

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL RETRATO DE LA REGIÓN DE MURCIA

Representation of women in the portrait of the region of Murcia

VERA, Juan Ramón Moreno¹; MUÑOZ, María Isabel Vera²

Resumen

La investigación que hemos desarrollado analiza una serie de retratos pertenecientes a la colección de arte de la Región de Murcia y que son buen ejemplo de las diferentes representaciones femeninas que se ha sucedido en el arte occidental. Además de ayudar a poner en valor estos retratos, y toda la colección, también se pretende profundizar en las características del retrato femenino, y cómo éste ha ido abandonando una representación determinada por la subjetividad masculina, para ir mostrando a una mujer autónoma e independiente que se convierte en sujeto artístico por sí misma.

Abstract

The research we have developed analyzes a set of portraits that belongs to the official art collection of Region de Murcia, and that are a good example of the different female representations that appeared in the western art history. In addition to help reevaluating these portraits, and the whole collection, it is pretended to get deeper into the female portraiture features, and how this typology has left a male vision to get a new representation where we see an autonomous and independent woman that is her own artistic subject.

Palavras-chave: retrato, femenino, arte, Región de Murcia, mujer.

Keywords: portraiture, female, art, Region of Murcia, woman.

Data de submissão: Março de 2012 | **Data de publicação:** Junho de 2012.

¹ JUAN RAMÓN MORENO VERA. Facultad de Educación. Universidad de Alicante. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas. Correo electrónico: jr.moreno@ua.es

² MARÍA ISABEL VERA MUÑOZ. Facultad de Educación. Universidad de Alicante. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas. Correo electrónico: vera@ua.es

1. INTRODUCCIÓN

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 en el arte occidental siempre ha sido contada desde el mismo punto de vista: el ser humano masculino.

Para West (2004), igual que la edad, el sexo es un factor clave a la hora de comprender la manera de representar al protagonista. En diferentes momentos históricos podemos encontrar diversas maneras de representar a la mujer dependiendo de qué es lo que se consideraba apropiado para ella o no. Según West el retrato femenino ha representado habitualmente a la mujer como Diosa, como figura religiosa de virgen, como Musa o de forma alegórica.

Un argumento parecido arguye Edholm (1995), para quien la mujer en el retrato siempre ha representado un papel ligado a la histórica represión social que sufrió en el pasado:

“La vida y el rostro de las mujeres no cuentan la misma historia... en términos de representación se observa siempre la belleza –o si no, la modestia y la gracia- cuando son jóvenes, y la pérdida de la belleza cuando son mayores” (EDHOLM, 1995).

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.

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 no ha escapado a la subjetividad del hombre que representa a la mujer como una más de sus posesiones, aunque esta condición social de vez en cuando se podía ver 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 se pueden encontrar en el retrato femenino oficial. Reinas, marquesas o duquesas que han ostentado el poder por encima de un 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 o posesión 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 (1989): En primer lugar, la mujer como madre, diosa o virgen, en un segundo plano como esposa o amante, en tercer lugar como amante extramatrimonial o encarnación del pecado, y por último como mero objeto de deseo sexual.

Por lo tanto la desigualdad femenina en el arte, y en concreto en el retrato, viene marcada por la generalizada desigualdad social, política, económica y laboral de la mujer. En este sentido nos parece justo recordar lo que escribió Berger en su obra *Ways of seeing* 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 era 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”³(BERGER, 1972, p. 45).

Esta visión parcial de la Historia del Arte ha dejado, por tanto, tradicionalmente a la mujer sin expresar su propia mirada y palabra mientras se sentían observadas y

³ 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.*

expuestas en pinturas, fotografías o esculturas pero muy pocas veces reflejadas realmente tal y como eran, según comenta Alario (2000).

Será sobre todo a finales del siglo XX cuando la mujer empiece a jugar el papel de sujeto individual y autónomo dentro del retrato, ya que porque por 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.

Así pues, vemos como la identidad de la mujer ha estado dominada por la visión que el hombre transmitía de ella hasta mitad del siglo XX cuando la Historia del Arte comenzó a prestar atención y valorar a la mujer como una protagonista autónoma de sus propios retratos. En este sentido, los retratos femeninos que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM), evidencian bien ese proceso de cambio dentro de la imagen de la mujer, desde una etapa dominada por la visión masculina hacia otra en la que la visión de la feminidad se libera y muestra a la mujer y su personalidad de forma libre.

2. LA MUJER: MERO OBJETO EN EL RETRATO.

Para iniciar este repaso al retrato femenino de la colección autonómica de arte de la Región de Murcia analizaremos una serie de retratos que son un buen ejemplo de la subjetividad masculina que ha prevalecido en la Historia del Arte hasta el siglo, y a la vez ejemplifican como pueden adherirse a cualquiera de la representaciones femeninas que comentaba López Fernández (1989) en sus escritos.

2.1 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 y actualmente sede del Conjunto de San Juan de Dios, un espacio museístico que combina un espacio de culto cristiano y otro islámico en el mismo centro.

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, por lo que desde el primer momento su identidad como mujer viene marcada por la subjetividad masculina, mostrando una imagen 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. 1), 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 pudo tratarse de una confusión en el apellido ya que el apellido de Julián es Marín y no Martínez.



Figura 1. 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, p. 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. 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 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.

2.2 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. 2), 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.

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 París 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.

Será importante para acercarnos a esta obra del murciano –se encuentra firmada en la esquina inferior derecha- conocer su biografía ya que se formó en un clásico academicismo en Madrid, pero que estuvo fuertemente influido por la pintura romántica debido a su paso por París 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.

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.



Figura 2. Germán Hernández Amores. *Mujer con velo*. h. 1850. CARM

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, por lo que el espectador es capaz de comprender el estado anímico de la protagonista y, por tanto, de identificarse con la obra. 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 compleja, o tal vez la copia de un personaje femenino presente en otra obra de arte. 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 caso, 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.

En este caso la obra de Hernández puede entroncar con la clasificación de López Fernández (1989) en el apartado de las representaciones de la mujer al estilo de la virgen.

2.3 Magdalena Bonafé

Los siguientes retratos femeninos que se conservan en la colección pertenecen ya al convulso siglo XX, en el cual las fronteras del arte se rompen y nuevos lenguajes entran a formar parte del espectro de estilos que conviven en una misma época. En el inicio de siglo la identidad femenina continúa 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 de Murcia 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. En ambas obras el carácter íntimo refleja muy bien el cariño del pintor hacia su hermana. La primera representación (Fig. 3) 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 3. Juan Bonafé. *Retrato de Magdalena Bonafé*. 1930. CARM

La segunda representación (Fig. 4) 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.

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.



Figura 4. Juan Bonafé. *Retrato de mi hermana Magdalena*. 1933. CARM

2.4 Teresa Estrada

Otro buen ejemplo en el que la visión masculina determina la obra de arte 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, p. 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 Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (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. 5), 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.

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.



Figura 5. Antonio Gómez Cano. *Retrato de Teresa*. 1948. CARM

La representación formal de Teresa recuerda, en parte, a la del retrato burgués femenino del siglo XIX. Sin embargo la importancia de la línea y la claridad de los tonos del retrato del siglo anterior se han perdido ya en este siglo XX. 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 claroscuro 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 y que hace juego con los pendientes que lleva en las orejas.

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, la protección, y tal y como comentaba López Fernández (1989) como *esposa fiel*.

3. PROTAGONISTAS CON IDENTIDAD PROPIA

En la segunda mitad del siglo XX vamos a comprobar cómo los cambios en el arte occidental tienen su reflejo en el género del retrato español, provocando la emancipación de la identidad de la mujer, que comienza a mostrarse en las obras de arte con autonomía y personalidad.

3.1 Monique Les Ventes

El primero de los retratos que vamos a analizar en el que por fin la mujer comienza a mostrar su propia identidad, es el de Monique Les Ventes que realiza el pintor Mariano Ballester, su marido, y es que este retrato aún se encuentra en una transición en la que el retrato es producto de la mirada masculina, aunque ésta ya empieza a dejar ver la personalidad de la retratada.

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. 6), que le valió en 1963 su segundo premio Villacís (CARM, 1992, p. 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 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.

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.



Figura 6. Mariano Ballester. *Retrato de Monique*. 1963. CARM

Podemos considerar, que la identidad de la mujer avanza con paso firme gracias en parte a la representación de la totalidad del cuerpo. En el caso de Monique, vemos cómo su figura esbelta y escultórica 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 una gran seguridad, 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 van quedando atrás y la mujer asume en el retrato la identidad que ella misma ha comenzado a ganarse dentro de una 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.

3.2 Constantina Pérez Martínez

En este mismo sentido recogemos otro ejemplo que ejemplifica a la perfección esta nueva identidad femenina que comienza a aflorar 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) tondué 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. 7) 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.

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 tuvo 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. Es la identidad de miles de mujeres en la España de los años sesenta, aunque en el retrato es difícil encontrarlas 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 7. Eduardo Arroyo. *Sama de Langreo (Asturias) La femme du mineur Pérez Martínez, Constantina (dite Tina) tondue por la pólíce*. 1968. CARM

Arroyo es uno de los artistas más importantes de la transición española. Había estudiado periodismo, y se formó desde 1957 en París, 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.

En el caso del retrato de Constantina Pérez Martínez, pese a estar pintado por un hombre, esa nueva imagen de la mujer en el retrato español está conectada con las ideas de Alario (2000) sobre la dignificación de la propia mujer en el arte occidental: por un lado el autor cuestiona con ironía la propia imagen de la mujer, gracias al traje flamenco y la peineta, mientras por otro pone en juicio el cuerpo femenino, que en este caso aparece rapado al cero debido a las torturas policiales.

4. CONCLUSIONES

La tipología que hemos estudiado dentro de la colección autonómica de arte de la Región de Murcia, la del retrato femenino, no suele ser individualizada 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 retratada lejos de la influencia jerárquica de la subjetividad masculina.

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 no aparece representada bajo los signos de su propia identidad, 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.

En el primer grupo hemos incluido los retratos de Micaela Serrano, *Mujer con velo* de Hernández Amores, los retratos de Magdalena Bonafé o el que Gómez Cano pintó de su esposa Teresa Estrada.

El segundo grupo, menos numeroso que el primero, cuenta con dos ejemplos, el primero es el retrato de Monique Les Ventes que realizó Mariano Ballester y que aún se puede considerar una obra de transición entre la subjetividad masculina y la emancipación de la personalidad femenina en el retrato. El segundo es el de Constantina Pérez Martínez, una mujer que sí es mostrada por sus méritos personales, y que encarna la personalidad de la mujer fuerte y luchadora.

Las claves que nos ayudan a comprender las diferencias entre las dos subtipologías de representación femenina vienen marcadas por los textos de López Fernández (1989) y Alario (2000). En el primer caso, la autora define las

representaciones típicas de la mujer que suelen producirse bajo la visión masculina: madre, esposa fiel, diosa, encarnación del pecado, virgen u objeto de deseo sexual.

En el segundo caso, Alario, nos ofrece algunas de las características claves que nos ayudan a reconocer en el arte occidental como la representación de la mujer se ha desembarazado de la visión masculina y consigue perpetuar en el retrato una imagen autónoma e individual. En este caso vemos como este tipo de retratos suelen cuestionar la propia imagen de la mujer, ponen en juicio su cuerpo, se valen de materiales poco habituales y relacionados de alguna manera con la tradición femenina, muestran cierta autoridad irónica frente al hombre, y en ocasiones representan una feminidad fuerte de tintes violentos.

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 otras inquietudes sexuales, como gays, lesbianas, bisexuales, o 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.

En definitiva, hemos estudiado un grupo de retratos que pertenecen al Fondo de Arte de la Región de Murcia y que representan un buen ejemplo de las diversas etapas que ha atravesado la representación femenina en el arte occidental. En este caso el género define y caracteriza esta serie de retratos en los que la representación de la mujer pasa de quedar bajo la influencia masculina para dar lugar a otras imágenes donde muestra su personalidad como sujeto artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARIO, M.T. (2000). Nos miran, nos miramos, Valladolid: *Tabanque*. Universidad de Valladolid. 59-77.
- AYTO. DE MURCIA (1987). *Gómez Cano, su vida*. Murcia: autor.
- BERGER, J. (1972) *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books Ltd. & British Broadcasting Corp.
- 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
- 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. D^a. Concepción Dela Peña Velasco. Y contestación del Ilmo. Sr. D. Ángel Luis Molina Molina*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Alfonso X El Sabio.
- EDHOLM, F. (1995). Beyond the mirror: women's self-portraits, en *Imagining women: cultural representations and gender*. Cambridge.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (1997). Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres. Madrid: *Arte, individuo y sociedad. Universidad complutense de Madrid*.
- 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.
- 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
- PAÉZ BURRUEZO, M. (1995). *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*. Murcia: Editora Regional.
- WEST, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.