

Autorretrato: Identidad y reflexión en el arte de la región de Murcia

Juan Ramón Moreno Vera
Universidad de Alicante
España

1. Introducción

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, consiguiendo una obra de arte que bucea en la frontera entre el estudio físico del protagonista y el psicoanálisis personal del propio autor, que representa en el resultado sus más profundos aspectos emocionales, su estado de ánimo y algunos de los rasgos de su personalidad.

No existen muchos ejemplos de autorretratos en la historia del arte occidental hasta la llegada del Renacimiento. Para West, esta ausencia puede deberse a un acto piadoso del artista que prefería no glorificarse a sí mismo. A partir de entonces, según Portús Pérez, el retrato 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, sobre todo para presentar la naturaleza intelectual de su trabajo, hecho que se ha mantenido presente hasta nuestros días con pocas variaciones.

Una característica era que el autorretrato permitía a los autores afrontar una serie de posibilidades técnicas y nuevos experimentos que no podían aplicar en encargos sometidos al contrato de quien pagaba la obra. 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.

Durante el siglo XX, 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 mantenía un papel

secundario desde su nacimiento. La lucha por valores sociales es, tal vez, la mayor conquista del retrato durante el siglo XX, que sobre todo, a través de la fotografía ha incluido las temáticas sociales en el género para agitar las conciencias de los espectadores.

2. La colección de arte de la Región de Murcia

En el presente artículo vamos a analizar las características del autorretrato, siempre enmarcado en la producción del siglo XX, partiendo de los ejemplos que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM).

Pero para comprender las obras que aquí se presentan, se hace necesaria una explicación acerca de la colección que las conserva. El FARM es una colección que contiene alrededor de tres mil obras de arte y que tiene su punto de partida en las obras que compraba para ornamentar sus despachos la Diputación Provincial de Murcia desde su creación en el primer tercio del siglo XIX, y que más tarde asumiría y ampliaría la Comunidad Autónoma desde su creación en 1982.

El carácter público de esta colección contrasta con su uso, ya que la gran mayoría de obras no se encuentran expuestas al espectador si no que continúan formando parte de la decoración de los despachos y salas de reunión del ente autonómico. Su formación ha tenido diferentes aportaciones que van desde las adquisiciones directas, las obras que se recibían de las becas de artes plásticas, hasta los premios de pintura, las bienales y concursos que se organizan, las donaciones que puedan hacerse a la colección o la conservación de las obras que se encontraban en edificios históricos adquiridos por la Comunidad Autónoma.

En el caso de los óleos que a continuación vamos a analizar se trata de compras y donaciones realizadas durante las últimas décadas por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM) destinadas a ornamentar las estancias oficiales de la institución y a completar las colecciones del Museo de Bellas Artes de Murcia.

3. El autorretrato en la 1ª mitad del s. XX

3.1 Pedro Flores

Se iniciará el análisis de las obras por el pintor murciano Pedro Flores de la generación de los 20, de quien se conservan en el FARM dos autorretratos realizados alrededor de la década de los años 40.

Los dos retratos que se conservan fueron realizados por el autor alrededor de 1940, cuando tuvo que marchar a París exiliado tras la derrota republicana en la guerra.

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. 1). 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, movimiento artístico y estético que, en palabras de Bahr, se fundamentaba en una nueva forma de mirar los sentimientos humanos (Selz).

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. 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.

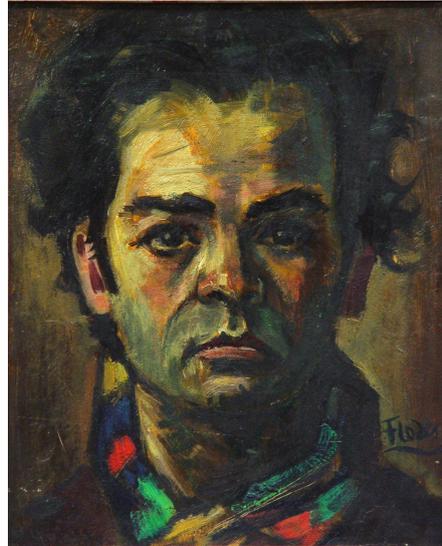


Figura 1. Pedro Flores. *Autorretrato*. h. 1940. CARM

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. 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.

Para cerrar el análisis de este estupendo cuadro, hay que decir que el estado de ánimo con el que se presenta el autor es de total tristeza. 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. 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.

El segundo de los autorretratos que la colección oficial de la Comunidad Autónoma conserva en sus fondos es bien distinto. Para empezar, porque no es un óleo sobre lienzo como el anterior, sino porque se trata de un dibujo hecho en soporte papel y pintado con tinta china que mide tan solo 30 por 23 cm.



Figura 2. *Autorretraite de mon epoux*. Pedro Flores. h. 1940. CARM

El dibujo (Fig. 2), 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 semi perfil 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.

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. 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.

4. El autorretrato a mediados del s. XX

4.1 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. 3). 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 Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (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.

A priori este retrato enmarcado en un fuerte hiperrealismo *avant-la-lettre*, ya que se realizó antes de que esta corriente artística se asentara, sería una obra extraña en la producción de Tàpies, pero según Bejarano Veiga (127-144), “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”.

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.

El autorretrato que aquí analizamos fue presentado en su primera exposición individual que tuvo lugar en la galería *Laeitanes* de Barcelona en 1950.

Desde el principio el autorretrato había sido un tema que había interesado a Tàpies. Como comenta Bejarano Veiga, 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.

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) 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.

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.



Figura 3. Antoni Tàpies. *Autorretrato*. 1950. CARM

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 de 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 Veiga, 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. El autorretrato a finales del s. XX

5.1 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 nació en Cartagena en 1962, 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.

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. 4). 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.



Figura 4. Ángel Mateo Charris. *Sesos de Charris a la Tànsey*. 1992. CARM

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 cuadrantes que representan el 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.

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 cómo 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. La relación entre Charris y la pintura neometafísica nace del interés de la nueva figuración española encabezada por Dis Berlin en retomar la pintura metafísica italiana de autores como De Chirico o Carrà como un nuevo punto de encuentro de diversos artistas que se movían especialmente en Madrid y Valencia (De la Torre). 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.

5.2 Bene Bergado

El único ejemplo que existe en el FARM de autorretrato fotográfico es la obra titulada *Mi madre y yo* (Fig. 5) de la salmantina Bene Bergado.

Ella es una artista nacida durante los sesenta y el estilo de su fotografía difiere de la estética que hemos visto en el resto de autores, ya que es notable la presencia de elementos mágicos en sus obras. 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.

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 una máscara 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.



Figura 5. Bene Bergado. *Mi madre y yo*. 2002. CARM

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.

En esta fotografía podemos encontrar algunas de las principales características de la artista salmantina al aparecer el elemento del disfraz sobre el cuerpo humano, creando un universo de *esculturas* híbridas que son producto de la fusión entre el ser animal y el ser mecánico. Además su madre

porta una extraña máscara en forma de robot futurista, alusión habitual en la obra de Bergado a la ciencia ficción cinematográfica.

Une así, la artista, todo un universo futurista y la revisión de su propio pasado en una obra en la que además introduce al personaje de su madre, en lo que se convierte en un auténtico mensaje de dignificación al papel de la mujer, pese a las alteraciones de los cánones estéticos habituales en la representación femenina.

6. Conclusiones

Al iniciar esta investigación se presentaba como objetivo catalogar y analizar los autorretratos que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia, y estudiar a través de ellos las características que dan un carácter único a este tipo de producciones.

El autorretrato, una tipología que ha gozado de éxito dentro del género, supone, en nuestra opinión, un acercamiento reflexivo del autor a dos aspectos de sí mismo íntimamente relacionados, por una parte su aspecto físico, y la imagen que pretende trasladar, y por otra parte su espectro interior, reflejo de su estado de ánimo.

En este sentido, la tipología del autorretrato puede cumplir diversas funciones, según los ejemplos que existen en la colección. Por un parte, podían cumplir una función experimental, ya que al no quedar sujetos a contrato, el artista tenía la opción de experimentar nuevas técnicas, estilos o materiales, como en el caso de Pedro Flores. En segundo lugar suponía el hecho de poder estudiar un tema complejo y preocupante como era el del paso del tiempo, convirtiéndose en un tema recurrente, como en el caso de Tàpies que en el inicio de su carrera recurrió varias veces al autorretrato. En tercer lugar podían significar un acercamiento profundo del autor a su mundo interior, buscando una reflexión psicológica de su propio estado de ánimo, como ocurre en el caso de Charris. Mientras que en último lugar podía responder a un



análisis personal desde el punto de vista feminista, como en el ejemplo de Bene Bergado.

Así pues, se han analizado estos cuatro autorretratos presentes en la colección autonómica, teniendo en cuenta las diferentes funciones que este tipo de obras podían cumplir. Estas obras suponen, sin duda, una buena muestra de la tipología del autorretrato en el arte murciano del siglo XX.

© **Juan Ramón Moreno Vera**

.

7. Referencias bibliográficas

Bejarano Veiga, Juan Carlos. "Hiperrealismo y retrato en la obra de Antoni Tàpies (1950-1953)". *Exnovo* (2007): 127-144.

De la Torre Oliver, Francisco. *Figuración postconceptual. Pintura española: de la Nueva figuración madrileña a la Neometafísica (1970-2010)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

Portús Pérez, Javier. "Fortuna varia del retrato español". En *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

Selz, Peter Howard. *German Expressionist painting*. Los Ángeles: University of California Press, 1957.

Tàpies, Antoni. *Memoria personal. Fragmentos para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral, 1983

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004