cualquier persona, incluyendo a ellos mismos.

Pasada la etapa infantil, la producción se desvía hacia una búsqueda del realismo, que los autores aún discuten si se hace de una forma natural o si es consecuencia de la influencia de la cultura general, los profesores u otros alumnos. La adolescencia, como norma general, va trayendo un descenso en el interés de los alumnos en la producción artística que cada vez es menos practicada. Sin embargo aquellos que siguen interesados en el dibujo consiguen llegar a un nivel personal de producción en el que tratan de expresar una visión más personal ya que las obras se convierten en vehículos donde poder transmitir sus necesidades y ansiedades. Este estadio que se alcanza en la juventud se mantiene hasta la adultez, siendo la producción artística un lenguaje visual destinado a transmitir mensajes de carácter personal o universal, siempre pasados por el filtro subjetivo del creador, lo que nos recuerdan la frase de la bailarina Isadora Duncan, que cita Gardner (1994: 47): *Si pudiera decirlo, no lo tendría que bailar*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin embargo, otros investigadores de la creación artística se han opuesto a esta universalización del desarrollo del aprendizaje de la producción de arte. Ya en el siglo XIX el antropólogo americano Alland (1983) estudió la producción de dibujos en sociedad y culturas remotas, no estudiadas antes y apartadas de las investigaciones generales de la Historia del arte que conocemos. Para él las etapas del desarrollo en la educación artística son falsas y en absoluto universales, ya que están marcadas por condicionantes culturales y sociales. Textualmente dice lo siguiente:

> *Queda bastante claro a partir de los datos que las influencias culturales aparecen temprano y tienen un fuerte efecto sobre el estilo general del dibujo de los niños… las generalizaciones acerca de las etapas particulares del desarrollo en el dibujo de los niños parecen ser falsas… el desarrollo desde el garabateo hacia la representación no es un resultado automático del proceso de maduración, o incluso de la experiencia adquirida al*

> *dibujar. Los niños a menudo se contentan jugando con la forma y no necesitan imbuir esta forma de significado… cualesquiera que sean los principios estéticos universales que puedan subyacer al arte logrado en las diferentes culturas habrán de tener reglas generativas en lugar de determinantes absolutos de forma.* (1983: 214)

### 3.3.5 Relaciones entre el desarrollo artístico y la educación en marcos formales y no formales

Para Gardner (1994: 51) existe una amplia diferencia entre estudiar al alumnado dentro de un marco escolar o hacerlo fuera de él tomando a los sujetos como seres humanos sobre los que no tiene influencia una educación formal. Para este autor existen por lo menos cinco clases diferentes de conocimientos que cualquier individuo que se haya formado en la escuela es capaz de desarrollar.

El primero lo denomina *conocimiento intuitivo* y se basa en estudios previos realizados por investigadores como Piaget. Para Gardner durante los primeros años de vida, los individuos adquieren una considerable cantidad de conocimientos con el simple interactuar con objetos físicos y otras personas.

El segundo es el llamado *conocimiento simbólico de primer orden* y también se obtiene en los primeros años de vida, cuando aún no existe una escolarización formal del individuo. El niño comienza a dominar sistemas simbólicos como el lenguaje, los gestos o las imágenes.

Los dos conocimientos que vienen a continuación ya están plenamente vinculadas con los marcos escolares. El tercero de los conocimientos de los que habla Gardner es el llamado de *sistema notacionales*, y según el autor se empieza a dominar en una edad comprendida entre los cinco y los siete años. La escritura, el lenguaje oral o el uso de sistemas numéricos ejemplifican el dominio de este tipo de conocimiento, ya que se produce con la inserción escolar de los individuos.

El cuarto conocimiento al que hace alusión el autor es el que se denomina de *cuerpos formales del saber*. Este conocimiento puramente formal en culturas antiguas era transmitido de los mayores a los jóvenes a través de mitos o historias, pero en

sociedades más desarrolladas y modernas se transmite a través de una formación escolar que incluye enseñanzas en historia, matemáticas, ciencias o literatura.

Por último en esta clasificación de conocimientos que hace Gardner, el quinto y último tipo de conocimiento es el que él llama *conocimiento especializado*, y es ya un tipo de conocimiento que no encaja dentro de un desarrollo ya que puede ser adquirido progresivamente por los individuos a lo largo de su vida. Esta clase de conocimiento implica ramas específicas como el arte, la religión, juegos u ocio en general.

| **Nacimiento** | **Pre-escolar** | **Escuela Formal y vida posterior** |
|---|---|---|
| ***Intuitivo*** | ***Simbólico*** | ***Notacional y formal*** |
| **Durante toda la vida** | | |
| ***Especializado*** | | |

Cuadro 3. Fuente: Elaboración propia, basado en Gardner, 1994.

Pese a todo lo expuesto anteriormente, que indica que la introducción de la educación artística puede ser una herramienta muy poderosa en las etapas iniciales de la educación formal, el sistema general que se ha seguido es el de relegar los estudios artísticos o de Historia del arte, a una enseñanza no formal, alejada completamente de las aulas, y sólo expuesta de forma residual con excursiones –o incursiones, diría yo- a museos o centros culturales donde los alumnos puedan observar obras de arte, interactuar con ellas, recibir una explicación, ser cuestionados acerca de su interpretación, incluso pueden producir sus propias obras de arte en los talleres educativos del museo.

En la educación formal, el estudio de las artes aparece tarde y siempre como complemento –sobre todo en los primeros niveles de la educación primaria- a otras ramas del saber como son la historia –la pintura de historia es tremendamente útil para ilustrar pasajes o hechos que sucedieron en el pasado-, o la geografía –que se sirve del paisaje y de la fotografía.

En las últimas décadas han surgido investigadores que opinan, al igual que nosotros, que la educación artística no debería de ceñirse a la producción artística con asignaturas como plástica, y que el estudio de la Historia del Arte debería ser una herramienta más dentro de los programas educativos y los currículos que diseñen los docentes, formando parte de estudios generales de Ciencias Sociales, como la Historia o la Geografía.

Tal vez, y en nuestra opinión, aunque sea un procedimiento arriesgado, pensamos que la enseñanza de la Historia general del arte a través de un género muy familiar para el alumnado, como es el del retrato podría suponer un buen método de aprendizaje en este sentido. En consecuencia se podría optar por un sistema mixto que introdujera conceptos teóricos de la Historia del Arte dentro de un marco en el que también se viesen reflejados aspectos prácticos de la producción artística. La introducción de las características de los estilos artísticos pueden ser mostradas dentro del género del retrato y a través de divertidas y lúdicas prácticas, podemos conseguir que los alumnos interioricen esas características a través del conocimiento de retratos u otras obras figurativas.

El hecho de involucrar a los alumnos dentro del marco de aprendizaje se nos antoja fundamental para que retengan de manera divertida y nada tediosa, conceptos que si se explicasen de manera aislada pudieran ser complejos de comprender.

En etapas posteriores de la educación formal, y siempre en el marco del estudio de la Ciencias Sociales, se puede ir introduciendo al alumnado en aspectos notacionales y formales, siempre tomando como referencia el género del retrato. Complementar retratos con objetos de carácter simbólico o enseñar el uso de los colores con un determinado objetivo, son estadios que deben ser explicados por el profesor a la vez que refuerza la enseñanza de las características formales de los estilos.

Por supuesto el aprendizaje de la Historia del arte y de sus estilos a través del género del retrato, conllevará la aplicación de técnicas visuales atractivas para el alumnado que les permita comprender las características a través de la pintura –escultura, fotografía, y otras artes visuales- de los grandes maestros del arte. Las proyecciones de power point, el visionado de películas en clase, o las excursiones a los museos locales, deben servir como complemento a la enseñanza de la historia del arte. Del mismo modo, podemos atraer la atención de los alumnos e implicarles en el marco

de la enseñanza de la Historia del arte gracias a elementos lúdicos como concursos de pintura o fotografía en los que ellos sientan una motivación extra para producir obras y afianzar así los conceptos enseñados.

### 3.3.6 La educación artística y estética

En todos los seres humanos, sea cual sea su edad y condición, existe un impulso innato que nos conduce hacia la creación artística y al uso de elementos estéticos para que sean vehículos a través de los cuales expresemos anhelos y deseos personales.

Este *instinto originador* (Buber, 1961) que debe ser desarrollado y estimulado en época escolar ayudará al individuo a conformar una sensibilidad estética fuerte y definida que le será útil en el futuro a la hora de comprender otras creaciones artísticas o, incluso, para tomar decisiones que tengan que ver con asuntos relacionados con el diseño.

En efecto, como indica Lancaster:

> *La expresión artística posee realmente una gran importancia en la vida de cada individuo. Necesitamos una cierta pericia y comprensión del arte y el diseño para ser capaces a lo largo de nuestras vidas de seleccionar, con confianza fundada, nuestro guardarropa, los colores, los muebles y enseres, o simplemente unas tarjetas de felicitación estéticamente agradables* (1990:20).

Y esta educación estética y artística tiene un valor especialmente importante en una sociedad como la nuestra, que avanza a través del siglo XXI en lo que consideramos un dominio, casi absoluto, de la cultura visual. Si a lo largo del siglo pasado, la televisión irrumpió en los hogares de todo el mundo creando un lenguaje visual comprensible para los seres humanos, en este siglo XXI esa cultura de la visión ha llegado a ser el vértice principal en el desarrollo de las relaciones comunicativas entre las personas. Hoy en día, la presencia de teléfonos móviles con cámara de fotos y grabador de vídeo, ha hecho que muchas personas prefieran la comunicación a través del lenguaje visual, antes que del tradicional lenguaje oral que carecía de imágenes. Y es normal, puesto que esta nueva cultura visual permite compatibilizar el lenguaje

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

escrito, el oral, y el puramente visual en uno sólo, enriqueciéndolo y haciéndolo más atractivo para los usuarios.

En este contexto, la educación estética y cultural en artes visuales, se antoja importantísima a la hora de diseñar un blog, una página en facebook u otro tipo de redes sociales, donde las imágenes y los mensajes irán de la mano creando a un ritmo vertiginoso una renovación estética de cada persona, gracias a los vídeos, las fotos o los mensajes escritos que decidamos subir a nuestro espacio en internet y que llegará de manera inmediata a ser conocido por la gente que nos rodea.

En este punto coincidimos con el ya citado Lancaster (1990) en que si los profesores, desde la educación primaria, desean dar una educación equilibrada al individuo, la educación estética jugará un papel importante de cara a formar a los futuros ciudadanos que previsiblemente continuarán –mejorarán y aumentarán- la cultura visual y social, que ya hoy día es fundamental en nuestra relaciones. Según Lancaster:

> *Necesitan entonces experimentar y comprender los rudimentos de la estética y del diseño, color, línea de forma, tono, figura, la estructura y la disposición, que son los elementos básicos de una "gramática visual". Éstos constituyen los elementos integrantes del arte y ... los niños ampliarán su comprensión estética no sólo en beneficio de su propia realización sino también para el futuro bien de la sociedad.* (1990: 21).

Muchas veces la educación artística queda relegada a un segundo plano en los currículos educativos que se establecen en la educación primaria. Y esto suele suceder motivado porque se confunde la expresión artística en el aula como un elemento lúdico, cuando en realidad es una herramienta de trabajo, que tiene el valor añadido de suponer un área de actividad placentera para los niños. A este respecto resulta interesante el gráfico que se reproduce en la obra de Lancaster (1990: 22) y que a continuación nosotros también queremos mostrar (Fig. 1).

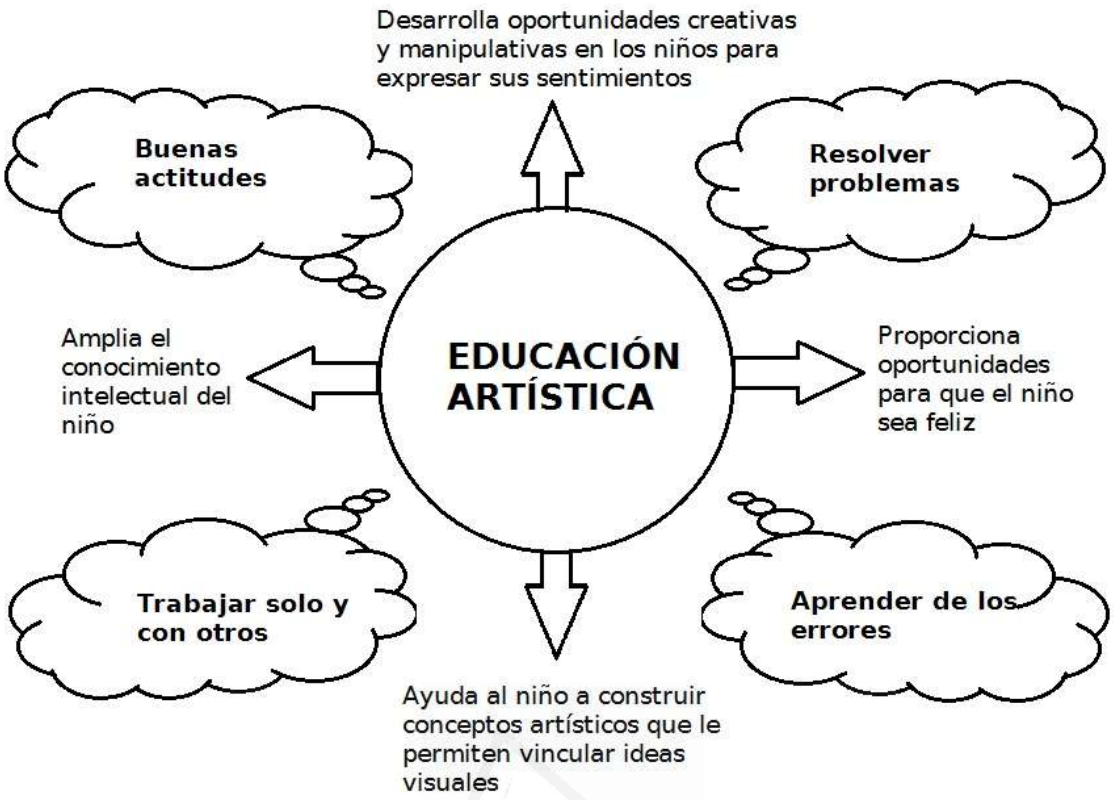



Figura 1. Fuente: Elaboración propia. Basado en Lancaster, 1990.

Así mismo mostraremos otro gráfico similar que muestra el valor que supone dentro del marco de la educación secundaria, la enseñanza y el aprendizaje de la Historia del Arte, ya que ayuda a los alumnos a alcanzar objetivos generales y competencias básicas (Figura 2).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

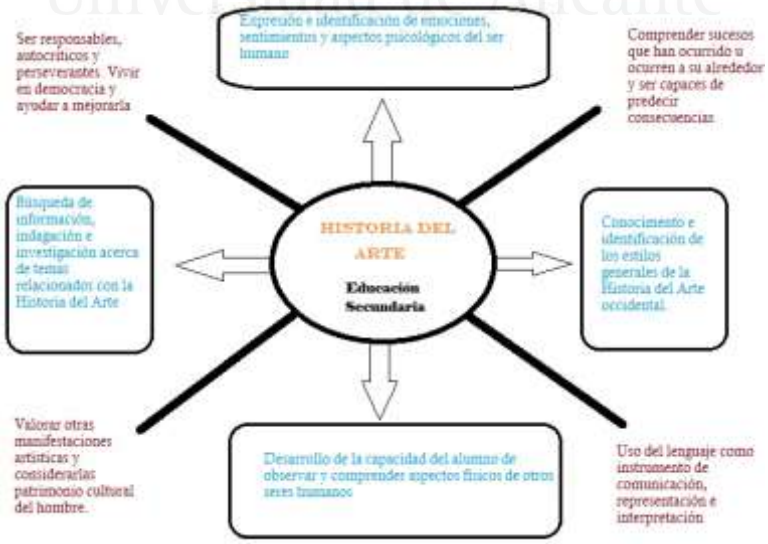



Figura 2. Fuente: Elaboración propia

Lo que queda absolutamente claro es que en los ejercicios sobre la Historia del Arte, destinados a que los alumnos exploren y vayan familiarizándose con el lenguaje visual, el profesor debe dejar cierto grado de libertad en las experimentaciones de los alumnos, que deben de tomar su propio ritmo a la hora de ir descubriendo los distintos pasos de la creación artística, los significados, las formas de las que se vale el artista o los materiales, ya que sólo así conseguiremos que no se produzca un rechazo frontal del alumnado a actividades dedicadas a la valoración estética.

Y para que la intromisión del profesor en la educación histórico-artística sea lo más leve posible y la enseñanza estética sea fructífera, conviene recordar algunos de los objetivos que se pretenden con este acercamiento al arte, que justifica el posible uso de una educación artística, sobre todo en los primeros niveles de la escolarización de los alumnos.

1. Permitir el uso y experimentación de los alumnos con distintos materiales, incluyendo materiales que, a priori, no formen parte de los típicos usados en el mundo del arte como alimentos, telas, recortes fotográficos u otros materiales de desecho. De forma que se acerquen a prácticas contemporáneas de la cultura visual, que de otra forma no conocerían.

2. Mostrar una amplia variedad de métodos de trabajo de la Historia del Arte, para que se familiaricen con sistemas de catalogación, con fichas de inventario, y el resto de métodos de investigación. Y sepan así, leer e interpretar correctamente más tarde, cartelas de museo o textos de catálogo.

3. Proporcionar la oportunidad de que los niños expresen a través del visionado de obras de arte emociones, sentimientos y recuerdos personales.

4. Ayudarles a estudiar a través de las obras de arte los fenómenos de origen humano que se pueden observar dentro del mundo del arte.

5. Comprometer a los alumnos en el estudio y aprendizaje de los elementos fundamentales de la *gramática visual*, como pueden ser: Disposición, color, figura, línea, diseño, forma, textura y tono.

6. Apoyar a los alumnos en estudios de otras materias en las que el arte pueda ser un componente activo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7. Desarrollar con los niños, a través de presentaciones en imágenes, métodos de estudio del arte desde el punto de vista comparativo, de forma que ellos puedan apreciar y diferencias diversos estilos de arte.

Desde luego si como docentes conseguimos tener conciencia de estos objetivos y logramos desarrollar una educación equilibrada y atractiva para los alumnos, la educación histórico-artística se puede convertir en piedra angular de su desarrollo personal en el ámbito de la cultura visual que les rodea y le rodeará en el futuro.

### 3.3.7 Educación y cultura visual

Sin abandonar en este tema cuestiones teóricas acerca de la educación, el arte y la cultura visual consideramos necesarias ciertas reflexiones que han de sustentar una propuesta didáctica de la enseñanza de la Historia del arte a través del género del retrato como plantearemos en el próximo apartado de la investigación.

Como indica Marín Viadel (1997) en la educación artística pueden convivir una gran variedad de *estrategias de enseñanza*. Y este hecho que ocurre en la actualidad se debe a que cada profesor o profesora tiene la libertad de plantear su propio programa educativo. Sin embargo no podemos olvidar, como también comenta Marín, que los que actualmente se está enseñando respecto al mundo de las artes visuales viene determinado por los métodos y experiencias que se mostraron más eficaces en el pasado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para que un modelo de enseñanza en artes visuales tenga éxito debe cumplir al menos tres requisitos fundamentales:

1. Que sea completo, es decir que debe tener en cuenta no sólo un hecho aislado de la Historia del arte, si no que se debe poner en relación con el ámbito general de la asignatura.

2. Que sea real, es decir que no se trate de una utopía educativa si no que sea verificablemente realizable.

3. Que sea sustentado por la teoría, o sea que no sea producto de la aportación individual de un educador.

Para Marín Viadel (1997), en la historia han existido cuatro modelos de aprendizaje del arte, fundamentalmente referidos a los procesos de creación de arte, aunque es verdad que los estudios de creación artística siempre existieron asignaturas referidas al estudio general de la Historia del arte. Para él los cuatro modelos históricos son:

1. Taller del artista: el futuro creador aprende dentro del taller trabajando primero como aprendiz y ayudante antes de pasar a ser maestro, lo que le daba derecho, tras hacer un examen, a montar su propio taller.

2. La Academia de Bellas Artes: Este fue un modelo que comenzó a implantarse en época renacentista, gracias a artistas como Alberti, Piero della Francesca o Giorgio Vasari. El proceso de aprendizaje conllevaba dos vertientes, por un lado la enseñanza teórica y científica, y por el otro la práctica en la creación.

3. La Bauhaus: Por primera vez y ya en el siglo XX, un sistema de aprendizaje deja de tener en la mímesis con la naturaleza su base educativa. La creación y el estudio de arte comienzan a basarse en su propia condición expresiva, siendo fundamental el conocimiento de los elementos que conforman la *gramática visual* como son la línea, el punto, el plano, el color o la textura.

4. El sistema del genio o del desarrollo creativo personal: Prefigurado ya por los artistas del romanticismo, concibe el aprendizaje del arte como algo libre y original que parte del genio creativo del propio artista.

Los siguientes cuadros (4 y 5) resumen y ejemplifican de forma clara las conclusiones a las que llegó Marín Viadel (1997) acerca de los modelos históricos de aprendizaje de la cultura visual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

| | |
|---|---|
| **TALLER** | No existe un proceso de escolarización formal, porque no existen o son muy rudimentarios los conocimientos científicos o teóricos que podrían fundamentar la práctica. |
| **ACADEMIA** | Es necesario un periodo de escolarización formal, para aprender los fundamentos teóricos y prácticos del arte: dibujo, perspectiva y anatomía, proporción. |
| **BAUHAUS** | Es necesario un periodo de escolarización formal, para conocer, experimentarse y sensibilizarse a los elementos básicos del lenguaje plástico. |
| **CREATIVIDAD** | No es necesario un proceso de escolarización formal, porque no hay ningún conjunto de conocimientos básicos o fundamentales que todos los artistas necesariamente tengan que conocer. |

Cuadro 4. Fuente: Elaboración propia. Basado en Marín Viadel, 1997

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

| **Aprendizaje** | **TALLER** | **ACADEMIA** | **BAUHAUS** | **CREATIVIDAD** |
|---|---|---|---|---|
| **OBJETIVO** | Conseguir un objeto extraordinario | Conseguir la más fiel y bella imitación de la realidad | Conseguir la más intensa expresividad con el lenguaje visual | Crear imágenes innovadoras y originales |
| **CUALIDAD** | Experiencias | Imitación veraz | Sensibilidad | Innovación |
| **1º EJERCICIO** | Preparación de materiales | Dibujar a mano alzada un proyecto | Descubrir las cualidades expresivas | Crear libre y espontáneamente |
| **EJERCICIO PRINCIPAL** | Trabajar duramente como aprendiz y ayudante | Dibujar del natural | Investigar las cualidades expresivas del lenguaje y relacionarlas | Crear de forma libre |
| **EJERCICIO FINAL** | Una gran obra de arte | Realizar la obra de arte | Realizar una composición de gran sensibilidad | Crear un estilo personal |

Cuadro 5. Fuente: Elaboración propia. Basado en Marín Viadel, 1997.

Pero pese a la perspectiva histórica que acabamos de ver en las reflexiones de Marín Viadel, algunos investigadores actuales creen que existen motivos para preocuparse en el mundo educativo debido a la creciente brecha que se abre entre el ámbito de la enseñanza y el de la cultura visual, que parece haberse hecho fijo en la construcción de nuestro espacio personal, así como en las relaciones y comunicaciones entre los diversos individuos.

Ya comentamos, desde esta investigación, que nos encontramos en el transcurso del siglo XXI en una sociedad definida y basada en aspectos visuales. Internet, los

canales para compartir vídeos de forma gratuita, las fotografías, los blogs, las redes sociales, los móviles capaces de inmortalizar cualquier episodio de nuestras vidas, han provocado un aumento considerable en la atención que presta la sociedad a la cultura visual, aunque este hecho no ha sido tomado en consideración por nuestros sistemas de enseñanza que continúan relegando a la educación artística a un segundo plano en los programas de estudio.

En este mismo sentido se manifiestan otros investigadores como Fernando Hernández (2001) quien considera que desde la perspectiva del construccionismo social (Burr, 1995) la adolescencia y la infancia no son realidades inamovibles, si no que se transforman dependiendo de cada época y contexto. Y en ese cambio, nuestros actuales estudiantes, viven en una sociedad visual, que aún no tiene reflejo en las aulas.

En la última década se ha producido un gran debate teórico acerca de lo que se considera el concepto de *lo visual*, así como fuertes debates en el seno de los estudios culturales. Para Rose (2001), por ejemplo, aún está claro qué significa lo que se ve, cómo se ve, quien lo ve, y todo lo que no se ve.

Está claro que estos fuertes debates dentro de las teorías críticas contemporáneas han ido surgiendo debido a los cambios que se han producido en los límites de lo que entendemos por arte, y que ha ido derivando en que se hable ya de manera estricta de cultura visual. Y es que las artes visuales son cada vez más, como indica Hernández (2001), dependientes de la cultura de los medios y de las formas de visualidad generada dentro de esos medios.

Las características de la llamada cultura visual provoca que no existan en ella ni receptores, ni lectores, si no constructores e intérpretes ya que la apropiación deja de ser pasiva y se convierte en interactiva, lo que la enlaza con las experiencias de cada individuo. Por eso el primer objetivo de una educación que quiera comprender la cultura visual, debería suponer, tal y como comenta Hernández (2001), explorar las representaciones que los individuos construyen de su propia realidad.

Para analizar los objetos de la cultura visual se hace necesario crear una comprensión crítica que aplique diversos métodos de estudio como son la semiótica, la intertextualidad o la deconstrucción. Esta metodología visual crítica debería tener ciertas características para dar un resultado satisfactorio, como son: una perspectiva que

entienda lo visual en términos de significación cultural y prácticas sociales; debe tener en cuenta las relaciones de poder que se producen y que se articulan a través de las imágenes; por último debe afrontar que las representaciones de la cultura visual son discursos que reflejan prácticas culturales.

Para Hernández (2001), si queremos acercar el currículum de la educación en artes visuales a las corrientes de investigación hoy dominantes, existen una serie de aportaciones que pueden ser de bastante utilidad:

I. Aportaciones teóricas (la importancia del significado y de la interpretación, la perspectiva crítica y otros debates teóricos)

II. Propuestas metodológicas (la intertextualidad, la deconstrucción y el análisis del discurso.)

III. Una actitud investigadora que presta atención al contexto cultural y al proceso de recepción y no sólo al de producción de las imágenes.

Además de estas aportaciones teóricas acerca de la cultura visual, que pueden ayudarnos a crear un currículum educativo que tenga en cuenta el actual contexto social y cultural, basado en la visualidad, otro concepto importante dentro de la cultura visual, es el que introdujo Graeme Chalmers (2003) quien promovió la idea de que la educación artística debe basarse en la multiculturalidad para actuar como una herramienta de construcción social, ayudando de una forma concreta a reparar y corregir errores formales que conducen al racismo y los prejuicios contra las corrientes minoritarias.

Chalmers (2003) sugiere que la cultura visual debe ofrecer una formación básica en valores transculturales, sentando así dos importantes premisas: por un lado que la educación multicultural entra de lleno en aspectos como el de los valores humanos fundamentales y no solo en el de los hechos; y por otro lado, la segunda de las premisas es que la bibliografía en torno a la educación multicultural y, por consiguiente, la práctica de esa misma educación han sido tradicionalmente muy confusas y contradictorias en el ámbito de las artes visuales.

Para Augustowsky (2005) la cultura visual, necesita de un *alfabeto visual* que nos ayude a desenmascarar las reglas fundamentales de los códigos visuales, ya que el

arte y la cultura visual en general se consideran a partir de los años 70 como un lenguaje no verbal. Ella parte de la base del debate teórico acerca de la educación visual que se viene produciendo en las últimas dos décadas. La educación es entendida en un sentido *bruneriano* como un ámbito que se encuentra entre la naturaleza de la menta y la naturaleza de la cultura, ya no sólo se trata de organizar una información para que sea transmitida, si no que es una empresa compleja de adaptar una cultura a las necesidades de sus miembros y sus formas de conocer a las necesidades de la cultura (Bruner, 1997: 29).

Los miembros de la actual sociedad, al menos en los países industrializados, son, como hemos venido comentando anteriormente, observadores visuales, por lo que como dice Mirzoeff (2003) nuestra principal vía de comprensión es ya visual, y no textual. Sin embargo, ver más, no significa entender más, por lo que esta brecha de difícil solución debe suponer motivo de estudio e investigación en el campo de la educación.

En esta nueva vía para la investigación y la experimentación de la educación en el campo de la cultura visual el museo como centro cultural, juega un papel fundamental, ya que se ha convertido en un espacio privilegiado para el desarrollo de elementos fundamentales en la cultura visual como la apreciación, la recepción o la observación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El análisis de las obras resultantes de la cultura visual es un proceso tremendamente complejo en el que pueden participar aspectos psicológicos, sociales, individuales o colectivos. La imagen en sí participa en su análisis con la cualidad de símbolo, como en cualquier otro modo de lenguaje. En su contemplación pueden no intervenir sólo nuestras capacidades perceptivas más sencillas si no también nuestra memoria visual con las emociones y recuerdos que de ella devienen.

En realidad como indica Augustowsky (2005), actúan nuestra distancia mental, psicológica, con respecto al objeto representado, nuestro conocimiento previo sobre lo que vemos y las expectativas que creamos sobre aquello que estamos viendo. En síntesis Augustowsky opina que el análisis debería ser posible abordarlo mediante:

1. Aspectos icónicos, que remiten a elementos simbólicos
2. Aspectos iconográficos, que remiten a fuentes de la propia cultura, ya hayan sido transmitidas de manera formal o informal.

3. Aspectos retóricos, que enlazan la forma y el contenido, el significante y el significado.

4. Aspectos iconológicos, que remiten a referencias sociales, económicas, etnográficas, psicológicas, identitarias o culturales.

En definitiva, y para concluir este apartado que ha pretendido sentar una base teórica, sobre la que fundamentar nuestra propuesta didáctica de la cultura visual a través del género del retrato, podemos afirmar que vivimos en una sociedad en la que la cultura visual ha ido adueñándose de nuestra manera de aprender y comunicarnos, y que pese a este desarrollo enorme de lo visual, nuestra educación formal ha hecho caso omiso, y se está produciendo un distanciamiento entre educación y cultura visual, que provoca que nuestros jóvenes no tengan un marco teórico definido a la hora de estudiar y analizar las miles de imágenes que a diario pasan por delante de sus ojos.

Conviene por tanto ir desarrollando propuestas didácticas en torno a la cultura visual, que sean capaces de transmitir una metodología para que el alumnado pueda analizar una imagen aunque se la primera vez que se enfrente a ella. Esas herramientas que en las *Nuevas didácticas del arte* se van introduciendo en el ámbito de la investigación, es posible desarrollarlas también en las aulas para que los alumnos se acerquen y comprendan el valor educativo e informativo que pueden tener las distintas imágenes u obras de arte.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 3.3.8 Publicaciones

Al igual que nos sucede en el campo de las obras referidas al retrato, en este caso, de nuevo la producción y publicación de obras referentes a aspectos didácticos del arte y de la Historia del Arte, son realmente abundantes, por lo que destacarlos en este espacio todos se convierte en tarea imposible.

A lo largo de la investigación se citan y referencian gran número de obras relacionadas con este campo, que el lector puede consultar si quiere ampliar información acerca del tema en cuestión. Por lo tanto, en este marco conceptual citaremos, como hemos hecho en el apartado anterior, aquellas obras, que a nuestro juicio representen una relevancia destacable o aquellas que hayan resultado especialmente interesantes para nuestra investigación.

Importante nos parece citar algunas de las obras que inauguraron los estudios acerca de la Educación artística. Si bien, hoy día sus preceptos ya no son seguidos por los docentes, supusieron una auténtica revolución en la disciplina al comenzar el debate teórico acerca de cómo enseñar la Historia del Arte. En este aspecto fueron importantísimas las obras de Wincklemann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, y la de Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*.

Una obra interesante en este ámbito es la que realiza Efland titulada *Una historia de la Educación del arte*, ya que supone un buen repaso por la historia de la disciplina y evidencia los cambios producidos por la evolución de la Historia del Arte en el ámbito del debate didáctico de la propia disciplina.

Además otros importantes investigadores se han dedicado al estudio de la disciplina de la Historia del Arte, entre los que quisiéramos destacar la obra de Rudolph Arnheim *Arte y percepción visual*.

Otras obras que para nuestra investigación han sido importantes dentro de este campo han sido la de Dondis, que se refiere al alfabeto visual, la de Logan que recoge aspectos de la Educación artística en los colegios americanos, la de Graeme Chalmers titulada *Arte, educación y diversidad cultural*, y la de Elliot Eisner *The art and the creation of mind*, que aborda un buen número de ejemplos de cómo el arte puede desarrollar complejos aspectos de la mente humana.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otra de las obras importantes que ha sido de gran utilidad para nuestro trabajo ha sido *Educación artística y desarrollo humano* de Howard Gardner, donde el autor reflexiona acerca de los valores de una cultura que pueden ser distinguidos en el aprendizaje que se realiza en las aulas.

Por último queríamos hacer referencia a los estudios que han surgido en la década de los ochenta del siglo XX, y que tienen como punto común el término DBAE (Discipline-based Art Education). En estas reflexiones acerca de la enseñanza del arte, se divide su educación en cuatro disciplinas: Historia del Arte, la crítica artística, la estética y la creación artística. La obra donde se recoge esta división, que ampliaba el currículo de la educación artística fue realizada en 1987 por Clark, Day y Greer.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# IV. Marco metodológico

## 4.1 Metodología de investigación

Nuestra investigación parte de un enfoque de investigación cualitativo, entendiendo éste como un método que cumple gran parte de los criterios enumerados por Castejón (1997) y que se enuncian a continuación:

a) Procurar la representatividad, relevancia y validez de los datos, para lo que es necesario
    1. Ampliar al máximo el contexto de análisis, tratando de tener en cuenta todas las variables y sujetos que pertenecen al ámbito estudiado.
    2. Describir minuciosamente el procedimiento seguido en la obtención y análisis de la información.
    3. Plantear la investigación como un proceso continuo de toma de decisiones
b) Establecer una dialéctica continua entre los datos obtenidos y el marco teórico que se establece para el análisis de datos.
c) Buscar dar una validez pragmática a la investigación respetando el contexto y resolviendo cualquier problema inherente a la propia investigación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En este trabajo se ha intentado aplicar cada uno de los criterios enumerados, tanto en el trabajo de campo, ya que en nuestro caso la investigación abarcó a la totalidad del FARM, como en el proceso metodológico seguido.

También, dentro de este marco cualitativo se ha utilizado una metodología comparativa en el sentido que utiliza Nohlen (2006): *procedimiento de comparación sistemática de casos de análisis (sic) que en su mayoría se aplica con fines de generalización empírica y de la verificación de hipótesis*, entendiéndose la comparación como algo presente en todo procedimiento científico, ya que las simples descripciones llevan implícitas una conceptualización comparativa de manera que los aspectos considerados relevantes de un asunto individual aspiran a convertirse en generalidades, de igual forma que la comparación es un criterio de valoración de los resultados con respecto a otras concepciones más aceptadas generalmente (Grosser, 1973, citado por Nohlen), que en nuestro caso son concepciones de índole artístico y educativo en su aplicación a la enseñanza.

Para Grosser son fines de la comparación:

a) Hacer comprensibles las cosas desconocidas referenciadas a partir de cosas conocidas mediante similitud, analogía y contraste,
b) Destacar nuevos descubrimientos y
c) Sistematizar las diferencias mediante el establecimiento de peculiaridades o especificidades.

También asigna múltiples y simultáneas funciones al método comparativo:

a) Heurística
b) Generalización de experiencias
c) Generación de hipótesis
d) Cuantificación de experiencias
e) Verificación de hipótesis

Por otra parte, Colino (2009) opina que:

> *De forma esquemática, los objetivos del análisis comparativo, análogos a los del método científico en general, son:*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> *1) la investigación de semejanzas y diferencias (variación) entre casos, que da lugar a*
>
> *2) la observación de regularidades, que deben ser explicadas mediante*
>
> *3) el descubrimiento de covariación o la interpretación de la diversidad, que suele hacerse a través de*
>
> *4) la comprobación de hipótesis explicativas, que llevan a*
>
> *5) la explicación de la complejidad de relaciones causales y el establecimiento de generalizaciones o pautas particulares, que permitirán finalmente*
>
> *6) la generación de teorías o su refutación.*
>
> *La comparación o análisis comparativo tiene, pues, además de una función heurística, generadora de teorías e hipótesis, una función de verificación o comprobación de las teorías o hipótesis ya existentes.*

En resumen, podemos afirmar que este trabajo se enmarca dentro de lo que Huber (2007) denomina *El Modelo de Generalización*, y para el que:

> *Las fases cualitativas tienen alto valor dentro del enfoque de generalización. Se empieza la investigación por un estudio cualitativo completo, por ejemplo por unos estudios de caso. Es decir, se toman decisiones sobre preguntas de investigación y métodos (cualitativos) apropiados, se recopilan y analizan los datos y al fin se estructuran los resultados.*

### 4.1.1 Ámbito de investigación

Al inicio de la investigación se realizó una labor de campo exhaustiva, con el objeto de conocer todos los fondos autonómicos de arte que poseía la Región de Murcia que están cifrados en torno a dos mil obras de arte. Sin embargo el primer trabajo que tuvimos que realizar fue de tipo documental, ya que hubo que revisar el sistema informático de gestión de bienes de la Comunidad Autónoma, para tratar de acotar todos aquellos bienes muebles que tenían la consideración de *obra de arte*.

Este rastreo informático tuvo como base SIGEPAL (Sistema Integrado de Gestión Económica, Financiera, Tributaria, de Recursos Humanos y Patrimonial), el mencionado programa de gestión de bienes que usa la institución, sin embargo pronto comprobamos que tendríamos que revisar los expedientes físicos relativos a obras de arte, puesto que la gran mayoría de obras habían llegado a la colección autonómica antes de la implantación de este sistema.

Tras esta primera etapa documental, pasamos a realizar un nuevo inventario de los fondos buscando, fotografiando y documentando de nuevo todas las obras que posee la Comunidad Autónoma en sus dependencias.

Durante meses, y de manera ininterrumpida, estuvimos investigando por todas las sedes administrativas, despacho por despacho, haciendo un arduo trabajo de campo para encontrar y fotografiar las obras de arte, algunas de las cuales conservaban la ubicación que el sistema informático contemplaba, mientras que otras habían cambiado su lugar.

### 4.1.2 Espacio

Todas las sedes administrativas que visitamos a la hora de realizar el trabajo de campo fueron, en Murcia:

- Auditorio Víctor Villegas de la Región de Murcia
- Centro Regional de Artesanía
- Conjunto monumental de San Juan de Dios
- Consejería de Agricultura, Agua y Medio Ambiente
- Consejería de Cultura y Turismo
- Consejería de Economía y Hacienda
- Consejería de Educación
- Consejería de Empleo y Formación

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Consejería de Obras Públicas y Ordenación del Territorio
- Consejería de Sanidad y Consumo
- Consejería de Universidades, Empresa e Investigación
- Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
- Edificio Calderón de la Barca (varias sedes administrativas)
- Edificio Galerías (varias sedes administrativas)
- Edificio HEFAME (varias sedes administrativas)
- Hospital Reina Sofía
- IES Alfonso X 'El Sabio'
- Iglesia de San Esteban
- Instituto de Fomento de la Región de Murcia
- Instituto murciano de Acción Social
- Museo de Bellas Artes
- Museo Salzillo
- Palacio de San Esteban (Consejería de Presidencia)
- Parque Móvil Regional
- Servicio de Formación y Empleo

En Cartagena:

- Asamblea Regional
- Centro de Salud (junto al Arsenal)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Museo Regional de Arte Moderno
- Palacio Aguirre (sede de la Consejería de Presidencia)
- Sede de la Consejería de Sanidad y Consumo

En Lorca:

- Centro de Artesanía de Lorca

En Beniaján:

- Almacén arqueológico de la Consejería de Cultura y Turismo
- Almacén de la empresa Expomed (almacén del Museo de Bellas Artes)

En San Javier:

- Hospital Regional "Los Arcos"

En Espinardo:

- Almacén de la Consejería de Economía y Hacienda
- Centro multiusos de Acción Social

En El Palmar:

- Almacén intermedio (Consejería de Economía y Hacienda)
- Centro de Restauración de la Región de Murcia
- Centro Regional de Industria y Energía
- Instituto de Seguridad y Salud laboral

### 4.1.3 Procedimiento de catalogación

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La labor de campo consistió siempre en la fotografía de las obras halladas y el traslado de sus datos al modelo de ficha de inventario con el trabajábamos, y que actualizábamos a través del programa Microsoft Acces. Las fichas contenían la siguiente información:

- Número de Activo fijo
- Número de inventario
- Clasificación General de la obra
- Otros número que contuviera (inventario de museo u otros)
- Autor
- Título
- Técnica
- Materiales
- Dimensiones de la obra
- Dimensiones con marco o pedestal
- Época
- Datación
- Conjunto
- Centro gestor
- Inmueble
- Planta
- Despacho

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En las siguientes capturas de la pantalla se puede observar la tabla informática a través de la cual almacenábamos la información recogida:

| Activo fijo | Nº inven | Clasificación | Estado | Otros numeros | Clasif Genérica | Autor |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1002644 | 128 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | PINTURA | VERA, J. |
| 1002007 | 799 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | PINTURA | VIVO, PACO |
| 1002210 | 589 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | ESCULTURA | NICOLAS ALMANSA, MANUEL |
| 1002272 | 509 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | ESCULTURA | SEIQUER ZANON, JOSE |
| 1001629 | 1150 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | ESCULTURA | VICENTE LOPEZ, JOSE MARIA |
| 1001828 | 933 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | PINTURA | LINARES, ESTEBAN |
| 1001829 | 934 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | PINTURA | RAMOS, WILLY |
| 1001835 | 940 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | PINTURA | RAMOS, WILLY |
| 1001630 | 1151 | USO GENERAL | ALTA | | ESCULTURA | ZALDUA, NEKANE |
| 1001683 | 1100 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | ESCULTURA | PALAU RICART, FERNANDO |
| 1001684 | 1101 | SERVICIO PUBLICO | ALTA | | ESCULTURA | PALAU RICART, FERNANDO |

| Título / Denominación | Técnicas y materiales | Alt | An | Fon | Otras dimensiones | Época | Datación |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Barco en puerto | Oleo / Lienzo | 12 | 26 | | | SIGLO XX | |
| Finales de octubre | Oleo / Lienzo | 100 | 81 | | | SIGLO XX | 1984 |
| Catorce años | Bronce fundido | 146 | 56 | 35 | | SIGLO XX | 1985 |
| Mujer recostada | Escayola | 76 | 126 | 80 | | SIGLO XX | |
| Trampa | Gres refractario | 50 | 47 | 39 | | SIGLO XX | 1994 |
| Sin título | Oleo y Lápiz / Papel | 50 | 69 | | | SIGLO XX | 1987 |
| Sin título | Oleo y papel de estraza / Carton | 98 | 72 | | | SIGLO XX | |
| Sin título | Vinita / Cartón | 106 | 76 | | | SIGLO XX | |
| The Olympic Kisses | Eskay serigrafiado / fibra de vidrio | 260 | 85 | 5 | | SIGLO XX | |
| Gotas | | | | | | SIGLO XX | |
| La vida | Cristal, resina sintética | | | | | SIGLO XX | |

| Conjunto | Centro gestor | Servicio | Sección | Inmueble |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | ¿ALMACEN EXPOMED? |
| | | | | ¿ALMACEN EXPOMED? |
| V BIENAL DE ESCULTURA | | | | ¿ALMACEN EXPOMED? |
| | ¿INFO? | | | ¿AVDA. DE LA FAMA, 3? |
| | ¿INFO? | | | ¿AVDA. DE LA FAMA, 3? |
| | ¿INFO? | | | ¿AVDA. DE LA FAMA, 3? |
| V BIENAL DE ESCULTURA | CULTURA Y TURISMO | D.G. BELLAS ARTES Y BIENES | ¿BIBLIOTECA REGIONAL? | ¿AVDA. JUAN CARLOS I? |
| MURCIA JOVEN | | | | ¿EDIFICIO INFANTE D. JUAN MANUEL? |
| MURCIA JOVEN | | | | ¿EDIFICIO INFANTE D. JUAN MANUEL? |

Figuras 3, 4 y 5. Fichas de catalogación.

Tras esto, se inició un largo proceso de gestión de obras y de catalogación, en la que se creó una base de datos, hecha a la medida de nuestro Fondo de arte y que es

capaz de recoger los datos y las fotografías de las obras de una manera informatizada, ordenada y comprensible, en el mismo espacio informático.

La base del nuevo catálogo de obras de arte se realizó con la ayuda del servicio de informática de la Consejería de Cultura y Turismo, y se alojó en un programa llamado GICTUR, de acceso restringido al personal de la Dirección General de Patrimonio, y de uso interno para la institución autonómica.

Una vez que habíamos catalogado todas las obras de la colección autonómica, usamos la información generada para realizar una selección de obras que nos sirviera para estudiar las posibilidades didácticas del retrato como género.

La selección se realizó en base a criterios de utilidad didáctica, por lo que decidimos dividirlos en tipologías, y no mediante una estructura temporal, ya que es la tipología el elemento fundamental que confiere significado al retrato. Las tipologías que decidimos incluir fueron las que se mencionan en el apartado siguiente.

Tras la realización del inventario, el catálogo, y la selección y división de la información recogida, se hizo un análisis del estado de la cuestión, revisando toda la bibliografía surgida en torno al propio Fondo de Arte, al género del retrato y a la Educación de la Historia del Arte.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 4.1.4 Tipologías de retrato

El método que hemos usado para organizar toda la información rescatada en el proceso de labor de campo, ha sido el de categorizar el género del retrato en distintas tipologías, tal y como se viene haciendo en los estudios referentes al género durante los últimos años. Consideramos, por tanto, que es la tipología el principal –aunque no el único- elemento que condiciona la naturaleza del retrato, según la significación que tenga.

No hay una categorización más o menos estable de las distintas tipologías que existen en el retrato y los nombres y características pueden sufrir leves variaciones dependiendo del autor al que se escoja para acercarnos al género.

Además conviene recordar que la clasificación en tipologías de las obras del retrato no se produce en base a valores absolutos, por lo que la clasificación tiene un carácter relativo y dinámico. En el transcurso de la investigación veremos obras, que

podrían quedar clasificadas en dos o más categorías. Así pues, un retrato puede ser burgués, femenino, fotográfico y de grupo, al mismo tiempo, por poner un ejemplo.

Por lo tanto no queremos, en esta investigación, trazar un listado con todas las categorías que los autores han analizado, si no dar una brevísima explicación a las tipologías que hemos elegido en este estudio y que marcará en adelante el discurrir de esta investigación sobre el retrato.

*El retrato oficial o de aparato:*

Este tipo de retrato tal vez ha sido el más exitoso de los últimos cinco siglos de producción al haber quedado reservado a la monarquía, la alta nobleza, el clero más destacado o militares de alto rango, que en definitiva eran quienes tenían los medios suficientes para afrontar el encargo de grandes retratos. El sentido político de estos retratos es notable a partir sobre todo del siglo XVII, cuando comienza a usarse en toda Europa un modelo de retrato más francés, basado en la teatralidad y con un sentido fastuoso. En los retratos oficiales, solemos apreciar la solemnidad de los gobernantes, su dignidad política, su poder económico en caras vestimentas, la distancia con el espectador general basada en fríos y serios gestos, así como suelen aparecer los signos del poder relacionados con el puesto que ocupa el protagonista.

*El retrato burgués:*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta tipología sufre una fuerte influencia del retrato oficial, aunque presenta diferencias significativas en la estructura y las motivaciones. Si en el retrato oficial una de las características más importantes es la preponderancia del retrato de cuerpo entero, en el caso del retrato burgués las representaciones se suelen reducir a retratos de tres cuartos o medio cuerpo. Aunque retratos burgueses nos encontremos desde el siglo XV sobre todo en los Países Bajos, no sería hasta el siglo XIX cuando de forma paralela a la revolución industrial fue creciendo un tejido social burgués que se había enriquecido en los negocios y que comenzó a demandar sus propios retratos. La burguesía trató de equiparse a la nobleza a través del encargo retratístico y así los salones de sus nuevas residencias urbanas se llenaron de obras en las que predominó un cierto sentido íntimo y tierno en el que muchas veces se prescindía de elementos superfluos que pudieren despistar al espectador del elemento primordial de los retratos que no era si no el rostro.

*El autorretrato:*

El autorretrato es, sin duda, una de las tipologías más interesantes que nos ofrece el género ya que tiene la virtud de ser la única en la que el retratista y el retratado se funden en una misma persona. Los autorretratos comenzaron a aparecer a partir del Renacimiento, época en la que los artistas reafirmaron su condición profesional en lugar de antiguas consideraciones que los colocaban en el mismo escalón que artesanos o mecánicos. El autorretrato permitía a los autores formar una imagen digna de sí mismos, a la vez que abría una vía a la experimentación al no estar atado a contratos con un patrón. Los estudios psicológicos del autorretrato han sido también una constante en la tipología debido a la obsesión introspectiva de algunos autores.

*El retrato cívico: amistad y admiración:*

En un sentido amplio algunos autores han considerado el retrato burgués o el autorretrato como una forma de retrato cívico, y sus razones tienen puesto que son fórmulas del retrato que no cumplen una función de representación política. Sin embargo las diferencias entre las distintas modalidades nos han llevado a separar diferentes tipologías en este estudio. En esta categoría cívica hemos englobado todos aquellos retratos que fueron producidos bajo el afecto o la amistad que unía al artista con el efigiado o aquellos retratos producidos como homenaje a personajes que destacaron por su reputación creativa. La libertad compositiva de este tipo de retratos generada de nuevo por la ausencia de contrato nos impide clasificarlos al mismo nivel del resto de retratos civiles.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

*El retrato de grupo:*

Aunque no es una tipología abundante en la colección de arte autonómica –apenas existen dos obras que se ajusten a esta categoría- es una tipología que ha gozado de bastante éxito desde los orígenes del género, puesto que las obras de conjunto ya se encuentran en el antiguo Egipto. En este tipo de representaciones los dos o más personajes que aparecen suelen estar unidos por algún tipo de vínculo familiar, de amistad o profesional. La importancia de cada rama del retrato de grupo ha sido diferente según épocas, puesto que en la antigüedad encontramos al núcleo familiar como conjunto, durante la Edad Media encontramos al marido y la mujer en forma de donantes, y con posterioridad tiene una gran importancia el retrato de grupos profesionales, hasta que en el siglo XIX el retrato familiar vuelve a prevalecer con un carácter más íntimo.

*El retrato femenino:*

La representación de la mujer aparece prácticamente en todas las categorías del género retratístico que se puedan realizar, sin embargo, en nuestra investigación queremos hacer notar una categoría especial para el retrato femenino puesto que las condiciones de género fueron un elemento fundamental en la representación de la mujer, habitualmente sometida a los dictados de un encargo masculino. Los retratos individuales femeninos han ido poco a poco cambiando sus motivaciones durante el siglo XX momento en el que la mujer ha ido ganando la libertad de su propia identidad y ésta ha podido ser reflejada en el género del retrato sin estar supeditada a los deseos del hombre.

*El retrato infantil:*

El retrato de niños ha estado presente durante buena parte de la historia del género, habitualmente unido a las representaciones de toda la familia, aunque a partir del siglo XV las clases más altas de la sociedad comenzaron a encargar retratos autónomos de niños y jóvenes, tal y como se hizo en época romana y griega. Normalmente existía un componente dinástico en esta clase de representaciones ya que se encargaban para realzar el linaje familiar o para presentar a los jóvenes de cara a futuros matrimonios. No sería hasta los siglos XIX y XX cuando tomase una importancia sin precedentes gracias a la nueva valoración de la infancia como un periodo importante en sí mismo. Los retratos infantiles y juveniles fueron un reto al que se acercaron los artistas debido a la complejidad de mostrar los signos propios de esa edad entre los que destacaban la ternura, la inocencia o la gracia.

*El retrato de historia:*

Esta tipología no ha sido considerada parte del género del retrato por algunos autores ya que se encuentra a caballo entre dos géneros, por un lado contiene la estructura y las motivaciones de un retrato, pero por el otro representa de forma, más o menos creativa, a personajes históricos que vivieron en otra época distinta a la del artista. Esta tipología estuvo especialmente de moda hacia la mitad del siglo XIX, en la época del romanticismo que se interesó especialmente por las glorias del pasado.

*El retrato funerario:*

Es la más antigua de las tipologías del retrato puesto que las primeras representaciones individuales se debieron a rituales funerarios a través de los cuales el alma de los difuntos pervivía en su representación. Fue especialmente importante en Egipto, Roma y la época del Renacimiento, momento en el que los grandes túmulos funerarios incluyeron representaciones escultóricas serenas y nobles de los difuntos como signo del triunfo de la fama del hombre sobre la muerte. Desde el siglo XVII, se usó el género pictórico para hacer retratos de difuntos y conmemorar así el paso por la vida de los representados. Estos retratos *postmortem* pasaron a ser competencia casi exclusiva de la fotografía a partir del siglo XIX.

*El retrato fotográfico:*

El género del retrato supuso el punto de partido de la fotografía en el siglo XIX ya que se convirtió en un modo veloz y económico de conseguir un retrato, por lo que la fotografía permitió el acceso al género a todas las clases sociales de la sociedad. Al principio triunfó un retrato pictoralista en el que la pintura complementaba a la fotografía, más tarde fueron las cartas de visita la tipología que más se extendió y permitió a todo el mundo tener su propio retrato. A finales del XIX y principios del siglo XX la fotografía comenzó a hacer uso de sus posibilidades como arte visual y explotó el género del retrato a través de sus propias peculiaridades, buena parte de culpa de este hecho la tuvieron las vanguardias históricas. A finales del siglo XX e inicios del XXI, la época postmodernista, la fotografía ha copado el género del retrato siendo el instrumento más usado por los artistas, que han hecho hincapié en aspectos sociales, de género, sexuales o étnicos mostrando una especial preocupación por el cuerpo humano y la identidad de las personas.

*Las iconotecas:*

Otra variante del retrato cívico fue el que se dedicó a representar conjuntos de personajes ilustres vinculados con las instituciones que los encargaban. Aunque existían precedentes en todos los países, sería en el siglo XIX cuando se dio un mayor auge de este tipo de representaciones, sobre todo al calor de proyectos extranjeros destinados a dignificar los valores de la nación a través del ejemplo de sus personajes más importantes. En esta colección de la Región de Murcia, se han conservados tres iconotecas diferentes –todas ellas son proyectos ya enmarcados en el siglo XX- que suponen un buen ejemplo de este tipo de conjuntos de retratos civiles.

Así pues, hemos realizado aunque fuese de manera breve, una pequeña introducción al género del retrato explicando los distintos significados que ha tenido el género según distintos autores, haciendo un rápido repaso por la historia del retrato y sus distintas peculiaridades según la época, y analizando, por último, algunas de las tipologías más importantes del retrato que más adelante ampliaremos gracias a los ejemplos que se han conservado en el Fondo de Arte de la Región de Murcia.

### 4.1.5 Contexto de la investigación

La investigación del Fondo de Arte, se ha centrado en dos contextos diferentes, por un lado el contexto artístico de las obras que hemos seleccionado para el estudio, y por otro lado el contexto social en el cual esas obras fueron creadas.

#### 4.1.5.1 Contexto artístico

De entre las más de dos mil quinientas obras de arte que posee el FARM, y que fueron objeto de inventario y catalogación, podríamos decir que en una amplia mayoría se trata de pinturas, aunque también hemos observado la presencia de un amplio número de esculturas y fotografías.

Aunque en menor medida están representados también otros ámbitos artísticos, como la indumentaria, las artes suntuarias, el video-arte, la decoración de libros o el mobiliario, aunque hemos de decir su sola presencia ya dotan al FARM de una complejidad y riqueza, al alcance de muy pocas colecciones de arte institucionales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dentro de nuestro estudio sobre el retrato comprobamos la presencia únicamente de pinturas, esculturas y fotografías.

Por lo general su contexto artístico es de tipo local –algo habitual en esta clase de colecciones institucionales-, aunque vamos a encontrar un buen número de obras que se alejan del contexto artístico de la Región de Murcia, y se adhieren a otros contextos, ya sean nacionales o internacionales.

De este modo, encontraremos obras de artistas nacionales de reconocido prestigio que llevaron a cabo su labor lejos de la Región de Murcia, como pueden ser Antoni Tàpies, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica o Pablo Serrano.

También encontramos asociadas a contextos internacionales ya sean hechas por artistas de fuera de España, o por artistas nacionales que se formaron y desarrollaron

fuera de nuestras fronteras, como pueden ser Bartolomé de Lugano, Pedro Flores, Ramón Gaya, Rafael Tegeo o Germán Hernández Amores.

#### 4.1.5.2 Contexto social

De entre las obras analizadas en nuestro estudio vamos a encontrar como nota predominante la homogeneidad de la época, situando la mayoría de las obras en los siglos XIX y XX.

Este hecho responde a la propia naturaleza de la colección, ya que se inició a principios del siglo XIX y ha ido aumentando su número en el citado siglo y los posteriores.

Sin embargo no se puede decir que sean únicos los contextos sociales que encontramos a lo largo de la colección, ya que existen obras de arte pertenecientes a otras épocas. La más antigua que vamos a encontrar es el Sepulcro del Obispo Almeyda, una enorme escultura funeraria exenta, realizada en época renacentista, y que ha llegado hasta nosotros gracias a la compra, por parte de la Comunidad Autónoma de la Iglesia y el Palacio de San Esteban, construidos en aquella época.

Hasta nosotros también han llegado obras de época barroca gracias a la compra de inmuebles de esa época, como puede ser la Iglesia de San Juan de Dios, antigua capilla del Hospital de los hermanos de esa orden, y en la que se conservan multitud de obras de arte de estilo barroco. Además retratos barrocos, como los de los obispos Rubín de Celis y Juan Mateo de Salamanca, también se han conservado al encontrarse en el interior de la antigua Iglesia de San Esteban.

Sin embargo, y como decía al principio, la gran mayoría de obras que forman el FARM pertenecen a los siglos XIX y XX, momento de formación y aumento de la colección pública, que a día de hoy continua creciendo gracias al sistema de compras u otros sistemas como concursos o becas.

Durante estos dos siglos la Región de Murcia ha sufrido enormes cambios sociales, que en parte, son perceptibles en su producción artística, ya que ésta es siempre reflejo de la época en la que fue realizada.

En los momentos iniciales, la colección nace dentro de la Diputación Provincial, con un carácter oficial, prueba de ello, son los numerosos retratos oficiales de los

monarcas españoles de la época. A través de éstos retratos podemos observar los cambios políticos de un siglo XIX convulso en toda España, y especialmente en Murcia donde el movimiento cantonal tuvo un gran peso, siendo Cartagena el último bastión cantonal en caer. También es perceptible la huella de la incipiente burguesía en algunos retratos de jóvenes adinerados.

A principios del siglo XX, la Región vive sumida en una gran crisis, al igual que el resto de nación, y buena prueba de ello es el retrato del poeta Vicente Medina realizado en Argentina donde se vio obligado a marcharse. En el primer tercio del siglo, observamos algunos retratos que nos hablan de una nueva generación intelectual, que en Murcia se conocerá como la de los años veinte, y que tendrá relación a nivel nacional con la llamada Generación del veintisiete, estrechamente vinculada a la II República.

Hacia mitad de siglo observamos cómo algunos de esos pintores se han marchado al exilio, y se produce una vuelta, en el ámbito del retrato, de cánones y estilismos sobrios y clásicos, siendo buena prueba de ello, los retratos de Franco, o los de los Presidentes de la Diputación Provincial.

El tejido económico y social de la Región de Murcia se transforma tras el franquismo, pasando a ser una Región uniprovincial, al unirse Albacete a Castilla-La Mancha. Atrás quedan los años en los que la Región vivía mayormente de la agricultura, y la economía regional se abre a una potente industria conservera, y al turismo internacional que comienza a llegar a sus costas.

Esta apertura, tiene su reflejo en el mundo del arte, y prueba de ellos son los retratos que nos encontramos de los años setenta, ochenta y noventa, donde nuevas formas de expresión invaden la plástica, y el retrato comienza a diluir sus fronteras con las del arte eminentemente conceptual. La obra de Charris o Sicre, así como la surgida de la colección *Nuestros retratos*, son buena prueba de este momento social.

### 4.1.6 Tiempo

Hay dos dimensiones temporales de comparación dentro del marco de nuestra investigación:

Por un lado la dimensión *diacrónica*, que se refiere a cómo ha ido evolucionando el género del retrato en las diferentes épocas. Y que es perceptible en

nuestro estudio pese a haber estructurado las obras bajo las tipologías, ya que todas están fechadas y tratadas desde el punto de vista contextual.

Por otro lado la dimensión *sincrónica*, que hace referencia a las diferencias que se han encontrado en los distintos retratos dentro de una misma época. Hecho que también es del todo comprobable en nuestro estudio, y que normalmente responde a la influencia en las obras de arte de otros elementos ajenos al tiempo, como son la originalidad del propio autor (el ámbito biográfico también es analizado en nuestro trabajo), o la influencia de otros valores como son la economía, la ideología política o el lugar donde se realiza la obra.

### 4.2 Metodología didáctica

En lo que respecta a la Metodología didáctica, como ya se informa con más detalle en el capítulo sobre nuestra propuesta didáctica, se ha defendido una concepción del Arte como una producción cultural de cada momento histórico pero teniendo en cuenta que su aprendizaje debe ser coherente con la política educativa del tiempo en que vivimos, y también desde la perspectiva de Eisner (2004) una educación artística debe estar fundamentada en el estudio y análisis de las obras de arte.

Se ha tomado como marco de referencia las teorías socioconstructivistas basadas en la interacción social, la zona de desarrollo próximo, y el aprendizaje colaborativo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se asume, también, como planteamiento metodológico de acción en el aula, la interacción social basada en preguntas, el trabajo en grupo con retroalimentación del profesorado y la puesta en común por parte de los alumnos (Deslauriers, Schelew y Wieman, 2011). Para lo que hemos empleado en todo nuestro planteamiento didáctico las estrategias de Pensamiento Visible (Perkins, 1996).

Como *modelos de enseñanza* se proponen varios, para ser utilizados de la manera que el profesorado considere más adecuada a la formación y al nivel educativo de sus alumnos, y que son:

a) *Inductivo Básico* (Joyce, Weil y Calhoum, 2006), en el que las tareas fundamentales consisten en enseñar a pensar, para el que Taba (1967) identificó tres habilidades a desarrollar y que son inherentes al pensamiento inductivo.

b) *Formación de Conceptos*, para que el alumnado sea capaz de clasificarlos por sus atributos, elaborarlos contrastando los atributos, y formar conceptos razonando y explicando cómo los formó basado en las teorías de Gagné y de McKinney, Larkins, Ford y Davis (1983).
c) *Indagación Científica*, basado en la búsqueda de soluciones a problemas, y que fomenta en el alumno lazos con la indagación científica (Bruner, Taba y Suchman, en Joyce et al. (2006).
d) *Sinéctico* de potenciación del pensamiento creativo mediante el uso de metáforas (Gordon y Poze, 1980).

### 4.3 Fases de la investigación

En primer lugar cabe destacar que esta investigación se llevó a cabo en dos fases diferentes, una primera dedicada a catalogar toda la colección de retratos que sirve de base para este estudio, y en segundo lugar otra en la que propusimos diferentes itinerarios didácticos que sirvieran a futuros docentes para enseñar Historia del Arte a través del género del retrato.

En la primera fase de la investigación fueron definidos los objetivos generales que perseguiríamos con la realización de este estudio, definiendo aquellas cuestiones a las que buscábamos dar respuesta. Por un lado definimos la estrategia para inventariar y catalogar las obras de arte, tratando de ponerlas en valor y analizándolas desde un punto de vista crítico, mientras que por otro lado planteamos las posibles soluciones didácticas que esos mismos retratos nos podrían ofrecer para la enseñanza de la Historia del Arte.

Más tarde comenzó el estudio del Fondo de Arte de la Región de Murcia con un repaso documental de las obras que contenía. Puesto que la colección procede de la antigua Diputación Provincial de Murcia, pronto detectamos la falta de información documental acerca de la procedencia de muchas de las obras, que además no aparecían referenciadas en SIGEPAL, el programa de gestión de bienes usado por la Dirección General de Patrimonio de la Región de Murcia, por lo que tuvimos que hacer un esfuerzo documental en los archivos de la CARM buscando información que aclarase el estado y la ubicación de algunas de las obras de arte.

De manera cercana en el tiempo también se realizó un exhaustivo trabajo del estado de la cuestión, en el que buscamos el rastro bibliográfico de toda la información referente a nuestro campo de estudio. Por una parte se buscó la información existente acerca del Fondo de Arte, que era casi nula. Por otro lado analizamos la literatura surgida alrededor del género del retrato. Y por último nos acercamos a todo lo referente a la educación artística.

Tras estas labores comenzamos el diseño de la estrategia que seguiríamos a la hora de abordar el inventario y la búsqueda de las obras de arte que formarían nuestro estudio. Contactamos con el personal de la administración regional encargado del mantenimiento de los edificios oficiales, puesto que serían ellos quienes nos guiarían en cada centro para la búsqueda de las obras.

Además definimos los datos que contendría el inventario, y los que más tarde usaríamos para el catálogo, por lo que realizamos unas fichas de catalogación a través del programa Microsoft Acces en las que recogeríamos todos los datos que surgiesen de la labor de campo.

Una vez definida la estrategia y el modo de recoger los datos, comenzó una extensa labor de campo, en la que visitamos las sedes oficiales de la institución autonómica, pasando por todos los despachos, comprobando la ubicación de las obras de arte. Esta labor, por vasta, duró más de seis meses, ya que normalmente se hacía imposible acabar de investigar un edificio en una semana.

Una vez recogidos los datos de manera presencial, organizamos el catálogo de obras, ordenando nuestros resultados, y uniendo las características más destacadas de las obras, con su información documental, y las fotografías que realizamos de cada una de las obras que encontramos a nuestro paso.

Tras esto, pasamos a analizar las obras del género del retrato más destacadas que queríamos incluir en nuestro estudio, presentando los resultados que en esta investigación ocupa el apartado número cinco. Que además nos llevó a enunciar las

primeras conclusiones debido a la gran cantidad de información surgida de nuestra labor de campo.

En una segunda fase de la investigación, como ya hemos comentado previamente, quisimos proponer diferentes estrategias didácticas para explicar la Historia general del Arte a través de los retratos que habíamos estudiado en el catálogo de obras realizado previamente.

La nueva fase abierta del estudio, nos obligó a replantear los objetivos y definir nuevas cuestiones como el modo de llegar a conectar el estudio histórico-artístico de las obras analizadas con una novedosa propuesta didáctica enfocada a ámbitos formales de educación.

Tras definir unos nuevos objetivos para nuestro estudio, dedicamos también un tiempo a renovar y ampliar la revisión bibliográfica, ya que partiendo de elementos visuales existían ya propuestas educativas artísticas, aunque en muchas ocasiones centradas en la producción de obras de arte, en lugar del estudio de la Historia del Arte.

Más tarde, seleccionaríamos los modelos educativos que considerábamos más apropiados para nuestra investigación, diseñando además las estrategias a través de las cuales íbamos a plantear nuestra propuesta didáctica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El siguiente paso fue el diseño y desarrollo de tres diferentes itinerarios metodológicos, basados en el género del retrato, a través de los cuales cualquier docente pudiera trabajar aspectos generales y universales de la Historia del Arte, partiendo de las obras que nosotros habíamos analizado previamente.

Los tres itinerarios desarrollados, giraron en torno a aspectos biográficos, formales e históricos, dando como resultado nuestra propuesta didáctica, lo que nos condujo a la enumeración de nuevas conclusiones obtenidas gracias la dimensión educativa que los retratos analizados habían alcanzado.

Así pues, una vez desarrolladas las dos fases de la investigación, y logradas las conclusiones parciales de cada una de esas fases, finalizamos el estudio postulando unas conclusiones generales que tenían en cuenta la naturaleza histórico-artística de la

colección estudiada, así como el aspecto educativo que esa misma colección nos podía proporcionar de cara a ser usada en la enseñanza formal.

En la siguiente figura se pueden observar de manera gráfica las fases que se han seguido en el transcurso de la investigación:

Figura 6. Fases de la investigación. Fuente: Elaboración propia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# V. Análisis y descripción de resultados

A continuación, en el quinto capítulo de la investigación, vamos a mostrar el resultado fruto de la difícil y larga labor de campo que realizamos durante la renovación del inventario de obras de arte de la Región de Murcia, y su posterior catálogo sistemático gracias al que ha sido posible este estudio sobre el retrato.

Como es natural, y ya que nuestra investigación está centrada en el papel del retrato como herramienta en la enseñanza general de la Historia del Arte, se mostrarán de entre todas las obras localizadas, sólo aquellas que pertenecen al género del retrato. Y en concreto, las que hemos considerado desde esta investigación más relevantes para su estudio y puesta en valor, quedando un buen número de obras sin analizar, aunque las hemos detallado al final, y mostraremos fotografías de algunas de ellas.

Como hemos explicado en el marco metodológico, nuestro método de estudio ha sido la división por tipologías de las diferentes obras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.1 El retrato oficial

Tal vez la tipología más importante en los últimos cinco siglos dentro del género del retrato ha sido la del retrato oficial. También llamado retrato de aparato, político, de corte o de representación, supuso desde el Renacimiento el principal motivo de encargo retratístico para los artistas. El género quedó siempre reservado a las familias reales, la aristocracia, el alto clero o los grandes militares, hasta que en el siglo XIX la nueva burguesía, surgida al calor de la revolución industrial, comenzó a demandar otros retratos de características formales similares, pero destinados a satisfacer una misión más íntima y familiar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ya antes del setecientos, con la casa de los Austrias, existe un gran afán por encargar retratos en la corte española, aunque más con un objetivo dinástico y matrimonial que político. Comenta Portús Pérez (2004: 44-45) que los retratos de la familia real española supusieron los primeros autónomos en el país. Aunque existieron algunos precedentes en la Corona de Aragón, esta tipología irrumpió con fuerza durante el siglo XV de la mano de Juan de Flandes que fue llamado por Isabel 'La católica', produciendo una serie de imágenes de sus hijos con un objetivo matrimonial.

Según Gutiérrez García (2005: 37), es a partir del setecientos cuando se aprecia un aumento en la producción de retratos con un claro sentido político. Desde luego no le falta razón si hablamos del caso específico español ya que a partir del comienzo del siglo XVIII la nueva dinastía borbónica recién asentada en el país, demandó un gran

número de retratos con el objetivo de trasladar la imagen de los nuevos reyes por todo el territorio. Con ellos llegó desde Francia un nuevo modelo de retrato oficial más fastuoso y teatral en torno a la iconografía del rey y la corte. Este nuevo modelo de retrato oficial conoció un gran éxito en España en los siglos XVIII y XIX. A principios de siglo XX también fue usado por la monarquía y la clase política, aunque a lo largo de este siglo fue, poco a poco, siendo sustituido por un retrato oficial más simple y por reproducciones fotográficas más sencillas y baratas de obtener.

En el retrato de aparato era vital que los artistas realizaran claras citas visuales a los elementos iconográficos vinculados a la monarquía, sin embargo para Barón (2007: 22) también era esencial plasmar una actitud adecuada en el modelo. Así, por ejemplo, los retratos de cuerpo entero quedaron reservados al retrato oficial como una forma de demostrar a través de retratos de grandes dimensiones la jerarquía que la monarquía o la nobleza ostentaba en la sociedad. Esta idea no es, en absoluto, nueva ya que en los retratos imperiales de la antigua Roma ya se usaban imágenes colosales para difundir la efigie del emperador.

El sentido político que subyace tras estos retratos de miembros de la corte parece sugerir una misión propagandística ante los súbditos de su territorio. Lo cierto es que los reyes usaban este tipo de retratos para construir la imagen que querían trasladar al pueblo, aunque como comenta West (2004: 66) tal vez el término propaganda no sea el más apropiado, ya que éste suele aparejar una connotación negativa, y en el caso de los retratos oficiales no se pretende un lavado de cerebro masivo si no dignificar la imagen pública del rey para dejar clara su posición dominante en la sociedad. Representar los atributos del poder en esta clase de obras era fundamental para la imagen del monarca, así, es habitual observar caras joyas e indumentarias, suntuosos interiores o elementos iconográficos como la corona o el cetro.

Los retratos oficiales solían ser encargados al pintor de cámara del monarca, aunque en realidad la imagen del gobernante era copiada hasta la saciedad por pintores más modestos, de forma que la figura del rey llegaba a todo tipo de instituciones y sociedades y era conocida por la población. En este sentido cabe decir que, aunque es obvio que el retrato debía cumplir el requisito indispensable de buscar el parecido físico con el protagonista, algunos monarcas aprovecharon la ocasión para realizar encargos en los que suavizaban sus rasgos físicos. Los reyes trataban de convertirse en personajes

omnipresentes dentro de la sociedad, y en ese aspectos los retratos regios que en mayor medida ayudaron a desplegar la imagen regia fueron los de las monedas, los billetes y los sellos, que bien pudieran ser objeto de otro estudio aparte ya que se convertían en tipologías de retratos con características diferentes.

Aunque, como hemos comentado, el interés de los gobernantes por desplegar una imagen pública digna pueda tener un sentido político evidente, tal vez, el único caso en el que se podría hablar de una voluntad de propaganda para afianzar un liderazgo impuesto, sea en el caso de las representaciones de los dictadores. Por ejemplo Hitler, creó todo un sistema de imagen pública vinculada a su partido durante la década de los treinta. Esto también ocurrió con algunos líderes de la antigüedad, aunque esta fórmula que impone la imagen de un gobernante intransigente solía acabar con la destrucción de la cabeza del gobernante que era sustituida por la del sucesor para tratar de hacer olvidar al líder precedente. Estas actuaciones, comunes en la antigua Roma, las hemos visto mantenerse a lo largo de los siglos, llegando hasta nuestros días como en el caso del derribo de las imágenes públicas de Sadam Hussein en Irak en 2003.

Ya hemos dicho que algunos monarcas trataban de idealizar su aspecto físico buscando difundir una imagen de fuerza y poder en sus retratos oficiales. Esta es una característica muy común en el retrato de corte, ya que el gobernante siempre fue representado con aspecto saludable, fuesen las que fuesen sus condiciones físicas o psíquicas. Esta idea, según Kantorowicz (1985), venía vinculada al retrato oficial desde la antigüedad y él la denominó *los dos cuerpos del rey*, ya que el artista debía conjugar el físico real del monarca con otro que sugiriese su poder y autoridad. Así pues el retrato no tenía como primer objetivo mostrar el parecido físico si no el poder regio, tal y como dice Jenkins (1947). Esta imagen ideal del poder del monarca procede de una tradición antigua que vincula la autoridad monárquica con el poder divino, trazándose así una relación muy fuerte entre la imagen del rey y la religión, que provocó que muchos de los retratos reales siguieran una serie de fórmulas estereotipadas. En primer lugar es característica la posición frontal del protagonista, a imitación de las imágenes de Cristo procedentes de mosaicos bizantinos y altares paleocristianos. Siguiendo también el juego de posiciones más convenientes para el retrato oficial ya hemos comentado que las obras de cuerpo entero quedaron reservadas para reyes y altos cargos institucionales, y es otra forma estereotipada que se repite hasta la saciedad. Según West (2004), este tipo de retratos tienen su origen en las primeras representaciones de los santos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cristianos. Tal vez, podríamos añadir, que los reyes europeos quisieron representarse como los interlocutores de Dios en la tierra por lo que adoptaron una tipología bastante familiar para la gran mayoría de la población.

La última de las tres fórmulas más estereotipadas de representación oficial es la del retrato ecuestre, que gozó de un gran éxito durante el Renacimiento y el barroco, y se mantuvo vigente durante el siglo XIX, mientras que en los siguientes siglos ha ido perdiendo terreno. Este tipo de representación estuvo universalmente vinculada con la autoridad masculina. El modelo de esta tipología de obras tiene su base en el retrato ecuestre del emperador Marco Aurelio, que durante el Renacimiento fue visto como un símbolo potente del poder del antiguo imperio romano. Esta tipología mantuvo su fórmula de retrato monumental público mediante la escultura, aunque se trasladó también con gran éxito a la pintura.

A partir de los siglos XVII y XVIII comenzó, entre las monarquías europeas, una nueva moda en el retrato que les llevó a encargar representaciones más íntimas de consumo personal. Los grandes vestidos y los uniformes militares de gala desparecían, así como la artificial teatralidad de los fondos, y las familias reales se mostraban en actitudes desenfadadas dentro de sus estancias. Aunque los ecos del retrato oficial no desparecían, ya que las poses y gestos recordaban mucho a este tipo de representación, estos nuevos retratos se destinaban exclusivamente a sus salones familiares y no a presidir salas oficiales y edificios administrativos. Este modelo de carácter más privado se ha terminado imponiendo en los retratos oficiales contemporáneos donde políticos o familias reales posan alejados del fasto de siglos pasados.

En la colección autonómica de la Región de Murcia nos encontramos con un buen grupo de retratos oficiales, que entraron en los fondos debido a que presidían estancias oficiales en la extinta Diputación Provincial. Los más antiguos son de época barroca y son los retratos de los obispos Juan Mateo y Manuel Rubín de Celis, aunque sin embargo los más interesantes son los retratos de la monarquía que perduran desde mitad del siglo XIX.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.1.1 El retrato episcopal

Los retratos oficiales más antiguos que encontramos en el FARM son los de los obispos de Cartagena Juan Mateo de Salamanca y Manuel Rubín de Celis. Se trata en ambos casos de retratos destinados a presidir despachos de instituciones ligadas al obispado. La intencionalidad de estas efigies era, como en el caso de la monarquía, la de afianzar su jerarquía y mostrar su poder. De hecho, a partir del concilio de Trento, las sedes episcopales fueron ganando más poder y relevancia social gracias al gran impulso constructivo que ejercieron dentro de sus territorios. En ese sentido la figura del obispo se convertía en una de las que más poder acumulaba en su jurisdicción, llegando a actuar en ocasiones como un auténtico reyezuelo local encargado de fundar no sólo iglesias y conventos, si no de realizar los trazados urbanos, fundar instituciones de beneficencia, centros de enseñanza, y otras sedes de carácter social.

#### 5.1.1.1 Juan Mateo de Salamanca

De los dos retratos episcopales el más antiguo es el de Juan Mateo de Salamanca que realizó el pintor Navarro Muñoz en el año 1742. El protagonista era Juan Mateo López Sáenz (Agreda 1687- Murcia 1752) que fue uno de los prelados que se encargaron de dotar a la diócesis de Cartagena de un renovado prestigio después del Concilio de Trento. Fue Obispo entre 1742 y 1752, una década en la que se encargó de rejuvenecer las construcciones religiosas del sureste y servirlas de una ornamentación acorde a la dignidad de los templos. Conocido como el Obispo Juan Mateo de Salamanca por haberse Doctorado en Teología en la Universidad de Salamanca en 1709, donde llegó a ser catedrático de Sagradas Escrituras, sabemos que fue más tarde prepósito de Castilla y Aragón hacia 1724 y predicador de Felipe V, miembro del Consejo Real. En 1742 llegó a Murcia para ocupar la sede episcopal vacante tras la muerte en 1741 del anterior Obispo Don Tomás José de Montes.

El Obispo Mateo fue consagrado personalmente por el Papa Benedicto XIV en el Vaticano en 1742 aunque no llegó a Murcia y tomó posesión de su cargo más de un año después, en 1743, jurando el puesto frente a la Puerta de las Cadenas de la Catedral al encontrarse la Puerta de los Perdones ocupada en la nueva obra del imafronte, tal y como comenta Fuentes y Ponte (2005: 23). Él le define como un Obispo *celoso*,

adjetivo que tal vez se explique por el ahínco con el que Juan Mateo instó al arquitecto Jaime Bort a reducir la obra del imafronte para poder de ese modo dedicar dinero, tiempo y mano de obra en levantar el nuevo Palacio Episcopal que acabase así con las incomodidades de la antigua residencia. Sin embargo fue un obispo generoso con las órdenes religiosas a las que ayudó e impulsó para que se establecieran en la región. Eclesiástico culto, bibliófilo, emprendedor, escritor, coleccionista de arte y posiblemente incluso pintor, se le ha considerado como el mayor promotor constructivo en todo el Siglo XVIII murciano.

Del autor, Juan Navarro Muñoz, pocos datos tenemos. Baquero Almansa (1980: 203-204) señala que vivió en Murcia a mediados del Siglo XVIII, aunque no es capaz de determinar su lugar de nacimiento ya que como dice, excepto un apunte de Juan Albacete, el resto de autores que se dedicaron a la pintura barroca si quiera lo nombran. Agüera Ros (1994) hace unas indicaciones acerca el estilo de Navarro Muñoz al de Pablo Pedemonte, un pintor genovés afincado en Murcia alrededor de 1755. Pedemonte, en 1767, pinta también un retrato del obispo Juan Mateo de Salamanca en el que se pueden apreciar las similitudes entre la pintura de Navarro Muñoz y el genovés. En la obra de Pedemonte aparece Juan Mateo en la misma postura que en la de Navarro Muñoz, pintada alrededor de 1742, aunque, eso sí, la estructura es distinta al usar el genovés el recurso de incluir la figura del prelado dentro de un marco ovalado, a modo de cuadro dentro del cuadro, flanqueado por dos de las virtudes más fácilmente reconocibles para sus contemporáneos: la sabiduría y la esperanza.

Excepto el retrato del Obispo Mateo proveniente de San Esteban, el resto de obras de Juan Navarro Muñoz aparecen en la capilla del Palacio Episcopal, en la Iglesia del Colegio de San Esteban –San Juan Nepomuceno, Santa Teresa, San Francisco Javier- y en el retablo mayor del Convento de las Agustinas Descalzas que fue una de las grandes iniciativas del Obispo Mateo, por lo que debemos suponer que la relación entre el prelado y el pintor fue muy estrecha, llegando incluso Juan Navarro a ser tratado como pintor del obispo.

El retrato, como ya apuntamos, se realiza después del nombramiento de Juan Mateo como obispo en 1742 como confirma la fecha que se recoge al final de la leyenda que se encuentra en la esquina inferior izquierdo del lienzo. En dicha cita se recoge por escrito el hecho de que Juan Mateo de Salamanca, en época del Rey Felipe V, fue

nombrado por el Papa Benedicto XIV Obispo de Cartagena y Obispo Asistente del Sacro Pontificio Solio en el año de 1742. La cita responde, por tanto, a una presentación del protagonista del retrato especificando los puestos que le han hecho merecedor de ese retrato, algo bastante habitual en la pintura oficial de tipo episcopal.

El retrato de Juan Mateo de Salamanca (Fig. 7), estuvo en la sacristía de la Iglesia de la Compañía de Jesús, hasta principios del Siglo XX cuando pasó al despacho de Dirección de la Casa de la Misericordia. En 1924 fue cedida al Museo de Bellas Artes para pasar a formar parte de su colección permanente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 7. Juan Navarro Muñoz. *Juan Mateo de Salamanca.* 1742. CARM.

En el lienzo, que mide 136 por 102 centímetros, aparece el obispo en posición sedente enmarcado en una estructura piramidal. La figura de Juan Mateo mira directamente al espectador y está vestido con el hábito negro propio de la orden de San Benito. Bajo la túnica viste camisa blanca que asoma en el cuello, y de la capucha se descuelga hasta el pecho una cadena bañada en oro que sujeta una cruz latina también dorada y con piedras preciosas cuadrangulares engastadas. La detallada descripción de

la joya se complementa con la sortija que el prelado luce en el dedo anular de su mano derecha y que probablemente haga conjunto con el crucifijo del pecho. La postura es forzada, ya que el obispo se apoya en el borde del asiento de tal forma que nos permite ver el respaldo de la silla. Su gesto es bastante hierático y carente de movilidad. El cuerpo aparece girado hacia la derecha, mientras la cabeza se vuelca hacia la izquierda. Este *contraposto*, tan del gusto del barroco clasicista, refuerza la idea de nobleza y dignidad en la figura del obispo. Una de las manos de Juan Mateo descansa en el brazo de la silla de una forma un tanto antinatural; mientras que la otra sostiene una pluma con la que parece que el Obispo esté escribiendo sobre el libro que descansa en la mesa. La presencia de la pluma y el libro, no es el único rasgo intelectual que rodea el retrato ya que al fondo de la obra – en la esquina superior derecha- se puede apreciar la presencia de una amplia biblioteca, contenedora de multitud de saberes -tanto religiosos como históricos- en los que se basa el mandato del obispo Mateo.

Sin embargo el detalle de carácter intelectual y religioso más trascendental de la obra es el que queda representado, en segundo plano, sobre la mesa. Allí aparece un lapicero vacío, que seguramente contuviese la pluma con la que escribe el obispo, y tras él nos encontramos al menos cuatro libros apilados siendo el único individualizable el que contiene escrito en el lomo "*Biblia Sacra*". Sobre la biblia encontramos representada la mitra episcopal, único símbolo de la obra que representa la condición de obispo del protagonista, y sobre la mitra aparece en la pared clavado con cuatro púas un viejo grabado representando a la Santísima Virgen. Es esta *columna* de elementos formales la que representa el poder del obispo en la diócesis: La Biblia Sacra, aparece como palabra de Dios y por tanto la base teológica que sustenta en última instancia el poder del obispo, representado por su sombrero episcopal que descansa sobre la biblia. Sobre ambos elementos aparece la Virgen como elemento de amparo y protección sobre el obispo y sus feligreses.

De hecho, es la citada imagen de la Virgen la única que rivaliza dentro de la obra con la figura del Obispo Mateo, por lo que casi podríamos hablar de un retrato dentro del retrato. La imagen tremendamente detallista en los mantos y las joyas representa a la Virgen triunfante, ya madre, con el niño sujeto en el brazo izquierdo y el cetro agarrado con la mano derecha, a sus pies se encuentra la media luna que representa el triunfo cristiano sobre los infieles, mientras que en la cabeza lleva puesta la corona real. Es

posible que pudiéramos estar ante una de las primeras representaciones pictóricas de la Virgen de la Fuensanta una vez se había convertido en patrona de la ciudad durante la primera mitad del Siglo XVIII[2], ya que la virgen inundó durante todo el siglo la ciudad con su representación en forma de pequeño grabado, lo cual era hasta cierto punto lógico al tratarse de una devoción que nacía con un marcado carácter popular. La representación iconográfica de la Virgen de la Fuensanta suele caracterizarse durante este siglo por una postura eminentemente frontal, frente a las otras dos devociones marianas populares de la ciudad que son la Virgen de la Arrixaca –sedente- y la Virgen de los Remedios (o "del cuello tuerto") con el cuello siempre girado.

El retrato responde en líneas generales a la corriente naturalista que se impuso en el barroco español. El obispo es representado sentado en una silla y prácticamente de cuerpo entero. La estructura es piramidal dirigiendo el autor nuestra mirada hacia la cara del obispo que ocupa el punto focal de la obra. Siendo una obra de marcados tonos oscuros en los colores de la ropa y las paredes, la luz es la auténtica protagonista invadiéndolo todo y convirtiendo la habitación en un lugar íntimo y cálido que invita a la reflexión y al estudio. La luz entra de izquierda a derecha y da forma a los volúmenes pintados, donde el autor ha querido dejar un poco de lado la línea y el dibujo. Sólo en algunos detalles Navarro Muñoz hace gala de un perfecto dominio de la técnica, al pintar con todo lujo de detalles las joyas o los bordados de la mitra que descansa sobre la mesa. La atmósfera creada por la luz, como ya hemos dicho, nos muestra un despacho acogedor y tranquilo lo cual entronca con el gesto sereno y noble del obispo Mateo. Si bien no podemos decir que el pintor haya sabido captar de forma clara la psicología del prelado, no es menos cierto que la cara y la mirada de Juan Mateo nos indican que estamos en presencia de un hombre serio y tranquilo.

Para finalizar hemos de decir que Juan Navarro Muñoz consigue transmitir ciertos detalles de sumo realismo que le dan credibilidad al retrato que realiza. Las orejas grandes se muestran gracias a que el largo pelo de Juan Mateo queda recogido en la parte de atrás; la falta de cabello en la zona superior de la cabeza sugerida por la amplia frente del obispo aparece disimulada por un solideo de color negro; mientras que

[2] Las disputas eclesiásticas acaecidas durante el primer tercio del siglo XVIII, se resolvieron hacia 1731 con la llegada al patronazgo de la ciudad de la Virgen de la Fuensanta, una década antes de la realización de este retrato episcopal.

otros detalles realistas como las arrugas de la frente o la ligera papada vienen a demostrar la plena madurez que vivía el obispo cuando fue retratado.

### 5.1.1.2 Manuel Rubín de Celis

El otro retrato oficial unido a la institución episcopal que se conserva en el FARM es la obra dedicada a representar al obispo Manuel Rubín de Celis que realizó Joaquín Campos hacia el año 1784. El obispo había nacido en Cabuérniga, Cantabria, donde comenzó su carrera como párroco. En 1768 probablemente intentó opositar a una plaza vacante en el Cabildo de Oviedo, pero al ser fallido el intento se fue a Valladolid donde fue nombrado obispo. En 1773 fue promovido como Obispo de la Diócesis de Cartagena, jurando el cargo el día 23 de Septiembre de ese mismo año en la Puerta de los Perdones de la Catedral de Murcia.

Como Obispo de Cartagena, continuó la labor iniciada por el Cardenal Belluga de rejuvenecer la Diócesis. En el plano constructivo, y bajo su protección se inauguró la capilla del Palacio Episcopal, inauguró el Colegio de San Leandro y consagró la Colegiata de San Patricio, en la ciudad de Lorca. El Obispo Rubín de Celis apoyó también económicamente la finalización de la parroquia de Santa Eulalia y la edificación del templo de San Juan Bautista, en el que puso un empeñó especial al ser una obra patrocinada por José Moñino, el Conde de Floridablanca, donde se conserva una placa de mármol blanco alusiva a la inauguración por parte del obispo Rubín de Celis[3]. Por último cabe citar, que en 1784, el año de su muerte, por fin pudo ver acabada la portada de San Fulgencio de la Catedral de Murcia, para la que también encargó la fundición de dos nuevas campanas.

El enorme impulso renovador que imprimió Rubín de Celis en las construcciones religiosas de la ciudad se corresponde también con un fuerte compromiso en el ámbito social donde destacó en su época como un entregado Reformista Ilustrado. En primer lugar cabe señalar que el Obispo se preocupó por los más desfavorecidos tras la aguda crisis de hambre y enfermedades de 1781. Para ayudar a las víctimas fundó un comedor de caridad. También consiguió reunir a los

[3] La placa de San Juan Bautista reza lo siguiente: *El Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Manuel Rubín de Celis, Obispo de Cartagena, bendijo esta iglesia y colocó en ella al Santísimo Sacramento día de 28 de Agosto de 1777.*

comerciantes más ricos de la ciudad para que fuesen donando cantidades con las que sostener los establecimientos de beneficencia. Pero no sólo se dedicó Rubín de Celis a ayudar a los más desfavorecidos, ya que en 1777 fue uno de los fundadores de la RSEAPM que fue inaugurada por él mismo en el día 17 de Diciembre.

Otra faceta, tal vez la más relevante en su cargo como obispo, fue la de la remodelación en los sistemas educativos murcianos, sobre todo a través de los planes de estudios que dictó para el Seminario de Sal Fulgencio en la capital. Según explica Mas Galvañ (1982) a partir de 1774, año de la reforma del Seminario, éste centro comienza a actuar como una auténtica universidad, transgrediendo por exceso los límites que le condenaba a ser un Seminario conciliar al uso. Este hecho viene provocado por la reforma en los estudios que implantó Manuel Rubín de Celis, que se acercaba desde el punto de vista teológico a las tesis jansenistas, y al reformismo ilustrado propuesto desde los gabinetes de Carlos III. Luis Belluga ya había puesto las bases del cambio al introducir en el Seminario las cátedras de Filosofía y Teología, apareciendo más tarde, en 1741, otras dos cátedras de naturaleza extraña para un Seminario como fueron las de Derecho Civil y Derecho canónico. Fue entre 1773 y 1774 Don Manuel Rubín de Celis, quien redactara la reforma del Seminario que le acercará hacia tesis filojansenistas, que ya conocía al haber pasado por el colegio romano "De propaganda fide" en el que conoció personalmente al P. Jacquier y se familiarizó con la problemática religiosa italiana de esa época. Los dos planes de estudios que Rubín de Celis instauró en el Seminario de San Fulgencio fueron los de Filosofía y Teología en 1774, y los de Derecho Civil y Derecho Canónico en 1778.

Como bien hemos podido observar nos encontramos ante un prelado culto e interesado en la enseñanza, alegre, emprendedor en lo constructivo, generoso y abiertamente reformista. Su gran influencia en el ámbito social del Reino de Murcia tiene su explicación en el gran poder que ostentaron los obispos cartaginenses en el Siglo XVIII. Este poder centralizado en la figura del Obispo tuvo su repercusión en el arte, al establecer el Obispo Rubín de Celis grandes relaciones con algunos pintores del momento, como fue por ejemplo la relación entre el prelado y el pintor oriolano Joaquín Campos, quien le retrató hasta en cuatro ocasiones, incluyendo el Retrato de Manuel Rubín de Celis que pintó para la Casa de la Misericordia y que hoy es propiedad de la CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Joaquín Campos López (Orihuela 1748 – Murcia 1811) ha sido considerado por casi todos los autores un pintor valenciano, sin embargo Jorge Aragoneses (1968) desenmascaró su año de nacimiento y su origen al hallar en el libro de Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos un texto que explica la procedencia del autor[4]. Pero si discutido ha sido su origen, también difícil ha sido acertar a desentrañar el misterio sobre su ascendencia familiar. Su padre fue Cristóbal Campos, dato que conocemos gracias a una referencia que aparece en una crónica sobre el Real Monasterio de la Cartuja de Val de Cristo (Altura, Castellón) en 1773, a raíz de un cuadro que allí hizo Joaquín Campos. De la citada referencia podemos deducir que su padre fue también pintor o exclusivamente dorador. Aún menos sabemos de madre, de la cual sólo se conoce el apellido López ya que Campos firmó excepcionalmente una obra que Vargas Ponce vio en la iglesia de Santa María de Cartagena –hoy perdida- y que venía rubricado como Joaquín Campos López.

Por no alargarnos mucho en resumir las características más significativas de su vida, diremos que Joaquín Campos tuvo una gran relación con la pintura valenciana de mitad de siglo ya que fue en Valencia donde estudió en la Real Academia de San Carlos. Pronto pasó a ser académico y más tarde discípulo y colaborador del maestro José Vergara. Debió llegar a Murcia en 1781 para ocupar la vacante dejada por Folch de Cardona, también valenciano, como Teniente-Director de la escuela de dibujo de la RSEAPM. Gozó en Murcia de gran fama como maestro, recibiendo numerosos encargos por parte de instituciones e iglesias. Según Baquero Almansa (1980), sus dotes estimables en la composición, su dominio del dibujo, y el buen empleo del colorido fue lo que determinó esta buena fama, si bien a sus cuadros suelen faltarles jugosidad y calor. Tuvo su taller en la calle de Algezares frente al caserón del Marqués de Fontanar, y dejó dos discípulos: Gregorio Sanz y Gregoria Navarro. En 1811 murió de fiebre amarilla a consecuencia de la epidemia que asoló la ciudad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

---

[4] La cita encontrada por Jorge Aragoneses dice textualmente lo siguiente: "*Sesión ordinaria de 14 de Agosto de 1773: En vista del desempeño que han manifestado todos los opositores en este Concurso General y en atención al mérito de las obras que han presentado, relativas a los asuntos […] en esta atención se acordaron las gracias siguientes: En la clase de pintura: […] Joaquín Campos: residente en la ciudad de Orihuela, de edad 25 años, firmó oposición al primer premio de pintura, a cuyo fin vino de dicha ciudad y habiendo desempeñado con acierto su oposición y atención al perjuicio que se le había ocasionado por el viaje y larga detención en esta ciudad, fue declarado Académico supernumerario por todos los votos, admitiéndole a este efecto la obra que había trabajado para el concurso.*"

Pese a que su producción en temas religiosos e históricos fue enorme, en esta investigación nos ocuparemos de la parcela que ocupa el retrato de Manuel Rubín de Celis (Fig. 8) que se encontraba en la Casa de la Misericordia y que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia. La obra estuvo hasta Diciembre de 1924 en el despacho de Dirección de la Casa de la Misericordia y Maternidad, cuando la Diputación Provincial acordó ceder el cuadro, junto con el retrato de Juan Mateo, al Museo de Bellas Artes previa solicitud de la Junta del Patronato de Museo Provincial. Junto al documento de cesión también aparece la solicitud, justificada por el lamentable estado de conservación en el que se encontraban ambas obras, proponiendo también la restauración de las mismas.

Figura 8. Joaquín Campos López. *D. Manuel Rubín de Celis.* 1784. CARM.

Tal como cuenta Jorge Aragoneses (1968), el retrato de Don Manuel Rubín de Celis que presidía la dirección de la Casa de La Misericordia, nos ha llegado sin firmar y sin fechar, aunque no supone un gran conflicto adscribir la obra al pintor de Orihuela. El hecho es que nuestro retrato de Manuel Rubín tiene hasta tres hermanos prácticamente gemelos, y dos de ellos sí que están firmados por Joaquín Campos. Los otros tres retratos de Rubín de Celis son: el del Palacio Episcopal, el de la RSEAPM y

el de San Juan Bautista. Las cuatro obras reproducen al mismo personaje y en la misma postura habiendo muy leves diferencias entre ellos. Las dos obras firmadas son las del Palacio Episcopal y la de la RSEAPM, en ambos casos aparece la inscripción que resuelve la duda de la autoría: "*Joaquín Campos fecit*". Este hecho permite atribuir a la misma mano los idénticos retratos de Rubín de Celis, tanto el de la Casa de la Misericordia como el de San Juan Bautista.

En los cuatro casos la estructura del cuadro es la misma: aparece en el centro Don Manuel Rubín de Celis de semiperfil y sentado, en actitud de bendecir siempre con la mano derecha alzada. El fondo, en todos los casos, es un discreto juego de cortinaje. Bajo el retrato propiamente dicho, una cartela presenta los méritos del Obispo y el motivo que provocó que se pintase el retrato. Dentro de estas características comunes que atesoran los cuatro retratos que Joaquín Campos pintó de Manuel Rubín de Celis, hay tres que tienen mayores similitudes y uno que se desmarca de la saga. Los retratos de la Económica, San Juan Bautista y Casa de la Misericordia responden a un mismo modelo, quizás más protocolario, destinado a adornar los despachos donde se le quiso rendir homenaje al obispo en gratitud por sus aportaciones económicas. En estos tres cuadros aparece el obispo sentado y casi de cuerpo entero. Está en actitud de bendecir con la mano derecha levantada y apoya la izquierda sobre el brazo de un sillón del que se ve la zona superior del respaldo. En todos los casos resulta curioso el uso de la misma indumentaria ya que aparece el obispo Rubín vestido con hábito de coro, dejando ver el roquete blanco -con bordados florales en las bocamangas y en la zona más baja-, así como la *mozzeta* color bermellón con una larga caída a modo de capa, y cubriendo la cabeza con solideo. También es común la presencia de la cruz engastada que se descuelga hasta el pecho y la sortija en el dedo anular de la mano derecha. En la zona inferior de las pinturas una cartela sirve de base a la obra y recibe la inscripción de agradecimiento al obispo. En los casos de San Juan, Casa de la Misericordia y la Económica, el fajón aparece partido por el escudo del Obispo.

Tomando como ejemplo el de la Económica y el de la Casa de la Misericordia podemos diferenciar dos aspectos en el fondo de la imagen: el primero es en la esquina superior derecha de ambos cuadros donde vemos amplios pliegues de cortinaje en el de la Económica, mientras que en el de la Misericordia apreciamos sólo las borlas que decoran las cortinas; el segundo es en la esquina superior izquierda, donde en el de la

Casa de la Misericordia el cortinaje apoya sobre una pilastra que deja ver su capitel, mientras que en el de la Económica la pilastra muestra su basa. También hay ligeros detalles distintos en los pliegues del roquete y la muceta, pero sobre todo se percibe un tratamiento distinto en la decoración floral del hábito en el retrato de la Económica más detallista, siendo la decoración en el de la Casa de la Misericordia un aspecto mucho menos tratado. Por último aspectos más claros como el hecho de que en el de la Económica aparezca un libro sobre una mesa vestida a la izquierda del obispo, que la capa del obispo descienda hasta adentrarse en la cartela, o el hecho de que el escudo del obispo en el caso del retrato de la Económica aparezca perfectamente trazado mientras que en el de la Casa de la Misericordia aparece primariamente esbozado.

De los cuatro retratos, como dijimos anteriormente, el único que se desmarca de este modelo es el del Palacio Episcopal. En el caso de este retrato aparece el obispo también en actitud de bendecir levantando la mano derecha, pero a diferencia de los otros tres la mano izquierda sostiene un libro entreabierto. Otra distinción que salta a la vista es que en este caso se prescinde cualquier elemento de fondo, a excepción de un cortinaje bastante discreto. Los elementos que aparecían en los otros retratos tales como pilastras, borlas, mesas o libros han desaparecido en este retrato. En la vestimenta también se puede advertir una nueva diferencia ya que la prenda con la que cubre el roquete el obispo aparece en este caso abotonada y con capucha, algo que no habíamos visto en los casos anteriores. Por último, lo que realmente hace distinto a este cuadro de los anteriores es el tratamiento formal del obispo, en la mirada y en la captación de lo psicológico. El gesto del protagonista es más natural, apreciándose menor rigidez en la postura de los hombros y el codo, lo cual aporta un carácter más veraz a esta pintura. También la mirada es más viva y cariñosa. Tal vez esto tenga que ver con que este retrato muestra una imagen más cercana del obispo, donde este sólo aparece de medio cuerpo. La fría y neutra mirada de los retratos anteriores se torna en este caso en la mirada cálida, tierna y llena de vida de un personaje culto y alegre. Es ésta captación de lo psicológico lo que nos hace considerar al retrato del Palacio Episcopal como el mejor de los cuatro que Joaquín Campos pintó de Rubín de Celis.

Sin embargo, la mejor factura de la obra del Palacio Episcopal, no viene a significar que éste fuese el modelo de retrato que el propio Campos después copiaría en las otras tres composiciones, que son algo más modestas. Jorge Aragoneses fue el único

que se ocupó de la relación existente entre los distintos retratos del obispo, si bien en su estudio olvidó incluir el retrato de San Juan Bautista. Para Jorge Aragoneses es el retrato conservado en el Palacio Episcopal el primero en terminarse y por tanto el que marca el modelo al resto, basando su teoría en la mayor calidad de esta obra y en haber prescindido de elementos accesorios para centrarse en la captación física y psicológica del retratado. Sin embargo resulta, para nosotros, muy difícil adscribirse a esta teoría basada solamente en el mero hecho de la mayor calidad artística. Bien es cierto que ninguno de los cuatro retratos aparece convenientemente fechado, por lo que determinar cuál fue el primero en ser pintado se antoja bastante aventurado. Tampoco podemos concretar la fecha del primer retrato basándonos en las fuentes bibliográficas que en algún momento han tratado alguno de los retratos, puesto que no han aportado fuentes documentales precisas sobre el inicio o terminación de las obras. Es más, repasando la bibliografía, se puede observar como ninguno de los autores ha llegado a trabajar teniendo en cuenta los cuatro retratos que Campos pintó.

Fuentes y Ponte (2005) no cita los cuatro retratos, lo cual era difícil ya que uno de ellos –el de la Económica- se encontraba fuera del ámbito religioso, pero en realidad sólo cita y describe el de la Sacristía de San Juan Bautista, aunque al no estar firmado nunca lo atribuye a la mano de Joaquín Campos.

Baquero (1980) sólo cita los retratos del Palacio Episcopal y de la Económica como obras de Joaquín Campos, olvidando el de la Casa de la Misericordia, y adscribiendo el de San Juan Bautista a la mano de Folch de Cardona, pintor valenciano que también retrató a Rubín de Celis alrededor de 1774 para el Seminario de San Fulgencio, aunque en esa ocasión se le representó de cuerpo entero y enmarcado en una composición con más personajes.

Jorge Aragoneses (1968), nos habla de las obras del Palacio Episcopal, de la Económica y de la Casa de la Misericordia, obviando ya en 1968 el de San Juan Bautista que no solo no había sido hasta entonces atribuido a Campos por Fuentes y Ponte, sino que incluso se relacionaba con Folch de Cardona como escribía Baquero. Será este retrato de San Juan fundamental, a nuestro juicio, a la hora de tratar de dilucidar cuál fue el que se pintó antes y por tanto el que sirvió de modelo al resto.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nicolás Gómez (2002: 241), trata exclusivamente los retratos de la Económica, Palacio Episcopal y San Juan Bautista, dejándose en el tintero el de la Casa de la Misericordia. Sin embargo, resulta del todo interesante su artículo al fechar el retrato de Rubín de Celis de la Económica en 1782, según acta encontrada del día 22 de Noviembre de 1782 donde se dice que se ha finalizado dicho retrato.

Por último Belda Navarro y Hernández Albaladejo (2006) a la hora de hablar de Joaquín Campos, también tratan exclusivamente las obras del Palacio Episcopal, la Económica y San Juan Bautista.

Desde luego que ha sido difícil para los autores citados acercarse a las fechas de realización de los retratos ya que ninguno ha tenido en cuenta las cuatro obras de Campos, sin embargo un estudio de las inscripciones que contienen los retratos bien nos podría ayudar a resolver el problema, o al menos a arrojar una teoría, más o menos aventurada, sobre las fechas de realización.

A continuación vamos a reproducir los textos que acompañan a cada uno de los retratos para así tener claro el tema que tratamos.

- Inscripción del retrato de la Casa de la Misericordia:

> *Los comisarios de la Junta del Real Hospicio Casa de Misericordia de Murcia mandaron colocar en él este retrato de su Dignísimo Presidente y Teniente de Hermano Mayor de S.M. El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena para perpetua memoria de la piadosa Munificencia con que impuso a beneficio de sus pobres medio millón de reales en el Año de 1784*

- Inscripción del retrato de San Juan Bautista:

> *El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis, canónigo que fue de la Santa Iglesia Catedral de Palencia, inquisidor del Santo Tribuna de la ciudad de Valladolid y después Obispo de ella, y de presente lo es dignísimo Obispo de Cartagena, habiendo concurrido con la limosna de tres mil reales para la conclusión del crucero de esta Iglesia parroquial de San Juan Bautista, la bendijo y colocó solemnemente en ella al Smo.*

*Sacramento, día 28 de Agosto de 1777, y en el de 1782, estimulando de su católico celo y liberalidad inimitable, dio de sus rentas la cantidad de trescientos veinte mil reales vellón para edificar el cuerpo de dicha Iglesia, seis capillas, las dos torres y pórtico; y en señal de la más rendida gratitud y perpetua memoria se fabricó este su verdadero retrato, cuya vista estimule a dar las debidas gracias a Dios y rogar por la mayor felicidad de él, en esta y la eterna vida.*

- Inscripción en el retrato del Palacio Episcopal:

*El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena fue Visitador y Juez de obras pías de este Obispado y pasó a servir en el año 1751 el provicariato de Palencia. Fue canónigo de aquella Iglesia y de ella ascendió a Inquisidor del Tribunal de Valladolid en cuya mitra fue provisto por S. M. en el año de 1767 y de allí fue trasladado a esta Diócesis de Cartagena el año de 1773. Murió en 9 de Agosto de 1784.*

- Inscripción del retrato de la Real Sociedad Económica:

*La Real Sociedad Económica de Murcia mandó colocar este retrato de su generoso socio el Ylmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena en sus Escuelas Patrióticas y de Dibuxo para perpetua memoria de la piadosa munificencia con que impuso a favor de ellas y en beneficio de la enseñanza pública medio millón de reales en el año de MDCCLXXXII. Falleció en el de 1784 a 9 Agosto en cuyo día se le hace aniversario perpetuo por acuerdo de la misma Real Sociedad del 19 del dicho mes y año.*

A poco que hagamos una reflexión superficial de los textos arriba expuestos llegaremos a algunas conclusiones bastante simples: la primera es que el retrato de la Casa de Misericordia tuvo que ser pintado a la fuerza en el año de 1784 o con posterioridad ya que el hecho que rememora ocurrió en tal fecha. La segunda es que los retratos de la Económica y el Palacio Episcopal, tuvieron que ser pintados con posterioridad a la muerte del Obispo el 9 de Agosto de 1784 ya que la misma fecha

viene recogida en las cartelas. La tercera es que el retrato de San Juan Bautista debió ser el primero en pintarse ya que homenajea un hecho ocurrido en 1782. Y además es el único en el que se declara abiertamente que está pintado en vida del Obispo, al usar el término "[…] *y de presente lo es dignísimo Obispo de Cartagena […]"*.

Teniendo en cuenta, por tanto, estas conclusiones extraídas al estudiar las inscripciones de los retratos podríamos decir que en base a ellas el primer retrato pintado fue el de San Juan Bautista en 1782. Más tarde, en 1784, tenemos los otros tres retratos entre los cuales resulta difícil señalar cual se pintó primero. Quizás la única señal significativa se encuentra en el de la Casa de Misericordia al no hablar en ningún momento de la fecha de la muerte del protagonista, falta tal vez motivada porque aún no hubiera muerto el obispo en el momento de pintarse el retrato. Si fuese así, nos encontraríamos con que el de la Casa de la Misericordia es el segundo retrato, cronológicamente hablando, de los que Campos pintó de Manuel Rubín de Celis. Entre los otros dos, el de la Económica y el del Palacio Episcopal, es imposible dilucidar cual se haría antes y cual después.

Sin embargo, esta teoría cronológica basada en las inscripciones de los retratos, podría desmontarse si tenemos en cuenta que los retratos pudieron pintarse en momentos distintos a los que se dibujaron las cartelas. De hecho, Nicolás (2002) constata en su análisis del retrato de la Económica, que consta en las actas de la Real Sociedad del 21 de Noviembre de 1782 que la pintura estaba ya terminada, por lo que se puede deducir que efectivamente el retrato fue pintado en distinto momento a la cartela. Este hecho sitúa al retrato de la Económica en 1782 como el de San Juan Bautista, siendo ambos los primeros en pintarse, quedando el de la Casa de la Misericordia y el del Palacio Episcopal para el año de 1784.

### 5.1.2 El retrato monárquico. De Isabel II a Alfonso XIII

Los retratos regios que se conservan en el FARM van desde Isabel II, a mitad del siglo XIX, hasta el de Alfonso XIII, en la primera mitad del siglo XX. Aunque el retrato oficial de reyes se cultivaba desde época medieval, no es extraño que sólo conservemos en esta colección los que proceden del siglo XIX ya que fue cuando se fundó la Diputación Provincial y comenzaron a encargarse estos retratos para dignificar las estancias con las imágenes reales.

La mayoría de los retratos de la realeza que forman parte de este estudio fueron entrando en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Murcia durante finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX cuando se formó la institución, aunque con carácter excepcional se han producido algunas adquisiciones posteriores.

#### 5.1.2.1 Isabel II

A diferencia de los retratos oficiales de los obispos Juan Mateo López y Manuel Rubín de Celis comentados anteriormente, en estos retratos regios se observa de forma destacada un afán teatral destinado a dotar a las imágenes de un ambiente palpable de poder y autoridad. Estas características son apreciables en los retratos de Isabel II más que en ninguna otra obra de la colección. Y hablamos en plural porque son dos las representaciones de la reina que se custodian en el FARM: una debida a la mano del pintor Germán Hernández Amores y otra a la de José Pascual y Valls.

La más antigua de las dos es el retrato oficial de Isabel II que hace Pascual y Valls (Fig. 9). El artista fue siempre considerado un pintor murciano, aunque como indica Jorge Aragoneses (1965) nació en Alcoy. Muy joven su familia se trasladó a Murcia donde comenzó a estudiar pintura junto a su amigo Hernández Amores. Más tarde fue discípulo de Federico de Madrazo en Madrid. Su estilo neoclásico se fue atenuando a favor de una pintura de raigambre romántica. Tras hacer una alegoría del Cardenal Belluga fue becado por la Diputación para marchar a Roma y Paris[5], donde fue discípulo de Ingres. A su vuelta a Murcia fue profesor de la Económica, muriendo sólo en una sala del Palacio del Contraste de Murcia en 1866[6].

El cuadro es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones -185 por 95 cm.- y realizado en torno al año 1845 tal y como indica Gutiérrez García (2005: 305). El cuadro estuvo destinado a presidir el despacho del Gobierno Civil en Murcia, y fue uno

---

[5] Se comenta, a modo de anécdota en casi todas las fuentes bibliográficas, que en París, José Pascual realizó composiciones de gran calidad que después fueron firmadas por los grandes maestros. BALLESTER, J., *José Pascual, artista neoclásico y hombre romántico*. Murcia, 1968.

[6] La Comisión Provincial de Monumentos colocó una lápida en dicho palacio para recordar al pintor: *En este salón pintó el techo del Teatro de esta capital el malogrado pintor murciano D. José Pascual y Valls, y en el sitio que ocupas esta lápida exhaló el último suspiro el día 7 de Mayo de 1866, a las seis de la mañana.*

de las primeras obras que formó parte de la colección permanente del museo provincial de Bellas Artes ya que figura en el primer inventario de 1872, gracias a que fue depositado por el entonces gobernador Rodríguez Ferrer. El retrato, bastante modesto desde el punto de vista técnico, se encuadra dentro de la pintura romántica de mitad de siglo y repite una estructura bastante exitosa en el retrato regio presentando a la protagonista de pie. Alrededor de la reina, de piel blanca y mofletes voluminosos, observamos la gran importancia que dedica el autor a representar los elementos iconográficos que demostrarán el *status* de la reina. La mano derecha de Isabel reposa sobre un almohadón forrado en rojo con decoración bordada en dorado, sobre el que se encuentran la corona real y el cetro. A la derecha de la imagen observamos el trono y el armiño símbolos también del poder monárquico. También en la mitad derecha podemos ver una figura alegórica representando la monarquía apoyada sobre una arquitectura de estilo clásico. La arquitectura fingida está soportada a su vez por columnas y pilastras, símbolo también de la realeza ya que representan la fuerza y el poder que sostiene la sociedad.

Según Gutiérrez García (2005) el artista tuvo un especial interés por plasmar los detalles de la indumentaria que estaba formada por un traje blanco guarnecido con volantes de blonda, y sobre el que cruzan las reales bandas de María Luisa e Isabel La Católica. Las distintas joyas de plata que se presentan en la reina –tiara, colgante, broches o pulseras- han sido dibujadas de un modo más tosco. El peinado recogido en dos *bandós* es lo que según Gutiérrez permite aproximar la obra hacia 1845 ya fue en esos años cuando estuvo de moda entre las mujeres españolas, aunque es posible que la obra se sitúe alrededor de 1855 ya que probablemente Pascual y Valls ya conociese la obra oficial que hizo de la reina Federico de Madrazo en 1848.

La reina Isabel II, de la que las crónicas destacan su morbidez, aparece con sus rasgos algo suavizados en los retratos oficiales. No en vano la hija de Fernando VII fue una reina muy querida por la población española como siempre contó Benito Pérez Galdós (2007). También es perceptible esta característica en el retrato de cuerpo entero que le dedica Germán Hernández Amores en 1862.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 9. José Pascual y Valls. *Isabel II*. h. 1855. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sobre la vida y obra del pintor se ha ocupado Páez Burruezo (1995) con un buen estudio monográfico, sin embargo haremos un breve repaso para conocer mejor su obra. Aunque nacido en Murcia, marchó joven a Madrid, donde recibió una educación clasicista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1852 marchó becado a Paris y un año después se fue a Roma donde permaneció hasta 1857. Allí conoció a Overbeck y al círculo de pintores nazarenos alemanes que tanto influirían en su pintura. A su vuelta fue nombrado profesor en la Real Academia y director de la Escuela de Artes y Oficios.

Isabel II fue hija de Fernando VII y su cuarta esposa María Cristina de Borbón. Nacida en 1830, ocupó la corona desde los trece años de edad, gobernando en uno de los periodos políticamente más convulsos, con continuos pronunciamientos militares y la sucesión de las guerras carlistas. La revolución *gloriosa* de septiembre de 1868 le obligó a marchar al exilio en Paris, y a abdicar en 1870 a favor de su hijo Alfonso XII. En Paris vivió en el Palacio de Castilla hasta 1904.

La obra de Hernández Amores (Fig. 10) es un óleo sobre lienzo de 228 por 148 cm. Fue realizada para presidir el salón de de sesiones de la Diputación Provincial y coincidió su realización con una visita de la reina a Murcia para inaugurar un tramo de ferrocarril en la región. Tras pasar a ser propiedad de la CARM fue depositado en el Museo recientemente en el año 2005.

Figura 10. Germán Hernández Amores. *Isabel II.* 1862. CARM.

La reina aparece retratada en el interior del Salón del reino del Palacio Real de Madrid en un momento de plena madurez en su vida y una época de paz política dentro de su gobierno. Hernández Amores, al igual que hicieran Pascual y Valls y Federico de Madrazo, trata de dulcificar la fisonomía de una reina cercana a la obesidad. Para ello Hernández sigue las pautas del *decorativismo superficial* que estaba de moda en el

retrato oficial francés de la época. El retrato de aparato se caracteriza por la búsqueda y representación del poder y el *status* de la reina, así pues Hernández Amores se centra en mostrar los elementos iconográficos que se asocian a la monarquía. Para Gutiérrez García (2005: 311) es fundamental el tratamiento convincente de las calidades de los tejidos. La reina porta un vestido blanco con encajes bordados sobre el que podemos ver la real banda de María Luisa, y del vestido surge un polisón de terciopelo azul que arrastra por el suelo. El gesto es inmóvil, noble y sereno lo que sugiere cierta distancia con el espectador que aumenta la sensación de poder de la reina. Su mano derecha apoya sobre una mesa forrada en terciopelo rojo, sobre la que descansa un almohadón con la corona y cetro real. Tras la reina, en el fondo de la obra, se abre un suntuoso cortinaje que deja ver unas columnas de mármol, que indican la fortaleza regia. A la derecha del retrato observamos la presencia del trono real, otro de los elementos iconográficos que siempre se unen al retrato de aparato monárquico.

Estilísticamente la obra abandona la sobriedad clasicista de la primera época de Hernández Amores y también se aleja del purismo nazareno según Gutiérrez. El encargo reviste un cuidado equilibrio formal y realista donde destacan un gran dominio del dibujo y un uso clásico del color. Al igual que la obra de Pascual y Valls, este cuadro sigue las pautas marcadas por el retrato oficial de la reina que hiciera su pintor de cámara Federico de Madrazo y Kuntz.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 5.1.2.2 Amadeo I de Saboya

Tras la revolución septembrina de 1868 que hizo exiliarse a la reina Isabel, los políticos liberales, con el General Juan Prim a la cabeza, decidieron un cambio de casa real en la Corona española. El monarca elegido fue Amadeo I de Saboya, natural de Turín, de quien se conserva un retrato debido al pintor Antonio Meseguer en el FARM y que data de 1871.

El protagonista de la obra, Amadeo de Saboya, fue un rey efímero como le denominó el Conde de Romanones debido que ascendió al poder en Noviembre de 1871 y dejó la corona española en Febrero de 1873 incapaz de solucionar los problemas del país. Su breve reinado estuvo repleto de momentos complicados ya que su principal valedor, Prim, fue asesinado días antes de la llegada del rey a través del puerto de

Cartagena. Entre los momentos difíciles destaca el atentado que sufrió en el verano de 1872 al recibir la oposición del pueblo español.

El artista encargado del retrato oficial del nuevo rey fue Antonio Meseguer Alcaráz, pintor murciano nacido en 1851 y que era profesor de pintura de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde se había formado con Federico Mauricio Ramos. Meseguer como pintor se había acercado al decorativismo, aunque fue fuertemente influido en Paris, donde marchó becado, por la pintura de Meissioner con quien aprendió en su taller. El realismo amanerado del francés influyó en Meseguer que se decantó por una pintura de casacón y galante, siguiendo los parámetros impuestos por la pintura de Fortuny tal y como comenta Gutiérrez García (2005). Este estilo un tanto frívolo de Antonio Meseguer no se ve correspondido en su faceta de retratista. Como bien apunta Ramallo (1993) Meseguer se acerca más al estilo romántico a la hora de hacer sus retratos, como quedó ejemplificado en este retrato de Amadeo I de Saboya.

El óleo de Meseguer (Fig. 11) está firmado en 1871 y representa a Amadeo ya como rey de España por lo que debió ser pintada en los últimos días de Noviembre o durante el mes de Diciembre. Se trata de un retrato de medio cuerpo y de no muy grandes dimensiones para ser una obra oficial, 81 por 70 cm. Destaca, por lo extraño, su estructura en forma de rombo condicionada por un marco de esta forma. El fondo de la obra es neutro a base de colores cálidos gracias a una iluminación lateral, que entra por la derecha, amarillenta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El retrato probablemente siguiera los cánones marcados por las obras oficiales pintadas por Antonio Gisbert y Carlos Luis de Ribera. Aparece el rey representado con uniforme militar de capitán general, luciendo en el pecho la Gran Cruz y la banda de Carlos III, así como el collar del Toisón de oro, que no tiene derecho a lucir. Este elemento aparece con el claro objetivo de legitimar visualmente su condición de nuevo monarca español. Junto a estas condecoraciones aparece otra difícil de reconocer en nuestra obra pero que pudiera tratarse de la medalla de Victor Manuel II de Saboya, casa real a la que representa. Completa la indumentaria del rey una capa roja forrada de armiño símbolo tradicional de la monarquía española.

Figura 11. Antonio Meseguer Alcaráz. *Amadeo de Saboya.* 1871. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El rostro del rey se construye desde un correcto realismo basado en un firme dibujo, pese a que su gesto es un tanto frío e inexpresivo. Amadeo I lleva una pobladísima barba y un bigote de puntas levantadas al tiempo que luce una cabellera morena que parece agitada.

### 5.1.2.3 Alfonso XII

Tras la renuncia al trono por parte de Amadeo I en 1873, fue restaurada la casa de los Borbón en la persona de Alfonso XII, hijo de Isabel II, en 1874. De este rey conservamos un retrato oficial en el FARM surgido en 1878 del pincel de Víctor Hernández Amores (Fig. 12), hermano de Germán de quien hemos visto el retrato de la madre. El artista, que nació en 1827, se formó en la Academia de San Fernando en Madrid y en esa ciudad trabajó como ilustrador. Más tarde marchó becado a Paris a formarse junto a Gleyre. Más tarde regresó a Madrid donde fue auxiliar en la Escuela de

artes y oficios. El rey Alfonso XII gobernó sólo hasta 1885, año en el que murió prematuramente, aunque en ese tiempo consiguió afianzar la monarquía en el poder y un cierto renacimiento industrial en el país. El retrato es un óleo sobre lienzo que mide 130 por 105 cm. y es conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia. La obra fue un encargo de la Diputación Provincial para que presidiera la institución. En la obra Víctor Hernández Amores representa al monarca de pie, en un retrato de tres cuartos, y con una postura fría y lejana muy típica de estas representaciones oficiales de la realeza.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 12. Víctor Hernández Amores. *Alfonso XII.* 1878. CARM.

La escena se enmarca en el interior de una estancia en la que el autor se afana por mostrar todos los elementos habituales en la representación del poder real. La mano derecha apoya sobre un pañuelo blanco que se encuentra en la misma mesa sobre la que aparece un almohadón con la corona real y el cetro, símbolos del poder del monarca. También aparece, tras la figura del joven rey, el trono forrado en terciopelo rojo y rematado con una decoración vegetal y un pequeño óvalo que contiene una imagen femenina de perfil difícil de individualizar, aunque podría tratarse de una figura alegórica o, tal vez, una referencia a su madre a través de la que legitima su reinado. Al

fondo del retrato observamos un tapiz rojo y un cortinaje del mismo color que se abre a la derecha para mostrar una sólida columna de mármol, símbolo del poder y la fortaleza de la monarquía.

La figura del rey responde a un modelo bastante convencional en esta clase de pinturas. Vestido con el uniforme de Capitán General, lleva pantalón ajustado blanco, fajín rojo y una casaca azul marino sobre la que vemos la Gran Cruz y la banda de Carlos III. Del cuello desciende la insignia con el vellocino, referencia a la Orden del Toisón de oro. El rostro del rey es serio e inexpresivo pese a que la mirada interpele directamente al espectador, en la cara destacan sus largas patillas y el bigote. En los años de la restauración esta imagen del rey Alfonso XII gozó de gran éxito siendo reproducida tanto en pintura como a través de técnicas populares.

#### 5.1.2.4 María Cristina de Habsburgo

Tras la muerte de Alfonso XII ocupó el trono su segunda esposa María Cristina de Habsburgo como reina regente hasta la mayoría de edad del futuro Alfonso XIII. En el FARM se conserva un retrato de la reina pintado en 1889 por el filipino Juan Luna y Novicio (Fig. 13).

El autor es considerado como el pintor hispano-filipino más importante del siglo XIX. Nacido en Badoc e hijo de una importante familia marina se inició en la pintura desde joven en la Escuela de Bellas Artes de Manila junto al español Sáez. En la década de los setenta se trasladó a Madrid donde pasó por la Academia de San Fernando acercándose a la pintura de Eduardo Rosales. A finales de esa década marchó junto a Alejo Vera a Roma y Paris donde pintó algunas de las obras que más fama le darían. Al final de su vida volvió a Filipinas donde la situación política era difícil debido la inminente independencia, él fue encargado de negociar con España debido a sus buenas relaciones en Madrid, por lo que realizó continuos viajes entre ambos países. Murió en Honk Kong en 1900 desterrado ya de Filipinas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 13. Juan Luna y Novicio. *María Cristina de Habsburgo.*1889. CARM

La obra es un óleo pintado sobre lienzo que mide 126 por 87 cm. y representa a la reina regente María Cristina apenas cuatro años después de asumir el trono, debido a que su marido Alfonso XII murió cuando ella aún estaba embarazada de su futuro sucesor. Como monarca ha generado el mito de haber sido una reina constitucional, debido al enorme respeto que mostró por el Congreso y por no entrometerse mucho en la vida política española, tal y como indica Moreno Seco (2008). Sus primeros años en España fueron difíciles ya que su personalidad tímida y frágil chocaba con la de su marido, sin embargo su llegada al poder la afianzó en el país llegando a ser un personaje muy querido. Algunos historiadores opinan que su personalidad respetuosa en la política fue moldeada por los políticos Cánovas y Sagasta, que vieron en la muerte del rey un momento de debilidad para la corona española. La reina cumplió siempre los pactos del Pardo que lograron una estabilidad política sin precedentes en el XIX español gracias a la alternancia pacífica de los partidos liberal y conservador en el poder. Aún así, en los últimos años de su mandato, la situación comenzó a tambalearse debido a los problemas en Marruecos, la Guerra con Estados Unidos por la que perdimos las últimas

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

colonias, y el comienzo de los movimientos obreros y los atentados anarquistas. En 1902 dejó el trono a su hijo Alfonso quien supuso una nueva esperanza para la política española.

El retrato de Juan Luna, representa a la reina de pie sobre un fondo neutro, en una imagen de tres cuartos bastante convencional en los retratos oficiales de final de siglo. Según Gutiérrez García (1993), aparece ataviada con un discreto traje negro ribeteado con apliques de azabache y gasa en la zona del pecho y las mangas. Cruza su pecho la Real Banda de María Luisa. Alegran la composición las joyas que adornan a la reina, unos sencillos broches a juego en el pelo y el vestido. En la esquina inferior izquierda aparece una mesa forrada de terciopelo donde podemos ver un almohadón donde descansa la corona real.

Pese al convencionalismo de la obra, que copia otro retrato de la reina regente que existe en la galería del Congreso de los Diputados, el artista tiene cierto interés en mostrar la expresión psicológica de María Cristina, una persona tímida e introvertida, que en su gobierno trató de respetar a todos los partidos llegando a acuerdos para evitar conflictos sociales, motivo por el que fue apodada *Doña Virtudes.*

**5.1.2.5 Alfonso XIII**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El último de los retratos oficiales de la monarquía española que se conserva en el FARM es el del rey Alfonso XIII, último gobernante Borbón antes de la proclamación de la II República española. Es un retrato (Fig. 14) pintado al óleo sobre un lienzo de grandes dimensiones -221 por 154 cm.- realizado y firmado en 1902 por el pintor Federico Mauricio Ramos. Como comenta Ramallo Asensio (1993) el pintor murciano ha sido siempre conocido por su trabajo en el techo del Teatro de los Infantes –hoy teatro Romea- del que se conservan los bocetos puesto que el fuego acabó con su obra el 1899. Pese a todo fue un destacado pintor de historia que se había formado durante algún tiempo en la Academia de Bellas Artes de Madrid y en el Museo del Prado.

De la faceta como retratista del pintor poco o nada se conoce, a excepción de esta obra oficial realizada al cumplirse la mayoría de edad del rey y pasar entonces a gobernar en lugar de su madre que había hecho de reina regente hasta entonces. Alfonso XIII fue hijo póstumo de Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo. Bajo su reinado

tuvo que gobernar situaciones muy comprometidas en una España sumida en una gran crisis política que comenzó a finales del siglo anterior. Aunque trató de impulsar una industrialización potente y la modernización de la armada, los problemas sociales y militares crearon entre los políticos una gran desconfianza. En el primer tercio del siglo XX se agravó el problema en Marruecos en las Guerras del RIF, y se produjo el desastre de Anual atribuido directamente a una mala gestión del monarca. Las clases populares también protestaron en el ámbito de lo social debido a sus duras condiciones de vida, el momento más crítico fue la Semana Trágica de Barcelona en 1909. Además la inestabilidad política hizo que el rey apoyase el golpe de estado antidemocrático de Primo de Rivera, lo que fomentó un malestar enorme entre la clase política y la población. En las elecciones de 1931 el triunfo de los partidos republicanos, provocaron la marcha del rey a través del puerto de Cartagena, primero a Francia y luego a Roma, y la proclamación de la II República.

El retrato ha sido analizado por Ramallo (1993) quien comenta que junto a este cuadro de Alfonso XIII existe otro del mismo rey pintado por Antonio Meseguer, por lo que sugiere que se tratase de un concurso de la Diputación para elegir un retrato oficial del rey que decorase las dependencias oficiales. El rey aparece enmarcado en una escena interior y de cuerpo entero, algo habitual como ya hemos visto en las representaciones regias. El joven monarca apenas tiene quince años cuando asume el puesto, algo que el autor no quiso esconder. El retrato, correctísimo desde el punto de vista técnico, muestra a un rey casi niño pero serio y con gesto decidido, no en vano se conservan los escritos de su diario en los que confesaba que su pretensión era sacar al país de la crisis que sufría y que tuviera de nuevo un papel relevante en el ámbito internacional.

Alfonso XIII viste uniforme militar azul marino y zapatos mocasines negros con espuelas. El pantalón tiene una franja vertical amarilla en los laterales, y es una prenda bastante ancha, probablemente para esconder la delgadez de las piernas del monarca, que era apodado en Cataluña *cametes* ("piernecitas"). Sobre la casaca destacan el fajín y la banda, mientras que del cuello cae la insignia de la orden del Toisón de oro. El rey aparece levemente girado hacia su izquierda, adelantando una pierna aunque sin producir una sensación muy dinámica debido al hieratismo de la composición. Con la

mano derecha sujeta el cetro real y un guante blanco, mientras que con la derecha –que lleva el guante puesto- agarra uno de los brazos del sillón.

Figura 14. Federico Mauricio Ramos. *Alfonso XIII.* 1902. CARM.

El fondo de la escena es un interior indeterminado y de un *atrezzo sumario* como indica Ramallo (1993). Sobre la alfombra roja aparece un sillón forrado con terciopelo rojo que hace las veces de trono real, símbolo inequívoco del poder monárquico. Cabezas de león decoran los brazos del sillón y las metopas de sus patas. Referencias a este animal las hemos visto en algunos de los cuadros reales analizados en esta investigación, su iconografía es habitual en las representaciones del poder ya que se asocia siempre con el animal más fuerte y poderoso. Sin embargo para la monarquía española adquiere además otro significado que justifica su presencia ya que el león es un animal vinculado en la mitología a Hércules, y éste personaje es, según la leyenda, el

fundador de de nuestro estado y de hecho sus dos columnas aparecen en nuestro escudo oficial. Por lo tanto que los reyes españoles hagan aparecer la figura del león en sus representaciones es una forma de entroncarse con el primer gobernante del territorio. A la izquierda del retrato observamos un cortinaje bermellón de amplios pliegues que contiene bordado con hilo dorado castillos y leones, mientras que al fondo de la imagen podemos ver un telón que recibe pintado el escudo de los borbones con las flores de lis, y un león rampante con la corona real que sostiene una bandera con largo mástil.

La obra de Mauricio se encuentra en unas condiciones de conservación lamentables y requiere de una urgente restauración, algo que ya sucedía en 1993 cuando Ramallo analizó por primera vez esta obra, que había sido entregada por la Diputación al Museo de Bellas Artes en época republicana, en 1932.

### 5.1.3 El retrato oficial en la dictadura

#### 5.1.3.1 Francisco Franco

Las últimas obras oficiales que vamos a analizar en este apartado son dos imágenes del general Francisco Franco, jefe de gobierno durante la dictadura entre 1939 y 1975. La primera se trata de un busto hecho en piedra caliza por el escultor José Planes, mientras que la segunda obra es un óleo de Juan Bonafé.

La obra escultórica es un busto de 65 por 39 y por 32 cm. que sería encargado por la Diputación Provincial para decorar sus estancias oficiales y que en 1986 pasó al Museo de Bellas Artes. Está hecho en piedra caliza, tallada primero y pulida después, y es obra de José Planes, uno de los escultores murcianos más importantes del siglo XX, ya que su escultura de formas mínimas, volúmenes rotundos y una valoración especial al cuerpo humano creó una gran legión de seguidores durante todo el siglo como González Moreno o Antonio Campillo. Él nació en Espinardo en 1891 dentro de una familia de agricultores. Su formación estuvo en Murcia durante sus primeros años, aunque en la década de los 20 marchó a Madrid protegido por Juan De la Cierva. Su gran éxito en la capital, donde consiguió la medalla de oro en el concurso nacional de bellas artes, le convirtió en un personaje muy querido en Murcia, a donde regresó en 1933 para ser el director de la Escuela de Artes y Oficios.

Figura 15. José Planes. *Francisco Franco.* h. 1950. CARM.

El busto de Franco (Fig. 15) huye del estilo que le hizo ganar gran fama durante la década de los 20 ya que esa etapa de formas simples y volúmenes rotundos, influencia del cubismo de Picasso y de la escultura de Rodin, fue sustituida tras la Guerra Civil por otra de carácter más oficial y realista en la que se dedicó al retrato y a la imaginería, necesitada de ser modelada de nuevo tras los destrozos de la guerra. En la imagen de Franco, nos encontramos con una obra hecha alrededor de la década de los 50, a juzgar por el aspecto del dictador. La caliza blanca no está policromada y el único juego que permite al escultor da cierto dinamismo a la obra es el juego de texturas en las superficies del retrato. La talla es correcta y busca representar de manera fiel la fisonomía de Franco, que se muestra con mofletes voluminosos, poco cabello, pobladas cejas y un fino bigote que siempre le identificó.

La otra imagen del general (Fig. 16) es una pintura de Juan Bonafé, que mide 60 por 46 cm. El autor (Ayto. de Murcia, 1986) había nacido en Lima –Perú- en Mayo de 1901, aunque desde los siete años vivió en Madrid. Él pasaba grandes temporadas en Murcia al ser su familia murciana y tener su casa en La Alberca. En Madrid frecuentó la generación del 27, y más tarde colaboró con la república por lo que se tuvo que exiliar

en Francia tras la guerra. No obstante en 1948 volvió a España para fijar su residencia en Murcia.

Figura 16. Juan Bonafé Bourguignon. *Francisco Franco*. h. 1955. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se trata de una obra oficial, sobria y distante, realizada probablemente a mitad de la década de los 50. Sobre un fondo neutro realizado con una pincelada muy suelta y rápida de tonos grises, aparece la figura del jefe del estado casi de medio cuerpo en posición prácticamente frontal. Viste traje de chaqueta de color gris muy oscuro, camisa blanca y una corbata color gris claro con rayas blancas muy finas. El artista utiliza una pincelada más delgada y pausada en la zona del rostro que logra un gran realismo representado una cabellera ya blanca.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.2 El retrato burgués

Además de la monarquía, la alta aristocracia y el clero más poderoso, el resto de estratos sociales fueron poco a poco sumándose al género del retrato con el deseo de quedar de igual forma inmortalizados en el tiempo. Tanto la mediana y baja nobleza como la burguesía fueron encargando sus propias obras al tiempo que iba asentándose una cultura más urbana. Los mercaderes y comerciantes que conseguían hacer el suficiente dinero como para un encargo trataban de equiparse a la nobleza mediante esta *cultura del retrato.* Los ejemplos más precoces de representación civil burguesa se dan en la zona de los Países Bajos, donde el poder se concentraba en las ciudades, y en ellas la burguesía tenía un gran peso gracias al comercio de productos a través de sus puertos.

En España, indica Portús (2004: 47), esta tipología comenzó en las primeras décadas del siglo XVI cuando encontramos los primeros retratos exentos de algunos cortesanos como Diego de Guevara, obra de Michael Sittow. Sin embargo no sería hasta las últimas décadas del mismo siglo cuando esta clase de retratos comenzaron a hacerse más frecuentes gracias al enorme desarrollo de ciudades como Sevilla o Toledo, donde el Greco se convirtió en uno de los primeros retratistas de la vida cívica de la ciudad. Pero dentro del ámbito civil español existieron otras personalidades, no necesariamente unidas a la burguesía, que también gozaron de la oportunidad de ser retratados y pasar así a la posteridad, hablamos de los intelectuales. Una buena parte de los retratos civiles que encontramos en España se debieron, según Portús (2004: 49), a la idea de la fama

intelectual, ya que por ejemplo era habitual encontrar en el inicio de los libros un retrato del escritor de turno.

Existe, por tanto, a nuestro juicio una doble vertiente bastante clara dentro del retrato cívico: por una parte el burgués, y por otro el que representa la fama intelectual. Dentro del primer grupo, que va a ocupar este capítulo han existido continuas dudas acerca del nacimiento de una cultura burguesa como estrato social uniforme, puesto que se trata de un grupo heterogéneo de clase media, que fue creciendo socialmente gracias al comercio y los negocios –eminentemente urbanos. Lo que está claro es que retratos de comerciantes enriquecidos pueden ser contemplados desde los siglos XV y XVI, aunque no estamos seguros de que entonces se pueda hablar de una clase burguesa como tal, con unas características comunes y una identidad colectiva. En el siglo XIX esa clase social urbana parece ya formada y definida, su condición de clase media entre la nobleza y las clases más bajas parece bien definida por una capacidad económica holgada y su condición de empresarios independientes. Curiosamente el mundo del arte fue uno de los campos donde triunfó la burguesía en su ascenso social, siendo especialmente el género del retrato, el que más encargos obtuvo dentro de esta nueva clase social. Tanto fue así, que el crítico de arte Duret manifestó en 1867: *El triunfo del arte de la burguesía es el retrato.* (Bailey, 1997: 1)

El retrato de las clases medias durante los siglos XVII y XVIII continuó teniendo en el norte de Europa un epicentro fuerte de creación. Habitualmente los artistas trataban de evitar los gestos y posturas convencionales de los retratos oficiales, para dotar a las obras de una renovada modernidad y un sentido de gracia y naturalismo que era imposible de aplicar en encargos reales. Podemos afirmar que precisamente este hecho ha sido la principal característica del retrato burgués, que en gran medida era encargado para un consumo íntimo y privado, limitado al salón familiar, lo cual permitía mostrar en las obras relaciones de afecto y ternura que eran difíciles de encontrar en el resto de encargos. Por lo general los retratos burgueses preferían el formato tres cuartos, o el de medio cuerpo para sus representaciones, y las escenas solían enmarcarse en la cotidianidad del interior del hogar. De todas formas, no conviene olvidar, que la misión ulterior del retrato burgués era la de equiparse a la aristocracia, reforzar su posición económicamente poderosa y dignificar la familia y la nueva condición social de la misma, por lo que tampoco nos debe extrañar encontrar

ejemplos en los que el artista representa unos gestos fríos más convencionales u otros en los que tiene suma importancia justificar el linaje familiar.

En el retrato burgués como en el retrato de aparato de los gobernantes, es crucial que el artista esté capacitado con un buen dominio de la técnica y el dibujo, y que sepa trasladar al lienzo de forma realista los aspectos físicos del protagonista. Sin embargo existen, según West (2004: 83), significantes diferencias entre ambas tipologías. La más importante para ella, es que el retrato burgués es realmente una pintura de género y evita las influencias de la pintura de historia o simbólica que normalmente se mezclan en el retrato oficial. Las escenas representan imágenes cotidianas, los gestos y posturas son más naturales, los interiores son de lo más común e incluso la iluminación consigue crear atmósferas más cálidas y cercanas en esta clase de obras.

Además el retrato burgués permitía a los artistas tomar ciertas licencias y libertades impensables en el retrato de corte. Un ejemplo evidente fue el de los pintores impresionistas que gracias a este tipo de encargos comenzaron una pintura más suelta y de pincelada rápida. Tanto en Francia como en España, los pintores impresionistas tuvieron en el campo del retrato un buen campo de experimentación, aunque era algo que ya había aprovechado Goya al inicio del siglo XIX en retratos civiles como el de actor Isidoro Máiquez, o sus propios autorretratos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Desde luego el siglo más importante para el retrato burgués fue el XIX, que como ya hemos comentado supone el asentamiento definitivo de esta nueva clase social urbana y emprendedora, que ha logrado reforzar su identidad colectiva al calor de la revolución industrial. Además su peso específico dentro de la sociedad no sólo se limitaba a lo comercial o económico, si no que poco a poco han ido consiguiendo entrar en la política gracias a la disminución de poder de las distintas monarquías a favor de los parlamentos. Algunas de las representaciones más usuales durante el XIX se debieron a encargos en los que el personaje posaba con alguno de los atributos de su empleo a través del cual había conseguido formar su fortuna.

En el siglo XIX español, como comenta Barón (2007: 22), sería la gran burguesía financiera la que más retratos encargara. El pintor que se acercó con más frecuencia a este tipo de representaciones fue Federico de Madrazo, quien escogió el formato tres cuartos como el idóneo para la clase burguesa. Su depurada técnica permitía reproducir con gran fidelidad los rasgos físicos de los personajes, a la vez que

el artista podía detenerse en otros detalles como el gesto preciso de los efigiados sobre todo en el caso de los retratos femeninos, cuyas protagonistas destacaban por su rica indumentaria que mostraba a través de las telas y texturas el poder económico que la familia había alcanzado.

Durante el siglo XX el retrato burgués continuó esta línea más íntima y libre dentro del género por lo que fue aprovechado por los miembros de la burguesía para acercar sus retratos a las nuevas corrientes de ruptura que triunfaban en el arte occidental de la mano de las nuevas vanguardias. Para la burguesía, siempre fue importante que sus efigies se asociasen a conceptos de modernidad y ruptura puesto que eran dos pilares básicos en su ascenso social a cuenta de la antigua y tradicional nobleza. La nueva libertad que se apreciaba en el retrato de los impresionistas ayudaba además a alejar la fastuosidad anterior y ahondar en la búsqueda de emociones y la captación psicológica.

Con el cambio de siglo y la entrada de las vanguardias históricas el género del retrato parecía extinguirse a manos de nuevas concepciones en el arte que no presumían precisamente por la tradicional figuración. Los contornos pasaban a mejor vida, el dibujo se olvidaba, la perspectiva parecía ya obsoleta, el naturalismo se dejaba atrás y la deformación de colores y volúmenes, así como el arte de la provocación hacían su entrada en la historia rompiendo todo tipo de esquemas y convenciones previamente establecidas. Sin embargo el retrato interesó a los artistas de las vanguardias. Para ellos la figura humana era compleja y ambigua, capaz de representar valores nuevos muy distintos a los antiguos de dignidad, poder o belleza. El cubismo, encabezado por Picasso o Gris, ponía de relieve el valor de la poliperspectiva por lo que las figuras humanas quedaban conformadas por espacios geométricos dibujados desde diferentes puntos de vista. El arte del expresionismo jugó siempre con la deformación de colores y formas para potencia el sentido emocional del retrato, sin tratar de imponer el parecido físico como la principal arma del género del retrato. Los artistas surrealistas, tal vez fueron los que más ahondaron en el aspecto interior de los protagonistas, buscando representar el lado onírico de los que encargaban los retratos, que en general eran miembros de una burguesía progresista unida a los círculos intelectuales en los que se movían los artistas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En paralelo, durante todo el siglo, se ha mantenido una línea tradicional del retrato alejada de las nuevas tendencias y cercana al hiperrealismo. Sobre todo a partir de la II Guerra Mundial, otra clase de retrato realista irrumpía en el arte y era el del pop-art, aunque fue poco frecuentado por la burguesía que parecía más cómoda dentro de las corrientes clásicas del género.

Y si el retrato burgués fue gozando a lo largo de los siglos de buena fama hasta llegar al punto culminante del siglo XIX, de manera paralela nunca dejaron de existir las críticas a esta tipología considerada por algunos una fórmula más para alentar la vanidad personal de los protagonistas, que obviamente también arreciaron durante el siglo XIX. Tal vez la crítica más sonada se formuló en el siglo XVII cuando Sorel (2006) creó un mundo futurista habitado por peluqueros, sastres y retratistas. Su idea se basaba en que la vanidad humana estaba tan esparcida en todos los niveles de la sociedad que la imagen que se pretendía proyectar de uno mismo era tan o más importante que los valores reales de esa persona. Pero no fue el único en criticar el retrato burgués ya que Fuseli, el académico suizo de la English Royal Academy, durante el siglo XVIII también atacó esta tipología de retratos arguyendo que el retrato burgués respondía sólo a un deseo de mostrar una opulencia ganada a través de la economía, en lugar de anteriores retratos civiles creados en admiración al talento de los intelectuales más destacados.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el FARM se conservan tres retratos que bien pueden entrar dentro de esta tipología vinculada a la clase burguesa. Los dos primeros son ejemplos del siglo XIX y se deben a los pinceles de uno de los retratistas más importantes del siglo en España: Rafael Tegeo. El otro de los retratos, también corresponde con una representación de la clase burguesa, aunque pertenezca ya al siglo XX. Además se trata de una obra de mediados de siglo que puede adscribirse a las nuevas corrientes surgidas en el retrato tras el paso dinamizador de las vanguardias históricas por el mundo del arte.

### 5.2.1 El retrato burgués en el siglo XIX

#### 5.2.1.1 Magdalena de Cuenca y Rubio

El primer retrato burgués que vamos a analizar pertenece al siglo XIX y es el de la joven burguesa murciana Magdalena de Cuenca y Rubio**.** Pocos son los datos que se

conocen de la vida de Magdalena de Cuenca que debió nacer en Cehegín entre 1819 y 1821. Tal afirmación se fundamenta en el análisis que hizo Jorge Aragoneses (1964) del retrato que Rafael Tegeo pintó de Magdalena, en el que el profesor asegura que la retratada no debe tener más de veinte años cuando fue hecha la obra en el año de 1841.

Magdalena de Cuenca y Rubio, perteneció a una de las familias más importantes que poblaban Cehegín. No en vano su familia controlaba uno de los hornos más importantes de la localidad. Es a esta Cehegín en franca expansión donde se acercó Rafael Tegeo Díaz a retratar a los dos hijos de su querido amigo Don Santos de Cuenca Abril en 1841. Esta visita, además de dejarnos el magnífico retrato de Magdalena de Cuenca, también nos dejó el retrato del niño Santos de Cuenca quien más tarde, igual que su padre, fue uno de los personajes más destacados de la sociedad ceheginera al hacerse con grandes terrenos tras las desamortizaciones (Sánchez Romero, 2002).

El pintor Rafael Tegeo (De los Reyes, 2005) no era de Cehegín, si no del vecino pueblo de Caravaca de la Cruz. Había nacido en 1798 e inició su carrera artística siendo protegido por un caravaqueño muy generoso: el Marqués de San Mamés. Más tarde viajó a Madrid donde estuvo trabajando en la Real Academia de San Fernando bajo la supervisión del pintor neoclásico José Aparicio. Tras pasar por Paris, decidió viajar a Roma a continuar su formación. A su vuelta, triunfó en Madrid en las grandes exposiciones nacionales de pintura que se convocaban anualmente, fruto de este éxito y gracias a la obra *Lucha de Hércules y Ateneo* consiguió ser académico de mérito en 1828, y pintor honorario de cámara de Isabel II un año antes en 1827. Durante la regencia de Espartero, Rafael Tegeo se vio obligado a regresar a Caravaca en busca de un poco de tranquilidad por las fuertes represiones que se daban en Madrid a los partidarios del partido progresista. Así viajó en 1841 a Caravaca y pudo acercarse al vecino pueblo de Cehegín, llamado por su amigo Don Santos de Cuenca Abril, para que retratase a su hija Magdalena y a hijo recién nacido Santos. Sobre el cuadro que pintó al niño Santos de Cuenca hay un magnífico artículo analizándolo pormenorizadamente (Jorge Aragoneses, 1964), así que dejaremos un poco de lado esta parte de la pareja, centrándonos en el retrato femenino de Magdalena de Cuenca y Rubio, que es el posee la Comunidad Autónoma. El pintor caravaqueño firmó y fechó en 1841 ambos retratos aunque a la firma del de Santos añadió una nota que dice así: *Don Santos de Cuenca, de once meses de edad, pintado en Cehejín por un apasionado suyo*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Magdalena de Cuenca (Fig. 17) aparece como una bella joven, que aún no ha cumplido los veinte años de edad, siendo retratada de frente y en media figura en una posición cómoda en la que sus brazos descansan sobre el regazo. Aparece con un rostro ovalado que desvela una sonrisa muy tierna. El pelo es negro y deja caer dos tirabuzones que esconden sus orejas de las que vemos como descuelgan dos pendientes de oro, que hacen juego con el agujón de su pelo. Los ojos de la joven miran fijamente al pintor que la está retratando.

El vestido que lleva es de color verde oliva, luciendo un amplio escote con cuello de encaje blanco. Cierra éste un lazo rosa. El corpiño es ajustado, mientras la falda se ensancha con amplios pliegues. Puntillas negras rematan a la altura de los codos las mangas abullonadas. La mano izquierda de Magdalena descansa sobre su muñeca derecha, cuya mano mantiene cerrado un abanico con guardas de marfil. Los antebrazos lucen una pareja de valiosas pulseras con perlas y diamantes. Dos sortijas porta en su mano izquierda, mientras que sólo una lleva en la mano derecha. Completa la composición del fondo un cortinaje violeta, que cae por el lado izquierdo con pliegues amplios y la silla, de estilo fernandino, sobre la que descansa la joven. Además en el lado derecho el pintor nos abre una escena exterior de la que podemos apreciar una bajísima línea del horizonte que separa el campo abierto de un cielo azul que, encapotado, amenaza tormenta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Jorge Aragoneses (1964) el cuadro, que es un óleo sobre lienzo y aparece firmada en negro en el ángulo inferior derecho con esta inscripción: "*R. Tegéo / 1841*", resulta de una factura *irreprochable*, trabajando muy bien Tegeo las carnaciones gracias a los colores rosas y grises que las van matizando. El hecho de que trabaje el pintor con poca pasta hace que pueda recrearse en la ejecución de las joyas con una técnica que la hace aproximarse a los miniaturistas románticos y a los primitivos flamencos.

El retrato de Magdalena de Cuenca se encuentra bastante alejado de los grandes despliegues cortesanos y del arte oficial, y se adentra en la esfera de una serie de retratos de vertiente intimista plasmando con veracidad aquellos detalles que en el conjunto nunca resultan anecdóticos, sin olvidar otros aspectos vinculados a la personalidad de la representada, que se muestra con una mirada viva y tierna que representa un carácter bondadoso.

Figura 17. Rafael Tegeo. *Magdalena de Cuenca y Rubio*. 1841. CARM

De nuevo, en el ámbito del retrato, queda reflejada la anulación de la identidad femenina en las obras de arte. Esta obra de singular belleza no esconde el hecho de que la obra esté completamente relacionada con el encargo de un hombre, Don Santos de Cuenca Abril, quien fue el patrocinador de este retrato, y de otro de su hijo de once meses.

### 5.2.1.2 Retrato de hombre

También conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia encontramos otro retrato burgués del pintor Rafael Tegeo, aunque en este caso desconocemos la identidad del protagonista. La obra ha sido una de las últimas compras de la CARM para completar la colección del museo en 2009 y recibe el título de Retrato de hombre (Fig. 18)

Se trata de un retrato burgués realizado al óleo sobre un lienzo de 73 por 60 cm. lo que nos lleva a pensar que al no ser de grandes dimensiones fuese una obra destinada a la intimidad del salón particular del protagonista. Realizada en 1846 no se encuentra muy lejana en el tiempo del retrato de Magdalena de Cuenca, aunque en este caso el pintor caravaqueño se alejó de un estilo detallista y de colores vibrantes y realizó un cuadro de corte romántico que enlazaba con las obras que estaba realizando a mitad de siglo otro ilustre retratista, Federico de Madrazo.

Destaca en esta ocasión la inclusión del personaje en una escena interior de la que sólo apreciamos la silla sobre la que se sienta el protagonista. El fondo de la obra es neutral destacando los tonos pardos y ocres como era habitual en este tipo de retratos masculinos de época romántica. Nuestro protagonista debe encontrarse entre los treinta y los cuarenta años a juzgar por su físico, y aparece perfectamente representado en una posición frontal. Aunque, por ejemplo, Madrazo eligió los retratos de tres cuartos para este tipo de representaciones, en esta ocasión Tegeo escoge un retrato de medio cuerpo en el que aparece el personaje sentado en una silla –de la que sólo vemos parte del respaldo- en una postura de lo más natural doblando un brazo y apoyándolo sobre la propia silla.

El hombre viste un traje de chaqueta de tres piezas, con una chaqueta marrón abierta en la que vemos como único detalle destacable los botones dorados que la adornan en el lado derecho de la composición. Bajo la chaqueta apreciamos un chaleco del mismo color que apenas se distingue de la chaqueta. La camisa blanca del protagonista se convierte en el único detalle de color de toda la obra, y sobre ella destaca en el cuello una corbata negra que completa la indumentaria.

Aunque ya hemos hablado de la naturalidad del gesto del joven burgués que protagoniza la obra, sin duda alguna consecuencia de tratarse de una obra de carácter íntimo alejada del fasto de la oficialidad, no podemos afirmar que el rostro del personaje mantenga la naturalidad del resto de la obra. Aunque Tegeo demuestra se gran dominio de la técnica y del género del retrato, en esta obra observamos un rostro rígido, inmóvil y ciertamente inexpresivo. La cara está bien iluminada con un brillo amarillento que la dota de cierta calidez aunque sin embargo nos transmite una sensación de frialdad debido a la distante y vacía mirada del protagonista. Destacan las largas patillas que

descienden en los laterales de su faz, y también el brillante cabello del personaje peinado con la raya en un lado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 18. Rafael Tegeo. *Retrato de hombre*. 1846. CARM

Como en otros retratos masculinos románticos alrededor del personaje se ilumina el fondo, quedando el hombre rodeado por un aura de claridad que le hace destacar sobre el fondo neutro de colores oscuros.

### 5.2.2 Un retrato burgués del siglo XX

#### 5.2.2.1 María Teresa de la Campa y Roff

La última obra que vamos a estudiar dentro de esta tipología y que se encuentra conservada en el FARM, también pertenece, como las dos anteriores, a la colección del Museo de Bellas Artes. Se trata también de una compra bastante reciente, en este caso en el año 2001, y es el retrato que realizó, probablemente en 1951, Sofía Morales de la joven burguesa cubana María Teresa de la Campa y Roff, hija del ministro de asuntos exteriores de Cuba Miguel Ángel de la Campa.

María Teresa nació el 30 de Abril de 1917 en Santiago de Las Vegas en Cuba y fue hija del ya citado político cubano y de María Teresa Roff. Fue la segunda de los cinco hijos del matrimonio y estuvo casada en dos ocasiones, primero con Guillermo de Zendegui, con quien tuvo dos hijos, y más tarde con el político cubano Luis Andrés Vargas quien pasó 22 años en prisión y fue un duro opositor al régimen castrista. En este segundo matrimonio, desde 1955, María Teresa pasó algunas dificultades políticas sobre todo por la implicación de su marido en la política de la resistencia, aunque por suerte ella no fue encarcelada gracias al asilo que le brindó la embajada ecuatoriana. Además de en La Habana, también vivió el matrimonio en el exilio en Florida (Estados Unidos) y en Ginebra en los años en que Luis Andrés fue representante de Cuba ante las Naciones Unidas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Desde su juventud María Teresa se dedicó a la pintura, llegando a ser una de las artistas cubanas más importantes antes de la revolución. Participó con gran éxito, según cuenta Camón Aznar (1951), en la bienal de arte Hispanoamericano y además consiguió importantes premios como el *Pro Paz* que convocaba la UNESCO o el Primer Premio de la convocatoria del Museo de La Habana.

Es muy posible que durante la estancia madrileña de María Teresa en 1951 con motivo de la bienal de arte, conociera a otra joven pintora española que participó destacadamente en el certamen Sofía Morales. Es posible que ese mismo año la cartagenera realizase el retrato de María Teresa de la Campa que hoy estudiamos en este repaso por el retrato de la CARM.

Sofía Morales tenía la misma edad que la pintora cubana ya que nació en Cartagena en 1917. Muy pequeña se trasladó a Murcia, donde comenzó su carrera pictórica de la mano del maestro Joaquín García, uno de los pintores más importantes de la generación de los veinte en la ciudad de Murcia. En los años cuarenta fue becada por el Ayuntamiento para marchar a Madrid y continuar allí su formación. Finalmente fijó su residencia en la capital hasta su muerte en 2005.

El retrato de María Teresa de la Campa (Fig. 19) es una excelente obra de arte pese a lo reducido de su tamaño, sólo 40 por 30 cm. Es una obra de carácter íntimo y muy personal en la que pese a no perder de vista el físico de la protagonista, de ella sólo vemos la mitad del rostro al ser representada de perfil, un hecho bastante extraño en el género del retrato dentro de la pintura, y que nos recuerda a la retratística surgida a través de la moneda y las medallas.

Figura 19. Sofía Morales. *María Teresa de la Campa.* H. 1951. CARM

La obra pudo realizarse durante la bienal hispanoamericana de 1951, o al menos alrededor de esta fecha, a juzgar por la edad tan juvenil de la protagonista que rondará los treinta y cinco años de edad. Sobre el lienzo, Sofía Morales, desata de manera arrebatada una auténtica tormenta de óleo, a través de pinceladas cortas y violentas que hacen adquirir al retrato de un fuerte sentido dinámico pese a lo inmóvil de la postura de María Teresa. Los colores usados son fríos y distantes, predominando el azul, el gris y el blanco, aunque quedan todos matizados y disminuidos gracias a las veladuras que la artista aplica sobre los colores, y que se aprecia claramente sobre el pelo negro de la protagonista. La joven cubana viste una chaquetilla de color azul y una blusa blanca que asoma brillante por el cuello. La piel es palidísima y se muestra lisa sin imperfecciones. La posición de perfil de la protagonista, unida a la mirada perdida, nos trasladan una cierta sensación de melancolía y tristeza.

Sin duda alguna se trata de un retrato destacadísimo de María Teresa de la Campa, realizado antes de la revolución cubana, su matrimonio con Luis Andrés Vargas y su posterior exilio. Sin embargo sorprende la modernidad de la obra de Morales que no tiene en la idea del parecido físico, la columna vertebral de este retrato. En efecto se aleja de un realismo oficial y naturalista para hacer un retrato en el que predominan las veladuras y un aire mágico que son marca de la casa de la pintora murciana y que son una herencia evidente de su maestro de pintura Joaquín.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.3 El retrato cívico: amistad y homenaje

Como bien sabemos, durante el siglo XIX hubo un gran auge en el género del retrato gracias al ascenso social de una nueva clase, la burguesía, con suficiente poder económico como para encargar este tipo de obras. Si bien los retratos de cuerpo entero parecían reservados para la realeza y los altos cargos militares, esta nueva burguesía prefirió las obras de tres cuartos, tal y como hacían la aristocracia.

Los retratos de busto, mucho más modestos, se destinaban con frecuencia a los familiares del artista, algunos amigos u homenajes que el artista quisiera dispensar tal y como comenta Barón (2007: 24). Entre estos retratos de un corte más íntimo destacan los que se hacen a través de un vínculo de admiración o afecto en los que algunas veces la manera de pintar del autor parece homenajear al representado. Otros pintores, escritores, familiares o personajes destacados de la misma ciudad, suelen ser habitualmente homenajeados en este tipo de obras, donde el estilo de un artista puede entrar en el campo de la experimentación, debido a la libertad que supone el no ser objeto de encargo. En multitud de bibliografía encontraremos esta tipología tan heterogénea del retrato como retrato civil, aunque nosotros preferimos usar *cívico* tal y como hiciese Tittler (2007: 212), ya que une en una sola palabra la idea de representar personajes civiles con la del concepto de civismo, intelecto o genio del que hacen gala sus protagonistas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Según West (2004: 87), los retratistas han pintado a personajes por el mero hecho de su distinguida reputación creativa o en el trabajo, pese a que fuesen personas vinculadas a clases sociales medias o bajas. Así existieron retratos de importantes filósofos y escritores desde la Antigüedad Clásica. Durante el Renacimiento algunos patrones también encargaron galerías con los imaginarios retratos de escritores y filósofos con un sentido de homenaje y admiración, aunque también con un objetivo educativo que sirviera de estímulo y ejemplo para sus hijos. West piensa que este tipo de retratos que homenajean el *genio* se multiplicaron a finales del XVIII cuando se comenzó a fraguar la idea del hombre noble que triunfaba gracias a su intelecto. Durante el siglo XIX esta idea aumentó gracias a las nociones románticas acerca de la genialidad vinculada a algunos escritores o pintores.

Durante el siglo XX y el XXI la idea del genio comenzó a caer en desuso en el mundo del retrato. Tampoco el *status* social o el poder económico han jugado un papel determinante en la producción de retratos como en los siglos anteriores. En estos siglos la idea que triunfa en la producción de retratos es la de la fama o la celebridad. Los famosos han surgido como importantes protagonistas del retrato gracias, no a su economía o su intelecto, si no al sentido de unicidad que va unido a su estrellato.

Uno de los apoyos más importantes para el desarrollo de las grandes estrellas ha sido el de los medios de comunicación de masas. Si bien los periódicos desde hacía algunos siglos habían conseguido aupar a la fama a algunos personajes públicos como comerciantes, políticos o artistas, sería durante el siglo XX cuando, gracias al cine, la televisión, la radio, la fotografía o internet, las estrellas mediáticas lograron abrirse un hueco en el género del retrato. Sus vidas, sus imágenes, sus trabajos, sus estados de ánimo comenzaron a interesar al gran público, lo que propició también que se demandasen retratos suyos, siendo la fotografía el modo más sencillo y práctico para lograrlos.

Las nuevas corrientes comerciales creadas por la publicidad, la fama de las grandes estrellas, y las fantasías del gran público que soñaban con dejar lo cotidiano y llegar algún día al salón de la fama, se unieron a mitad del siglo XX con el nacimiento del *pop-art*. El retrato en este estilo se basaba en el parecido real de la representación y el protagonista, ya que el público debía reconocer fácilmente al personaje.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1 El retrato cívico en el FARM

En el FARM existen un grupo de retratos que responden a las características citadas anteriormente, es decir que se trata de obras llevadas a cabo no por encargo, si no por un vínculo familiar, de amistad o de admiración entre el autor y el protagonista. A veces dicho vínculo se crea gracias a una relación directa entre ambos, y otras veces la admiración surge gracias a la fama del protagonista cuyo talento ha provocado una intensa admiración por parte del autor.

#### 5.3.1.1 Vicente Medina

Uno de esos retratos pintados a gracias a una amistosa relación personal fue el que realizó en 1910 el pintor sevillano Ricardo López Cabrera del poeta archenero Vicente Medina Tomás. Formado en la escuela sevillana de pintura y en Roma, en 1909 marchó a Argentina, donde permaneció hasta 1928. En esa estancia conoció al poeta murciano, que había nacido en Archena en 1866.

La infancia de nuestro protagonista estuvo marcada por el quiosco literario que poseía su padre. Desde entonces su vida giró en torno a la literatura y la aventura. Marchó a Madrid como relator de cuentos, luego estuvo en la guerra en Filipinas donde comenzó a escribir versos. A su vuelta se instaló en Cartagena donde comenzó a escribir y realizó su obra más famosa *Aires Murcianos*, escrita en *llengua murciana* y considerada obra cumbre de la literatura de este habla. Entre 1909 y 1931 vivió en Argentina como propietario agrícola, y tras un breve paso por España durante la II República, marchó de nuevo a Rosario en 1936 al haber apoyado al Frente Popular. En esa ciudad argentina murió un año después.

El retrato que hizo López Cabrera en Argentina en 1910, recoge a un Vicente Medina (Fig. 20) con 44 años y que acaba de iniciar una nueva etapa de su vida. El poeta archenero aparece de medio cuerpo, sentado y apoyando un brazo sobre la mesa. En su serio rostro destacan la barba y el bigote que cubren la cara, y su profunda y penetrante mirada. El óleo mide 72 por 59 cm. y se enmarca en un interior del que apreciamos una mesa sobre la que apoya el brazo del poeta y una lamparita de cuerpo

dorado con un coronamiento blanco que protege la encendida bombilla que hay en su interior

Figura 20. Ricardo López Cabrera. *Retrato de Vicente Medina*. 1910. CARM

Vicente Medina posa para el autor vistiendo un traje de tres piezas en colores pardos. Chaqueta y chaleco cubren una camisa blanca sobre la que podemos distinguir una corbata roja con rayas blancas. La luz de la lámpara ilumina el rostro de Medina, de hecho esta iluminación lateral tan potente hace que una mitad de la cara quede altamente iluminada mientras que la otra queda prácticamente en penumbra. Un contraste muy original que dota de mayor fuerza expresiva al retrato. El fondo de la obra es de lo más original reuniendo López Cabrera en líneas horizontales una serie de colores muy vivos. Es un fondo poco común para un retrato aunque se puede entender dicha licencia teniendo en cuenta el carácter íntimo del retrato.

### 5.3.1.2 Juan González Moreno

Otro caso similar al del retrato analizado es el caso del escultor murciano Juan González Moreno de quien conservamos en el FARM una serie de retratos que representan cada una de las etapas de su vida, gracias a la donación del Legado del artista por parte de su familia al Museo de Bellas Artes de Murcia.

Juan González Moreno nació en Aljucer en 1908. En su juventud colaboró en un taller retablista y se formó en la RSEAPM y en la Academia de San Fernando de Madrid. A partir de 1939 mantiene su taller en Murcia, aunque logra diversos premios provinciales y nacionales que le permiten hacer dos estancias en Italia donde conocerá a los grandes maestros de la escultura. Durante toda su carrera expuso con frecuencia en Murcia y Madrid. Consiguió una plaza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, centro del que llegó a ser el director al final de su carrera. Además fue nombrado miembro en la Real Academia Alfonso X El Sabio y en la de Bellas Artes de San Fernando.

El primero de los retratos (Fig. 21) fue realizado en 1926 por su amigo Antonio Carrión Valverde y es óleo sobre lienzo que mide 40 por 30 cm. Carrión era un excelente pintor y escultor que vivió en Murcia entre 1892 y 1984. Se formó en el Círculo Católico de Obreros y completó sus estudios en Madrid gracias a una beca de la Diputación. Destacó como tallista, trabajando en numerosos retablos religioso como en Sto. Domingo –Murcia- o San Javier –Cabezo de Torres. Su faceta como pintor tuvo bastante menos repercusión.

El retrato de Juan González Moreno como comenta García Sandoval (CARM, 2009: 272) está en relación con las clases que Carrión recibió en la Real Sociedad Económica y en el Círculo de Bellas Artes por parte del pintor José María Sobejano. Sería en esas clases cuando Carrión y González Moreno entablarían una estrecha amistad. La inscripción que hay en el reverso del cuadro revela el motivo por el que el autor regaló la obra a González Moreno: *Este retrato lo pintó Carrión a González Moreno cuando se había roto la nariz.* De hecho el propio González Moreno certifica la fecha y el cuadro al añadir: *Tenía 18 y estaba en un taller retablista de aprendiz González Moreno certifica en 1969.*

Figura 21. Antonio Carrión Valverde. *Juan González Moreno.* 1926. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las cualidades como dibujante de Carrión son excelentes ya que, con sumo realismo, retrata a su amigo desde una perspectiva lateral heredera de los retratos romanticistas. De busto y girado hacia la izquierda, González Moreno mira directamente al espectador revelando un semblante tranquilo y una mirada inteligente. En un fondo neutro con fuerte luz blanca, buena parte de la mitad derecha del cuadro queda enmarcada por un rojo férrico que trata de representar la sombra del propio personaje.

Alrededor de veinte años más tarde, nos encontramos con el segundo retrato de Juan González Moreno (Fig. 22). Esta vez ya adulto, en un momento de enérgica creación y con una fama ya consolidada como escultor. El retrato, fechado en torno a 1950, debió realizarse como comenta Rubio Gómez (CARM, 2009: 284) cuando el autor, Juan Bonafé, regresó a Murcia desde el exilio francés en 1948.

Figura 22. Juan Bonafé. *Juan González Moreno.* H. 1950. CARM.

Aunque la vida de Bonafé ya la tratamos al hablar de del retrato oficial en época de la dictadura, cabe destacar en este caso la gran amistad que unía al pintor con González Moreno. Ambos debieron coincidir en Madrid y que frecuentaban los mismos ambientes intelectuales y tenían amigos en común. Además en las estancias de Bonafé en Murcia, visitando a la familia, afianzaron esa amistad, que debió ser muy fuerte a tenor de las obras que el pintor regaló a González Moreno de su familia más cercana y que el escultor tuvo colgadas en su estudio en recuerdo a Bonafé y a su familia. Será en la visitas del escultor a La Alberca cuando Bonafé hizo el retrato, en el que se puede observar un carácter más serio en el escultor, si lo comparamos con el retrato juvenil de Carrión Valverde.

El óleo mide 42 por 33 cm. y representa, a modo de instantánea al escultor sentado en el sofá y vestido con traje marrón, camisa blanca y corbata granate. Este carácter desenfadado e íntimo da un tono amable al retrato alejado de las forzadas posturas de los retratos oficiales. González Moreno aparece de frente y serio en un acto doméstico y habitual como es la visita a un amigo en el que dirige la mirada hacia la

conversación en lugar de mirar al pintor. La soltura y la rapidez del trazo de Bonafé demuestran también en el campo del retrato la técnica tan depurada que dominaba el pintor.

La presencia de la sombra en los dos retratos tratados de González Moreno – el de su juventud y el de época adulta- adquiere una significación especial. En ambos casos no se trata del típico claroscuro barroco, introducido en el arte europeo de la mano de los pintores tenebristas – a su vez éstos lo heredaron de la tradición expresionista centroeuropea- y que trata de dejar en penumbra una parte de la obra para destacar la otra. En el retrato la aparición de la sombre suele responder a la presencia psicológica de la otra cara del personaje, esa que queda escondida, que nadie conoce, y que en el caso de González Moreno, su íntimo Bonafé conoce bien y quiere plasmar. El *yo oculto* de González Moreno, es su genio artístico, la presencia de su poder creador, que no es visible en el rostro.

Tras esta obra de Juan Bonafé, nos vamos a encontrar en el legado del escultor, una última representación de su figura, aunque no sea propiamente un retrato de su figura. En 1961 el pintor Benjamín Palencia regala una obra a su amigo González Moreno titulada *Maniquí y libros.* Se trata de un dibujo hecho a base de lápices de colores sobre papel, en el que se puede observar un estudio rápido y desenfadado de un maniquí en postura sedente frente a un conjunto de libros, apenas esbozados.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Lo interesante de la obra (Fig. 23), que se dedica directamente al escultor[7], es que en la esquina superior izquierda aparece esbozado un retrato muy expresivo del propio Juan González Moreno. La amistad entre Benjamín Palencia y González Moreno, venía ya desde hacía muchos años al haber coincidido en Madrid, de hecho comenta García Sandoval (CARM, 2009: 296) que este cuadro coincide en el tiempo con el retrato de Benjamín Palencia que hizo Juan González Moreno.

[7] En la esquina superior derecha de la obra se puede leer, escrito a lápiz por el propio autor: *Para el escultor Juan González Moreno. Murcia. 1961*.

Figura 23. Benjamín Palencia. *Maniquí y libros.* 1961. CARM

El retrato desvela con un trazo rápido de lápiz a un González Moreno ya anciano. Ha perdido el pelo en la parte superior de la cabeza y tiene algo más abombados los mofletes. La gran expresividad de su rostro reside en el carácter curioso del escultor quien observa a su alrededor apoyando la barbilla sobre su mano derecha.

El carácter de rápido apunte que tiene esta pequeña representación a lápiz no limita la fuerza expresiva del retrato que nos muestra a un González Moreno que, pese a la edad, no ha perdido la ilusión por seguir creando obras y transmitiendo su particular visión de la realidad que le rodea.

### 5.3.1.3 Benjamín Palencia

Sin abandonar el legado de González Moreno nos encontramos también en el FARM el ya citado retrato que hizo el escultor murciano de su amigo Benjamín Palencia y un boceto para un monumento en su honor que también muestra la efigie del manchego. El retrato propiamente dicho se fecha en 1961, y es un busto del pintor que mide 31 por 24 por 28 cm (Fig. 24).

Según Ramallo Asensio (CARM, 2009: 144), alrededor de estos años hubo un fuerte vínculo de amistad y admiración entre ambos artistas según atestiguan fotos de la

época. Esta pieza es, para Rubio Gómez (CARM, 2009: 124), fiel reflejo de la técnica que influyó sobre González Moreno de escultores señeros como Rodin, Claudel o Bourdelle. De un gran realismo y expresividad, el escultor plasma una obra solemne y rotunda, en la que destaca la penetrante mirada del pintor. No olvida representar el autor hasta el más mínimo detalle de su rostro, como los surcos en la piel, el tratamiento de las cejas o el cabello desaliñado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 24. Juan González Moreno. *Benjamín Palencia.* 1961. CARM

El boceto para el monumento a Benjamín Palencia (Fig. 25), que nunca se llegó a realizar, también se fecha alrededor de estos años, probablemente es de 1962. El apunte es de un tamaño pequeño, apenas 14 por 1 por 7 cm. y fue realizado en yeso y arcilla, características que no privan a la obra de gracia y frescura según Ramallo (CARM, 2009: 144). El pintor aparece representado de medio cuerpo en pleno acto de

creación, de hecho se muestra con la paleta en la mano izquierda y con la mirada atenta hacia un lado, tratando de captar lo que va a pintar en el lienzo unos segundos después.

Figura 25. Juan González Moreno. *Boceto para homenaje a Benjamín Palencia.* H. 1962. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.4 Román Alberca

Continuando con la escultura de González Moreno nos encontramos en la colección autonómica con otro retrato, en este caso dedicado a una personalidad muy importante en la sociedad murciana, el doctor Román Alberca.

La obra de 1970 entró en el FARM gracias a que se situó en la entrada del Hospital Psiquiátrico que lleva el nombre del doctor y que pertenece a la CARM. Es de bronce fundido y tiene unas medidas de 35 por 29 por 31 cm. Como comenta Martínez Cortés[8], Román Alberca nació en 1903 en Alcázar de San Juan, aunque se doctoró en Medicina en Madrid. Gracias a una beca para ampliar estudios marchó a estudiar

[8] Miguel Ángel Martínez relata la vida del doctor Alberca en un artículo en el Semanario Canfali el 5 de Diciembre de 2003.

hispatología con el doctor Mott en Londres. Más tarde también marchó con Levaditi al Instituto Pasteur de París. Desde 1925 hasta 1967 fue el director del manicomio de Murcia, plaza que ganó por oposición.

Figura 26. Juan González Moreno. *Retrato de D. Román Alberca.* 1970. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El retrato de Alberca (Fig. 26) es de gran realismo y un acabado completamente liso. La frente completamente despejada muestra la falta de cabello en la zona superior de la cabeza, mientras que las mejillas son anchas y carnosas. En la imagen, que se realizó apenas tres años después de su muerte, se puede apreciar el estilo del maestro González Moreno, que siguiendo la línea de la escultura mediterránea, se preocupó por dotar a sus obras de solemnidad y rotundidad volumétrica.

### 5.3.1.5 Ana María Prefasi

Sin abandonar la obra de Juan González Moreno nos encontramos con un grupo de retratos escultóricos salidos de sus manos y que representan a algunos de los amigos más cercanos del escultor. Todas las obras comparten las características típicas de la

obra de González Moreno que ya hemos apreciado en sus *cabezas* como las de Benjamín Palencia o la de Román Alberca.

Todas las obras han llegado al FARM gracias a la donación del legado de González Moreno que realizó la familia del escultor en 1996 al Museo de Bellas Artes de Murcia. La más antigua que se conserva es de 1947 y es la cabeza de Ana María Prefasi (Fig. 27), que en realidad es, según Vega-Leal Cid (CARM, 2009: 114), una versión de su obra *Cabeza de muchacha* que realizó el escultor en 1948 y gracias a la que obtuvo la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y que hoy día se conserva en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 27. Juan González Moreno. *Retrato de Ana Mª. Prefasi.* 1947. CARM

La escultura de González Moreno en esta época se inscribe en un estilo muy mediterráneo que busca un modelado suave y muy elaborado tal y como muestra el cabello de Ana María.

### 5.3.1.6 Carmen Meseguer

Otra obra que comparte rasgos estilísticos es el retrato de Carmen Meseguer (Fig. 28) que realiza el escultor murciano en 1951. Para Ramallo Asensio (CARM, 2009: 118), este tipo de *cabezas* que realiza González Moreno no se dejan llevar por elementos superfluos que puedan despistar la atención del espectador. En realidad el único detalle que queda más elaborado es el cabello, que en esta ocasión aparece suelto y al viento lo que incrementa la sensación de veracidad en la obra.

Figura 28. Juan González Moreno. *Carmen Meseguer*. 1951. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.7 Martín Perea

De la misma época es el retrato del notario Martín Perea (Fig. 29) que modeló González Moreno en 1953. Según Vega-Leal (CARM, 2009: 122) este retrato tiene un fuerte influjo del clasicismo romano que el escultor conoció en sus estancias en Roma a principios de la década de los cincuenta. La obra del notario Martín Perea explica, en parte, el éxito del escultor entre las personalidades locales, ya que presenta una mezcla perfecta entre la dignidad de los rasgos faciales y la captación psicológica que muestra un hombre serio y culto.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 29. Juan González Moreno. *Retrato del notario Martín Perea.* 1953. CARM.

### 5.3.1.8 María Jesús Jove Arechandieta

Casi una década más tarde encontramos otro retrato de González Moreno, y es el retrato de María Jesús Jove Arechandieta (Fig. 30). La obra que se titula *La señora del arquitecto* fue realizado en 1962 y representa a la mujer del arquitecto y alcalde de Albacete, Carlos Belmonte. Para Vega-Leal (CARM, 2009: 128) en esta ocasión nos

presenta a una mujer joven de gran belleza plástica, en la que la protagonista entreabre la boca dando la sensación de tratarse de un retrato parlante. Además introduce un pañuelo en la cabeza de la protagonista, aportando de esta manera un elemento anecdótico en la obra, cosa bastante poco habitual en la obra de González Moreno.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 30. Juan González Moreno. *La señora del arquitecto.* 1962. CARM.

### 5.3.1.9 Cristina Salas

Aún una década más tarde, continúa González Moreno realizando *cabezas* para amigos y personalidades locales. En 1972 hizo el escultor el retrato de Cristina Salas (Fig. 31). En este caso según López Martínez (CARM, 2009: 130) hace González un retrato entre la infancia y la adolescencia, en el que destaca la búsqueda de la belleza y la serenidad, algo que es una característica constante en toda la obra retratística del escultor. Para López se advierten ciertos ecos del *art nouveau* en el tratamiento del cabello que envuelve de manera dinámica los limpios volúmenes del rostro tan característicos del clasicismo contemporáneo.

Figura 31. Juan González Moreno. *Retrato de Cristina Salas.* 1972. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.10 José Antonio Lozano

Para acabar con los retratos de personalidades importantes de Murcia que modeló González Moreno veremos dos retratos masculinos. El primero es del José Antonio Lozano (Fig. 32), que realiza el escultor en 1978. Lozano fue un pintor albaceteño que se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia donde González Moreno fue profesor. En este retrato, según Vega-Leal (CARM, 2009: 132), el escultor le representa con 59 años de edad atendiendo por igual el tratamiento físico y psíquico del protagonista. La pureza de los volúmenes es claro signo del estilo de González, mientras que la mirada perdida hacia el infinito reproduce la forma de ser tímida y generosa de Lozano.

Figura 32. Juan González Moreno. *Retrato de José Antonio Lozano.* 1978. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.11 Joaquín Garrigues Díaz-Cañabate

El último de los retratos civiles de personajes de su época que veremos de González Moreno es el retrato que en 1979 realizó el escultor de Joaquín Garrigues Díaz-Cañabate (Fig. 33). El protagonista de esta cabeza fue un importante empresario y embajador, así como Ministro de Justicia del primer gobierno de la monarquía. En la obra de González, Vega-Leal comenta (CARM, 2009: 134) que el escultor consigue representar un buen estudio psicológico, presentando su *inteligencia, sagacidad, humanidad y experiencia a través de su penetrante mirada.* Se trata de una cabeza de gran expresividad gracias al tratamiento plástico del cabello, las arrugas de la frente y la tensión de su cuello.

Figura 33. Juan González Moreno. *Retrato de Joaquín Garrigues Díaz-Cañabate.* 1979. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.12 Francisco Salzillo

Para acabar con la escultura de González Moreno, abordaremos un retrato de tipo histórico que en realidad sirvió como boceto preparatorio para un homenaje en 1983. Se trato de la cabeza del escultor Francisco Salzillo (Fig. 34). Para este retrato, González Moreno, conocía el autorretrato del propio Salzillo, así como el retrato que realizó Joaquín Campos del insigne imaginero murciano, según indica Ramallo Asensio (CARM, 2009: 148). Gracias a esos dos retratos del escultor consiguió González acercarse con gran veracidad y realismo al busto del escultor en esta pequeña escultura hecha en cera, que luego sería trasladada a la medalla conmemorativa de Salzillo que se hizo en 1983 por el segundo centenario de su muerte.

Figura 34. Juan González Moreno. *Boceto para la efigie de Salzillo.* h. 1983. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.3.1.13 Antonio Machado

En la misma época que las obras de González Moreno se realizó otra *cabeza* en bronce fundido aunque en este caso se trató del retrato del poeta Antonio Machado que realizó el escultor turolense Pablo Serrano. La escultura es de grandes dimensiones midiendo 65 por 62 por 53 cm. y fue comprada por la CARM para completar la futura colección permanente del Museo de Arte Moderno (MURAM).

El escultor Pablo Serrano fue uno de los artistas más importantes del arte español del siglo XX, llegando a recibir, incluso, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Nacido en la provincia de Teruel en 1908, estudió en Zaragoza y Barcelona hasta que marchó a Argentina en 1929, donde permaneció 25 años. Trabajó en toda Sudamérica convirtiéndose en uno de los escultores más importantes del continente y llevando hasta allí las novedades impuestas por las vanguardias europeas. En 1955 vuelve a España y al cabo de dos años funda el grupo *El Paso* junto a Manolo Miralles,

Juana Francés, Rafael Canogar o Antonio Saura. Este grupo, pionero del informalismo en España, da comienzo al arte de las nuevas vanguardias. A partir de la década de los sesenta su arte se consolida exponiendo con éxito en España, Estados Unidos, Italia, Francia o Rusia. En 1985 murió en Madrid legando toda su obra al Museo Pablo Serrano de Zaragoza.

Y si genial fue el artista, el protagonista de la obra no lo es menos. Aunque la biografía de Machado sea de sobra conocida por todos, haremos un breve repaso por su vida para poner la obra en situación. Nacido en Sevilla en 1875 se formó en Madrid en la Institución de Libre Enseñanza. A partir de 1889 entra en contacto con los intelectuales de la Generación del 98 de la que formará parte gracias a las tertulias que se celebraban en Madrid. En sus estancias en Paris le influyen otros escritores como Oscar Wilde o Rubén Darío, sin embargo vuelve a España para enseñar francés en el Instituto de Soria en 1907, el mismo año en que publica *Soledades* una obra que acerca su estilo al del modernismo. Tras morir su esposa Leonor, marcha a Baeza donde vivirá siete años dando clase. Hasta la Guerra Civil vive en Segovia y Madrid, hasta que se ve forzado a escapar a Francia muriendo en 1939 en Coilloure.

La realización de este retrato de Machado tiene una historia poco convencional según cuenta Mercedes Gómez en su blog *Arte de Madrid*[9]. La obra fue modelada en 1966 por el escultor aragonés cuando un grupo de amigos decidieron rendirle un homenaje en Baeza encargando una escultura. Moreno Galván fue uno de los organizadores del acto que tendría lugar el 20 de Febrero. Para Moreno (1966: 26) la cabeza de Machado fue encargada a Serrano, porque era el único capaz de comprender el volumen irrepetible de Machado, un hombre de mente incierta, tal y como era la escultura de Serrano que modelaba formas sin basarse en la geometría. Pero pese a que la comitiva de intelectuales viajó desde Madrid a Baeza, el acto nunca tuvo lugar ya que la autoridad competente no lo permitió de forma brusca y contundente. La excusa oficial fue que no estaba acabado el monumento. La cabeza permaneció oculta desde entonces, custodiada por los organizadores del acto hasta que se realizó el homenaje en 1983. Sin

[9] En el blog http://artedemadrid.wordpress.com Mercedes Gómez escribe un artículo titulado *Las "cabezas" de Machado* en Agosto de 2008. Además existe un artículo titulado *Machado y Serrano en la Biblioteca Nacional* relatando como se promovió la colocación de la obra, en la revisa El sueño igualitario, nº. 41 (2007).

embargo otras cabezas de Machado han surgido posteriormente del molde del autor como cuenta Gómez[10].

Antes de llevar a cabo la obra, Pablo Serrano estuvo en Baeza buscando el lugar idóneo donde ser colocada. Decidió que el mejor lugar era en el paseo a las afueras de la ciudad que Machado solía recorrer, y desde donde se divisaba un paisaje infinito del campo andaluz. La cabeza de Machado que hoy conocemos aparece exenta, aunque la idea original del artista es que formara parte de un gran cubo de hormigón que lo acogería en el monumento. También leyó con detenimiento los versos de Machado llegando a la conclusión de que su interpretación del poeta trataría, igual que él, de atar extremos y reducirlo todo a la unidad, armonizando dualismos.

Las peculiaridades de su creación tienen una gran importancia para comprender la obra actual que conserva el FARM (Fig. 35). Nuestra cabeza de Machado, aunque grande de proporciones, es en realidad de tamaño mediano ya que para su fundición existen tres modelos, uno enorme de más de un metro de alto, este mediano de unos 60 cm. y otro más pequeño que apenas mide 15 cm. de altura. Se trata de una obra rotunda en la que prima el tratamiento volumétrico del retrato. Antonio Machado es inmortalizado en una edad ya avanzada, con lisa frente y grandes entradas. Su rostro es serio destacando una inquietante mirada que expresa magistralmente la personalidad impredecible del escritor. La boca es otro de los puntos más expresivos del retrato. Cerrada y en tensión, encierra los secretos de una persona que usa la pluma para transmitir sus más profundos sentimientos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[10] Una nueva cabeza vio la luz cuando Serrano fue nombrado académico de Bellas Artes y regaló una a la institución, que actualmente se exhibe en su museo. Existe otra que el artista regaló a la ciudad de Soria. También Madrid homenajeó en 1985 a Machado colocando una cabeza suya en la Ciudad de los Poetas. En el Museo de Serrano en Zaragoza existen otras tres, cada una de un tamaño. Fuera de España existen otras tres, una en el *Centre Pompidou* de Paris, otra en el MOMA de Nueva York y la otra en la Universidad Brown en Providence (Estados Unidos). En España existe algún más ejemplo en colecciones particulares, y la última en ser colocada fue la que homenajea a Machado desde 2007 en los exteriores de la Biblioteca Nacional.

Figura 35. Pablo Serrano. *Retrato de Antonio Machado.* 1966. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Serrano concede al volumen todo el protagonismo en el retrato, aunque no quiere olvidar las texturas de las diferentes partes del rostro. En efecto, y aunque existe un cierto afán geométrico en este volumen cerrado, las texturas ayudan al autor a dar dinamismo a la expresión tensa del poeta. La frente y los mofletes son lisos y brillantes, mientras que en los ojos, la nariz, la boca y el mentón, Serrano ha profundizado los surcos e imperfecciones de la piel creando un bello juego de puntos donde incide la luz y lugares quedan en penumbra. El cabello y las orejas, también son zonas donde el escultor se preocupó en crear espacios rugosos que formasen expresivos claroscuros. Serrano quiso así aunar la geometría del bloque que evocaba la razón con la forma oval reflejo de la sensibilidad del poeta.

En la revista El sueño igualitario (2007) citan al propio Pablo Serrano con motivo de la colocación de su cabeza en los jardines de la Biblioteca Nacional en Madrid. Y el artista reflexionó sobre el retrato comentando lo siguiente:

> *El retrato debe hacerse cuando el hombre no posa, cuando […] está emitiendo su pena, su dolor o su alegría. Si posa, se cierra y ya no dice nada. Hay que retratarlo cuando toda la expresividad de esa cáscara exterior afluye lo interior como una luz.*

Y así fue capaz Serrano de palpar la topografía de la cabeza de Machado para trasladar, a través sobre todo de la intensísima mirada del poeta, la hondura de su pensamiento, su genio innato y la tensión de su silencio.

**5.3.1.14 Pablo Picasso**

Unos años más tarde, en 1981, nos encontramos con otro homenaje a un reconocido artista que también pertenece a la colección de la CARM. Se trata de un homenaje a Pablo Picasso que realizó el Equipo Crónica y que tituló *Carnet de identidad*. La obra no es estrictamente un retrato del artista si no una obra homenaje al cubismo, que se enmarca dentro de los homenajes que el Equipo Crónica realizó a las vanguardias.

El Equipo Crónica se forma en Valencia en 1964 gracias a la colaboración de tres artistas: Manolo Valdés, Juan Antonio Toledo y Rafael Solbes. Su obra cubre los últimos diez años del franquismo y la transición, ya que desapareció en 1981 con la muerte de Solbes. Su estética se acerca al *pop art*, aunque nunca abandonan una crítica social hacia el régimen de Franco que les asocia con la figuración narrativa. *Carnet de identidad* es una serigrafía original, hecho que no debe extrañarnos ya que fue común su uso en el Equipo Crónica. El protagonista, Pablo Picasso, fue elegido por ser el fundador y el pintor más importante del cubismo, participando en la génesis de algunos de los movimientos más señeros de las vanguardias históricas.

La obra mide 112 por 77 cm. y reproduce bajo la técnica de la serigrafía, uno de los collages cubistas típicos de la producción del pintor malagueño. No era la primera vez que el Equipo Crónica se acercaba a la obra de Picasso, ya que antes había versionado su *Guernica* o había tomado prestadas a sus *Meninas*. El carácter experimental y de ruptura de este estilo es lo que preocupó fundamentalmente a Solbes y Valdés a la hora de tomar referencias cubistas para sus obras, aunque no tomaron prestado sólo a Picasso ya que Braque o Gris también fueron usados por los artistas valencianos.

La obra (Fig. 36) se articula a modo de collage uniendo diferentes colores en pedazos de estructura geométrica. Todos unidos conforman una figura aparentemente femenina, que recuerda a las obras de Picasso. Será en el rostro de dicha figura donde aparezca a modo de cita una pequeña imagen de Picasso, ya que su cara se muestra en una pequeña fotografía de carnet dentro de una copia de su documento nacional de identidad. En la estética del Equipo Crónica la aparición de estos objetos a modo de detalles suelen enriquecer el sentido de la obra o, incluso, cambiar el significado del cuadro. En el caso concreto de esta obra gráfica, el carnet de identidad simboliza la violencia, la tortura y la represión del régimen autoritario de Franco. El Equipo Crónica incluye este tipo de referencias conceptuales en las obras que componen sus series. *Carnet de identidad*, por ejemplo, forma parte de una serie llamada *Lo público y lo privado*, realizada en el último año que estuvo activo el equipo. Gracias a estas series de obras los objetos matizan las reflexiones de los artistas, y convocan lo cotidiano y la memoria colectiva de los espectadores.

Figura 36. Equipo Crónica. *Carnet de identidad.* 1981. CARM.

### 5.3.1.15 Joseph Beuys

A principios de los años noventa nos encontramos con otro homenaje a un artista de reconocida talla internacional, se trata de la imagen del alemán Joseph Beuys (Fig. 37) que hizo Ángel Mateo Charris en 1992.

Como en la anterior obra analizada del Equipo Crónica, no se trata tampoco de un retrato en sí, más bien de un homenaje figurado a este artista conceptual. Beuys fue uno de los artistas más controvertidos en Alemania después de la II Guerra Mundial. Él mismo cuenta que participó en la contienda como piloto de avión siendo abatido en la región rusa de Crimea. Allí fue rescatado por una tribu nómada que lo cubrió de grasa y fieltro para mantenerlo caliente y salvarle la vida. A partir de 1962 comenzó su actividad dentro del grupo neodadá *Fluxus* donde, a través de *performances* y *happenings*, acercó el arte a todo tipo de públicos. En algunas de sus obras más famosas enseñó arte a una liebre muerta o se encerró en una sala con un coyote.

Figura 37. Ángel Mateo Charris. *Instituto Valenciano de Enseñarte Moderno (Joseph Beuys en la Malvarrosa).* 1992. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La obra que hace Ángel M. Charris es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones: 200 por 150 cm. Se titula *Instituto Valenciano de Enseñarte Moderno (Joseph Beuys en la Malvarrosa)* en alusión al centro valenciano de arte contemporáneo. La imagen representa la playa de Valencia completamente desierta en el momento en el que el artista alemán se agacha con un palo en la mano derecha con el que está haciendo surcos en la arena que conforman imágenes. El rostro mira al suelo y en ningún momento se dirige al espectador, por lo que no podemos ver su cara. Su acción artística es seguida con atención por un niño que se encuentra acostado desnudo y bocabajo sobre la arena mojada de la playa. El reflejo del agua en el suelo nos muestra la sombra de Beuys y la del niño que le ve pintar, pero además podemos observar la forma de una cabra que el artista alemán acaba de dejar impresa en el suelo. Al fondo los tonos de azules se mezclan entre la arena mojada, el mar y el cielo; mientras que el blanco de la espuma de las olas y de las nubes cobra un protagonismo especial al recibir brillantes rayos de luz solar, lo que nos recuerda poderosamente la pintura impresionista de Sorolla y el uso tan brillante hizo de la luz en sus imágenes de playas inmensas en las que el color azul intenso del mar y el blanco matizado de los vestidos femeninos creaban una atmósfera intensa y evocadora. El estilo de Charris es perceptible en ese fondo infinito que, en este caso, refleja el mar, pero que en otras ocasiones son paisajes helados u océanos inmensos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 5.3.1.16 Georgia O'Keeffe

Con la llegada del siglo XXI esta clase de retratos, que homenajean a grandes personalidades de la sociedad, lejos de detenerse continuaron realizándose como muestra de admiración por parte de los artistas. En el FARM nos encontramos dos ejemplos, uno es un homenaje a una artista internacional, y el otro un homenaje mucho más modesto a un artesano local.

La primera de esas obras es la que realizó el lorquino Manolo Belzunce en el año 2000 y que fue un homenaje a la artista estadounidense Georgia O'Keeffe. El artista, que nació en 1944, se formó en Murcia, aunque a lo largo de su vida ha ido completando su formación en otras muchas ciudades. En la década de los setenta se instaló en Barcelona, donde conoció más de cerca las nuevas vanguardias del arte español, residiendo allí durante veintidós años hasta que en los últimos años ha decidido volver a Murcia para continuar aquí su carrera. Sus obras son muy distintas unas de

otras, ya que siempre ha sido un artista inquieto que no ha querido encasillarse en un estilo determinado, sin embargo en todas es apreciable un expresionismo realista, en el que el informalismo no esconde nunca la figuración, que siempre ha interesado a Belzunce.

La protagonista de la obra es la americana Georgia O'Keeffe, una de las más admiradas pintoras de la historia del arte occidental. Ella nació en 1887 en Wisconsin y estudió en Chicago y Nueva York. Más tarde ejerció de profesora en Carolina del Sur donde un galerista conoció su obra y la dio a conocer. O'Keeffe volvió a Nueva York donde convivió una época con algunos de los grandes artistas del modernismo americano como Demuth o Paul Strand. Más tarde se marchó a vivir a Nuevo México donde vivió hasta 1986. El género que más ha marcado su pintura ha sido el paisaje, sobre todo el paisaje del oeste americano por el que se hizo famosa, además también pintó muchas flores del desierto que se fundían con lo abstracto en el contorno.

En el caso de este homenaje, Belzunce se aprovecha de la técnica del *collage* para mostrar a Georgia O'Keeffe (Fig. 38) junto a algunas referencias a las flores del desierto que pintó durante su carrera.

El cuadro que pertenece al Museo de Bellas Artes de Murcia, mide 33 por 80 cm. y se titula *In memoriam (Suite rectangular)*. En el fondo de la composición hay un papel que repite el motivo de las flores en color verde pálido, sobre dicho papel en el centro divide el *collage* una franja roja.

A la izquierda podemos ver, sobre una mancha negra, un recorte en blanco y negro que representa una de las muchas flores que pintó O'Keeffe. En la zona central aparece el retrato de la homenajeada en forma de recorte de una revista. En blanco y negro, y con un gesto tremendamente expresivo, aparece O'Keeffe con el pelo moreno, la raya en el centro, y una mirada penetrante con los ojos muy abiertos. En la zona derecha Belzunce ha dispuesto tres flores recortadas con el tallo incluido. La composición se completa con una frase en la zona inferior donde podemos leer: *Georgia O'Keeffe "La flor blanca de Calicó" 1931.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 38. Manuel Belzunce. *In memoriam (suite rectangular).* 2000. CARM

### 5.3.1.17 Inocencio Lario

El último de los homenajes que veremos en este capítulo es el que la Región de Murcia brindó al artesano ceramista lorquino Inocencio Lario. Él nació en 1933 en el lorquino barrio de San Cristóbal, donde se encontraba el gremio de alfareros de la ciudad. A los catorce años entró a trabajar ya en el taller de su padre, aunque hasta 1975 no obtuvo, mediante examen, el título de Maestro Artesano en el oficio de alfarería. En los años 50 la familia de Lario se vio obligada a emigrar a Francia, donde el ceramista conoció al pintor malagueño Pablo Picasso. Tantos fueron los elogios que Lario se convenció de volver a su taller de La Tercia donde comenzó una intensa etapa de creación basada en una pintura decorativa más artística. A su inquietud innovadora se debe la actual recreación de la famosa *Jarra de la novia* por la que Inocencio sentía especial predilección y que se ha terminado por convertir en el símbolo más universal de la alfarería lorquina

El retrato de Inocencio Lario (Fig. 39), que mide 38 x 20 x 20 cm., se conserva en la entrada del Centro Regional de Artesanía de Lorca, es de bronce fundido y se realizó en 2008 como homenaje póstumo al célebre ceramista lorquino y se inauguró en el Feria Regional de Artesanía. Se trata de una obra diseñada por Amando López Gullón de la empresa *Fundirmetal Amando S.L.* empresa que inició su actividad en 1810. La obra se sitúa sobre un pedestal de 14 x 32 x 32 centímetros que eleva la obra y además la completa ya que recibe en sus cuatro frentes unas placas cerámicas de la firma *Lario* decoradas con escenas relativas a la producción alfarera en homenaje a la profesión que durante toda la vida ocupó el tiempo del protagonista.

Figura 39. Amando López Gullón. *Inocencio Lario*. 2008. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El retrato en bronce, es sencillo y pretende ser un reflejo fiel del rostro del representado, que aparece ya anciano y con gafas sobre los ojos. La sonrisa en la boca y la mirada penetrante reflejan la personalidad amable y cariñosa de un personaje querido por Lorca y amante de su pueblo.

# 5.4 El retrato femenino

El ser humano desde el inicio de los tiempos sintió la necesidad de reproducir todos aquellos objetos o sucesos que se encontraban al alcance de su mirada. Bajo este punto de vista muchos autores han considerado la Historia del arte como la disciplina que trata la historia de la mirada humana. Pero no se nos puede escapar que esta historia de la mirada siempre ha sido contada desde el mismo punto de vista: el ser humano masculino. En efecto, se puede afirmar que *no hay "ojo inocente"* (Fernández Valencia, 1997), es decir que debemos aceptar que existen ciertos condicionantes culturales, sociales o educativos intrínsecos en la persona que nos está narrando la historia del arte e, incluso, en quien la lee e interpreta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para López Fernández en su artículo *La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto* (1989) la mujer no ha participado directamente en el hecho artístico, o lo que es lo mismo: la mujer ha participado en el arte siempre como objeto entendido desde la subjetividad del hombre.

En líneas generales, el retrato femenino tampoco ha escapado a la subjetividad del hombre que representa a la mujer como una más de sus posesiones, pero claro, esta condición social de la mujer de vez en cuando se veía quebrada cuando era la mujer la que sustentaba la posición de poder por encima del hombre. Estos casos no han sido muy habituales en la Historia del arte occidental, pero sí que han existido dentro del retrato femenino oficial. Reinas, marquesas, duquesas que han ostentado el poder por encima de cualquier hombre -es decir que no eran mero consorte de sus maridos- han sido representadas como sujeto en sí mismas gracias al cargo que poseían.

Esta pequeña excepción nos ayuda a entender una conclusión que, a veces por obvia que sea, conviene no olvidar: la mujer que es representada en el arte como un objeto del hombre, es tratada socialmente en todos los sentidos como un objeto perteneciente o dependiente del hombre. Esto explicaría la dependencia de la mujer en las representaciones más habituales del género femenino según López Fernández: 1ª Madre/Diosa/Virgen, 2ª Esposa/Amante, 3ª Amante/Encarnación del pecado, 4ª Objeto de deseo sexual.

Por lo tanto la desigualdad femenina en el arte, y en concreto en el retrato, viene marcada por la desigualdad social, política, económica y laboral de la mujer, a excepción del caso comentado de mujeres que sustentan el poder por encima del hombre. En este sentido nos parece justo recordar lo que escribió Berger en su obra *Ways of seeing* (1972: 45) donde ya comentaba esta condición social y educativa de la mujer para explicar la visión que de ella tenemos en el mundo del arte. Para él, la mujer ya es educada como objeto más que como sujeto, como si fuese una imagen que es siempre observada en cualquier circunstancia y que siempre debe comportarse en base a este hecho:

> *Desde la más temprana infancia ella ha sido enseñada y persuadida a reconocerse (...) por lo que llega a considerar a la inspectora y a la inspeccionada dentro de ella como los dos constituyentes pero siempre distintos elementos de su identidad como mujer.*[11]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta visión parcial de la Historia del arte ha dejado por tanto, tradicionalmente, a la mujer sin mirada y sin palabra mientras que se sentían observadas y expuestas en pinturas, fotografías o esculturas pero muy pocas veces reflejadas realmente tal y como comenta *Nos miran, nos miramos* (Alario, 2000).

Es sobre todo a finales del siglo XX cuando la mujer empieza a jugar el papel de sujeto dentro del retrato. Y no porque comience a ser la protagonista, ya que desde época romana la mujer ha acaparado el protagonismo del retrato, si no porque por

[11] El texto original de Berger dice lo siguiente: *From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually (…) and so she comes to consider the surveyor and the surveyor within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman.*

primera vez mujeres que no son el baluarte del poder empiezan a aparecer en el género por sus propios méritos y no siempre vinculadas a un hombre como hasta la fecha ocurría.

Las primeras en encontrar las respuestas y dignificar el papel de la mujer dentro del arte fueron las propias artistas que tomaron los pinceles y dieron su propia versión de la feminidad. Las artistas adscritas al movimiento feminista de los años 60 y 70 del siglo XX se centran en el problema de la construcción de una identidad sexual Alario da algunas claves para entender en qué consistieron estos pasos que acabaron por aupar a la mujer al mismo nivel que el hombre en las obras de arte.

En primer lugar las artistas cuestionan a la propia mujer en sus retratos y autorretratos. Según Alario se trata de crear una genealogía de la mujer como género al cual se sienten orgullosas de pertenecer. Otro de los recursos que las mujeres usaron para protestar por su identidad en el arte fue el de poner en tela de juicio tanto el propio cuerpo de la mujer como el lenguaje tradicional del arte occidental. Así por ejemplo muchas mujeres empezaron a rechazar los materiales plásticos más usados y utilizaron nuevos productos y ámbitos como el tejido, arcillas, látex, la fotografía o las instalaciones. De esa forma quisieron dar notoriedad a materiales que hasta entonces sólo se vinculaban con las labores domésticas.

La tercera fórmula que Alario cita es la que usaron artistas como Cindy Sherman o Dany Leriche, quienes modificaron el criterio de autoridad que durante toda la historia había adoptado el hombre en las obras de arte. De tal forma que sustituyeron imágenes de hombres por las de mujeres poniendo en duda de forma irónica el papel de autoridad "natural" del hombre.

La última de las formas que, según Alario, las mujeres utilizaron en esa búsqueda de identidad fue el uso de imágenes de mujeres fuertes y poderosas. La feminidad violenta contra el hombre apenas había sido representada a lo largo de la historia del arte. Además las artistas usaron otras figuras marginales en la representación de la mujer y poco unidas a la tradicional visión de la feminidad tales como mujeres monstruosas, locas o potentes medusas como en las obras de la artista Marina Núñez.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.4.1 La mujer: mero objeto en el retrato.

Para iniciar este repaso al retrato femenino recorreremos el camino que desde el principio la historia del arte ha dibujado de la identidad femenina. En este caso, diremos mejor, la identidad que la historia del arte había negado hasta el siglo XX de la imagen de la mujer.

#### 5.4.1.1 Micaela Serrano Pérez

El retrato femenino más antiguo que se conserva en el FARM es el atribuido a Micaela Serrano Pérez. La obra en cuestión es una cornucopia que se encuentra ubicada en la murciana Iglesia de San Juan de Dios, otrora capilla del hospital de la Orden de los Hermanos de San Juan de Dios.

Micaela Serrano (De la Peña Velasco, 2010) nació en Membrilla -Ciudad Real- y fue hija de Antonio Serrano y Micaela Pérez, en 1692 contrajo matrimonio con Julián Marín y Lamas, de Santiago de Compostela, quien fue enviado a Murcia como Secretario del Santo Oficio del Tribunal de la Inquisición en 1690. Hasta 1708 vivió Micaela en Murcia, ese mismo año murió quedando a muy temprana edad sus seis hijos huérfanos de madre. Micaela testó en Membrilla aunque fue enterrada en la Capilla de San Buenaventura de la Iglesia de S. Francisco de Murcia.

El mayor de sus hijos, José Marín y Lamas decidió patrocinar algunas obras de arte en Murcia. En el Monasterio de Los Jerónimos de La Ñora decidió fundar la biblioteca, y además patrocinar la capilla de San Jerónimo donde colocó una placa en honor a su familia en la que se podía leer*:*

> *A devoción de D. Julián Marín y Lamas, Secretario del secreto de la Inquisición, Y Doña Michaela Serrano, sus hijos el Dr. Joshep de Marín, racionero enero de la Santa Iglesia de Cartagena, y el P. Fr. Bernardino de San José, prior de este monasterio, ex definidor, calificador de la inquisición, adornaron su capilla. Año de 1755.*

Además en esa capilla dejó dos retratos de sus padres, Julián y Micaela, que hoy han desaparecido y de los que sólo sabemos que medían tres palmos y estaban en acto de veneración a San José. Sobre Micaela se dice tan sólo que aparecía con “la modestia

correspondiente". En este primer retrato ya nos podemos dar cuenta de que la imagen pública de Micaela Serrano aparece vinculada a la del hombre, lo cual anula, desde el primer momento, su identidad como mujer, que queda escondida para promover una identidad que va unida a su condición de madre y esposa fiel.

En efecto este tipo de imagen cumple a la perfección con la clasificación de López Fernández e incluye este tipo de retrato al caso de la mujer como "madre" que tiene, obviamente, un componente positivo en la representación, como figura protectora, amante y cariñosa, aunque su identidad como mujer independiente no se ve reflejada en ningún momento. De hecho, hubiera sido impensable en la época en la que nos encontramos que ese retrato de Micaela hubiera aparecido en la capilla familiar si estar junto al de su marido, Julián.

Aunque no conocemos físicamente la obra, por estar desaparecida, la frase que se refiere a la modestia que le corresponde en la representación, también nos indica, algo que ya adelantamos en este artículo, y que también adelantó Berger (1972) en su obra, y es que no sólo en el mundo del arte la identidad de la mujer aparece menoscabada, ya que social y culturalmente la mujer debía someterse a los pareceres masculinos, incluyendo, obviamente, el tema de la moda y de la vestimenta, que con tanto cuidado debían cuidar las mujeres, y aún más si eran las esposas de un Secretario del Santo Oficio del Tribunal de la Inquisición.

Además, su hijo José, patrocinó la construcción de la nueva capilla del Hospital de San Juan de Dios donde dejó otros dos retratos de sus padres. Si bien no podemos afirmar con total seguridad que ambas figuras se correspondan con Julián Marín y con Micaela Serrano, la atribución a estos dos personajes se debe a un retrato de Julián Marín y Lamas que se encuentra custodiado en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Gracias a este retrato en el que aparece Julián Marín en una avanzada edad, podemos conocer sus rasgos físicos y saber así que el representado en San Juan de Dios es el mismo personaje, aunque algunos años antes. Siendo el varón Julián Marín, podemos deducir que la dama que le acompaña debe ser su esposa Micaela Serrano (Fig. 40), aunque no deja de ser una especulación.

Fuentes y Ponte, en su *España Mariana* (2005), comenta que ambas cornucopias pertenecen a los señores patronos de la capilla, los Martínez, aunque debió tratarse de una confusión en el apellido ya que el apellido de Julián es Marín y no Martínez.

Figura 40. Anónimo. *Retrato de Micaela Serrano*. h. 1705. CARM

La estructura en ambos retratos es la misma: figura pintada en tres cuartos y colocada en semiperfil. El fondo es un cortinaje bermellón a modo de escenario teatral que deja caer la borla dorada que lo cierra y lo abre. Lo único que diferencia la posición de las figuras es que Julián Marín gira el cuerpo hacia la derecha, mientras que Micaela Serrano se vuelca hacia la izquierda. Esta contraposición sugiere, tal vez, que las obras ya se hicieron para ser vistas en el mismo espacio y enfrentadas. Posiblemente, desde el principio su destino fuese una capilla religiosa, donde ambos patronos admirasen y custodiasen alguna imagen cristiana. Pese a todo, parece difícil que la actual sede en San Juan de Dios fuese su primer destino ya que la Iglesia patrocinada por José Marín y Lamas no fue acabada hasta la década de los 60 del Siglo XVIII, época en la que los protagonistas ya habían fallecido. La pareja de retratos nos han llegado sin fechar ni firmar, aunque tradicionalmente se han enmarcado su realización dentro del Siglo XVIII (CARM, 1992: 218). Ambas obras se debieron pintar a finales del Siglo XVII o principios del XVIII, ya que Micaela Serrano murió en 1708. Sabemos que en el cambio de siglo Julián y Micaela debían tener entorno a 40 años, edad que parece

corresponderse con las dos representaciones que analizamos. En ambas efigies los protagonistas aparecen vestidos con indumentaria de lujo, hecho que contrasta con la modestia con la que viste Julián Marín en sus representaciones una vez que había quedado viudo.

En el retrato de Micaela Serrano, la protagonista luce sus mejores galas con un vestido a la francesa azulado del que apenas vemos el peto con caída triangular que se ajusta al cuerpo y que muestra la camisa blanca de manga tres cuartos. El escote redondeado deja libre el pecho y el cuello donde Micaela porta un colgante de plata que hace juego con los pendientes. Con la mano derecha sostiene un abanico cerrado al tiempo que con la mano izquierda muestra una rosa, símbolos siempre vinculados a la Virgen María y a la feminidad. Recatada, elegante, a la moda y portando símbolos femeninos Micaela se presenta como una mujer cercana a la aristocracia y buena acompañante de su marido, pese a que la mirada perdida nos transmita cierta frialdad.

Como en el retrato desaparecido de la propia Micaela Serrano, de nuevo podemos observar la unión de la mujer con la figura del hombre ya que otra vez aparece vinculada la figura femenina con la de su marido, en este caso, incluso ambos retratos fueron pensados para quedar confrontados y que se vieran siempre en conjunto. Quedando clara de esta forma la nulidad de la identidad femenina que no existía si no dentro de la figura del matrimonio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 5.4.1.2 Mujer con velo

El siguiente retrato femenino que nos encontramos cronológicamente pertenece ya al siglo XIX y es la obra de Germán Hernández Amores titulada *Mujer con velo* (Fig. 41), una de las últimas obras que adquirió la Consejería de Cultura para completar la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Murcia en 2009.

La biografía de Hernández Amores ya la hemos abordado en el capítulo del retrato oficial de esta misma investigación, aunque haya sido de forma breve, pues existe un estudio detalla de su vida realizado por Páez Burruezo (1995). Aún así para acercarnos a esta obra del murciano –se encuentra firmada en la esquina inferior derecha- conviene recordar que fue un artista formado desde joven en un clásico

academicismo en Madrid, pero que estuvo fuertemente influido por la pintura romántica debido a su paso por Paris y Roma.

Quizás sea necesario entroncar esta obra de Hernández Amores precisamente con su etapa más netamente romántica, aunque sea complicado hacer una adivinación acerca de la fecha concreta en que pudo ser realizada. Se trata de un retrato de protagonista femenina, anónima, pintado al óleo sobre lienzo, y que mide 56 por 46 cm. En la representación aparece una mujer en posición de perfil, girada hacia su izquierda. Se trata de un retrato más amplio que el busto aunque sin llegar a ser de medio cuerpo, puesto que vemos el cuerpo de la mujer hasta el pecho.

Figura 41. Germán Hernández Amores. *Mujer con velo*. h. 1850. CARM

En la obra predominan los colores ocres, y la figura femenina se presenta en el cuadro emergiendo sobre un fondo neutral de apariencia mágica, realizado con amplias y anárquicas pinceladas. La composición de la mujer es de enorme calidad técnica, logrando un efecto muy uniforme debido a lo apagado de los colores. La mujer viste una túnica de color blanco con un amplísimo escote en “v” y presencia de adornos textiles en el hombro que podemos observar. La cabeza queda cubierta por un velo rosa

de tonos apagados. El velo que cubre el cabello y los laterales de la cabeza de la mujer, cae por detrás en amplios y pesados pliegues, que recuerdan la estatuaria clásica.

La cara de la protagonista representa una belleza delicada y sencilla que atrapa al espectador gracias a una mirada melancólica que se pierde en el infinito. Las carnaciones del rostro y escote están muy bien trabajadas, gracias a unos discretos tonos rosáceos y la fuerza que imprime la iluminación lateral sobre la piel de la joven. El cabello parece partido en el centro, y de él sólo vemos el flequillo que desciende por la frente con un intensísimo color negro azabache. La fuerza del retrato, como ya hemos comentado, radica en la profundidad y expresividad de la mirada. Pese a que sólo apreciamos uno de los ojos de la muchacha, el color negro intenso de sus ojos y los párpados semi-entornados aluden a un cierto sentido de la tristeza, con la que el espectador es capaz de comprender el estado anímico de la protagonista y, por tanto, es más sencillo identificarse con ella. Los labios, formados de nuevo a través de tonos rosas, esta vez más débiles que nunca, son gruesos y carnosos, mientras que la nariz y el mentón con pronunciados, definiendo así una cara fina y elegante, de una belleza muy sencilla.

Varios elementos de la obra, nos podrían llevar a pensar que no se trata propiamente de un retrato al uso, si no que es posible que se trate de un estudio o boceto para un personaje que formaría parte de una obra más complicada. Para empezar, la postura de perfil, no es en absoluto frecuente en los retratos de mitad del siglo XIX, y aún menos entre los retratos femeninos de esa época. Además la uniformidad de color, y la atmósfera creada por el autor gracias a unos levísimos *sfumattos* no concuerdan con otros retratos femeninos del momento, realizados con todo lujo de detalle para mostrar al espectador la dignidad de la protagonista, así como la riqueza de las telas y las joyas que viste. En este casi, la indumentaria nos está hablando de un retrato de gusto clásico en el que el personaje imita las túnicas blancas con las que solían vestir personajes femeninos antiguos como las sibilas o las vírgenes vestales. Por último, en la obra de Hernández Amores, podemos observar en la zona inferior como queda un rectángulo negro sin pintar, algo sumamente extraño si se tratase de un retrato encargado, puesto que es altamente probable que el patrón lo hubiera preferido acabado en su totalidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.4.1.3 Magdalena Bonafé

Los siguientes retratos femeninos que se hallan en la colección pertenecen ya al convulso siglo XX, en el cual las fronteras del arte fueron quebradas y nuevos lenguajes entraron a formar parte del espectro de estilos que convivían en una misma época. En el inicio de siglo la identidad femenina continua escondida detrás del velo de la mirada masculina tal y como ocurría en los siglos precedentes.

Buenos ejemplos son los retratos de Magdalena Bonafé Bourguignon, hermana del pintor Juan Bonafé, que realizó el propio hermano en los primeros años de la década de los 30.

Magdalena estuvo ligada a Murcia, junto a su familia, no sólo por ser de aquí sus abuelos, si no porqué estuvo viviendo en La Alberca en la época en la que su hermano vino a vivir y a pintar aquí.

De ella se han conservado dos retratos a través del legado de Juan González Moreno, sin duda regalados por el pintor, que han sido analizados por Rubio Gómez (CARM, 2009) de manera individual. Los dos retratos que posee el Museo de Bellas Artes y que son de titularidad autonómica representan a Magdalena joven, con una diferencia de tres años entre uno y otro. Como comenta Rubio Gómez esta circunstancia nos permite observar la transición del tiempo sobre la propia Magdalena Bonafé.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En ambas obras el carácter íntimo refleja muy bien el cariño del pintor hacia su hermana. La primera representación (Fig. 42) corresponde a 1930 y Magdalena aparenta aproximadamente 25 años de edad. En esta ocasión la protagonista es presentada en una actitud íntima y natural, con una apariencia joven y dulce. Magdalena se sienta en una silla de forma poco ortodoxa mientras posa de forma distraída para su hermano. La actitud cotidiana y espontánea se refleja en la forma de apoyar las manos sobre el respaldo de la silla.

El retrato se enmarca en un fondo neutro de colores verdosos que contrastan con la calidez y la cercanía de los colores de la indumentaria de Magdalena, que viste vestido rosa y un gran pañuelo blanco que ilumina todo el retrato. Sus grandes ojos negros atraen la atención del espectador, pese a que no miran directamente y se dirigen de forma ensimismada hacia el infinito.

Figura 42. Juan Bonafé. *Retrato de Magdalena Bonafé.* 1930. CARM

La segunda representación (Fig. 43) data del año 1933 y es una imagen más próxima de Magdalena que aparece representada de pecho hacia arriba, mientras que en el anterior aparecía de medio cuerpo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Según Rubio Gómez en esta obra Magdalena "*ronda aquí los treinta años; es una mujer más madura e introvertida, aunque de semblante vigoroso, y parece sumida en una ensoñación melancólica.*" (CARM, 2009)

Sobre el fondo neutro se impone su figura con un vestido verde y una blusa blanca que contrasta con los tonos ocres y apagados del resto del cuadro. Su rostro, de nuevo con grandes ojos negros, representa un buen acercamiento del pintor a la personalidad de su hermana.

En ambas obras nos enfrentamos a la protagonista ligada y unida a la mirada masculina del autor, que en este caso es su propio hermano, quien la representa en el ambiente íntimo y familiar de la propia casa, sin que Magdalena tenga opción de representar su propia identidad como mujer ante el público. Es una representación

sumisa y obediente de la mujer, que se dedica a posar pasivamente ante el ojo del pintor que mantiene la posición jerárquica superior en este caso.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 43. Juan Bonafé. *Retrato de mi hermana Magdalena.* 1933. CARM

### 5.4.1.4 Teresa Estrada

Otro buen ejemplo en el que la sumisión y la pasividad de la representación femenina anula la identidad de la mujer es el retrato de Teresa Estrada que pinta Antonio Gómez Cano en 1947. El mencionado retrato se conserva en el Palacio de San Esteban de la capital murciana aunque se encuentra entre los fondos del Museo de Bellas Artes (CARM, 1992: 183), y mide 80 cm. de alto por 70 de ancho.

Gómez Cano (Ayto. de Murcia, 1987) que nació en 1912, comenzó su formación artística en la escuela de dibujo de la RSEAPM (1923-1928). Frecuentó los ambientes de los pintores de la Generación de los 20, trazando gran amistad con Juan Bonafé y González Moreno. En 1932 se casó en la iglesia de San Juan de Murcia con Teresa

Estrada, con quien tuvo cuatro hijos. En 1933 marchó a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esa ciudad estableció su residencia en 1941, aunque posteriormente y gracias a las becas que consiguió pasó por Italia, Francia y Ámsterdam.

En 1948 consiguió, gracias al retrato de Teresa (Fig. 44), el premio Villacís de pintura de la Diputación Provincial de Murcia. En este retrato además del uso de fuertes y sobrios colores y de los fuertes contrastes de luz, también se reconoce la influencia enorme que ejerció sobre la pintura de Gómez Cano el expresionismo sobretodo en el tratamiento de la pincelada, densa y compacta.

Figura 44. Antonio Gómez Cano. *Retrato de Teresa*. 1948. CARM

En este caso nos encontramos con un retrato que de nuevo podemos enmarcar dentro del ámbito de lo íntimo, ya que la mujer es representada por su marido. Su identidad femenina queda de nuevo al margen de la obra al estar supeditada a la visión del marido para quien posa de forma distraída y alegre dejando que sea el hombre quien ocupe el puesto más alto en la jerarquía familiar. Teresa aparece en un interior, que nos recuerda el ámbito privado de una casa –aunque bien pudiera tratarse del estudio del artista-. Aunque no vemos la silla suponemos que está sentada sobre una, y en el retrato

destaca el estremecedor juego de luces que consigue Gómez Cano, en el que Teresa emerge resplandeciente del fondo oscuro y tenebroso que la rodea.

La representación formal de Teresa recuerda, en parte, a la del retrato burgués femenino del siglo XIX, como por ejemplo el de Magdalena de Cuenca. Sin embargo la importancia de la línea y la claridad de los tonos del retrato del siglo anterior se han perdido en este siglo XX y un buen ejemplo es este de Teresa Estrada. La oscuridad del fondo nos recuerda a los fondos expresionistas que tanto gustaban al autor, la pincelada es rápida y brusca. El fondo se pierde en la obra como si se tratase de una fórmula informalista.

La figura de Teresa aparece monumental sobre este fondo atrayendo sobre ella todo el foco de luz, en un juego claroscurista que recuerda que Gómez Cano fue un apasionado seguidor de El Greco en algunos aspectos. Teresa, aparece de frente, vestida con una blusa blanca de tela brillante que es capaz de reflejar la luz. Sobre la camisa lleva un abrigo de piel animal de un color beige apagado. El abrigo aparece simplemente apoyado sobre los hombros, por lo que los brazos de Teresa aún se pueden mover con libertad bajo la cubierta. Un brazo se apoya sobre el regazo y tira del abrigo hacia ella, el otro brazo se alza hacia el cuello, donde Teresa coge con la mano el collar de perlas que la adorna. El collar hace juego con los pendientes de perlas que lleva en las orejas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Su rostro alargado se gira hacia su derecha, mientras que la tierna mirada la dirige hacia el pintor. En efecto su cara revela una mujer bondadosa dispuesta a proteger y cuidar de su familia tal y como su abrigo la protege del frío. Una vez más la mujer aparece identificada con valores como lo privado, lo íntimo, la ternura o la protección.

### 5.4.2 Protagonistas con identidad propia.

#### 5.4.2.1 Monique Les Ventes

El primero de los retratos que vamos a analizar que, por fin, concede a la mujer ser la protagonista de su propia identidad, es el de Monique Les Ventes que realiza el pintor Mariano Ballester, su marido. Este retrato pasó a formar parte de la colección

autonómica procedente de los antiguos premios Villacís que concedía la Diputación Provincial ya que consiguió dicho galardón en 1963.

Monique Les Ventes es una francesa que nació en 1931 en Lyon. Desde pequeña viajaba con su padre a París en busca de objetos raros que comprar en los mercadillos franceses. Esta afición se acrecentó al casarse con Mariano Ballester y venir a vivir a España. Aquí especializó su coleccionismo en los juguetes, de los que la pareja llegó a recopilar más de tres mil. En 1987 fue expuesta toda su colección en Murcia y, un año más tarde, también se pudo ver en la Casa de las Vacas del parque de El Retiro de Madrid (García, 1988).

Cuando Mariano Ballester la pinta en 1963, Monique tenía 32 años y era una joven ya madura y casada. Su esposo, nació en 1916 en Alcantarilla y desde joven sintió especial predilección por la pintura estando considerado como uno de los principales referentes en la *generación puente* de la pintura murciana. En 1960 forma el grupo *Puente Nuevo* junto a César Arias y Ceferino Moreno en un intento de renovación artística. El nombre homenajea al grupo alemán *Die Brucke* y hace referencia además al lugar donde exponían sus obras el Puente Nuevo de la ciudad de Murcia, lugar bastante poco convencional.

El retrato de Monique (Fig. 45), que le valió en 1963 su segundo premio Villacís (CARM, 1992: 185), es un enorme lienzo de más de 2 metros alto por un 1,32 metros de ancho. En él representa de cuerpo entero a su esposa, quien aparece vestida de manera elegante gracias a un traje de noche amarillo y zapatos negros, apoyando una mano sobre una silla de tapizado rosa que sostiene un chal azul en su respaldo.

Gracias a la influencia de Picasso y de las experiencias de *Puente Nuevo*, Ballester introduce grandes novedades en el campo del retrato como el plurimanchismo también llamado la técnica del confeti. El color se convierte en el elemento más importante de su obra, un color fuerte, expresionista, mezclado libremente sin esquemas que lo supediten, en el que queda patente la influencia de los alemanes Nolde o Ensor.

Hasta la fecha los retratos de cuerpo entero y gran formato parece que se habían reservado para obras oficiales de representación, pero como en el caso de Monique la mujer de clase media también puede ser representada en este formato.

Universitat d'Alacant

Figura 45. Mariano Ballester. *Retrato de Monique*. 1963. CARM

Universidad de Alicante

Su gesto es sugerente e invita a la observación del retrato. Con piel pálida, permanece de pie junto a la silla en la que apoya uno de sus brazos. Este gesto conforma un contraposto muy escultórico, pese a la frontalidad del retrato. Su pierna izquierda se adelanta y flexiona, mientras que la derecha permanece inmóvil detrás como si Monique estuviese reposando un instante en el que Ballester hace el retrato. El vestido amarillo de gala, se ajusta perfectamente al cuerpo de la protagonista, quien enseña los hombros gracias a que se trata de un vestido de tirantes muy delgados. Los zapatos de tacón negros sostienen a Monique que, en su gesto desequilibrado, se apoya en la silla sobre la que reposa el chal azul.

Podemos considerar, que la identidad de la mujer avanza con paso firme gracias a la representación de su cuerpo. En el caso de Monique, vemos cómo su cuerpo esbelto

y escultórico conforma con la gestualidad parte del mensaje de seguridad en sí misma que el rostro de la protagonista también nos envía.

En su bello rostro que transmite mucha seguridad en sí misma, destacan sus labios de un rojo intenso y brillante. El pelo recogido le permite mostrar los grandes pendientes que le adornan y que llegan casi a la altura de la barbilla.

Los viejos estereotipos que unían a la mujer con la belleza, la modestia, la fidelidad o el decoro pronto se olvidan y la nueva mujer asumen la identidad que ella misma ha comenzado a ganarse dentro de la sociedad, que cada vez constriñe menos el papel de la mujer, y empieza a tener una vida social amplia fuera del hogar. Monique Les Ventes aparece en la obra como una mujer independiente y fuerte, que no queda relegada a la vida privada del hogar donde posa con su mejor atuendo, si no que sale en sociedad donde puede hacer gala de su educación e inteligencia a la hora de desenvolverse sola en la vida pública.

#### 5.4.2.2 Constantina Pérez Martínez

En este mismo sentido recogemos otro ejemplo que ejemplifica a la perfección esta nueva identidad femenina y que se encuentra también en el fondo autonómico. Se trata de una obra que data del año 1968 y es el retrato de Constantina Pérez Martínez que hace Eduardo Arroyo, uno de los artistas más influyentes en el nuevo realismo social español de la segunda mitad de siglo, y ferviente luchador contra la dictadura franquista.

La obra que está en Murcia y que está titulada *Sama de Langreo (Asturias).La femme du mineur. Pérez Martínez, Constantina (dite Tina) tondue por la police* no es la única versión que hizo Arroyo sobre Tina. El óleo, que fue pintado en 1968 y que mide 102 por 82 cm., representa a una mujer con su identidad femenina absolutamente intacta e independiente del hombre. Tina es representada por su propia historia y vida, y no la de su marido, padre o hermano. Este pequeño detalle supone un gran paso en la visión artística de la mujer española. Arroyo se interesa en ella, en su lucha por criticar al franquismo. Constantina era hija de un fusilado en la guerra civil española, y tenía fuertes convicciones políticas de izquierdas. Se casó con apenas dieciocho años con Victor Bayón, un minero asturiano.

En Abril de 1962 brotó en Asturias la chispa de un incipiente movimiento huelguístico en el campo de la minería, lo cual suponía el primer movimiento en esa dirección desde el inicio de la dictadura, y estuvo apoyado por el nacimiento de las Comisiones Obreras. El marido de Tina cumplía condena en Cáceres, y las mujeres de los mineros, incluida Tina, jugaron un papel decisivo y fundamental en la lucha obrera. El movimiento obrero fue encabezado en Sama de Langreo por las mujeres de los mineros, y en esa misma localidad la represión fue brutal contra las manifestantes.

Tina fue detenida por la policía y torturada en unos inhumanos interrogatorios policiales. Como muestra de vergüenza por no claudicar la policía decidió rapar su pelo al cero, y fue amenazada y coaccionada para que no revelara quien era el culpable de ese trato contundente. La huelga de los mineros asturianos fue símbolo de firmeza para toda España, aunque fuera silenciada por el franquismo. Pese a todo, en 1965 Tina y su hija fueron detenidas, siendo liberada la hija, pero muriendo Tina debido a las torturas de la policía. A Constantina Pérez (Fig. 46) y otras mujeres de mineros asturianos, que lucharon en las huelgas de 1962, fue a quienes quiso rendir tributo Eduardo Arroyo en este retrato de Tina, en el que la representa sobre un fondo de color grana, que recoge una franja diagonal con la bandera rojigualda española en la esquina superior derecha de la obra. Tina aparece como una figura en tres cuartos, vestida de forma irónica de flamenca con un traje tradicional español de color azul verdoso que tiene estampación de flores en color amarillo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Su rostro, de forma redondeado, con prominentes mofletes y mentón, sugiere un semblante triste reflejo sin lugar a dudas de las terribles humillaciones que Tina tiene que soportar debido a la presión policial tras la huelga de los mineros asturianos. Los brillantes y carnosos labios rojos contrastan con la mirada perdida de una protagonista entristecida. Los adornos de la vestimenta completan la imagen de Tina. Sobre su pelo rapado al cero emerge una peineta roja y negra, que hace juego con los pendientes romboidales que son del mismo estilo y color. Del cuello cae un colgante de perlas grandes y azules, que hacen juego con el vestido azul que viste nuestra protagonista.

Eduardo Arroyo presenta en su obra una imagen inédita de la mujer en la historia del retrato español. Tina, no tiene un marido poderoso, al contrario es esposa de un hombre humilde, pobre y encarcelado. Tina es una mujer fuerte y con carácter. Luchadora incesante y rebelde con el régimen autoritario impuesto por un militar. Es la

identidad de miles de mujeres en la España de los años sesenta, aunque en el retrato nunca las veíamos representadas. La identidad femenina es una realidad en nuestro arte, y los anteriores clichés femeninos de la bondad, la gracia, la belleza y la mesura aparecen quebrados por nuevos conceptos que se asocian a la mujer como la fortaleza, la lucha, el orgullo o la participación social.

Figura 46. Eduardo Arroyo. *Sama de Langreo (Asturias) La femme du mineur Pérez Martínez, Constantina (dite Tina) tondue por la pólice*. 1968. CARM

Arroyo es uno de los artistas más importantes de la transición española. Había estudiado periodismo, y se formó desde 1957 en Paris, donde comenzó su carrera dentro de las artes plásticas. Su vocación periodística influye de una manera sobresaliente en sus obras ya que suele usar un estilo cercano al pop art que estaba muy presente en el periodismo y en la publicidad. Suele utilizar temas cotidianos para desmitificar la realidad y para denunciar convencionalismos sociales implantados en España con humor e ironía. Su manera de pintar es ágil y dinámica, utilizando colores planos con una dependencia total y completa al dibujo y a la línea.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.5 El retrato infantil

Dentro del género del retrato una tipología que ha gozado de cierto éxito ha sido el retrato infantil. Su éxito no es comparable a otras como el retrato oficial o el burgués, aunque en realidad es lógico ya que normalmente quien encargaba un retrato debía tener las posibilidades económicas para que se llevase a cabo. Obviamente los niños no gozan de una independencia económica suficiente como para afrontar este tipo de encargos, así que la realización de retratos infantiles ha respondido mayormente al deseo de los padres de ver plasmados en una obra a sus hijos.

Como es normal, fueron las clases altas de la sociedad occidental quienes más retratos infantiles pudieron encargar a los artistas. Príncipes, infantes, hijos e hijas de la alta nobleza han sido durante siglos los protagonistas de este tipo de retratos.

Durante mucho tiempo, dentro del complejo mundo del arte, el retrato fue considerado un género menor dedicado exclusivamente a una representación veraz de la fisonomía del retratado sin que el artista tuviera que hacer nada más que copiar directamente del natural. La edad del protagonista siempre solía coincidir con su madurez ya que era el momento en el que conseguía el poder o dinero suficiente con el que encargar el retrato. Sin embargo otros momentos importantes de la vida como la infancia, la ancianidad, el matrimonio, el final de una batalla o la firma de un acuerdo de negocios podían ser objeto de un encargo retratístico. Según Barón (2007), el retrato infantil tuvo una gran importancia durante el siglo XIX. Para él, fue Goya quien llevó a

esta tipología su máxima importancia y dignidad ya que percibió la personalidad propia del niño y concibió la infancia como una edad autónoma y valiosa en sí misma.

Con respecto a la edad del modelo, para el artista, siempre fue un detalle importante a tener en cuenta ya que le podía permitir demostrar un talento especial en el momento de confeccionar este tipo de obras. En el caso infantil, los padres que encargaban el cuadro, obviamente deseaban que el niño fuese plasmado con realismo, sin embargo el artista podía aprovechar la oportunidad para interpretar las cualidades de la infancia o el poder de la familia en cuestión.

Muchas veces los encargos infantiles coincidían con retratos de grupo, ya que no era extraño que los padres quisieran representar a todos los hijos en una misma obra, lo cual abarataría considerablemente su idea de plasmar a los niños. Este hecho, se convertía efectivamente en un reto técnico al que se debía enfrentar el artista, que además de buscar el realismo en los rostros de los pequeños debía realizar una complicada composición que acabase de forma equilibrada con todos los pequeños representados para deleite familiar. El artista concebía como un reto personal el mostrar en la obra los signos propios de la edad infantil en los protagonistas.

Hay que explicar que los límites de la infancia no siempre han sido los mismos que entendemos hoy día en nuestra sociedad. Apenas hace un siglo podíamos ver como niños de apenas doce años subían al trono de sus países, o niñas recién llegadas a la adolescencia se casaban y comenzaban la formación de una familia. Esos límites también dependían de la localización geográfica concreta, ya que no es lo mismo la infancia en determinadas zonas de África que en norteamérica, por poner un ejemplo.

En nuestra investigación tomaremos como referencia los límites legales actuales que indican que uno no alcanza la adultez hasta los dieciocho años de edad, aunque cabe distinguir entre los niños propiamente dichos y los jóvenes que, pese a no recibir aún las obligaciones de un adulto, tienen ya una conciencia y unas responsabilidades más definidas.

### 5.5.1 Factores que motivan el retrato infantil y juvenil

El retrato infantil se comporta como un subgénero dentro del retrato que puede tener unas motivaciones distintas al de los adultos. Poco a poco vamos a ir desgranando

algunas de las claves básicas que nos ayudarán a entender el retrato infantil, y veremos algunos ejemplos pertenecientes al FARM, colección que se encuentra dispersa por despachos oficiales, salas de reunión y zonas de representación de la administración murciana.

Ejemplos que representen retratos infantiles han sido encontrados incluso en las culturas de la antigüedad. Por ejemplo los famosos retratos de Al Fayum representan individuos de todas las edades, incluidos niños que morían a una edad temprana y que eran momificados al igual que los adultos. En este caso, la edad importaba bien poco ya que los retratos tenían una función ritual.

Con el Renacimiento se recuperó la costumbre del retrato, que durante la Edad Media había quedado relegado a la relación entre los donantes y la obra que patrocinasen. A partir de este momento los retratos van perdiendo su sentido ritual para cumplir una función social dirigida a inmortalizar a los protagonistas para la eternidad. Del mismo modo que los adultos se hicieron retratar, ellos también mandaron retratar a sus hijos e hijas. La misión de este tipo de retrato infantil era la de dignificar a la familia y honrar así el linaje. Además servía como carta de presentación del pequeño ante los invitados que pudieran admirar la obra.

Esta función social se une a otra costumbre y que también fue motivo de multitud de encargos de retratos infantiles. A veces, los miembros de una misma familia con poder se veían dispersados mediante bodas, traslados o la entrada de algún familiar en el clero. Para dar a conocer a la familia lejana la entrada de un nuevo miembro se encargaban retratos infantiles, que se enviarían a los familiares que de esta forma conocerían físicamente al pequeño. Esta clase de encargo, pese que está unido firmemente a la función de representación familiar que tratábamos antes, también estaba dotado de un cierto matiz sentimental que otros encargos infantiles no poseían. El hecho de que un familiar que se ha marchado lejos quisiera poseer un retrato nos habla de que la obra estaba destinada a rellenar el vacío emocional que producía en el familiar el hecho de estar lejos de casa y no poder conocer al pequeño en cuestión. Dentro de esta misma tipología de retrato infantil podemos incluir los que las familias hacían a los pequeños y enviaban distintas copias a otras casas reales o nobles extranjeras como carta de presentación de los pequeños –en ocasiones ya adolescentes- para un futuro matrimonio que favoreciese a la familia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otra clase de representación infantil que también entronca con el deseo de los padres de dignificar a la familia es el tipo que representa a los niños como si fueran adultos. A veces los pequeños visten como adultos y se encuentran en situaciones o posiciones propias de una edad que no se corresponde con la suya. Muchas veces los padres encargaban este tipo de retrato para mostrar a los niños y a la sociedad la posición social que ocuparía el niño cuando creciese gracias a la herencia familiar. Estos adultos en miniatura adoptan poses forzadas y una mímica demasiado convencional, alejando la representación infantil de conceptos más acordes con la edad de los niños como la gracia o la inocencia.

A partir del siglo XVII comenzó a aparecer un retrato infantil centrado en satisfacer el ámbito sentimental de la familia. Este retrato se popularizó en el siglo XIX cuando, como ya sabemos, el género gozó de una mayor repercusión al crearse una clase burguesa que imitaría el deseo de los nobles de representar a su familia. Esta burguesía, urbana en su mayoría, comenzó de demandar retratos infantiles bajo las mismas motivaciones que la realeza o la nobleza, es decir con el deseo de dignificar la estirpe familiar. Pero, poco a poco, el retrato se popularizó tanto que el retrato infantil, dedicado a colmar el deseo sentimental de inmortalizar a los pequeños en la que seguramente sería su etapa más tierna y feliz de la vida, se fue imponiendo en la sociedad europea y le ganó la batalla al resto de retratos infantiles.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cierto sentido este tipo de retrato infantil, alejado del fasto de los retratos oficiales dedicados a representar a la familia o al pequeño, es retrato familiar e íntimo que poco o nada tiene que ver con los retratos infantiles realizados en siglos anteriores. Para Portús (2004), a finales del siglo XVIII ya comienzan a aparecer nuevos contenidos dentro del género del retrato, por ejemplo la ternura o el afecto. Esto provoca que se encarguen un buen número de retratos familiares, donde ya no es prioritario mostrar la jerarquía familiar, si no que los artistas buscan representar a los niños unidos de forma cariñosa con los padres para cerrar así un círculo íntimo y familiar, que ejemplifica lo que el propio Portús llama *cultura del sentimiento.*

Parte de esta nueva concepción del retrato infantil surge como resultado de un gran cambio social en el que se comienza a prestar mayor atención a la infancia en sí misma. La inocencia y la belleza de la infancia se convirtió en uno de los temas preferidos del siglo XIX gracias al movimiento romántico que exaltaba la inocencia

pese a reconocer lo duro que era la pérdida de ésta a medida que se iba creciendo. El movimiento simbolista que triunfó en Europa y América a finales del siglo XIX también recogió la nostalgia por la infancia de los románticos. Sus obras infantiles se alejaban de la monumentalidad de épocas pasadas y recogía características propias de la infancia como la timidez. Además, los niños iban a perder definitivamente esa visión de adultos en miniatura, para poder vestir en el retrato tal y como realmente les correspondía por su edad. Otro modelo frecuente en el retrato infantil, y bastante común hasta el siglo XX, fue el retrato funerario. Los avances en medicina e higiene que se produjeron en el siglo XX produjeron que la mortalidad infantil se redujese drásticamente, aunque hasta entonces había sido muy alta. Una práctica muy habitual en la sociedad occidental fue la de representar, primero mediante la pintura, y después mediante la fotografía, al pequeño difunto como muestra de su paso por este mundo.

Según West (2004), la intrínseca relación entre el retrato y la muerte explicaría que el retrato sea entendido como la plasmación realista del protagonista en un determinado momento de su vida que nunca se repetirá. A modo de instantánea, la edad y el momento en el que fue pintado nunca volverá a repetirse por lo que en cierto modo el retrato nos sirve como arma para mostrar el inexorable paso del tiempo. El retrato infantil, por tanto, respondería a la necesidad de plasmar para la eternidad una época de la vida carente de preocupaciones que ya nunca volverá como es la infancia o la adolescencia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.2 El retrato infantil en el Fondo de Arte

En el primer tercio del siglo XX este nuevo tipo de retrato infantil ya se había impuesto en la mayoría de los salones españoles, y así quedó reflejado en el FARM que durante todo este siglo ha recibido, ya sea como compra o como donación, una serie de retratos infantiles que se pueden encuadrar dentro de esta tipología sentimental.

Como ya hemos apuntado más arriba, la intención de representar a los más pequeños de la casa surge gracias a la nueva valoración de la infancia y la juventud como una etapa interesante para ser representada en sí misma. Pese a esto, existen algunas diferencias entre las representaciones infantiles y las juveniles. En este capítulo trataremos el retrato infantil como aquel que representa a los protagonistas en una edad entre 0 y10 años aproximadamente; y que hablaremos de retrato juvenil cuando los

representados tengan una edad aproximada entre 11 y 18, es decir desde la pre-adolescencia hasta la mayoría de edad.

En el retrato infantil encontramos algunas características propias que no se aprecian en el retrato juvenil. En primer lugar hay que repetir lo que ya comentamos en la introducción, ya que se trata de un tipo de representación que atiende a lo puramente sentimental, por lo que la mirada del pintor se centra en la representación física del pequeño pero a la vez en mostrar los rasgos de ternura, inocencia y bondad propios de la infancia. Un segundo aspecto, derivado de este primero, es que al tratarse de niños tan pequeños suelen aparecer en solitario, alejados de cualquier elemento que pueda estar aludiendo a su futuro laboral o social. Este hecho, que en realidad es otra forma de valorar a la infancia en sí misma, no siempre había sido tan claro, ya que en la representaciones infantiles de siglos precedentes, por muy pequeño que fuese el protagonista, normalmente se le vinculaba con algún elemento que se refiriese a su familia, a su futuro o empleo o al territorio que gobernaría.

En lo puramente formal, el retrato infantil nos muestra una fisonomía en formación con abultados mofletes, narices de pequeño tamaño y grandes ojos que concentran la atención de los artistas. Además la indumentaria suele ir ligada a la edad, mostrando pequeñas camisillas y elementos como lazos o vestidos y pantalones en los que predominan el azul para los niños y el rosa para las niñas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 5.5.2.1 Antoñita

El primero de los retratos infantiles que nos encontramos en la colección autonómica es el retrato de Antoñita (Fig. 47) pintado en 1928 por Joaquín García Fernández, más conocido como el maestro Joaquín por los pintores de la generación de los años 20.

Él había gozado de una educación artística basada en los clásicos de la pintura entre los que admiraba profundamente a Goya, Leonardo o Velázquez. Su primera época, según explica Páez Burruezo (1982), tuvo como característica principal una gran creatividad e impulso, gracias a su estancia en Madrid en la que se rodeó de los artistas de la generación del 27, participando activamente en la revista "*Verso y Prosa*".

Figura 47. Joaquín García. *Retrato de Antoñita.* 1928. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Más tarde, en su segunda etapa tras la guerra civil, el artista fue corresponsal de guerra, fue detenido y encarcelado, y se tuvo que marchar al exilio. En su tercera época de nuevo comienza a pintar en Murcia, aunque en esta ocasión en la población de Lorca, siendo de nuevo una época prolífica en su obra de los que destacan sus bellos paisajes rocosos. Por último Joaquín García se trasladó a Barcelona, donde falleció en 1956. En esta última etapa siguió pintando una temática variada, aunque destacaron sus bodegones.

El retrato de Antoñita, que mide 43 por 32 cm., pertenece a su primera etapa artística en la que comienza a decantarse por una pintura de raigambre impresionista de pincelada muy suelta y rápida que desembocará en un estilo expresionista y muy personal que le diferencia del resto de los autores de la generación de los veinte en Murcia, de los que fue, en su mayoría, maestro de pintura. Aunque se desenvuelve con más comodidad en el género del paisaje, en el retrato no deja de lado ese estilo personal

del que hablamos. Antoñita aparece en el óleo con el cuerpo ladeado hacia su izquierda pero girando la cabeza hacia el pintor, quedando en una posición completamente frontal.

Joaquín capta con gran acierto la expresividad de la mirada infantil de la niña, quien sostiene inmóvil la mirada perdida en la lejanía y algo inquieta, como quien no se siente a gusto con lo que está realizando en ese instante. Efectivamente, no debía ser fácil para una niña de tan corta edad estar largo tiempo posando como modelo para el pintor de turno, por lo que la cara de Antoñita refleja esa intranquilidad infantil e incluso un poco de enfado.

La niña va vestida con una chaquetilla o rebeca que cubre sus hombros, y una camisa blanca que se intuye debajo. Y poco más podemos intuir ya que el estilo expresionista de Joaquín, que parte de lo sentimental del romanticismo, consigue unos efectos sorprendentes al conseguir una gran variedad tonal de colores partiendo de una gama muy reducida. En efecto la uniformidad del color es uno de los puntos que distinguen la pintura de Joaquín y la dotan de una cierta melancolía, tanto si se trata del género del retrato como en el del paisaje.

En el retrato de Antoñita, Joaquín experimenta algunas técnicas que conformarán algunas de sus características pictóricas más interesantes: las veladuras y los fregados hacen que se consiga una perfecta fusión de tonos con el color. Además Joaquín usa un método muy efectista que consiste en dejar inacabado el cuadro, como en este caso la chaqueta de la niña, de tal forma que la composición toma un carácter de abocetamiento, que será una marca de Joaquín el resto de su carrera.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.2.2 Pedro

El siguiente retrato infantil que nos vamos a encontrar en el Fondo de Arte es un dibujo, de aspecto abocetado, hecho con la técnica del aguafuerte por el pintor Pedro Flores, quien representó en 1931 a su hijo Pedro (Fig. 48) en una estampa íntima y familiar de reducidas dimensiones que sólo mide 14 por 10 cm.

Figura 48. Pedro Flores. *Retrato de mi hijo Pedro*. 1931. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pedro Flores García, nació en Murcia en 1897. En 1908 entró en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia donde conocería al resto de artistas que conformarían junto a él la llamada generación de los 20. De personalidad muy inquieta en 1928 es becado por la Diputación para marchar a París, donde permanece hasta 1932, años en los que tiene sus primeros contactos con las vanguardias, de la que le influirá sobretodo el cubismo. En 1933 regresa a España, aunque se queda en Barcelona donde consigue una plaza como profesor de Dibujo en el Instituto Balmes. Y al acabar la guerra vuelve a Paris donde abre un estudio y forma junto a Picasso, Bores o Clavé la Escuela Española de Paris. En 1960 vuelve a Murcia para realizar uno de sus proyectos más ambiciosos, la decoración de la cúpula de la Basílica de La Fuensanta en Algezares. Finalizados estos trabajos, regresa a París donde permanece hasta su muerte en 1967.

Por tanto, este retrato infantil de su hijo Pedro fue pintado en su primera estancia en Paris en 1931. Aunque ha llegado a nosotros procedente de la colección que la familia *Aubrun* donó a la Comunidad Autónoma en 1997. El niño aparece retratado en blanco y negro debido a la técnica del aguafuerte que fue usada, su gesto y postura son muy naturales ladeando el cuerpo hacia su izquierda. Los claroscuros de la obra la dotan de una gran impronta sentimental y melancólica y a la vez resaltan la delicada figura del niño.

Físicamente nos encontramos con un niño de muy corta edad, apenas parece que tenga dos o tres años, representado de busto permitiendo que la vestimenta del pequeño se confunda con los trazos del fondo, y la obra parezca inacabada a propósito. Su cabeza aparece girada, por lo que el niño es visto exclusivamente en semiperfil con dos grandes ojos entreabiertos, que fijan la mirada en algún punto fuera de la composición, y con unas facciones aún no terminadas de formar, como son la boca, la pequeña oreja que logramos ver y una nariz todavía desarrollándose.

El estilo de este retrato infantil de Pedro Flores contrasta poderosamente con la pintura que en esos años estaba desarrollando el pintor murciano. Otras obras de esos años se acercan fuertemente al cubismo como por ejemplo *Torero y Maja* o las *Vistas de París* que envía a la Diputación un año antes, sin embargo en esta representación de su hijo deja de lado la experimentación cerca a las vanguardias para realizar un retrato de lo más natural en el que la búsqueda del parecido con el modelo es lo fundamental. El volumen tiene una gran presencia en la obra, y el contraste entre luz y sombra producido por la técnica amplia la sensación tridimensional del retrato que parece surgir del papel como una escultura clásica.

Sin duda alguna, la luz es uno de los elementos claves de esta obra ya que incide directamente sobre el rostro del niño, iluminando de manera frontal la cara y produciendo intensos reflejos en el pelo que cae sobre la frente. Este naturalismo en el retrato infantil de su hijo nos lleva a pensar que la estampa estaba destinada a ser objeto de disfrute íntimo en el ámbito privado de su propia casa, por lo que prefirió una representación fidedigna y sentimental del niño para recuerdo de su niñez.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.2.3 Niño sentado en banco

Otra representación infantil que encontramos en la colección autonómica es la titulada Niño sentado en banco (Fig. 49) realizada en 1946 por Benjamín Palencia. En este caso no conocemos la identidad del pequeño, algo que no es extraño en las representaciones infantiles del siglo XX, cuando el tema infantil comienza a interesar a los artistas como muestra de algunos valores propios de esa edad.

Figura 49. Benjamín Palencia. *Niño sentado en banco.* 1946. CARM.

Benjamín Palencia, del que ya hemos visto una obra dedicada a González Moreno y también dos retratos suyos que el escultor murciano hizo, nació en 1894 en Albacete, aunque se trasladó a Madrid siendo todavía un niño. Allí aprendió a pintar y se rodeó de los integrantes de la generación del 27. Gracias a la biblioteca gráfica de Rafael López Egóñez conoció las vanguardias históricas. Además viajó a París en 1927 donde conoció la pintura de Picasso y Miró. El surrealismo y el cubismo fueron sus principales influencias, que sobretodo se mostraban en sus oníricos y austeros paisajes

castellanos en los que se especializó. En 1925 fundó junto a su amigo Alberto Sánchez, escultor, la Escuela de Vallecas, que fue refundada en 1942 después de la Guerra Civil con más auge y una vertiente más realista.

Y es en este marco en el que se encuadra la obra que se conserva en Murcia en el Museo de Bellas Artes. A la Comunidad Autónoma llegó como donación en 1996 de todo el legado de Juan González Moreno (CARM, 2009) y puede tratarse de un regalo que hizo el pintor albaceteño a su amigo y compañero el escultor murciano antes citado.

Un primer análisis formal de la obra nos lleva a pensar que el retrato de este joven no es más que un boceto preparatorio de otra obra debido a la velocidad del trazo y haber dejado la obra sin finalizar, tanto en el fondo como en la figura. El cuadro mide 55 por 40 cm. y está pintado con la técnica del guache y la tinta china sobre papel japón, de hecho, de forma anecdótica el nombre del soporte viene escrito en la obra a lápiz en el ángulo inferior derecho de la obra.

El estilo geométrico que había heredado Palencia del cubismo es abandonado en esta obra, en la que la imagen juvenil se inscribe dentro de un realismo figurativo bastante evidente. En el cuadro aparece el chico sentado en el extremo de un banco de color marrón del que sólo vemos la mitad. Del banco apenas percibimos la forma general ya que está sin finalizar. Vemos una de las patas que lo sostienen, la zona para sentarse –coloreada sólo en la parte más cercana al muchacho-, y uno de los mástiles que soportan el peso del respaldo que aparece esbozado a bases de manchas de color marrón. En el asiento, junto al joven, aparece también la firma de Benjamín Palencia y el año de realización.

En la figura infantil Palencia da mucha más importancia a la línea, dándole un fuerte sentido volumétrico al chico, dibujado con todo detalle. El protagonista, que aparenta alrededor de diez años de edad, está sentado sobre el banco en un gesto muy natural. Las piernas se cruzan entre sí, descansando la derecha sobre la izquierda en un momento de relajación. El torso recto se apoya sobre el respaldo del banco lo que provoca una visión frontal de la imagen. Uno de sus brazos se alarga sobre el respaldo buscando la seguridad de agarrase al asiento, mientras que el otro reposa sobre la rodilla derecha. Su rostro redondeado completa la fisonomía del pequeño. Al igual que en otros retratos infantiles observamos como las facciones de la cara están aún desarrollándose:

la pequeña boca está cerrada, mientras que los dos grandes ojos permanecen abiertos un gesto de ingenua curiosidad permanente reflejo fiel de los primeros años de vida.

Resulta extraño que el cuerpo del pequeño haya quedado sin color, hecho que refuerza que pueda tratarse de un boceto y por lo tanto no era especialmente importante para el pintor acabar la obra en su totalidad. Lo que es innegable en la figura del niño, es la rotundidad del trazo que define plenamente el cuerpo del pequeño en una postura casi de adulto. Otro detalle curioso es el de la vestimenta del chaval, que porta unas zapatillas bailarinas de color azul. Las zapatillas hacen juego con las bermudas azules que no llegan a la altura de las rodillas. La camisa es a rayas azules y rojas, y parece que es de cuello redondo. Las mangas largas de la camisa se amplían hacia la altura del codo, como si se tratase de una camisa abullonada que vuelve a cerrarse de forma ajustada en las muñecas. El atuendo se completa con un sombrero también azul y rojo que corona la composición. La extraña indumentaria nos recuerda a un disfraz circense o teatral, que bien pudiera haber inspirado a Palencia quien había trabajado junto a la compañía teatral *La Barraca* antes de comenzar la guerra civil española.

El fondo del cuadro está formado vagamente por colores terrosos que mezclan el marrón, el azul y el negro. El uso de estos colores áridos es uno de los signos más característicos de la pintura de Benjamín Palencia, aunque en este caso apenas da unas pocas pinceladas de color a la izquierda de la figura juvenil, dejando el resto del papel en blanco.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.3 El retrato juvenil

El segundo grupo de retratos que vamos a estudiar en esta investigación es el de los retratos juveniles, esto es, los retratos que tienen protagonistas que se encuentran entre la pre-adolescencia y la mayoría de edad. En este caso, encontraremos algunos jóvenes que apenas sobre pasan los diez años de edad, mientras que otros se acercan ya a la edad adulta.

En este tipo de representación, el autor, por lo general deja el aspecto sentimental y tierno en un segundo plano, mientras que se centra en representar a los jóvenes buscando características propias de estos años como son la curiosidad, el inicio de la responsabilidad, el atrevimiento o los primeros pasos en la búsqueda de su futuro.

Aún podemos ver, en algunos casos, rostros en formación donde la viva mirada centra la atención del pintor, aunque por lo general, el gesto de los jóvenes se ha vuelto un poco más serio y transmite una cierta curiosidad por ir descubriendo como será su futuro y la llegada a la edad adulta.

### 5.5.3.1 Ramonet

El más antiguo de los retratos juveniles que abarca nuestro estudio es Ramonet (Fig. 50), data de 1920 y es un retrato muy especial ya que refleja la niñez del pintor murciano Ramón Gaya, uno de los artistas más importantes del siglo pasado en la Región de Murcia.

Figura 50. Luis Garay. *Ramonet.* 1920. CARM.

Para contextualizar la obra haremos una breve biografía de Gaya para conocerle mejor (Ayto. de Murcia, 2008). Gaya, nació en Murcia en Octubre de 1910. Hijo de los catalanes Salvador Gaya, litógrafo, y de Josefa Pomés, desde la infancia sintió Gaya la

llamada de la pintura que se acentuó con la llegada de los pintores ingleses Wyndam Tryon, Darsey Japp y Christopher Hall a Murcia. En la década de los 20 Gaya se une a la generación del 27 gracias a su participación en la revista "*Verso y prosa*" y a la beca que le concede el Ayuntamiento para marchar a Madrid, donde trabajará con los intelectuales de la época. Más tarde viajaría a París junto a Garay y Flores, y allí conocería a Picasso y Bores, pero Ramón Gaya decide volver desencantado con las nuevas vanguardias que, a partir de entonces, pasará a rechazar. En 1936 contrae matrimonio en Madrid con Fe Sanz, y al empezar la guerra se incorpora a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Él y su familia tratan de cruzar a Francia pero su mujer muere en el intento, por lo que él decide marchar a Francia y más tarde exiliarse en Méjico. Tras volver a Europa en los 50 y pasar por Francia, España, Italia y Portugal, en 1960, por fin vuelve a España. En 1966 conoce a Isabel Verdejo, con quien se casará posteriormente. A partir de los años 70 Gaya se instalará en Barcelona y Valencia, donde murió en 2005.

El retrato adolescente de Ramón Gaya salió de la paleta de Luis Garay, pintor también de la generación de los 20 y que era en aquella época, como amigo del padre de Gaya, uno de los que estaban guiando los primeros pasos de Ramón en la pintura. Garay (Consejería de Educación, 1985), nació en Nonduermas en 1893 y se inició en el mundo de la pintura junto a Clemente Cantós, Joaquín, Almela Costa, Pedro Flores, Planes y el mismo Ramón Gaya –más joven que todos ellos-, en la Real Sociedad Económica de Murcia. Más tarde viajará a Paris donde pese al éxito Garay decidió volver a Murcia para convertirse en un pintor costumbrista, de pincelada corta e impresionista, que se dedica a mostrar la realidad de su barrio con personajes de los que capta perfectamente el interior.

El retrato que Garay pinta de Ramón Gaya en 1920 se titula "*Ramonet*", que sería el diminutivo con el que todos conocerían al joven Gaya -de familia catalana-, mide 68 por 50 cm. y está pintado sobre cartón. En la obra se aprecia un cierto sentido de instantánea al quedar representado Gaya, que tiene diez años de edad, en una postura bastante poco habitual: sentado y con los brazos cruzados.

El gran peso que el volumen tiene en la pintura pudiera recordarnos cierta influencia de Cézanne en el autor, aunque en este cuadro de la primera época aún no ha

llegado Garay a infundir a sus obras esos contrastes de color tan intensamente fauvistas y las luces oscuras que serán tan habituales en obras posteriores.

Ramón Gaya aparece como un joven inquieto y curioso, incapaz de sentarse correctamente y con las piernas abiertas, busca con la mirada algún suceso que estuviera ocurriendo cerca de donde es retratado. Los colores de la obra son intensos, aunque con una gama bastante clara para lo que será la pintura posterior de Garay. La luz blanca y clara inunda la obra descendiendo por la blanca pared ante la que está sentado el niño. Gaya aparece vestido con altos calcetines negros, bermudas de color beige y una larga camisa azul cielo sobre la que pesan pliegues amplios y geométricos.

Pese a la frontalidad del instante en el que el protagonista queda retratado, su cuerpo parece conformar un mensaje que dota al protagonista de identidad propia. Los brazos cruzados –una posición vinculada gestualmente a *lo cerrado*- y las piernas abiertas, crean una dicotomía que aporta tensión a una obra que en principio debería ser distendida y alegre. La personalidad de Gaya es fuerte, ya incluso en su juventud. Gaya gira la cara hacia su izquierda. Vemos en su rostro la curiosidad de un niño que no puede evitar mirar hacia otro lado mientras le retratan. Sus mofletes y sus grandes ojos hablan de una persona que aún no ha abandonado del todo la niñez aunque para esa época ya estuviera aprendiendo a pintar con maestros casi quince años mayor que él.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.3.2 Composición (niños y Virgen de la Arrixaca)

Otra composición juvenil realizada unos años más tarde es la de Antonio Hernández Carpe y que se titula Composición (niños y Virgen de la Arrixaca) (Fig. 51). Esta obra de 1951 mide 150 por 100 cm y es una obra que pasó a formar parte de la colección autonómica gracias a los desaparecidos premios Villacís de pintura que convocaba la extinta Diputación Provincial (CARM, 1992).

Antonio Hernández Carpe (Consejería de Educación, 1985) fue uno de los autores más importantes de la Región de Murcia durante el siglo XX y formó parte de la primera generación de artistas de la llamada *Generación Puente* que estuvo activa en Murcia en los años centrales del siglo XX. El artista nació en Espinardo (Murcia) en 1923 y pronto inició su andadura en el arte de la mano de Luis Garay y José Planes. Hacia 1946 marchó becado a Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de

San Fernando, y sería allí donde trazó amistad con otros artistas como Solana, Vázquez Díaz o Cossío. En la década de los 50 viajó a Italia, país que influyó mucho en su estilo artístico y al volver a España decidió dedicarse a la pintura mural de grandes dimensiones en la que destacó como el mejor exponente en la Región de Murcia constituyendo además una de las pinturas más singulares y representativas en la España de los 50. En 1977 falleció en Madrid.

Figura 51. Antonio Hernández Carpe. *Composición (niños y virgen de la Arrixaca).* 1951. CARM.

El óleo es una composición de temática adolescente y religiosa en la que el signo más destacado es la sencillez basada en la búsqueda de la geometría como formadora de espacios. En efecto de sus maestros Garay y Planes, heredó el artista un gusto por el volumen y la geometría de ascendencia post-cubista. Este hecho es palpable en la obra compuesta por tres zonas tratadas de forma independiente. Por un lado el suelo,

formado por baldosas de forma cuadrada de colores rojo blanco –con cenefa cruzada en las baldosas blancas- nos recuerda a los pavimentos típicos del renacimiento italiano, influencia clara de su conocimiento del arte de aquel país, y sobre todo de la escuela de Siena y los manuscritos medievales. Otro tratamiento recibe el fondo, donde en la pared de tonos ocre aparece un marco marrón que encierra en su geometría rectangular un cuadro dentro del cuadro. A su vez esta obra que vemos en el fondo representa un mobiliario fingido en perspectiva donde percibimos una estantería de madera sobre la que se apoya un jarrón con forma de gallo y asa redondeada en el centro. La compartimentación del fondo continua con la línea de sencillez geométrica que tanto gustaba al artista.

El área que mayor detalle recibe es el de los chicos y la mesa que aparecen en primer plano. Ellos son los protagonistas de la composición y por tanto mantienen una posición destacada dentro del cuadro. En primer término podemos observar la talla que representa a la Virgen de la Arrixaca (Botías, 2011), antigua patrona de la ciudad de Murcia. La escultura de pequeñas dimensiones representa a una virgen sedente que sostiene en sus rodillas al niño Jesús que sujeta el libro de las sagradas escrituras. La escultura original de la Virgen de la Arrixaca es de procedencia medieval ya que presidía una pequeña ermita en el arrabal cristiano de la ciudad de Murcia. La virgen fue patrona de Murcia desde la reconquista hasta el año de 1731 en el que fue sustituida por la Virgen de la Fuensanta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A la derecha de la Arrixaca podemos ver a una muchacha en edad adolescente sentada y sujetando con ambas manos un ramo de flores de colores intensos, mientras que detrás de la mesa y de la virgen aparece de pie un muchacho, de edad similar, sosteniendo un violonchelo.

La doble representación juvenil se articula gracias a una estructura piramidal conformada desde la cabeza de la chica a la del chico y que continúa en el brazo derecho de éste. La chica reposa en una silla de madera con un asiento tapizado en color rosa y un alto respaldo en color amarillo con flores bordadas que apenas se intuyen. El acabado de la silla es de gusto barroco con volutas en los laterales superiores. La indumentaria es rígida y sin pliegues. La protagonista viste falda con rayas verticales negra y gris, con decoraciones de raigambre vegetal en forma de espigas de trigo y rocalla. En el cuello intuimos la camisa roja que queda tapada por el jersey

gris que porta, y que tiene flores de colores estampadas por toda su superficie. Adornan el pelo rojo de la chica dos lazos negros en la zona superior de la cabeza y otro más que recoge la trenza que descuelga por la espalda.

De pie al fondo del grupo, aparece el muchacho que completa la composición. En una postura rígida, sujeta con su mano derecha un violonchelo a la altura de la cabeza. Él viste un pantalón beige con finas rayas negras, y un jersey de cuello de pico amarillo con rayas verdes y rosas que se hacen más delgadas en los puños. Bajo el jersey observamos una camisa blanca abotonada hasta el cuello.

La rigidez y la monumentalidad caracterizan ambas figuras adolescentes lo que las dota de una cierta imagen de frialdad y distancia con respecto del espectador, sensación que desaparece al encontrar la mirada inocente y bondadosa de los chavales niños que posan ingenuamente para el pintor. El rostro de la chica lo vemos en semiperfil, aunque su lejana mirada melancólica produce un efecto sentimental en el espectador atraído por la aparente tristeza de su semblante. Más vivo, es el rostro del chico, quien dirige directamente la mirada al espectador. Su posición frontal permite que veamos completamente su rostro redondeado donde destacan sus grandes ojos negros que genialmente se traducen en mirada de la bondad infantil.

El estilo monumental de las figuras y la nitidez de los colores, bien encerrados a través de la importancia que Carpe dotaba a la línea en sus obras, entroncan con la pintura italiana de la escuela sienesa que tan presente está en la obra del pintor murciano. En esta composición quedan bien reflejadas sus características esenciales como son la monumentalidad, la geometría, los colores planos y nítidos, la importancia del trazo, un detallismo heredado de los antiguos manuscritos medievales y un uso de la perspectiva que evoca el primer renacimiento italiano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.5.3.3 Interior nº. 4 (Muchacha leyendo la prensa)

El último de los retratos juveniles que analizaremos es el que realiza en 1980 el pintor de andaluz Alfonso Albacete, y que se ha titulado Interior nº. 4 (Muchacha leyendo la prensa) (Fig. 52), y que en el catálogo autonómico de 1992 recibió el nombre de "*Yoku leyendo El País*".

El artista Alfonso Albacete (VV.AA, 1994) nació en 1950 en Antequera (Málaga), aunque de forma temprana se instaló en Murcia junto a su familia. En esta ciudad inició su carrera en la pintura de la mano de Juan Bonafé en su estudio de La Alberca. Más tarde estudió Bellas Artes en Valencia y Arquitectura en Madrid, conociendo en esta ciudad las nuevas tendencias que se abrían en el arte español a partir de los años 80. Desde entonces la obra de Alfonso Albacete se ha catalogado dentro de la Nueva Figuración española, y ha evolucionado desde el realismo hasta un expresionismo que mezcla la figuración y la abstracción.

En el caso de este retrato de la joven Yoku, que tiene unas dimensiones considerables -195 por 175 cm.-, observamos su interés por el dibujo, enriquecido y mezclado con elementos geométricos, sin duda alguna heredados de sus estudios de Arquitectura. Desde luego si alguna característica se hace notable en esta obra de Albacete esa es la geometría presente, que supedita, incluso, al color en compartimentos de reducidas dimensiones que lo consigue inundar todo para darle al cuadro una gran expresividad.

Figura 52. Alfonso Albacete. *Interior nº 4 (muchacha leyendo la prensa).* 1980. CARM.

La joven aparece a la derecha de la composición, sentada y con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda. El sillón en el que está descansando aparece conformado por unos pocos trazos geométricos que nos permiten apreciar las patas y el respaldo. Sobre sus rodillas apoya el periódico que lee con atención y en el que se puede apreciar el nombre de la publicación: "El País". Viste pantalones y zapatos en distintos tonos de marrón, y una camisa o jersey azul de manga larga. Su pelo es moreno y liso y queda recogido con una coleta, visible gracias al gesto de Yoku que agacha la cabeza para leer con atención el diario.

En primer término podemos observar otros elementos que decoran la estancia. En el ángulo inferior derecho intuimos lo que parece ser un caballete con una paleta, y sus colores, apoyada. En el lado izquierdo podemos ver una mesita sobre la que se apoya un libro de temática artística de tapas negras y con un retrato femenino en la portada. Tras el libro de arte sobresalen algunas plantas, que están depositadas en un jarrón que apenas se consigue apreciar.

El interior de la estancia donde se encuentra la adolescente está fuertemente iluminado gracias a lo que parece ser un ventanal que se intuye detrás de la muchacha y que inunda la obra de una luz blanca y muy potente.

En la obra, Alfonso Albacete imprime su gran cultura intelectual adentrándose en las influencias que sobre él han ejercido otros artistas y estilos. Su sentido geométrico, obviamente viene marcado por sus estudios de Arquitectura como ya hemos comentado, aunque no hay que olvidar el gran peso que tiene en su pintura las influencias espaciales y volumétricas de Cézanne.

Además la gran fuerza del retrato se relaciona con el gusto expresionista de Albacete quien deforma la realidad, dándonos una imagen que se encuentra sólo en su interior. Las deformaciones en este retrato interior de Yoku, vienen encuadradas en dos sentidos: por un lado las deformaciones espaciales con perspectivas y posiciones que son imposibles, y por otro por el uso tremendamente expresivo del color, que se entrelaza en la obra de forma armónica aunque observemos un cierto sentido de irrealidad en los colores de las paredes y el suelo.

Por otra parte, y entroncando con el expresionismo, también es evidente como Alfonso Albacete asumió a partir de los años 80 las técnicas procedentes del

expresionismo abstracto americano, haciendo suyo el uso del *dripping* o el chorreo como bien queda reflejado en este retrato interior. Además su acercamiento al género del retrato, le hace ponerse en la órbita de los pintores del pop-art, al buscar momentos relajados y cotidianos para representar a las personas. En esta ocasión, más que posar para el pintor, Albacete retrató a la protagonista en una de las acciones más habituales en el día a día de una persona como es la lectura del periódico.

Lo que queda claro es que la obra de Alfonso Albacete está a camino de la figuración y la abstracción ya que aunque es evidente la figura femenina en el retrato, no conseguimos distinguir sus rasgos faciales, ni nada que la pueda identificar. El uso libre del trazo y del color aporta un cierto grado de abstracción y a la vez dan al cuadro una sensación de boceto. Este nuevo camino fue el que hizo que la crítica española lo incluyera dentro del grupo de la "*nueva figuración*".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.6 El autorretrato

Dentro del género del retrato, uno de los apartados más interesantes lo ofrece el autorretrato, donde protagonista y autor se funden en una misma persona. El autorretrato ha tenido, y sigue teniendo, diversas motivaciones que lo propician aunque sea cual sea el motivo de su producción siempre tiene la virtud de conseguir sacar a la luz un examen interior de la imagen que el artista tiene de sí mismo. No existen muchos ejemplos de autorretratos en la historia del arte occidental hasta la llegada del Renacimiento. Para West (2004), esta ausencia puede deberse a un acto piadoso del artista que prefería no glorificarse a sí mismo. Además la gran mayoría de autores antes del Renacimiento son considerados meros artesanos, que trabajan en el mundo del arte de manera mecánica y que tienen como función cumplir los deseos de quien comisiona la obra de arte.

Situación bien distinta sucedió con la llegada de la Edad Moderna, y el triunfo del Renacimiento. Según Portús Pérez (2004), el retrato en esta época estaba repleto de significaciones, hecho que se subrayaba en el autorretrato ya que fue el instrumento elegido por los autores para construir la imagen que de ellos mismos les interesaba difundir.

A partir del siglo XV los artistas comenzaron a producir retratos de ellos mismos, inicialmente como firma dentro de otro encargo. Esta motivación del autorretrato no era nueva ya que durante la Edad Media, los pocos ejemplos de autorretratos que nos encontramos también aparecen como firma del autor dentro de una obra de mayores dimensiones. En Flandes o Italia se comenzaron a dar ejemplos de

estos autorretratos que servían como firma como por ejemplo la imagen de Jan Van Eyck reflejada en el espejo cóncavo de su obra *El matrimonio Arnolfini* o el autorretrato de Ghiberti en las puertas del baptisterio de Florencia.

En los últimos años del siglo XV comenzó a ser habitual otro tipo de autorretrato, en este caso exento de otra obra de arte. Los autorretratos individuales y autónomos cobraron especialmente importancia en este momento gracias a algunas razones técnicas, como la presencia en toda Europa de espejos planos, que hasta entonces se encontraban exclusivamente en Venezia.

Además hubo una razón intelectual y social de gran peso detrás del inicio de esta nueva modalidad de autorretrato, y es que durante el siglo XV y el XVI fue incrementando la conciencia de una identidad propia lo que se tradujo en una gran producción de autobiografías y otras formas narrativas basadas en la primera persona. De todas formas la razón más importante desde el punto de vista social fue el hecho de que por primera vez los artistas escaparan de la etiqueta de artesanos, para conformar una identidad propia en su estatus como autores intelectuales gracias al avance de las academias de arte y a la teorización sobre la materia que enfatizaba las cualidades intelectuales de la producción por encima de las mecánicas. De esta forma el autorretrato se convertía en una forma de justificar su importancia como artistas e intelectuales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Además el autorretrato permitía a los autores afrontar una serie de posibilidades técnicas y nuevos experimentos que no podían aplicar en encargos sometidos a quien pagaba la obra. Al ser ellos mismo los sujetos de la obra no dependían de un contrato, de la idea del decoro o de lo que esperase el que la pagaba.

Hubo artistas que realizaron toda una serie de autorretratos a lo largo de su vida obsesionados con el tema del paso del tiempo sobre sus cuerpos. Tal fue el caso, por ejemplo, de Alberto Durero o Van Gogh quienes estudiaron sobre sí mismos los efectos del paso de los años y se representaron mostrando las distintas etapas de la vida o los distintos estados de ánimo por los que pasaban.

También hubo artistas interesados en mostrar su autorretrato como herramienta de publicidad ante posibles patronos mandando dichas obras a sus palacios para mostrar sus capacidades técnicas y pictóricas. Además algunas academias de pintura como la

francesa o la inglesa, exigían a cada pintor asociado que dejase un autorretrato como documento de su paso por la institución.

A finales del siglo XIX y principios del XX, se multiplicaron una serie de autorretratos en los que aparecían los artistas como espíritus libres cuya liberación se manifestaba a través de la promiscuidad sexual, los atributos de la clase trabajadora o un comportamiento asocial, que los alejaba de las normas morales de la sociedad burguesa.

El género y el *status* del artista son factores fundamentales en la creación de los autorretratos ya que, tratándose de estudios personales, la mujer, por ejemplo, ha tratado de representarse de un modo digno en el marco de una sociedad en la que mantenían un papel secundario desde su nacimiento. Las mujeres, además de representarse a sí mismas como pintoras, también aprovecharon el género del autorretrato para hacer obras en las que aparecieran desarrollando otras actividades que las equiparasen al hombre, como son la música o la escritura, como bien ejemplifican algunos retratos de Sofonisba Anguisola.

Otra característica a tener en cuenta a la hora de producir autorretratos es la de la moda que elegían los artistas a la hora de perpetuarse en una obra. Los artistas estudiaban muy cuidadosamente la manera en la que se iban a representar ya que la indumentaria podía ayudar a presentarles más cerca de determinadas ideas acerca de ellos mismos. Así buscaban representaciones que aludiesen a ideas como la riqueza, la pobreza, el conocimiento, tristeza o la alegría, por poner un ejemplo.

Más allá de la razón que motive la creación de un autorretrato, de lo que no nos cabe duda es que se trata de un proceso que incluye una autoexploración del artista, que se representa a sí mismo imitando la mirada de otro pintor y creando un doble en la obra que le representa. Y este sentido de estudio de psicoanálisis no se puede olvidar nunca dentro del género del autorretrato, sobre todo a partir del siglo XX, cuando el arte de los surrealistas trajo el estudio emocional a un primer plano del género del retrato. El autorretrato tampoco escapó a este tipo de obras en las que se buscaba representar las relaciones entre la vida exterior y la interior de una persona.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.6.1 El autorretrato en el Fondo de Arte

Todos los autorretratos que van a ser analizados en esta investigación pertenecen al siglo XX. En ellos podremos distinguir algunas de las motivaciones de creación que hemos comentado más arriba, además de estudiar la biografía de los artistas y como ésta ha influido en las obras que han salido de sus pinceles. No podemos olvidar el condicionante psicológico que va unido al autorretrato como modo que tenía el artista de estudiar sus propias emociones.

#### 5.6.1.1 Pedro Flores

De hecho, iniciaremos el análisis por el pintor murciano Pedro Flores, de quien se conservan en el FARM dos autorretratos realizados alrededor de la década de los años 40 del siglo XX.

Pedro Flores García, cuya biografía hemos abordado ya con motivo del retrato infantil que realizó de su hijo, fue un pintor que destacó gracias a sus influencias cubistas y expresionistas labradas en sus años de estancia en Paris junto a artistas como Picasso o Clavé.

De Pedro Flores García se conservan en la Comunidad Autónoma dos autorretratos realizados por el autor alrededor de 1940, cuando tuvo que marchar a París exiliado tras la derrota republicana en la guerra. Aunque fuera de los fondos autonómicos se conservan muchos más autorretratos de Pedro Flores, quien sin duda estuvo obsesionado con dejar constancia del paso del tiempo sobre él mismo.

De los dos autorretratos que vamos a comentar comenzaremos por el que Pedro Flores pintó al óleo y que mide 33 por 27 cm. (Fig. 53). Esta obra, es una de las más expresivas dentro de la carrera del pintor. Sin olvidar cierta influencia cubista, casi inapreciable en este cuadro, excepto en los perfiles de la bufanda, se puede intuir que es uno de sus cuadros que más denotan una influencia del expresionismo.

El pintor se retrata de busto y en posición frontal. Dicha cercanía nos muestra su interés por la captación psicológica y por hacer ver el estado de ánimo al espectador.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El estilo de la obra se adhiere a las obras expresionistas gracias sobre todo a la pincelada corta, rápida y violenta con la que crea su obra. El pelo es buen ejemplo de esta pincelada, aunque no hay que olvidar pinceladas muy bruscas en la frente, la barbilla o el fondo neutro del cuadro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 53. Pedro Flores. *Autorretrato*. h. 1940. CARM

Otra característica fundamental en esta obra y que ayuda a su gran expresividad es el uso de luz. Flores trata de dar un ambiente oscuro y a la vez misterioso al cuadro, por lo que hace que el foco de luz ilumine la parte derecha de su cara, dejando en penumbra la zona izquierda. Esta dicotomía ayuda a que las zonas de luz y sombra alternen el protagonismo dando una imagen sombría del pintor.

Si irreal y brusco es el uso de la luz y de la pincelada, no lo es menos el uso del color, donde Pedro Flores se acerca también al fauvismo. En efecto, los colores vivos y brillantes luchan entre sí por un poco de protagonismo en un cuadro en el que predomina la penumbra. Es en la bufanda donde los amarillos, rojos, verdes y azules crean esta sinfonía de colores que quedan representados seguramente de forma más viva y brillante de lo que serían en la realidad. Pero también hay cierto afán irreal en el uso

de los colores en la cara. Gran parte de culpa de esta variación la tiene el uso de la luz que provoca en la zona derecha de su rostro una piel amarillenta y brillante, mientras que en la zona de la izquierda vemos una piel que se acerca al gris y al negro. En la zona afeitada de la barba de nuevo cambia el color, para aparecer un azul apagado; mientras que en las orejas y las mejillas aparecen unas carnaciones rosáceas que se no se observan en el resto de la cara.

Por cerrar el análisis de este estupendo cuadro, hay que decir que el estado de ánimo con el que se presenta el autor es del todo triste. De hecho si hay una palabra que pudiere definir la cara del pintor esa es: abatimiento. La mirada fija y perdida, indica la presencia de un hombre melancólico y triste, que, ya en el exilio, añora su patria, su ciudad y a sus seres queridos. La posición de la boca, seria, nada sonriente, también nos hacen pensar lo mismo. De hecho incluso lo sombrío de la obra nos remite a esta sensación de tristeza. Por último, el estado de ánimo de Flores, queda bien reflejado, en lo descuidado de su pelo, que como una auténtica enredadera, se cruza hacia arriba y hacia abajo, de manera desordenada.

En conclusión, se trata de uno de esos retratos en los que el rostro en su conjunto se convierte en el vehículo de expresión que interpela al espectador y nos induce a recordar los sentimientos de tristeza y nostalgia que produce el hecho de estar fuera de casa. Es el rostro de la inmigración –en este caso forzada por el exilio político- algo común a toda la humanidad independientemente del origen o la posición social de cada individuo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El segundo de los autorretratos que la colección oficial de la Comunidad Autónoma conserva en sus fondos es bien distinto (Ayto. de Murcia, 2007: 15). Para empezar porque no es un óleo sobre lienzo como el anterior, si no porque se trata de un dibujo hecho en soporte papel y pintado con tinta china que mide tan solo 30 por 23 cm.

El dibujo (Fig. 54), que procede de una donación que la familia de Pedro Flores realizó a la Comunidad Autónoma en 1991, contiene una inscripción en la que se puede leer *Autorretraite de mon epoux*. Por lo que se puede deducir que es un dibujo hecho también durante su época francesa en el exilio, ya que además aparenta una edad bastante parecida a la del anterior retrato que hemos analizado –quizás sea en este dibujo algo más mayor-.

Puede tratarse tal vez de un boceto para otro autorretrato, aunque en realidad, el dibujo cobra vida propia como obra de arte gracias a su viveza y a la velocidad de sus trazos.

En esta ocasión se retrata Flores de semiperfil y ladeando su cuerpo hacia la izquierda. La mirada es fija y se comunica directamente con el espectador, como buscando una respuesta. La sombría imagen del retrato que antes tratamos, es relegada por una nueva efigie rebosante de vitalidad y que transmite gran seguridad y firmeza.

Representado de busto, Flores, prescinde del color para otorgar al trazo negro todo el protagonismo. Las líneas rápidas buscan siempre el movimiento y la curva, y existe cierta violencia en el tratamiento del cabello. Esa viveza y rapidez, encuentran en el rostro del pintor un buen aliado para comunicarnos el estado de ánimo, bastante más feliz. Su mirada es transparente y busca respuesta directa del espectador, ya no está perdida en la inmensidad. Su pelo se agita, se enreda, y parece que siente la alegría de una brisa de viento rozándole. En definitiva: es un pintor que ha recuperado el ánimo y que se encuentra en un gran momento creativo y de madurez.

Figura 54. Pedro Flores. *Autorretraite de mon epoux.* h. 1940. CARM

Para cerrar el análisis de los autorretratos de Flores no deja de sorprendernos la enorme similitud entre este autorretrato de Pedro Flores con el autorretrato que, en 1815, pintó el aragonés Francisco de Goya (Museo del Prado, 2007: 62). La postura y el giro de la cabeza es exactamente igual, y el tratamiento del cabello formando remolinos también es el mismo. Si bien la mirada ensimismada de Goya, se torna en el de Flores, en un semblante sereno que desprende firmeza en un momento de gran madurez.

**5.6.1.2 Antoni Tàpies**

Uno de los autorretratos más interesantes que se conservan en el FARM es el que pintó en 1950 el catalán Antoni Tàpies (Fig. 55). Tal vez se trate del más famoso de sus autorretratos, ya que gozó de un gran éxito en su primera exposición individual en 1950, donde él mismo comentó que la gente hacía largas colas para ver esta obra.

Sin embargo la obra ha recaído desde entonces en colecciones particulares hasta que en 1998 fue comprada por la CARM para que formase parte de la futura colección permanente del Museo de Arte Moderno que, a día de hoy, aún carece de colección por lo que la obra permanece custodiada sin ser expuesta en el Museo de Bellas Artes de Murcia y sólo ha sido mostrada en contadas ocasiones en exposiciones temporales, por lo que es esta investigación un buen modo de volver a poner en valor una obra tan importante como ésta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A priori este retrato enmarcado en un fuerte hiperrealismo sería una obra extraña en la producción de Tàpies, pero según Bejarano Beiga:

> *La obra de este artista siempre ha estado imbuida de una gran coherencia […] incluso cuando parece más alejado de su producción más característica, en realidad nos sigue hablando de su misma concepción del arte y del mundo pero con lenguajes diferentes* (2007: 127)

En efecto, a partir de la década de los 50 Antoni Tàpies entra a formar parte del grupo *Dau al Set* y comienza una producción informalista que poco o nada tiene que ver con este autorretrato, aunque la esencia de la pintura de Tàpies y su espiritualidad *zen* sí que puede verse reflejada también en su obra realista.

Aunque la biografía de Tàpies sea bien conocida, conviene situarlo para comprender su obra en profundidad. El artista nació en Barcelona en 1923 y creció en

una familia acomodada relacionada con la vida política liberal catalana. Su padre, que renegaba de la religión, y su madre, ferviente católica, propiciaron la búsqueda de Tàpies de una nueva espiritualidad que encontró en el budismo zen que marcaría gran parte de su creación posterior.

En la década de los 40, en plena juventud, ingresó en el sanatorio de Puig D'Olena víctima de la tisis, hecho que marcaría su vida ya que se sumergió de lleno en la música y la literatura, y comenzó sus estudios de dibujo. Al volver a Barcelona dejó sus estudios de Derecho y en 1946 decidió dedicarse plenamente a la pintura. En 1948 fue uno de los fundadores del grupo de vanguardia *Dau al set* de tendencia surrealista y dadaísta. Su estilo surrealista de los primeros años, nos dejó varios ejemplos de autorretratos en diversos dibujos, sin embargo su pincel pronto cambió hacia el informalismo siendo uno de los mayores exponentes de la llamada *pintura matérica* en la que usaba materiales que no eran considerados artísticos.

El autorretrato que aquí analizamos fue presentado en su primera exposición individual que tuvo lugar en la galería *Laeitanes* de Barcelona en 1950.

Como ya hemos dicho, desde el principio el autorretrato había sido un tema que había interesado a Tàpies. Como comenta Bejarano (2007: 130) el artista trata de conformar su propia realidad frente a un mundo en el que se siente a disgusto, por eso no es de extrañar que algunas de sus primeras representaciones sean autorretratos ya que le permiten una exploración de su propio mundo interior donde él es el protagonista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Entre 1950 y 1953 Tàpies se acercó poderosamente al realismo gracias al género del retrato. Este paréntesis en su obra tiene como punto de partida el autorretrato de 1950, ya que Josep Gudiol al verlo en su casa ofreció a Tàpies la posibilidad de realizar otros que siguiesen esa línea tal y como comenta el autor en su propia autobiografía (Tàpies, 1983: 254-256) ya que tuvo que aceptar los encargos debido a los enormes problemas económicos que atravesaba su familia.

Así realizó *una docena* de retratos como los de Josep Gudiol, Josep Lluís Samaranch, su amigo Joan Brossa o el de Teresa que fue el último que realizó dentro de este estilo hiperrealista.

El autorretrato de Tàpies, que mide 75 por 66 cm., tiene algunos lazos comunes con la pintura informalista que desarrollaría posteriormente Tàpies debido a la

importancia que concede el artista a las texturas y a los volúmenes, características presentes en este autorretrato.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 53. Antoni Tàpies. *Autorretrato.* 1950. CARM

Antoni Tàpies aparece representado de busto y en posición frontal escondiendo su cuerpo tras una superficie de madera que, en un gran estudio de texturas, brilla gracias a la luz y nos muestra sus vetas concéntricas. Joven, con apenas 27 años de edad, viste una camisa blanca con un ancho cuello que tiene bordados azules en la parte exterior. El cabello es moreno, corto y aparece alborotado sin que parezca que peine alguno haya conseguido dominarlo. La piel morena brilla en la cara y el cuello, mientras que destaca poderosamente la intensa mirada con la que Tàpies se dirige directamente al espectador con unos ojos marrones y enormes. Encima de los ojos el artista frunce el ceño con unas pobladísimas cejas que se unen encima de la nariz.

La rigidez del artista se acrecienta por la frontalidad de la obra, sin embargo, sobre la superficie de madera –seguramente un alféizar- se introduce un elemento móvil que avanza despacio y que queda algo desenfocado en el cuadro. Es la mano del artista

que se sitúa en primer plano y nos presenta un pequeño trozo de papel blanquísimo donde el artista ha escrito su apellido a modo de firma. La inscripción *Tàpies* es claramente reconocible por el espectador, sin embargo, destaca la forma de la letra "T" que aparece en forma de cruz, lo que será una constante durante toda la pintura de Tàpies para firmar las obras, convirtiéndose esa cruz en un símbolo de identidad de la pintura del catalán. Este recurso del papel recuerda fuertemente a los primitivos flamencos y a los pintores italianos quienes también solían representar sus retratos sobre un fondo neutro de colores oscuros.

Su apellido Tàpies presenta al protagonista del cuadro como elemento figurativo, y a la vez es un juego de palabras que representa la "tapia" que cierra el fondo la obra, el elemento abstracto.

Los elementos que más fuerza tienen dentro de la obra son desde luego, los ojos y la mano del autor, que son en realidad sus herramientas para trabajar y el medio a través del cual el creador plasma su mundo interior. A la vez, el fondo de la obra adquiere también una importancia enorme al representar la zona abstracta de la composición, y Tàpies demuestra un claro interés ya en esta parte. El autorretrato ocupa la mitad inferior del óleo, mientras que el fondo neutro posee la otra mitad. Las manchas al fondo de la obra recuerdan a los cuadros del *Dau al set* sumergidos en un mundo irreal y alucinado. A la vez sirve al artista para experimentar con el claroscuro que le concede el uso de una luz amarillenta. Tàpies estaba interesado por el claroscuro debido a su admiración con pintores del barroco español como Zurbarán, con quien se siente muy representado gracias a su franciscanismo, que suponía la defensa de la humildad, valor que entroncaba también con la espiritualidad zen.

La abstracción informalista del fondo contrasta poderosamente con el hiperrealismo perceptible en su rostro. Su imagen es de un detallismo enorme, recordando en ese sentido a los retratos flamencos. El artista se detiene en mostrar desde los surcos de los labios a las manchas de la cara. Para Bejarano Beiga (2007: 140) este *detallismo estático* contrasta con el movimiento desenfocado de la mano que avanza, oponiendo así el artista calma y tensión en la obra.

El cuadro supuso el inicio de una breve etapa hiperrealista que se cerró con el retrato de su esposa Teresa. La obra fue comprada por Josep Gudiol, y más tarde debió

pasar a las manos de la familia Barbié, de quien fue adquirida por la Región de Murcia en 1998.

### 5.6.1.3 Ramón Gaya

Continuando con nuestra investigación del FARM nos encontramos con una serie de autorretratos hechos por el pintor murciano Ramón Gaya que se conservan en distintas estancias oficiales de la Comunidad Autónoma. Tres son las imágenes que el pintor nos dejó de sí mismo en los fondos autonómicos, aunque existe otro retrato[12] de él pintado por su amigo Luis Garay que también posee la Región de Murcia, y gracias al que ya hemos podido conocer un poco de la vida del pintor murciano Ramón Gaya en esta misma investigación.

En ninguna de las tres obras el autorretrato es el tema principal. Las tres tienen por título: *Boceto para un homenaje a Carpaccio (1971), Homenaje a un Tiziano de la primera época (1974)* y *Homenaje a Van Eyck y autorretrato (1996).* Se trata de tres de las obras que Gaya se propuso como homenaje a los grandes pintores de la historia del arte y que comenzó a ejecutar a partir de los años 50 cuando quedó viudo y tuvo que vivir exiliado en México.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 56. Ramón Gaya. *Boceto para un homenaje a Carpaccio.* 1971. CARM

[12] El retrato fue pintado en 1920 por Luis Garay, amigo de la familia de Ramón Gaya, y se tituló *Ramonet*. Se trata de un retrato infantil del artista que por entonces estaba comenzando sus estudios de pintura, y que ha sido ya comentado en esta investigación en el capítulo del retrato infantil y juvenil.

En el *Boceto para un homenaje a Carpaccio* (Fig. 56) vemos como Gaya se representará dentro de la obra a través de un espejo, lo que va a ser una característica común en las tres obras, aunque en cada una aparecerá pintado de una manera distinta. En el caso que nos ocupa se representa lateralmente en el espejo y casi de media figura. Vemos a una persona de más de 60 años, con poco pelo en la zona superior de la cabeza y una cabellera gris igual que la barba. Observamos la incisiva mirada del pintor que se muestra en gesto de crear y en plenitud de facultades, no es de extrañar esta vitalidad en el autorretrato de Gaya puesto que en esta época –años 70- se había vuelto a casar y se había instalado en Valencia.

Según Sánchez Rubio (CARM, 1992: 183), Gaya se basa en esta obra en el cuadro "*Las Cortesanas*" de Carpaccio que le hace sentirse atraído por su gran modernidad fundida en un tiempo único. Tras el primitivo lenguaje del autor italiano se esconde un cuadro moderno y vivo, que termina con una época en la que la pintura ha permanecido sorda y ajena a la musicalidad de la vida.

El *Homenaje a un Tiziano de la primera época* (Fig. 57) nos muestra una imagen muy diferente: sólo vemos el torso desnudo del artista. Para Gaya el retrato como género no es diferente al paisaje o al bodegón, aunque siempre se afronta desde otra actitud.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Al respecto Ramón Gaya (1984) escribió sobre el retrato lo siguiente:

> *El sujeto de la pintura no es tal paisaje, tal naturaleza muerta, tal o cual rostro, si no la vida única encerrada en todas esas cosas diferentes. Para el creador, que percibe la vida que hay en todo, todo vale igual, por igual, pero no confunde nunca unas cosas con otras. El retrato no es un género diferente de la pintura, pero sí exige del pintor una muy diferente actitud. El retrato no es pues, un género, si no una actitud. El pintor ha tropezado, de pronto, no ya con la naturaleza viva, si no con un enigma aún mayor, es decir, ha tropezado con su prójimo, con su próximo, casi consigo mismo.*

Así pues para Gaya, como comenta Ballester (Ayto. de Murcia, 2008), introducirse en un cuadro, no cambia el tema del mismo o lo enriquece, si no que añade otra dimensión al problema pictórico al intentar dilucidar la realidad total en el que el

creador se siente inmerso, podemos así observar la existencia del pintor no como persona si no como creador.

*Homenaje a un Tiziano de la primera época*, precisamente, nos consigue transmitir esa idea de presentar dentro de la obra al pintor como creador. Así, pintando, se presenta sólo con el torso desnudo. Prescindiendo de su cara, vemos el cuerpo envejecido que sustenta el alma que el creador intenta transmitir a su pintura.

Figura 57. Ramón Gaya. *Homenaje a un Tiziano de la primera época.* 1974. CARM

También comenta Sánchez Rubio (CARM, 1992) que Gaya se basa en la obra de Tiziano porque siempre se sintió profundamente atraído por su pintura desde que le descubrió en su viaje por Italia en 1952. El propio Gaya dijo sobre Tiziano: *Lo que Tiziano busca en sí, dentro de sí, no es la persona, ni siquiera el pintor, si no la pintura que se ha escondido en él, amparado en él.* (Gaya, 1984)

Por último en la obra *Homenaje a Van Eyck y autorretrato* (Fig. 58), Ramón Gaya vuelve a usar el método del espejo para introducirse dentro de la obra y dejar constancia de su presencia como creador para completar la propia pintura.

Es el último de los cuadros que estamos analizando de Gaya, ya que es una obra de 1996. El pintor pese a presentarse ya anciano –es una persona de 86 años- sigue mostrándose como una persona vital y preocupada aún por la pintura. En el espejo vemos su figura sólo de busto y casi esbozada, sin detenerse en muchos detalles. El poco pelo que tenía en la zona superior de la cabeza en el *Boceto para un homenaje a Carpaccio* ya lo ha perdido, aunque sigue cubriendo el resto de la cabeza una melena blanca y una barba del mismo color.

Figura 58. Ramón Gaya. *Homenaje a Van Eyck y autorretrato.* 1996. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La preocupación que ha perseguido a Gaya por introducirse en sus obras dejando constancia de su papel de creador llega, en este caso, a su cima, ya que es la única de las obras en la que el maestro murciano representa su mano y su pincel. Todo un ejemplo en pintura, de la enorme reflexión que mantuvo Ramón Gaya sobre el pintor como evocador y creador de arte.

#### 5.6.1.4 Ángel Mateo Charris

Otro de los artistas que ha dejado testimonio de sí mismo en el FARM ha sido Ángel Mateo Charris aunque en su caso se trata de una representación muy distinta al resto ya que, pese a no olvidar la figuración, realiza un autorretrato deconstruido en distintas partes que quedan delimitadas dentro de la obra por una cuadrícula de distintos colores.

El pintor Ángel Mateo Charris, del que analizamos en el capítulo del retrato civil una obra dedicada a Joseph Beuys, nació en Cartagena en 1962 (CARM, 2009: 175), se formó en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. Aunque inicialmente usó formas plásticas cercanas al pop rápidamente fue asimilando otras influencias, incluidas las del diseño gráfico con el que completó su formación. En 1988 marcha por primera vez a Nueva York donde conoce la pintura de Hopper y de la *Hudson River School.*

A principios de los 90 se decanta por una pintura plagada de citas visuales que enriquecen su retórica conceptual y hace que su obra se enmarque dentro de las tendencias neometafísicas.

A partir de su segunda estancia en Nueva York su pintura adquiere un mayor componente literario creando grandes series pictóricas que se enmarcan en un mundo paralelo llamado Charrilandia. En 1997 marcha por tercera vez a la ciudad americana y comienza un recorrido que busca un cierto exotismo en los paisajes infinitos –desiertos, océanos, paisajes helados. Además introduce una línea de reflexión más personal acerca del tiempo y la soledad. A partir de 2003 los paisajes helados se hacen más presentes en su obra tras realizar un viaje al Círculo polar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 59. Ángel Mateo Charris. *Sesos de Charris a la Tànsey.* 1992. CARM

El autorretrato que la CARM posee en sus fondos artísticos tiene como título *Autorretrato: sesos de Charris a la Tansey*, es una obra de 1992 y mide 75 por 90 cm. (Fig. 59). La obra es un óleo sobre papel tela que refleja de forma clara la época en la que el artista queda enmarcado dentro de las tendencias neometafísicas. Su retrato aparece desestructurado dentro de una composición que alterna imágenes de su rostro y citas visuales referentes a los pensamientos del autor.

La obra tiene como característica pictórica principal el bicromatismo que indica la diferencia entre el aspecto puramente físico del autor – en color violeta- y el aspecto mental del personaje, reflejado en color azul. La estructura de la obra responde a la influencia que el autor sufre al haber sido estudiante de diseño gráfico. Hay tres filas con tres cuadrantes cada una, lo que suma en total nueve en los que cuatro se dedican a representar el autorretrato, y cinco para representar sus pensamientos.

En los cuatro que representan en autorretrato, y que forman una cruz griega, podemos observar su ojo izquierdo, su oreja izquierda, su ojo derecho y su boca y barbilla. Lo más interesante del autorretrato es, sin duda, la penetrante mirada del pintor, que, en gesto serio, se presenta a él mismo como una persona preocupada por encontrar el carácter interior del mundo, evitando quedarse solamente en una mirada superficial.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto a los cinco cuadrantes dedicados a *sus sesos*, representan una idea de cierta soledad frente a la inmensidad del mundo. Las citas a los océanos y los paisajes infinitos, mezcladas con las imágenes de objetos aislados confluyen en el cuadrante central en una extraña composición en la que vemos como un agujero engulle irremediablemente el agua del mar.

Este carácter existencial del autorretrato permite incluirlo en las tendencias neometafísicas donde, sin prescindir de la faceta puramente figurativa, tiene gran peso el carácter conceptual de la obra. Además su pasado como diseñador gráfico juega un gran papel en la obra, y sus preocupaciones futuras por grandes paisajes desiertos tienen un antecedente claro en esta obra.

### 5.6.1.5 Gonzalo Sicre

Del año 1992 se conserva otro interesante autorretrato en la colección de arte autonómica, en este caso del pintor Gonzalo Sicre Maqueda. En realidad se trata de una composición titulada *Villa Medicis* (Fig. 60) gracias a la que el artista ganó el certamen *Murciajoven* de aquel año y que supuso que la obra pasase a engrosar la lista de obras pertenecientes al FARM.

Gonzalo Sicre nació en Cádiz en 1967, aunque desde su infancia residió en Cartagena. En su faceta figurativa se ha convertido en uno de los artistas más interesantes del panorama nacional y la crítica le ha situado en la corriente de la pintura neometafísica, al igual que su amigo y compañero Charris, con quien ha compartido experiencia pictórica.

El óleo no tiene como tema central el autorretrato del autor, sin embargo observamos como Sicre decide incluirse dentro de la obra en la acción de pintar dignificando así la profesión del artista y su propio genio como creador.

En la obra podemos observar una yuxtaposición de imágenes con un carácter independiente las unas de las otras reflejando personajes de diferentes tamaños en un juego de perspectivas imposibles.

En primer plano, y en la esquina inferior izquierda, aparece el artista en posición erguida y con el pincel en la mano derecha pintando sobre un lienzo rectangular que aparece ante sus ojos. Su figura se mantiene de espaldas al espectador, reforzando así la idea de mostrar la acción de pintar antes que un posible estudio psicológico de sí mismo.

De hecho, en su autoestudio, Sicre Maqueda decide primar su visión como creador, que se mantendrá imperecedera en el tiempo, antes que reflejar un cierto estado de ánimo que siempre es temporal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura. 60. Gonzalo Sicre**.** *Villa medicis.* 1992. CARM

Su figura aparece oscurecida en la sombra, y podemos observar su rostro ligeramente de perfil mientras concentra la mirada en la obra que está pintando. Al lienzo está trasladando los elementos arquitectónicos que aparecen frente a él en la composición. Es una gran galería conformada por arcos de medio punto sostenidos por gruesos pilares  que está rematada por una balaustrada donde podemos ver un personaje que descuelga una tela blanca de grandes dimensiones. El edificio continúa con una altísima pared en la que podemos ver dos ventanas, una puerta y un escudo nobiliario que está siendo restaurado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Será en el equipo de restauradores donde podremos percibir los personajes de distintos tamaños que dotan a la obra de un cierto carácter ensoñador. En efecto el restaurador que trabaja sobre el escudo nobiliario sobre la arcada es de un tamaño gigante si lo comparamos con el edificio y el elemento que restaura. Sentado sobre una banqueta de madera y vestido con una bata blanca sostiene un pincel con el que se acerca al emblema para volver a darle el color que ha perdido con el tiempo.

Sobre él se abre una enorme bóveda de medio cañón al aire libre. Este elemento arquitectónico está decorado con casetones cuadrados que encierran algunas imágenes apenas descritas por el artista. La bóveda sirve como nexo para unir los dos edificios de la *villa* que se observan en la obra. En el edificio más lejano un par de restauradores

reparan otro blasón heráldico que, en este caso, se dobla con la arista en la que el edificio hace esquina.

El estilo que Sicre irá desarrollando en su obra posterior ya es apreciable en esta composición donde, aunque la figuración es el punto entorno al que gira la obra, están bien presentes los elementos de ficción que brotan de la mente del artista, creador de un mundo paralelo irreal que sólo puede ser visto cuando el artista lo plasma en su obra.

Las figuras de los restauradores y la suya propia están fuertemente influidas por la estética del americano Edward Hopper, autor que servirá de inspiración a Sicre en el resto de su carrera.

Esta obra ahonda en la relación entre la pintura y otras artes como la fotografía, el cine o la fotografía, creando un clima melancólico de luces suaves –probablemente luces de atardecer- que zambullen al espectador en una composición reposada pero, al mismo tiempo, misteriosa.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.7 El retrato de grupo

El retrato familiar se hunde en una tradición muy antigua que puede ser trazada desde el antiguo Egipto y que desde entonces ha tenido diferentes modos de ser representado. En ocasiones mostraba familias enteras, en otras al marido y la mujer –fue común la representación de ambos en telas separadas a modo de retratos individuales pero formando un conjunto-, y en otras sólo a los niños. No hay duda de que para todas las sociedades occidentales el núcleo familiar ha jugado un papel importantísimo ya fuese en la intimidad del hogar o como medio para justificar la línea de sangre y el linaje. Las representaciones familiares son, sin duda, el origen de los retratos de conjunto.

Aunque por lo general cualquier estudio sobre el retrato se acerque a obras en las que sólo existe un protagonista, no podemos obviar de ninguna manera esta tipología del retrato en la que aparecen dos o más personajes unidos, por norma general, por algún tipo de relación familiar, profesional o de amistad. Esta tipo de obras suelen representar un nuevo reto técnico para los artistas, ya que algunas de las características que ya dominan en los retratos individuales cambian radicalmente al entrar un número más elevado de personajes en la escena. Las poses y los gestos, más o menos establecidos en las obras individuales, varían hacia la representación de los vínculos afectivos o profesionales que unen a los protagonistas de una obra de grupo. Las posibilidades se multiplican, y las convenciones son abandonadas para realizar una obra que se acerca más a una representación teatral donde las miradas juegan un papel decisivo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tal vez en España el retrato de grupo no gozó del éxito que sí tuvo en el ámbito británico durante el siglo XVIII, como indica Barón (2007: 26), pero su producción vivió un buen momento durante el siglo XIX. En los siglos precedentes habían destacado los retratos de grupo realizados por Velázquez –*Las meninas* es una de las obras más importantes de la historia del retrato español- y sería otro de los grandes de nuestro arte quien inaugurase el siglo XIX con otro retrato monárquico grupal, como fue *La familia de Carlos IV.* Y, aunque no es en absoluto extraño encontrarnos este tipo de representaciones dentro de los retratos reales y se siguieron demandando, el verdadero empuje al retrato de grupo que vivió el arte español se debió a la nueva clase social que se abría paso de la mano de la revolución industrial: la burguesía. Serían los miembros de esta nueva clase los que irían tratando de equipararse con la antigua aristocracia a través del retrato por lo que los retratos de matrimonio y los familiares comenzaron a tener una gran demanda. Quizás la característica más novedosa dentro de estos nuevos retratos colectivos fuese la de la intimidad, ya que las obras se alejan de las convenciones del retrato oficial para mostrar escenas más naturales y cotidianas dentro del interior de la vivienda. Este tipo de retrato[13] fue muy frecuentado en la ciudad de Sevilla gracias a la enorme relación que vivió la ciudad con el Reino Unido durante el siglo XIX.

Otro factor que motivó en gran parte la intensa demanda de este tipo de retratos fue el hecho de que durante el siglo XIX se multiplicaran las sociedades civiles. Reales academias, hermandades, sociedades económicas, liceos artísticos y colegios profesionales demandaron obras colectivas que representaban a sus miembros más importantes o que inmortalizaban nutridas sesiones en las que aparecían sus miembros durante el ejercicio de sus labores dentro de la sociedad correspondiente. Los retratos colectivos de artistas, escritores o actores fueron, tal vez, los que más éxito tuvieron entre todos. Una característica que diferencia este tipo de obras respecto a los retratos familiares, es que en los últimos suelen aparecer niños y adultos, hombres y mujeres siendo todo un reto técnico las diferentes edades y condiciones; mientras que en los retratos cívicos la representación suele afectar a personajes de edades similares, y fundamentalmente del género masculino.

[13] Las obras familiares con un claro sentido íntimo había sido muy frecuentes en el ámbito británico bajo la denominación de *conversation pieces.*

Además de las dos clases de retrato colectivo de las que ya hemos hablado, también hay que comentar otro tipo como es el retrato doble, aunque como indica Barón (2007: 28) no es una tipología muy frecuentada. Se demandaron retratos de esposos, que aunque tenían una tradición más antigua –conviene recordar que retratos de esposos ya aparecen en las obras medievales en forma de donantes-, no fueron muy cultivados durante el XIX y el XX. Más frecuentes fueron las representaciones de un progenitor con uno de sus hijos, que en algunas ocasiones suponía la presentación en sociedad de los jóvenes. En este tipo de obras, a partir del siglo XVIII se puede observar un interés en representar a los protagonistas en situaciones informales de carácter íntimo. Durante el periodo romántico también fue bastante frecuente la realización de retratos de hermanos y hermanas.

La misión fundamental de todas las tipologías que pueden encuadrarse dentro del retrato colectivo es la de mostrar una identidad común, por lo que en general no solemos encontrarnos una mera yuxtaposición de retratos individuales colocados de forma armoniosa. Tampoco es trascendental en este tipo de retratos el mostrar una atención especial a la captación psicológica de los representados, ya que no se trata, como comenta West (2004: 106) de individualizar la identidad de un personaje, si no de mostrar la relación existente entre cada uno de los protagonistas. Las relaciones de autoridad o jerarquía, ya sea familiar o profesional, se suelen mostrar a través de las posiciones que cada uno tiene en la obra o la vestimenta de los personajes, pero raro es el caso en el que el autor se detiene en manifestar la autoridad a través de aspectos psicológicos. De todas formas éste extremo ha ido cambiando a lo largo del tiempo, y como indica West (2004: 111) a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX los aspectos emocionales e interiores de los personajes cada vez han ido ganando protagonismo dentro del retrato de grupo.

### 5.7.1 El retrato familiar

#### 5.7.1.1 Retrato de relieve en placas (propuesta para un retrato familiar)

Dentro del FARM encontramos sólo dos retratos colectivos, de los que sólo uno de ellos es una representación que se puede considerar familiar, aunque es cierto que no cumple en absoluto con las características fundamentales antes descritas en los retratos

familiares. Se trata de la obra del escultor Juan González Moreno Retrato de relieve en placas (propuesta para un retrato de familia) de fecha indeterminada y que pasó a la colección autonómica gracias a la donación del legado de González Moreno al Museo de Bellas Artes.

El retrato familiar (Fig. 61) es una obra de pequeñas dimensiones que mide 16 por 19 por 9'6 cm. y de la que Ramallo (CARM, 2009: 138) indica que es difícil saber si se trataría de una obra final o por el contrario de un primer estudio para llevarla a cabo.

Figura 61. Juan González Moreno. *Retrato de relieve en placas.* CARM.

La estructura de la obra, alejada de los habituales retratos familiares, tampoco nos permite afirmar que existiera un deseo de representar al conjunto familiar si no que, tal vez, la obra sea una mera yuxtaposición de retratos individuales. Llama la atención la fórmula piramidal usada en la que el vértice superior es ocupado por el padre, cuyo relieve queda enmarcado en la forma del círculo. En el rectángulo inferior encontramos los otros tres retratos, el de la mujer, el de la hija y el del hijo en el centro justo debajo del padre. Esta estructura responde a un deseo de mostrar de forma inequívoca una jerarquía familiar dominada por el hombre, algo que fue habitual en las representaciones familiares hasta el siglo XIX, pero que poco a poco había ido dejando paso a obras en

las que conceptos como la ternura o el amor familiar se habían impuesto sobre otros como la autoridad y la jerarquía.

A pesar de las pequeñas dimensiones de la obra, y aunque desconocemos la identidad de los representados, el artista busca representar de forma correcta la fisonomía de los protagonistas. Para Ramallo (CARM, 2009: 138) en esta obra modelada en barro y sin policromar, todos los personajes están tratados con verismo y vivacidad gracias a un sutil y alegre toque, que pese a la velocidad no olvida mostrar sus rasgos individuales.

### 5.7.2 El retrato cívico de grupo

#### 5.7.2.1 Reunión de artistas de mi generación en el Café Oriental

El segundo de los retratos colectivos que se conservan en el FARM es un retrato cívico, concretamente que representa a un grupo de artistas que pertenecen todos a la llamada generación de los años 20. La obra se titula Reunión de artistas de mi generación en el Café Oriental y salió de los pinceles del murciano Pedro Flores, de quien ya hemos comentado su biografía en esta investigación.

El óleo, que mide 38 por 55 cm., forma parte de un amplio conjunto pintado cerca de 1959 por Flores en el que rememora escenas de Murcia y su huerta que vivió durante su infancia y juventud alrededor de la década de los veinte. De hecho como comenta Rodenas Moreno (1964) los cuarenta óleos que realizó Flores no están tomados del natural si no que fueron concebidos en los veranos de 1958 y 1959 durante la estancia del pintor en las regiones francesas de Bretaña y Normandía. Según el propio pintor Pedro Flores: *Pintaba entonces la Murcia de mi niñez; unos cuadros hechos de recuerdos y de corazón.* (1964)

La obra, como hemos dicho, forma parte una colección más amplia que se completa con otros treinta y nueva óleos que iban a ser todos colocados para su contemplación en un edificio anexo al Santuario de la Virgen de la Fuensanta en la pedanía murciana de Los Algezares, aunque finalmente la colección completa fue comprada por la Comunidad Autónoma, y se exhibe de forma completa en el Palacio de San Esteban, sede del gobierno regional.

En el caso de la *Reunión de artistas* (Fig. 62), obviamente no se trata de un retrato in situ, si no de un recuerdo de Flores, que rememora cómo eran aquellas reuniones intelectuales al calor del café y la música en el Café Oriental de la capital murciana. En la obra se puede apreciar el salón del café abarrotado de clientes. Pese a ser un retrato interior podemos intuir que se trata de una escena nocturna al quedar oscurecidos las cristaleras que dan al exterior y al estar encendidas las luces artificiales del establecimiento. La obra queda compuesta en varios planos yuxtapuestos que nos traen a la cabeza ciertas técnicas fotográficas como la del desenfoque. En primer término aparecen esbozados en la esquina inferior izquierda un par de clientes mientras charlan. En segundo término, a la derecha, aparecen perfectamente reconocibles los artistas que discuten mientras toman una taza de café. En un tercer grupo, podemos apreciar una banda de música que ameniza la velada. Y finalmente, en último término intuimos la presencia de otros clientes que llenan el local en el resto de mesas. Además en la obra tiene cierto peso la arquitectura del local que, gracias al nuevo material constructivo del hierro usado en finas columnillas, se ha convertido en un local amplio y diáfano.

Figura 62. Pedro Flores. *Reunión de artistas de mi generación en el Café Oriental.* H. 1959. CARM.

Entre los artistas que aparecen representados en la obra de Pedro Flores, podemos distinguir a Clemente Cantós, Antonio Garrigós, Joaquín García, y al propio Pedro Flores. Como si de una instantánea se tratase Pedro Flores, sentado con sombrero,

discute con Garrigós, que agita la mano apoyándola sobre la mesa. Mientras tanto, Clemente Cantós observa la conversación sentado, y Joaquín hace lo propio de pie. También aparece un camarero con el pañuelo al hombro, sirviendo el café en las tazas de los artistas. Un joven personaje casi de espaldas, que pudiera ser Ramón Gaya, algo más joven que los demás, lee detenidamente el periódico ajeno a la discusión, aunque también sentado en la mesa.

Estas discusiones y conversaciones fueron algo habitual en el Café Oriental donde muchos de los artistas de la generación de los años veinte se reunían para poner en común las nuevas ideas que estaban entrando en el arte murciano. Otros artistas que habitualmente pasaban por las tertulias, fueron Juan Bonafé, Almela Costa, José Planes o los extranjeros Cristóbal Hall y Wyndam Tryon.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.8 El retrato funerario

Si hablamos de la más antigua de las tipologías que conforman el género del retrato probablemente tengamos que recurrir al retrato funerario como punto de partida original de este tipo de representaciones humanas destinadas a representar físicamente a seres humanos. En la Antigüedad Clásica se acostumbraba a realizar unas mascarillas funerarias tomadas de la propia cara del difunto para así mantener el recuerdo de los antepasados durante la eternidad. Esta costumbre que los romanos heredaron de los etruscos, ya había sido habitual en otras culturas occidentales como la egipcia aunque se trataba de aproximaciones más o menos idealizadas del protagonista, y no estaban al alcance de la población como en Roma si no que se realizaban para sarcófagos de altas personalidades.

El arte funerario tuvo un fuerte apogeo durante los primeros años del arte paleocristiano cuando la gente deseaba enterrarse cerca de las reliquias de los mártires de la Iglesia que habían dado su sangre por Cristo. Así nacieron los enterramientos *Ad Sanctas* o *Ad Martyres*, aunque fueron pronto prohibidos por su abuso. El arte funerario quedó prácticamente olvidado durante la Alta Edad Media, aunque comenzó a ser recuperado en época gótica gracias a las tumbas reales que se construían en las nuevas catedrales. Esta leve recuperación gozó de un gran auge en época del Renacimiento, momento en el que el arte sepulcral tuvo un éxito enorme y los grandes gobernantes, reales, civiles o religiosos proyectaron enormes monumentos funerarios a medio camino entre la escultura y la arquitectura para gloria y recuerdo de su personalidad.

En las etapas posteriores el retrato funerario continuó existiendo en los grandes programas sepulcrales, aunque poco a poco fueron introduciéndose también otras técnicas como la pintura, en estas representaciones gloriosas de la muerte, que el cristianismo toleraba por su relación directa con las representaciones triunfantes de Cristo muerto en la cruz.

Aunque el arte funerario siempre ha tenido predilección por la escultura, durante el siglo XVII y hasta el XIX fue habitual encontrar representaciones post-mortem individuales en homenaje y recuerdo a los fallecidos.

Esta clase de retratos funerarios tuvieron en el retrato funerario infantil una de sus ramas más llamativas. En el siglo XIX el retrato funerario pictórico comenzó a ser poco a poco sustituido por un retrato fotográfico de los difuntos, al ser la fotografía un modo más rápido y barato de inmortalizar el recuerdo de los antepasados.

A principios de siglo XX esta clase de representaciones aún seguían vigentes en los países europeos, aunque poco a poco se ha ido perdiendo y difuminando esta costumbre en buena parte de los territorios, siendo más habitual la inclusión de fotografías todavía en vida en las tumbas de los familiares o si se realiza un retrato pictórico en homenaje que también represente al protagonista en vida.

La bibliografía escrita ya sobre el arte funerario en España es extensa, aunque cabe citar la obra pionera de 1919 escrita por Ricardo de Orueta[14] que fue quien comenzó a dar una importancia real a esta tipología de arte que hasta entonces había sido, casi en exclusiva, materia de estudio para los arqueólogos.

En la Región de Murcia existen también algunos ejemplos de arte funerario dignos de entrar en un análisis completo a nivel nacional, siendo alguno de esos ejemplos las dos obras que se conservan con carácter funerario en el FARM, por una parte el sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda, y por otro el retrato infantil funerario que pintó Rafael Tegeo y que se conserva en el Museo de Bellas Artes.

[14] Ricardo de Orueta publicó en 1919 la obra titulada *La escultura funeraria en España*, aunque en realidad era parte de un proyecto mayor que comenzó en la citada obra con las provincias de Cuenca, Guadalajara y Ciudad Real, analizando el arte sepulcral que en ellas encontró entre los siglos XIII y XVII.

### 5.8.1 El arte sepulcral en el FARM

Como ya hemos comentado en época renacentista se produce una revitalización del arte funerario gracias al éxito que vive en esta época el sepulcro como monumento funerario para gloria y recuerdo de un individuo tras la muerte. Como indica González de Zárate (1989) la concepción del arte funerario del Renacimiento difiere bastante de otras épocas como la Edad Media o el Barroco. El concepto de lo macabro y la aparición de calaveras y esqueletos, se reemplaza por una plástica más dulce en la que la muerte es concebida como un momento de dormición y los yacentes muestran un rostro que transmite tranquilidad y equilibrio, en la espera de la resurrección de la carne.

Las tumbas renacentistas pretenden exaltar al individuo difunto por lo que suelen disponer complejos programas iconográficos que mezclan lo sacro y lo profano para así poner de manifiesto la grandeza del representado. Normalmente estas representaciones tratan del dignificar el recuerdo además mediante el uso de materiales nobles y la colocación del monumento en un lugar destacado de la iglesia o claustro correspondiente, por lo que el material más usado solía ser el mármol, y el lugar preferido solían ser lo más cerca del presbiterio posible.

El otro de los puntos fuertes que justificaban la realización de un sepulcro, era poner de manifiesto el triunfo de la fama del protagonista sobre la muerte, ya que la fama era considerada en el Renacimiento como el único elemento que sobrevivía eternamente a la muerte. Esta idea entronca directamente con las corrientes petrarquistas de la época muy presentes en el siglo XVI en España gracias a la difusión de su obra *Los triunfos*.

Un resumen interesante de estas ideas lo hace Panofsky:

> *Estos programas iconográficos en el arte sepulcral se disponen como un canto al hombre, como un instrumento de su exaltación. La iconografía de estos sepulcros en el Renacimiento no se dispone solamente para reconocer la piedad o santidad del finado, también como reconocimiento a su labor política, científica o social.* (Panofsky, 1964)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.8.1.1 Sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda

Dentro de estos términos, y cumpliendo todas las características antes citadas, podemos analizar la primera de las obras de carácter funerario que encontramos en este repaso por el retrato del FARM. Se trata del Sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda., realizado en el año 1572 por el escultor italiano Bartolomé de Lugano en mármol de Carrara y que mide 272 por 157 por 133 cm.

Don Esteban de Almeyda, el protagonista, era portugués de nacimiento y fue hijo de Don Diego Fernández de Almeyda, Prior de Ocrato, quien, gracias a sus grandes méritos, ostentó un alto cargo en el Reino de Portugal. El matrimonio entre la Infanta Doña Isabel de Portugal y el emperador Carlos V, fue el motivo por el que Don Esteban de Almeyda pasó al Reino de Castilla ocupando el cargo de capellán de la emperatriz. Las grandes simpatías que despertó en la corte castellana hicieron que en 1532 fuese nombrado Obispo de Astorga y en 1542 fuese nombrado Obispo de León sustituyendo a Don Sebastián Ramírez.

El 13 de Julio de 1546, fue promovido como Obispo de Cartagena siendo sustituido en León por Don Juan Fernández de Temiño. Ya en Murcia, el Obispo Esteban Almeyda, mantuvo muy buena relación con los jesuitas por lo que propició la llegada de la orden a la ciudad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Según Alcázar (1710), el Obispo Almeyda escribió en 1555 una carta a San Francisco de Borja que se encontraba en Plasencia, por la que pedía encarecidamente que enviase algunos padres jesuitas a Murcia para poder dar inicio a la fundación de un nuevo Colegio en la ciudad. San Francisco, condescendiente, envió cinco padres desde los colegios de Valencia y Gandía, también al primer rector del mismo que, llegado desde Zaragoza, sería Don Juan Bautista de Barna. El Palacio Episcopal recibió a los nuevos padres jesuitas en la ciudad, aunque al poco tiempo ya ocuparon el nuevo Colegio, que empezó su construcción en 1555 en un solar que el Obispo poseía extramuros de la ciudad con un jardín y una casa de recreo, cerca de 'La puerta de los Porceles' y enfrente de la Iglesia de San Miguel. En 1576, empezaron las clases en el Colegio pese a no estar acabada toda la construcción.

El Colegio se iba a destinar en principio a la oración y la evangelización aunque pronto los jesuitas convencieron al Obispo para que también se impartieran clases de Artes, Gramática y Teología convirtiéndose así en uno de los centros de estudios más importantes del país, incluso por delante de algunas universidades. Don Esteban de Almeyda, que había asistido al Concilio de Trento, pensó en el Colegio de San Esteban como un nuevo foco cultural y artístico en la ciudad desde donde poder enseñar a generaciones enteras de murcianos bajo las nuevas premisas impuestas por Trento. Su pasión por cultivar la mente y el espíritu se tradujo también, como comenta Botías (2009), en la donación de su biblioteca particular al Colegio, que fue incrementada también por sus sucesores y que se salvó milagrosamente tras la expulsión de los jesuitas y que fue devuelta a la Iglesia en el Siglo XVIII.

El 19 de Agosto de 1557 el Obispo Almeyda, quien había costeado todas las obras del nuevo colegio, realiza la primera escritura de donación en la que se especifica el uso del Colegio ante el escribano Juan de Jumilla, según cuenta López García (2006). En la dotación se incluyen como carga, dos cátedras de gramática, una de retórica, una de moral y una de misión, siendo ocupadas por doce personas que residían en el Colegio. También se especificó en esta donación quienes quedarían como patronos del Colegio: El Obispo de la Diócesis de Cartagena que hubiera en el momento, el Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, el Concejo de Murcia, el Corregidor y el Regimiento de la ciudad de Murcia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hasta tal punto se identificó el Obispo con el proyecto de San Esteban, que su escudo de armas aparece representado en infinidad de rincones del edificio. Dentro del proyecto del Colegio de San Esteban, claro está, que el Obispo Almeyda prestó mayor atención a la construcción de la Iglesia del centro. Fue en ella donde decidió cristalizar su relación con el colegio al enterrar su cuerpo para que "*con esto tengan más memoria de su ánimo"* según escribió el primer rector de la fundación. La intención de Esteban de Almeyda fue enterrarse bajo las gradas del presbiterio, y aunque murió el 23 de Marzo de 1563, su cuerpo no fue enterrado en el oratorio del centro hasta que fue acabada su tumba.

El Sepulcro del Obispo Almeyda (Fig. 63) llegó a Murcia en 1572, y fue esculpido por el italiano Bartolomé de Lugano, según se puede leer en el documento de entrega que el propio artista escribió y en el que se puede leer lo siguiente "*ahora que*

*yo el dicho Bartolomé de Lugano he traído el dicho túmulo y lo estoy labrando e asentando e poniendo en posición"* y donde él mismo reconoce ser milanés, vecino de Alicante y marmolista[15].

Figura 63. Bartolomé de Lugano. *Sepulcro del obispo D. Esteban de Almeyda.* 1572. CARM

López-Jiménez (1970) afirma que este autor era hermano de Juan de Lugano, también milanés y con taller en la ciudad de Alicante, hecho que no ha podido ser contrastado aunque estudios posteriores de ambos autores sí hablan de un más que posible parentesco familiar entre ambos, como indica López Torrijos (2002). Juan de Lugano fue el artista que realizó supuestamente el Sepulcro de los Condestables en la Catedral de Burgos o el enterramiento del Cardenal Tavera en Toledo, aunque posteriores análisis han demostrado que su participación fue mínima (Cadiñanos, 1983) y su principal actuación, según López Torrijos (2002) fue la de ser el enlace comercial

[15] Parte del documento de entrega del sepulcro del obispo Esteban de Almeyda se puede leer en el artículo que Crisanto López-Jiménez escribió el 22 de Noviembre de 1970 en el Diario Línea.

que traía a España obras en mármol del norte de Italia. Según el Marqués de Loyoza (1957) Juan de Lugano fue uno de los últimos representantes del clan de los Gazini y de los Aprile, oriundos del Lago de Lugano y establecidos en Génova, sin embargo, según Gutiérrez-Cortines (1972) las figuras de Juan y de Bartolomé, nos aparecen bastante desdibujadas ya que carecemos de datos suficientes sobre su actividad profesional. Es más, en el documento el artista asegura que ha *"traído"* el sepulcro lo cual puede ser interpretado como que lo hubiera labrado casi en su totalidad en otro sitio, ya fuera desde el taller de Alicante o desde Génova.

Como analiza Redondo Cantera (1986) la influencia que tuvo el sepulcro que Sixto IV se construyó en su capilla de la Basílica de San Pedro del Vaticano fue fundamental en el arte sepulcral renacentista español. Según Redondo en el modelo de Sixto IV el éxito del modelo creado por Pollaiuolo se basó en tres aspectos fundamentalmente: el primero fue la propia condición exenta del monumento funerario, que se alejaba de los modelos murales que se habían extendido en las tumbas papales durante toda la Edad Media y el Renacimiento; el segundo aspecto, que causó gran impacto fue la originalidad de una decoración figurada rodeando el sepulcro; y el tercer punto fue la propia construcción del túmulo donde la cama se apoya sobre un tronco de pirámide con paredes cóncavas.

El primer ejemplo de modelo de cama sobre tronco piramidal cóncavo en un monumento funerario español fue la tumba del Príncipe Don Juan en el convento de Santo Tomás de Ávila, creado en 1513 por Domenico Fancelli, escultor florentino relacionado con el círculo de Donatello y también con los círculos de Carrara.

Siguiendo esta línea podemos encontrar en el sureste el Sepulcro de Juan de Orea[16], hecho por Diego Fernández de Villalán en la Catedral de Almería, y el Sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda, en la Iglesia de San Esteban de Murcia, debido a manos italianas, como fueron las de Bartolomé de Lugano quien nos dejó uno de los pocos ejemplos de arte funerario en la Región de Murcia, aparte de ser una de las obras más sobresalientes del italiano por la delicada ornamentación de los hábitos episcopales

[16] Juan de Orea fue el tasador oficial del Sepulcro del Obispo Almeyda, y su único peritaje fue más que suficiente para que Bartolomé de Lugano aceptase el costo de dicha obra.

y la sutileza con la que fueron grabados los elementos de orfebrería y la ornamentación textil de la ropa.

A simple vista, el Sepulcro del Obispo Almeyda, puede parecer un encargo demasiado presuntuoso. Sin embargo no lo es tanto teniendo en cuenta el gran número de encargos que en aquellas décadas del Siglo XVI se hacían a los talleres de Génova que trabajaban el mármol de Carrara. Según Estella Marcos (1996) el envío de esculturas genovesas a España fue constante, y se mantuvo, aunque con menor intensidad, a lo largo del Siglo XVII. Para Arciniega García (1991) los documentos certifican el movimiento ingente de obras de arte desde Italia coincidiendo con la extensión del *gusto a la antigua* que se había forjado en el país transalpino.

En Génova los talleres escultóricos trabajaban los mármoles de Massa y de Carrara, que según '*Il Filarete*' eran los más gentiles y nobles dentro de todos los mármoles. Por tanto, no es de extrañar, que el Obispo Esteban de Almeyda, recurriera a un encargo genovés para diseñar su monumento funerario, lo cual cobra más sentido sabiendo que el propio Obispo Almeyda había hecho gala de un fuerte impulso humanista como el que llegaba desde Italia. Además como comentan López Torrijos y Nicolau Castro (1991) el prestigio de quien preside el sepulcro va unido a la propia obra y al material del que está hecha lo cual hace que cada vez más los encargos se concentren en Génova. La multitud de pedidos y la instalación de los sepulcros en España, hacía que fuese necesario crear Sociedades o Compañías de intermediarios que pusiera en contacto a los clientes españoles y a los escultores genoveses, facilitando así, que muchos clientes españoles accedieran a una escultura renacentista italiana que, de otra forma, hubiera sido imposible. Y aunque fue el arte sepulcral el preferido por los patronos españoles, no hay que olvidar como indican López Torrijos y Nicolau Castro (2001) que también llegó una gran cantidad de escultura de devoción tanto de bulto redondo como en relieve.

En el caso de Sepulcro del Obispo Esteban de Almeyda, que es el que nos ocupa, la obra, como dijimos antes, sigue la estela del sepulcro vaticano del Papa Sixto IV, aunque el sepulcro murciano se diferencia del túmulo papal en la decoración de los laterales cóncavos, que en esta ocasión se decoran con relieves ovalados flanqueados por las figuras de los evangelistas desprovistas de cualquier tipo de marco.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El sepulcro, en palabras de Torres-Fontes (2002) estuvo empotrado durante años en un testero del Evangelio en la capilla mayor de la Iglesia de San Esteban en un arco de mampostería de estilo herreriano, tal como lo describe Gutiérrez-Cortines Corral (1972), distribuyéndose las partes de forma arbitraria: los laterales – que según la descripción de Fuentes y Ponte (2005) miden 2'38 metros de longitud- del sepulcro aparecen superpuestos, las partes trapezoidales aparecen dentro del nicho y coronando el arco junto al sombrero episcopal, mientras que las cuatro esculturas que estaban en las esquinas de la tumba se colocaron dos dentro del nicho y otras dos coronando las esquinas del frontón que remataba el arco. Y pudo perderse el sepulcro, ya que tras la expulsión de los jesuitas, el Colegio y la Iglesia de San Esteban fueron dedicados desde 1769 a Real Hospicio y Casa de la Misericordia, según las gestiones que había iniciado Pedro Rodríguez de Campomanes, aunque antes de recibir a La Casa de la Misericordia hospedó durante un corto periodo de tiempo a la Compañía de Dragones de la Reina. Pese a este nuevo uso, en la Real Cédula dictada por el monarca se dejaba bien claro que se debían guardar y respetar todos aquellos derechos – incluyendo, claro está, las sepulturas – que hubiera adquirido una persona dentro del conjunto. Más tarde el Colegio y la Iglesia de San Esteban pasaron a ser Manicomio Provincial y, durante la Guerra Civil, fue ocupado transitoriamente por las tropas del ejército provocando algunos daños irreparables, hasta que en 1972 se planteó el derribo de todo el conjunto arquitectónico debido a la situación de ruina que sufría, y terminó por ser restaurado para albergar el Museo del traje folclórico y el centro de actividades culturales de la Diputación Provincial. En 1984 la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia eligió este antiguo Colegio para ser la sede del Gobierno Regional. Pese a conservarse el Conjunto, la Iglesia pasó a ser una sala de exposiciones temporales, por lo que el Sepulcro del Obispo Almeyda fue retirado del crucero del templo.

En cuanto a la forma, el Sepulcro obedece al tipo sixtino de efigie yacente sobre rico lambrequín y un pedestal con paredes cóncavas. El Obispo luce las ropas litúrgicas propias de su dignidad, destacando la rica dalmática recamada y la casulla romana ejecutada con gran maestría mostrando un brocatel con cenefa bordada en el centro con imágenes religiosas como son las de San Pedro *in pectore*, San Juan Evangelista y una mártir labrada de forma sobresaliente. El Obispo lleva también las manos enguantadas con sortijas y una espectacular mitra con cabujones y piedras preciosas engastadas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Descansa la cabeza sobre ricos almohadones, y junto a ella, el báculo vegetalizado muestra la dignidad del Obispo.

El rostro del Obispo es noble, reproduciendo su mentalidad eclesiástica y autoritaria, sin embargo la dulzura del gesto le acerca más al sueño que a la muerte, quedando así patente un acusado carácter humanista en el retrato.

El pódium del sepulcro queda decorado en los lados mayores por dos relieves orlados flanqueados por las imágenes de los evangelistas. La diferencia entre la escultura yacente y la de los relieves es notable, siendo en las escenas del pedestal donde se observa un mayor carácter italiano deudor del renacimiento que se desarrolla en los talleres lombardos. Para Gutiérrez-Cortines (1972), el relieve con la escena de la lapidación de San Esteban tiene como claro referente al cuadro pintado por Giulio Romano en la Iglesia de Santo Stéfano de Génova. En el relieve murciano queda al descubierto un excelente trabajo en el estudio de la perspectiva y los contrastes entre luz y sombra. En el relieve opuesto, el de la Coronación y Asunción de la Virgen, la escena se presenta con unos ángeles asistentes que quedan armoniosamente distribuidos en la obra con las nubes de fondo. En ambos casos, el relieve gradual es concebido como base para la creación de la perspectiva y la profundidad, aunque las figuras en escorzo contribuyen también a potenciar la sensación de profundidad y las tensiones dramáticas, en un juego de contrastes en el que la luz es uno de los principales protagonistas de un claroscuro que confiere de un gran volumen a las figuras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los evangelistas, a su vez, recogen ciertas influencias del manierismo con unos rasgos muy vitales y una grandilocuencia exagerada desarrollada gracias a los movimientos ampulosos que trascienden la propia exigencia de la imagen. San Marcos y San Mateo muestran unos tejidos caprichosos que envuelven las cabezas describiendo un semicírculo que equilibra la posición diagonal de la pierna izquierda a la vez que se contrapone con el gesto del brazo derecho. Todo esto, así como la manera de distribuir en círculos concéntricos las telas de los hombros, puede relacionarse, según Gutiérrez-Cortines, con los ángeles tenantes del sepulcro de Don Pedro Enríquez, hecho por Antonio Aprile en la Universidad de Sevilla, y con el de doña Catalina Ribera realizado por Pace Gazini que se encuentra en la misma capilla. Lo cual habla claro de las relaciones personales entre los artistas lombardos que trabajan en España durante el Siglo XVI.

Completan el sepulcro el relieve frontal con el escudo de armas de los Almeyda, y cuatro figuras de bulto colocadas en las esquinas del túmulo. El escudo familiar aparece sin sombrero episcopal según lo describe Torres-Fontes: *Enmarcado en cartela de cueros recortados y está compuesto por seis roeles y un león rampante en dos campos partidos en palo.* (2002)

En cuanto a las cuatro figuras de bulto redondo de las esquinas son de una enorme rigidez y presentan una composición cerrada, como un bloque, sin una búsqueda de efectos expresivos o movimientos.

### 5.8.2 El retrato infantil funerario en el siglo XIX

Como ya comentamos anteriormente en la introducción, el retrato de difunto comienza a convertirse desde el siglo XVII en una costumbre dentro del seno de las familias como una manera de dejar constancia de la muerte de un ser querido y recordarle así para la eternidad. Esta clase de representaciones tienen su origen en las imágenes *maiorum* que la cultura romana extiende por todos los rincones de Europa y que eran mascarillas funerarias hechas en yeso a partir del rostro del difunto, de forma que su físico permaneciese junto a la familia como señal de dignidad y honra para todo el conjunto familiar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para Borrás Llop (2010) este tipo de representaciones nos puede ayudar mucho a la hora de trazar un estudio socio-cultural de la familia. Él se adhiere a las ideas de Goody (2001) que habla de que los ritos funerarios ayudan a comprender mejor las relaciones dentro del núcleo familiar, y desmiente así a otros historiadores que citaban el nacimiento de la *familia afectiva* en las familias europeas exclusivamente.

En el caso español el retrato de difunto quedó reservado durante los siglos XVII y XVIII a las clases más altas de la sociedad, y su expansión entre el resto del pueblo se produjo en el momento en el que el género del retrato atravesó las paredes del hogar y alcanzó un sentido íntimo y privado durante el siglo XIX. En este siglo el retrato de difunto ya no era sólo competencia de la pintura si no que debía competir con la fotografía, que al final, acabó por imponerse.

Como indica Gutiérrez García (2005: 285) el retrato de difunto fue una constante durante todo el siglo XIX, y en algunos casos se unió esta costumbre con el retrato

infantil que también gozó de gran éxito en esta centuria. Sin lugar a dudas, durante este siglo se potenció sobre manera la cultura del sentimiento, en el que el retrato mostró la unión familiar a través de ideas como el cariño o la ternura en lugar de la tópica jerarquía que habíamos visto en el pasado. En este sentido el retrato infantil funerario cobró un doble sentido, por un lado dejar constancia de la muerte del pequeño, y por otro mostrar el cariño de la familia por uno de sus miembros.

#### 5.8.2.1 Niña muerta

Este doble significado lo cumple el único retrato de este tipo que se encuentra en la colección de arte autonómica, y que se titula Niña muerta. La obra debida al pincel del caravaqueño Rafael Tegeo, se debió realizar durante la primera mitad del siglo XIX y es un óleo sobre lienzo que mide 74 por 96 cm.

Aunque la biografía de Rafael Tegeo ya la conocemos, sorprende la versatilidad de su técnica, que bien se atreve con la pintura de historia, la mitológica o el retrato cumpliendo siempre con obras de lo más correctas en cuanto a la técnica. Y, aunque conviene decir que fue el retrato el género en el que se movió el pintor, la representación que ahora tratamos suponía un reto para el pintor, tanto desde el punto de vista temático como técnico, puesto que, según Gutiérrez García (2005) este tipo de cuadros suponen un *singular sentido morboso en el que los parámetros academicistas se entreverán con postulados románticos*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el retrato de Tegeo (Fig. 64) se observa la figura de la niña difunta recientemente, recostada, de cuerpo entero y en soledad, lo que era una constante en la gran mayoría de obras de esta tipología –bien fuera en pintura o fotografía- según comenta Borrás Llop (2010).

En el caso de nuestro retrato la niña reposa sobre un gran almohadón azul que hace las veces de colchón, y éste se encuentra sobre una mesa forrada con una tela de terciopelo rojo. La niña viste una indumentaria bautismal, pintada con todo detalle y primor. Una prenda delicada en la que destaca su decoración floral y los suaves colores.

Figura 64. Rafael Tegeo. *Niña muerta.* H. 1830. CARM.

Su cabeza, cubierta en parte por un gorro de estilo vegetal, muestra una cara tranquila y serena, que sugiere, más que la muerte, una expresión durmiente en la pequeña. El hecho de que se cubra la cabeza con un elemento de carácter floral viene motivado por la tradición cristiana del ritual funerario infantil. El *Ritual romano*, que compiló Paulo V en 1614 hablaba de la ceremonia dedicada a los párvulos, y explicaba que debía aparecer sobre sus cabezas una corona de flores para representar la entereza de su carne y virginidad (Righetti, 1964). Se completa la composición con un cortinaje azul oscuro con motivos florales en blanco, y un fondo exterior que complementa la imagen de la niña y que representa un crepúsculo en el que el sol se esconde tras las montañas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.9 El retrato histórico

Se puede decir que esta tipología de retrato en realidad se encuentra a caballo entre dos géneros pictóricos muy habituales como son el retrato y la pintura de historia. Su objetivo es el de presentar imágenes de personajes del pasado en modo de retratos autónomos.

Este tipo de retratos gozaron de un enorme éxito en la época romántica, entre mitad de siglo XIX y la década de 1880, aunque en realidad no se puede decir que fuese la primera vez que se hacían retratos de personajes que ya no podían posar para el pincel del pintor. De hecho en época renacentista ya se iniciaron los retratos históricos gracias al impulso que tuvieron las iconotecas de personajes de la Antigüedad Clásica, como muestra de admiración y buen gusto por parte de quien los demandaba. Es más, para West (2004: 78) algunos artistas en el Renacimiento comenzaron con la representación, más o menos veraz, de personajes históricos a los que Leon Battista Alberti había encumbrado gracias a su valor y a su moral. Para la investigadora inglesa (West, 2004: 79) el retrato histórico disuelve las fronteras entre los personajes históricos y los contemporáneos, ya que sobre todo en el Renacimiento, en algunos programas iconográficos mezclan a personajes históricos –santos o mártires, fundamentalmente - con otros contemporáneos como los patronos. Este es un hecho que ya puede ser advertido con anterioridad en la época medieval, donde la mayoría de los retratos que nos han llegado vienen vinculados con la pintura religiosa o histórica.

Más tarde, durante el barroco, los retratos históricos que nos encontramos siguen respondiendo a las motivaciones renacentistas, pero a la vez gracias a la Contrarreforma

de la Iglesia Católica hay un gran impulso en los sistemas educativos de las iglesias, lo que produce que la representación de santos y personajes históricos vinculados con la Iglesia se multipliquen para servir como ejemplo y estímulo a los fieles cristianos. Además existe un cierto afán por representar a monarcas y gobernantes contemporáneos como si fuesen personajes históricos, imitando así poses y vestimentas antiguas. Este hecho hace que este deseo historicista se afiance en el género del retrato.

Sin embargo, como apunta Barón (2007: 36), durante el siglo XIX, se incrementó el afán por representar directamente a personajes históricos, aunque no ya en las acciones que le hicieron pasar a la historia como se solía hacer, si no que comienzan a ser representados de manera individual con un gran esfuerzo por parte de los pintores de que fueran representados con una verosimilitud renovada. Así surge esta tipología del retrato histórico que comienza a cuidar mucho más aspectos puramente iconográficos como la vestimenta o las armas bajo el deseo de que ese nuevo parecido fuese creíble. En este retrato, lejos de lo que sucede en la pintura de historia que se define por una acción, el artista se ve obligado a concentrarse en el físico del personaje, así como en la trasposición al rostro de las cualidades que se le atribuían.

En España, uno de los proyectos más ambiciosos en cuanto al retrato histórico se refiere fue el de la *serie cronológica de los reyes de España*, llevada a cabo por el taller de José de Madrazo. Sin embargo, la grandeza y el carácter heroico de muchos de los personajes, que fueron representados dentro de esta tipología de retrato, hizo que un buen método para llevar a cabo las obras fuese el de la escultura monumental que además contaba con la ventaja de la proyección pública del representado.

Además de personajes históricos vinculados con la heroicidad o el poder, otros personajes también fueron objeto de esta clase de retratos: especialmente pintores y escritores. El hecho de que pintores y artistas fuesen representados en retratos históricos suponía una manera interesante de dignificar la profesión y volver a poner en valor el mundo de la pintura. Entre los escritores Cervantes fue el más representado, eso sí, muchas veces representado de un modo próximo al que se representaba a su personaje D. Quijote, identificándose al escritor con el personaje.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.9.1 El retrato de historia en la colección autonómica

#### 5.9.1.1 San Francisco de Borja

En el FARM nos encontramos con algunos ejemplos de estas representaciones históricas de personajes famosos realizadas a modo de retrato individual y no enmarcadas dentro de una pintura de historia.

La obra más antigua que hallamos dentro de la colección autonómica es el San Francisco de Borja del escultor francés Nicolás De Bussy. Esta obra, que hoy se puede admirar en el Museo de Bellas Artes de Murcia, fue en realidad realizada para ocupar uno de los altares de la iglesia del Colegio jesuita de San Esteban en la ciudad de Murcia. La compra de dicho inmueble por parte de la CARM supuso el paso de la escultura a la colección de arte de la Región de Murcia.

Aunque la biografía de Nicolás De Bussy sea sobradamente conocida, haremos un breve repaso para ponernos en contexto. Pese al debate, hoy sabemos gracias a López Jiménez (1954: 72-73) que nació en la ciudad de Estrasburgo. Trabajó en la corte como escultor real aunque prefirió vivir alejado del fasto de la capital. Se casó en Alicante, trabajando en la zona con proyectos en Elche, Aspe, Orihuela o Murcia por ejemplo. A Murcia llegó alrededor de 1688, según Ibáñez García (1728), y se marchó sobre 1706. Su escultura supuso una renovación estilística en el levante gracias a la inclusión de las novedades europeas y de la escultura de la corte.

En cuanto al protagonista de la imagen, S. Francisco de Borja, también su vida es suficientemente conocida. Natural de Gandía, fue Marqués de esta localidad y asistió en Tordesillas a la reina Juana 'La loca', siendo elegido por su hijo el Emperador Carlos V como *gran privado* y *caballerizo* de la emperatriz Isabel de Portugal, de quien acompañó el féretro hasta Granada en 1539. Pese a haberse casado y tener ocho hijos, Francisco de Borja decidió entrar en la Orden Jesuita, donde llegó a ser General de toda la Orden 1565. Fue canonizado santo en Roma en el año 1671.

Aunque Nicolás De Bussy dio buena cuenta de la piedra donde demostró un gran dominio de la técnica, esta obra de San Francisco de Borja (Fig. 65) fue tallada en madera de ciprés y policromada posteriormente.

Las medidas de la obra son prácticamente de tamaño natural con 168 por 90 por 55 cm. Como comenta Sánchez Rojas (1982: 77) en este tipo de obras Bussy sabe como representar la expresividad de la psicología a la vez que la plasma en un elegante contenido formal.

En sus obras más conocidas su estilo se distingue por un tratamiento exquisito de las manos, con una uñas recortadísimas y las venas marcando laberínticas formas. Este rasgo es apreciable en la escultura de San Francisco de Borja en la que las manos juegan un papel trascendental al ser protagonistas de la escena que Bussy quiso representar del santo español, y que es una de las más famosas de su vida. En un truculento diálogo con la muerte, Francisco sostiene con la mano izquierda una calavera coronada que representa la efigie de la emperatriz Isabel ya muerta.

Se dice que tras el viaje hasta Granada para ser enterrada su cuerpo, no embalsamado, había entrado en estado de descomposición y que al abrir el ataúd todos apartaron la mirada excepto Francisco quien miró su rostro, que hasta hace bien poco era joven y bello, y dijo *nunca más servir a un señor que pueda morir.* La frase que no está clara que fuera dicha por Francisco ha servido para aumentar la leyenda acerca de ese pasaje de su vida que es uno de los más representados en su iconografía.

El protagonista de la obra viste la túnica y el manto de la Orden jesuita, pese a que en el momento de la escena aún no había entrado en dicha congregación. Son de color azul oscuro y llevaban bordados de oro en las zonas exteriores de ambas prendas, así como en la parte central de la túnica y alrededor del cuello redondo de la misma.

No sabemos si fue el propio Nicolás De Bussy quien habría policromado la obra, algo probable para Sánchez Rojas, pero lo cierto es que el estofado en los extremos del manto y la túnica lograban una gran calidad en la cenefa, aunque por desgracia sólo es posible apreciarlo en las fotografías ya que tras la última restauración los ribetes dorados han desaparecido. Los amplios pliegues de la vestimenta dotan a la obra de un sentido de movimiento que acentúa la tensión dramática del momento representado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 65. Nicolás de Bussy. *San Francisco de Borja.* CARM.

Según Gutiérrez García (2005: 87) la escultura de Bussy se caracteriza por el empleo de tonalidades ásperas y una representación muy expresiva y atormentada, lo que concuerda con el espíritu contrarreformista y ascético de ese momento, además la teatralidad y la tensión expresiva también enlazan con la escultura barroca española que se mueve dentro de estos cánones. Estas características pueden ser perfectamente observadas en su rostro, donde Francisco de Borja hace gala de un expresivo realismo concentrando toda la fuerza interior del personaje en su reflexión acerca de la muerte a través de una penetrante mirada que tiene como destino la calavera. El dramatismo de su delgado rostro y la conmovedora escena no aleja al artista de dotar a la escultura de un gran rigor técnico al plasmar incluso los detalles de la cara, como las arrugas de la frente.

Si dejamos el barroco y este tipo de retratos históricos con un fin evangelizador, pasaremos al siglo XIX donde el retrato histórico que trata de dignificar a personajes del pasado acaba por suponer una tipología en sí misma y es frecuentada por todo tipo de artistas.

### 5.9.1.2 Cardenal Belluga

La primera de las obras de carácter histórico que nos encontramos entre los retratos del FARM en el siglo XIX no se puede calificar estrictamente de retrato, aunque contiene uno en su composición. Se trata de una alegoría sobre el Cardenal Belluga que pintó el artista José Pascual y Valls entre 1849 y 1850.

Es un óleo sobre lienzo de enormes dimensiones 271 por 215 cm. y fue titulado *Alegoría a las obras pías del Cardenal Belluga* (Fig. 66). La biografía del autor ya la hemos comentado con motivo del retrato que hizo de la reina Isabel II, aunque recordaremos que es un artista alcoyano, que vivió desde su infancia en Murcia. De raigambre romántica, estudió con Hernández Amores, y se formó también en Paris y Roma.

El protagonista de la obra, Don Luis Belluga y Moncada, es uno de los personajes más ilustres de Murcia, pese a que naciese en Motril –Granada- y que llegase a Murcia en 1705 tras ser nombrado Obispo de Cartagena.

Ya en Murcia tomó partido por el príncipe Felipe D'Anjou en la guerra de sucesión, y trató de dotar a la diócesis de estabilidad económica a través de rentas y propiedades. En 1719 fue nombrado Cardenal y mantuvo una amplia vida política en Italia, donde quedó tan sólo a seis votos de ser nombrado Papa.

A la hora de enfrentarse a esta pintura de historia está claro que Pascual conocía las representaciones tradicionales del Cardenal durante el siglo XVIII. La firma, hoy ilegible, viene acompañada por una inscripción que dedica la obra a la Diputación.

La atribución de la obra a Pascual y Valls es de Baquero Almansa (1980: 369-374). En el aspecto formal observamos el estilo clasicista del autor, eso sí, dotando a la obra de una esencia romántica al representar un momento de exaltación local en el pasado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 66. José Pascual y Valls. *Alegoría a las obras pías del Cardenal Belluga.* H. 1850. CARM.

La figura del Cardenal aparece frontal y de cuerpo entero, con un enorme sentido escultórico reforzado además por los amplios y monumentales pliegues de su túnica. Además una figura profana, como la representación de la alegoría de la Piedad, refuerza este sentido clásico, sin olvidar el fondo del cuadro que representa una arquitectura de origen clasicista en la que vemos un arco de medio punto. La prominencia del dibujo y del contorno es otro rasgo más de su estilo clasicista, pese a lo tardía de la fecha de la obra.

En lo iconográfico, observamos en una estructura piramidal de la obra, al Cardenal Belluga en el centro de la composición rodeado por tres mujeres y seis niños en distintas posturas. A la izquierda del cuadro vemos erguida la figura alegórica vestida al estilo griego recibiendo un documento fundacional de manos del propio Belluga. El protagonista gira levemente su cabeza para mirar a la figura alegórica mientras extiende su mano izquierda para apoyarla sobre la cabeza de uno de los niños en señal de protección. El pasaje histórico hace referencia a las llamadas Obras Pías del Cardenal

cuando aún era Obispo de Cartagena. A partir de 1705 impulsó la economía a través de un sistema de diezmos sobre la producción agrícola, gracias a esta idea, mandó desecar los humedales y marjales de la Vega Baja, fundando allí las comunidades de San Fulgencio, San Felipe y Los Dolores. Las nuevas tierras fueron rotuladas y explotadas por lo que todo lo recaudado en los diezmos de esas parcelas sirvieron al Obispo para fundar una serie de obras de beneficencia como La Casa de Niños y Niñas Huérfanos de Murcia, el centro educativo San Felipe Neri y la Casa de Mujeres recogidas.

#### 5.9.1.3 Beatrice Cenci

En este capítulo dedicado al retrato histórico nos encontramos con un caso de lo más curioso, y es que en el FARM se conservan dos retratos de historia con la misma protagonista, la romana Beatrice Cenci. Su origen italiano podría alejar su representación de una región como Murcia, sin embargo el retrato de esta joven fue un tema de lo más exitoso entre los pintores románticos hacia la mitad del siglo XIX.

En primer lugar merece la pena presentar a la protagonista, Beatrice Cenci. Ella vivió entre 1577 y 1599 en el seno de una familia noble romana y fue protagonista de una historia muy famosa en la Roma de la época, que además sedujo a pintores y escritores románticos como *Stendhal* quien narró su historia[17]. Su padre Francesco Cenci fue un hombre violento e impulsivo que abusó de su mujer, de Beatrice y de sus hermanos con frecuencia, hasta el punto de cometer incesto con Beatrice. El padre envió a toda su familia a un castillo que poseían a las afueras de Roma, y allí fue donde se decidió poner fin a los abusos y matar al padre. En una de las visitas al castillo del padre, primero trataron de envenenarle, pero al no dar resultado, le mataron a martillazos y lanzaron el cuerpo por la ventana para simular un accidente. Nadie creyó la historia, y Beatrice junto a su madrastra y sus dos hermanos, fueron condenados a muerte por el tribunal papal. El pueblo de Roma, que conocía de los abusos del padre, clamó justicia a favor de la familia Cenci, sabiendo de lo injusta de su condena. Consiguieron un corto aplazamiento de la ejecución, pero el Papa Clemente VIII no mostró clemencia y decidió seguir adelante con la muerte de la familia en las puertas del Castillo de Sant'Angelo que entonces ya servía como prisión. La joven Beatrice fue

[17] Stendhal publicó la historia de Betrice Cenci en su relato corto titulado *The Cenci* e incluido en su obra *Crónicas italianas*, publicada por primera vez en 1839. Él se informó gracias a que compró documentación de la época relativa al caso de Beatrice.

decapitada, y aún hoy, en la ciudad eterna hay quien la ve pasear por el puente del Castillo, con su cabeza en la mano vagando como alma en pena.

Como observamos en la historia de la joven romana su caso fue muy famoso entre sus contemporáneos. Estando ella aún en prisión, y cerca del día de su muerte, supuestamente el pintor manierista Guido Reni, entró en su celda para retratarla, siendo esta obra la que marca la iconografía de Beatrice Cenci durante los siguientes siglos. La obra realizada cerca de 1599 está atribuida al Reni y conservada hoy en el Palacio Barberini, aunque pese a la firma descubierta, aún muchos autores dudan de la atribución. Y si famosa fue la historia de los Cenci en su época, en la etapa romanticista que se vivió hacia la mitad del siglo XIX la historia recobró un éxito enorme. Los artistas y escritores que visitaban Roma, tenían en el *Palazzo Colonna* uno de los primeros puntos de visita de la ciudad ya que allí se encontraba el retrato de Reni. Así, el tema interesó a escritores como *Stendhal* o Shelley y a los pintores románticos que copiaron el cuadro de Reni en infinitas ocasiones.

Los dos retratos que se encuentran en Murcia están inspirados en obras anteriores que trataron la representación de Beatrice. El más importante de los dos es el que realizó entre 1853 y 1857 el pintor murciano Germán Hernández Amores. Sobre su vida y obra se ha ocupado Páez Burruezo (1995), además de haber sido tratada ya en esta investigación en el capítulo dedicado al retrato oficial.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En su estancia romana le influyó, como ya hemos comentado, el espíritu romántico de los pintores nazarenos, que buscaban la esencia de la pintura pura en las obras medievales a las que se acercaron. Debido a dicho afán romántico debió visitar y conocer la obra de Beatrice Cenci de Guido Reni, ya que el cuadro que nos ha llegado de Hernández Amores reproduce el de Reni, siendo tal vez un ejercicio para mejorar su técnica que realizó en los años en los que residió en Roma. La obra que fue adquirida por la CARM en 2009, es un óleo sobre lienzo que mide 61 por 50 cm. por lo que es prácticamente del mismo tamaño que la obra original.

El retrato que realiza Hernández Amores (Fig. 67) representa a una joven de piel blanca presentada ante un fondo neutro de tonos oscuros que impregnan a la obra de una calidez que contrasta con el futuro tan duro que se avecinaba para la joven romana. Beatrice aparece representada a modo de sibila con un vestido blanco y un pañuelo del

mismo color sobre la cabeza, consiguiendo así Reni que la joven Cenci, defendida por el pueblo, fuese equiparada a otros personajes femeninos muy populares en la antigüedad. A buen seguro que este detalle anacrónico en la indumentaria de la protagonista llamó la atención de los pintores románticos que se encapricharon de esta obra. La túnica cubre su hombro derecho con amplios y monumentales pliegues, al estilo de una gran escultura griega. El turbante de la cabeza se retuerce sobre su pelo como si se tratase de un reflejo de la turbación de una sibila cuando entraba en éxtasis antes de pronunciar sus profecías.

Figura 67. Germán Hernández Amores. *Beatrice Cenci.* h. 1855. CARM

Hernández Amores reproduce casi a la perfección el retrato manierista. Y fruto de la moda que imperaba dentro de esa corriente artística nos encontramos con una composición algo extraña dentro del género del retrato: la protagonista de la obra es presentada de espaldas al espectador. Esta extraña postura conlleva una forzada solución girando el cuello Beatrice sobre sí misma, de forma que ladeando la cabeza permite que veamos su rostro casi de manera frontal. Esto provoca una estructura en forma de cruz de San Andrés con un eje que parte de la espalda de la joven y otro que comienza en el

brazo convergiendo ambos en la cara de la muchacha, solución muy de moda entre los pintores manieristas de la época.

El rostro de Beatrice es el auténtico protagonista de la obra quedando en el centro de la composición, y estando además, bien iluminado pese al ambiente de penumbra que invade el cuadro. Su cara ovalada muestra las facciones de una bella joven aristócrata romana.

Pese a la elegancia de las formas, sus ojos son capaces de transmitir el dramatismo del momento previo a la ejecución. El ámbito interior de la joven asoma a través de una mirada perdida y melancólica que transmite una profunda tristeza y un cierto grado de confusión. El equilibrio logrado entre lo físico y lo psíquico por Guido Reni, fue bien representado por Germán Hernández Amores, quien dotó a la obra de un toque algo más teatral y dramático a través de la iluminación amarillenta que recorre el cuerpo de Beatrice, así como de ese fondo de colores férricos que nos acercan al personaje y nos involucra en su desesperación.

Como ya apuntamos al comienzo de este análisis sobre el personaje de Beatrice Cenci la obra de Hernández Amores no es la única representación de la joven romana que existe en el FARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El otro retrato de Cenci (Fig. 68) que se conserva, está en el Palacio de San Esteban y es una copia anónima realizada en la segunda mitad del siglo XIX, lo que ejemplifica bien el éxito que tuvo el tema de Beatrice entre los pintores románticos y post-románticos.

La obra, que fue adquirida en 1989, es una representación formalmente similar al retrato que acabamos de estudiar de Hernández Amores, sin embargo en un análisis más profundo observamos que no está basada ni en la pintura del murciano, ni en la original atribuida al boloñés Guido Reni.

Figura 68. Anónimo. *Beatrice Cenci.* h. 1850. CARM

El cuadro mide 46 por 58 cm. y está realizado con la técnica del pastel sobre el soporte del papel. Aunque la estructura es igual a la de la obra de Reni, con la joven de espaldas que se gira mostrando su rostro, en este caso vemos a la romana en un plano más cercano en el que incluso la túnica llega se corta con el límite de la obra en la espalda, mientras que en la anterior representación podíamos ver la figura exenta de la muchacha. Los pliegues de la túnica en el caso de esta imagen anónima se han reducido en número pero se han ampliado en volumen. La sensación monumental se hace más fuerte, mientras que el movimiento de la vestimenta desaparece y con él, los dramáticos juegos de luces y sombras.

Analizando la zona de su cabeza y rostro es donde encontramos mayores diferencias con la obra de Reni y su copia de Hernández Amores, y de hecho son éstas las que nos empujan a pensar que el autor que realizó esta copia en pastel de Beatrice Cenci se basó en una imagen distinta que existía de ella. Las elegantes facciones de la joven se mantienen, aunque en este caso vemos una piel algo más pálida que en la obra

de Reni. El rostro ovalado parece que se ha hecho más carnoso y redondeado en la zona de los mofletes. Su mirada melancólica y desesperada se ha conservado en esta obra también, aunque en este caso se ha hecho algo más fría y distante. Al menos los tonos fríos y oscuros del fondo no consiguen que el espectador se introduzca en el problema de la protagonista como en el caso del retrato de Hernández Amores.

Aparte de las diferencias recién señaladas, existe otro detalle que es el que nos lleva a pensar que ambas obras han sido copiadas de originales distintos. Se trata del cabello de la joven Cenci. En el caso de la obra de Hernández Amores, el pelo de la joven es castaño y se muestra ondulado y deslavazado asomando por debajo del turbante que viste sobre la cabeza. En el retrato anónimo el cabello es más claro, casi llegando a ser un cabello rubio, y se ha tornado liso y compacto en lugar de aparecer en mechones separados. Este detalle nos ha llevado a pensar que este artista copió su imagen de Beatrice Cenci de otra obra que la representa y en la que coincide en esta efigie más amable, menos desgarradora, con la cara más carnosa y el cabello rubio. Se trata de la obra de Aquille Leonardi que hizo como pintura de historia a mitad del siglo XIX. En realidad la obra de Leonardi es una composición más grande y compleja que representa el momento en el que Guido Reni entró en la celda de Cenci para hacer su retrato. La imagen que hace Leonardi de la joven romana obviamente es muy parecida al retrato que hizo Reni, sin embargo en su representación es posible adivinar las características que más arriba hemos detallado y que nos han llevado a pensar que el retrato anónimo de la parricida fue copiado de la obra de Leonardi –o de alguna reproducción de esta obra- antes que ser otra copia de la obra de Reni.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 5.9.1.4 Alfonso X 'El Sabio'

Tras este curioso caso de los dos retratos de Beatrice Cenci, acabaremos este capítulo con el retrato de Alfonso X 'El Sabio' que se conserva en el Instituto del mismo nombre en la ciudad de Murcia. El óleo, que mide 80 por 60 cm., aún representando a uno de los personajes más relevantes de la historia de Murcia, no se encuadra dentro de la iconoteca de murcianos ilustres que formó el Instituto a principios del siglo XX. En este caso la obra debe situarse alrededor del año 40 cuando, tras la guerra civil, el Instituto pasó a ser denominado como Alfonso X 'El sabio'.

El artista encargado de pintar la obra fue el pintor murciano José María Almela Costa, que nació en Murcia en el año de 1900 y fue uno de los pintores más importantes de la llamada Generación de los 20. En Murcia se formó en la Económica, aunque más tarde marchó a Madrid para ampliar estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Sorolla y Romero de Torres. Como pintor se adscribió a una pintura post-impresionista dedicándose mayormente al paisaje. Gran dibujante, pinto paisajes de España y de la huerta de Murcia sobretodo en las horas crepusculares, lo cual dotaba de una luz especial a sus obras.

El protagonista de la obra es el Rey Alfonso X que no nació en Murcia, si no en Toledo en el año 1221. Pese a esto mantuvo una especial vinculación con la ciudad de Murcia, que fue el primer reino que reconquistó el monarca en 1243, prueba de ello fue que al morir en Sevilla en 1284, mandó su corazón a la ciudad de Murcia para que aquí residiera eternamente. Fue hijo primogénito del Rey Fernando III "El Santo" y de su esposa Beatriz de Suabia. Subió al trono en 1252 y se mantuvo en él como Rey de Castilla y León hasta su muerte en 1284.

En el ámbito literario se ejemplifica convenientemente la fuerte relación entre Alfonso X y el Reino de Murcia. El más valioso testimonio procede de las *Cantigas de Santa María* que escribió Don Alfonso, en el que hay un grupo de cantigas dedicadas a Murcia, Cartagena y Abanilla.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Almela Costa representa al Rey Sabio (Fig. 69) de una manera tradicional dentro de su iconografía ya que le pinta con connotaciones imperiales, vestido con manto y traje, sentado sobre el trono y quedando enmarcado por un arco apuntado que tiene tracerías interiores trilobuladas.

Esta representación aparece ya en el Libro de los Juegos, y conlleva también la aparición de dos torres flanqueantes a los lados del arco –esto también se aprecia en la obra de Almela Costa- y la presencia de amanuenses que escriben lo que el rey les dicta, quedando así clara la condición de autor del rey en la obra de las Cantigas. En el óleo de José María Almela Costa, se toma como inspiración esta representación iconográfica como autor de las Cantigas, pero se añaden ciertas variaciones para que quede representado simplemente como Rey de Castilla y León.

En posición frontal y sedente, se le representa de las rodillas hacia arriba. Viste traje verde, con decoración bordada en oro alrededor del cuello. Sobre el traje aparece un manto azulado que tiene representados los anagramas de Castilla y León en los tradicionales cuadrantes rojos y blancos.

El rostro, ciertamente inexpresivo, representa a un Alfonso X ya maduro que gira levemente la cabeza hacia la derecha. En la representación del Libro de los Juegos aparece imberbe, aunque en el caso del cuadro de Almela Costa se le representa con barba y bigote, tan y como sucederá en otros retratos del rey como por ejemplo el que existe del rey montando a caballo.

Figura 69. José María Almela Costa. *Retrato de Alfonso X El Sabio.* h. 1940. CARM

Además del trono real, otros cuatro símbolos rematan la iconografía oficial de la imagen del rey. En primer lugar hay que citar la corona real, en segundo lugar el cetro dorado que sujeta con su mano derecha, en tercer lugar la espada que descansa entre las

piernas, y por último el libro que sujeta con la mano izquierda y que hace referencia a la gran erudición y cultura del llamado “Rey Sabio”.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

# 5.10 El retrato fotográfico

El estudio de la fotografía ha supuesto un caballo de batalla difícil de abordar para innumerables investigadores durante el último siglo y medio. En su nacimiento y las primeras décadas de vida coincidió con la expansión de las corrientes positivistas en todas las ramas del saber, como indica Borrás Llop (2010), y aunque muchos profesionales de las ciencias sociales mostraron un interés importante por ella, el hecho de ser demasiado reciente jugó en su contra quedando al margen de compilaciones e investigaciones de peso. Y sucedió así en todas sus vertientes, la puramente artística, su valor documental inequívoco o su dimensión técnica y mecánica, que tal vez fue en la que más se avanzó con tal de hacer de la fotografía algo netamente universal.

Con los debates teóricos surgidos durante el siglo XX, la fotografía poco a poco fue abriéndose camino en el mundo del arte, sobre todo gracias a la superación de la etapa inicial del picturalismo, y la llegada del arte de las vanguardias históricas que se aprovechó de las condiciones técnicas propias de la fotografía para crear nuevos objetos artísticos alejados ya del mimetismo con la pintura y la naturaleza.

La fotografía desde el principio había suscitado un cierto interés entre los investigadores gracias a su capacidad de retener para la eternidad un momento que nunca volvería a repetirse. Un hecho casi mágico que, sin embargo, escondía otro que también era propio de la fotografía y es que la fotografía tenía la capacidad de engañar al espectador gracias a la mirada del artista, que escogía el encuadre, los personajes y las situaciones que más le interesaban para ser mostradas. Esta dualidad abrió el debate

espejo-espejismo dentro de la historia de la fotografía que ha llevado a algunos autores como Barthres (1990: 27) a concluir que la fotografía es un arte visual del todo inclasificable.

Si nos alejamos del debate teórico acerca de la condición artística de la fotografía y acercamos su estudio a nuestro campo de investigación, el retrato, podremos observar como casi desde la invención de la fotografía éste ha sido uno de los campos de acción más importantes de la fotografía, si no el más importante de todos. Y la unión entre fotografía y retrato es tan fuerte debido a la propia naturaleza de ambas, por un lado la fotografía tenía la capacidad de retener verazmente una imagen tal y como se presentaba en la naturaleza, y por otro lado el retrato tenía como base la búsqueda del parecido físico a la hora de representar a los protagonistas. Además había un hecho que ayudaba a la rápida expansión del retrato fotográfico y es que acababa con las incomodidades para los modelos que en lugar de posar durante varias sesiones, conseguían un retrato en apenas minutos. Esa unión se cristalizó, por ejemplo, en que las primeras lentes específicamente producidas para la fotografía por Petzval en 1840 fueron dedicadas al retrato, según comenta Newhall (2002). Al principio los fotógrafos adoptaron las convenciones del retrato pictórico para la fotografía, y aún así no consiguió el retrato fotográfico sustituir al pictórico pues convivieron en paz enriqueciéndose mutuamente, como comenta West (2004), ya que fueron muchos los pintores que se aprovecharon de la fotografía a la hora de realizar sus trabajos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Superados los primeros momentos del retrato fotográfico en los que se pretendía emular a la pintura y se realizaron retratos de tamaño natural que necesitaban de retoques pictóricos[18], el éxito sin precedentes del retrato llegó gracias a la fotografía y la invención de Disdéri en 1854 de las llamadas *cartes-de-visite* que consistían en la fotografía del personaje en un tamaño parecido al de una tarjeta de visita, de forma que se convirtió en una manera de intercambio de retratos muy popular, que incluso aprovecharon los directores de teatro para promocionar a sus actores y actrices más importantes. Aunque la *cardomanía* fue el elemento de despegue fundamental para el

[18] El fotógrafo de Filadelfia Root esribió en 1864, según recoge Newhall (2002): *las fotografías a tamaño natural han suscitado la atención popular. Por motivos tanto inherentes a ellas como incidentales, estas fotografías requieren, más que cualesquiera otra, alguna ayuda con el toque de un dibujante.*

retrato fotográfico, según Newhall (2002) no carecía de valor estético, puesto que no se realizaba esfuerzo alguno en mostrar el carácter de las personas.

Tal vez los primeros fotógrafos interesados en el valor estético y artístico del retrato fotográfico fueron algunos parisinos del Barrio Latino a mitad de siglo XIX, entre los que destacó Nadar[19]. Él realizó un proyecto llamado *Panthéon-Nadar* en el realizó cientos de retratos de 71 por 94 cm. Su estilo era muy sencillo ya que retrataba a los protagonistas sobre fondo neutro y bajo una claraboya, habitualmente de pie y en tres cuartos, de forma que podía acercarse de forma directa a los rostros.

Otros retratistas de gran éxito durante la mitad del siglo XIX fueron Carjat o Salomon, éste último se hizo famoso por realizar retratos con una fuerte iluminación lateral denominada *iluminación Rembrandt.* Saliendo de Francia también el retrato fotográfico tuvo un gran éxito, por ejemplo en Alemania triunfó Hanfstaengl, quien comenzó a usar la técnica del retoque sobre el negativo –no sobre la fotografía como se hacía anteriormente- de forma que supuso un hito para los fotógrafos retratistas que ya podían eliminar elementos que el cliente no deseaba mostrar como arrugas o defectos faciales. Otro retratista de éxito fue el canadiense Sarony, que fue el más firme defensor de un retrato fotográfico teatral, en el que se incluía el personaje en una escena concreta y hacía posar al protagonista para revelar su carácter a través de la mímica.

Sin duda alguna es este último tipo de retrato el que exploró las posibilidades artísticas de la fotografía, en ocasiones de la mano de las vanguardias históricas, que preparaban el terreno previamente antes de disparar el objetivo. El arte dadá o el surrealismo usaron frecuentemente esta técnica, mientras que el cubismo o el expresionismo también se aprovecharon de la técnica del retoque sobre el negativo para crear sus obras fotográficas. A partir de entonces el retrato fotográfico ha seguido esa línea incisiva y subjetiva en la que la mirada y el encuadre elegido por el artista deciden qué potenciar del rostro del personaje y cómo hacerlo. Son obras meticulosamente calculadas para tratar no sólo de representar de forma fiel el aspecto físico del protagonista si no que trata de adentrase en el interior de la persona que posa y mostrar así su aspecto psicológico.

[19] Nadar en realidad se llamaba Gaspar-Félix Tournachon y era un pintor de segunda clase, dedicado sobre todo a las caricaturas y al mundo editorial.

Pese a la grandísima profusión que tiene la fotografía dentro del campo del retrato, el hecho de que las cámaras analógicas y digitales sean objetos universalmente usadas para retratar amigos y familiares en cualquier situación, ha llevado a una devaluación del retrato fotográfico. Tal y como recoge Woodall (2000), John Cage se refirió a este hecho como algo irónico para la fotografía ya que, al igual que el retrato, ha sido menospreciada por la creencia de que se ha tratado de una herramienta mecánica y carente de valor, en la que el fotógrafo sólo es el técnico que activa la cámara.

Para Algueró (2011) el retrato es una imagen común en la actualidad. A través del álbum hemos creado una genealogía familiar que preserva el recuerdo de nuestros seres queridos. Además las redes sociales han potenciado el intercambio de imágenes, aumentando enormemente la producción del autorretrato, ya sea en solitario o acompañados de familiares y amigos. La llegada de cámaras digitales compactas y de teléfonos móviles con cámara incorporada han propiciado esta nueva etapa del retrato fotográfico, en la que más que nunca se puede definir y delimitar nuestra imagen pública de forma subjetiva a través de un sistema de etiquetado, que nos permite mostrar sólo las imágenes que nosotros deseamos a los demás. Para Fontcuberta (2011) se ha llegado a la situación actual a través de la fotografía instantánea iniciada gracias a las cámaras Polaroid, que permitían disfrutar del retrato unos minutos después del disparo fotográfico, lo que por primera vez incluía un matiz lúdico de diversión al hecho fotográfico. Esta dimensión de juego además se unía a otro concepto importantísimo que ha hecho triunfar el actual retrato fotográfico, y es que tanto las Polaroid como las actuales cámaras digitales suponen una garantía total de intimidad, que antes, en la época del estudio de revelado era inconcebible.

El citado Fontcuberta (2011) explica el éxito del retrato fotográfico actual mediante el ejemplo de la película de Ridley Scott, *Blade runner* de 1982. En la película los replicantes, robots de vida artificial, guardan unas falsas fotos de familia, a través de las cuales se crean pruebas fehacientes de su propia identidad. Al fin y al cabo, algo similar es lo que sucede actualmente con el retrato fotográfico, ya sea en forma de fotos de carnet en el monedero, en fotos guardadas en el móvil o en las fotos que subimos a las redes sociales.

Nuestra intención es la de crear un círculo fotográfico basado en el retrato para completar y justificar nuestra identidad. En realidad es este uso memorístico de la

fotografía la que ha latido incesante desde el nacimiento del retrato fotográfico. Para Fontcuberta, además del valor de la fotografía como *memoria,* la actual masificación de la fotografía tiene mucho que ver con la juventud y la adolescencia. En los últimos años las propias empresas del sector fotográfico advierten que la mayoría de fotografías están realizadas a modo de divertimento por los jóvenes, para ser subidas a las redes sociales. Este hecho trascienden el aspecto memorístico del retrato fotográfico, ya que no se eligen acontecimientos familiares o viajes especiales para ser fotografiados y recordados, si no que el retrato tiene un uso de reafirmación personal completado por la opción de comentar las fotografías que permiten las redes sociales. En definitiva ya sólo almacenan recuerdos si no que se convierten en exclamaciones de vitalidad y expresión de las vivencias.

### 5.10.1 El retrato fotográfico en la colección autonómica de arte

En la Región de Murcia encontramos distintos ejemplos de la acción retratística a través de la fotografía, como comenta Vázquez Casillas (2008). Todos buscan dejar fiel testigo de la particular existencia de los personajes que protagonizan las obras, y cada una de las fotografías están siempre acordes con el periodo en el que se han realizado.

Dentro de la colección de la Comunidad Autónoma, los retratos fotográficos que nos encontramos se pueden dividir entre los que se han debido a la cámara de autores murcianos, y los retratos que se han adquirido a fotógrafos foráneos.

De entre los primeros hallamos ejemplos de Paco Salinas, Díaz Burgos o Ángel Fernández Saura, aunque todos sus retratos se debieron al taller que la Consejería de Cultura organizó en 1998 y que se tituló *Nuestros retratos*. Como quiera que esa colección de retratos se analizará en el capítulo de las iconotecas de personajes ilustres de nuestra Región, en este apartado dedicado al retrato fotográfico nos centraremos en tres obras realizadas por artistas de fuera de nuestra región como son Bene Bergado o Pierre Gonnord.

#### 5.10.1.1 Pío I

Las primeras obras que abordaremos son dos retratos del fotógrafo Pierre Gonnord, francés de nacimientos aunque afincado en España desde finales de los años ochenta. El

autor que pertenece a la generación de fotógrafos nacidos en la década de los sesenta, busca a través del retrato traspasar el estado físico de los protagonistas para lanzar una mirada al interior que lleve al espectador a indagar en el estado emocional de los personajes. De esta forma coincide con planteamientos como los de Canals que comenta:

> *Un retrato fotográfico tiene un cierto halo de misterio, evoca los rasgos de una persona, pero lo que crea el impacto no es la representación o recuerdo de la persona sino la fuerza de la imagen que tiende a hacernos considerar como realidad lo que no es más que una apariencia.* (1996: 5)

Su obra Pío I (Fig. 70), realizada en 1999 y que mide 110 por 100 cm., supone además de una mirada profunda hacia el ámbito emocional del retratado, una síntesis irónica con el retrato pictórico tradicional al imitar los retratos eclesiásticos que protagonizaban los Papas de Roma en la antigüedad.

Sobre fondo negro, neutro, aparece una figura masculina representada en un plano muy cercano, de forma que la mirada se convierte en la auténtica protagonista de la fotografía. El único elemento adicional que aparece es un gorro de látex de los que se usan en las piscinas, es de color azul turquesa e imita con sarcasmo los típicos solideos religiosos con los que los el alto clero solía representarse como signo de su alto rango y poder.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En los profundos ojos azules del protagonista anónimo de la obra, se atisba un expresivo rostro que denota una cierta melancolía pero a la vez una gran seriedad que se transforma en la representación de la intransigencia.

Se trata sin lugar a dudas de un retrato que mezcla con acierto el ámbito emocional del protagonista con un deseo de denuncia social irónico e inteligente del artista que pone juega con conceptos como la soledad del poder, la intransigencia, la religión o el retrato tradicional.

Figura 70. Pierre Gonnord. *Pío I.* 1999. CARM.

### 5.10.1.2 Diego

La otra obra de Gonnord se titula Diego (Fig. 71), y repite la estructura y fórmula de la anterior. De nuevo presenta al personaje ante un fondo negro y con una iluminación lateral que consigue que el espectador centre su mirada en el protagonista evitando elementos que perturben la visión y despisten nuestra mirada, que una vez más se dirige a los ojos del personaje.

En este caso el autor amplia su plano, y nos presenta al retratado de medio cuerpo sin ningún elemento textil que esconda su anatomía. El largo cabello negro y ondulado destaca junto a la mirada del protagonista, que, transmite cierta incomprensión, marcada seguramente por pertenecer a la etnia gitana. Y es que, además de estas visiones emocionales, Gonnord no olvida en su fotografía la denuncia social, y se acerca también a los colectivos marginados o aislados de nuestra sociedad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 71. Pierre Gonnord. *Diego.* H. 2000. CARM.

Tal vez sea esta obra el ejemplo más claro que encontramos en toda la colección en el que el cuerpo del protagonista se erige como protagonista indiscutible para representar la identidad del personaje. En el caso de *Diego* su cuerpo desnudo representa, psicológicamente hablando, la indefensión de los más débiles. Una brecha abierta a través de la que podemos ser más vulnerables. Su delgadez representa la idea de lo endeble, lo inestable, lo que en cualquier momento puede desvanecerse, una idea que está en consonancia con la situación social del colectivo que en la obra representa el individuo retratado.

### 5.10.1.3 Mi madre y yo

Para finalizar con este breve repaso al retrato fotográfico que forma parte de la colección de arte de la Región de Murcia, vamos a analizar la obra titulada Mi madre y yo (Fig. 72) de la salmantina Bene Bergado.

Ella es otra artista nacida durante los sesenta, aunque su fotografía difiere bastante de la estética de Gonnord. Aunque Bergado no sólo se dedica a la fotografía –en sus exposiciones suele predominar la escultura- en su obra nos encontramos con una mirada onírica y muy particular a través de la que Bergado nos traslada un retrato social del ser humano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 72. Bene Bergado. *Mi madre y yo.* 2002. CARM.

Mi madre y yo, es un retrato doble en el que en realidad sólo nos encontramos con su rostro ya que su madre aparece escondida tras una máscara. En efecto, el disfraz es un elemento presente en la fotografía de Bergado, que incluso en esta obra corona su cabeza con un disfraz de jirafa, representación que alude al universo infantil del ser humano.

La obra, realizada en 2002 y de grandes dimensiones -140 por 187 cm.- se enmarca en un paisaje natural en el que aparecen las dos protagonistas sentadas ante un árbol en primer plano, mientras que en el fondo observamos una fortificación sobre una colina, en la que podemos distinguir un castillo en el lado izquierdo de la fotografía, y una iglesia en la zona derecha.

Junto al árbol, al lado opuesto de las protagonistas, vemos elementos de índole surrealista como son unas jaulas metálicas que en lugar de contener aves, encierran

libros. El mensaje de Bergado es complejo y versátil, y trata de presentar un pasado extraño.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.11 Iconotecas

La creación de iconotecas representando a personajes ilustres o miembros de nuevas instituciones supuso una fuente enorme de encargos a los artistas que en el siglo XIX se dedicaron al retrato. Si bien el género había sufrido un incremento enorme en su producción gracias al ascenso económico de una nueva clase social burguesa que deseaba a toda costa perpetuar sus efigies como antes lo hizo la aristocracia, fueron las representaciones de personajes civiles vinculados a nuevas instituciones las que propiciaron que existiesen encargos que superaban el medio centenar de retratos, lo cual daba trabajo no sólo a un artista si no a un grupo de ellos.

En el extranjero ya habían surgido grandes iconotecas desde hacía siglos con el objetivo de dignificar las naciones a través de sus personajes más relevantes, como comenta West (2004: 46-47). Uno de los primeros conjuntos fue el que pintó en Philadelphia hacia 1770 el americano Charles Willson Peale y que tituló *Gallery of Illustrious Personages* representando a algunos de los políticos más importantes de la corta historia de Estados Unidos. También el grupo de retratos que pintó alrededor de 1850 el inglés G.F. Watts tuvo gran repercusión, no en vano supuso la creación de la *National Portrait Gallery* en 1856.

Aunque existían precedentes de iconotecas en España como las surgidas en las sedes episcopales o las que encargaron las Reales Academias y las Reales Sociedades de Amigos del País, serían las nuevas instituciones surgidas durante el XIX las que encargaron un mayor número de estas obras. Así por ejemplo surgieron en la capital de España las iconotecas del Banco de San Carlos –posteriormente Banco de España-, o la

iconoteca de presidentes del Congreso de los Diputados que se erigió como la más importante de todas.[20]

En las provincias también surgieron iconotecas reflejando a los personajes más relevantes dentro de las instituciones locales, tal y como comenta Barón (2007: 41). Un buen ejemplo fue Asturias gracias a las del Real Instituto Asturiano fomentada por dos amigos ilustrados, el Conde Cabarrús y Jovellanos, y a la iconoteca Asturiano-Universal, que desaparición en 1934, y que tal vez fuese la más nutrida de las iconotecas españolas con casi doscientas obras.

En Murcia ya existían las iconotecas de la sede episcopal, que en el siglo anterior había sido realizada, en su mayoría, gracias a las pinturas del artista italiano Pablo Pedemeonte, y la iconoteca de miembros de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Sin embargo el nacimiento de la Diputación Provincial no supuso la creación de una iconoteca de presidentes de dicho órgano. El encargo más importante tuvo lugar en el Instituto de Enseñanza Secundaria Elemental ya entrados en el siglo XX gracias al trabajo de uno de los artistas más destacados en la Murcia del cambio de siglo: Antonio Meseguer Alcaráz.

En Madrid las iconotecas tuvieron un gran impulso en las sedes ministeriales, que comenzaron a encargar retratos de sus titulares destacando las galerías de Fomento y la de Instrucción Pública. También el Ateneo Científico y Literario se propuso en 1868 la creación de una iconoteca, aunque en su caso no sólo se reflejaron los directores de la institución si no también algunos miembros relevantes de la sociedad.

Barón (2007: 40) comenta que la finalidad de estas iconotecas era la de representar con dignidad a los titulares de las instituciones que representaban. Sin embargo alguno de los directores aprovechaban la realización de sus retratos para verter en la obra un cierto empeño de difusión pública, convirtiéndose así en obras que permitían a los protagonistas conformar la imagen pública con la que querían llegar a los ciudadanos o la que preferían que pasara a la posteridad.

[20] La iconoteca del Congreso de los Diputados surgió en 1871 durante el Sexenio Revolucionario, un periodo en el que se trataba de fortalecer el sentimiento democrático, que estaba representado por su órgano más importante: las Cortes.

Un empuje de gran magnitud para la formación de una iconoteca general de personas ilustres de España surgió en el último tercio del siglo XIX por parte del Estado, quien decidió en una Orden de Agosto de 1876 la formación del Museo Iconográfico Nacional a imitación de la *National Portrait Gallery* que se había fundado en Londres, y del *Musée historique de Versalles* que había surgido en Francia. Gracias al ministro de Fomento Francisco de Borja Queipo de Llano el proyecto fue tomando cuerpo disponiendo que las obras fueran custodiadas en el Museo Nacional de Pintura y Escultura en el que se habilitaron las Salas de Floras para recibir los retratos. El objetivo de la galería de retratos de estos españoles ilustres no era otro que servir como ejemplo y estímulo a los que visitaran el museo. Las necesidades espaciales del Museo Nacional de Pintura y Escultura impidieron que la iconoteca se consolidase, quedando muy lejos de convertirse en el museo que se proyectó.

Tras este proyecto fallido, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ordenó realizar un índice de retratos de personas ilustres de España, debido al gran éxito que obtuvo la exposición nacional de retratos que mostró casi mil setecientas obras de este género. Sin embargo una vez entró el siglo XX, este impulso se fue moderando, hasta el punto que durante el siglo XX no se formó ninguna iconoteca nacional de importancia a excepción de la creada por Huntington en Nueva York por la Hispanic Society.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

De manera paralela a este descenso en la formación de grandes iconotecas comenzó en la provincia de Murcia el ansia por representar una galería de retratos de murcianos ilustres. En realidad este hecho es tan solo el reflejo del impulso nacional por las grandes iconotecas, que llegó con algunos años de retraso a Murcia, y que coincidió con una época en la que los regionalismos brindaron una mayor importancia a los héroes locales, hasta entonces, perdidos en el olvido colectivo.

### 5.11.1 Iconoteca del Instituto de Segunda Enseñanza

Instituto de Segunda Enseñanza es el nombre que recibió el actual Instituto Alfonso X 'El sabio' de Murcia, que pasó a denominarse de este modo tras la Guerra Civil española, y que ocupa su actual localización desde 1966. Sin embargo la fundación de este centro se remonta al año 1837.

Durante el siglo XIX tuvo una gran actividad docente aunque pasó ciertos apuros económicos que fueron salvados con la compra de Deuda del Estado por parte de su director Ángel Guirao. Más tarde, en 1886, pasó a depender del Estado, hecho que le llevó de nuevo a una difícil situación económica, salvada gracias a la gestión de Baquero Almansa que consiguió que dependiese de un Patronato destinado a la mejora de la cultura en Murcia desde 1905. Actualmente el centro educativo pertenece a la CARM motivo por el cual todo su patrimonio pictórico pasó a formar parte del Fondo de Arte de la Región de Murcia.

En 1906, bajo la dirección de Andrés Baquero Almansa y la gestión del Patronato por la mejora de la Cultura de Murcia, se encargó una iconoteca que recogiese las efigies de los personajes ilustres más representativos de la Región de Murcia hasta la época y que adornaría el Salón de Actos[21], inaugurado en Abril de 1907 sustituyendo la antigua capilla, gracias a las obras de remodelación del antiguo Seminario de San Fulgencio que Baquero encargó al arquitecto Justo Millán. El encargo fue llevado a cabo por Antonio Meseguer Alcaráz, pintor murciano nacido en 1851 y, del que ya hablamos en el capítulo del retrato oficial, y que se había formado con Federico Mauricio Ramos[22]. Meseguer como retratista se acerca más al estilo romántico, como bien apuntó Ramallo Asensio (1992).

Iniciaremos el análisis de la colección comentando que fue ideada desde el principio para ser expuesta en el salón de actos del instituto para servir como estímulo a todos los estudiantes. Aunque el emplazamiento del centro haya cambiado, actualmente la galería de retratos de murcianos ilustres del Instituto Alfonso X puede verse en el salón de actos del actual centro educativo. Las obras estás colgadas en las paredes laterales de la sala formando dos filas de retratos en cada una. Todas están pintadas al

[21] María Isabel Cárdenas Olivares en el libro *El Instituto Alfonso X El Sabio: 150 años de historia* (1987) se hace eco en una nota del manuscrito que leyó Andrés Baquero Almansa en la inauguración del salón de actos en la que dice que fue adornado por esculturas de Apolo, Diana cazadora, Castor y Polus, Fauno, Discóbulo, Fauno del Cabrito, Moisés, Pensieroso, y los nombres de los frisos de los españoles ilustres Antonio Nebrija, Luis Vives, Granada, Padre Mariano, Cervantes, Lope de Vega, y los gloriosos murcianos San Isidoro, Rodríguez Almela, Ramírez Pagán, Cascales, Jacinto Polo de Medina, Saavedra Fajardo, Floridablanca, Salzillo, Clemencín, y de los murcianos contemporáneos Francisco Cánovas, Selgas, Lope Gisbert, Ángel Guirao, José Echegaray, Federico Balart y finalmente D. Antonio García Alix y D. Juan De la Cierva

[22] La biografía de Federico Mauricio Ramos ha sido abordada en este mismo estudio en el capítulo dedicado al retrato oficial dentro del Fondo de Arte.

óleo sobre lienzo, tienen las mismas medidas -éstas son 85 por 68 centímetros- y fueron realizados el año 1906.

A partir de la primera década del siglo XXI se ha iniciado la restauración de la colección por parte del Centro de Restauración de la Región de Murcia (CRRM), quedando aún alguna obra por restaurar. Así que sirva este artículo para volver a poner en valor este conjunto de retratos que no siempre ha tenido el reconocimiento merecido.

#### 5.11.1.1 Diego Ramírez Pagán

El primer retrato que vamos a analizar es el de Diego Ramírez Pagán (Fig. 73), quien nació en Murcia hacia 1524 muriendo en la misma ciudad alrededor de 1562, siendo un poeta destacado. En su estancia en Valencia publicó su obra más destacada *Floresta varia de poesía* en 1562, obra que gozó de un enorme éxito ya que, si bien el libro supone el triunfo de las novedades italianizantes, están muy presentes en ella los metros castellanos, las primeras composiciones en España a lo divino y las primeras traducciones de Petrarca. Así Ramírez Pagán ha pasado a la historia como gran ejemplo de asimilación de un espíritu nuevo que es capaz de expresar, en una época de controversias –italianizantes contra castellanistas- la fuerza de una estética moderna y avanzada.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el retrato que pinta de él Antonio Meseguer, el personaje aparece pintado frontalmente sobre un fondo neutro de azules y grises del que sólo destacan en rojo el escudo del representado y algunas inscripciones alusivas al propio poeta. Vestido con abrigo negro, destaca en su indumentaria la blanca camisa de la que vemos solo el cuello, alzado en el lado izquierdo y caído en el derecho. Adorna la cabeza de Ramírez Pagán un bonete propio del cargo sacerdotal que ostentaba. En cuanto al rostro, Meseguer representa a Ramírez Pagán ya anciano. Con nariz ancha y grandes orejas, destaca la excesiva delgadez del rostro que queda parcialmente cubierto por el bigote y la barba.

Figura 73. Antonio Meseguer. *Ramírez Pagán.* 1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.1.2 José Selgas Carrasco

Otro retrato de esta colección es el de José Selgas Carrasco (Fig. 74). Junto a Balart y Arnao es uno de los escritores más representativos del siglo XIX murciano. Nacido en Murcia en 1822 participó en la vida literaria española como poeta, narrador y periodista. Destacó gracias a su estilo crítico y satírico en el periodismo, y su cercanía al Partido Moderado hizo que fuese nombrado Diputado en las Cortes en 1866. Un año antes su recorrido literario le había valido para ser nombrado académico de la lengua.

El retrato de José Selgas Carrasco, es uno de los pocos que no ha sido restaurado por el CRRM y posee una estructura que vamos a ver repetida en casi todos los retratos que forman esta iconoteca: el protagonista aparece representado de media figura en semiperfil y ligeramente ladeado hacia su derecha.

Figura 74. Antonio Meseguer. *José Selgas.* 1906. CARM.

La figura emerge en el oscuro fondo neutral vistiendo abrigo negro, con traje de chaqueta también negro, camisa blanca y de nuevo corbata negra. Luce una profusa cabellera, peinada con la raya al centro, mientras que destaca en la cara el sobresaliente bigote que finaliza en forma de punta hacia arriba.

### 5.11.1.3 José Echegaray y Eizaguirre

José Echegaray y Eizaguirre (Fig. 75) también aparece representado en esta colección de ilustres murcianos aunque naciese en Madrid en 1832. Sin embargo pasó toda su juventud en Murcia donde estudió precisamente en el Instituto de Segunda Enseñanza. Echegaray destacó como el mayor matemático del siglo XIX español introduciendo teorías de gran modernidad en dicho campo.

Además de su labor matemática también destacó en la política donde fundó diversas formaciones liberales, asumiendo el cargo de Ministro de Fomento, desde donde creó la Ley de Bases de los Ferrocarriles, y en diversas etapas el cargo de

Ministro de Hacienda donde creó el actual Banco de España. Además fue Diputado en las Cortes. Sin embargo el campo en el que mayor relevancia obtuvo fue el de la dramaturgia. Como escritor de teatro consiguió el Premio Nobel de Literatura en 1904, siendo el primer español en conseguir un Nobel.

Figura 75. Antonio Meseguer. *José Echegaray.* 1906. CARM.

El retrato de Meseguer repite la estructura del resto de obras, emergiendo sobre el fondo neutro un Echegaray que sobrepasaba los sesenta y cinco años de edad. Viste con un imponente abrigo negro con cuello de piel que, entreabierto, deja ver debajo parte de la chaqueta, una camisa blanca y el nudo de la corbata. Destacan en el rostro, el profuso bigote blanco y la larguísima perilla que desciende desde la barbilla. Además esboza una leve sonrisa e interpela al espectador con una cálida mirada. Se refleja en este gesto un cierto sentido de la amabilidad y del buen humor, del que dicen, siempre hizo gala.

### 5.11.1.4 Ángel Guirao Navarro

El siguiente retrato que veremos es el de Ángel Guirao Navarro (Fig. 76). Nacido en Murcia en 1817 su nombre estuvo siempre ligado a Murcia y a las Ciencias Naturales españolas. Su trabajo como director del Instituto fue ejemplar salvando al centro de sus dificultades económicas, además lo dotó de un Museo de Historia Natural, una biblioteca, un observatorio meteorológico, un jardín botánico y un colegio para internos. Pasó a la historia de las Ciencias murcianas gracias a sus estudios locales en los que descubrió dos especies, una vegetal *Guiraroa*, y otra animal *Helix Guiraoana.* Como político del Partido Conservador fue Diputado en las Cortes y Senador.

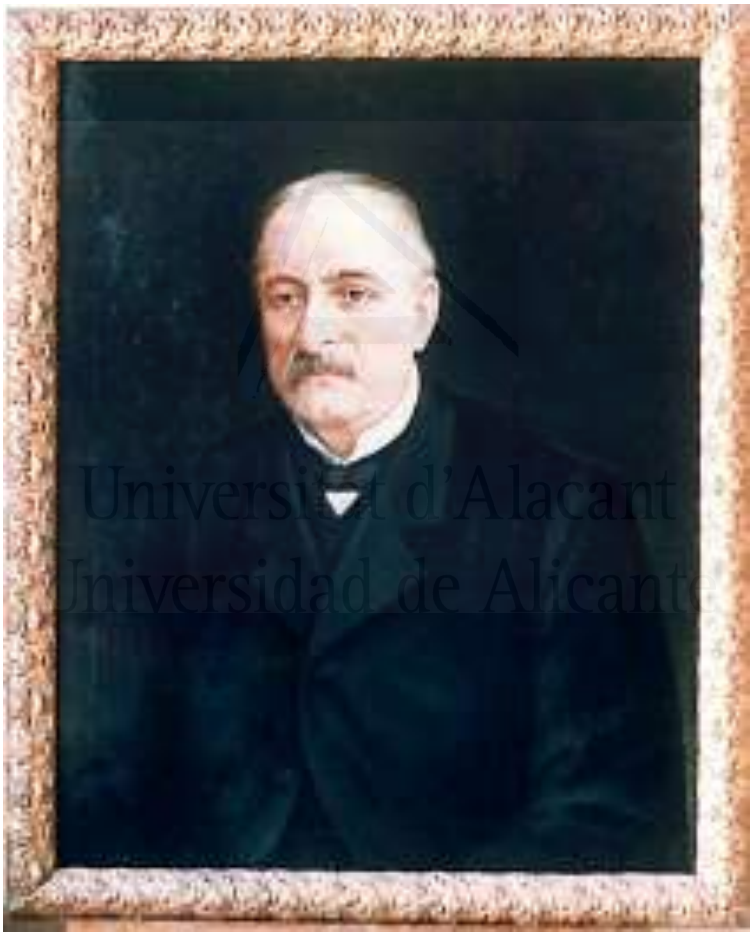


Figura 76. Antonio Meseguer. *Ángel Guirao.* 1906. CARM.

Antonio Meseguer, le retrata apenas quince años después de su muerte repitiendo la estructura de otros retratos del conjunto. El fondo oscuro del retrato hace que prácticamente no se distinga la indumentaria aunque viste traje de chaqueta negro o azul marino, con camisa blanca debajo. El cuello alzado de la camisa permite pasar un pañuelo anudado de color negro a modo de corbata. La luz nos remite directamente al

rostro consiguiendo así un dramático efecto de luz y sombra que agudiza la captación del estado de ánimo en el retratado. Algo triste, su rostro se aleja de la frialdad de otras obras de esta iconoteca.

### 5.11.1.5 Francisco Salzillo

Un retrato destacado en el salón de actos del instituto es el que Meseguer realizó del insigne imaginero murciano Francisco Salzillo Alcaráz (Fig. 77).

Oriundo de Santa María Capua Vétere[23] –cerca de Nápoles y Caserta en Italia- era hijo del también escultor Nicolás Salzillo. Nació en Murcia y vivió siempre en esta ciudad entre 1707 y 1783, dirigiendo desde 1727 el taller familiar de escultura. Su estilo se mueve entre las influencias italianizantes y la escultura francesa. La creación que mayor fama le ha dado fue la de los pasos que le encargó la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia entre 1752 y 1778. Sin embargo Francisco Salzillo también destacó en la composición de retablos eclesiásticos y por la formación del gran Belén encargado por la familia Riquelme.

En cuanto al retrato que pinta Antonio Meseguer en 1906, cabe destacar que se trata de una composición basada en un óleo del siglo XIX pintado por Juan Albacete y Long para la Real Sociedad Económica.

Según Sánchez Moreno (1983) casi todos los retratos en realidad proceden de uno supuestamente pintado a lápiz por el propio escultor en el que se le representa joven, con la casaca cerrada y la venera de la Inquisición sobre el pecho. Albacete y Long, tomando como modelo este, realizó su óleo que representa a Salzillo con la casaca abierta, mostrando la camisa blanca con decoraciones flores, y un pañuelo al cuello a modo de corbata.

[23] Aunque en muchas de sus biografías aparezca Nápoles como la ciudad de la que procedía su familia, recientemente publicó Zacarías Cerezo Ortiz la noticia de que, en realidad, la familia del escultor procedía de esta localidad campana, cercana a Caserta, tal y como se puede leer en el artículo *Sta. María Capua Vetere, patria de los Salzillo* publicado en la Revista Cangilón nº. 33 de 2011.

Figura 77. Antonio Meseguer. *Francisco Salzillo.* 1906. CARM.

Meseguer le pinta sobre fondo neutro, joven, en semiperfil y a medio cuerpo. Con la casaca negra y lisa abierta, Meseguer nos muestra la blanca camisa con adornos florales bordados, en el que hace un derroche de ornamentación aumentando los motivos que diseñó originalmente Juan Albacete. En el cuello luce un pañuelo anudado a modo de corbata.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.1.6 Diego Saavedra Fajardo

En el análisis de la iconoteca nos acercaremos también al retrato de Diego Saavedra Fajardo (Fig. 78). Nacido cerca de Murcia[24] en 1584. Jurista inició su carrera como diplomático en Italia hasta que en 1633 marchó a la corte de Baviera donde mantuvo una gran actividad europeísta, participando como diplomático en las dietas de Ratisbona, las de los cantones suizos, y en la Paz de Westfalia que puso fin a la guerra de los Treinta Años. Además en 1640 vio la luz en Múnich su obra más importante

[24] No se sabe con certeza donde nace Saavedra Fajardo, sólo que fue bautizado en Algezares tal y como indica el segundo libro de bautismos de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto: *"En seis de mayo de mill y quinientos y ochenta y quatro años bapti a diego fijo de don pº saiabedra y de doña fabiana fajardo fueron sus padrinos don gabriel dabalos y doña blanca su muger".*

*Empresas políticas*. Su carrera acabó en España como introductor de embajadores, muriendo en Madrid en 1648.

Figura 78. Antonio Meseguer. *Diego Saavedra Fajardo*. 1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Antonio Meseguer realiza un retrato que se basa en el que dibujó Francisco Ramos en 1794[25]. Si bien, como en todas las obras de Meseguer, presenta al personaje sólo a medio cuerpo, evitando así representar el libro y la mesa, que aparecen en el grabado de Ramos.

Ante un fondo neutro, destaca la figura de Saavedra Fajardo vestido con traje azul abotonado y camisa blanca. En el traje destaca la cruz de Santiago bordada en rojo sobre el pecho que le identifica como Caballero de Santiago, recompensa recibida de

[25] Entre 1791 y 1819 se fueron imprimiendo los cuadernos de la obra titulada *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas* en la Imprenta Real y Real Calcografía de Madrid. La obra de Diego Saavedra Fajardo fue dibujada por Francisco Ramos y grabada por Fernando Selma. El retrato mide 361 x 260 mm. y está hecho a cobre, aguafuerte y buril, formando parte del Octavo cuaderno.

manos del Rey en 1640. Su cabeza ladeada a la derecha nos muestra a un Saavedra Fajardo maduro, con una mirada distante, bigote, perilla y una larguísima cabellera.

### 5.11.1.7 Salvador Jacinto Polo de Medina

El siguiente retrato abordado será el de Salvador Jacinto Polo de Medina (Fig. 79). El poeta que nació en Murcia en 1603 fue discípulo del humanista Francisco Cascales y realizó estudios eclesiásticos. Marchó a Madrid y Galicia, aunque al final de su vida regresó a Murcia donde fue rector del Seminario de San Fulgencio. En la capital publicó su obra más conocida *El buen humor de las musas*, acuñando la fábula mitológica-burlesca, producto típico del barroco que supone una síntesis entre la crítica, la moral, lo cómico y lo galante con una gran dosis de ingenio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 79. Antonio Meseguer. *Salvador Jacinto Polo de Medina*. 1906. CARM.

El retrato, como el resto del conjunto, representa al poeta de medio cuerpo sobre fondo neutro, aunque en este caso sí que introduce el detalle de pintar la mano del protagonista. Polo de Medina aparece ladeado hacia la derecha, vistiendo traje oscuro abotonado con una camisa blanca que tiene en el cuello un dobladillo bordado. La mano

derecha sostiene enrollado un papel, que bien evoca la profesión literaria del protagonista. Su cabeza peina media melena con la raya a la izquierda y bigote bajo la nariz.

### 5.11.1.8 José Moñino Redondo, Conde de Floridablanca

Otro personaje ilustre representado en esta galería fue José Moñino Redondo, Conde de Floridablanca (Fig. 80).

Moñino, nacido en 1728, aunque inició su carrera como jurista en Murcia pronto marchó a Madrid donde inició una brillante carrera política de la mano de Campomanes, lo que le valió la confianza de Carlos III quien le envió como diplomático a Italia.

Allí logró la disolución de los jesuitas en 1773 lo que le vale el título nobiliario que recibe el nombre de su finca en Alquerías: Floridablanca. A su vuelta a España fue nombrado por Carlos III Secretario de Estado y Primer Ministro iniciando una política ilustrada de reformas moderadas.

En 1792 desencuentros con Carlos IV le hacen salir del gobierno del que está alejado hasta 1808 cuando dirigió la Junta Superior en la invasión napoleónica.

El retrato de Meseguer repite la estructura de sus compañeros de galería. El Conde viste con chaqueta verde de terciopelo bordada con hilo dorado en los extremos. Cruza su pecho la cinta de la Orden de Carlos III, y cuelga desde los hombros el emblema de la Orden del Toisón de Oro. En el cuello adorna su traje Moñino con un pañuelo de chorrera con forma avenerada.

El óleo de Meseguer tiene algunos precedentes como el retrato que pintó Goya del propio Conde, o el grabado que aparece en la obra *Retratos de los Españoles Ilustres.* Sin embargo difiere de ambos en dos aspectos, el primero es que Floridablanca sostiene con su mano izquierda un papel enrollado en el que se puede diferencia el emblema monárquico.

Figura 80. Antonio Meseguer. *Conde de Floridablanca.* 1906. CARM.

En segundo lugar en este retrato José Moñino es representado en una edad más avanzada. La mirada es distante y directa hacia el espectador, la cabellera está cubierta por peluca blanca con rolletes sobre las orejas, aunque por la espalda se intuye la negra coleta de su pelo natural.

### 5.11.1.9 Antonio García Alix

Otro importante murciano que destacó en la política nacional y que ha quedado representado en la iconoteca del Instituto fue Antonio García Alix (Fig. 81). Nacido en 1852 se inició en la política en las filas del partido Conservador siendo Diputado en las Cortes. En el Congreso llegó a ser Vicepresidente antes de estrenar el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes creado en 1900. Más tarde sería también Ministro de Gobernación, de Hacienda y Presidente del Banco de España. En 1911 murió en Madrid.

Figura 81. Antonio Meseguer. *García Alix.* 1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para realizar el retrato de García Alix en 1906, Antonio Meseguer, copia un retrato del mismo protagonista que se encontraba en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y que debió ser pintado en 1905. A su vez el retrato de la Económica se inspira en el que hace Salvador Viniegra para la galería de retratos de ministros de Instrucción Pública en 1900 en Madrid. La chaqueta azul marino de terciopelo nos recuerda la condición militar de García Alix. No repara Meseguer en representar también los detalles del bordado dorado a tirabuzones de la chaqueta del ministro. Sobre el pecho recorre una cinta con tres bandas –blanca, roja y blanca- que se diferencia en los colores de la banda original del retrato de la Económica que porta los colores de la bandera nacional y que se trata de la Banda de la Gran Cruz de la Orden del Mérito Naval.

La estructura del retrato es diferente a la del resto del conjunto presentándose García Alix de perfil. Su rostro se muestra parcialmente cubierto por barba y bigote. El

fondo del óleo presenta un color oscuro neutral excepto en la esquina superior izquierda donde se distingue un cortinaje de color grana de amplios y pesados pliegues. Hay que decir que este fondo también aparece en la obra de la Económica aunque el cortinaje se sitúa en la esquina superior derecha.

### 5.11.1.10 Diego Clemencín Viñas

Otro de las obras que forman parte del conjunto es el retrato de Diego Clemencín Viñas (Fig. 82). Nacido en Murcia en 1765 estudió en el Seminario de Fulgencio donde destacó como alumno siendo representado en un retrato de Folch de Cardona recibiendo los nuevos estatutos dictados por Rubín de Celis. Allí fue profesor de filosofía hasta que marchó a Madrid donde inició una carrera política liberal. Sus *Comentarios al Quijote* (1833-39) le dieron gran fama como historiador. En 1813 fue nombrado Diputado a Cortes tras la Constitución de 1812. Durante el Trienio Liberal –de 1820 a 1823- fue nombrado Ministro de Ultramar y Gobernación, y Presidente de las Cortes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 82. Antonio Meseguer. *Diego Clemencín.* 1906. CARM.

De la iconografía de Diego Clemencín se ocuparon en su artículo López Ruiz y Aranda Muñoz (1948). Tal y como ellos comentan el retrato de Meseguer copia otro anónimo que pertenecía a la familia Benavente, y que a su vez se inspira en el que pintó Federico de Madrazo.

El óleo de Antonio Meseguer, de nuevo presenta de medio cuerpo y girado a la derecha al personaje de Clemencín. Viste chaqueta negra con camisa blanca y una amplia pajarita negra. Su mano derecha se apoya en un bastón de madera con el extremo superior dorado, mientras que detrás del político se puede apreciar el sillón de color bermellón y un interior en el que se puede ver el marco probablemente de un espejo.

**5.11.1.11 Diego Rodríguez de Almela**

El siguiente personaje que analizaremos en esta galería de ilustres es el escritor Diego Rodríguez de Almela (Fig. 83).

Pese a que no se poseen datos exactos del nacimiento y muerte de Diego Rodríguez de Almela, sí sabemos que debió vivir con seguridad entre 1426 y 1489. Formado en Burgos en la Corte del Rey Juan II, trabajó como eclesiástico aunque destacó como escritor gracias a sus obras históricas *Valerio de las historias escolásticas* (1462), *Compilación de batallas campales* (1481), y *Compendio historial de las Crónicas de España* (1484) que le valieron ser nombrado por los Reyes Católicos Cronista Oficial desde 1488 al final de su vida.

En cuanto al retrato que de él pintó Meseguer destaca el hecho de que el representado quede enmarcado en el interior de una estancia, en vez de quedar inmortalizado ante un fondo neutro como es el caso de casi todos los retratos de la colección.

Rodríguez de Almela es representado a medio cuerpo y ladeado hacia la derecha, posiblemente sentado –no se ve el respaldo del asiento- viste hábito sacerdotal negro y sostiene un libro con la mano derecha.

A la derecha de la composición y en segundo plano nos muestra dos libros sobre una mesilla, y sobre ellos una pluma, alusión directa a la profesión de escritor que tuvo el protagonista en vida.

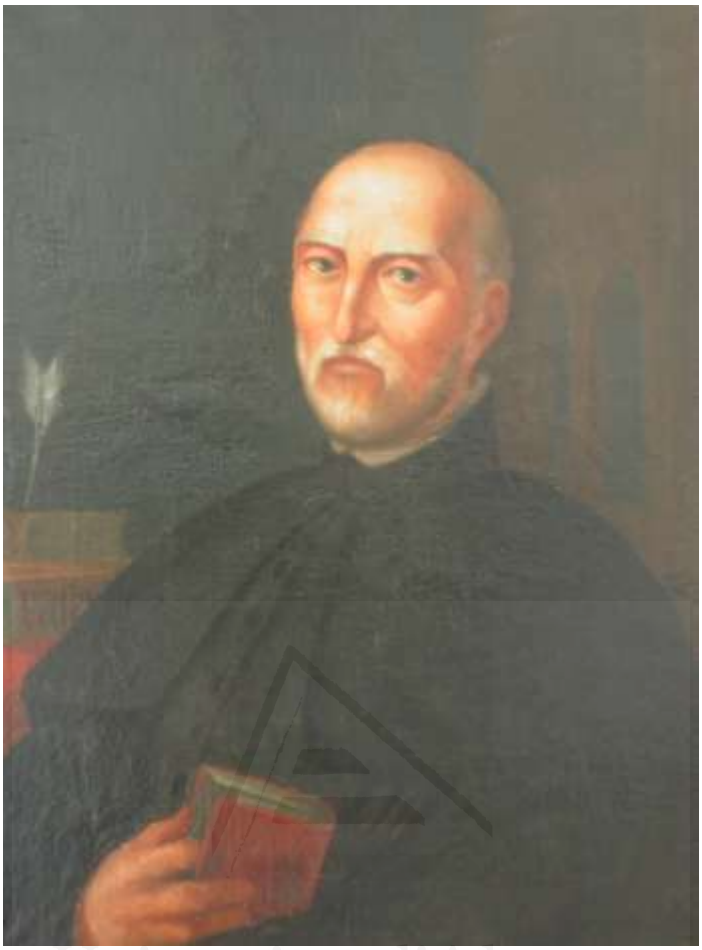


Figura 83. Antonio Meseguer. *Rodríguez Almela*. 1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El escritor es representado en una edad bastante avanzada, casi sin pelo, y cubriendo su cara con blanca barba y bigote del mismo color. Al fondo de la imagen, en la esquina superior derecha, parece abrirse una ventana que nos muestra un edificio, con arcadas en su planta inferior y ventanas en la superior.

**5.11.1.12 Juan De la Cierva y Peñafiel**

Aunque fue retratado en 1906, nuestro siguiente protagonista sería un personaje muy importante en la vida política española en el primer tercio del siglo XX.

Se trata de Juan de la Cierva y Peñafiel (Fig. 84). En su propia biografía (De la Cierva, 1955) cuenta que nació en Mula en 1864. Marchó a Madrid y Bologna para formarse, entrando en la política con el Partido Conservador. Tras ser alcalde de Murcia y Diputado en las Cortes formó parte del gobierno como Ministro de Instrucción

Pública y Bellas Artes en 1905. Más tarde fue Ministro de la Gobernación aunque el gobierno se vio obligado a dimitir tras la Semana Trágica de Barcelona en 1909. Entre 1917 y 1931 fue Ministro de Guerra, Hacienda y Fomento en diversas etapas, negándose a ser el líder de un gobierno dictatorial en diversas peticiones de Primo de Rivera por mantenerse fiel al Rey. Durante la Guerra Civil re vio obligado a refugiarse en la embajada de Noruega donde murió en 1938.

Figura 84. Antonio Meseguer. *De la Cierva.* 1906. CARM.

En 1906 ya era Ministro, lo que le vale aparecer en la galería que pinta Antonio Meseguer. Para la obra, Meseguer se inspira en el retrato de Juan de la Cierva que había sido pintado para la galería de ministros de Instrucción Pública en Madrid[26]. El personaje repite traje y postura, aunque hay una diferencia evidente entre ambas obras, ya que en el retrato ministerial De la Cierva posa con el sombrero en la cabeza y en el de Murcia, el sombrero lo sujeta con la mano derecha.

[26] Obra realizada por Salvador Viniegra y Laso de la Vega en 1904.

Viste con traje militar azul marino cerrado con botones, y con bordados de hilo dorado en el cuello. Adornan el traje la Gran Cruz de la Orden de Isabel La Católica en el pecho, y la medalla de oro de Alfonso XIII cerca del cuello. La banda que cruza su pecho es también de la Orden de Isabel la Católica.

La posición de perfil que presenta el cuerpo se corrige en la cabeza con un giro que nos hace verla casi de manera frontal. Profusa barba pelirroja y un enorme bigote nos esconden parte del rostro, mientras que la mirada capta perfectamente la personalidad fuerte, viva y resolutiva del protagonista.

**5.11.1.13 Lope Gisbert y García Tornel**

Otro destacado político inmortalizado en este conjunto de retratos fue Lope Gisbert y García Tornel (Fig. 85). Nacido en Murcia en 1823 fue Diputado en las Cortes entre 1864 y 1873 hasta que entró en los gobiernos de la Restauración destacando como gran hacendista.

Entre los cargos que destacaron fue el de Subsecretario de Hacienda y Delegado del Gobierno en Cuba.

En su última etapa fue nombrado director de la empresa pública de tabacos en Manila, donde murió en 1888. Además Gisbert también destacó como escritor acercándose a los postulados del llamado *segundo romanticismo*.

El óleo de Meseguer se aleja de la frialdad que caracteriza al resto de las obras, gracias a su luz amarillenta. El artista se basa en las últimas imágenes que habían quedado del protagonista en forma de grabados en prensa.

Se representa a Gisbert de medio vistiendo chaqueta negra, camisa blanca y amplia pajarita negra también. Sin pelo en la parte superior de la cabeza, su cabello es gris, así como su barba y bigote.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 85. Antonio Meseguer. *Lope Gisbert.* 1906. CARM.

La penetrante mirada, que interpela directamente al espectador, y la leve sonrisa que dibuja su cara nos hablan de un profesional entrañable de carácter sereno.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.1.14 Federico Balart Elgueta

Otro escritor y periodista murciano que destacó en el siglo XIX fue Federico Balart Elgueta (Fig. 86), nacido en Pliego en 1831.

Estudió en Madrid donde frecuentó el Ateneo donde hizo grandes amistades que propiciarían que entrase en la vida política española tras la revolución Gloriosa de 1868. Fue Subsecretario de Gobernación, Diputado y Senador en un breve espacio de tiempo. Con la Restauración se dedicó más a su vida periodística y literaria, aunque más tarde fue Director del Banco de España y del Teatro Español. En 1879 murió su esposa en memoria de la que escribió *Dolores* su obra poética de mayor fama. Cuando Antonio Meseguer hace su retrato de Federico Balart para el Instituto de Segunda Enseñanza,

apenas había muerto un año antes, por lo que el recuerdo de la personalidad del escritor y político, estaba todavía muy vivo en la sociedad murciana.

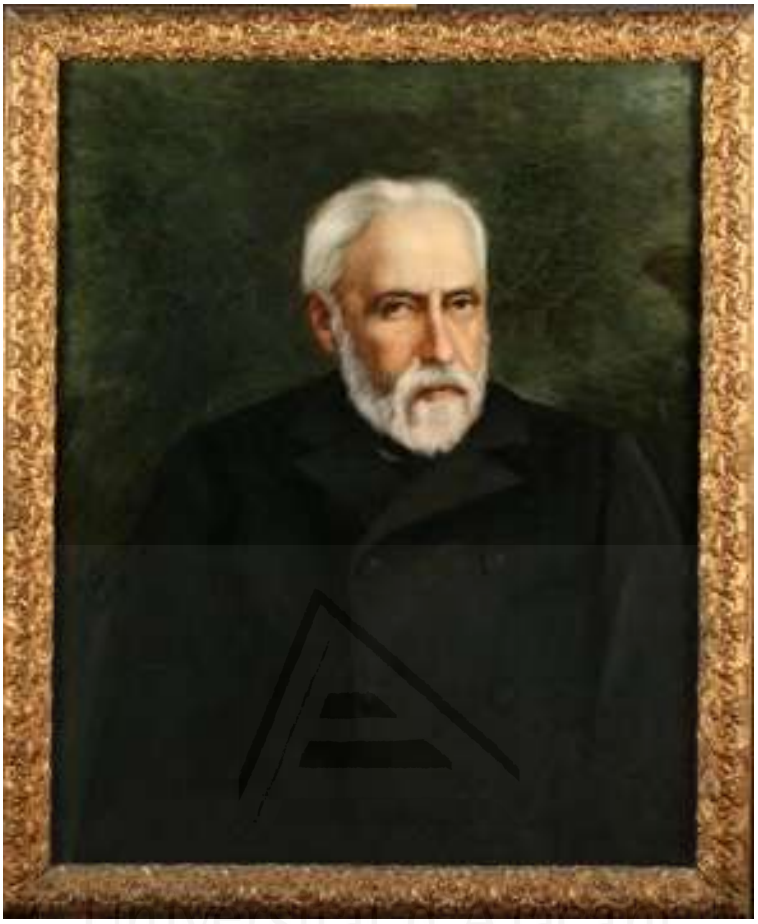


Figura 86. Antonio Meseguer. *Federico Balart.*1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El cuadro es uno de los más fríos y distantes de la colección. A esto ayuda el fondo neutro pintado a base de tonos oscuros. También la indumentaria completamente negra, tal vez, todavía en señal de luto por la muerte de su esposa. El rostro recibe una luz blanca que intensifica el brillo de su pelo también blanco. La barba y el bigote ocultan parte de la cara, pero no esconden su profunda mirada. El escritor que mira fijamente al espectador denota un carácter agriado por los años, y sobre todo por la tristeza que para él supuso la pérdida de su mujer.

### 5.11.1.15 Francisco Cascales

Otro destacado escritor murciano también quedó retratado en esta colección, se trata del licenciado Francisco Cascales (Fig. 87).

Aunque no tenemos datos certeros de su nacimiento y de su infancia, debió nacer alrededor de 1567 en Murcia recibiendo el apellido tal vez de la que fuera su madre Leonor de Cascales.

Desarraigado de patria y familia, tal vez por ser hijo ilegítimo, no sabemos donde estudió la carrera de Humanidades –se apunta a  Granada-, sin embargo en 1585 tenemos noticias suyas luchando en la Guerra de Flandes. Tras pasar también por Francia e Italia, regresó a la Región alrededor de 1594 impartiendo clase primero en Cartagena y después en Murcia donde residiría hasta su muerte enseñando en el Seminario de San Fulgencio. Entre su obra más destacada cabe citar la más interesante *Cartas Filológicas*, y sus estudios históricos de las ciudades de Murcia y Cartagena.

Figura 87. Antonio Meseguer. *Licenciado Cascales.* 1906. CARM.

La iconografía de Cascales se basa en el retrato que aparece en la portada de su obra *Discursos históricos* en 1621, descrito así:

> *Cabeza alargada, frente alta, recta y ancha; cejas finas y curvadas, ojos serios y hundidos en marcadas ojeras; la frente y el rostro surcados de numerosas arrugas; bigote poblado que oculta el labio superior, bajo una nariz larga, fina, aguileña y algo picuda en su final; profundas arrugas sobre las comisuras, el labio inferior corto y abultado; boca y fisonomía, en general, poco amable; la barba recortada y corrida a lo largo de la mandíbula inferior, y la "mosca" que parece querer corregir el defecto de su barbilla hundida.* (García Servet, 1967: 95)

La obra de Meseguer tiene un claro precedente más cercano en el retrato que de Cascales existe en la Real Sociedad Económica pintado por Juan Albacete y con una estructura ovalada[27].

En ambos casos la iconografía del humanista es la tradicional, en posición frontal, aunque de media figura, viste jubón negro de raso y lechuguilla blanca en el cuello, lo que indica la gran influencia de la indumentaria militar en la moda del siglo XVII. Aparece el escritor sujetando con la mano izquierda un libro de tapas amarillentas y con la izquierda una pluma en claro gesto de escribir.

**5.11.1.16 Francisco Cánovas Cobeño**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El último de los retratos que nos queda por analizar dentro de esta iconoteca de personajes ilustres de Murcia es el de Francisco Cánovas Cobeño (Fig. 88).

Natural de Lorca, nació en 1820 muriendo allí mismo en 1904. Médico y periodista fue director del Instituto de Segunda Enseñanza de Lorca y fundó el periódico *El lorquino.* Llegó a ser alcalde de Lorca en 1884 y director de la publicación *El liceo.*

Escribió la *Historia de la ciudad de Lorca* en 1890, y fue nombrado Caballero de la Orden de Isabel II.

---

[27] Según García Servet el óleo de Albacete es de factura *pobre*, quedando falseadas las facciones del autor y el título del libro que sujeta *Historia de Murcia* que no se corresponde con ninguno de sus libros. El retrato de Meseguer repite los errores físicos de la obra de Albacete al tomarla como modelo.

Figura 88. Antonio Meseguer. *Cánovas Cobeño.* 1906. CARM.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin lugar a dudas se trata de uno de los retratos más conseguidos en el dibujo por parte de Meseguer. Cánovas, que había muerto hacía dos años, viste traje de chaqueta negro, camisa blanca y pajarita negra. Aparece casi de busto sobre fondo neutro, destacando el rostro del protagonista gracias a la iluminación blanquecina. La visión que tenemos de su cara es prácticamente frontal, pudiendo observar su gesto serio con el ceño fruncido.

Aunque no tiene pelo en la zona superior, el resto de la cabeza queda cubierta por un cabello negro que empieza a blanquear. Resulta curioso que muestre el cabello del representado tan desenfadado.

También el profuso bigote es representado de la misma manera. Los ojos claros del protagonista llaman poderosamente la atención en la obra, y la convierten en uno de los retratos más expresivos del conjunto.

### 5.11.2 Iconoteca de Presidentes de la Diputación Provincial

La Diputación Provincial de Murcia nace, como el resto de diputaciones españolas, con la Constitución de 1812, aunque existía el precedente de la división en prefecturas que realizó el gobierno de José Bonaparte en 1810. Sin embargo ninguna de estas divisiones administrativas llegaron a ponerse en práctica debido a la restauración del Antiguo Régimen de mano de Fernando VII.

Con el levantamiento de Riego en 1820, durante el trienio liberal, se creó una nueva división administrativa recuperando las diputaciones de 1813 y añadiendo algunas nuevas hasta sumar cincuenta y dos provincias. De nuevo el regreso de Fernando VII truncó esta nueva división.

Con la muerte de Fernando VII la regente María Cristina de Habsburgo pretendió un acercamiento a liberales y carlistas con un gobierno presidido por Cea Bermúdez. El proyecto que apenas duró tres meses, sin embargo, llevó a cabo una de las reformas administrativas más importantes de la historia gracias a su Secretario de Estado Javier de Burgos quien planificó esta división en cuarenta y nueva provincias, uniendo los territorios por motivos históricos y nombrándolos en función de la capital de la provincia[28]. A la cabeza de cada Diputación estaría un "gobernador civil" nombrado directamente por el gobierno central.

Así pues en 1933 comienza a tener una actividad real la que hoy es la Provincia de Murcia, creada en 1820 y asumida en 1982 por la CARM en su Estatuto de Autonomía.

Se han conservado el retrato de treinta y uno de los presidentes de esta institución gracias a una serie de encargos oficiales para intentar homenajearles en una galería de presidentes que a día de hoy no está expuesta. Dicha colección se inicia en 1925 con el retrato del entonces Presidente de la Diputación José Ledesma Serra realizado por el pintor Antonio Nicolás. Desde aquel momento muchos años pasaron sin que se realizaran más retratos de Presidentes de la Diputación hasta que en los años 70

[28] La nueva división administrativa de España, y que prácticamente se mantiene vigente hasta nuestros días –con alguna pequeña modificación-, queda recogida en el *Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 sobre la división civil de territorio español en la Península e islas adyacentes en 49 provincias.*

el órgano provincial encargó a dos pintores continuar la galería representando a todos aquellos que habían quedado sin efigie anteriormente. A partir de 1975 José María Falgas y Miguel Valverde iniciaron el proceso de esta galería, que acabaría en 1982 con la extinción de la Diputación y la llegada del Consejo Regional –entre preautonómico- y de la Comunidad Autónoma. También participó el pintor Mariano Ballester con un retrato. A partir de 1982, otros pintores como Ramón Alonso Luzzy, según el encargo del Presidente de turno, se encargarían de perpetuar la imagen de los dirigentes murcianos.

Como es normal cada uno de los artistas imprimieron su estilo y personalidad a esta serie de retratos oficiales destinados a dignificar a la institución y a la vez a perpetuar la memoria de aquellos que la dirigieron. Como parece lógico pensar, los autores no buscaron un análisis psicológico o emocional de los representados si no, simplemente, una reproducción más o menos fehaciente de su fisonomía, representándolos con solemnidad y dignidad.

### 5.11.2.1 José Ledesma Serra

Iniciaremos el repaso por esta colección de retratos por el más antiguo que se conserva y el único que pintó, en 1925, el artista Antonio Nicolás[29]. Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 100 por 72 cm. y que está dedicado a José Ledesma Serra (Fig. 89) que presidió la institución durante 50 años (1875-1925). En su honor la Diputación acordó, en un pleno celebrado el 28 de Mayo de 1925, homenajearle colocando un retrato suyo a perpetuidad en el despacho de la Secretaria de la Diputación. Además también se le dedicó un óleo de Sánchez Picazo en su honor que hoy día sigue estando en las paredes del Palacio Regional, hoy sede de la Consejería de Economía y Hacienda.

En el retrato la fidelidad y el naturalismo a la hora de pintar al protagonista es lo principal, y técnicamente se trata de un retrato correcto. De media figura aparece el presidente ante una mesa sobre un fondo neutral de tonos oscuros más iluminado en su

[29] Nacido en Espinardo en 1883 recibió su primera formación en el Círculo Católico de Obreros entre 1900 y 1907. Más tarde marchó a Madrid donde fue copista en el Museo del Prado. Allí fue discípulo del pintor Manuel Benedito y del fotógrafo de la Casa Real Kaulak. En 1912 regresó a Murcia donde montó un estudio de fotografía. Ganó la Medalla de Oro en la exposición del círculo de Bellas Artes de Murcia, aunque poco a poco fue abandonando la pintura para dedicarse a la fotografía influido por la corriente pictoralista en la fotografía.

mitad izquierda. Viste chaqueta negra, camisa blanca y corbata negra. La mano derecha apoya sobre un libro que está en la mesa, mientras que con la mano izquierda sujeta un folio que confirma el pleno que acordó la colocación de su retrato a perpetuidad en las dependencias provinciales. Con cara regordeta y un disimulado bigote gris mira directamente al espectador en un gesto amable y una entrañable sonrisa.

Como ya comentamos, no sería hasta los años 70 cuando la iconoteca tomó forma gracias al encargo de representar a todos los presidentes de la Diputación. Comenzaremos el análisis de estas obras con los retratos que realizó el pintor Miguel Valverde Cánovas. El pintor de Monteagudo ha dedicado toda su vida a la pintura realista acercándose con cierto éxito a los géneros tradicionales como el retrato, el bodegón, el paisaje o el desnudo. Sin embargo, y pese a su éxito en Madrid en la galería Toisón, hace ya años que regresó a Murcia donde sigue pintando bajo los mismos cánones.

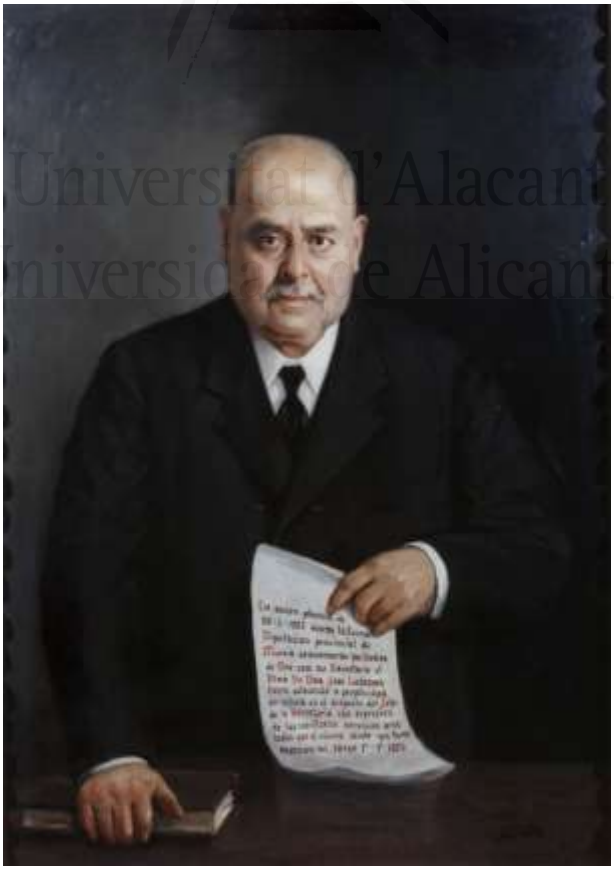


Figura 89. Antonio Nicolás. *D. José Ledesma*. 1925. CARM

### 5.11.2.2 Dionisio Alcázar Mazón

La pintura de Valverde es muy expresiva, su estilo suele incluir cortas y bruscas pinceladas así como un uso fuerte del color. Estas características son perceptibles en sus retratos oficiales como el de Dionisio Alcázar Mazón (Fig. 90). Éste es uno de los primeros que realiza en 1975 donde el artista compone el rostro del presidente con un juego de luces y sombras, que recuerdan su admiración por el retrato velazqueño. Alcázar Mazón, con bigote, aparece sentado ante una mesa apoyando los brazos sobre el tablero. El traje de tres piezas –pantalón, chaleco y chaqueta- esconde la camisa blanca y la corbata negra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 90. Miguel Valverde. *Dionisio Alcázar Mazón.* 1975. CARM

### 5.11.2.3 Alfonso Palazón Clemares

Ese mismo año también es pintado el cuadro dedicado a Alfonso Palazón Clemares (Fig. 91). En una posición frontal se le ve en pie y apoyando sus manos sobre la mesa

que está delante. Viste traje marrón, camisa blanca y una corbata con varios colores. Es representado en plena madurez reflejando vitalidad y energía.

Todos los retratos de Valverde en este conjunto compartieron las mismas medidas 100 por 81 cm. aunque no todos tuvieron realización similar. Si algunos aparecían de pie en tres cuartos, otros se mostrarían sentados. Tal caso ocurre con los retratos de dos personajes de una misma familia que en distintas etapas presidieron la Diputación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 91. Miguel Valverde. *Alfonso Palazón Clemares.* 1975. CARM

### 5.11.2.4 Gaspar De la Peña Abellán

En 1975 fue realizado el retrato de Gaspar De la Peña Abellán (Fig. 92) tal vez el de tonos más tenebristas de todos los hechos por Valverde. El presidente aparece en posición frontal sentado sobre un sillón de corte historicista. El traje negro del presidente casi se confunde con el fondo, aunque destacan en su indumentaria la blanquísima camisa y una corbata azul brillante que son, prácticamente, los únicos

detalles coloristas de la composición. El gesto de la cara es serio y muestran a un político bastante joven y decidido.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 92. Miguel Valverde. *Gaspar De la Peña Abellán.* 1975. CARM

### 5.11.2.5 Gaspar De la Peña Rodríguez

Dos años más tarde se hizo el retrato de Gaspar De la Peña Rodríguez (Fig. 93) que también fue alcalde de Murcia de la mano del Partido Conservador. Sentado sobre silla de madera y levemente girado hacia su izquierda, el presidente viste chaqueta gris, chaleco verdoso y camisa blanca.

Su rostro, en el que destaca su bigote y una mirada melancólica, emerge iluminado sobre el fondo neutro en el que se enmarca la obra. En su mano derecha

aguanta un libro con tapas rojas signo inequívoco de que ante todo fue una persona de gran formación y cultura.

Figura 93. Miguel Valverde. *Gaspar De la Peña Rodríguez.* 1977. CARM

### 5.11.2.6 Francisco García Villalba Molín

En 1975 también pinta Valverde a Francisco García Villalba Molín (Fig. 94), un retrato oficial en el que predominan los tonos oscuros. En este caso no se limita a hacer un fondo neutral sino que introduce una estantería con libros de distintos colores. En primer término aparece sedente el presidente, vestido con traje azul marino, camisa blanca y corbata granate. En la solapa muestra una insignia roja y blanca. Su redondo rostro redondo recoge una mirada perdida tras unas gafas redondas de montura dorada.

Figura 94. Miguel Valverde. *Francisco García Villalba Molín.* 1975. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.7 Manuel Unanua Fernández

Ese mismo año realiza Miguel Valverde el retrato de Manuel Unanua Fernández (Fig. 95). Los tonos oscuros del fondo buscando con más ahínco el contraste entre la luz y la sombra marcan este retrato sedente del presidente Unanua Fernández. Sentado y posando de forma distraída aparece vestido con traje marrón oscuro, camisa blanca y corbata también marrón.

La tensión que crea Valverde gracias a la pincelada brusca y rápida va desapareciendo conforme nos acercamos al rostro del presidente, que conserva un tímido bigote. La mirada distraída hacia su izquierda detrás de las grandes gafas, quizás sea lo más destacado, puesto que dota a la obra de gran naturalidad.

Figura 95. Miguel Valverde. *Manuel Unanua Fernández.* 1975. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.8 Juan Antonio Perea Martínez

El año 1976 se pinta el retrato de Juan Antonio Perea Martínez (Fig. 96). Este óleo es el que más recuerda a los retratos oficiales del XIX. La iluminación parcial de la obra hace que solo se le dé importancia a su figura, obviando el fondo en el que se enmarca que parece ser un interior. El protagonista aparece representado con aspecto militar, vestido con chaqueta larga, chaleco y pajarita beige y camisa blanca. Bajo la chaqueta cruza su pecho la banda de la Orden de Isabel la Católica. En la solapa, además, se muestra la Gran Cruz de dicha Orden, aunque el autor no se detiene en representar los detalles. Representado casi en tres cuartos, su aspecto es distante y frío.

Figura 96. Miguel Valverde. *Juan Antonio Perea Martínez.* 1976. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.9 José Loustau Gómez de la Membrillera

Un año después, en 1977, fue pintado el óleo dedicado a José Loustau Gómez de la Membrillera (Fig. 97). Valverde Cánovas prefirió algunas veces añadir detalles a sus composiciones para hacerlas menos oficiales y algo más personales. Loustau que había nacido en 1889, llegó a la Universidad de Murcia en 1916 siendo en 1918 el primer rector de la Universidad, cargo que ocuparía hasta 1936. Además entre 1924 y 1926 fue presidente de la Diputación Provincial de Murcia. En el retrato aparece en una posición bastante poco habitual en una imagen oficial: en un giro de noventa grados aparece perpendicular al pintor, aunque mueve la cabeza para que aparezca en semiperfil. La pincelada es rápida y expresiva. A la izquierda aparece el cristal de una ventana por el que entra la luz suficiente como iluminar al protagonista. A la derecha se ve una columna de libros apilados unos encima de los otros. José Loustau aparece vestido con

la indumentaria universitaria típica: toga negra y muceta azulada. En las bocamangas luce puñetas con bordados en blanco.

Figura 97. Miguel Valverde. *José Loustau Gómez de la Membrillera.* 1977. CARM

### 5.11.2.10 Teodoro Danio Alba

En 1978 pinta Valverde al presidente Teodoro Danio Alba (Fig. 98). En este caso el protagonista aparece erguido e imponente ante un fondo neutral de tonos grises y azules que casi se confunden con el traje abotonado que viste. Levemente ladeado mira fijamente al espectador con gesto distante. El gran bigote blanco y la perilla cubren parcialmente su rostro.

Figura 98. Miguel Valverde. *Teodoro Danio Alba.* 1978. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.11 José Esteve Mora

Y en el mismo año realiza Miguel Valverde el retrato de José Esteve Mora (Fig. 99) que aparece sentado y ladeado hacia su derecha vistiendo chaqueta marrón y camisa blanca, mientras que con la mano derecha sostiene un libro o un periódico doblado.

Su posición, muy natural, concuerda con su vestimenta que es de lo más informal y dotan a la obra de una naturalidad acentuada y poco habitual en los distantes retratos oficiales.

Figura 99. Miguel Valverde. *José Esteve Mora*. 1978. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.12 Ginés Huertas Celdrán

También en 1978 se pintó al presidente Ginés Huertas Celdrán (Fig. 100). Miguel Valverde abandonó en algunos de sus retratos los tonos oscuros y distantes de los retratos oficiales para enmarcarlos entre detalles que personalicen la obra aludiendo a los protagonistas. En el caso de Ginés Huertas el ejemplo es de libro. Al fondo de la obra, entre los tonos azulados de la luz crepuscular podemos distinguir dos estampas yuxtapuestas que aluden a la vida del político que también fue empresario en la automoción. A la derecha de la imagen vemos un paisaje urbano de Cartagena, donde destaca su Ayuntamiento del que Ginés Huertas fue alcalde; a la izquierda vemos otro

paisaje urbano, aunque en este caso es el Puente de Los Peligros en la ciudad de Murcia. En primer plano vemos al presidente en una imagen en tres cuartos, viste pantalón a rayas, chaqueta negra, chaleco, camisa blanca y corbata. Del cuello le cuelgan hasta cuatro condecoraciones, y en la solapa de la chaqueta son seis las medallas que luce. En la mano derecha sujeta un bastón y los guantes blancos.

Figura 100. Miguel Valverde. *Ginés Huertas Celdrán.* 1978. CARM

### 5.11.2.13 José Manuel Portillo Guillamón

En 1979 pinta Valverde al presidente José Manuel Portillo Guillamón (Fig. 101). El artista presenta al protagonista erguido y en posición frontal. Esta vez, y no es nada habitual, presenta al presidente apoyado sobre la mesa que tiene detrás haciendo que adopte una postura bastante natural pero extraña de ver en un retrato oficial. Viste traje

marrón, camisa blanca y corbata negra y apoya una mano sobre la mesa mostrando la otra en la que incluso podemos apreciar el reloj que lleva. Sobre el fondo en tonos azules destaca Portillo en primer plano, cuyo rostro es un buen trabajo de realismo presentando un gesto distante.

Figura 101. Miguel Valverde. *José Antonio Portillo Guillamón.* 1979. CARM

### 5.11.2.14 José Maestre Pérez

Los dos últimos retratos que realiza Miguel Valverde para la Diputación Provincial fueron ya en los años ochenta, concretamente en 1982. Ese año pinta a José Maestre Pérez (Fig. 102), representado en posición frontal y sentado. En esta ocasión aparece Maestre vestido con chaqueta negra, camisa blanca y corbata negra a rayas, con las manos juntas apoyando sobre las piernas. La silla sobre la que apoya tiene un respaldo

de cuero unido a la madera a través de grandes tachuelas doradas. Al fondo se esboza un mueble en la parte derecha, mientras que aparece una mesa llena de libros y papeles en la zona izquierda. El personaje aparece con aspecto tranquilo y relajado. Tiene la frente despejada, grandes orejas, profusas cejas y la barba y el bigote de color blanco que no ocultan una tímida sonrisa en su semblante.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 102. Miguel Valverde. *José Maestre Pérez.* 1982. CARM

### 5.11.2.15 Ramón Luis Pasqual de Riquelme y Servet

En el mismo año se realizó el de Ramón Luis Pasqual de Riquelme y Servet (Fig. 103). La composición presenta a nuestro protagonista en posición erguida y frontal. El fondo neutral no es tan oscuro y predominan los tonos azules. La figura del presidente viste una elegante chaqueta marrón abotonada, camisa blanca y una corbata negra con finas

rayas blancas. Llama la atención su cabello brillante y dorado y como sujeta un libro con la mano derecha manteniéndolo entreabierto con un dedo.

Figura 103. Miguel Valverde. *Ramón Luis Pasqual del Riquelme y Servet.* 1982. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.16 Luis Carrasco Gómez

En los mismos años en los que trabaja Valverde también recibe el encargo de la Diputación Provincial el pintor murciano José María Falgas Rigal que nació en Murcia en 1929 y se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En su producción predominan los paisajes murcianos, los bodegones y los retratos de corte academicista, como es el caso que nos ocupa en esta iconoteca. Sus obras mantienen las mismas medidas que las de Valverde, aunque el estilo de Falgas es notablemente distinto debido a una pincelada más amplia y no tan brusca, el uso de colores matizados y una ausencia total de detalles sobre la vida de los representados.

En 1975 Falgas comenzó con este encargo oficial. Uno de los primeros retratos en ser producidos fue el de Luis Carrasco Gómez (Fig. 104). El artista usa la pincelada libre en el fondo dando al protagonista una presencia intemporal dentro del cuadro. El personaje aparece sentado sobre una silla, en posición lateral y con la cabeza girada interpelando con la mirada directamente al espectador. La solemnidad del retrato nos lleva hacia una representación poco expresiva en la que el protagonista apoya las manos sobre la pierna sujetando un par de guantes blancos. Carrasco viste traje negro, camisa blanca y corbata negra, además se quiso perpetuar con una gran medalla colgando del cuello.

Figura 104. José María Falgas Rigal. *Luis Carrasco Gómez.* 1975. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.17 Ángel Guirao Girada

Otro retrato pintado ese mismo año fue el de Ángel Guirao Girada (Fig. 105). Falgas, en este caso, se decide por un fondo de tonos expresionistas y colores que se mueven en la gama de los rojos. La iluminación se concentra en la zona del rostro quedando el resto del cuerpo casi en penumbra. El presidente aparece de medio cuerpo y de pie. Viste traje de chaqueta negro, camisa blanca y pajarita también de color negro. La oficialidad de la obra plantea un rostro serio y poco expresivo, donde el pequeño bigote del político es el único rasgo destacado en una obra correcta y que bien se acerca a la realidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 105. José María Falgas Rigal. *Ángel Guirao Girada.* 1975. CARM

### 5.11.2.18 Antonio Pascual Murcia

Otra de las obras de Falgas es el retrato de Antonio Pascual Murcia (Fig. 106). La estructura de esta obra será repetida por el artista en otros retratos, aparece el personaje en posición sedente y el cuerpo ladeado hacia su derecha. Viste chaqueta de tonos marrones, camisa blanca y corbata negra. Con las manos sostiene un folio. El personaje sobresale ante un fondo en el que Falgas usa tonos fríos en azul, iluminando en blanco la zona de la cara que se eleva y gira, interpelando al espectador con la mirada que vemos tras las gafas redondas del protagonista.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 106. José María Falgas Rigal. *Antonio Pascual Murcia.* 1975. CARM

### 5.11.2.19 Agustín Virgili Quintanilla

Para cerrar las representaciones de 1975 veremos el retrato del presidente Agustín Virgili Quintanilla (Fig. 107). El personaje aparece en primer término ante un fondo

neutral compuesto con grandes pinceladas a base de tonos azules y rojizos. El protagonista es retratado de pie y levemente girado hacia su derecha. Viste traje oscuro de tres piezas, con chaleco y corbata, y una camisa blanca. El rostro muy iluminado recoge con fidelidad los rasgos físicos, que se presenta en una actitud relajada y simpática, que dan a la obra una gran naturalidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 107. José María Falgas Rigal. *Agustín Virgili Quintanilla.* 1975. CARM

### 5.11.2.20 Agustín Escribano Cuixe

El año 1976 José María Falgas realizó varios retratos entre los que se encuentra el de Agustín Escribano Cuixe (Fig. 108). Los colores oscuros predominan en la obra ya que tanto el fondo como el traje son negros. La camisa blanca y la corbata grana dan la nota de color en el cuadro, mientras que el rostro refleja un fuerte contraste entre la frente, muy iluminada, y la zona de la barba, más oscura. El presidente aparece de medio

cuerpo y levemente girado hacia su izquierda, una posición que nos recuerda a los retratos oficiales del romanticismo del siglo XIX.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 108. José María Falgas Rigal. *Agustín Escribano Cuixe.* 1975. CARM

### 5.11.2.21 José Ibáñez Martín

El mismo año 1976 fue pintado el retrato de José Ibáñez Martín (Fig. 109). Este retrato se encuentra en la misma línea que el ya comentado de Ángel Guirao. El autor repite la composición, apareciendo el presidente de medio cuerpo y levemente girado hacia su izquierda. El fondo también es a base de pinceladas sueltas y amplias, tratando de dejar más oscuros los laterales y usando tonos rojizos hasta llegar al rostro del presidente que queda iluminado con tonos blanquecinos. El presidente de la Diputación también fue alcalde de Murcia, y más tarde sería Ministro de Educación. En la representación de Falgas, el presidente va vestido de manera poco ostentosa: traje negro, camisa blanca y

corbata negra. Su mirada seria y fría se esconde tras las gafas de cristal redondo que apoyan en su nariz.

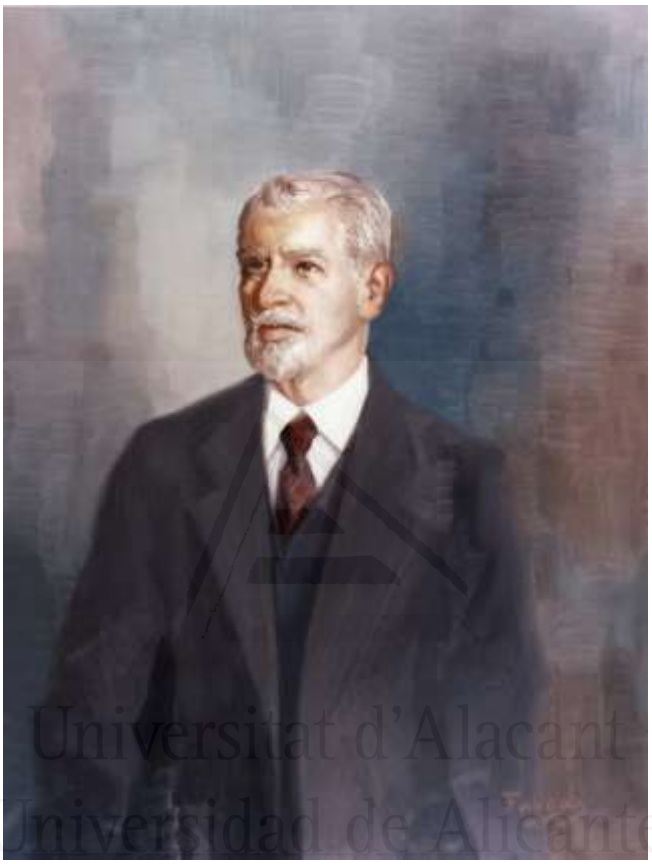
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 109. José María Falgas Rigal. *José Ibáñez Martín.* 1976. CARM

### 5.11.2.22 Dionisio Alcázar González Zamorano

En 1977 y 1978 Falgas aumentó su producción tratando de cerrar su parte del encargo para la Diputación. En el 77 realizó el óleo dedicado a Dionisio Alcázar González Zamorano (Fig. 110) que aparece de media figura, en posición frontal y con la cabeza ladeada hacia su derecha. El fondo presenta colores que van desde el blanco hasta el azul, pasando por zonas rojizas, todos muy matizados, dando una cierta sensación de ensoñación. De ese fondo neutral emerge con fuerza la figura del presidente con traje de

chaqueta de tres piezas, camisa blanca y corbata granate. El cabello es corto y gris, mismo color de la barba y el bigote.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 110. José María Falgas Rigal. *Dionisio Alcázar González Zamorano.* 1977. CARM

### 5.11.2.23 Antonio Clemares Valero

También de 1977 es el retrato de Antonio Clemares Valero (Fig. 111), donde Falgas nos muestra un retrato correcto desde el punto de vista de la técnica pero carente de cualquier expresión de sentimientos. El fondo neutral con pinceladas rápidas es una constante en la pintura su estilo. El traje negro también queda compuesto por estas pinceladas tan libres, mientras que el autor se detiene más en la representación del rostro que aparece cubierto por una pobladísima barba. Su mirada dirigida al espectador directamente demuestra una gran vitalidad.

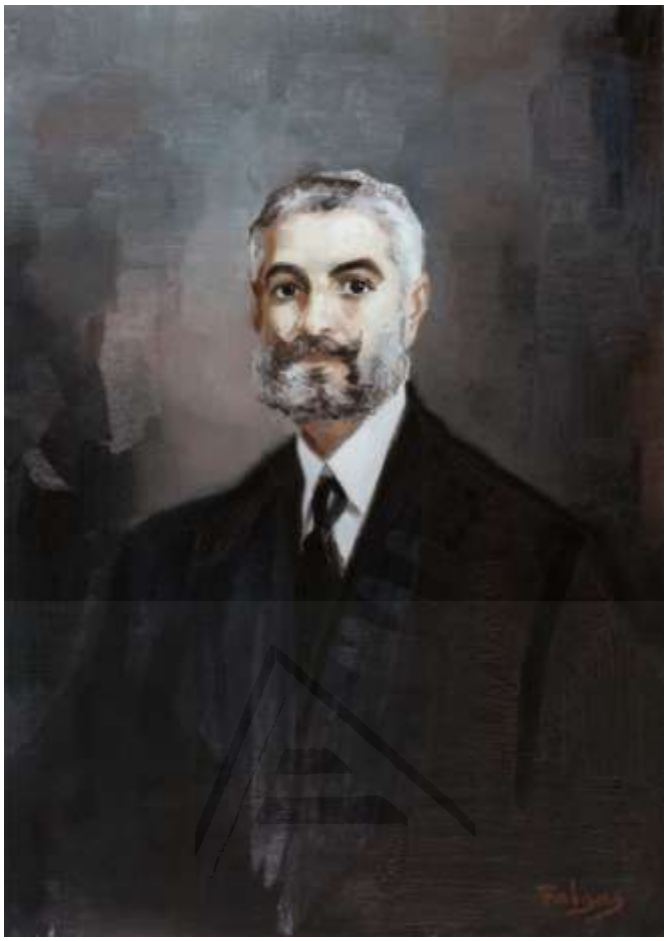


Figura 111. José María Falgas Rigal. *Antonio Clemares Valero.* 1977. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.24 Vicente Llovera Codorniú

Ese mismo año realiza otros dos retratos José María Falgas, siendo uno de ellos el de Vicente Llovera Codorniú (Fig. 112). Esta obra es de las pocas de la colección que está públicamente expuesta. En realidad fue cedida por la CARM a la Universidad de Murcia para que formase parte de otra galería de retratos, en este caso la colección de rectores que se encuentra en el edificio de la Convalecencia de la capital murciana. Además de presidente de la Diputación Llovera fue Comisario Regio en la Universidad de Murcia y uno de los principales promotores para que por fin Murcia tuviera una Universidad pública moderna y adaptada a sus tiempos. En el caso de este retrato Falgas abandonó la seriedad de las posturas oficiales y representó al ex presidente en un momento bastante distendido y natural como era la lectura del periódico en el sillón del

despacho. El fondo neutral sólo presenta una leve iluminación en la esquina superior derecha, por lo que la figura del presidente se mezcla con el fondo. Con el periódico abierto por las páginas centrales, Llovera fija su atención en él olvidándose del pintor. El rostro es tranquilo y desenfadado, la barba y el bigote ocultan su cara, mientras que tras las gafas sólo distinguimos los párpados del político ya que tiene fija la mirada hacia el diario.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 112. José María Falgas Rigal. *Vicente Llovera Codorniú.* 1977. CARM

### 5.11.2.25 Luis Pardo Fernández

El último de los retratos que Falgas hizo en 1977 fue el de Luis Pardo Fernández (Fig. 113). El autor realiza un original retrato del presidente Pardo Fernández en el que el protagonista aparece posando con la cabeza girada y dirigiendo su mirada hacia el infinito. El fondo de colores oscuros investiga el brusco contraste entre luz y sombra, al estilo de los retratos clásicos, quedando iluminada exclusivamente la cara del protagonista de la obra. Pardo emerge imponente con pose escultórica vistiendo chaqueta gris, camisa blanca y corbata negra con rayas rojas. El rostro, girado hacia su

izquierda, es un correcto trabajo realista en el que el presidente dirige su mirada, a través de las redondas gafas, hacia la esquina superior derecha de la obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 113. José María Falgas Rigal. *Luis Pardo Fernández.* 1977. CARM

### 5.11.2.26 Mariano Girada

En 1978 son pintados tres retratos más por parte de José María Falgas. Uno de ellos es el del presidente Mariano Girada (Fig. 114). Este óleo es uno de los más originales de Falgas. El fondo de la obra pese a no incluir detalle alguno se aparta de la neutralidad gracias a la expresionista combinación de colores cálidos. Desde el color cobre de las esquinas, pasando por todos los tonos rojizos y anaranjados, se llega a los tonos amarillos alrededor de la cabeza, dando la sensación que el sujeto se encuentra en la zona mejor iluminada de la obra. El presidente aparece de pie y de media figura. Serio,

viste un traje negro abrochado, camisa blanca y una pajarita negra en el cuello. Su rostro muestra gran naturalidad gracias a la sonrisa del protagonista. El importante bigote y la esbelta perilla reflejan con fidelidad la imagen del político murciano.

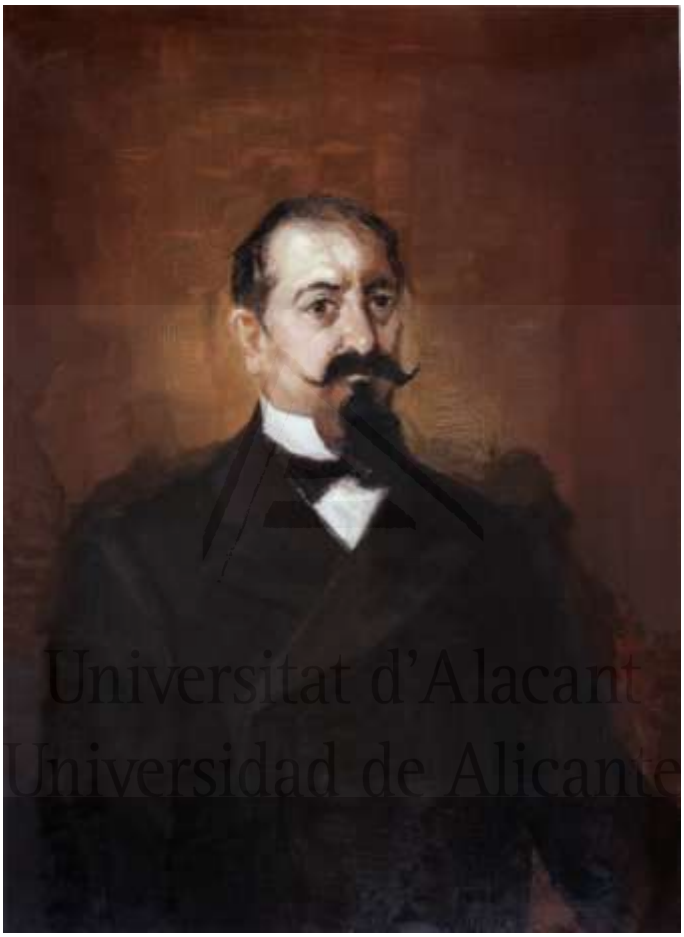

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 114. José María Falgas Rigal. *Mariano Girada.* 1978. CARM

### 5.11.2.27 Francisco Millán Munuera

Otro retrato de ese mismo año fue el de Francisco Millán Munuera (Fig. 115). Falgas recupera en esta obra el camino del fondo neutral en tonos grises y azules, abandonando los colores cálidos rojizos que tan buenos resultados le dieron en otros retratos. El presidente aparece sentado y de perfil, una postura bastante poco habitual en los retratos oficiales y que supone una auténtica excepción en esta galería de presidentes de la

Diputación Provincial. Millán está sentado apoyado sobre los reposabrazos y cruzando las manos. Viste chaqueta negra y camisa blanca.

Figura 115. José María Falgas Rigal. *Francisco Millán Munuera.* 1978. CARM

### 5.11.2.28 Vicente Pérez Calleja

La última obra de 1978 es la efigie de Vicente Pérez Calleja (Fig. 116). Otro cuadro en el que Falgas decidió dar un toque de luces amarillentas y tonos cálidos dentro de esta colección. De nuevo el fondo se compone con grandes pincelada, aclarándose la paleta del pintor según nos acercamos al rostro del personaje. El presidente aparece de media figura y vestido con traje de chaqueta oscuro, camisa blanca y corbata negra. En su rostro distante y serio destaca únicamente el gran bigote bajo la nariz.

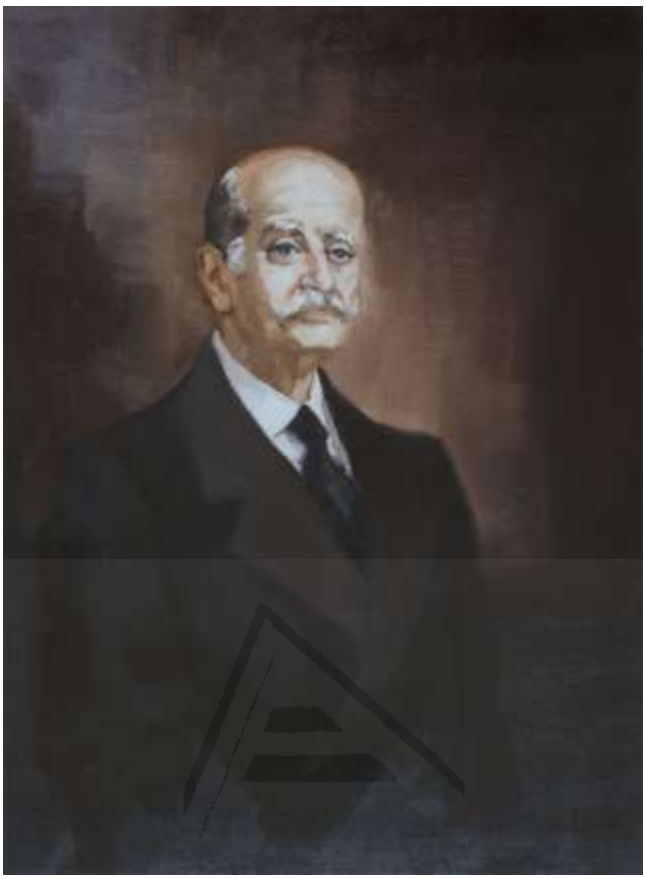


Figura 116. José María Falgas Rigal. *Vicente Pérez Calleja.* 1978. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.29 Carlos Collado Mena

El último retrato que hace José María Falgas para esta iconoteca es el del último presidente de la Diputación Provincial: Carlos Collado Mena (Fig. 117). La obra debe pintarse sobre 1980 cuando Collado es presidente de la institución que desaparecería en 1982 siendo asumida por la CARM. El retrato se aleja, en cierto modo, del resto de retratos de presidentes que realiza. Los tonos oscuros desaparecen y la luz invade la obra. El fondo continúa siendo neutro pero esta vez los tonos matizados varían hacia un azul brillante y potente, muy expresivo. Collado, que tiene alrededor de 45 años cuando es retratado, aparece sentado y con las piernas cruzadas en una posición muy natural. El traje es de un azul muy brillante, el cinturón que viste es marrón, la camisa blanca y la corbata negra. La cabeza en posición frontal es buen ejemplo de la pintura más que

correcta de Falgas que reproduce el rostro de Collado con gran fidelidad. Las grandes gafas doradas no ocultan su profunda y seria mirada dirigida directamente a los espectadores.

Universitat d'Alacant

Figura 117. José María Falgas Rigal. *Carlos Collado Mena.* h. 1980. CARM

Universidad de Alicante

Carlos Collado es el único que repite dentro de esta colección de retratos de presidentes (Fig. 118), ya que fue también presidente de la CARM entre 1984 y 1993. Su retrato como presidente autonómico fue realizado por Ramón Alonso Luzzy[30] en 1989, casi una década después del retrato de Falgas. En esta obra le vemos de nuevo sentado, aunque en esta ocasión entrelaza las manos en un gesto serio. Viste traje gris,

[30] Luzzy nació en Cartagena en 1921 desarrollando su carrera de forma paralela a los artistas de la llamada *Generación Puente*, aunque sin adscribirse a ninguna corriente. Se formó junto Enrique Gabriel Navarro en el taller de Vicente Ros. Su pintura tomó un rumbo único basado sobre todo en el paisaje y en la luz. Sus obras compuestas por colores matizados y gradaciones muy expresivas de la luz, tuvieron una gran acogida entre el público. En los últimos años de su vida alternó su labor pictórica con la labor política al ser elegido senador en las listas de Psoe. Será en este cargo cuando conozca y trace una fuerte amistad con Carlos Collado. Después su débil salud le irá minando, aunque nunca deja de pintar. En el año 2001 murió en Cartagena.

con camisa blanca y corbata morada. El cabello de Collado se ha tornado gris. Su mirada cansada refleja los duros años que ha pasado como presidente de la Comunidad Autónoma. La iluminación uniforme y los tonos azulados y morados de la obra, dotan de cierta frialdad y distancia al retrato.

Figura 118. Ramón Alonso Luzzy. *Carlos Collado Mena.* 1989. CARM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.2.30 Antonio Pérez Crespo

Pero no sería éste el único cuadro que realizaría Luzzy para la colección de presidentes ya que en 1990 también pinta la imagen del Antonio Pérez Crespo (Fig. 119). Todos los retratos del conjunto han compartido medidas independientemente del artista que llevara a cabo la obra, síntoma inequívoco del sentido global que se le quiso dar al encargo. Sin embargo esta obra de Luzzy es la única que se aleja de estas medidas siendo las suyas de 100 por 92 cm.

Pérez Crespo no es representado en calidad de presidente de la Diputación Provincial puesto que él fue en realidad presidente del Consejo Regional, el ente preautonómico creado para realizar la transición entre la Diputación y la Comunidad

Autónoma. El cuadro de Luzzy imprime unos tonos amarillentos en el fondo, compuesto por grandes pinceladas, que nos trae a la mente una sensación de cercanía y tranquilidad que normalmente no ofrecen los retratos con fondos oscuros y grandes contrastes lumínicos. El retrato del presidente es muy realista y lo representa sentado y girado hacia su derecha, aunque ofreciendo una visión prácticamente frontal del personaje. Viste traje gris, camisa blanca y corbata azul, mientras que sujeta con la mano izquierda un ejemplar del libro que él mismo escribió *El cantón murciano* con tapas blancas y letras azules.

Figura 119. Ramón Alonso Luzzy. *Antonio Pérez Crespo.* 1990. CARM

### 5.11.2.31 Antonio Reverte Moreno

El último cuadro que vamos a abordar en esta iconoteca de presidentes es el que pinta Mariano Ballester en 1975 del presidente Antonio Reverte Moreno (Fig. 120), siendo éste el único que hace este artista. A su óleo Ballester le añade la técnica del esmalte sobre el lienzo.

El artista es uno de los principales pintores de la *generación puente* murciana, introduciendo en la década de los 70 las nuevas vanguardias gracias a su grupo *Puente*

*Nuevo*. No conviene olvidar el estilo tan personal y particular que Ballester mantuvo en su pintura durante su carrera. En el retrato de Antonio Reverte destaca en primer lugar que el personaje vista indumentaria universitaria, aunque no en vano Antonio Reverte fue profesor de Derecho Romano en Murcia, más tarde de Derecho Civil en Madrid y Granada, y por último también catedrático de Derecho Civil en Murcia donde además fue también vicerrector, de ahí que aparezca vestido con toga negra y muceta roja. El personaje se presenta ya en una edad bastante avanzada puesto que el retrato se fecha en el mismo año en el que se jubiló. Aparece de frente y sentado con grandes gafas y un gesto amable y cercano. El estilo de Ballester se vuelve a mostrar en todo su esplendor gracias a la técnica del plurimachismo o del confeti. El color vuelve a ser el centro de la composición gracias a los contrastes de colores brillantes colocados en el lienzo sin atadura alguna. El color vivo y expresionista es reflejo de la época que vive Ballester en la que pretende una ruptura estética dentro del arte murciano.

Figura 120. Mariano Ballester. *Antonio Reverte Moreno.* 1975. CARM

### 5.11.3 Colección *Nuestros Retratos*

En 1998, la entonces Consejera de Cultura, Cristina Gutiérrez-Cortines, impulsó un taller de creación artística novedoso en la ciudad de Murcia cuyos resultados acabaron siendo el fruto de una exitosa exposición temporal, y más tarde del paso de las obras surgidas en dicho taller a formar parte de la colección de arte oficial del FARM[31].

El objetivo de este taller era que diversos personajes famosos de la Región posasen en la sala de exposiciones de la iglesia de Verónicas para que los artistas les pintasen. Todo ello con las puertas abiertas para que el público entrase a ver el espectáculo ofrecido por artistas y modelos, participando con valoraciones y sugerencias.

Paco García explicó en el catálogo de la exposición como fue el proceso de creación de las obras:

> *Empieza el taller. Primer encuentro con el pintor. Aproximación a ambos mundos, el suyo y el mío. Fotografías para estudiar los rasgos de la cara, las manos, los entornos familiares. Y la primera sesión en Verónicas. […] El artista ha renunciado a la intimidad de su estudio y ha accedido a desarrollar una labor didáctica, a medirse con el resto de artistas que componen el taller en sana rivalidad. Crece día a día el interés por el trabajo que desarrollan los pintores, escultores y fotógrafos y se multiplican los visitantes de toda índole y condición. […] Surgen una serie de complicidades entre artistas, modelo y público, que hacen del taller una experiencia viva.* (Consejería de Cultura, 1998)

#### 5.11.3.1 Encarnación Fernández

El primer retrato que analizaremos en esta colección es el de la cantaora Encarnación Fernández (Fig. 121). La obra es óleo sobre lienzo que mide 92 por 65 cm. y que fue realizado por Ángel Baltasar –pseudónimo del madrileño Ángel López Santos. Oriundo

[31] José García Martínez escribe un artículo en el catálogo de la exposición titulado *La venganza de la consejera* en el que explica de manera humorística el impulso hecho desde la consejería de cultura: *Bueno, hombre, al fin y al cabo, esta iniciativa de la consejera, así llamada, de Cultura, sirve para dar trabajo a los pintores, cosa que, tal como andan los tiempos, tampoco está de más.*

de la Región de Murcia se inició en el informalismo, aunque en 1982 su pintura cambió hacia una figuración influida por la pintura Francis Bacon.

Figura 121. Ángel Baltasar. *Encarnación Fernández por tangos.* 1998. CARM.

La protagonista del lienzo es Encarnación Fernández Fernández, natural de Torrevieja pero afincada desde pequeña en La Unión –Murcia. Entre sus logros más destacados está el haber conseguido ganar dos veces, en 1979 y 1980, la Lámpara Minera del Festival de La Unión, así como haber ganado también el Melón de Oro del festival de cante flamenco de Lo Ferro en 1981. La obra representa la fuerza y el sentimiento que la cantaora introduce en sus cantos mineros. Se puede observar la influencia de Bacon gracias al fuerte expresionismo, y no sólo por el momento elegido en la obra, si no, también, por la elección de los colores tan intensos e irreales.

Aunque sin perder la figuración en ciertos aspectos Baltasar hace gala de una pintura post-picassiana reduciendo los contornos de la cara a unos pocos trazos geométricos. Sentada, y en pleno canto, la protagonista abre las manos y cierra los ojos dejándose llevar por el sentimiento que ella misma imprime a la música. Vestida de negro, aparece sobre un expresivo fondo verde y azul que imprime si cabe más fuerza aún a la obra de Baltasar.

En esta obra la fuerza expresiva del rostro de la cantaora destaca por encima de todo. Su valor evoca la posibilidad de interpelar al espectador, en cuanto que pueda imaginar la fuerza desgarradora del canto flamenco. En este sentido la expresión emocional del rostro de Encarnación representa la esencia del arte flamenco, y las dificultades del trabajo en la mina, donde muchos de sus cantos nacieron.

### 5.11.3.2 Ángel Montiel

Otro de los retratos del conjunto es el dedicado a Ángel Montiel (Fig. 122). Se trata de una obra de gran tamaño -160 por 110 cm- y realizada uniendo la técnica del collage con el grafito sobre un soporte de papel anche. El artista que hizo el retrato fue Ángel Haro, un valenciano formado en Lorca y Murcia durante su juventud. Su estética, de raíz expresionista, se caracteriza por una lúcida emoción que logra transmitir un cierto sentimiento de tristeza, violenta en unos casos, más serena en otros. Ángel Montiel Martínez, el representado, nació en Lorca en 1958 y es un importante periodista del diario La Opinión de Murcia dedicado a las crónicas sociopolíticas, donde destaca su carácter incisivo.

Figura 122. Ángel Haro. *Ángel Montiel.* 1998. CARM.

El retrato que hace Ángel Haro mezcla la técnica el collage el dibujo, componiendo un collage a base de recuadros de colores sobre el soporte blanco, para después pintar con grafito un retrato monocromo, a modo de estudio, del periodista lorquino, en una actitud calmada y relajada. En posición reflexiva Montiel apoya su codo izquierdo sobre la rodilla y su cabeza sobre la mano izquierda, a la vez que con esta mano sostiene un cigarrillo. Sorprende la profunda sensación de calma que transmite la obra, usando de manera periférica unas tiras rojas y amarillas de color. Abajo, a modo de friso, Haro firma y fecha la obra con la siguiente inscripción: *A. Haro: Ángel Montiel. Murcia. Mayo. 1998.*

### 5.11.3.3 Aurelio Pérez Martínez

En la colección *Nuestros retratos* el único personaje que es pintor y modelo al mismo tiempo es el Alhameño Aurelio Pérez Martínez (Fig. 123). El pintor formado en Madrid comenzó una importante carrera en los años 50 con un estilo que sobre base estructural realista se acerca los límites del simbolismo y la abstracción. Su aventura francesa, exponiendo en Marsella, logra una gran acogida, y en 1961 decide instalarse en su villa natal donde obtiene una plaza como profesor de dibujo de Enseñanza Media

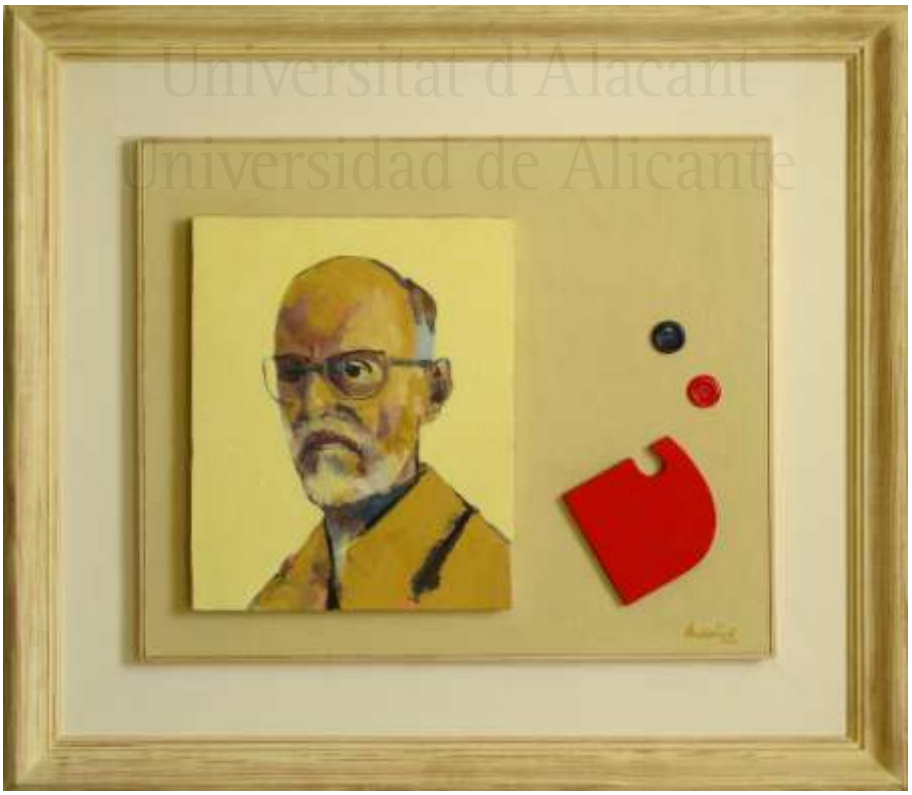


Figura 123. Aurelio Pérez Martínez. *Autorretrato con un par de botones.* 1998. CARM.

*Autorretrato con un par de botones* -55 por 66 cm.- es la obra resultante de este taller de retrato y supone una mezcla entre el realismo del propio autorretrato y el guiño al arte *póvera* que a la derecha muestra dos botones – uno de color rojo y otro de color negro- y un trozo de felpa roja. Él se representa de busto y girado hacia su derecha. De avanzada edad, puesto que tiene ya en 1998 casi setenta años, aparece pintado en unos cercanos y calurosos tonos amarillos. El amarillo es, sin duda, una de las obsesiones del pintor durante su carrera y en esta obra una vez más vuelve a aparecer. Los trazos cortos y rápidos dan forma a su rostro de semblante distante. Prácticamente sin cabello, usa grandes gafas y cubre su rostro una blanca barba con bigote.

**5.11.3.4 Andrés Salom**

Uno de los retratos más originales del conjunto es el del escritor mallorquín Andrés Salom (Fig. 124). Hecho con barra de óleo sobre papel, se divide en cinco pinturas independientes que forman en conjunto el retrato.

La más grande de las partes mide 162 por 70 cm. y representa una mirada general sobre el protagonista. Las otras partes de la obra representan detalles de su cuerpo: los pies con 70 por 50 cm.; la mano 28 por 35 cm.; la cabeza 50 por 40 cm; y por último la oreja que mide sólo 15 por 15 cm.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Alejandro Franco es el artista al que se debe esta extraña estructura que ejemplifica la preocupación del artista por el arte de la deconstrucción mostrada ya en obras anteriores.

Salom es un murciano de adopción ya que nació en la localidad balear de Santanyí. Famoso flamencógrafo, dirigió durante años la revista *Flamenco* firmando sus artículos bajo pseudónimo. Además de sus libros sobre el flamenco también es poeta y gran amante de los toros.

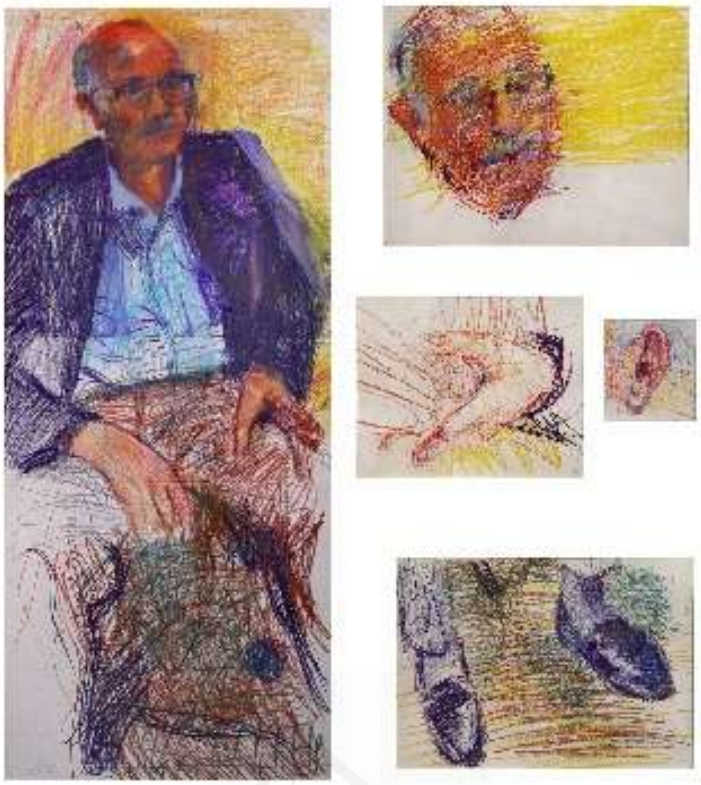


Figura 124. Alejandro Franco. *Andrés Salom.* 1998. CARM.

La parte más interesante del retrato es óleo más grande. Salom, casi de cuerpo entero, aparece sentado y vistiendo chaqueta y camisa azul. En posición prácticamente frontal aparece en un momento distendido en plena conversación. Las otras secciones del retrato, son más fragmentarias y pequeñas, en una aparece otra imagen de Salom, en el que solo se representa la cabeza.

En esta ocasión su rostro se gira hacia su derecha, y está más esbozado que en la parte más grande. Las tres secciones restantes parecen esbozos o estudios de algunas de las partes de su cuerpo, así por ejemplo podemos ver la oreja derecha en una, la mano izquierda en otra, y por último los pies, que era la única parte del cuerpo que no llegaba ser mostrada en el retrato de gran tamaño. La obra destaca por la gran velocidad de los trazos, que dan la apariencia de que la obra sea un mero estudio de aproximación para un retrato posterior.

### 5.11.3.5 Antonio Pérez Crespo

Uno de los pocos políticos en ser representados en este taller sobre el retrato fue Antonio Pérez Crespo (Fig. 125). De él ya hemos visto, en la colección de los

presidentes, un retrato hecho por Ramón Alonso Luzzy. En esta ocasión el encargado de pintarle fue José María Falgas que realizó una acuarela que mide 59 por 47 cm. De Falgas ya conocemos su faceta dedicada al retrato oficial, con una técnica correcta, y aunque en esta ocasión pudo haber experimentado en su estilo, prefirió hacer un retrato a la manera de los oficiales que ya hizo anteriormente.

Universitat d'Alacant

Figura 125. José María Falgas. *Pérez Crespo*. 1998. CARM.

Universidad de Alicante

Pérez Crespo, fue diputado en las Cortes Constituyentes de 1977 por UCD y al año siguiente, fue nombrado Presidente del Consejo Regional de Murcia, órgano preautonómico que realizó la transición entre la Diputación y la CARM. Pérez Crespo es, además, un excelente historiador. Fruto de sus investigaciones surgió su obra más famosa *El cantón murciano*.

El retrato que realiza Falgas, bien se podría enmarcar dentro de la serie de los retratos de presidentes. El protagonista aparece de busto, y en posición casi frontal. Vestido de traje de chaqueta y con corbata, posa de forma amable como si de un retrato oficial se tratase.

La iluminación blanca, tan mediterránea, inunda todo el retrato. La pincelada trabajada y larga que sirve para componer el rostro entra en conflicto con los trazos rápidos que prácticamente esbozan el traje de chaqueta y la parte inferior de la corbata.

### 5.11.3.6 Antonio Peñalver

El siguiente retrato que vamos a ver es el primero escultórico, aunque no el único como ya iremos viendo. Se trato de la monumental efigie de 200 por 300 cm. del atleta Antonio Peñalver (Fig. 126).

Realizado en resina por Juan Martínez Lax, supone el retrato más grande de toda la colección. El autor, que se había formado en Murcia, pasó algunos años en Francia donde dirigió su escultura hacia la cerámica, consiguiendo gran reconocimiento a su vuelta a Murcia, logró la plaza de profesor de cerámica en la Escuela de artes y oficios.

Antonio Peñalver, que ya participó en los Juegos Olímpicos de Seúl, pasó en 1992 a la historia de la Región de Murcia al conseguir una medalla olímpica de plata en la disciplina de *decathlon*, siendo el primer medallista español en la misma.

Figura 126. Juan Martínez Lax. *Antonio Peñalver.* 1998. CARM.

Para el retrato de Antonio Peñalver, Martínez Lax, no usó barro, como siempre acostumbró, si no que se atrevió a componer su obra investigando en el campo de nuevos materiales como es el caso de la resina. El autor representa al deportista en pleno ejercicio. Como si del *Discóbolo* de Mirón se tratase, detiene en un instante la tensión

de la prueba y del deportista. El momento elegido por el artista es el de la prueba de salto con pértiga, y concretamente el momento en el que el deportista clava la pértiga en el suelo a inicia un vuelo de más de cinco metros de altura buscando superar la barrera. De forma idealizada Peñalver es representado sin ropa como en los retratos griegos de las primeras olimpiadas y, al igual que en los retratos helenos, el rostro del atleta apenas representa la tensión y el esfuerzo que el momento requiere.

### 5.11.3.7 Francisco García Navarro

Bajo el título *El universo de Paco García* se presentaba en el taller el retrato dedicado a Francisco García Navarro (Fig. 127). La obra es un óleo sobre lienzo que mide 116 por 89 cm. El encargado de realizarla fue el pintor Fernando Castillo, quien habiéndose formado en Paris como pintor, ya había afrontado el reto de pintar ilustres personajes de Murcia en la obra que hizo para el Café del Arco de Santo Domingo en la capital.

El protagonista, Paco García, era natural de Fuente Álamo en Murcia, y durante años fue un reconocido periodista que dirigió Radio Nacional de España en su centro territorial de Murcia. Además en la emisión local de Televisión Española en Murcia condujo su propio programa titulado *Gente de aquí*.

Figura 127. Fernando Castillo. *El universo de Paco García.* 1998. CARM.

El retrato se forma gracias al reflejo del protagonista en el cristal que insonoriza los estudios de grabación de la radio. Castillo compone un retrato en negativo del protagonista, a la vez que consigue verse a sí mismo para completar la obra con un autorretrato. Sentado y apoyando un brazo sobre la mesa, aparece en una posición muy natural García. Viste traje de chaqueta azul marino, camisa blanca y corbata roja. Su rostro refleja un gran realismo, prueba de que el autor es buen dominador de la técnica del dibujo. El protagonista peina cabello blanco y un bigote grisáceo que llega a cubrir su labio superior. Las grandes gafas no ocultan, sin embargo, sus ojos claros y su mirada serena. En segundo plano, podemos observar el autorretrato de Fernando Castillo, que aparece en plena acción de pintar, con la paleta y el pincel en la mano, trabajando junto al lienzo, inmerso en el proceso creativo. La composición se completa con un paisaje de huerta en el que vemos limoneros y palmeras ofreciendo un perfecto marco vegetal bajo un cielo crepuscular de tonos cálidos.

**5.11.3.8 Pepín Jiménez**

Otro de los que fueron representados en una escultura fue Pepín Jiménez (Fig. 128). El torero lorquino fue inmortalizado en un busto de resina que midió 69 por 55 cm. La artista encargada de su efigie fue Lola Arcas.

Ella se inició en el mundo del arte desde pequeña gracias a sus padres, aunque se formó junto a Dionisio Page en Murcia. Su escultura siempre ha sido figurativa y muy mediterránea buscando siempre rotundos volúmenes.

José Jiménez Alcázar, más conocido como Pepín, fue un torero de excelente corte, gusto y sensibilidad. Su gran reconocimiento en el mundo de la tauromaquia se lo ganó gracias a sus triunfos en Las Ventas donde fue un fijo en la feria de San Isidro. Además al final de su carrera, alternó los toros con las aulas gracias a que acabó con éxito la carrera de Magisterio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 128. Lola Arcas. *Pepín Jiménez.* 1998. CARM.

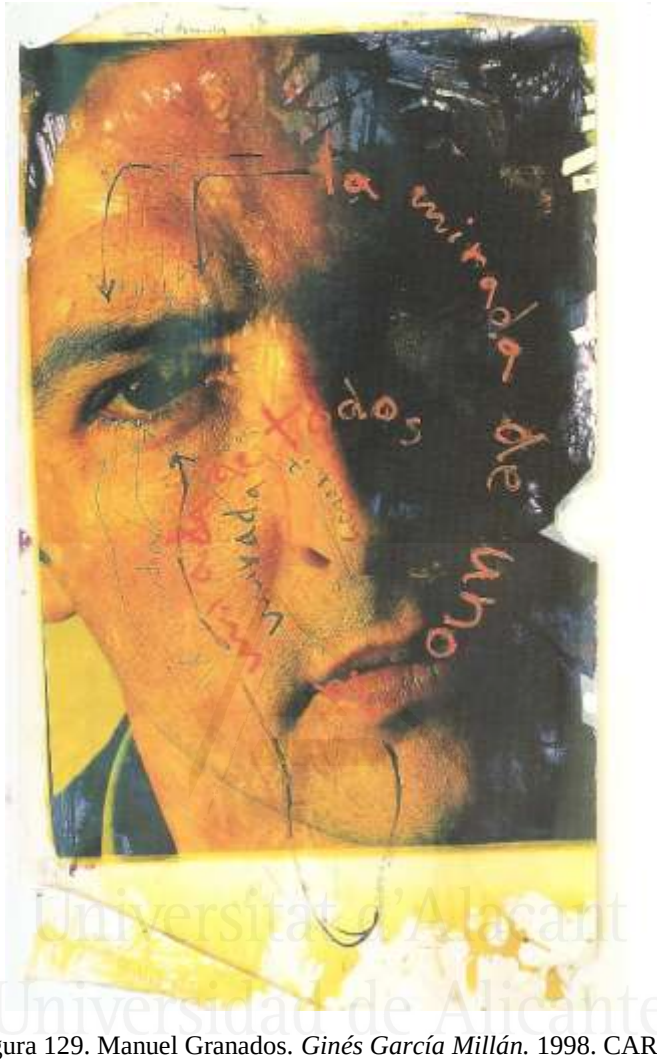
El diestro lorquino es representado en un busto, siendo la frontalidad una de las características más fuertes del retrato, que a pesar de bulto redondo, está tratado para ser visto exclusivamente de frente. Vestido con traje de luces, muy elegante, el torero porta chaquetilla, chaleco, camisa y corbatín. Los detalles del traje son una auténtica labor realista, plasmando con sumo cuidado, los florones que adornan el traje y los bordados, reproducidos con leves incisiones.

### 5.11.3.9 Ginés García Millán

El primer retrato que vamos a analizar y que está inmerso en las técnicas fotográficas es el del actor Ginés García Millán (Fig. 129). Su retrato es una obra enorme de 300 por 182 cm. que mezcla la técnica mixta con el papel fotográfico, no en vano contiene también óleo y bolígrafo.

El artista responsable de esta obra fue Manuel Granados que aunque nació en Murcia se instaló en Barcelona, donde se ha especializado en dos campos de la fotografía: el de la moda y el del retrato. El protagonista del retrato es el lumbrerense

García Millán, actor que se mueve dentro del campo del cine, el teatro y la televisión siendo éste último donde mayores éxitos ha cosechado.




Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 129. Manuel Granados. *Ginés García Millán.* 1998. CARM.

Las enormes dimensiones del retrato hacen que el primerísimo plano usado –centrado en el rostro y la mirada- se transforme en una mirada hacia el interior del protagonista, más que en un estudio físico para perpetuar su imagen. Usando una técnica mixta, el autor consigue que predomine en la imagen un tono amarillento que dota la mirada del actor de cercanía y serenidad.

Pese a esto, oscurece con tonos azules la mitad izquierda del rostro del actor, dotando a la obra de un cierto sentido de misterio. Esta doble apariencia sea tal vez una metáfora acerca de la profesión del protagonista quien, como actor, presenta siempre dos caras: la suya y la del personaje al que representa.

### 5.11.3.10 Ana María Escarabajal

Otro de esos retratos con aire de oficialidad y distancia es el de Ana María Escarabajal (Fig. 130) que pinta Miguel Valverde Cánovas.

Un óleo que mide 116 por 89 cm. El artista de Monteagudo se había formado en Murcia y Madrid donde conoció el éxito en la galería Toisón, pese a lo cual terminó volviendo a Murcia para pintar dentro de los géneros tradicionales.

Ana Escarabajal ha vivido toda la vida entre libros. Con tan solo cuatro años ya frecuentaba la librería Escarabajal en la Calle Mayor de Cartagena, puesto que era el negocio de su abuelo. Fundada en 1888, la librería tiene ya 122 años a sus espaldas, y desde época de la transición tiene en Ana Escarabajal a su gerente.

El retrato que hizo Miguel Valverde desde luego recoge a través de las pinceladas la fisonomía de Ana Escarabajal. Representada casi de cuerpo entero, en posición frontal y sentada sobre una silla azul, de la que no vemos el punto de apoyo, la librera cartagenera parece levitar en el aire, mientras con ambas manos sostiene un libro que se convierte así en el símbolo que mejor representa el recorrido de su vida.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 130. Miguel Valverde Cánovas. *Ana María Escarabajal.* 1998. CARM.

La chaquetilla negra que cubre su vestido verde, se le cae de los hombros, mientras ella, como en una fotografía, hace un alto en el camino para dirigirse al retratista y que así pueda perpetuarla en un magnífico retrato. La pincelada del fondo, es rápida, inquieta, brusca, muy imaginativa.

### 5.11.3.11 Ángel Pérez 'El pichota'

El artista ceheginero Nicolás de Maya también participó en este taller sobre el retrato con una obra de tamaño natural -175 por 100 cm.- en la que representó a Ángel Pérez "El pichota" (Fig. 131). El óleo pintado sobre tabla en la Iglesia de Verónicas inmortalizó a uno de los vecinos más famosos de la zona, ya que Ángel "El pichota" regenta una de las carnicerías con más solera en la plaza de abastos de Verónicas. Nicolás de Maya es un artista plástico todoterreno que se atreve tanto con la pintura como con la escultura o la ilustración de libros. Su estilo, sin dejar de ser realista, nos muestra una narración descriptiva del objeto una vez que ha pasado por el filtro de las emociones del artista.

Figura 131. Nicolás de Maya. *Ángel 'El pichota'.* 1998. CARM.

Lejos de lo que pudiera ser habitual en un retrato, el rostro de Ángel Pérez aparece situado en la mitad inferior de la obra, ocupando apenas un tercio de la pintura. Esta extraña composición sin duda responde al hecho de que Ángel comparte protagonismo en la obra con su establecimiento, que tanta fama le ha otorgado. La composición además está dividida en tres calles verticales, las dos laterales muestran una especie de cristal semiopaco que permite el paso de la luz pero que no deja ver con nitidez el interior de la carnicería que apenas se intuye. En la calle central, la más ancha, aparece la pared blanca de la tienda, y el retrato de Ángel Pérez, de un hiperrealismo extraordinario. De busto, vestido con camisa azul y bata blanca encima de la misma, la imagen de Ángel es completamente frontal. En la zona inferior del cuerpo de Ángel, y en los cristales laterales, Nicolás de Maya, se permite alejarse del estricto trazo del retrato, para dotar a su pintura de una velocidad inusual. El *dripping* se convierte en el auténtico protagonista, dotando a la imagen de un cierto magicismo que nos transporta hacia el mundo de la ensoñación.

### 5.11.3.12 José María Párraga

Otro personaje que fue objeto de un retrato en escultura fue el artista José María Párraga (Fig. 132) que fue el único que no pudo participar en el taller ya que murió en 1997. Paco Bernal fue el artista encargado de realizar su busto de 59 por 42 cm. y hecho en barro refractario.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El artista aunque no ha seguido una trayectoria uniforme a lo largo de su carrera siempre ha buscado representar la esencia del ser humano, el pensamiento, la vida y la naturaleza.

El protagonista, Párraga, fue uno de los artistas más importantes del siglo XX murciano. Formado junto a Mariano Ballester fue uno de los encargados de traer la modernidad de las nuevas vanguardias al arte de la Región. Su estética reduccionista, basada en la geometría y la deformación hicieron de su pintura algo único y original.

Figura 132. Paco Bernal. *Párraga.* 1998. CARM.

El retrato representa a Párraga con una leve sonrisa en la cara y ya con la frente llena de arrugas y grandes gafas. Su gesto es amable. Aunque lo más interesante de la obra son los juegos de texturas que busca el artista. En ningún momento alisa el barro y lo iguala, lo cual dota a la obra de un sentido inacabado que el artista busca adrede. En las mejillas y la barbilla, la textura es la del barro cuarteado, mientras que en la frente las incisiones en el barro dotan al rostro de hondas arrugas. En el cabello alternan zonas más rugosas y zonas más lisas. Estos juegos de texturas, crean grandes tensiones entre la luz y la sombra que recorren y dibujan los detalles del retrato de José María Párraga. La fuerza de estos contrastes lumínicos, aportan gran efectismo y expresividad al cercano rostro del pintor.

### 5.11.3.13 Manolo Avellaneda

Otro artista que fue representado en la colección fue Manolo Avellaneda (Fig. 133). El óleo sobre lienzo de 46 por 55 cm. que le representa fue realizado por el pintor Pedro Serna, pintor de carácter autodidacta que siempre se movió mejor dentro del campo del paisaje recordando con su obra el estilo de otros murcianos como Gaya o Bonafé.

Su medio de expresión más común ha sido siempre la acuarela, que permite a su trazo suelto un matiz de color al que imprime una veladura que suaviza las formas. Por su parte el protagonista del retrato, Manolo Avellaneda, fue otro prolífico pintor paisajista ciezano. Él se había formado en Murcia y en Madrid donde conoció de cerca la revitalización del paisaje castellano que realizó la Escuela de Vallecas, haciendo él lo propio con paisajes murcianos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 133. Pedro Serna. *Manolo Avellaneda.* 1998. CARM.

La claridad y los colores suaves inundan un retrato en el que la luz blanca y brillante es la auténtica protagonista. Con una pintura muy suelta, el autor, va conformando la figura de Manolo Avellaneda al que vemos de pecho para arriba, apoyando la cabeza sobre la mano izquierda en gesto de reflexión.

Con la mano tapa su boca y parte de la cara, mientras que unas grandes gafas con cristal blanquecino reflejan la luz y no nos permiten ver sus ojos. Una fuerte melena castaña cubre su cabeza cerrando así el retrato.

Los matices y las veladuras consiguen unos tonos claros y cálidos que unidos a la suavidad del trazo otorgan a la obra un acabado parecido al de la acuarela.

### 5.11.3.14 José García Martínez

Una de las pinturas de mayores dimensiones en el taller de Verónicas fue la que realizó Rosa Martínez Artero del periodista José García Martínez (Fig. 134).

Se trata de un óleo pintado sobre lino y que mide 195 por 114 cm. Martínez Artero se formó en Valencia y es allí donde trabaja realizando investigaciones que indagan en la plástica moderna y en el retrato.

El representado, García Martínez, es un periodista de dilatada experiencia en los medios de comunicación regionales. En la actualidad escribe en el Diario La Verdad y mantiene la mecha encendida de la situación sociopolítica regional gracias a sus entrevistas en Punto Radio.

El retrato de García Martínez es de cuerpo entero, apareciendo él con los brazos cruzados y con un gesto serio acogido en un rincón ante unas paredes blancas y amarillentas.

Pantalones grises, zapatos y cinturón negro, camisa azul cielo, grandes gafas y chaleco blanco visten al periodista que con paciencia permanece estático frente a la pintora. La iluminación invade la escena y la sombra de García se refleja en las dos paredes que le arrinconan.

La autora se enmarca dentro de un realismo muy naturalista en el que no sólo representa fielmente las características físicas del personaje si no que también busca a través de ligeros *sfumatos* recrear el ambiente que le rodea

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 134. Rosa Martínez Artero. *García Martínez.* 1998. CARM.

.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

### 5.11.3.15 Los Marañones

Que los ejemplos de retratos en el campo de la fotografía en este conjunto son minoría es evidente, aunque Paco Salinas dio buena cuenta de su cámara gracias al retrato del grupo de rock Los Marañones (Fig. 135). En total son ocho fotografías que representan doblemente a los cuatro componentes de la banda. Cada imagen mide 41 por 41 cm. El artista que se inició en Madrid alterna su obra personal con la fotografía de moda, teatro o cine. Aunque ha colaborado con multitud de periódicos, en la actualidad se encarga de la organización de exposiciones con la plataforma *mestizo* y también del ciclo *Fotoencuentros* que organiza la Fundación Cajamurcia. Los protagonistas de la obra son los miembros del grupo murciano Los Marañones. La banda que nace en 1986 y que sigue tocando en la actualidad ha ido ganándose el respeto y la admiración de muchos amantes del rock and roll quienes ven una banda de gran calidad. En 1998 la formación

del grupo que posa para *Nuestros retratos* es la siguiente: Miguel Bañón, guitarra y voz; Joaquín Talismán, guitarra; Román García, bajo y Pedrín Sánchez a la batería.

Figura 135. Paco Salinas. *Los Marañones.* 1998. CARM.

Salinas hace una obra en la que cada miembro es el protagonista de dos fotografías independientes tomadas de perfil. El artista concede a cada miembro la misma importancia dentro del retrato. Las fotografías están tomadas en blanco y negro y se apoyan en un fondo neutro. La composición se estructura en dos filas de cuatro fotografías cada una. En la de arriba aparecen Joaquín y Miguel en su perfil derecho y Román y Pedrín con el izquierdo. En la fila de abajo se invierten las posiciones. Especialmente expresiva es la fila superior, donde las fotografías se enfrentan, simulando que los miembros de los personajes mantienen una relación visual entre ellos.

### 5.11.3.16 Isabel Gil Gambín

Sin movernos del género fotográfico existen otras dos obras que utilizan esta técnica del conjunto *Nuestros Retratos*. El primero es el que realiza el artista Ángel Fernández Saura y que tituló *Maja* aunque n realidad es el retrato de Isabel Gil Gambín (Fig. 136). El artista lleva dedicado al mundo de la fotografía y el diseño gráfico desde mediados de los años setenta, aunque fue durante la década siguiente cuando consiguió abrirse hueco en la fotografía española. A finales de los ochenta le influyó fuertemente una estancia en Nueva York a partir de cual comenzó a desarrollar un estilo versátil preocupado por la fotografía en sí misma y una intencionalidad fuertemente expresiva.

La protagonista, Isabel Gil Gambín saltó a la fama en 1997 cuando fue nombrada segunda Dama de Honor en el concurso de Miss España, habiendo sido nombrada Miss Murcia el año anterior.

Figura 136. Ángel Fernández Saura. *Maja.* 1998. CARM.

El retrato es una obra de lo más expresiva en la que la modelo posa de la misma manera en la que Goya representara sus *majas*, obras que Fernández Saura homenajea en esta ocasión. Nuestro retrato es un positivado en plotter que mide 85 por 200 cm. La *Miss* aparece recostada sobre un fondo de tela azul que conforma amplios pliegues que dotan a la obra de movimiento y un expresivo juego de claroscuros. En un ángulo contrapicado la protagonista viste un elegante traje de tirantes en colores rosa pastel que acaba con encajes por encima de las rodillas. Sobre su mano izquierda reposa la cabeza en la que destaca su profunda mirada que se dirige directamente al espectador.

### 5.11.3.17 Pepe 'El correas'

El último retrato fotográfico que veremos en el conjunto es otra obra de grupo, en este caso una familia completa: la Familia de Pepe El Correas (Fig. 137). En este caso una obra llevada a cabo por el cartagenero Juan Manuel Díaz Burgos. Este autor que se inició como fotógrafo a los veinticuatro años ha tenido gran relación con América Latina en sus fotografías ya que ha recorrido varios países buscando representar la fuerza de las gentes gracias a un gran realismo.

Figura 137. Juan Manuel Díaz Burgos. *Familia de Pepe 'El correas'.* 1998. CARM.

Este retrato de grupo está formado por 12 fotografías individuales que muestran a cada uno de los miembros de la familia. En la composición distinguimos retratos de distintos tamaños: uno de 58 por 49 cm, dos de 58 por 24 cm., otros dos de 38 por 28 cm., otra pareja de 33 por 24 cm., cuatro obras de 28 por 28 cm., y uno de 24 por 34 cm. La colocación de los mismos tiene como eje el más grande que representa a Pepe El Correas, mientras que el resto de obras giran en torno a este retrato. Díaz Burgos hace uso de las imágenes en blanco y negro para aumentar la expresividad de los rostros de esta familia de etnia gitana, representada en fotografías cercanas donde predomina la importancia de la mirada.

### 5.11.3.18 El ángel caído

La última obra que analizaremos es la que se titula El ángel caído (Fig. 138) que realizó el artista canario Pedro Rómulo Celdrán y representa al famoso demonio encadenado de la procesión del Domingo de Resurrección de Murcia en un óleo sobre tabla de 211 por 112 cm. El artista natural de Las Palmas de Gran Canarias estuvo activo en el ciudad de Murcia entre 1997 y 2002 exponiendo de forma continuada. Cercano al arte

hiperrealista y corrientes pop, he desarrollado un estilo en el que da vida a objetos cotidianos que aumentan de tamaño conformando una nueva realidad producto del paso del objeto por el filtro emocional del artista. Aunque es en la escultura donde mayor éxito ha conocido, en sus inicios se dedicó sobre todo a la pintura haciendo unas obras de gran realismo en las que predominaron unas naturalezas muertas que parecían detenerse estáticas en una dimensión mágica e irreal.

Figura 138. Pedro Rómulo. *El ángel caído.* 1998. CARM.

Aunque apenas se dedicó al retrato, en *El ángel caído* nos acerca a ese estilo suyo tan hiperrealista pero a la vez cargado de un cierto misticismo producido por su visión tan peculiar de la realidad. El protagonista es quien fuera el demonio encadenado de la procesión del resucitado durante tantos años. Este personaje popular, que asusta con su lengua roja a los niños, representa el triunfo del bien sobre el mal. Sin embargo en nuestra obra, la persona encargada de darle vida, aparece vestido completamente de

negro y encadenado, como en la procesión, pero sin la peluca y la cara sin pintar. La efigie no ocupa toda la tabla y su rostro es de una gran expresividad. Aunque cargado de arrugas, su cara mantiene un gesto amable y cercano lejano al papel que representa el domingo de Resurrección.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# 5.12 Otros retratos que se conservan en el FARM

* Las fotografías mostradas en este apartado son aquellas a las que hemos podido acceder. Lamentamos no disponer de la totalidad de imágenes.

- Pedro Cano. *Retrato.* Óleo/lienzo. 1966. 46 x 39 cm.
- Blas Rosique Gaya. *Cabeza de niño.* Óleo/lienzo. 1940. 40 x 32 cm. (Fig. 139)
- Antonio Martínez Manzano. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. h. 1955. 55 x 46 cm.
- Antonio Martínez Manzano. *Gitana anciana.* Óleo/lienzo. h. 1955. 74 x 60 cm.
- Blas Rosique Gaya. *Viejo con bastón.* Óleo/lienzo. 1940. 61 x 51 cm.
- Asensio Sáez. *Mujer con palomas.* Óleo/lienzo. 1975. 50 x 61 cm.
- José María Almela Costa. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. 45 x 36 cm. (Fig. 140)
- Miguel Valverde Cánovas. *Autorretrato.* Óleo/lienzo. 1951. 42 x 34 cm. (Fig. 141)
- Fulgencio Saura Pacheco. *Pintor y modelo (ante el espejo).* Óleo/lienzo 131 x 106’5 cm. (Fig. 142)
- Manuel Segura Clemente. *Retrato de niña.* Óleo/lienzo. 46 x 38 cm.
- Manuel Segura Clemente. *Retrato de niña con jaula.* Óleo/lienzo. 1956. 82 x 65 cm. (Fig. 143)

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

- Miguel Valverde Cánovas. *Retrato de hombre (tipo huertano).* Óleo/lienzo. 1959. 52 x 38 cm.
- Guillermo Duarte. *Retrato de joven.* Óleo/lienzo. 1976. 46 x 38 cm.
- Carmen Escorial. *Viejo amigo pintor romano.* Mixta/lienzo. 1965. 102 x 244 cm. (Fig. 144)
- Luis Garay. *Viejo del Barrio de San Juan.* Óleo/lienzo. 71 x 48 cm. (Fig. 145)
- José María Falgas Rigal. *Retrato de la Reina Sofía.* Acuarela/papel. 44 x 31 cm.
- Antonio Hernández Carpe. *Gitana.* Óleo/cartón. 1949. 52 x 38 cm.
- Antonio Hernández Carpe. *Niña en el balcón con remolineta.* Óleo/lienzo. 100 x 67 cm. (Fig. 146)
- Antonio Hernández Carpe. *Torero.* Aguafuerte/papel. 51 x 38 cm.
- Carmelo Trenado. *Retrato de mujer sin boca.* Óleo/lienzo. 38 x 46 cm.
- Miguel Valverde Cánovas. *Retrato.* Óleo/lienzo. 1952. 65 x 53 cm.
- Miguel Valverde Cánovas. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. 1952. 101 x 72 cm.
- Rafael Márquez Hernández. *Retrato de campesino.* Óleo/lienzo. 120 x 100 cm.
- Miguel Palao Sanjuan. *Retrato de mujer.* Óleo/tablex. 46 x 38 cm.
- José Miguel Pastor Ortega. *La tabacosa.* Óleo/lienzo. 1895. 53 x 43 cm.
- José Miguel Pastor Ortega. *Un pillete.* Óleo/lienzo. 1893. 46 x 38 cm. (Fig. 147)
- José María Pastor. *Retrato de mujer.* Óleo/tablex. 37 x 39 cm.
- Anónimo. *Cabeza infantil.* Escayola patinada. 42 x 20 x 26 cm.
- Aurelio Pérez Martínez. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. 1953. 61 x 50 cm. (Fig. 148)
- Antonio Martínez Manzano. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. 1956. 60 x 49 cm.
- José Carrilero. *Cabeza de niña.* Escayola patinada. 33 x 20 cm. (Fig. 149)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- José Molera. *Cabeza de niño.* Bronce fundido. 34 x 21 x 23 cm.
- José Molera. *Cabeza de mujer.* Bronce fundido. 40 x 25 x 27 cm.
- José Zanon Seiquer. *Retrato de José Antonio Primo de Rivera.* Bronce. 40 x 22 cm. (Fig. 150)
- Dis Berlin (Mariano Carrera). *Pintor de Capri.* Óleo/lienzo. 1986. 110'5 x 257 cm. (Fig. 151)
- Ángel Hernánsaez. *Niña sentada con muñeca.* Óleo/lienzo. 73'5 x 60 cm. (Fig. 152)
- Anónimo. *Retrato de Julián Marín y Lamas.* Óleo/lienzo. h. 1705. 55 x 41 cm.
- Miguel Palao Sanjuan. *Autorretrato.* Óleo/lienzo. 97 x 146 cm. (Fig. 153)
- Antonio Soriano Talavera. *Autorretrato de Van Gogh.* Madera tallada y barnizada. 1986. 60 x 48 cm.
- Pedro Bas. *Valle (pequeña caricatura al reverso).* Acrílico. 55 x 76 cm.
- Carmen Sainz. *Manolete.* Tinta/papel. 1978. 34 x 24 cm.
- Juan Bonafé Bourguignon. *Retrato de Adela.* Carboncillo/papel. 60 x 46 cm. (Fig. 154)
- Juan Bonafé Bourguignon. *Retrato de Adela.* Carboncillo/papel. 1945. 44 x 35 cm.
- Julio Antonio. *Retrato del señor Nicolás.* Acuarela/papel. 28 x 21 cm.
- Antonio Gómez Cano. *Ida (retrato de joven).* Óleo/tabla. 1941. 50 x 70 cm. (Fig. 155)
- Joaquín García Fernández. *Retrato de mujer.* Óleo/lienzo. 1950. 61 x 50 cm. (Fig. 156)
- Juan González Moreno. *Retrato de niño, el hijo del carpintero.* Bronce. 1944. 24 x 17 cm.
- Juan González Moreno. *Retrato de niña.* Bronce. 1937-9. 26 x 16 cm.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Juan González Moreno. *Retrato de niña.* Bronce. 1952. 25 x 15 cm.
- Juan González Moreno. *Retrato de niña.* Bronce. 1970. 30 x 18 cm.
- Juan González Moreno. *Retrato de hombre.* 1978. 30 x 20 cm.
- Anónimo. *Retrato de hombre.* Óleo/lienzo. 69 x 51 cm.
- Juan Bonafé Bourguignon. *Retrato de Magdalena Bourguignon, madre del pintor.* Acuarela/papel. 1937. 44 x 51 cm. (Fig. 157)
- Juan Bonafé Bourguignon. *Retrato de la hija del pintor haciendo encaje de bolillos.* Óleo/lienzo. 1960. 61 x 51 cm.
- Pedro Flores. *Retrato de Antonia, mujer del pintor.* Óleo/cartón entelado. h. 1930. 26 x 19 cm. (Fig. 158)
- José Luis González Martínez. *Retrato de S.M. El Rey.* Óleo/lienzo.99 x 70 cm.
- Rafael Tegeo (atribuido). *Retrato de dama.* Óleo/lienzo. h. 1825. 78 x 54 cm.
- Anónimo. *Retrato de Alfonso XIII.* Óleo/lienzo. 223 x 151 cm.
- Antonio Campillo Párraga. *Retrato del Doctor Garrido.* Bronce fundido.
- Manuel Pícolo. *Retrato de Su Majestad Alfonso XII.* Óleo/lienzo. 225 x 152 cm.
- José María Almela Costa. *Retrato.* Óleo/lienzo. 65 x 50 cm.
- Antonio Gisbert. *Retrato de dama.* Óleo/tabla. 41 x 32 cm.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 139

Figura 140

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 141

Figura 142

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 143

Figura 144

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 145

Figura 146

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 147

Figura 148

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 149

Figura 150

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 151

Figura 152

Figura 153

Figura 154

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 155

Figura 156

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 157

Figura 158

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# VI. Propuesta didáctica: Cómo enseñar Historia del Arte a través del retrato

## 6.1 El tratamiento didáctico de las obras de arte

El tratamiento educativo de nuestras obras de arte, y en general de todo nuestro patrimonio –incluyendo también el patrimonio inmaterial- tiene una importancia destacada en el fomento de valores y el desarrollo de aptitudes en el alumnado, como indica Calaf i Masachs (1998: 240).

La Historia del arte tiene un papel importante en la conservación de las señas de identidad de una sociedad, y en el reflejo que crean de la propia sociedad en la que han sido creadas. Por lo que conviene desarrollar, a través de la educación, una conciencia ciudadana que responda y se responsabilice de la conservación, gestión e investigación de todo nuestro patrimonio. La importancia de crear esta conciencia ciudadana –obviamente comenzando en la educación del patrimonio de los más pequeños- ya fue expuesta en la *Carta de Atenas* de 1931 que le dedicó un artículo:

> *Art. X. La Conferencia, profundamente convencida de que la mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo, y considerando que estos sentimientos pueden ser bastante favorecidos mediante una actuación apropiada de los poderes*

*públicos, expresa el deseo de que los educadores pongan todo su empeño en habituar a la infancia y a la juventud para que se abstengan de cualquier actuación que pueda degradar los monumentos y les induzcan a entender el significado y, en general, a interesarse en la protección de los testimonios de toda civilización.* (Carta de Atenas, 1931).

El papel del educador debe ser, por tanto, la interpretación de ese patrimonio en función de los valores fundamentales, y el fomento del interés del alumnado no sólo en la conservación de nuestras obras de arte, si no en su estudio e investigación.

### 6.1.1 Objetivos para el estudio de Historia del Arte en primaria

Algunos de los objetivos que deberemos alcanzar serán según Calaf i Masachs (1998: 241):

- El conocimiento de la Historia y la Historia del Arte como elemento de apoyo a la memoria colectiva.
- El respeto a toda clase de patrimonio, sea cual sea su origen y procedencia.
- La sensibilización del alumnado acerca de los problemas que plantean la conservación y la investigación de la Historia del Arte.
- Fomentar que participen activamente en la defensa y conservación de la Historia del Arte.
- El desarrollo de los alumnos en valores humanos como el civismo, la tolerancia y el respeto por su cultura y por la de los demás.

Sin embargo y aunque la Historia del Arte no se contemple como una asignatura individual en la Educación Primaria, si que la legislación vigente incluye unos objetivos básicos a cubrir dentro del currículo de las Ciencias Sociales.

Los objetivos según la Orden ECI 2211/2007[32] para la educación artística, son los siguientes:

[32] Orden ECI 2211/2007 de 12 de Julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Primaria

- Indagar en las posibilidades del sonido, la imagen y el movimiento como elementos de representación y comunicación y utilizarlas para expresar ideas y sentimientos, contribuyendo con ellos al equilibrio afectivo y a la relación con los demás.

- Explorar y conocer materiales e instrumentos diversos y adquirir códigos y técnicas específicas de los diferentes lenguajes artísticos para utilizarlos con fines expresivos y comunicativos.

- Aplicar los conocimientos artísticos en la observación y el análisis de situaciones y objetos de la realidad cotidiana y de diferentes manifestaciones del mundo del arte y la cultura para comprenderlos mejor y formar un gusto propio.

- Mantener una actitud de búsqueda personal y colectiva, articulando la percepción, la imaginación, la indagación y la sensibilidad y reflexionando a la hora de realizar y disfrutar de diferentes producciones artísticas.

- Conocer algunas de las posibilidades de los medios audiovisuales y las tecnologías de la información y la comunicación en los que intervienen la imagen y el sonido, y utilizarlos como recursos para la observación, la búsqueda de información y la elaboración de producciones propias, ya sea de forma autónoma o en combinación con otros medios y materiales.

- Conocer y valorar diferentes manifestaciones artísticas del patrimonio cultural propio y de otros pueblos, colaborando en la conservación y renovación de las formas de expresión locales y estimando el enriquecimiento que supone el intercambio con personas de diferentes culturas que comparten un mismo entorno.

- Desarrollar una relación de auto-confianza con la producción artística personal, respetando las creaciones propias y las de los otros y sabiendo recibir y expresar críticas y opiniones.

- Realizar producciones artísticas de forma cooperativa, asumiendo distintas funciones y colaborando en la resolución de los problemas que se presenten para conseguir un producto final satisfactorio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Conocer algunas de las profesiones de los ámbitos artísticos, interesándose por las características del trabajo de los artistas y disfrutando como público en la observación de sus producciones.

### 6.1.2 Objetivos para el estudio de la Historia del Arte en Secundaria y Bachillerato

El estudio de la Historia del Arte no aparece de forma individual en la Educación Secundaria, aún así aparece dentro del currículo de la asignatura de Historia, convirtiéndose en una disciplina que complementa y ayuda al alumnado a ampliar y comprender los distintos contextos sociales.

Los objetivos que desarrolla el Real Decreto 1467/2007[33] pertenecen al ámbito que desarrolla la asignatura de Historia del Arte, como optativa dentro de la Educación española del Bachillerato, sin embargo son aplicables a la secundaria, ajustados siempre al nivel de ésta.

Los objetivos son los siguientes:

- Comprender y valorar las diferencias en la concepción del arte y la evolución de sus funciones sociales a lo largo de la historia.

- Entender las obras de arte como exponentes de la creatividad humana, susceptibles de ser disfrutadas por sí mismas y de ser valoradas como testimonio de una época y su cultura.

- Utilizar métodos de análisis para el estudio de la obra de arte que permitan su conocimiento, proporcionen la comprensión del lenguaje artístico de las diferentes artes visuales y la adquisición de una terminología específica y a su vez desarrollen la sensibilidad y la creatividad.

- Reconocer y caracterizar, situándolas en el tiempo y en el espacio, las manifestaciones artísticas más destacadas de los principales estilos y artistas del arte occidental, valorando su influencia o pervivencia en etapas posteriores.

[33] Real Decreto 1467/2007, de 2 de Noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato y se fijan sus enseñanzas mínimas.

- Conocer, disfrutar y valorar el patrimonio artístico, contribuyendo de forma activa a su conservación como fuente de riqueza y legado que debe transmitirse a las generaciones futuras rechazando aquellos comportamientos que lo deterioren.

- Contribuir a la formación del gusto personal, la capacidad de goce estético y el sentido crítico, y aprender a expresar sentimientos e ideas propias ante la contemplación de las creaciones artísticas, respetando la diversidad de percepciones ante la obra de arte y superando estereotipos y prejuicios.

- Indagar y obtener información de fuentes diversas sobre aspectos significativos de la Historia del Arte a fin de comprender la variedad de sus manifestaciones a lo largo del tiempo.

### 6.1.3 Metodología y recursos educativos

En el ámbito de la **metodología** el conocido teórico de la educación artística Eisner (2004) comenta que el profesorado que enseña Historia del Arte se enfrenta a tres problemas diferentes:

1. Ampliar las estructuras de referencia
2. Desarrollar la percepción desde la descentralización de un solo aspecto del mundo visual - el retrato en nuestro caso - hacia la relación con un campo más amplio
3. Desarrollar la capacidad de percibir relaciones complejas de este mundo visual

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por otro lado, en un reciente artículo publicado en la revista Science (Deslauriers, Schelew y Wieman, 2011) profesores-investigadores de la *Carl Wieman Science Education Initiative* mantienen que la enseñanza interactiva, basada en preguntas, trabajo en grupo con retroalimentación del profesorado y puesta en común es más efectiva para el aprendizaje de los alumnos que la clase magistral impartida por un experto, esto es algo en lo que estamos muy de acuerdo y habrá que tener en cuenta.

Con estas perspectivas, teniendo como marco de referencia las teorías socioconstructivistas basadas en la interacción social, la zona de desarrollo próximo, y el aprendizaje colaborativo y situado, se hace necesario utilizar herramientas metodológicas variadas, que se adapten a cada situación desde el punto de vista de la

ciencia referente y del alumnado. Estas herramientas deben buscar el desarrollo de los ámbitos conceptual, crítico y constructivo, que son dominios de enseñanza y aprendizaje definidos en el proyecto Kattering de la Universidad de Stanford, coordinado por Eisner, que defiende una educación artística fundada en el estudio y análisis de las obras de arte. El paradigma aquí defendido se desarrolla también teniendo en cuenta la concepción del arte en cada momento y abandonando concepciones pretéritas, de forma que la adopción de modelos didácticos debe estar en consonancia de la política educativa de cada contexto.

Si tomamos en consideración las afirmaciones anteriores, la enseñanza de la Historia del Arte se debe fundamentar en los siguientes modelos de enseñanza:

En primer lugar, y teniendo en cuenta a los estudiantes más jóvenes, se utilizará un *Modelo Inductivo Básico* (Joyce, Weil y Calhoum, 2006), en el que las tareas fundamentales consisten en enseñar a pensar, y para el que Taba (1967) identificó tres habilidades inherentes al pensamiento inductivo, describiendo tres estrategias para desarrollarlas.

a) Formación de conceptos

| **Actividad manifiesta** | **Operaciones mentales implícitas** | **Preguntas inductoras** |
|---|---|---|
| 1. Enumeración, listado | Diferenciación | ¿Qué se vio, oyó, advirtió? |
| 2. Agrupamiento | Identificar propiedades comunes | ¿Qué cosas deben ir juntas? |
| 3. Rotular, categorizar | Determinar jerarquía | ¿Qué cosas pertenecen a qué? |

Cuadro 6. Fuente: Elaboración propia. Basado en Hilda Taba, 1967

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

b) Interpretación de datos

| **Actividad manifiesta** | **Operaciones mentales implícitas** | **Preguntas inductoras** |
|---|---|---|
| 1. Enumeración, listado | Diferenciar | ¿Qué se vio, oyó, advirtió? |
| 2. Agrupamiento | Relacionar entre sí las categorías | ¿Por qué sucedió esto? |
| 3. Rotular, categorizar | Extrapolar | ¿Qué se podrá concluir? |

Cuadro 7. Fuente: Elaboración propia. Basado en Hilda Taba, 1967

c) Aplicación de principios

| **Actividad manifiesta** | **Operaciones mentales implícitas** | **Preguntas inductoras** |
|---|---|---|
| 1. Hacer hipótesis | Analizar problema | ¿Qué sucedería si…? |
| 2. Fundamentar | Determinar causas | ¿Por qué sucederá…? |
| 3. Verificar | Usar principios lógicos | ¿Por qué es verdadero? |

Cuadro 8. Fuente: Elaboración propia. Basado en Hilda Taba, 1967

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Del mismo modo se utilizaría el *Modelo de Formación de Conceptos* de manera que el alumnado sea capaz de clasificarlos por sus atributos, elaborarlos contrastando los atributos que tiene y los que no tiene o carece, y formar conceptos razonando y explicando cómo lo formaron. Las estrategias para la formación de los conceptos serán, fundamentalmente, analíticas y holísticas. Las fases del modelo de formación de conceptos aparecen en el siguiente cuadro:

| **Fase 1: Presentación de datos e identificación del concepto** | **Fase 2: Verificar la formación del concepto** |
|---|---|
| El docente presenta ejemplos rotulados<br><br>El alumno compara atributos | Los estudiantes identifican los ejemplos no rotulados |
| Los estudiantes construyen y verifican hipótesis | Los docentes confirman las hipótesis, y replantean las definiciones |
| Los estudiantes enuncian una definición | Los estudiantes inventan ejemplos |
| **Fase 3: Análisis de las estrategias de pensamiento** | |
| Los estudiantes describen los pensamientos<br><br>Los estudiantes discuten el papel de las hipótesis y los atributos<br><br>Los estudiantes discuten el tipo y el número de hipótesis | |

Cuadro 9. Fuente: Elaboración propia. Basado en Joyce, Weil & Calhoun, 2006

De forma paralela a estas metodologías se trabajaría con las estrategias de *Pensamiento Visible* de Perkins (1996), tratando, como educadores, que nuestros alumnos hagan más visible su pensamiento en el aula, porque con esa interacción se tienen más oportunidades de construir y aprender. Se utilizarán, según el grado de desarrollo de nuestros estudiantes, tres tipos de estrategias:

1. "Rutina de pensamiento", que incluye dos preguntas clave a) ¿Qué ves? y b) ¿Qué observas que te induce a pensar eso? Esta rutina ha sido propuesta para observar obras de arte por Yenawine y Housen (Housen, 1996).
2. El "circulo de puntos de vista", es decir, ver las cosas desde múltiples perspectivas, utilizando entre otros el torbellino de ideas, como los aspectos económicos, religiosos o de género.
3. "Preguntas poderosas", defendidas por Capdevielle (citada en Perkins, 1996) y Perkins, que consisten fundamentalmente en tres tipos de preguntas sobre un único asunto u obra, preguntas de exploración, preguntas que establezcan conexiones y preguntas que conduzcan a una conclusión.

Con el planteamiento de la cultura del pensamiento visible, los estudiantes encontrarán más sentido a la Historia del Arte y establecerán conexiones más significativas entre lo que aprenden y la vida cotidiana.

Todo esto enlaza con otro modelo de enseñanza basado en la *Indagación Científica*, en el cual se propone al estudiante la búsqueda de soluciones a problemas, y en el que el proceso de investigación en Historia del Arte fomenta en el alumno lazos con la indagación científica, desarrolla sus competencias analíticas, de imparcialidad y de toma de decisiones. Al final del proceso comprenden la trayectoria científica, adquieren conceptos fundamentales, conocen la información básica sobre el arte y tienen actitudes positivas ante el proceso de investigación científica.

Por último citaremos e incluiremos al *Modelo Sinéctico* de potenciación del pensamiento creativo mediante el uso de metáforas, por el que a los estudiantes se les pide ver objetos u obras de arte, que le son familiares, desde un punto de vista insólito mediante estrategias de analogía personal (ellos se compenetran con el objeto a comparar), analogía directa (comparan dos obras de arte –similares o no-) y analogías contrapuestas (descripción de una obra por medio de palabras que se contradicen).

Con la utilización de cada uno de estos métodos, de forma alternativa o simultánea, y teniendo en cuenta las necesidades del alumnado y del profesorado, pensamos que se intenta buscar soluciones los tres problemas que Eisner nos planteaba al comienzo de este apartado sobre la enseñanza de la Historia del Arte, al mismo tiempo que se desarrolla en los estudiantes unas competencias que podrán aplicar a la comprensión de otras materias y a entender, con mayores y mejores perspectivas, el mundo en el que viven y se desenvuelven.

En cuanto a los **recursos didácticos**, existen dos tipos de materiales que se usaran en las clases. En primer lugar existirá un material didáctico general, que puede ser divulgativo o científico, pero que debe estar relacionado con el itinerario que queramos seguir para explicar la Historia del arte. Puede haber una introducción general de la disciplina, con definiciones, los más importantes debates teóricos o una descripción de las características generales de los estilos y épocas. Este material puede estar formado por textos, fotografías, presentaciones power-point, vídeos de youtube,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

maquetas, mapas, planos arquitectónicos, direcciones de internet, y otros recursos de carácter artístico como lienzos, óleos o marcos.

En segundo lugar debe haber un material didáctico específico alrededor de las obras de arte que vayamos a usar para la explicación de la Historia del Arte. Será fundamental la presencia de biografías de artistas, imágenes, textos relacionados con las obras, cuadernillo de actividades, vídeos, o fotocopias a color de las obras. Si fuese posible el acercamiento a algún museo o exposición, también se podrían usar lo materiales didácticos específicos que recojan los alumnos en la visita.

De lo que no cabe duda es que en este sentido, el profesor o profesora deberá mantener una formación continua con jornadas, cursos y visita a exposiciones, para tener siempre una visión actualizada del mundo de la cultura visual y las distintas revisiones que de ella se hacen.

### 6.1.4 Actividades útiles para el alumnado

En el desarrollo de nuestro itinerario didáctico para enseñar la Historia del Arte a través del género del retrato, podremos diseñar y llevar a cabo distintos tipos de actividades para la implicación del alumnado en el aprendizaje.

Algunas actividades pueden desarrollarse dentro del aula, ya sea en grupo o de forma individual:

- Lectura y explicación de textos que hablen de forma general de la historia del arte y el retrato.
- Visionado en grupo de las imágenes usadas en las explicaciones
- Trabajo de lectura e interpretación de fuentes escritas que hagan referencias a algunos de los retratos vistos en clase.
- Rutinas de pensamiento, en las que los alumnos trabajarán en grupo. Se les mostrará una obra de arte, y los alumnos deberán contestar dos cuestiones ¿Qué es lo que ves? y ¿Qué observas que te lleva a decir eso? En los grupos se hará una lluvia de ideas, que más tarde se compararán en clase.
- Creación de un museo virtual y su visita en el aula, a través del uso de las TIC’s.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

- Ejercicio de visionado y selección de retratos para crear en el aula una exposición temporal, gracias a su impresión.

Otras actividades pueden ser desarrolladas fuera del aula:

- Visita a una exposición o museo que contenga obras de arte relacionadas con nuestro itinerario didáctico

- Realización de un comentario y descripción de la exposición que ha sido visitada.

Existe otro grupo de actividades que, o bien pueden desarrollarse en la propia aula, o bien serán desarrolladas en un aula específica dedicada a la Historia del Arte:

- Creación y realización de retratos pictóricos por parte de los alumnos: autorretratos, retratos de compañeros, retratos de familiares, o personajes conocidos.

- Realización de diferentes retratos, usando distintas técnicas y materiales (arcilla, fotografía, collage, lápiz o litografía.

Por último los alumnos pueden realizar una actividad en casa en la que planteen, a partir de las obras de arte que los docentes consideren oportunas, una exposición sobre las mismas para comprobar si han asimilado los conceptos fundamentales y saben aplicarlos de forma práctica. Si las obras de arte, están a su alcance, incluso pueden poner en práctica su conocimiento a su familia o amigos de forma que ellos se conviertan también en vehículo de transmisión de los valores fundamentales de conservación y respeto por las obras de arte.

## 6.2 Itinerarios didácticos

En el ámbito europeo la Historia del arte, como disciplina, se ha situado durante siglos en el currículum escolar como un saber para distinguir a personas cultas y también como un conocimiento adecuado para las mujeres (Parisot, 1980: 58).

Según indica Calaf i Masachs (1998: 11) en la actualidad la Historia del arte es entendida como producción y reproducción de la vida cultural y social de nuestra sociedad, es decir, reflejo del actual contexto hundido en la llamada cultura visual. En

ese aspecto el arte debería servir como herramienta para comprender nuestro entorno diario. Debe ser útil a la hora de comparar imágenes de televisión, películas, objetos de diseño, mobiliario o indumentaria, y hacernos poseer un sentido estético que nos permita tomar decisiones en nuestra vida cotidiana.

La pregunta que se plantea en este punto es de qué manera podemos conseguir tal propósito. En este capítulo vamos a tratar de proponer un proyecto didáctica que enlace la comunicación entre los distintos elementos que componen la educación de la Historia del Arte, es decir: el artista, la obra que produce y el espectador, que recibe ese objeto artístico y el enseñante que transmite la obra de arte.

El objeto artístico, como lo denomina Calaf i Masachs, se encuentra en el centro de la relación didáctica de la Historia del arte, ya que ésta se construye a partir de las obras de arte que ponen en relación la personalidad de los artistas con la percepción del espectador. Sciolla (1990: 6) cita la definición que hizo Luigi Grassi de la obra de arte en 1955:

> *Es una especie de representación sensible de la personalidad del artista, la obra de arte registra en el transcurso de su vida, la historia o biografía del artista […] la obra de arte es proceso, construcción de un imaginario desde la dirección interna hacia la externa, mediante un proceso que es espiritual.* (Sciolla, 1990: 6)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Algunas de las características fundamentales que hay que tener en cuenta en relación al objeto artístico son:

- La técnica, a través de la cual el artista consigue dar forma a los materiales para que de ellos surja la obra de arte.
- La iconografía, que supone la descripción de las imágenes surgidas en el objeto artístico. Trata de individualizar los elementos constitutivos de una obra de arte.
- La estructura formal, que se refiere al modo en que se colocan en la obra de arte sus elementos constitutivos.
- El estilo, que tiene que ver con lo visual y que supone que los elementos que forman parte de la obra tenga una forma u otra, o una manera de relacionarse entre sí u otra.

En síntesis a través del análisis de un objeto artístico, según Augustowsky (2005), debería ser posible abordar:

- Aspectos icónicos
- Aspectos iconográficos
- Aspectos retóricos
- Aspectos iconológicos

Aunque según nuestra opinión existen hasta catorce modelos de análisis de una obra de arte, según el aspecto sobre el que más se quiera incidir:

- Biografía
- Historia
- Forma/Estructura
- Iconografía
- Semiótica
- Técnico/Material
- Marxismo
- Sociología
- Teoría de la recepción
- Fenomenología
- Psicoanálisis
- Deconstrucción
- Feminismo
- Multiculturalismo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto al artista, como elemento fundamental en la didáctica de la Historia del Arte, puesto que las obras que se estudian parten de su creatividad y genio, conviene recordar que el proceso de creación de un objeto artístico se halla profundamente relacionado con su historia individual, el contexto en el que vive y trabaja, y la finalidad para la que produce tal obra de arte.

Para reconstruir el proceso de creación de una obra de arte, y comprenderla de un modo global, es fundamental conocer la biografía e historia del artista que produce la obra, ya que sus circunstancias personales la crean, la transforman y le dan sentido.

Por último cabe citar como otro de los extremos claves en la didáctica de la Historia del Arte al espectador. Se trata de aquel que observa la obra de arte, que la recibe de manera visual, pero que además tiene la capacidad de interpretar aquello que ve, y de percibir unas sensaciones según la lectura que haga del objeto artístico.

La experiencia previa del observador, su condición económica y social, su percepción política, su estado de ánimo, su nivel de estudios, su edad, su sexo o simplemente el hecho de recibir la información en solitario o en compañía pueden hacer variar la valoración y recepción de la obra de arte.

Como hemos visto es importante conocer los elementos que conforman la enseñanza de la Historia del Arte, por eso añadiremos a este triángulo fundamental, que ya ha sido usado por otros autores, como Calaf i Masachs (1998), el punto de vista de otro valor básico en la recepción del objeto artístico como es el enseñante.

En el siguiente mapa conceptual, se resumen los elementos básicos que tienen un papel importante a la hora de abordar el análisis de un objeto artístico:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 159. Fuente: Elaboración propia

Y es que la Historia de Arte puede ser aprendida de manera autónoma. Los museos son centros culturales que contienen un buen número de obras de arte, destinadas a satisfacer la curiosidad de millones de espectadores ávidos por conocer más de la Historia del arte. Pero se antoja difícil que incluso el espectador autodidacta pueda escapar de la enseñanza de la Historia del arte.

A nivel escolar, los docentes deben fomentar el interés de los alumnos por el mundo del arte, en su plano creacional y en su plano histórico. E incluso, en los museos, la recepción de la enseñanza de la Historia del arte dependerá de la organización que haya previsto el departamento de educación del propio museo. El orden de los cuadros, el diseño de las salas, los textos de las cartelas o las explicaciones de los educadores del museo –tradicionalmente nombrados como *guías*- va a repercutir en el entendimiento que cada individuo haga de la historia del arte. Por lo que los enseñantes juegan también un papel decisivo en el aprendizaje de la disciplina, al ser la correa de transmisión del saber general.

En definitiva, en nuestra propuesta didáctica vamos a tener muy en cuenta la enseñanza de la historia del arte a través de obras incluidas en el género del retrato pero sin perder de vista nunca todos los elementos: el artista, el objeto artístico, el enseñante y el espectador, tal y como se muestra en el siguiente cuadro:

Figura 160. Fuente: Elaboración propia. Basado en Calaf i Masachs, 1998.

### 6.2.1 Itinerario metodológico I: Análisis biográfico, del artista al receptor

En nuestro enfoque de enseñanza de la Historia del Arte iniciaremos el recorrido por el artista, como genio creador de la obra estudiada, como proyectista de formas y símbolos, como agente iniciador de la comunicación que va a tener un lenguaje no textual si no visual. El mensaje que el artista comienza, se hace efectivo en el documento que crea que no es otro que el objeto artístico, y este a través del enseñante llega al espectador-receptor que lo interioriza, valora y percibe de manera individual.

Si tenemos como base como ejemplo la propia colección de retratos que en esta investigación hemos estudiado, nos serviremos de ella para hacer una propuesta didáctica que bien puede servir como exposición temporal en un museo o sala de exposiciones –mediante la exhibición de las obras de arte-, o también puede ser llevada a las aulas, en cuyo caso la exhibición de los objetos artísticos debe producirse con la

proyección en power-point, película en youtube, la creación de un blog con las imágenes o las diapositivas de las fotografías de las obras de arte en cuestión.

Como educadores este itinerario metodológico que en esta investigación presentamos nos va a ayudar a hacer mucho más visible el pensamiento del alumnado de lo que suele serlo en el aula.

Según Perkins (1997), el pensamiento es básicamente invisible, pero en su opinión existen múltiples fórmulas para que un profesor haga visible el pensamiento de sus alumnos.

Una de las más usadas es la llamada *rutina de pensamiento* (Tishman, 2002) que consiste en realizar dos sencillas preguntas que son ¿Qué está sucediendo en esta situación? Y ¿Qué observas que te lleva a decir eso? Está técnica es perfectamente aplicable a nuestro itinerario ya que fue probada con éxito en la observación de obras de arte por parte de Housen (1996) y Yenawin (1991).

Otra fórmula que puede ser introducida en este itinerario es el *círculo de puntos de vista,* donde se realizará una lluvia de ideas por parte de los alumnos donde se involucrarán distintas perspectivas. Luego tendrán que defender su punto de vista y escuchar las explicaciones del resto de compañeros para aprender las perspectivas de los demás

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otro método para hacer visible el pensamiento es el de las *preguntas poderosas* (Capdevielle, 2003) en el que el docente hace tres tipos de preguntas sobre un tópico importante: preguntas de exploración, preguntas de conexión y preguntas que lleven a una conclusión, de forma que se inste a los alumnos a formular preguntas y buscar las respuestas.

Los resultados de estas fórmulas para hacer visible el pensamiento del alumno suele ser exitoso, cuando son usados desde el primer día de clase, ya que es importante que el docente comience a impartir la asignatura conociendo las lagunas del conocimiento que puedan tener el alumnado.

#### 6.2.1.1 Desarrollo

En esta propuesta didáctica vamos a tomar como referencia la vida y obra del artista catalán **Antoni Tàpies**, y su autorretrato presente en el FARM, como obra central sobre la que girará la explicación sobre el retrato y la Historia del arte.

Bajo nuestro punto de vista, si el artista y las obras escogidas son referentes tendremos opciones de que nuestro planteamiento triunfe, y podamos dar una visión de la Historia del arte, a través del retrato, teniendo como base a un artista y una obra, lo que hará que los alumnos ganen en atención y comprendan que no se tratará de un aprendizaje memorístico, si no de captar las diferencias en el mundo de la historia general del arte, según los cambios que se han producido en el retrato antes de la obra de Tàpies y después de la obra de éste.

En primer lugar se repartirá un **material didáctico** básico para el seguimiento del planteamiento general. Los materiales estarán formados por una serie de cuestiones que los alumnos tendrán que ir resolviendo e interiorizando.

El material didáctico se compondrá de:

- **Una introducción**: se presentará al artista Antoni Tàpies en su biografía personal, haciendo especial hincapié en asuntos que permitan una empatía entre el espectador y el artista (momentos difíciles en su juventud, la responsabilidad de aportar dinero a la economía familiar, sus ganas de explorar nuevas técnicas, o una madurez artística valorada).

- **Una contextualización** general del mundo del arte previo al siglo XX, y también como en ese siglo se van produciendo los cambios necesarios que nos ha llevado a la situación actual.

- **Una división de su producción personal**, marcando sus pinturas en diferentes épocas y estilos: inicios, juventud, surrealismo, realismo e informalismo.

- **Un comentario de las obras principales** enfrentándolas y comparándolas unas con otras.

- **Una serie de actividades**, que permitan al espectador explorar por sí mismo el mundo de Tàpies y resolver algunas de las cuestiones principales, tanto de su vida artística, como de las propias obras de arte que produjo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- **Un listado de obras**, con imágenes y una **ficha de catalogación**.

Se escogerán tres obras de Antoni Tàpies que sean representativas de la evolución estilística y personal dentro de su universo artístico, y se realizará la introducción.

La primera obra elegida es: ***Parafaragamus.*** *(1949).* Su etapa cercana al surrealismo y al grupo artístico neodadá, *Dau al set* (dado en el siete).

Esta obra (Fig. 161) ha sido elegida por ser una de las obras más significativas en los inicios de Antoni Tàpies y mostrar un camino artístico vinculado con la tradición vanguardista de comienzos del siglo XX. Esta obra es fundamental para comprender el desarrollo personal de Tàpies quien a finales de los años cuarenta conoció la obra de Paul Klee, Ernst, Picasso y sobre todo Joan Miró que vivía en esa época en la misma ciudad de Barcelona.

En *Parafaragamus*, Tàpies describe un elemento floral, pero no desde una perspectiva exterior si no desde el propio interior de la planta, describiendo ese mundo interior en una visión fantástica más allá de cualquier restricción pictórica. Tàpies concibe la obra en perspectiva, sobreponiendo elementos triangulares y cuadrados planos sobre una superficie tridimensional, tal y como había hecho Paul Klee en sus obras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En esta época surrealista de Tàpies va a tener una gran influencia su amigo el escritor Joan Brossa, quien le sugiere el nombre de *Parafaragamus*, así como otros nombres para sus obras. Su cautivadora influencia era tan grande en estos momentos que el propio Tàpies fue consciente y decidió abrir otras vías de exploración artística (Borja-Villel, 1990).

Figura 161

La segunda obra elegida es: *Autorretrato. (1950).* Una de las obras de su corta, pero intensa, etapa hiperrealista en la que se acercó al género del retrato.

Esta es una obra (Fig. 162) trascendental para entender el breve paso de Antoni Tàpies por el género del retrato, ya que fue la primera que pintó dentro del estilo hiperrealista. En este sentido puede parecer una obra extraña en la producción del catalán, pero en realidad contiene elementos esenciales que ya le entroncan con el informalismo y con las doctrinas del budismo zen. Cuando Josep Gudiol vio esta obra de Tàpies en su casa, le propuso realizar más retratos de este estilo, y como la familia de Tàpies pasaba por apuros económicos, Antoni Tàpies decidió aceptar la propuesta haciendo más de una docena de este tipo de obras.

Figura 162

La tercera obra elegida del artista catalán: *Palla i fusta. (1969).* Una de las obras que mejor representan el estilo informalista y matérico en Antoni Tàpies.

En este caso no se trata de una pintura si no de un montaje artístico (Fig. 163) sobre tela, que entronca con la tradición matérica del arte de Tàpies, que es uno de los iniciadores del llamado arte póvera, donde materiales humildes comienzan a ser usados en el ámbito artístico.

La obra está relacionada con corrientes simbolistas muy presentes esa época en el arte moderno. La madera y la paja que conforman la obra de arte aluden a materiales humildes a través de los que surge la vida, ya que el fuego llegó a la tierra según algunas tradiciones, a través de una chispa que saltó del sol y prendió la paja.

Además otros simbolismos están presentes en esta obra de Tàpies, como son el recuerdo a la división del mundo entre el ying y el yang, o lo que es lo mismo la eterna dualidad entre el bien y el mal. Incluso existe un matiz sexual, también resuelto a través del dualismo, entre la tabla que representa el pene masculino, y la paja que recuerda el vello púbico femenino.

En definitiva es una obra con un marcado carácter social, en el que el informalismo y el alejamiento de la figuración, no han conseguido que la obra de Tàpies no siga impresa de un fuerte debate social y un mensaje cultural.

Figura 163

La gran diferencia que de estilos que hemos podido comprobar en la obra de Antoni Tàpies, nos va a ayudar en gran medida a crear un discurso histórico-artístico, en el que la obra del *autorretrato* sea el eje central que nos lleve a estudiar otros retratos anteriores y posteriores.

En cuanto a las **actividades** que podremos trabajar con nuestros alumnos sobre Tàpies serán:

- La relación de la obra de Tàpies con las vanguardias históricas
- En qué consiste la influencia de Klee o Miró en la obra de Tàpies
- La importancia que tuvo en el Renacimiento el uso de la perspectiva y el espacio
- El retrato, su inicio en las culturas clásicas.
- El género del retrato, la tradición del realismo y cómo las vanguardias comienzan a quebrar esta tradición

- Donde percibimos en el *autorretrato* aspectos informalistas que luego se verán reflejados en la obra de Tàpies
- El tratamiento del color, la luz y la línea en el *autorretrato.*
- Cómo se articula el retrato de Tàpies. Su estructura.
- La influencia de corrientes filosóficas zen en la obra de Tàpies.
- La utilización de la luz en el *autorretrato* y su relación con la tradición lumínica del barroco.
- Investigar el resto de retratos de Tàpies, de dónde nace la tradición de pintar a la burguesía política. El retrato del siglo XIX.
- Conocer otros estilos en los que primaron el simbolismo: Románico y Gótico.
- Averiguar en qué consiste el arte informal
- Definir qué es la pintura matérica
- Citar otros autores que usen materiales humildes en sus obras de arte
- Visitar instalaciones artísticas y otros objetos de la cultura visual.

Además de articular un conocimiento general acerca del arte y del retrato, también usaremos la obra del *autorretrato* para hacer un **análisis formal** de una obra de arte, y que sirva así como ejemplo para cuando el espectador se enfrente a otras obras de este género.

En este estudio formal de la obra partiremos en primer lugar de la realización de una **ficha de catalogación**, en la que se aporten los datos fundamentales que nos servirá para conocerla y poder adherirla a un estilo, escuela o época. Los datos fundamentales de catalogación serán, por ejemplo:

- Título: *Autorretrato*

- Autor: *Antoni Tàpies*

- Fecha: *1950*

- Medidas: 75 x 66 cm.

- Materiales: Óleo/lienzo

Tras esta ficha de catalogación, comenzaremos el *análisis de los elementos formales* que forman parte de la obra. En primer lugar estudiaremos **la estructura formal** de la obra, haciendo una descripción de las imágenes que se pueden ver. En el caso del *autorretrato* de Tàpies, el autor conforma su obra en una estructura triangular formada en el vértice por su cabeza y su extensión por los hombros del autor. El retrato es formalmente un busto en el que aparece el artista de hombros hacia arriba, aunque vemos como avanza su mano derecha para mostrar un papel a través del que firma la obra.

También es importante el papel que juega **la línea** en el análisis formal de las obras de arte. En el *autorretrato* de Tàpies, y pese a que es extraño en el cómputo general del estilo del autor catalán, el dibujo y la línea tienen un gran peso ya que someten y acotan las pinceladas y el color, quedando restringida la forma de su rostro al dibujo previo.

Tras analizar la estructura de la obra y la línea iremos descendiendo a otros elementos formales importantes para definir una obra de arte. En primer lugar atenderemos al tema de **la luz**. En esta ocasión se trata de una luz de tonos amarillentos, que entra en la escena desde una posición lateral y que ilumina el rostro del artista, dotando a la obra de un carácter cálido y cercano gracias precisamente a esos tonos amarillentos, y la forma en la que la luz se refleja en sus mejillas.

**El color** es también un elemento formal importantísimo en el análisis de una obra de arte. En la obra que estamos usando como ejemplo observamos como predominan los colores cálidos, de tonos rojizos y férricos. Los colores se hacen más oscuros conforme se alejan del rostro del artista, mientras que alrededor de su cara se hacen más claros gracias a la luz. Son importantes las variaciones del color según la luz, ya que son elementos que se complementan para realzar una parte concreta de una obra que tenga un especial interés. Además las gradaciones de color suelen dar un cierto halo de misterio en las obras. De entre los tonos oscuros del color rojo que usa Tàpies en su obra, destacan los colores blancos de la camisa y el papel en el que firma la obra. Estos contrastes buscan salpicar la obra de un tono más alegre, que rompan la inquietante monotonía del autorretrato.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el estudio formal, también cabe destacar el uso de **los materiales** usados por el pintor. En el caso de nuestra obra observamos como el autor ha usado el óleo de una forma racional, con capas de pintura final y una pincelada bien trabajada, más corta en la zona del rostro y más larga en la zona del fondo.

Para acabar con la descripción formal de la obra de arte, describiremos **el fondo de la obra**, destacando en nuestro ejemplo que ocupa la mitad superior del cuadro. Se trata de un espacio informal, que ya sirve de preludio del estilo futuro del autor, y en el que no aparecen elementos figurativos. Las gradaciones de color del fondo son importantes para ir concretando la obra y dirigiendo la mirada del espectador hacia el rostro del artista.

### 6.2.2 Itinerario metodológico II: Análisis formal, de la obra al receptor

Si en el apartado anterior hemos visto un itinerario metodológico en el que partíamos de la genialidad de un autor haciendo un repaso de su vida y obra, centrando el estudio en una obra del género del retrato, y comparando gracias a las obras vistas diferentes estilos y formas de ver el arte que pueden enlazar con un discurso general de la historia del arte. En este apartado vamos a partir directamente de las obras para crear un discurso comparativo que nos ayude a diferenciar los diferentes estilos de la historia general de la cultura visual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el caso de este itinerario metodológico también será interesante el uso por parte del docente de las distintas fórmulas, enumeradas por Perkins (1997) acerca de hacer visible el pensamiento del alumno.

Como ya hemos comentado anteriormente, sirven para colocar al profesor en el punto de partida adecuado, ya que permite conocer las lagunas del alumno en cuanto a los conocimientos que se van a impartir.

En nuestro segundo itinerario también se podrá usar la llamada *rutina de pensamiento*, en la que el alumnos comparará los distintos retratos contestando a las preguntas ¿Qué ves en esta situación? Y ¿Qué observas que te haga pensar de ese modo?

Además, es recomendable el uso de otras fórmulas, ya explicadas en el apartado anterior como son *el círculo de puntos de vista* o *las preguntas poderosas*, que ayudarán

a los alumnos a comprender distintas perspectivas acerca del retrato, y también a comenzar a realizar cuestiones de carácter científico y buscar ellos mismos las soluciones.

#### 6.2.2.1 Desarrollo

En este itinerario elegiremos como ejemplo tres obras de arte, pertenecientes al género del retrato, para que pueda surgir un discurso partiendo directamente de las obras, y no de los autores. Las obras serán escogidas entre las que se encuentran en esta investigación: **El retrato de Isabel II** de Germán Hernández Amores, el **autorretrato** de Pedro Flores y el retrato **Constantina Pérez Martínez** de Eduardo Arroyo.

En primer lugar definiremos y repartiremos entre el alumnado *los materiales didácticos*, que servirán para situar y perfilar el estudio acerca del retrato que se va a realizar. Dentro de los materiales aparecerán:

- Una breve historia del género del retrato
- La biografía de los autores tratados
- Una contextualización general de la historia del arte, haciendo especial hincapié en aquellas épocas que aparecen representadas.
- Un comentario de las obras elegidas, comparando su estilo, sus épocas y el modo de concebir el arte en cada momento
- Unas actividades para realizar, que tratarán de que los alumnos profundicen por su cuenta en los aspectos más importantes de la historia del arte.
- Un listado de las obras que se muestra, incluyendo una pequeña ficha de catalogación.

En segundo lugar se hará un análisis las obras elegidas para hacer la comparación de estilos dentro del género del retrato, donde al alumno le pueden quedar más claras las diferencias al tratarse de obras que comparten en muchos casos la misma estructura y motivación.

El primero de los retratos escogidos para este itinerario es el *Retrato de Isabel II. (1862).* Germán Hernández Amores. Un ejemplo del retrato oficial monárquico.

Esta obra de enormes dimensiones (Fig. 164) es una de las más importantes de toda la colección de retratos de la Comunidad Autónoma de Murcia. Se trata de un retrato oficial, pintado para trasladar la imagen de la reina a las dependencias oficiales de la extinta Diputación Provincial de Murcia. Pintado en pleno siglo XIX, época dorada del género del retrato, contiene, además de un realismo idealizado de la representada, un gran número de símbolos e imágenes que vinculan a la reina con el poder regio que ostenta. Continúa la tradición oficial en el campo del retrato llegada a España con la casa de los Borbón y que fue previamente usada en Francia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 164

La segunda de las obras escogidas es el *Autorretrato. (h. 1940).* Pedro Flores García. Se trata de un buen ejemplo de retrato en el que confluyen algunas de las corrientes vanguardistas que transformaron el arte europeo a principios del siglo XX.

Esta obra de Pedro Flores (Fig. 165) en la que analiza su propio rostro, preocupado enormemente por la representación de los estados de ánimo, constituye un fenomenal ejemplo de la influencia y los nuevos caminos que las vanguardias históricas trazaron en el ámbito de la historia del arte. El primerísimo plano de Flores, nos deja apreciar lo que el artista había aprendido y pintado en sus estancias parisinas. En las formas geométricas, Flores, acusa una fuerte influencia de corrientes post-cubistas, puesto que no en vano, trabajó en Paris junto a pintores como Picasso o Clavé. Además

la expresión de su rostro atormentado y preocupado, transmite un enorme sentimiento de tristeza, que enlaza con la tradición comenzada en la vanguardia de los artistas expresionistas, que pretendían relanzar un arte de expresiones crudas, tal y como ocurrió en el arte medieval germánico. Por último cabe citar la influencia que sufre Flores de las corrientes fauvistas sobre todo en el uso de un color irreal y llamativo, destinado también a aumentar la sensación dramática de la obra.

Figura 165

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La última de las tres obras que analizaremos será la del retrato de *Constantina Pérez Martínez, la mujer del minero. (1968).* Eduardo Arroyo. Se trata de una obra representativa de las corrientes sociales que irrumpieron con fuerza en el arte español al final de la dictadura franquista.

En el caso de la obra de Eduardo Arroyo (Fig. 166) observamos una obra muy llamativa desde el punto de vista formal. Su estilo ágil y claro, muy cercano a las influencias del pop-art, hacen que la obra se configure con parámetros similares a los del cartelismo publicitario. Aparte de la importancia de la biografía de la representada, fundamental para comprender la obra, en necesario comprender el contexto cultural de ese momento en una España sumida en la dictadura. Arroyo mezcla en sus obras la reacción social, que denuncia las injusticias impuestas desde el poder, con la claridad del pop-art que consigue que su arte se acerque más al público general.

Figura 166

La diferencia de estilos que hemos podido observar en este rápido repaso, de apenas un siglo y medio, en las tres obras previamente expuestas, pueden dar lugar a trazar un discurso histórico-artístico que permita a los espectadores un conocimiento general de la disciplina y además profundice en ciertos aspectos como es el tratamiento de la figura humana dentro de la Historia del Arte.

Algunas de las actividades que se puede trabajar con el alumnado serían:

- El retrato oficial en la tradición de la Historia del Arte: de la Antigüedad clásica a la actualidad
- El realismo en la pintura: mímesis vs. idealización
- Simbolismo en el retrato monárquico
- La ruptura en el arte: impresionismo y vanguardias históricas
- Las diferentes corrientes del retrato en las vanguardias históricas
- La desconfiguración del rostro humano: vanguardias y poliperspectiva.
- El arte del siglo XX
- El arte español durante la dictadura

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- El realismo y la denuncia social

El análisis de las tres obras de arte conllevarán además un estudio formal e histórico de todas ellas, tal y como se ha ejemplificado en el apartado anterior con motivo de una obra de Tàpies.

### 6.2.3 Itinerario metodológico III: Análisis histórico, de la obra al contexto social

Como indica Bou (1986: 61) la didáctica de la historia siempre ha despertado un gran interés debido a la dificultad que encierra. Y eso dificultad radica básicamente en saber qué le podemos enseñar al alumnado y cómo se les pueden explicar esos contenidos.

Metodológicamente, y hasta no hace tantos años, se concedía gran importancia a la historia limitada a describir las *gloriosas gestas nacionales* de una manera repetitiva y tendenciosa.

Tras esta etapa, según Bou, entraríamos en un estudio de la historia de tipo *culturalista*, donde se entremezclan conceptos históricos, artísticos, filosóficos, económicos o literarios. El problema, según comenta Bou, es que con este método se descontextualizan conceptos que nada tienen que ver con el mundo real del alumno, por lo que muchas veces no los entiende, y su aprendizaje acaba siendo un fracaso.

Otros autores, sin embargo han preferido el sistema de acotar puntualmente un tema histórico determinado, para descomponerlo profundamente usando métodos procedentes de la investigación y de la crítica. Aunque está claro, que los alumnos que aprendan a través de este método, tendrán severas lagunas en otros temas históricos diferentes.

En realidad todos los docentes deberían buscar su método de enseñanza de la historia, aquel que le ayude y le sirva para formar a los alumnos. Aunque la enseñanza de la historia requiere antes de que los alumnos comprendan el concepto tiempo-historia, asunto que en la educación primaria es difícil lograrlo.

Pero, ¿es posible enseñar historia sin usar un método eminentemente histórico? ¿Sería posible enseñar historia si desapareciesen todos los libros de historia de la faz de la tierra?

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A través del arte podríamos reconstruir la historia, ya que el arte es el propio reflejo de la historia. Además desde el punto de vista educativo sería atractivo hacerlo, puesto que los elementos visuales ayudar enormemente a captar la atención del alumnado y puede, también, mostrar de forma reconocible conceptos o asuntos que tratados de forma abstracta serían difícil de comprender.

Pero en absoluto es nuevo este planteamiento, puesto que según Bou (1986: 63) un estudio histórico a través del arte se ha venido haciendo tradicionalmente con la Prehistoria, la cual hemos reconstruido gracias a sus manifestaciones artísticas. Según este autor, deberíamos continuar el mismo método con el resto de épocas históricas.

El estudio de las manifestaciones artísticas nos permitirá explicar conceptos, como la situación geográficas de determinadas culturas, las funciones con las que hacían sus edificios, sus estratos sociales, su economía, sus corrientes filosóficas, incluso los acontecimientos históricos más relevantes de esa época o cultura, por poner algunos ejemplos.

Además esta metodología de enseñanza va a permitir una mayor flexibilidad deductiva por parte del alumno, a la vez que favorecerá su interés, ya que el desarrolla de una cultura o una época no vendrá determinado por el profesor si no que será reconstruido por el propio alumno a través de la lectura de imágenes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

#### 6.2.3.1 Desarrollo

En nuestra investigación propondremos una enseñanza histórica a través de las obras de arte procedentes del FARM, que han sido analizadas en este mismo estudio. Aunque es obvio que desde nuestro punto de vista sólo podremos explicar las épocas que en la colección se encuentran representadas.

En este itinerario escogeremos las siguientes obras de arte: El sepulcro del Obispo Almeyda, el retrato de D. Juan Mateo de Salamanca, el retrato de la joven Magdalena de Cuenca y el retrato de Monique Les Ventes.

La primera de las obras que vamos a analizar para explicar la evolución de la historia a través del arte es el *Sepulcro del Obispo Almeyda* (Fig. 167).

Figura 167

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se trata de una obra realizada por el escultor italiano Bartolomé de Lugano en 1572 con destino a la Iglesia de San Esteban de la ciudad de Murcia, que era la capilla del Colegio Jesuita de la ciudad.

La obra se enmarca dentro del estilo del Renacimiento, por lo que podemos enmarcar su contexto histórico en esta etapa, que tradicionalmente contempla los siglos XV y XVI.

El Renacimiento fue mucho más que una revolución a nivel cultural. Los cambios en el arte y la literatura, se emparejaban con nuevas corrientes dentro de la filosofía, la política o la concepción del mundo.

El gusto renovado por la Antigüedad provocó la recuperación de los más importantes intelectuales de Grecia y Roma. Y en consecuencia el desprestigio de las concepciones humanas establecidas durante más de mil años y perpetuadas por la

Iglesia durante la Edad Media. Partiendo de un retrato renacentista de tipo sepulcral, como es nuestro caso, se pueden tratar temas como el humanismo, el nuevo sentido antropocéntrico, la nueva cultura, la nueva geografía heliocéntrica, las renovaciones protestantes, los nuevos descubrimientos, la arquitectura, los monarcas humanistas, la evangelización del nuevo mundo, y otros aspectos fundamentales de la época.

La segunda de las obras que analizaremos en este itinerario es el retrato de *D. Juan Mateo de Salamanca* (Fig. 168).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 168

En este caso nos encontramos de nuevo con el retrato de un Obispo, aunque a diferencia del anterior, esta obra pertenece al estilo del barroco, por lo que nos ayudará a explicar en clase los difíciles siglos XVII y XVIII.

El barroco es el nombre con el que se conoce el movimiento artístico surgido durante estos dos siglos, sin embargo el arte es capaz de ayudarnos a explicar un contexto histórico y social bastante complejo.

En estos dos siglos, y tras el Concilio de Trento, de nuevo la Iglesia tratará de tomar las riendas del control de la sociedad. La identificación entre la Iglesia y los poderes regios será cada vez más evidente, y ambas instituciones crearán un marco general de propaganda y expansión, conocido como la Contrarreforma, que impulsará en gran medida la arquitectura y el urbanismo, siendo su huella notable en la trama urbana de casi todas las ciudades.

El siglo XVII se inaugura dentro de una gran crisis general provocada por el alto número de conflictos armados en los que participaban las potencias europeas. España, la gran potencia hasta la fecha, vio disminuido su poder militar con la Guerra de los Treinta Años, lo que fue aprovechado por Francia e Inglaterra que entraron en el reparto de América del Norte.

A finales del siglo XVIII y en respuesta a este poder absolutista ejercido por las coronas europeas, con la supervisión de la Iglesia, surgirá la Revolución Francesa en un intento por devolver el poder  al pueblo llano, que terminará provocando el nacimiento de nuevos sistemas políticos democráticos en las principales naciones occidentales.

La tercera de las obras que analizaremos desde el punto de vista histórico será el retrato de la joven burguesa *Magdalena de Cuenca* (Fig. 169).

En este caso nos encontramos con una obra de mitad del siglo XIX, a caballo entre el estilo neoclásico y el retrato romántico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Su efigie nos puede ayudar a comprender la convulsa situación que vive occidente durante el siglo XIX. Este siglo se inicia con los ecos de la Revolución Francesa, y el imperialismo impuesto por Napoleón, lo que conduce de nuevo a situaciones bélicas en la Europa continental, lo que ayuda a Gran Bretaña a expandir su comercio, y a Estados Unidos a crecer dentro del ámbito internacional.

El fuerte desarrollo económico de Gran Bretaña conduce a uno de los hechos más importantes de la historia contemporánea: la Revolución Industrial. Que llega de la mano, de burgueses adinerados que comienzan a favorecer la mecanización de la producción y su transporte a gran escala a través de la navegación y el ferrocarril.

Figura 169

La globalización imperante conduce a los países a una lucha sin cuartel por el reparto de nuevos territorios, dando lugar a la época del colonialismo, que a su vez repercute en la entrada en Europa de un nuevo gusto orientalizante.

Las revoluciones sociales, también llegarán de la mano de la industrialización, naciendo un nuevo sistema de clases, en el que el proletariado luchará por medio de las revoluciones o de la política por otorgar mayor poder al pueblo llano.

La última de las obras de arte a través de la que queremos explicar la evolución histórica es el retrato de *Monique Les Ventes* (Fig. 170).

Figura 170

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En este caso analizamos una obra de mediados del siglo XX, un momento en el que el arte a nivel internacional ha roto cualquier frontera y sostiene la bandera de la libertad creativa por encima de todo.

Partiendo de esta obra, se pueden explicar algunos de los sucesos más significativos de la historia del último siglo, como la llegada de las vanguardias históricas, el ascenso de los regímenes autoritarios, el ascenso de Estados Unidos como potencial mundial, las dos grandes guerras mundiales, y la posterior guerra fría. La cultura pop, la llegada de la televisión, la economía de mercado o la globalización a gran escala son otras de las características de este siglo que podremos explicar con la obra como ejemplo.

En definitiva, observamos cómo es posible realizar un recorrido histórico a través del arte, ya que éste es siempre el reflejo de la producción de cada una de las etapas de la humanidad.

# VII. Conclusiones

## 7.1 Conclusions

When we started this research focused on the genre of portraiture, its typologies and its use on the education of Art History, we wanted to answer some issues that were the goal we wanted to get once developed the study.

Following the latest research in art education it was emerging the educational musealization of collections, but was it possible to transfer those educational options to formal education? In others words, from the analysis of an art collection can we teach art history in a classroom?

We have tried to answer these questions based on the art-historical study of a scarcely investigated collection like Region of Murcia's, which has more than two thousand works of art, from which we can distinguish about two hundred portraits of different ages and styles. And taking these pictures as a base, three routes have been proposed to teach didactic art history with the genre of portraiture as a backdrop.

Of course the study would not have been possible without an exhaustive search and cataloging of all the works discussed. Throughout this investigation we advanced thanks to the data emerging from the study of regional collection, which involved a documentary analysis of the entire collection, and later extensive field work photographing and inventorying works of art that we found through a systematic search.

The results were analyzed by dividing the portraits into different types, which responds to a deep analytical work on the theoretic and conceptual frame in which we have found that this approach helps to explain the origin and composition of the portraits because ultimately characterize the usefulness of the work or its social meaning.

The typologies we have used to categorize the pictures in this study do not have necessarily to match those found in other studies of the portraiture, because depending on the author, we will see how the names and the works changed.

In our work we could differentiate up to eleven types, although some of them have also differentiated subtypologies. Those listed below are the ones arising from our work:

- State portraiture
- Bourgeois portraiture
- Civic portraiture
- Female portraiture
- Children portraiture
- Self-portraiture
- Group portraiture
- Funerary portraiture
- Historical portraiture
- Photographic portraiture
- Iconotheques

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

As a reflection of the types that arised on this research, we discuss two ideas. Firstly, as already discussed above, the name and the works of art that embrace each type may differ depending on the author followed, although it is true that there is great coincidence in this matter.

Secondly, we think that the fact that we have categorized based on determinate criteria a group of art-works responds to a desire for a clear formal structure that must be easy to follow, although this categorization can be confusing, because the proper concept of a typology in the portraiture has an open characteristic. Thus, we find that a picture can simultaneously belong to two or more types, and therefore should not be understood in a static way. In conclusion, a photographic portrait can be as well, an official, female and group portrait at the same time, so you need to mind its peculiarities and features in every sense when analyzing.

The results of our research can be divided into two sections, depending on the objectives we set at the beginning of our study. On one hand the analysis of the different types of portraits, work by work, studying specific cases cataloged in our field research, and on the other hand the educational work carried out with that portraits to investigate their didactic opportunities.

In the artistic field, as mentioned previously, we analyzed a total amount of eleven typologies, which include a large group of portraits from different periods, styles and authors.

The typology we opened our work with, has been the official portrait, also known as state portrait. In this case we have seen the existence of different subtypologies because of the post that the protagonist occupies. We found in this type of portrait that these representations seek to present the characters depicted in a timeless way. They show an image of security and power according to the responsible position they occupy.

The symbolic elements alluding to the status appear regularly in the official portraits of the monarchy and those corresponding to the bishops, while in the portraits of the dictatorship, leader's image entails an overwhelming sobriety, which increases a sensation of distance of the sitter.

Another type studied was that of the bourgeois portraiture, as in the previous mode, is represented by works of the nineteenth and twentieth centuries. The case of the bourgeois portrait is comparable to the official portrait, sharing signs and forms, a marked realism and a certain idealization. And although we might think, in a initial

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

study, these features arise from the same motivation, the private use of the portraits is what defines the difference and production of such stylistic portraits.

While in the official portraits are preferred full-length works in which the symbols of power are clearly represented, in the works of the bourgeois type images respond to a more intimate desire of familiar representation. In fact, those portraits were intended to decorate private rooms, rather than official rooms. That's why in this type of portraits are preferred half-length representations than the whole body images.

The following typology we have dealed with is the civic portraiture, which represents leading figures in the social and cultural life of his time. Indeed, some authors consider the bourgeois portraiture as a part of civil portraits, although from our point of view they belong to two different typologies. Thus, bourgeois portraits, especially in fashion from nineteenth-century, were born from a contract between the painter and the model, while civic portraits were born thanks to a friendship or homage relationship between artists and represented, so there is complete freedom in the civic mode.

In our study we have included the name of this section as civic portraiture, although many other works consider this typology as civil portraiture. This label has a positive characteristic in our opinion, because the word civic attributes two basic concepts. This word refers to the civilian character of the people represented, and at the same time includes the positive idea of citizenship, that is, the education, genius and intellect by which these characters have been represented.

Another type we have discussed is the female portraiture, fact which does not appear in most studies of the portrait, although almost many authors agree with the idea that the gender of the sitter influences on the final production of the portrait.

In our research, beyond an analysis of historical and artistic aspects, we wanted to study the works within the tortuous path that women have covered in Western culture, until being treated and respected as the same level as men. Unfortunately, in the public collection of art of Murcia, we could only find female portraits belonging to the Spanish context. Within this context we have distinguished two stages within the female portraiture, which we believe determine the composition of the works. On one hand we have the portraits done before the decade of the sixties of the twentieth century, in

which we appreciate a depicted women with no signs of her own feminine identity, if not always subject to the influence of a man close. And we find, on the other hand, examples after the decade of the sixties in which the Spanish woman is released from male reference in their artistic representations, and it becomes the star of his own works, thanks to a strong and independent female character.

One of the challenges that remain to be analyzed after this research, and also joins in the field of the genre, is the analysis of those works that represent people who define other sexual options, as gays, lesbians, bisexuals, or even those who have changed their genre as transsexuals. Their representation is common in contemporary art, but their inclusion in a scientific study is not widespread. In our case, any of these works does exist in the collection to analyze them.

And if we said that sex is an inescapable question when analyzing the portraits of the collection, the age of the protagonist is also a key element that can identify the picture in question. Under this premise, we have developed in our research the type of children portraiture, although we have confirmed the existence of two different subtypologies such as child portraiture and the youth portraiture.

As regards the child portraits, in our study we have considered some works of art representing children who are younger than ten years. Normally this kind of representations assumes a technical challenge for the artist, as they represent individuals whose faces features are still defining. Their images usually try to represent concepts linked to childhood such as ingenuity, affection or tenderness.

Regarding the youth portraiture, works include actors who are between ten and eighteen years old. Its representation, as well as child portraits, is usually driven by a commission representing the family affection towards the younger members of the house. In this kind of works different concepts of youth, such a emerging responsibility, rebellion, curiosity, restlessness or daring are usually the concepts chosen by artists.

A very different type to those discussed above is the self-portraiture, which has enjoyed greatest success throughout the history of art. The portrait is, in our opinion, a reflective approach to two closely related aspects of the author, on one hand their

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

physical look, and the image he seeks to transfer to society, and moreover the emotional spectrum and interior reflection of their own mood.

In this sense, the type of self-portraiture can fulfill several functions, as we can see in the examples that exist in the collection of the Region of Murcia. On one hand they could play an experimental role, because they are not being subject to any contract, the artist has had the option to experience with new techniques, styles, or new materials on its own image, as did Pedro Flores. Secondly, they could mean the signature of the author, if he appears together with other characters, as did Fernando Castillo in his portrait of Paco García in the iconotheque *Nuestros retratos*. Thirdly, some authors have studied the complex and disturbing concept of the passage of time, as Ramón Gaya's examples. And lastly, they could respond to an intellectual ambition, linked to the field of artists, that wanted to represent the self-portrait as an image of his own creative genius, act that demands the intellectual nature of painting.

Another group of portraits that have been classified in a typology are the group portraits. In this case, although we found only two examples that fit into this typology, we have grouped the works into two different subtypologies. On one side is the family portrait, which is perhaps one of the oldest forms of portraiture, and represent itself a distinct type for many authors, and another is the civic group portrait.

In both cases, although we can identify individual portraits of his characters, what defines a group portrait, is that the understanding of the work is due to the common features of all characters, such as the belonging to the same family or the same intellectual group, as in the case of the portraits we have discussed.

Considering the old nature of family portraiture, the typology that has been considered by a large number of authors as the origin of the genre of portraiture, is the funerary portrait.

For many authors, the origin stems from the ancient civilizations that tried to preserve the effigy of the dead and kept their memory alive. And maybe the desire for "eternal memory" is somehow behind all representations of the genre of portraiture.

In our work, we have analyzed only two works that respond to this typology. The first one is a Renaissance tomb, the oldest work of all analyzed, which fully reflects

the view that the Renaissance had about death, as the character lies, serene and noble, in his grave as a typical sign of the triumph of man's fame on death.

The other funerary work can today produce a cultural shock, but it was a rather common representation in the seventeenth century in Spain and it remained, until the twentieth century, thanks to photography. It is, in this case, the portrait of a dead little girl.

The typology discussed below has been the historical portraiture, a category that not all authors have considered as a sign of the portrait. In our opinion, however, it meets the usual motivation showed in this kind of work.

Halfway between two genres, the portraiture and history painting, some authors have tackled the challenge of portraying historical figures who had died centuries ago. This circumstance allowed certain freedom and they became fashionable in the mid-nineteenth century. At this time romantic culture began to represent the characters of the past, from our point of view, as a sign of past glory which was related not only to the rise of nationalism, but also as an example for future generations.

For many authors the nineteenth century marked the splendor of the portrait genre. A large number of works were commissioned by a changing society. In fact the new wealthy middle class could afford such works. In the meantime, the lower classes searched to get a faster and cheaper picture: the photography was born.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The photographic technique of portraiture emerged with the intention of replacing the portrait painting. Far from being a substitute it coexisted with it, and both techniques have influenced each other on a rewarding way.

In the collection of art we analyzed, only three works can be considered as photographic portraits. In these cases, the author dominates the technical possibilities of photography. He produces works that, far from being a full tracing of reality make the viewer to reflect on important social issues in the late twentieth and early twenty-first centuries, such as ethnic differences and the loss of religion's role in society.

The last typology that has emerged from the analysis of the art collection of the Region of Murcia, has been the iconotheques. The concept of iconotheque arose within the cultures of antiquity, when old nobility sets groups of individual portraits of major

political and military leaders. The study of this typology as a set of portraits is yet not very common in the literature on the genre of portraiture.

In the collection we have analyzed three iconotheques, each one consisting of a set of portraits that varies in number and authors. The three iconotheques consist of individual portraits, that only acquire sense when all the portraits are analyzed as part of a whole, as a common feature exists in all of them.

As it was previously mentioned the results of our study are divided into two parts, on one hand the analysis of the cited typologies and portraits just review. On the other hand the research has led to a formal didactic proposal of Art History through the genre of portraiture, using the portraits we have previously analyzed.

Our proposal explores several teaching options in the artistic expression. In our study we wanted to find out if it is possible to learn general concepts of Art History based on the study of a genre, beyond non-formal areas

The results of our proposal can actually be divided into three parts, corresponding to three routes proposed to teach the portrait in class. These three educational tours coincide with noticeable aspects in the works of portraiture, and you can choose one or the other, according to the approach we want to promote in the classroom.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The three approaches we have proposed in this study are: the biographical, the formal and the historical one. We think there are up to sixteen ways of approaching the teaching of the portrait, that can be deal with new didactic proposals in future.

Regarding the biographical approach, we have proposed a series of works that clearly show the evolution of the Catalan artist Antoni Tàpies being the work of his self-portrait the key work in this biographical path.

We think that through the biographical study of a particular author general concepts of Art History can be explained. This is done in non-formal institutions by using exhibitions based on a single author. In this case, we must link existing ideas in the works of the author to general concepts of Art History that are identifiable by the students.

The second proposed route is the formal comparison of the portraits. Perhaps this is the more didactic one, and the most widely used in non-formal centers. In our proposal we have chosen works that represent different artistic styles, to explain those styles while linking them to general ideas of art history.

Finally we have proposed the itinerary of historical and social character, where we will use the portrait not only to teach general concepts of art history, but also to teach global ideas of history, as we think that any work of art is, in fact, a reflection of the age and its society.

Thus we have done an overview of the History and Art History from the Renaissance to the present time, selecting a series of pieces that could help teach relevant passages of history to students.

In addition to the didactic proposal which is very practical and useful for teachers who wish to teach History of Art in an enjoyable way, we must highlight the exhaustive analysis of the collection of portraits of the Region of Murcia.

In most cases, the pictures shown and studied in our research are shown now for the first time as they have been located in the public offices of the institution or stored in rooms waiting to be seen.

In other cases, we have analyzed and studied portraits that were known, but have been forgotten for years because of the nature of the collection. These works have decorated public government offices. Therefore they normally have not participated in partial studies or temporary exhibitions.

In any case, we hope this research will be useful to enhance this set of portraits that could explain in a very attractive way the history, the art and the society of the Region of Murcia. The Region of Murcia enjoys the privilege of having such an interesting and educational collection.

Of course, based on this study, future work could be scheduled to help investigate and teach more about this collection of art, either a scientific publication, having a common interest character, or even a temporary exhibition allowing visitors and scholars to see the works of art live. Another activity is to build up a catalogue for future researchers.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Presumably, this research is not a full point for our approach because we could study more options to improve and complete it. For example, a partial study of the portraits of famous people of Murcia that do not belong the Art collection of Region of Murcia could be done. We can find similar collections in the Bishop's Palace, the Regional Assembly, the Real Sociedad Económica de Amigos del País, and the University of Murcia, to name a few collections of famous people retain the region.

New options can come up from those portraits that have not been analyzed in this work, and further research can be done using other works of art from the collection. In the mentioned collection we find works of other genres such as landscapes, religious works, history paintings, furniture, luxury arts, textiles, decorative books, pyrography, and digital graphic arts.

Furthermore educational tours should be expanded depending on the teaching approach: Social, psychological, economic, gender, phenomenological, iconographic, semiotic or technical ones, among others.

Finally, the art collection of the Region of Murcia has an interesting set of portraits whose value has been displayed and highlighted in our research. They represent a very useful and versatile tool, due to its variety of styles, shapes, authors and periods, in the teaching of History of Art.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**7.2 Conclusiones**

Cuando iniciamos esta investigación, centrada en el género del retrato, sus tipologías y la aplicación de éstas a la enseñanza de la Historia del Arte, nos planteábamos responder a una serie de cuestiones, que no eran si no la meta que pretendíamos conseguir una vez desarrollado el estudio.

A raíz de las últimas investigaciones en materia de educación artística fue surgiendo la musealización didáctica de colecciones, pero ¿era posible trasladar esas opciones educativas a ámbitos de educación formal? O lo que es lo mismo, a partir del análisis de una colección de arte ¿se puede enseñar la Historia del Arte en el aula?

Nosotros hemos tratado de responder a estas cuestiones partiendo del estudio histórico-artístico de una colección apenas investigada como es el Fondo de Arte de la Región de Murcia, que cuenta con más de dos mil obras de arte, entre las que podemos distinguir cerca de doscientos retratos, de diferentes épocas y estilos. Y con estos

retratos como base, han sido propuestos tres itinerarios didácticos para enseñar Historia del Arte, con el género del retrato como telón de fondo.

Por supuesto el estudio no hubiera sido posible sin realizar una minuciosa búsqueda y catalogación de todas las obras que se analizan. A lo largo de esta investigación hemos progresado gracias a los datos surgidos tras el estudio de la colección autonómica, que conllevó un análisis documental de toda la colección, y más tarde una exhaustiva labor de campo, en la que recorrimos, despacho a despacho, todas las sedes administrativas de la Región de Murcia, fotografiando e inventariando las obras de arte que a través de una búsqueda sistemática encontrábamos. Lo que nos sirvió para ordenar y analizar esos datos gracias a la catalogación de los retratos, que servirían como base para el estudio.

Los resultados obtenidos han sido analizados mediante la división de retratos en diferentes tipologías, lo que responde a una profunda labor de análisis acerca del estado de la cuestión, en la que hemos encontrado que este criterio nos ayuda a explicar el origen y composición de los retratos, ya que en definitiva marcan y caracterizan la utilidad de la obra, su sentido social o su esfera afectiva, y por tanto resulta del todo determinante a la hora de analizar las propias obras.

Las tipologías que en este estudio hemos usado para categorizar los retratos no tienen porqué coincidir con las que se encuentren en otros estudios del retrato, ya que dependiendo del autor, veremos cómo cambian las denominaciones y las obras que engloban.

En nuestro trabajo hemos podido diferenciar hasta once tipologías, aunque en algunas de ellas también hemos diferenciado subtipologías. Las que enumeramos a continuación son las surgidas de nuestro trabajo:

- Retrato oficial
- Retrato burgués
- Retrato cívico
- Retrato femenino
- Retrato infantil
- Autorretrato
- Retrato de grupo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Retrato funerario
- Retrato histórico
- Retrato fotográfico
- Iconotecas

A modo de reflexión acerca de las tipologías que han surgido en esta investigación, comentaremos dos aspectos. En primer lugar, y como ya hemos comentado anteriormente, la denominación y el ámbito artístico que cubre cada tipología puede no coincidir con las tipologías defendidas por otros autores, aunque es verdad que existe una gran coincidencia respecto a este asunto.

En segundo lugar, pensamos que el hecho de categorizar en base a determinados criterios un grupo tan extenso de obras de arte responde a un deseo de estructuración formal clara y fácil de seguir, aunque dicha categorización puede llevar a equívoco, puesto que el propio concepto de tipología dentro del género del retrato tiene un carácter abierto, del todo ineludible. Así pues, encontramos que un retrato puede pertenecer a la vez a dos o más tipologías, y por tanto conviene no encasillar, de manera inamovible las obras de arte que en este trabajo hemos tratado. En conclusión, un retrato puede ser fotográfico, oficial, femenino y de grupo al mismo tiempo, por lo que necesitará que tengamos en cuenta sus particularidades y características en todos los sentidos a la hora de analizarlo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los resultados de nuestra investigación pueden dividirse en dos apartados, según los objetivos que nos marcamos al inicio del estudio. Por una parte el análisis de las distintas tipologías del retrato, estudiando obra por obra los casos concretos que catalogamos en nuestro trabajo de campo, y por otro lado enlazar ese estudio histórico-artístico con el campo de la enseñanza para plantear sus posibilidades didácticas.

En el campo de lo puramente artístico, como comentamos previamente, se han analizado un total de once tipologías, que han incluido un amplio y nutrido grupo de retratos de diferentes épocas, estilos y autores.

La tipología con la hemos inaugurado nuestro trabajo ha sido la del retrato oficial, también denominado retrato de estado en la terminología inglesa. En este caso hemos podido comprobar la existencia de diferentes subtipologías ya que la producción

retratística varía según el puesto que ocupe el protagonista de la obra. Un hecho que hemos constatado en esta modalidad de retrato, es que estas representaciones buscan presentar a los retratados de una manera atemporal, mostrando una imagen de seguridad y poder, acorde con el puesto de responsabilidad que ocupan.

Los elementos simbólicos alusivos al poder aparecen de manera habitual entre los retratos oficiales de la monarquía y aquellos correspondientes a los mandatarios episcopales, mientras que en los retratos de la dictadura la imagen del líder se reviste de una sobriedad sobrecogedora, que hace aumentar el carácter distante y superior del retratado.

Otra tipología estudiada ha sido la del retrato burgués que, al igual que en la modalidad anterior, queda representado por obras de los siglos XIX y XX. El caso del retrato burgués es equiparable al del retrato oficial, ya que comparten signos y formas, como un acentuado realismo y una cierta idealización. Y, aunque en un estudio superficial pudiéramos pensar que surgen a raíz de una misma motivación -puesto que la burguesía trataba de equiparse a la nobleza y la monarquía a través de estos retratos-, más tarde comprendemos que su uso es el que define la diferencia y la producción estilística de este tipo de retratos.

Y es que mientras que en los retratos oficiales se prefieren obras de cuerpo entero en las que los símbolos del poder queden claramente representados, en las obras de la tipología burguesa las imágenes responden a un deseo más íntimo de representación familiar, ya que el destino era la decoración de salones particulares, en lugar de estancias oficiales. Por ese motivo para este tipo de retratos se prefieren representaciones de medio cuerpo, en lugar de las de cuerpo entero.

La siguiente tipología que hemos abordado es la del retrato cívico, es decir aquella que representa personajes destacados en la vida social y cultural de su época. En realidad, algunos autores consideran al retrato burgués como parte integrante de los retratos civiles, aunque en nuestra opinión conforman dos tipologías diferentes, puesto que los retratos burgueses, especialmente de moda a partir del siglo XIX, nacen de un contrato entre el pintor y el modelo, mientras que los retratos cívicos, nacen gracias a la relación de amistad u homenaje entre artistas y representado, por lo que existe una libertad total en la modalidad cívica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En nuestro estudio hemos incluido la denominación de este apartado como retrato cívico, pese a que en otros muchos trabajos lo encontrarán como *retrato civil*. Este hecho responde al positivo matiz que, en nuestra opinión, la palabra cívico atribuye a este grupo de obras. Cívico une dos conceptos básicos en este tipo de representaciones, por un lado alude al carácter civil de los personajes representados, pero por otro lado incluye también la idea positiva del civismo, la educación, el genio y el intelecto gracias a los cuales estos personajes han acabado siendo representados.

Otra de las tipologías que hemos tratado es la del retrato femenino, hecho que no ocurre en todos los estudios del retrato, aunque casi todos los autores coincidan en que el género del retratado influye decisivamente en la producción final de la obra.

En nuestra investigación, más allá de hacer sólo un análisis histórico-artístico de las obras de esta tipología, hemos querido estudiar las obras dentro del tortuoso camino que la mujer ha seguido en la cultura occidental, hasta conseguir ser tratada y respetada al mismo nivel que los hombres. Desgraciadamente en la colección autonómica de arte, sólo hemos podido contar con retratos femeninos pertenecientes al contexto español, por lo que hemos distinguido dos etapas dentro del retrato femenino, que a nuestro juicio determinan la composición de las obras. De una parte tenemos los retratos realizados antes de la década de los años sesenta del siglo XX, en los que apreciamos como la mujer aparece representada sin signos de su propia identidad femenina, si no siempre subordinada a la influencia de un hombre cercano, y por otra parte encontramos ejemplos posteriores a la década de los años sesenta en los que la mujer española se libera del referente masculino en sus representaciones artísticas, y comienza a ser la protagonista de sus propias obras, gracias a una personalidad femenina fuerte e independiente.

Uno de los retos, que se quedan pendientes de análisis en esta investigación, y que también entra en el campo de la caracterización de los retratos en función de su género, es el hecho de analizar y estudiar aquellas obras que representan a personas que definen otras inquietudes sexuales, como gays, lesbianas, bisexuales, o incluso a aquellas personas que han cambiado su género como son los transexuales. Su representación no es ajena al arte contemporáneo, pero sin embargo su inclusión en estudios de tipo científico no está muy extendida. En nuestro caso, no existe en la colección ninguna de estas obras para poder haber abordado su análisis.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Y si hemos comentado que el sexo de los representados es cuestión ineludible en el análisis de los retratos de la colección, la edad del protagonista también será un elemento fundamental que pueda identificar el retrato en cuestión. Bajo esta premisa, hemos desarrollado en nuestra investigación la tipología del retrato infantil, aunque en realidad comprobamos la existencia de dos subtipologías diferentes como son la del retrato infantil, propiamente dicho, y la del retrato juvenil.

En cuanto al retrato infantil, dentro de nuestro estudio hemos considerado algunas obras de arte que representan a niños y niñas que tienen una edad inferior a los diez años. Normalmente esta clase de representaciones suelen suponer un reto técnico para el artista, ya que representa a individuos que no han terminado de desarrollar las facciones de su rostro. Su imagen, normalmente, trata de representar conceptos que unimos a la infancia como son los de la ingenuidad, el cariño o la ternura.

Por lo que respecta al retrato juvenil, engloba obras de protagonistas que se encuentran entre los diez y los dieciocho años de edad. Su representación, al igual que la del retrato infantil, supone normalmente un encargo movido por representar el afecto familiar hacia los más pequeños de la casa. En las obras juveniles, conceptos distintos de los infantiles, suelen ser los más buscados por parte de los artistas: incipiente responsabilidad, rebeldía, curiosidad, inquietud o el atrevimiento.

Una tipología muy distinta a las comentadas anteriormente es la del autorretrato, que ha sido una de las mayor éxito ha gozado a lo largo de la Historia del Arte. El autorretrato supone, en nuestra opinión, un acercamiento reflexivo del autor a dos aspectos de sí mismo íntimamente relacionados, por una parte su aspecto físico, y aquella imagen que él pretende trasladar a la sociedad, y por otra parte su espectro emocional e interior, reflejo de su estado de ánimo.

En este sentido la tipología del autorretrato puede cumplir con diversas funciones, según los ejemplos que hemos visto en el Fondo de Arte de la Región de Murcia. Por un parte podían cumplir una función experimental, ya que al no quedar sujetos a ningún tipo de contrato, el artista tenía la opción de experimentar nuevas técnicas, estilos o nuevos materiales sobre su propia imagen, como en el caso de los dos autorretratos de Pedro Flores. En segundo lugar podían significar la firma del autor, si es que aparecía en una obra junto a otros protagonistas, hecho que es posible distinguir en una obra de Fernando Castillo que analizamos, no en el apartado del autorretrato, si

no en el de las iconotecas con motivo de su obra en la colección *Nuestros retratos*. En tercer lugar suponía para algunos autores el hecho de poder estudiar en diversos autorretratos un tema complejo y preocupante como era el del paso del tiempo, convirtiéndose en un tema continuamente tratado como en el caso de Ramón Gaya. En cuarto lugar, podían suponer un elemento publicitario de sí mismo para presentarse a nuevos patronos. Y en último lugar podían responder a una preocupación de tipo intelectual, ligada al ámbito de los artistas, y es que algunos, querían representar el autorretrato como imagen de su propio genio creativo, reivindicando así la naturaleza intelectual de la pintura.

Otro grupo de retratos que hemos clasificado en una tipología son los retratos de grupo, también llamados de conjunto. En este caso, y aunque sólo hemos encontrado dos ejemplos que encajasen dentro de esta tipología, hemos agrupado las obras en dos subtipologías, por un lado la del retrato familiar, tal vez una de las modalidades más antiguas del retrato –y que para muchos autores suponen una tipología diferenciada-, y por otra parte la del retrato cívico de grupo.

En ambos casos lo que define al retrato de grupo, es que pese a suponer una imagen de conjunto en la que somos capaces de identificar retratos particulares de sus personajes, la comprensión de la obra se debe a la unión de todos los personajes entorno a características comunes, como puedan ser el hecho de pertenecer a la misma familia, o al mismo grupo intelectual, como son los casos de los retratos que hemos analizado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Y si hablábamos de la antigüedad del retrato familiar, la siguiente tipología ha sido considerada por un elevado número de autores como el origen mismo del género del retrato, estamos hablando del retrato funerario.

Para muchos el retrato nace de la intención de las civilizaciones antiguas de conservar la efigie de los muertos para poder mantener vivo así su recuerdo. Y quizás ese afán de "recuerdo eterno" se halle detrás, en cierta manera, de todas las representaciones del género del retrato.

Dentro de nuestro trabajo, sólo hemos analizado dos obras que respondan a esta tipología. La primera de ellas es un sepulcro renacentista –la obra más antigua de todas las analizadas- que refleja plenamente la concepción que el Renacimiento tenía sobre la

muerte, ya que el protagonista yace sereno y noble en su tumba, como signo inequívoco del triunfo de la fama del hombre sobre la propia muerte.

La otra obra de carácter funerario, que hoy en día puede producir un cierto choque cultural, era una representación bastante habitual en España desde el siglo XVII y que se mantuvo, gracias a la fotografía hasta bien entrado el siglo XX. Se trata, en este caso, del retrato de difuntos representando a una niña pequeña.

La tipología analizada a continuación ha sido la del retrato histórico, una categoría que no todos los autores han considerado como muestra del retrato, aunque en nuestra opinión sí que cumple con la motivación habitual de esta clase de obras.

A caballo entre dos géneros, el retrato y la pintura de historia, algunos autores han querido enfrentarse al reto de retratar personajes históricos, que hacía siglos ya habían fallecido. Con la libertad que esa condición permitía, se pusieron de moda a mediados del siglo XIX, cuando la cultura romántica comenzó a representar a los personajes del pasado, a nuestro juicio como muestra de gloria de épocas pasadas –un fin que se relaciona con el auge de los nacionalismos- y a la vez ejemplo para futuras generaciones.

Para muchos autores, entre los cuales nos incluimos, el siglo XIX supuso el esplendor del género del retrato, gracias a la gran cantidad de obras encargadas por una sociedad cambiante, donde la nueva burguesía adinerada se podía permitir el lujo de costearse obras de este tipo. En la búsqueda, por parte de las clases más bajas, de conseguir más rápidamente un retrato, y que además fuera más económico, surgió la fotografía.

La técnica fotográfica surgió del género del retrato, en principio con intención de sustituir al retrato pictórico, pero lejos de ser su sustituto, convivió con él, y ambas técnicas se han influido mutuamente de una manera enriquecedora.

En la colección de arte que analizamos, apenas encontramos tres obras fotográficas que pueden ser consideradas como retratos. En estos casos, se trata de representaciones, en las que el autor o autora hace gala del dominio de las posibilidades técnicas de la fotografía, para producir obras que lejos de ser un calco íntegro de la realidad, avanzan dentro del género para plantear un engaño que haga reflexionar al espectador sobre temáticas sociales importantes a finales del siglo XX y principios del

XXI como pueden ser las diferencias étnicas o la pérdida por parte de la religión de un papel determinante en la sociedad

La última de las tipologías que han surgido del análisis de la colección de arte de la Región de Murcia, ha sido la de las iconotecas. El concepto de iconoteca surgió dentro de las culturas de la Antigüedad, cuando se componían conjuntos de retratos de los principales líderes políticos y militares, sin embargo el estudio de esta tipología como conjunto de retratos no es todavía muy habitual en las obras sobre el género del retrato.

En el Fondo de Arte hemos analizado tres iconotecas, formada cada una por un conjunto de retratos que varía en número y autores. Sin embargo, y aunque las iconotecas, estén formadas por retratos individuales, éstos sólo cobran total sentido cuando son analizados dentro de su conjunto, ya que existe en todos ellos un nexo común que los dota de una función determinada.

Y si, anteriormente hemos comentado, que los resultados de nuestra investigación se dividían en dos, por una parte el análisis de las tipologías y los retratos catalogados que acabamos de repasar, la otra parte de nuestro trabajo ha supuesto una propuesta didáctica formal para enseñar la Historia del Arte a través del género del retrato, y más concretamente sirviéndonos de los retratos que previamente hemos analizado y puesto en valor.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nuestra propuesta didáctica indaga dentro de las diversas opciones educativas que puede contemplar la expresión artística, pero en nuestro caso queremos estudiar si más allá de ámbitos no formales, es posible aprender conceptos generales de la Historia del Arte, mediante un estudio de género.

El resultado de nuestra propuesta en realidad se puede dividir en tres, ya que son tres los itinerarios que hemos propuesto para que los docentes enseñen el retrato en el aula. Los tres itinerarios didácticos coinciden con aspectos perceptibles en las obras del género del retrato, y se puede escoger uno u otro, en función de aquel enfoque que queramos potenciar en el aula.

Los tres enfoques que en este estudio hemos propuesto son: el biográfico, el formal y el histórico. Aunque consideramos que existen hasta dieciséis maneras de

enfocar la enseñanza del retrato, por lo que dejamos la puerta abierta a nuevas propuestas didácticas que partan del retrato, pero que quieran incidir en otros aspectos.

En cuanto al enfoque biográfico, en la investigación hemos propuesto una serie de obras que representan claramente la evolución del arte del catalán Antoni Tàpies, siendo la obra vértice la de su autorretrato, que hemos analizado en nuestra investigación.

Pensamos que a través del estudio biográfico de un autor determinado, se pueden explicar conceptos generales de la Historia del Arte, tal y como se hace en instituciones no formales, cuando se realizan exposiciones basadas en un solo autor. En este caso, deberemos enlazar ideas existentes en las obras del autor que elijamos, y relacionarlas con conceptos generales de la Historia del Arte que sean identificables por parte de los alumnos.

El segundo de los itinerarios propuestos es el de la comparación formal de los retratos. Tal vez este sea el más didáctico, y el que más se ha usado en ámbitos no formales. Para nuestra propuesta hemos elegido obras que representan diferentes estilos artísticos, para explicar esos estilos y a la vez relacionarlos con otros de manera que queden claras ideas de la Historia del Arte presentes en nuestros retratos.

Por último hemos propuesto el itinerario de carácter histórico y social, en el que usaremos el retrato no sólo para enseñar conceptos generales de la Historia del Arte, si no también para enseñar ideas globales de la Historia, ya que consideramos que cualquier obra de arte, es, de hecho, reflejo de la época y la sociedad en la que fue creada.

De ese modo hemos hecho un repaso de la Historia y de la Historia del Arte, desde el Renacimiento hasta el momento actual, seleccionando una serie de piezas que nos podían ayudar a mostrar pasajes de la Historia relevantes para el aprendizaje del alumnado.

Cabe destacar de nuestra investigación, además de la propuesta didáctica, de carácter práctico y útil para aquellos docentes que deseen enseñar de una forma amena la Historia del Arte, el exhaustivo análisis de la colección de retratos de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En la mayoría de los casos, los retratos mostrados y estudiados en nuestra investigación aparecen por primera vez ya que hasta la fecha han permanecido ubicados en los despachos oficiales de la institución o almacenados en naves, esperando ser observados por el espectador.

En otros casos, se han analizado retratos ya estudiados pero olvidados desde hace años, debido precisamente a la naturaleza de la colección, que pese a ser pública sirve como ornato de dependencias oficiales, por lo que las obras, normalmente no participan ni de estudios parciales, ni de exposiciones temporales.

En cualquier caso, esperamos que esta investigación sirva para poner de nuevo en valor este conjunto de retratos, que podrían explicar de una manera muy atractiva aspectos históricos, artísticos y sociales de la Región de Murcia. Siendo un privilegio que la Comunidad Autónoma cuente con una colección de retratos tan interesante y educativa.

Desde luego, partiendo de este estudio, sería necesario planificar futuras actividades que favorezcan nuevas investigaciones y ayuden a conocer mejor esta colección de arte, ya sea en forma de publicaciones de carácter científico, de un carácter de difusión general, o lo que sería muy recomendable el montaje de una exposición temporal, que permita apreciar las obras de arte en directo por parte de los espectadores y aquellos estudiantes de Historia del Arte que quieran acercarse al género del retrato, a la vez que recoja las obras en un catálogo para que quede su análisis plasmado con vistas a futuras investigaciones.

Por supuesto, esta investigación no supone un punto y final para nuestro planteamiento ya que, como hemos ido comentando, durante todo el estudio, han quedado opciones de aumentar el estudio y completarlo. Por ejemplo, se podría realizar un estudio parcial de los retratos de los personajes ilustres de Murcia que no pertenecen al Fondo de Arte, como aquellos que aparecen en las colecciones del Palacio Episcopal, la Asamblea Regional, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, o la Universidad de Murcia, por nombrar algunas colecciones que conservan iconotecas de personajes ilustres de la Región.

Otras opciones que quedan abiertas a nuevos estudios con aquellos retratos que no ha sido posible analizar en esta investigación, y aún más ampliar la investigación con

el resto de obras de arte que forman la colección, donde encontramos obras de otros géneros, como paisajes, obras religiosas, pinturas de historia, mobiliario, artes suntuarias, tejidos, decoración de libros, pirograbados, artes gráficas y digitales.

Además como ya hemos comentado se deberían ampliar los itinerarios didácticos, según el enfoque que queramos dar a nuestra enseñanza: social, psicológica, económica, de género, fenomenológica, iconográfica, semiótica o técnica por citar algunos de los enfoques posibles.

En definitiva el Fondo de Arte de la Región de Murcia, cuenta con una interesantísima colección de retratos, que en nuestra investigación hemos querido analizar, mostrar y poner en valor, y que representan debido a su variedad de estilos, formas, autores y épocas, una buena herramienta didáctica a través de la cual plantear nuevos enfoques de enseñanza entorno a la Historia del Arte, ya sea en un ámbito formal, no formal e informal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# VIII. Referencias

Agüera Ros, J.C. (1994). *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español.* Murcia: Real Academia Alfonso X El sabio

Alario, M.T. (2000). Nos miran, nos miramos, Valladolid: *Tabanque.* Universidad de Valladolid. 59-77

Alberti, L.B. (2004). *De la pintura.* México: Universidad Autónoma de México

Alcázar, B. (1710). *Cronohistoria de la Compañía de Jesús. Década II (Capítulo I-I)*

Arciniega García, L. (2006). *El mediterráneo como soporte para intercambios culturales* en *El comercio y el Mediterráneo. Valencia y la cultura del mar*. Valencia: Generalitat Valenciana

Ardévol, E. y Muntañola, N. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea.* Barcelona: UOC

Arizpe, E.; Styles, M. (2004). *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales.* México: Fondeo de Cultura Económica

Algueró, A. (2011). Sujeto. Madrid: *Efe24, cuaderno de fotografía.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Alland, A. (1983). *Playing with form: children draw in six cultures.* Nueva York: Columbia University Press.

Argan, G.C. (1991). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos.* Madrid: Akal

Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza Editorial

Augustowsky, G. (2005). *Las paredes del aula.* Buenos Aires: Amorrortu

Ávila Ruiz, R.M. (2001). *Historia del arte, enseñanza y profesores.* Sevilla: Díada

Ayto. de Murcia. (1986). *Juan Bonafé* en *Contraparada 7.* Murcia: autor

Ayto. de Murcia. (1987). *Gómez Cano, su vida.* Murcia: autor

Ayto. de Murcia. (2007). *Retratos de los pintores del 27.* Murcia: Museo Ramón Gaya

Ayto. de Murcia. (2008). *El pintor en el cuadro.* Murcia: Museo Ramón Gaya

Ayto. de Murcia. (2008). *Ramón Gaya. Pinturas.* Murcia: Museo Ramón Gaya

Bailey, C. B. (1997). *Renoir portraits: impressions of an age.* New Haven: Yale University Press

Barbosa, A. M. (1991). *A imagen no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos.* Sao Paulo: Perspectiva

Barón, J. (2007). *El arte del retrato en la España del siglo XIX* en *El retrato español en el Prado, de Goya a Sorolla.* Madrid: Museo Nacional del Prado.

Barthres, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.

Baquero Almansa, A. (1980). *Los profesores de las bellas artes murcianos.* Murcia: Sucesores de Nogués

Bejarano Beiga, J.C. (2007). Hiperrealismo y retrato en la obra de Antoni Tàpies (1950-1953). Barcelona: *Ex novo.* 127-144

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Belda Navarro, C. y Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración.* Murcia: Editora Regional de Murcia.

Berger, J. (1972) *Ways of seeing.* Londres: Peguin Books ltd. & British Broadcasting Corp.

Borja Villel, M. (1990). *Fundaciò Antoni Tàpies.* Barcelona: Fundaciò Antoni Tàpies

Borrás Llop, J.M. (2010). Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos postmortem. Madrid: *Hispania, revista española de historia.*

Botías, A. (2009). Murcia: 8 de Febrero de 2009 en el Diario La Verdad.

Botías, A. (2011). *La patrona del arrabal murado,* Murcia: 15 de Mayo de 2011 en el Diario La Verdad.

Bou, Ll. (1986). *Como enseñar el arte.* Barcelona: ceac

Breckenridge, J. D. (1969). *Likeness: a conceptual history of ancient portraiture.* Evanston (Illinois)

Bruner, J., Olver, R. y Greenfield, P. (1966). *Studies in cognitive growth.* Nueva York: Wiley

Bruner, J. (1975). The octogenesis of speech acts. *Journal of child language,* 2, 21-40.

Bruner, J. (1997). *The culture of education.* Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Buber, M. (1961). *Two types of faith.* Nueva York: Harper

Burr, V. (1995). *An introduction to social constructionism.* Londres: Routledge

Burckhardt, J. (2004). *La cultura del Renacimiento en Italia.* Madrid: Akal

Burke, P. (2004). *La sociología del retrato renacentista* en *El retrato.* Madrid: Galaxia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Gutemberg

Cadiñanos, I. (1983). Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los Condestables en Burgos. Madrid: *Archivo Español de Arte*

Calaf i Masachs, R. (1998). *Aspectos didácticos de Ciencias Sociales (arte).* Zaragoza: Universidad de Zaragoza

Camón Aznar, J. (1951). *Panorama de la bienal.* El 14/10/1951 en ABC.

Canals, M. (1996). *Retratos. Fotografías españolas, 1848-1995.* Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya.

Capdevielle, B. (2003). New horizons for learning. *Online Journal*, 9. http://www.newhorizons.org/newjournal.htm

CARM. (1992). *Colección de arte moderno y contemporáneo de la Comunidad Autónoma de Murcia.* Murcia: autor y Fundación CAM

CARM. (2009). *González Moreno. El legado.* Murcia: Consejería de Cultura y Turismo.

CARM. (2009). *Poéticas del siglo XX.* Murcia: Tres Fronteras

Castejón, J.L. (1997). Introducción a los métodos y técnicas de investigación y obtención de datos en Psicología. Alicante: ECU

Chalmers, G. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural.* Barcelona: Paidós

Cerezo Ortín, Z. (2011). Santa María Capua Vétere, patria de los Salzillo. *Cangilón.* n.º 33, 204-216

Colino, C. (2009) Método comparativo. En Reyes, R. (Dir.): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Madrid-México: Plaza y Valdés

Consejería de Cultura. (1998). *Nuestros retratos.* Murcia: autor

Consejería de Educación. (1985). *Arte en Murcia 1862-1985.* Murcia: autor

De la Cierva, J. (1955). *Notas de mi vida*. Madrid: Instituto editorial Reus

De la Peña Velasco, C. (2010). *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico: Discurso leído el 2 de Marzo de 2010 en su recepción pública, por Ilma. Sra. Dª. Concepción De la Peña Velasco. Y contestación del Ilmo. Sr. D. Ángel Luis Molina Molina.* Murcia: Real Academia de Bellas Artes Alfonso X El Sabio.

De los Reyes, A. (2005). *De San Fulgencio a Paco Rabal: 33 biografías murcianas.* Murcia: Dirección General de Cultura

Deslauriers, L., Schelew, E. y Wieman, C. (2011). Improved learning in a large-enrollment physics class. Nueva York: *Science,* 332.

Diputación Provincial de Murcia. (1981). *Catálogo de Arte de la Excelentísima Diputación Provincial.* Murcia: autor.

Dondis, D.A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Efland, A.D. (2002). *Una historia de la educación del arte.* Barcelona: Paidós

Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia.* Barcelona: Paidós

El sueño inquieto. (2007). *Machado y Serrano en la Biblioteca Nacional.* Zaragoza: autor.

Estella Marcos, M. (1996). Un sepulcro genovés y otro encargado a Liceire para los Moncada. Madrid: *Boletín del seminario de Estudios de arte y arqueología, tomo 62.* 395-400

Fernández Valencia, A. (1997). Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres. Madrid: *Arte, individuo y sociedad. Universidad complutense de Madrid*

Francastel, G y P. (1995). *El retrato.* Madrid: Planeta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Francastel, P. (1997). *Pintura y sociedad.* Madrid: Cátedra

Fontcuberta, J. (2011). El ojo de dios. Madrid: *Efe24. Cuaderno de fotografía*

Fuentes y Ponte, J. (2005). *España Mariana: Provincia de Murcia.* Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia.

García, R. (1988). *Monique les Ventes y Gabriel Carrascal,* Madrid: el 12 de Febrero de 1988 en El País.

García Bellido, A. (1972). *Arte romano.* Madrid: C.S.I.C.

García Servet, J. (1967). Cascales frente a su oscuro linaje. Murcia: *Murgetana.* 75 -126

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano.* Barcelona: Paidós

Garín Llombart, F. V. (2004). *Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico* en *El retrato.* Madrid: Galaxia Gutemberg

Gaya, R. (1984). *Diario de un pintor, 1952-53.* Murcia: Pre-textos

González de Zárate, J.M. (1989). El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del renacimiento en la Vitoria del siglo XVI. San Sebastián: *Eusko Ikaskuntza*

Gordon, W. y Poze, T. (1980). SES. Synectics and Gifted Education Today. En *Gifted Child Quarterly*, vol. 24 (4), 147-151.

Goodman, N. (1968). *Languages of art.* Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking.* Indianapolis: Hackett

Goody, J. (2001). *La familia europea.* Barcelona: Crítica

Grabar, A. (1998). *La iconoclastia bizantina.* Madrid: Akal

Griñán Montealegre, M. (1999). *El patrimonio artístico de la comarca del noroeste. Imagen y perfil del turismo cultural.* Murcia: DM

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Gurtler, L. y Huber, G. L. (2007). Modos de pensar y estrategias de la investigación cualitativa. Lima (Perú): *Liberabit.* vol.13, 37-52. Consultado en: http://www.scielo.org.pe/pdf/liber/v13n13/a05v13n13.pdf

Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1972). *La Iglesia y el Colegio de San Esteban*. Murcia: Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial.

Gutiérrez García, M.A. (1993). El retrato de María Cristina de Habsburgo, una obra inédita de Juan Luna Novicio. Murcia: *Imafronte*

Gutiérrez García, M.A. (2005). *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente.* Murcia: Consejería de Cultura. CARM.

Hegel, G.W.F. (2006). *La fenomenología del espíritu.* Madrid: Pre-textos.

Hernández Hernández, F. (2001). La necesidad de repensar la Educación de las artes visuales y su fundamentación en los estudios de cultura visual. Porto: *Congreso Ibérico de Arte-Educación.*

Housen, A. (1983). *The eye of the beholder: measuring aesthetic development.* Tesis doctoral inédita. Harvard Graduate School of Education.

Housen, A., Yenawin, P. y Arenas, A. (1991). *Visual thinking, unpublished but used for research purposes*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Housen, A. (1996). *Studies on aesthetic development.* Minneapolis: American Association of museums sourcebook.

Ibáñez García, J.M. (1728). *D. Nicolás de Bussy.* Murcia: estudios bio-bibliográficos

Jenkins, M. (1947). *The state portrait: its origin and evolution.* New York: College of fine arts association

Jiménez Madrid, R. (1987). *El instituto Alfonso X El Sabio, 150 años de historia.* Murcia: Tres Fronteras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Johnson, N.R. (1982). Children's meanings about art. *Studies in art education,* 23 (3), 61-67

Jorge Aragoneses, M. (1964). Sobre un retrato infantil de Rafael Tegeo. Madrid: *Revista Archivo español de arte. Tomo XXXVIII, nº. 145*, 57-65

Jorge Aragoneses, M. (1965). Tegeo, Pascual y el Neoclasicismo. Murcia: *Murgetana.* 71-85

Jorge Aragoneses, M. (1968). Sobre la vida y obra de Joaquín Campos. Murcia: *Murgetana*.

Joyce, B., Weil, M. y Calhoun, E. (2006). *Modelos de enseñanza.* Barcelona: Gedisa

Kantorowicz, E.H. (1985). *Los dos cuerpos del rey.* Madrid: Alianza

Keller, H. (1939). *Die Enstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelaters* en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte.* Berlin.

Laín Entralgo, P. (2004). *Antropología del retrato* en *El retrato.* Madrid: Galaxia Gutemberg

Lancaster, J. (1990). *El arte en la educación primaria.* Madrid: Ed. Morata

Logan, F. M. (1955). *Growth of art american schools.* Michigan: Harpers

López García, M.A. (2006). *Aproximación a la gestión municipal del Real Hospicio y Casa de la Misericordia de Murcia en el último tercio del siglo XVIII: Las temporalidades de los jesuitas* en *La iglesia española y las instituciones de caridad.* San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escurialenses.

López Fernández, M.A. (1989). La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto. Madrid: *Arte, individuo y sociedad, Universidad Complutense de Madrid,* 55-63

López Jiménez, C. (1970). Murcia: 22 de Noviembre de 1970 en el Diario Línea

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

López Jiménez, J. (1954). *D. Nicolás de Bussy y su origen.* Madrid

López Ruiz, A. y Aranda Muñoz, E. (1948). *D. Diego Clemencín (1765-1834). Ensayo bio-bibliográfico.* Murcia: Universidad de Murcia

López Torrijos, R. y Nicolau Castro, J. (2002). La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI. Madrid: *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología, tomo 68.* 169-190

López Torrijos, R. (1987). *La scultura genovesa in Spagna* en *La scultura a Genova e in Liguria: dalle origini al cinquencento.* Genova: Fondazione Cassa di risparmio

L'Orange, P. (1933). *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts.* Oslo.

Luria, A.R. (1976). *Cognitive development.* Cambridge: Harvard University Press

Marín Viadel, R. (1997). Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea. *Arte, individuo y sociedad,* 9

Marqués de Lozoya (Juan de Contreras y López de Ayala). (1957). *Escultura de Carrara en España,* Madrid: Instituto Diego Velázquez

Martín Cáceres, M., Cuenca López, J.M. y Estepa Giménez, J. (2010). La didáctica en el patrimonio. Metodología y resultados en el ámbito de educativo formal, no formal e informal, en *Metodología de investigación en didáctica de las CC.SS.,* Ávila Ruiz, R.M. (coord.). Zaragoza: Fernando "El católico"

Martínez Artero, R. M. (2004). *El retrato: del sujeto en el retrato.* Madrid: Montesinos

Martínez Cortés, M.A. (2003). *Román Alberca* el 5/12/2003 en el Semanario Canfalí

Mas Galvañ, C. (1982). Jansenismo y regalismo en el Seminario de San Fulgencio de Murcia. Alicante: *Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mattozzi, I. (2001). La didáctica de los Bienes Culturales. A la búsqueda de una definición, en *Museo y patrimonio en la didáctica de las CC.SS,* Estepa, J., Domínguez, C. y Cuenca, JM. Huelva: Universidad de Huelva

May, W. (1989). *Understanding and critical thinking in elementary art and music. Center for the learning and teaching of elementary subjects.* Michigan: Michigan State University

McKinney, C., Larkins, A, Ford, M., Davis, J. (1983). The effectiveness of three methods of teaching social studies concepts to fourth-grade students: An aptitude treatment interaction study. *American Educational Research Journal*, Vol. 20 (4), 663-670.

Mc Millan, J. y Schumacher, S. (2005). *Investigación educativa.* Madrid: Pearson

Mena Marqués, M. B. (2004). *El arte y la fisonomía* en *El retrato.* Madrid: Galaxia Gutemberg

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona: Paidós

Mockros, C. (1989). *Aesthetic judgement: an empirical comparison of two stages developmental theories.* Tesis de master. University Eliot-Pearson Child study center

Moreno Galván, J.M. (1966). Pablo Serrano. Madrid: *Triunfo.*

Moreno Seco, M. (2008). *Discreta regente, la austríaca o Doña Virtudes. Las imágenes de María Cristina de Habsburgo.* Madrid: Fundación José Ortega y Gasset

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Nicolás Gómez, S. (2002). *Manuel Rubín de Celis* en *Huellas.* Murcia: Fundación Cajamurcia

Nohlen, D. (2006). *Diccionario de Ciencia Política: Teorías, métodos, conceptos.* Dos tomos, Ciudad de México: Porrúa

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Páez Burruezo, M. (1982). *Joaquín, pintor murciano (1892-1956).* Murcia: Editora Regional

Paéz Burruezo, M. (1995). *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores.* Murcia: Editora Regional

Panofsky, E. (2004). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte.* Madrid: Cátedra

Panofsky, E. (1971). *Early netherlandish painting.* Nueva York.

Panofsky, E. (1964). *Tomb sculpture.* London: Thames&Hudson

Parsons, M. (1987). *How we understand art.* Nueva York: Cambridge University Press

Pérez-Bermúdez, C., Rodríguez Guillén, L., Segurado Cortés, B. y Valero Cuenca, A. (1997). El arte como argumento educativo. Valladolid: *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado.*

Pérez Galdós, B. (2007). *Episodios nacionales.* Madrid: Cátedra

Perkins, D. (1995). *La escuela inteligente.* Barcelona: Gedisa

Piaget, J. (1970). Piaget's theory, en *Manual of child psychology,* P. Mussen (comp.). Nueva York: Wiley

Plotino (1982). *Enéadas I-II.* Madrid: trad. J. Igal

Pope-Hennessy, J. (1963). *The portraiture in the renaissance.* Londres: Panteón

Portús Pérez, J. (2004). *Varia fortuna del retrato español* en *El retrato español del Greco a Picasso.* Madrid: Museo Nacional del Prado

Ramallo Asensio, G. (1993). Nuevas obras del pintor Federico Mauricio Ramos. Murcia: *Imafronte.* 343-358

Read, H. (1943). *Education through art.* London: Faber&faber.

Redondo Cantera, M. J. (1986). El Sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

del Renacimiento en España. Madrid: *Boletín del seminario de arte y arqueología.* 271-282

Richter, G.M.A. (1969). *The portraits of the Greeks.* Oxford: Phaidon.

Righetti, M. (1964). *Manuale di storia litúrgica.* Milán: Àncora

Ródenas Moreno, J. (1964). *Costumbres murcianas. Colección de pinturas representativas de las costumbres de Murcia a principios de siglo.* Murcia: Comisaría de Ntra. Sra. De la Fuensanta del Ilustrísimo Cabildo Catedral.

Ruskin, J. (2000). *Las siete lámparas de la arquitectura.* Barcelona: Alta Fulla

Sánchez Moreno, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo.* Murcia: Tres Fronteras

Sánchez Rojas Fenoll, M.C. (1982). *El escultor Nicolás De Bussy.* Murcia: Universidad de Murcia

Sánchez Romero, G. (2002). La desamortización de Madoz en el noroeste de la Región de Murcia. *Anales de Historia Contemporánea*, nº. 18, pp. 321-342

Sciolla, G.C. (1990). *From Leonardo to Rembrandt: drawings from the royal library of Turin.* Turin: Università Allemandi

Schiller, F. (1990). *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre.* Rubí (España): Antrophos

Scribner, S. y Cole, M. (1973). *Culture and thought: a psychological introduction.* Nueva York: Wiley

Smith, A.F. y Prentice, D.A. (1993). Exploratory data analysis. En G. Keren y C. Lewis (Eds.). *A handbook for data analysis in the behavioral science: statistical issues.* Hilldale, New Jersey: Erlbaum

Sorel, C. (2006). *Description de l'ile de portraiture et de la ville des portraits.* Ginebra:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Textes Litteraires Français

Stendhal (Henry-Marie Beyle). (2008). *Crónicas italianas.* Madrid: Alianza.

Stewart, P. (2004). *Roman art.* Oxford: Oxford University Press

Taba, H. (1967). *Manual pedagógico para estudios sociales.* Palo Alto (EE.UU): Addison-Wesley

Tàpies, A. (1983). *Memoria personal. Fragmentos para una autobiografía.* Barcelona:

Seix Barral

Tishman, S. y Perkins, D. (1997). The language of thinking. *Phi Delta Kappan,* 78. 368-374

Tishman, S. (2002). Artful reasoning, en *Art Works for schools: a curriculum for teaching, thinking in and through the arts.* Lincoln (EE.UU.): Decordova museum and sculpture park.

Tittler, R. (2007). *The face of the city: civic portraiture and civic identity in early*

*modern England.* Manchester: Manchester University Press.

Torres-Fontes Suárez, C. (2002). *Sepulcro de Don Esteban de Almeyda* en *Huellas.*

Murcia: Fundación Cajamurcia.

Ubieto Arteta, A. (2007). *Propuesta metodológica y didáctica para el estudio del patrimonio.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza

Vasari, G. (1994). *Le vite de' più eccelentti pittori, scultori e architettori.* Roma:

Accademia della Crusca

Vázquez Casillas, J.F. (2008). El retrato en la práctica fotográfica de finales del siglo

XX y principios del XXI en la Región de Murcia. Murcia: *Imafronte.*

Vinograd, R. (1992). *Boundaries of the self: chinese portraits 1600-1900.* Cambridge:

Cambridge University Press

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VV.AA. (1994). *Gran enciclopedia de la Región de Murcia.* Murcia: Ayalga ediciones

West, S. (2004). *Portraiture.* Oxford: Oxford University Press.

Wincklemann, J.J. (2002). *Historia del arte en la antigüedad.* Madrid: Folio

Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales de la Historia del arte.* Madrid: Espassa-Calpe

Woodall, J. (2000). *Portraiture. Facing the subject.* Manchester: Manchester University Press

Yarza Luaces, J. (2004). *El retrato medieval: la presencia del donante* en *El retrato.* Madrid: Galaxia Gutemberg

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Abreviaturas

- CARM: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
- FARM: Fondo de Arte de la Región de Murcia
- MUBAM: Museo de Bellas Artes de Murcia
- CRRM: Centro de Restauración de la Región de Murcia
- RSEAPM: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia
- DBAE: Discipline-based Art Education
- SIGEPAL: Sistema Integrado de Gestión Económica, Financiera, Tributaria, de Recursos Humanos y Patrimonial
- ICOM: International Council Of Museums

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Lista de cuadros

1- Objetivos…… 55

2- Competencias…… 56

3- Clases de conocimientos…… 63

4- Modelos históricos de aprendizaje…… 71

5- Ejercicios en los modelos históricos…… 72

6- Formación de conceptos…… 396

7- Interpretación de datos…… 397

8- Aplicación de principios…… 397

9- Fases del modelo de formación de conceptos…… 398

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

# Lista de figuras

1- Educación artística…….…….67

2- Historia del Arte…….…….67

3- Fichas de catalogación…….. 86

4- Fichas de catalogación…….. 86

5- Fichas de catalogación…….. 86

6- Fases de la investigación ……..….99

7- Juan Mateo de Salamanca……... 109

8- Manuel Rubín de Celis……... 115

9- Isabel II……... 124

10- Isabel II……... 125

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11- Amadeo de Saboya……. 128

12- Alfonso XII……. 129

13- María Cristina de Habsburgo…….. 131

14- Alfonso XIII…… 134

15- Francisco Franco…… 136

16- Francisco Franco…… 137

17- Magdalena de Cuenca y Rubio…….. 146

18- Retrato de hombre…….. 148

19- María Teresa De la Campa…… 150

20- Vicente Medina…….. 156

21- Juan González Moreno…….. 158

22- Juan González Moreno…….. 159

23- Maniquí y libros……. 161

24- Benjamín Palencia……. 162

25- Boceto para retrato de Benjamín Palencia……. 163

26- Román Alberca Lorente……. 164

27- Ana María Prefasi…….. 165

28- Carmen Meseguer…….. 166

29- Martín Perea……... 167

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

30- María Jesús Jove…… 168

31- Cristina Salas……. 169

32- José Antonio Lozano……. 170

33- Joaquín Garrigues…….. 171

34- Francisco Salzillo……... 172

35- Antonio Machado…….. 175

36- Carnet de identidad…… 177

37- Joseph Beuys……. 178

38- Georgia O' Keeffe……. 181

39- Inocencio Lario…….. 182

40- Micaela Serrano……. 188

41- Mujer con velo……... 190

42- Magdalena Bonafé……. 193

43- Magdalena Bonafé……. 194

44- Teresa Estrada…… 195

45- Monique Les Ventes…….. 198

46- Constantina Pérez Martínez……... 200

47- Antoñita……. 209

48- Pedro…….. 211

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

49- Niño sentado en banco……... 213

50- Ramonet……. 216

51- Composición (Niños y Virgen de la Arrixaca)…….. 219

52- Interior nº. 4 (muchacha leyendo la prensa)…….. 222

53- Pedro Flores……... 229

54- Pedro Flores……... 231

55- Antoni Tàpies……. 234

56- Ramón Gaya…….. 236

57- Ramón Gaya…….. 238

58- Ramón Gaya…….. 239

59- Ángel Mateo Charris…….…. 240

60- Gonzalo Sicre…….… 243

61- Retrato de relieve en placas……... 248

62- Reunión de artistas de mi generación en el Café Oriental……..… 250

63- Sepulcro del Obispo Almeyda…….…….. 262

64- Niña muerta…… 265

65- S. Francisco de Borja…… 270

66- Cardenal Belluga……... 273

67- Beatrice Cenci……... 276

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

68- Beatrice Cenci……... 278

69- Alfonso X 'El sabio'…… 281

70- Pío I……... 289

71- Diego…… 290

72- Mi madre y yo……... 291

73- Diego Ramírez Pagán……... 298

74- José Selgas Carrasco…… 299

75- José Echegaray y Eizaguirre…… 300

76- Ángel Guirao Navarro…….. 301

77- Francisco Salzillo…….. 303

78- Diego Saavedra Fajardo…… 304

79- Salvador Jacinto Polo de Medina…….. 305

80- Conde de Floridablanca…… 307

81- García Alix…… 308

82- Diego Clemencín Viñas…… 309

83- Rodríguez Almela…… 311

84- Juan De la Cierva y Peñafiel…… 312

85- Lope Gisbert…… 314

86- Federico Balart…….. 315

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

87- Licenciado Cascales…….. 316

88- Francisco Cánovas Cobeño……... 318

89- José Ledesma Serra……... 321

90- Dionisio Alcázar Mazón……... 322

91- Alfonso Palazón Clemares…… 323

92- Gaspar De la Peña Abellán……... 324

93- Gaspar De la Peña Rodríguez……... 325

94- Francisco García Villalba Molín……... 326

95- Manuel Unanua Fernández……... 327

96- Juan Antonio Perea Martínez…… 328

97- José Loustau Gómez de la Membrillera……... 329

98- Teodoro Danio Alba……. 330

99- José Esteve Mora…….. 331

100- Ginés Huertas Celdrán……..332

101- José Manuel Portillo Guillamón……... 333

102- José Maestre Pérez…… 334

103- Ramón Luis Pasqual de Riquelme y Servet…….. 335

104- Luis Carrasco Gómez…… 336

105- Ángel Guirao Girada……. 337

106- Antonio Pascual Murcia…… 338

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

107- Agustín Virgili Quintanilla……... 339

108- Agustín Escribano Cuixe…….. 340

109- José Ibáñez Martín…… 341

110- Dionisio Alcázar González Zamorano…….. 342

111- Antonio Clemares Valero…….. 343

112- Vicente Llovera Codorniú……. 344

113- Luis Pardo Fernández…… 345

114- Mariano Girada……. 346

115- Francisco Millán Munuera…… 347

116- Vicente Pérez Calleja…… 348

117- Carlos Collado Mena…… 349

118- Carlos Collado Mena…… 350

119- Antonio Pérez Crespo……... 351

120- Antonio Reverte Moreno…….. 352

121- Encarnación Fernández……. 354

122- Ángel Montiel……... 355

123- Aurelio Pérez Martínez……. 356

124- Andrés Salom…… 358

125- Antonio Pérez Crespo……... 359

126- Antonio Peñalver……... 360

127- Paco García……... 361

128- Pepín Jiménez……... 363

129- Ginés García Millán…….. 364

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

130- Ana María Escarabajal…….. 365

131- Ángel Pérez 'El pichota'……... 366

132- Párraga…….. 368

133- Manolo Avellaneda……... 369

134- José García Martínez……. 371

135- Los Marañones…….. 372

136- Isabel Gil Gambín……. 373

137- Familia de Pepe 'El correas'……. 374

138- El ángel caído…… 375

139- Cabeza de niño…….. 381

140- Retrato de mujer…… 381

141- Miguel Valverde Cánovas……. 382

142- Pintor y modelo (ante el espejo)……382

143- Retrato de niña con jaula……... 383

144- Viejo amigo pinto romano…… 383

145- Viejo del barrio de San Juan……. 384

146- Niña en el balcón con remolineta…….. 384

147- Un pillete……... 385

148- Retrato de mujer…… 385

149- Retrato de niña…….. 386

150- Retrato de José Antonio Primo de Rivera……. 386

151- Pintor de Capri…….. 387

152- Niña sentada con muñeca…….. 387

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

153- Miguel Palao……. 388

154- Retrato de Adela…… 388

155- Ida (retrato de joven)……. 389

156- Retrato de mujer…… 389

157- Retrato de Magdalena Bourguignon, madre del pintor……. 390

158- Retrato de Antonia, mujer del pintor…… 390

159- Elementos del análisis de la obra de arte…….. 405

160- Elementos del análisis artístico……. 406

161- Parafaragamus……... 410

162- Autorretrato Antoni Tàpies……... 411

163- Palla i fusta…… 412

164- Isabel II……. 417

165- Pedro Flores…….. 418

166- Constantina Pérez Martínez…….. 419

167- Sepulcro del Obispo Almeyda…….. 422

168- D. Juan Mateo de Salamanca…… 423

169- Magdalena de Cuenca y Rubio……. 425

170- Monique Les Ventes……. 426

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Reunido el Tribunal que suscribe en el día acordó otorgar, por a la Tesis Doctoral de D. Juan Ramón Moreno Vera la calificación de

Alicante, de de

El Secretario,

El Presidente,

**UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

**CEDIP**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La presente Tesis de D. _____ ha sido

Registrada con el nº. _____ del registro de entrada correspondiente.

Alicante, _____ de _____ de _____

El encargado del registro,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La defensa de la Tesis Doctoral realizada por D. se ha realizado en las siguientes lenguas: y , lo que unido al cumplimiento del resto de requisitos establecidos en la Normativa propia de la UA le otorga la mención de “Doctor Europeo”.

Alicante, el de de .

EL SECRETARIO EL PRESIDENTE

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante