

EL RETRATO CÍVICO: AMISTAD Y HOMENAJE

Civic portrait: friendship and tribute

VERA, Juan Ramón Moreno¹

Resumen

La presente investigación analiza la tipología del retrato cívico dentro de un género fundamental para entender el arte a partir del siglo XIX. En este trabajo se aborda el estudio de una serie de obras que pertenecen a la colección autonómica de arte de la Región de Murcia, y que ejemplifican algunas características comunes a este tipo de retratos como la total libertad técnica y estilística. Por un lado nos encontraremos con una serie de retratos que surgen de la relación de amistad entre los artistas y los modelos, como son los de Benjamín Palencia o Vicente Media, mientras que por otro lado hallaremos aquellas obras que nacen del homenaje intelectual que los artistas brindan a sus representados, como ocurre en los casos del retrato de Antonio Machado o la obra del Equipo Crónica sobre Picasso.

Abstract

This research analyzes the typology of civic portraiture which is part of a basic genre that permits to understand the history of art from the nineteenth century until today. This work makes an approach to a group of works of art that belong to the public collection of the Region of Murcia, and that show some common characteristics of this kind of works as the technical and stylistic freedom. In one hand we'll find a bunch of portraits that are made thanks to the friendship between the artists and the models, as the examples of Benjamín Palencia or Vicente Medina, but in the other hand we'll find a group of works that are born as an intellectual tribute from the artists to the models, as we can see in the cases of Antonio Machado's portrait or the work from the Equipo Crónica about Picasso.

Palabras clave: Retrato, cívico, burgués, arte, Murcia.

Key words: Portraiture, civic, bourgeois, art, Murcia.

Data de submissão: Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

¹ JUAN RAMÓN MORENO VERA - Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Universidad de Alicante (España). Correo Electrónico: jr.moreno@ua.es.

1. INTRODUCCIÓN

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

Los retratos de busto, mucho más modestos, se destinaban con frecuencia a los familiares del artista, algunos amigos personales u homenajes que el artista quisiera dispensar tal y como comenta Barón (2007, p. 24). Entre estos retratos de un corte más íntimo destacan aquellos 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 colega representado. Otros pintores, escritores, familiares o personajes destacados de la misma ciudad, suelen ser habitualmente alabados a través de 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 referencias bibliográficas del ramo, encontraremos esta tipología tan heterogénea del retrato bajo la denominación de retrato civil, aunque nosotros preferimos usar *cívico* tal y como hiciese Tittler (2007, p. 212), ya que une en una sola palabra la idea de representar personajes de la sociedad civil con la del concepto de civismo, intelecto o genio del que hacen gala sus protagonistas.

Según West (2004, p. 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 (2004) 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 ya 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.

Así pues, nos encontramos ante una tipología dentro del género del retrato que ha ido evolucionando con el paso del tiempo, desde un retrato cívico ligado al homenaje y la educación, pasando por un retrato de colegas de profesión, hasta llegar al final del siglo XX donde la idea de fama y celebridad se adhiere a esta tipología de retrato dentro de los grandes medios de comunicación de masas.

2. LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA REGIÓN DE MURCIA

Para comprender las obras que aquí se presentan, se hace necesaria una explicación acerca de la colección que las conserva. El Fondo de Arte de la Región de Murcia (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 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, 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.

De este modo, nos hallamos ante una colección de carácter público pero con un acceso limitado a espectadores e investigadores, por lo que los trabajos de análisis alrededor de la misma ayudan a su difusión, su conocimiento y a la puesta en valor de las obras que componen la citada colección.

3. 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.

En esta investigación vamos a diferenciar dos grandes grupos según el motivo que provocó su realización, por un lado encontramos aquellos cuyo vínculo se crea gracias a una relación directa entre ambos personajes –artista y representado-, y, por otro lado, aquellos que surgen de la admiración que nace gracias a la fama del protagonista cuyo talento ha provocado una intensa admiración por parte del autor.

3.1 Retratos por amistad

3.1.1 Retrato de 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. 1) 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 1. Ricardo López Cabrera. *Retrato de Vicente Medina*. 1910. Museo de Bellas Artes de Murcia

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.

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 Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (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. 2) 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 2. Antonio Carrión Valverde. *Juan González Moreno*. 1926. CARM

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. 3). 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 3. 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 sombra 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.

Lo interesante de la obra (Fig. 4), que se dedica directamente al escultor, 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.



Figura 4. 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.

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. 5).

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.



Figura 5. Juan González Moreno. *Benjamín Palencia*. 1961. CARM

El boceto para el monumento a Benjamín Palencia (Fig. 6), 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 6. Juan González Moreno. *Boceto para homenaje a Benjamín Palencia*. H. 1962. CARM.

3.2 Retrato cívico como homenaje

3.2.1 Antonio Machado

En la misma época que las esculturas 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 París 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*². 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 embargo otras cabezas de Machado han surgido posteriormente del molde del autor como cuenta Gómez³.

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. 7). Nuestra cabeza de Machado, aunque grande de proporciones, es en realidad de tamaño mediano ya que para su fundición existen tres

² 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 revista *El sueño igualitario*, nº. 41 (2007).

³Una 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 París, otra en el MOMA de Nueva York y la otra en la Universidad Brown en Providence (Estados Unidos). En España existe algún ejemplo más en colecciones particulares, y la última en ser colocada fue la que homenajea a Machado desde 2007 en los exteriores de la Biblioteca Nacional.

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.



Figura 7. Pablo Serrano. *Retrato de Antonio Machado*. 1966. CARM.

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. *El sueño igualitario* (2007).

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.

3.2.2 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 Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (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. 8) 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 8. Equipo Crónica. *Carnet de identidad*. 1981. CARM.

3.2.3 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. 9) 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 9. Ángel Mateo Charris. *Instituto Valenciano de Enseñarte Moderno (Joseph Beuys en la Malvarrosa)*. 1992. CARM.

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.

4. CONCLUSIONES

La tipología que hemos abordado en esta investigación 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 técnica y estilística total en la modalidad cívica.

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.

Entre las obras de arte que han sido objeto de análisis podemos encontrar dos grandes grupos, por un lado aquellas que han surgido de la amistad personal entre el artista y el modelo, mientras que por otro lado hallaremos aquellos retratos que han surgido del homenaje artístico o intelectual que algunos autores han hecho de otros compañeros o colegas de profesión.

En cuanto a las obras del primer grupo se ha podido observar la presencia de una total libertad técnica y estilística a la hora de llevar a cabo la obra de arte, buena prueba de ello son, por ejemplo, el retrato de Vicente Medina donde Ricardo López Cabrera juega con las intensidades lumínicas y los bruscos cambios de color en el fondo, o el retrato que hace Benjamín Palencia de su amigo Juan González Moreno como un pequeño esbozo dentro de su obra *Maniquí y libros* en el que el retrato adquiere un matiz de apunte rápido que le aporta frescura y naturalidad a la pose desenfadada del escultor representado.

Por lo que respecta a las obras del segundo grupo, aquellas que han surgido como homenaje intelectual a otros artistas, es posible comprobar que, pese a la libertad estilística de las obras, existe un afán por acercar la obra a las características que promovieron los artistas homenajeados. Este hecho es posible analizarlo en la obra de Pablo Serrano sobre el poeta Antonio Machado, donde la fuerza y el estilo del poeta son tenidos en cuenta por el escultor, o todavía con mayor claridad en la obra *Carnet de identidad* del Equipo Crónica, donde hacen un homenaje al cubismo de Picasso reproduciendo algunas de sus características al mismo tiempo que incluyen una subyacente crítica social al régimen franquista.

Así pues, a través del retrato cívico que se conserva en la colección de arte de la Región de Murcia, hemos podido ahondar en las características de una tipología tan singular dentro del género del retrato, en la que las convenciones desaparecen y la libertad estilística e intelectual es total al no existir contrato alguno que condicione el trabajo del artista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

CARM. (2009). *González Moreno. El legado*. Murcia: Consejería de Cultura y Turismo.

El sueño inquieto. (2007). *Machado y Serrano en la Biblioteca Nacional*. Zaragoza: autor.

MORENO GALVÁN, J.M. (1966). *Pablo Serrano*. Madrid: Triunfo.

TITTLER, R. (2007). *The face of the city: civic portraiture and civic identity in early modern England*. Manchester: Manchester University Press.

WEST, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.