



EL RETRATO BURGUÉS EN LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA REGIÓN DE MURCIA

Bourgeois portraiture in the art collection of Region of Murcia

Juan Ramón MORENO VERA
Universidad de Alicante
jr.moreno@ua.es

Fecha de recepción: 21-VI-2013
Fecha de aceptación: 14-VII-2013

RESUMEN: A través del análisis de tres retratos burgueses nos acercaremos a las principales características de esta tipología, vinculadas a una clase social que se asienta en el siglo xix gracias a una posición económica holgada en los negocios. Aunque cercanos en lo estilístico a los retratos oficiales, debido al realismo y a la importancia de los detalles, las dos obras del siglo xix nos muestran una tipología de carácter privado en la que destaca la naturalidad de los gestos, la ausencia de elementos simbólicos y la importancia otorgada al tratamiento de las telas y los accesorios para mostrar la nueva posición social familiar. En el siglo xx sin embargo observamos un importante cambio en la concepción del retrato burgués, unido ahora al concepto de vanguardia y modernidad deja libertad para experimentar con la pincelada mientras que el parecido físico del protagonista pasa a un segundo plano en el género.

Palabras clave: Retrato; burguesía; arte; Región de Murcia; Tegeo.

ABSTRACT: Through the analysis of three bourgeois portraits we'll study the main characteristics of this typology, linked to a new social class that grew during the 19th century due to a good economic position won from business. Although this kind of works are close to official portraits, as they are realistic and detailed as well, the two works from the 19th century show a more private typology where naturalness, the lack of symbolic elements and the treatment of clothes and accessories are very important to show the new social position of the family. Despite of this, in the 20th century we observe an important change on the bourgeois

portraiture now linked to concepts as avant-garde and modernity that permit freedom to experiment new brushstrokes while likeness goes to the background in the works.

Keywords: portraiture; bourgeois; art; Region of Murcia; Tegeo.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. La colección de arte de la Región de Murcia. 3. Retrato de Magdalena de Cuenca y Rubio. 4. Retrato de hombre. 5. Retrato de María Teresa de la Campa y Roff. 6. Conclusiones. 7. Referencias.

1. INTRODUCCIÓN

Es difícil encontrar a estas alturas estudios sobre el género del retrato que no comenten la crucial importancia de la burguesía en el encargo y asentamiento de este género artístico, especialmente durante el siglo XIX. En este sentido tanto la mediana y baja nobleza como la burguesía fueron encargando sus propias obras al tiempo que iba asentándose una cultura más urbana en la Europa occidental. Los mercaderes y comerciantes que conseguían hacer el suficiente dinero como para un encargo trataban de equiparse a la nobleza mediante esta *cultura del retrato*. Los ejemplos más precoces —ya en época bajomedieval— de representación civil burguesa *avant-la-lettre* puesto que aún no se puede hablar de una clase burguesa propiamente dicha, se dan en la zona de los Países Bajos, donde el poder se concentraba en las ciudades, y en ellas la clase media comerciante tenía un gran peso gracias al intercambio de productos a través de sus puertos.

En España sin embargo, indica Portús (2004: 47), esta tipología comenzó en las primeras décadas del siglo XVI cuando encontramos los primeros retratos exentos de algunos cortesanos como Diego de Guevara, obra de Michael Sittow. Sin embargo no sería hasta las últimas décadas del mismo siglo cuando esta clase de retratos comenzaron a hacerse más frecuentes gracias al enorme desarrollo de ciudades como Sevilla o Toledo, donde el Greco se convirtió en uno de los primeros retratistas de la vida cívica de la ciudad.

Pero dentro del ámbito civil español existieron otras personalidades, no necesariamente unidas a la burguesía, que también gozaron de la oportunidad de ser retratados y pasar así a la posteridad, hablamos de los intelectuales. Una buena parte de los retratos civiles que encontramos en España se debieron, según Portús (2004: 49), a la idea de la fama intelectual, ya que por ejemplo era habitual encontrar en el inicio de los libros un retrato del escritor de turno.

Existe, por tanto, a nuestro juicio una doble vertiente bastante clara dentro del retrato cívico: por una parte el burgués, y por otro el que representa la fama intelectual. Dentro del primer grupo, que es el que va a ocupar este artículo, han existido continuas

dudas acerca del nacimiento de una cultura burguesa como estrato social uniforme, puesto que se trata de un grupo heterogéneo de clase media, que fue creciendo socialmente gracias al comercio y los negocios —eminentemente urbanos. Lo que está claro es que retratos de comerciantes enriquecidos pueden ser contemplados desde los siglos xv y xvi, aunque comúnmente se hable de una clase burguesa como tal, con unas características comunes y una identidad colectiva, ya a partir del siglo xix.

A partir de ese siglo, esa clase social urbana parece ya formada, su condición de clase media entre la nobleza y las clases más bajas parece bien definida por una capacidad económica holgada y su condición de empresarios independientes. Curiosamente el mundo del arte fue uno de los campos donde triunfó la burguesía en su ascenso social, siendo especialmente el género del retrato, el que más encargos obtuvo dentro de esta nueva clase social. Tanto fue así, que el crítico de arte Duret manifestó en 1867: *El triunfo del arte de la burguesía es el retrato* (Bailey, 1997: 1).

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

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

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

En el siglo XIX español, como comenta Barón (2007: 22), sería la gran burguesía financiera la que más retratos encargara. El pintor que se acercó con más frecuencia a este tipo de representaciones fue Federico de Madrazo, quien escogió el formato tres cuartos como el idóneo para la clase burguesa. Su depurada técnica permitía reproducir con gran fidelidad los rasgos físicos de los personajes, a la vez que el artista podía detenerse en otros detalles como el gesto preciso de los efiados sobre todo en el caso de los retratos femeninos, cuyas protagonistas destacaban por su rica indumentaria que mostraba a través de las telas y texturas el poder económico que la familia había alcanzado.

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

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

Pese a todo, de manera paralela nunca dejaron de existir ciertas críticas a esta tipología considerada por algunos una fórmula más para alentar la vanidad personal de los protagonistas, mientras que otros como Fuseli, atacaba esta tipología arguyendo que el retrato burgués respondía sólo a un deseo de mostrar una opulencia ganada a través de la economía en lugar de anteriores retratos civiles creados en admiración al talento de los intelectuales más destacados.

2. LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA REGIÓN DE MURCIA

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

Pero 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.

En el caso de los tres retratos que a continuación vamos a analizar se trata de compras realizadas durante las dos últimas décadas por la Consejería de Cultura de la Región de Murcia destinadas a completar las colecciones del Museo de Bellas Artes de Murcia, por lo que deseamos sirva este artículo también para dar a conocer y poner de nuevo en valor estos retratos que ahora pasan a formar parte de la colección permanente de un museo.

3. RETRATO DE MAGDALENA DE CUENCA Y RUBIO

El primer retrato burgués que vamos a analizar pertenece al siglo XIX y es el de la joven burguesa murciana Magdalena de Cuenca y Rubio. Pocos son los datos que se conocen de la vida de Magdalena de Cuenca que debió nacer en Cehegín entre 1819 y 1821. Tal afirmación se fundamenta en el análisis que hizo Jorge Aragonese (1965) del retrato que Rafael Tegeo pintó de Magdalena, en el que el profesor asegura que la retratada no debe tener más de veinte años cuando fue hecha la obra en el año de 1841.

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

El pintor Rafael Tegeo (De los Reyes, 2005) no era de Cehegín, si no del vecino pueblo de Caravaca de la Cruz. Había nacido en 1798 e inició su carrera artística siendo protegido por un caravaqueño muy generoso: el Marqués de San Mamés. Más tarde viajó a Madrid donde estuvo trabajando en la Real Academia de San Fernando bajo la supervisión del pintor neoclásico José Aparicio. Tras pasar por París, decidió viajar a Roma a continuar su formación. A su vuelta, triunfó en Madrid en las grandes exposiciones nacionales de pintura que se convocaban anualmente, fruto de este éxito y gracias a la obra *Lucha de Hércules y Ateneo* consiguió ser académico de mérito en 1828, y pintor honorario de cámara de Isabel II un año antes en 1827. Durante la regencia de Espartero, Rafael Tegeo se vio obligado a regresar a Caravaca en busca de un poco de tranquilidad debido a las fuertes represiones que se daban en Madrid contra los partidarios del partido progresista. Así viajó en 1841 a Caravaca y pudo acercarse al vecino pueblo de Cehegín, llamado por su amigo Don Santos de Cuenca Abril, para que retratase a su hija Magdalena y a hijo recién nacido Santos.

Sobre el cuadro que pintó al niño Santos de Cuenca hay un magnífico artículo analizándolo pormenorizadamente (Jorge Aragonese, 1964), así que dejaremos un poco de lado esta parte de la pareja, centrándonos en el retrato femenino de Magdalena de Cuenca y Rubio, que es el posee la Comunidad Autónoma. El pintor caravaqueño firmó y fechó en 1841 ambos retratos aunque a la firma del de Santos añadió una nota que dice así: *Don Santos de Cuenca, de once meses de edad, pintado en Cehejín por un apasionado suyo.*

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



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

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

Para Jorge Aragonese (1965) el cuadro, que es un óleo sobre lienzo y aparece firmada en negro en el ángulo inferior derecho con esta inscripción: “*R. Tegeo / 1841*”, resulta de una factura *irreprochable*, trabajando muy bien Tegeo las carnaciones gracias a los colores rosas y grises que las van matizando. El hecho de que trabaje el pintor con poca pasta hace que pueda recrearse en la ejecución de las joyas con una técnica que la hace aproximarse a los miniaturistas románticos y a los primitivos flamencos.

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

4. RETRATO DE HOMBRE

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

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

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

El hombre viste un traje de chaqueta de tres piezas, con una chaqueta marrón abierta en la que vemos como único detalle destacable los botones dorados que la adorna.



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

nan en el lado derecho de la composición. Bajo la chaqueta apreciamos un chaleco del mismo color que apenas se distingue de la chaqueta. La camisa blanca del protagonista se convierte en el único detalle de color de toda la obra, y sobre ella destaca en el cuello una corbata negra que completa la indumentaria.

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

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

5. RETRATO DE MARÍA TERESA DE LA CAMPA Y ROFF

La última obra que vamos a estudiar en este artículo pertenece, como ya se ha comentado, a la colección del Museo de Bellas Artes. Se trata también de una compra

bastante reciente, en este caso en el año 2001, y es el retrato que realizó, probablemente en 1951, Sofía Morales de la joven burguesa cubana María Teresa de la Campa y Roff, hija del ministro de asuntos exteriores de Cuba Miguel Ángel de la Campa.



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

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

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

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

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

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

La obra pudo realizarse durante la bienal hispanoamericana de 1951, o al menos alrededor de esta fecha, a juzgar por la edad juvenil de la protagonista que rondará los treinta y cinco años de edad. Sobre el lienzo, Sofía Morales, desata de manera arrebatada una auténtica tormenta de óleo, a través de pinceladas cortas y violentas que hacen adquirir al retrato de un fuerte sentido dinámico pese a lo inmóvil de la postura de María Teresa.

Los colores usados son fríos y distantes, predominando el azul, el gris y el blanco, aunque quedan todos matizados y disminuidos gracias a las veladuras que la artista aplica sobre los colores, y que se aprecia claramente sobre el pelo negro de la protagonista. La joven cubana viste una chaquetilla de color azul y una blusa blanca que asoma brillante por el cuello. La piel es palidísima y se muestra lisa sin imperfecciones. La posición de perfil de la protagonista, unida a la mirada perdida, nos trasladan una cierta sensación de melancolía y tristeza.

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

6. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar a lo largo de este artículo que analiza los tres ejemplos de la tipología del retrato burgués que se hallan en la colección de arte de la Región de Murcia, las obras adscritas a este campo presentan unas características singulares que las diferencian de otras tipologías que, a priori, pudieran resultar similares como es el caso del retrato oficial con el que comparte un acentuado realismo y una cierta idealización.

Y, aunque en un estudio superficial pudiéramos pensar que surgen a raíz de una misma motivación –puesto que la burguesía trataba de equiparse a la nobleza y la monarquía a través de estos retratos–, más tarde comprendemos que su uso es el que define la diferencia y la producción estilística de este tipo de retratos. Ya que mientras que en los retratos oficiales se prefieren obras de cuerpo entero en las que los símbolos del poder queden claramente representados, en las obras de la tipología burguesa las imágenes responden a un deseo más íntimo de representación familiar, ya que el destino era la decoración de salones particulares, en lugar de estancias oficiales. Por ese motivo para este tipo de retratos se prefieren representaciones de medio cuerpo, en lugar de las de cuerpo entero.

De las tres obras analizadas, dos de ellas pertenecen al prolífico –en el campo del retrato burgués– siglo XIX y son obra de Rafael Tegeo. En ambas obras observamos el carácter privado de las mismas, la gran naturalidad que se otorga a los gestos –especialmente en el retrato masculino– y la fidelidad que el autor consigue respecto a sus modelos. En el caso del retrato de la joven Magdalena de Cuenca apreciamos un mayor interés por representar los detalles y brillos de la indumentaria y la joyería que porta la protagonista, ya que como hemos comentado es importante en el retrato burgués atender a la calidad de la ropa y los complementos para justificar la posición social adquirida.

En el caso de estas obras, su adscripción estilística a dos de las corrientes artísticas más importantes hacia la mitad del siglo XIX, neoclasicismo y romanticismo, es importante para comprender tanto la representación del personaje por un lado, como para entender el contexto en el que son creadas. En ambos casos se trata de un periodo convulso y confuso a nivel nacional en el que la alternancia política se forzaba a través de pronunciamientos militares y con una gran inestabilidad constitucional, lo que en gran medida provocó la lentísima incorporación española a la industrialización europea, y por tanto, una clase burguesa menos numerosa y patrocinadora de arte que en los países de su alrededor

Por lo que respecta al último de los retratos comentados en este artículo, encontramos una representación muy diferente en la que la joven burguesa María Teresa de la Campa es representada de perfil a través de una pincelada ágil y rápida, lo que entronca con nuevos planteamientos en el género del retrato donde la unión entre modernidad y figuración producen este tipo de obras donde la búsqueda del parecido físico ya no es el eje central de las obras.

Por lo que respecta al retrato de Sofía Morales, su modernidad y dinamismo contrasta bruscamente con el contexto sociocultural de España en 1951, momento de gran hermetismo y opacidad artística en el que el gobierno vuelve a poner el acento en la figuración y arte sacro, alejándose del arte conceptual y abstracto que comienza a obtener un reconocido prestigio en el resto del mundo. Precisamente la bienal de arte hispanoamericano, momento en el que tal vez fue creada la obra analizada, suponía una ventana abierta en el campo del arte a nuevas corrientes y estilos que influían ampliamente a los artistas nacionales. No en vano, pocos años después, encontraremos el nacimiento de movimientos artísticos rupturistas y conceptuales en España como los grupos *Dau al Set* o *El Paso*.

Así pues, se han analizado las tres únicas obras pertenecientes a la tipología del retrato burgués que se conservan en la colección pública de arte de la Región de Murcia y que son buena muestra del desarrollo del retrato en los siglos XIX y XX.

7. REFERENCIAS

- Bailey, C. B. (1997). *Renoir portraits: impressions of an age*. New Haven: Yale University Press.
- 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.
- Camón Aznar, J. (1951). *Panorama de la bienal*. El 14/10/1951 en ABC.
- De los Reyes, A. (2005). *De San Fulgencio a Paco Rabal: 33 biografías murcianas*. Murcia: Dirección General de Cultura.
- Jorge Aragonese, M. (1964). Sobre un retrato infantil de Rafael Tegeo. *Revista Archivo español de arte*. Tomo XXXVIII, nº. 145, 57-65.
- Jorge Aragonese, M. (1965). Tegeo, Pascual y el Neoclasicismo. *Murgetana*, nº. 24, 71-85.
- Portús Pérez, J. (2004). *Varia fortuna del retrato español en El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Sánchez Romero, G. (2002). La desamortización de Madoz en el noroeste de la Región de Murcia. *Anales de Historia Contemporánea*, nº. 18, 321-342.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Página intencionadamente en blanco