

ELHINOJAL, número 16, mayo de 2021
Sección: Artículo científico
Recibido: 08-03-2021
Aceptado: 19-04-2021
Páginas de 76 a 102

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE PINTURA DE LA
PROVINCIA DE CÁCERES. SEGUNDA PARTE: EL RETRATO FEMENINO.
THE IMAGE OF WOMAN IN THE PUBLIC PAINTING COLLECTIONS OF THE PROVINCE OF CÁCERES.
SECOND PART: THE FEMALE PICTURE.

MARÍA ÁLVAREZ TOVAR

Profesora de Geografía e Historia, IESO Vía Dalmacia

<https://orcid.org/0000-0002-7277-94X>

mariaalvareztovar31@gmail.com

RESUMEN

Dentro del estudio completo de género sobre la mujer en las colecciones públicas de pintura cacereñas, merece especial atención la categoría del retrato, donde encontramos un amplio abanico de tendencias y artistas de la talla de Antonio Saura, Ángel Duarte, Oswaldo Guayasamín o Timoteo Pérez Rubio. El presente estudio trata de organizar y dar sentido lógico a un total de veintiuna piezas que describen pormenorizadamente los rostros y cuerpos femeninos de clientas, amigas y familiares.

Palabras clave: Retrato; categorías; mujer; colecciones públicas cacereñas.

ABSTRACT

Within the complete gender study of women in the public painting collections of Cáceres, the category of portraiture deserves special attention. We find a wide range of trends and renowned artists such as Antonio Saura, Ángel Duarte, Oswaldo Guayasamín and Timoteo Pérez Rubio. The goal of this study is to organise and give meaning to a total of twenty-one pieces that describe in detail the faces and bodies of female clients, friends and family members.

Key Words: image; categories; woman; public collections from Cáceres.

1. EL RETRATO FEMENINO

Autoras como López Fernández (1989) sugieren que la mujer a lo largo de la historia no había participado directamente en el hecho artístico, o lo que es lo mismo: la mujer había participado en el arte siempre como objeto entendido desde la subjetividad del varón¹. Sin embargo, este discurso resulta demasiado tajante, ya que cada vez son más las investigaciones que evidencian la existencia de un interesante grupo de artistas femeninas dentro de la historia del arte².

Lo que resulta innegable, al margen de cualquier juicio de valor, es el hecho de que el hombre había inventado un tipo de feminidad reflejo de sus deseos, pero también de sus temores, lo que influirá dentro del ámbito del retrato donde la postura escogida, el atuendo, la mirada o incluso el gesto, se diseñan en función de esta premisa. Debemos tener en cuenta que si ambos sexos tienen perfectamente delimitados sus roles en la sociedad, el arte, fiel reflejo de la misma, plasmará todo aquello que se viene dando en la realidad cotidiana. El retrato, en la soledad de su composición, se alza como uno de los géneros donde mejor se aprecia la esencia misma que define estos prototipos y personalidades. Será en el siglo XIX cuando el retrato femenino se extienda más allá de la corte y de la nobleza, alcanzando un enorme desarrollo en las nuevas esferas sociales.

A la hora de abordar el tema del retrato, debemos tener presente la existencia en nuestra literatura contemporánea de una interesante fuente para acercarnos al estudio del retrato femenino de la época. Francisco Javier Pérez Rojas (2003), de la Universidad de Valencia, revalorizó su importancia escribiendo el artículo titulado: "La Quimera de Pardo Bazán y el retrato elegante femenino." En sus líneas, rescata la importancia de esta obra para el estudio y análisis del retrato de finales del siglo XIX y principios del XX³. Pardo Bazán en su *Quimera* describe al retratista, mostrando a este género como uno de los predilectos entre pintores y clientes.

Dicha obra se convierte entonces, a pesar de ser novela, en una fuente de gran utilidad para evocar el variopinto ambiente de la clientela artística de la época en nuestro país, es decir, la alta sociedad madrileña y los diferentes caracteres de las mujeres que formaban parte de ella. En definitiva, una obra que nos hace viajar por el ambiente que se respiraba detrás de la realización de un retrato a través de los ojos de un artista, Silvio Lago.

¹ M^a Ángeles LÓPEZ FERNÁNDEZ, "La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto." *Arte, Individuo y Sociedad*. N^o2, Madrid, (1989), p. 56.

² Sobre este tema ver, Ángeles CASO, *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras*. Madrid, Planeta, 2005, o Ángeles CASO, *Ellas mismas: Autorretratos de pintoras*, Madrid, 2016.

³ Concha LOMBA SERRANO *et al* (coord.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Zaragoza, Instituto Aragonés de la mujer, 2003, pp. 43-61.

A la hora de organizar el material para la elaboración de este trabajo, partimos de veintidós retratos femeninos pintados al óleo⁴. Las obras de las que se ocupan estas líneas son una serie de piezas que arrancan en el siglo XIX y nos trasladan prácticamente hasta nuestros días. Las clientas y protagonistas suelen ser mujeres pertenecientes a una tímida clase acomodada pues en la región extremeña no tiene un desarrollo amplio la burguesía como grupo social propiamente delimitado y en cuanto al pueblo llano, difícilmente podía encargarse retratos u otras obras de arte.

Además de modelos de cierta posición social, aparecen en algunos casos mujeres que guardan una íntima relación con el artista como son su propia esposa, hija, familiares o amigas. Entre el variado elenco de autores que se dan cita dentro de las colecciones públicas cacereñas, destacan nombres propios del panorama artístico extremeño como Antonio Solís Ávila, Juan Caldera Rebolledo, Conrado Sánchez Varona, Gustavo Hurtado Muro, José Bermudo Mateos o Timoteo Pérez Rubio. Junto a ellos, otros artistas españoles de la talla de Emilio Sala, Alcázar Tejedor o Antonio Saura. No podemos dejar de mencionar alguna obra de la artista Madelaine Leroux que se encuentra custodiada en el museo del matrimonio Pérez Comendador Leroux en Hervás⁵. La artista francesa, aunque especializada en el paisaje y en las grandes panorámicas de ciudades, está presente en algunas piezas en las que posa como modelo y también será autora de algún autorretrato.

2. EL RETRATO OFICIAL

Entre los fondos del Museo Provincial de Cáceres se custodian, aunque no están expuestos al público, dos retratos de la reina Isabel II de autoría desconocida y a pesar de no aparecer fechados, teniendo en cuenta la cronología de su reinado, podríamos encuadrarlos a mediados del siglo XIX⁶. Se trata de dos versiones de la misma obra, una de cuerpo entero (Fig.1) y otra de medio cuerpo (Fig.2). Ambas siguen la tradicional línea estilística del retrato oficial, en este caso impregnado con claros tintes románticistas. Se basan en una copia de uno de los retratos más célebres que Federico de Madrazo realizó como pintor de cámara de la reina⁷. El reconocido artista servirá de inspiración a los modelos difundidos a través de las

⁴ Existen interesantes retratos en el Museo Pérez Comendador Leroux de Hervás. El presente estudio se centra en una serie de piezas efectuadas con la técnica al óleo o similares y formato de lienzo o tela. Por esta razón, el dibujo a lápiz, carboncillo o acuarelas no se han abordado en este trabajo.

⁵ Nacida en los primeros años del siglo XX, Madelaine pertenecía a una tradicional familia de artistas. Su padre, Auguste Leroux fue un célebre ilustrador y profesor de la escuela de Bellas Artes de París. Al igual que sus hermanos André y Lucienne se dedicó a las artes bajo la tutela de su padre.

⁶ Moisés BAZÁN DE HUERTA, Carmen MARCHENA GARCÍA, Montaña PAREDES PÉREZ, *Patrimonio artístico del Ayuntamiento de Cáceres*, Cáceres, Ayuntamiento, 1996, pp. 74-77. Existe otro retrato de Isabel II con tan sólo cinco años de edad en el Ayuntamiento de Cáceres, por no estar expuesto al público, no se incluye en el presente trabajo

⁷ Prototipo de retrato oficial de Isabel II creado por Madrazo en 1846 que se encuentra en la colección del Banco de España y del que existen otros ejemplos tan significativos como el realizado en 1850 con destino a la Embajada de España ante la Santa Sede. También ejemplos en el museo del Romanticismo.

estampas y grabados de cobre del célebre Antonio Roca Sallent. Concretamente, estas dos obras tomarán de referente un grabado de 1852, hoy custodiado en la fundación Lázaro Galdiano, donde Roca representa a una joven Isabel con las mismas características que anteriormente captó el pintor de la corte.

A pesar de ser copias de calidad bastante discutible, pues se puede observar en ellas la distancia que las separa de la brillantez y exquisitez de los colores y factura del retrato original, podemos apreciar, sin embargo, algunos de los rasgos que caracterizan el retrato de Madrazo, como el ennoblecimiento de la fisonomía de la reina a través de una idealizada dulcificación de rasgos y el adorno de una riquísima indumentaria y pedrería. Sobre un fondo áulico de pilastras, mármoles y cariátides, empleado frecuentemente en este tipo de retratos, se presenta a la reina Isabel potenciando su dignidad real con los atributos de su soberanía, caracterizados en el cetro que apoya sobre el almohadón donde descansa la emblemática corona real.

Ataviada con un elegante traje de gran gala de moaré violáceo con volantes de gasas, a diferencia de la esbelta versión de Madrazo, en los ejemplos de Cáceres no se esconde la fisonomía natural de la soberana, tendente a la obesidad. Se puede comprobar por el atuendo cómo a mediados de siglo volvió el gusto por lo recargado y rococó, esta vez en el terreno de la moda. Los escotes, como observamos en la imagen, se abrieron formando un triángulo sobre el tórax, las mangas se confeccionaron cortas y desbocadas en el antebrazo (a la chinesca, a la pagoda o a la Pompadour) y las faldas iniciaron un paulatino engrosamiento a través de los volantes⁸.

Sobre su piel resalta un collar formado por diamantes y dos pulseras de brillantes y rubíes que secundan la hermosa y delicada diadema de oro y diamantes en forma de flores de lis que luce sobre su cabellera. Peinada a la moda del momento, en dos bandos que ocultan los pendientes cortos de diamantes, se intenta mantener aquí, en definitiva, la típica distinción de la pose a la vez que humanizar su figura ofreciendo una imagen casi adolescente de la reina acompañada de una mirada limpia y serena⁹.

Resulta lógico el interés de la corona por exhibir y transmitir una imagen cercana y de confianza de la monarquía en uno de los momentos más convulsos de la historia política contemporánea de nuestro país. El largo reinado de Isabel II estuvo plagado de luces y sombras¹⁰. Isabel pasó a la historia como una mujer atrapada por sus propias pasiones a la

⁸ Pablo PENA GONZÁLEZ, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, N.º0, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Madrid, (2007), p. 99.

⁹ Una descripción sobre el retrato de Isabel II de Federico Madrazo en el Museo del Prado, extractada de GUTIÉRREZ, A., *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. 128.

¹⁰ Sobre la monarca ver, Isabel BURDIEL, *Isabel, una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus, 2011. Interesante obra, ganadora del Premio nacional de Historia 2011, donde la autora, catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia, expone como reinó bajo la larga sombra de

que en cierto modo, no dejaron gobernar de manera efectiva. A pesar de su cuestionada belleza y gruesa complexión corporal, lo cierto es que fue un secreto a voces que su lista de amantes fue tan amplia, que en muchos la acusaron de resolver los asuntos de estado en la alcoba.

Sin pretender entrar en polémica ni sensacionalismos, lo cierto es que la manera de amar o vivir la sexualidad de la hija de Fernando VII no fue aceptada para una mujer, y mucho menos para una reina. Presionada desde todos los ámbitos de poder y de gobierno, su etapa de reinado fue extraordinariamente compleja a nivel político. Atrás quedaron los tiempos gloriosos de los Austrias. En el caso de la segunda Isabel, cuyo nombre hizo honor a la católica, no se estaba forjando la construcción de un imperio, por el contrario, los españoles estaban asistiendo lentamente a la firme decadencia del mismo.

3. EL AUTORRETRATO

En el siglo XIX, las mujeres artistas habitaban una cultura hostil, plagada de imágenes de mujeres erotizadas cuyas energías se consumían en hacer el amor y preparar el café¹¹. Cuando las artistas del siglo XX afrontan el tema de su propia imagen, plantean la posibilidad de existir de forma independiente de la mirada masculina, de crear para sí una identidad que no dependa de ello¹². Así, el autorretrato es el primer tema puramente femenino que encontramos en las pintoras de principios de siglo, y como tal aparece en todos los movimientos de vanguardia, desde el simultaneísmo ruso-francés de Sonia Delaunay hasta el expresionismo sueco de Sigrid Hjerten. Son mujeres artistas que se sienten en la obligación de buscar en ellas mismas las fuentes de su arte, dada la falta de una tradición de pintoras de la que no hemos sido conscientes hasta hace muy poco¹³.

En este trabajo presentamos el *Autorretrato* (Fig.3) fechado en 1947 de la Francesa Madelaine Leroux (París, 1902-Madrid, 1985), pintora que nació en el parisino barrio de Montparnasse. Habitar en el seno de una familia de artistas hizo que tuviera una formación clásica ligada a la pintura de historia, el retrato y el paisaje decimonónico francés. No olvidemos que París en ese momento era la capital del arte, de la moda y la Belle Époque. Esta familia de artistas parisinos, de cierto prestigio social y cultural, se alza como prototipo de la nueva clase media burguesa, de marcado carácter intelectual. Desde muy joven Madelaine viaja por Europa, Italia primero y después hacia 1929 ingresa como pensionada

una madre poderosa que la despreciaba, de un marido que la odiaba y de unos partidos liberales que, incapaces de entenderse entre ellos, trataron de manipularla en beneficio propio.

¹¹ Rosa GARCÍA RAYEGO, "Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo" en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/instifem/cuadernos/cuaderno%201.doc>. Consultado el 10/08/2016.

¹² Sobre el tema del autorretrato ver, Ángeles CASO, *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Oviedo, Libros de letra azul, 2016.

¹³ Amparo SERRANO DE HARO, "Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos," *Polis: Revista latinoamericana*, Nº 17 (2007), p. 3.

por el Instituto de Francia en la Casa Velázquez de Madrid. Será en esta ciudad donde comience su relación con uno de nuestros artistas más reputados en aquel momento, el escultor Enrique Pérez Comendador (Hervás, 1900 – Madrid, 1981).

En esta versión del Museo Pérez Comendador Leroux de Hervás, Madelaine se representa vestida de manera sencilla con camisa blanca, medallón con camafeo y una juvenil lazada en el pelo que recoge el peinado en un favorecedor semirrecogido. Podemos señalar que su autorretrato está a medio camino entre el retrato de busto y el de medio cuerpo, una obra de tono amable y colorido alegre con una pincelada directa pero reposada que transmite cierta madurez. Para esta época, los años cuarenta, Madelaine tenía cuarenta y cinco años, aunque por lo sonrosado de sus mejillas y las facciones de su rostro, debió conservar durante muchos años la fuerza y la frescura de la juventud. Podemos calificar la pieza como un retrato sincero y sin artificio, que por otro lado guarda cierta coquetería e idealización. Sin duda, en la obra de la francesa resuenan los ecos de la efervescente bohemia parisina.

4. RETRATO DE BUSTO

Comenzamos este repaso adentrándonos en el universo del retrato femenino infantil. La niña protagonista de *Retrato de María Picón y Pardiñas con capota* (Fig.4) es sobradamente conocida debido, en buena medida, a que se trata de una obra propiedad del Museo del Prado que se encuentra depositada en Cáceres. María era hija de Jacinto Octavio Picón y Bouchet, conocido personaje de la época, de ideas políticas liberales, que se dedicó desde muy joven a la crítica artística. Entre otras dedicaciones, fue biógrafo de Velázquez, novelista, también académico de la Real Academia Española de Bellas Artes, secretario y vicepresidente del Ateneo, diputado a Cortes y vicepresidente del Patronato del Museo del Prado. Precisamente, por su condición de crítico de arte, tuvo relación con numerosos artistas que en el caso de Emilio Sala (Alcoy, 1850 – Madrid, 1910) se convirtió en amistad personal¹⁴.

Este delicioso retrato infantil de 1882 emana ingenuidad y dulzura, no solo a través de la expresión y mirada curiosa de la niña, sino a través de la propia técnica, que consigue enfatizar la frescura, inmediatez y diversión propias de la niñez. A excepción del rostro que aparece más trabajado, Emilio Sala desarrolla una técnica rápida y algo sumaria a base de pinceladas anchas y entrecruzadas, donde cobran protagonismo los tonos verdes, azules y blancos, sin olvidar algunos tonos rosados, como en las mangas, toques que alegran la monotonía cromática de la composición¹⁵. A través de los lujosos complementos (como los pendientes de oro de los que penden unas piedras grandes y azules que podrían ser zafiros) y

¹⁴ La obra se incluye en el inventario general del Prado que puede ser visitado en la web oficial, donde cuenta con una completa ficha que aporta interesantes datos sobre la pieza, <http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-picon-y-pardias-con-capota-blanca/eb4df16e-ce17-46a0-ac98-85943fafd387?searchMeta=maria%20picon%20y>. Consultado el 18/07/2016.

¹⁵ Encontramos una interesante información sobre este lienzo en Manuel ORIHUELA, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla, Madrid*, Museo Nacional del Prado, 2007, p.174.

de la textura de las telas de la capota, se denota el estatus de la pequeña, perteneciente a una adinerada familia afincada en la capital madrileña.

Dentro del ámbito de los creadores extremeños, tenemos este *Retrato de mujer* (Fig.5) del celebrado pintor José Bermudo Mateos (Trujillo, 1853 - 1920), expuesto en el Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla. Se trata de un boceto preparatorio del modelo utilizado en una obra de mayor envergadura. La retratada es probablemente su pareja, la sevillana Visitación Alfaro a quien tomará como modelo y referente en varias obras como *Mujer de espaldas* o *¡Vaya un par!*¹⁶. En este caso como boceto preparatorio, el retrato presenta una pincelada gruesa, rápida e inquieta donde la inmediatez del cálido colorido anula por completo la presencia de la línea y el dibujo que se tornan prácticamente innecesarios. Visitación aparece con un peinado consistente en un recogido de moño alto, aspecto con el que suele aparecer en su faceta de modelo.

El retrato no será el género más habitual del extremeño, pues suele adscribirse su figura a la pintura costumbrista de finales del XIX, en la que las escenas al aire libre cobran el mayor protagonismo. Con ellas, “El pintor Bermudo” tiene el mérito de haber concurrido en multitud de ocasiones a las exposiciones oficiales de BBAA siendo frecuentemente galardonado. Su particular visión del costumbrismo, más sincera y cercana que la idealización habitual del género, le hacen merecedor, junto a su carrera plagada de premios y reconocimiento del título de pintor extremeño del S. XIX¹⁷. Debemos señalar que en las últimas décadas, la figura del artista natural de Huertas de ánimas pareció caer en el olvido. Sin embargo, diversas investigaciones y trabajos de autores como Yolanda Fernández Muñoz, vuelven a poner en primera línea la preciada producción artística de Bermudo así como interesantes aportaciones al conocimiento de la vida y obra del pintor trujillano.

Mucho menos colorido que los dos ejemplos anteriores, aunque íntimo y sincero se torna el *Retrato* (Fig.6) realizado por el artista Pedro Campón Polo (Casas de Don Antonio, 1885 – Ondarreta, 1942) datado en el primer tercio del siglo XX¹⁸. Es considerado como uno de los mejores dibujantes y retratistas extremeños, representando además para la pintura cacereña una alternativa realista al costumbrismo bucólico que venían practicando Juan Caldera o Eulogio Blasco. En esta pieza protagonizada por una mujer madura, vestida con un elegante traje negro, se puede apreciar la concepción poética del dibujo que tiene el artista. En sus obras se interpreta a la mujer como símbolo de elegancia, estudiada intensamente. Tal es así que en su autorretrato de 1920, aparece pintando un desnudo femenino.

El pintor natural de Casas de Don Antonio, encontró en Madrid un grupo de ilustradores modernos de la talla de Rafael Penagos o Salvador Bartolozzi, que tendrán una gran

¹⁶ Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, *José Bermudo Mateos (1853-1920)*, Diputación de Badajoz, 2015 (Catálogo exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz entre octubre 2015- enero 2016), p. 23.

¹⁷ Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, “Bermudo y la pintura costumbrista” *Norba Arte*, XVIII-XIX (1998-1999), p. 258.

¹⁸ M^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI (coord.), *Plástica Extremeña*, Badajoz, Caja Badajoz, 2008, p. 400.

influencia en su concepto del dibujo y del retrato, en el refinamiento y gusto por la individualidad.¹⁹. Más allá del realismo de las arrugas que representa o de los cabellos canosos recogidos en el estirado moño, la mirada de la anciana demuestra la serenidad y sabiduría vital que otorga el paso de los años. Con una mirada firme y nostálgica, la retratada se alza como una dama de cierto rango, y la solemnidad con la que se representa es buena prueba de ello. La vigorosa pincelada, aplicada de manera directa aunque perfectamente estudiada, va modelando y diseñando las facciones del envejecido rostro. El moderno acabado de esta pintura contrasta claramente con la imagen real de la protagonista.

Precisamente su atuendo nos sirve para mencionar un aspecto que ha fascinado a muchos artistas e intelectuales: la simbología del luto. Se trata de una de las muestras de cultura popular y religiosa más interesantes para la mayor parte de los pintores de esta época finisecular y de principios del nuevo siglo. Forma parte de la denominada estética de la "España Negra," aquella imagen romántica del país que resaltaba los aspectos más instintivos, crudos e irracionales de las tradiciones populares y religiosas de sus gentes²⁰. El pintor Darío de Regoyos y su amigo el escritor modernista Verhaeren, realizaron una de las obras literarias más interesantes relacionada con estos temas, titulada *La España Negra*, publicada en 1889. En la forja de esta imagen falseada e idealizada, diseñada para satisfacer las fantasías intelectuales de los artistas extranjeros, la mujer no saldrá muy bien parada.

A lo largo del siglo XIX se dedicaron numerosos estudios científicos a demostrar la inferioridad intelectual femenina, llegándose a la convicción de que la mujer poseía una inteligencia inversamente proporcional a su capacidad reproductora, ya que la matriz ejercía una especie de tiranía que las hacía seres más viscerales, irracionales y tendentes a las emociones y la sensibilidad²¹. Por todo ello no es de extrañar que fuera la mujer el exponente y representante de todo ese mundo misterioso, irracional y fantástico representado por las tradiciones populares y el catolicismo. Se establecen imágenes-tipo como la beata, la caritativa, la viuda enlutada, etc. En definitiva, resulta innegable el triunfo del negro en la vestimenta de la mujer hasta la segunda mitad del siglo XX, un color que va más allá de lo simbólico, pues será escogido además por ser un tono favorecedor y de gran elegancia, una herencia que perdura hasta nuestros días en el ideario colectivo.

El célebre escultor cacereño Enrique Pérez Comendador (Hervás 1900 - Madrid 1981) también experimentó el ámbito de la pintura, aunque su producción, en este sentido, no se

¹⁹ Miguel HURTADO URRUTIA, Rosa PERALES PIQUERES, "Apuntes para el estudio del artista extremeño Pedro Campón", *Norba Arte*, XX-XXI, (2000-2001), p.130.

²⁰ Sobre el tema de la España Negra ver: BLANCA ARMENTEROS, J. "La mujer en la España Negra" en SAURET GUERRERO, T. y QUILES FAZ, A. (Ed.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga, 2002.

²¹ María, LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer en la pintura Española 1890-1914*. cit., pp. 36-40. En el primer capítulo dedica un apartado a la ciencia y el discurso sobre la debilidad y perversidad femenina (Págs.36-40). La autora da a conocer un montón de referencias de artículos y publicaciones científicas cargadas de misoginia e irracionalidad cuya única obsesión era la de demostrar la inferioridad mental de la mujer como manera de salvaguardar el viejo orden que en el siglo XIX parece tambalearse.

ha distinguido con los mismos honores y el reconocimiento que sus trabajos en las tres dimensiones. *El Retrato de Luisa Sánchez Peña* (Fig.7) es un pequeño cuadro que forma parte de la colección del Museo Pérez Comendador Leroux de Hervás, a través de la donación efectuada por la hija de la protagonista del cuadro, Aurora Sánchez Pérez. En este pequeño óleo sobre cartón, que no aparece expuesto al público, únicamente se representa el rostro de Doña Luisa. Aunque no aparece fechado, el estilo y peinado del personaje nos podría acercar a la década de los treinta o los cuarenta. Observamos en él una mujer que desprende cierta modernidad y glamour. Si tenemos en cuenta la escasez de este tipo de obras en la producción de Pérez Comendador, podemos imaginar una cierta amistad del artista con la modelo.

Rompiendo con la tradición realista del retrato, en el Museo Provincial de Cáceres encontramos una de las piezas contemporáneas más conocidas de la sala, *Esther en su sillón* (Fig.8), obra de Antonio Saura (Huesca 1930 – Cuenca 1998). En ella tiene lugar una reinención del género. Este cuadro pertenece a la serie titulada “Mujeres en el sillón”, expuesta en 1967 en la *Galerie Stadler* de París. Temática y compositivamente guarda cierta semejanza con otras obras del pintor aragonés como *Brigitte Bardot* (1959), actriz fetiche para Saura y *Geraldine en su sillón* (1967)²². En la mayoría de sus cuadros el artista refleja una gama de colores reducida al máximo: negro, blanco y paulatinamente toques de rojos, grises, algún pardo, ocre y el azul agrisado y sombrío.

No se decanta por una abstracción absoluta, manteniendo siempre el apoyo de algún motivo figurativo. Tampoco se preocupa por el fondo o el medio donde se localiza la figura ya que en la composición no afecta el lugar donde está. Con motivo de la exposición titulada “*Saura. Damas*” llevada a cabo por la fundación Juan March de Madrid en el año 2005, Marina Saura, hija del artista, realizó unas declaraciones que nos ayudan a comprender e interpretar este tipo de obras: “*En sus cuadros de mujeres hay elogio y crítica, hay amor y odio. A mi padre no le interesaba cualquier belleza femenina, para él sólo lo profundamente intenso era bello*”.²³ Se abre paso entonces un nuevo planteamiento de la belleza que va más allá de lo estrictamente formal. Sin embargo, a pesar de intentar traspasar la barrera de lo puramente sensorial, elevando este concepto, es innegable que la propuesta de Saura no deja de tratar a la mujer bajo una perspectiva erótica y sexual.

Defensor del *Action Painting*, en esta obra se aprecia una de sus mayores influencias, el expresionismo abstracto americano de Pollock. A través de la obra se aprecia la libertad del gesto pictórico a la hora de aplicar la pintura y el modo rápido y nervioso de extenderla. Saura, sin duda, se convierte en uno de los principales polos de referencia de la historia del arte contemporáneo español.

²² Juan Manuel BONET, *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*, Fundación Juan March, Madrid, 2016.

²³ Declaraciones extraídas del artículo de Elsa Fernández Santos para la sección cultural del periódico El País, publicado el 25 de abril de 2005.

http://elpais.com/diario/2005/04/25/cultura/1114380006_850215.html. Consultado el 18/11/2016.

Al más puro estilo del quattrocento italiano, figura en el museo de Hervás, un espléndido *Retrato del matrimonio Pérez Comendador Leroux* (Fig.9), que el pintor Francisco Lagares (Madrid, 1948) dedicó a la pareja en 1974, coincidiendo con su segunda etapa de estancia en Roma. Sobre el fondo negro, se contrasta este retrato de busto de la pareja de artistas en el que Enrique posa de frente y Magdalena de perfil, ambos representados en su plena madurez. Sus rostros y expresiones denotan cierta severidad y aire aristocrático, como si de unos modernos duques de Urbino se tratase, al modo de Piero della Francesca. Sin embargo, como viene siendo habitual otros en retratos anteriores, sobre todo de Madelaine, la vestimenta del matrimonio es de lo más sencilla y austera. Enrique luce una chaqueta gris, nada ostentosa y Madelaine viste con chaqueta rojo burdeos y pañuelo blanco. El paso de la edad, las arrugas y el clareado cabello parecen no robar nada de la elegancia que desde niña poseía la francesa. Una mujer que renunció a una vida en la capital parisina para vivir junto al gran amor de su vida, acompañándole en su actividad y animándole en su trabajo diario.

Madelaine fue en definitiva una mujer que sustituyó el bullicio parisino por la tranquilidad del campo extremeño, donde veraneaba para disfrutar de un verdadero descanso. Podemos afirmar que algunos rasgos de su personalidad: humildad, autenticidad o intelectualidad, quedaron perfectamente reflejados en los retratos que de ella conservamos. Uno de los aspectos más interesantes del museo es que, a pesar de estar dedicado al matrimonio de artistas, no solo custodia las obras realizadas por el escultor extremeño y su mujer, también conserva la colección artística de la pareja con obras ejecutadas por la familia de la francesa, de artistas amigos así como otras donaciones, completando y enriqueciendo de esta manera sus contenidos.

Mención aparte merecen los retratos llevados a cabo por el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Quito, 1919 - Baltimore, 1999), donde ofrece su particular visión a la hora de plasmar al ser humano²⁴. A través de sus obras se plantea una profunda reflexión acerca de distintos temas sociales, donde refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad, denunciando también la violencia. Una sensibilidad especial donde se mezclan componentes muy distintos y que otorgan a sus obras una singular y reconocible impronta: tintes expresionistas, desmembramiento cubista, aura indigenista, ternura, desolación, odio, esperanza, etc. A través de ello elabora un análisis de las miserias que le ha tocado vivir al ser humano: guerras, genocidios, campos de concentración, dictaduras, torturas, el hambre o la desigualdad. Propone, en definitiva, una reivindicación de los más humildes, víctimas de la humillación y el abuso por parte de los organismos de poder. Por este motivo, el artista es considerado exponente de la lucha contra el colonianismo.

El género del retrato no es un campo desconocido para el ecuatoriano, pues a lo largo de su carrera representó a relevantes personalidades femeninas del mundo político y cultural como la princesa Carolina de Mónaco, Danielle Mitterrand, Rigoberta Menchú o Mercedes Sosa. De gran belleza y en un tono algo más amable de lo que tiene por costumbre, se

²⁴ Francisco GIL TOVAR, "En torno a la figura de Guayasamín", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Nº8, (1960), p. 538.

presenta el *Retrato de Ulla* (Fig.10), obra que aparece sin fecha, pero dado su estilo podríamos ubicar en la década de los años ochenta. La identidad de la protagonista no es muy clara, pero por el nombre y los rubios cabellos, podría evocar a la musa de Ingmar Bergman, la actriz Ulla Jakobsson, que además falleció por aquellos años. Se trata de un retrato de grandes dimensiones donde solo se refleja la cabeza de la protagonista.

Reúne esta pieza alguna de las características propias de su estilo como la oscuridad y neutralidad del fondo, el empleo de una gruesa y empastada pincelada o poner el acento en los grandes ojos almendrados. Rompiendo la oscuridad de su paleta, se muestran los dorados cabellos sueltos a juego con una exótica mirada, reflejada en un iris felino de color también amarillo. A través de la aplicación de pinceladas blancas por la superficie del rostro, se logra un juego forzado y artificial de luces y sombras, así como sensación de volumen. Podemos afirmar que el retrato de Ulla se torna algo más amable y feliz, a diferencia de la mayoría de las obras del artista que analizamos en este trabajo.

Este sería el caso de las obras ligadas a su serie *La edad de la Ira*, a la que pertenecen los siguientes ejemplos. *Salira y Shatila* (Fig.11), de 1987 es una obra donde se puede apreciar la utilización de un recurso técnico muy adecuado para reforzar el carácter expresivo y emocional de la composición. El uso de tierra, grava y pequeños pedriscos mezclados con el pigmento, generan superficies ásperas y rugosas que evocan sensaciones de desasosiego y crudeza. El tratamiento del rostro de las mujeres presenta el característico lenguaje formal de Guayasamín; Falta de naturalismo, tendencia a la geometrización, superficies seccionadas en planos, así como una influencia de la cultura y arte indígena. Todo ello conduce a la construcción de unos rostros más cercanos al mundo de las máscaras tribales que al de la fiel reproducción mimética.

El colorido se aplica de una manera muy expresiva, decantándose en este caso por intensos tonos rojos, sobre todo para el fondo, en una clara alusión a la sangre, y también los azulados, grises y negros²⁵. Las lágrimas que brotan de los ojos, así como la boca abierta de la mujer de la derecha, donde además parece brotar la sangre, son un fiel exponente del tema tratado en esta serie de obras: La guerra y la violencia, el sufrimiento de la humanidad ante las acciones de hombres que se destruyen a sí mismos. Para ello, Guayasamín hace uso de la mujer como máximo exponente de víctima y testigo del odio. Sobre la madre, esposa, hija o hermana recae todo el sufrimiento y dolor ante las pérdidas humanas. Alejada históricamente del poder y la política, la esencia femenina se muestra como espalda que soporta el peso de la brutalidad humana. Podemos relacionar esta concepción con las antiguas teorías antropológicas que vinculaban el sentimiento y el ámbito irracional a la capacidad fisiológica de engendrar, por tanto, a la propia femineidad. La mujer será puro reflejo de lo visceral, de la sangre, la vida y también la muerte, idea esencial a la hora de forjar su imagen en este tipo de temas²⁶.

²⁵ http://www.ecured.cu/Oswaldo_Guayasam%C3%Adn/ Consultado el 20/08/2016.

²⁶ María LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, cit., p. 16.

Cabeza gritando (Fig.12) pertenece a la misma serie, presentando características similares a la obra anterior aunque en este caso solo aparece una figura, en un plano más cercano. Se trata de un rostro de perfil que con su desconcertante boca y desorbitantes ojos, lanza un grito que parece estar desgarrándole el alma. Es obvia la extrema sensibilidad que el artista demuestra ante los conflictos bélicos que le toca presenciar a lo largo del siglo XX, pero también la pobreza, desigualdad y la violencia en América Latina. A tenor del tema, este retrato nos evoca inevitablemente el recuerdo de la desolada madre del Guernica, pues ambos ejemplos parecen representar del mismo modo la sensación de sufrimiento ante las consecuencias de la violencia²⁷.

En la misma sintonía se encuentra *Homenaje a Tania* (Fig.13), una obra estructurada en tres partes donde se reflejan las actitudes de la niña Tania ante distintos momentos durante el bombardeo de su ciudad. Un estudio demoledor del dolor asumido por una inocente mirada que presencia como su entorno se destruye, sus vecinos mueren y su vida se paraliza al sonido de las bombas. Solo es necesario reflejar el rostro de la niña, y sobre todo su mirada, para captar una verdadera leyenda del tema. No importa el lugar concreto o la identidad de la protagonista, pues el mensaje es universal, la injusticia que supone este tipo de acciones llevada a cabo por los gobiernos, que repercuten directamente en la sociedad civil. Sin comerlo ni beberlo, se convierten en víctimas indefensas a las que les arrebatan su propia vida. Esta vez, Guayasamín presenta una paleta casi monocroma, pero más cálida e incluso amable que en los ejemplos anteriores. El fondo se limita a mostrar el blanco de la tela mientras que en tratamiento de la figura juega con dos tonalidades, el marrón oscuro para el cabello y los tonos más pardos y anaranjados para la piel del rostro.

De nuevo las facciones muestran la seña de identidad del artista, rostros que parecen verdaderas máscaras donde los ojos, muchas veces envueltos en lágrimas, cobran prácticamente todo el protagonismo. Al igual que en sus maternidades, Guayasamín utiliza a la mujer como medio para la expresión del sufrimiento. De acuerdo con el grueso de su producción a lo largo de las dos grandes series que aborda, la mujer encarna el ideal del amor incondicional materno, la ternura, sensibilidad, entrega e inocencia. En definitiva, el concepto de mujer como madre protectora y doliente de todos los males que sufren sus hijos, se torna universal y parece el mejor vehículo de expresión de tales ideas.

5. RETRATO DE MEDIO CUERPO

La sobriedad y el recato serán una de las señas de identidad de los retratos femeninos de las colecciones públicas de pintura cacereñas, pero también será el reflejo de la realidad cotidiana del país. La mujer española, sobre todo después de la guerra civil, se muestra en la pintura de una manera mucho más pudorosa, evitando la ostentación y manteniendo siempre el decoro. Atrás quedaron las maravillosas ilustraciones y óleos finiseculares que

²⁷ Daniel SCHÁLVEZON, "Arte y realidad social en América latina: la pintura de Oswaldo Guayasamín", *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*, Nº 3, (1991), pp. 53-58.

mostraban el lujo y ociosidad de la burguesía catalana o madrileña. Obras donde la imagen de la mujer se cargaba de matices, donde surgieron nuevos tipos y modos de representación que enriquecieron, sin lugar a dudas, la producción retratística.

La década de los treinta fue extremadamente convulsa en el terreno político nacional, prueba de ello será el estallido de la contienda. El país desgarrado y arruinado por la guerra, debe reconstruir todas las estructuras del sistema. En el terreno de la cultura y la sociedad, la ideología vencedora e impuesta por el nuevo régimen emana un férreo conservadurismo donde la tradición, la familia y la religión se alzan como la mejor garantía para salvaguardar unpreciado orden social. En este sentido, la mujer se utiliza como una pieza esencial de esta nueva sociedad, convertida en pilar fundamental y sostén de la familia, embajadora de la iglesia velando siempre por el interés de la familia siendo ejemplo de virtud y ternura. La importancia de la educación en este modelo de mujer y la implantación de sus valores, se pone de manifiesto en la creación de la sección femenina de la Falange y la tarea educativa que llevan a cabo sobre todo durante la primera etapa del Franquismo.

Además de la propia coyuntura nacional, la región extremeña cuenta con una serie de circunstancias que condicionan la producción artística. Uno de los más destacados será el no contar con una burguesía adinerada, al estilo de las grandes ciudades, que suelen ser las promotoras de este tipo de obras. Es muy reducida la presencia la alta sociedad, hedonista y narcisista que gusta perpetuar su imagen, utilizándola para decorar los salones y estancias principales de sus mansiones y caserones. Dicha situación repercute inexorablemente tanto en el número de obras que se llevan a cabo, como en la temática y demás aspectos formales.

Si el luto en todo su artificio y significado resultó interesante para los artistas, otra de las imágenes prototípicas y definitorias de ese espíritu de lo tradicional, se encuentra sin duda en la mujer vestida de mantilla. Se trata de un elemento que aún en su imagen una serie de condiciones, muy afines a la ideología y valores que venimos comentando: Tradición, religión, defensa de la patria y valores nacionales. La historia de la mantilla es muy antigua y parece ser que procede del antiguo manto que utilizaban las mujeres para resguardarse del frío. Desde ahí evolucionó hasta convertirse en un elegante tocado de blonda y encaje sostenido por peinas o “Tejas” que han ido evolucionando con el paso de los años.

Será a partir del Siglo XVIII cuando su uso se generalice entre las clases sociales más elevadas, utilizándose para importantes ceremonias como bodas y bautizos, la Semana Santa, las grandes corridas de toros, etc. En el siglo XIX la reina Isabel II la elevó como tendencia y a pesar de que a su muerte su uso cayó en retroceso, en el centro y sur de la península, sobre todo en los pueblos y el ámbito rural, siguió estando presente en la indumentaria de ocasión festiva o solemne²⁸.

En los fondos del museo de Cáceres se localiza *Señora con mantilla* de César Fernández Ardavín (Fig.14), una obra que revela cómo desde las clases más acomodadas se tiene el gusto por retratarse con un complemento de esencia “Española.” El cuadro representa a una

²⁸ Pablo PENA GONZÁLEZ, “Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)”, cit., p. 103.

señora de mediana edad que porta una elevada mantilla negra con delicados motivos bordados, captados finamente en su transparencia por el artista. Complementa su atuendo unos guantes claros y una bella cruz de plata de collar. Tanto el tono del traje, negro riguroso, como el colgante y la mantilla, hacen pensar que podría ser una vestimenta adecuada para vivir la semana santa. La escena se desarrolla en un interior donde destaca el vivo rojo del terciopelo del asiento reclinatorio, así como los tonos del lujoso tapiz que se encuentra a su espalda. Ambos elementos permiten entrever la posición social de la retratada. Una pintura, en definitiva, de marcado carácter realista con gran protagonismo de la línea y el dibujo. El pintor César Fernández Ardavín (Madrid, 1883 - 1974) pertenece a una importante familia de artistas, siendo su hijo la figura más conocida, el reputado cineasta de igual nombre y autor de películas como *La Celestina* o *El Lazarillo de Tormes*. Además de su hijo, el hermano del pintor también dedicó su vida al cine, algo que pone de manifiesto ese ámbito familiar donde se respiraba un extraordinario ambiente cultural.

Tanto esta obra como la siguiente, *Retrato de mujer* (Fig.15) de Ricardo Fernández Granado, presentan una estética y estilo muy similar por lo que ambos se podrían situar en una misma época, los años treinta o cuarenta del siglo XX²⁹. Sobre todo en este último ejemplo el peinado suelto, muy corto y con ondas al agua, refleja una estética que guarda tras de sí el concepto de la mujer a partir de los años veinte. Desde el extranjero se exportó la idea de mujer moderna que disfruta de su emancipación y quiere demostrarlo visualmente mediante su apariencia, adoptando ciertas connotaciones masculinas. Por primera vez se usa en mujeres el pelo corto al estilo *garçone*, por debajo de las orejas con flequillo y patillas. Un peinado muy popular de la época será también el *wavy bob*, construido a base de ondas al agua como el que luce la retratada.

No obstante, debemos tener en cuenta que estas nuevas tendencias estéticas no influirán en todos los lugares por igual, mucho menos en los destinos más rurales del país donde la apertura hacia lo nuevo no suele ser demasiado habitual. A pesar de llevar peinado a la moda, la vestimenta de la mujer se enmarca en las más tradicionales líneas que el decoro provinciano mantenía, incluso en las clases más acomodadas. Aunque elegante, el rotundo negro aterciopelado del lujoso vestido tapa en exceso la piel de la protagonista. La capa trasera que luce hace hincapié en lo señorial del atuendo, serio y recatado, que al igual que ocurre con el retrato de Carmen (Fig.17), parece demasiado conservador. Una sobriedad rota por el colgante granate que lleva al cuello y que parece proporcionar un toque algo más desenfadado a su imagen. Salvando las distancias, esta pieza y la anterior son pinturas con ciertas reminiscencias de la estética realista de tintes simbolistas de Romero de Torres. Sin embargo, en estas piezas desaparece la carga psicológica y simbólica con la que el cordobés suele cargar a sus personajes.

Mucho menos solemne y recatado se muestra el siguiente cuadro donde podemos observar cómo los ideales de elegancia y decoro difieren de unos lugares a otros. Es un hecho

²⁹ Desconocemos el origen y trayectoria del artista Ricardo Fernández Granado, su nombre aparece en la firma del cuadro localizado en los fondos del Museo Provincial.

comprobado que la realidad social y el sistema político vigente intervienen directamente en el establecimiento de estos modelos femeninos. Es el caso del magnífico retrato de Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera 1896 – Río de Janeiro 1977) que representa a *D^a Louisa D. de las Mercedes Trevissick Craig* (Fig.16), fechado en 1943³⁰. La obra pertenece a un grupo de pinturas con las que el autor inmortalizó a mujeres de la alta sociedad brasileña, llevadas a cabo durante su estancia en el país carioca (donde residió hasta su muerte).

Los años cuarenta y cincuenta fueron una etapa dorada para los países de América Latina, pues inmerso el Viejo Continente en graves crisis políticas y económicas, derivadas de los conflictos bélicos, naciones como México, Argentina, Chile o Brasil pasaron a ser el destino de miles de personas que escapaban del horror y buscaban un futuro estable y próspero. Intelectuales, burgueses adinerados, así como grandes fortunas no dudaron en emigrar buscando mayor seguridad, algo que desembocó en un gran florecimiento económico y cultural en aquellos países. Este será el caso del pintor extremeño, que junto a su mujer Rosa Chacel, habiendo perdido todas sus pertenencias madrileñas, rehízo su vida en Río de Janeiro. La capital brasileña era una de las ciudades más hermosas del mundo y una metrópolis con una alta concentración de creadores³¹.

De esta etapa será la serie de retratos a la que pertenece nuestro ejemplo. Algunos autores han criticado la falta de realismo y franqueza que alcanzaba en otros retratos como los de su mujer Rosa Chacel, siendo los primeros demasiado idealizados y frívolos. Tan frívolos como la alta sociedad a la que está retratando, donde a través del lujo y la diversión se logran encontrar caminos de evasión y una alternativa a la crudeza de aquellos años de posguerra. De la misma serie existe un ejemplo de gran calidad, el retrato de *Carlos Drummond de Andrade*, y otro de su amigo español *Juan Gil-Albert*³². A pesar de la falta de reconocimiento de esta serie dentro de la prolífica andadura artística de Pérez Rubio, no se puede obviar el atractivo estético que presentan dichos óleos. Doña Louise D. de las Mercedes muestra una delicadeza y frescura que la hace destacar dentro de una colección como la extremeña, donde la mayor parte de retratos femeninos muestran un anquilosado y fuerte tradicionalismo.

Uno de los rasgos que destaca en la presente obra es la belleza y sensualidad de la protagonista. Sobresale la leonina cabellera castaña, suelta y moldeada, que enmarca el rostro de una mujer que parece alcanzar la treintena. Llamativo también el vestido de noche que lleva puesto, con un extraordinario escote corazón y finísimos tirantes que remarcan la belleza y esbeltez de los hombros. El detalle de la flor rosa prendida a la altura del pecho a la derecha, rompe la monotonía cromática del negro del vestido. Posiblemente Doña Louise D.

³⁰ Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, *Timoteo Pérez Rubio*, Badajoz, Diputación servicio de publicaciones, 1998, p. 107 – 110. El profesor Pizarro Gómez nos revela algunos datos sobre los retratos del pintor durante se estancia en Brasil.

³¹ Juan Manuel BONET, "Tres voces de la vanguardia extremeña: Isaías Díaz, Eugenio Frutos, Timoteo Pérez Rubio" *El arte en tiempos de cambio y crisis y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, (2010). p. 58.

³²Ibíd.

de las Mercedes, estaría a punto de acudir a un baile o cena de gala celebrada en alguna gran casa perteneciente a la oligarquía brasileña. En la obra de Pérez Rubio se nos presenta una mujer sensual, sin prejuicios, que muestra libremente su belleza siendo plenamente consciente de ella. Se muestra alegre, segura de sí misma para vivir y disfrutar de su acomodada posición, en definitiva para brillar en las reuniones sociales.

Factores como la cultura, alimentación, el clima o tipo de economía, hacen comprender los cambios sufridos en los códigos morales y de etiqueta de las altas esferas sociales.

En Europa y sobre todo en la España más profunda de la época, las clases medias y altas se rigen por estrictas normas morales afianzadas sobre el decoro, la discreción y por supuesto la sumisión al padre, hermano o marido. Sin embargo, en Estados Unidos y algunos países en pleno desarrollo en América del Sur se produce una clara apertura en esas reglas que dirigen el juego social.

Junto a obras de menor rango o categoría, conviven en Cáceres otras piezas que han recibido un gran reconocimiento nacional e internacional, consiguiendo premios y medallas que reconocen la calidad e importancia del artista en cuestión. Este será el caso de *Retrato de mi hija Carmen* (Fig.17) de Antonio Solís Ávila (Madroñera, 1899 - Madrid, 1968), un óleo que logró la tercera medalla de la muestra internacional de Bellas Artes de 1947³³. Solís Ávila pertenece a ese selecto grupo de artistas extremeños que conquistaron la capital del país, triunfando incluso más allá de nuestras fronteras³⁴. Debido a su elevado prestigio profesional y a la influencia que ejerció en el panorama artístico del momento, parece que artículos recientes han pretendido rescatar su figura con la puesta en valor de su carrera.

Sus inicios se vinculan al fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo y le encaminaron hacia el mundo periodístico. De hecho en Madrid pronto comenzaron a publicarse sus dibujos en revistas de tirada nacional. Su éxito se demuestra con la fundación de las revistas *Mundial* y *Alma Ibérica* y en 1924 con trabajos para el diario ABC. Combina este tipo de actividades con la realización de exposiciones de sus óleos y acuarelas de diversa temática, como por ejemplo el paisaje. De gran versatilidad a la hora de aplicar el óleo o practicar el dibujo, lo cierto es que la faceta más sobresaliente de la carrera del pintor será la de retratista. En la imagen que analizamos, con un dibujo ágil y espontáneo, Solís retrata sin ningún tipo de artificio uno de sus seres más queridos, su hija Carmencita, una joven de clase acomodada educada en un interesante entorno cultural y artístico.

A diferencia del estilo del cabello, bastante moderno, suelto y moldeado (a la moda del momento), el color y tipo de vestido, si bien es elegante, resulta un tanto conservador y demasiado solemne para una joven de su edad. Uno de los elementos que llaman la atención del conjunto será el bello detalle de la manga que remata en un largo y fino puño de encaje

³³ En la web oficial del Museo del Prado podemos leer una entrada en su enciclopedia virtual, sobre el artista. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/solis-avila-antonio/987ea492-b6ed-4911-a2fd-df3ae8c49ac8?searchMeta=antonio%20solis%20avila>. Consultado el 7/7/2016.

³⁴ M.^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *Plástica Extremeña*, cit., pp. 584 - 585.

negro. Carmen luce un peinado que se construye a base de prender con horquillas dos secciones separadas de cabello, una a cada lado de la cabeza, apareciendo el resto de la melena suelta dando la sensación de aspecto mucho más elaborado. La joven posa con cierta gracia apoyando una mano sobre la cadera y manteniendo fija una mirada que, aunque contenida, refleja las ansias de vivir propias de la juventud.

El hecho de que la Excelentísima Diputación de Cáceres cuente con una singular e interesante colección de pintura y escultura se explica por la creación de la Institución Cultural “El Brocense” que nacía en los años ochenta para fomentar el desarrollo y la promoción cultural en la provincia cacereña. Se abrió entonces la posibilidad de adquisición de nuevas piezas realizadas por artistas extremeños y de otros lugares que participaban en los distintos certámenes institucionales. Por esta razón, junto a obras de gran relevancia encontramos por ejemplo, en los fondos del Museo Provincial, otras de menor calado pero que por la temática cabe citar en este estudio. Tal es el caso del pintor Alfonso Martínez Blay (Valencia, 1949) con su obra titulada *Ensayo para cariátide* (Fig. 18). La pieza formó parte de la exposición dedicada al artista y titulada: *El Reino de Caronte*, llevada a cabo en el Museo Provincial del 10 de noviembre al 30 de diciembre de 2011. En medio de un aura atemporal, por tanto sin referencias al tiempo ni al espacio (aspecto característico de la obra de Blay), surge una figura femenina cuya esbeltez y pose (llevando los dos brazos hacia la cabeza para recogerse el cabello) otorgan cierta gracia y encanto a la composición. La joven modelo de cabellos oscuros presenta un aspecto muy mediterráneo y es captada en el momento de un ensayo para representar su papel de modelo y musa para la cariátide. El vestido blanco a modo de túnica otorga ese clasicismo propio del tema, aunque el peinado (melena suelta y ondulada) y pulseras de oro, ponen el toque moderno a la imagen. El tratamiento de los tonos blancos y los brillos, sobre todo a través de la piel de la joven, se realiza mediante una pincelada suelta que va conformando un verdadero realismo figurativo, cuyo concepto se abstrae mucho más que la propia forma que representa ese minucioso dibujo³⁵.

6. RETRATO DE CUERPO ENTERO

De entre todas las obras estudiadas relacionadas con el retrato femenino, los de cuerpo entero se realizan en menos ocasiones. Tradicionalmente, de cuerpo entero solían ser retratados el monarca y los miembros de la familia real y la nobleza, donde la indumentaria y los riquísimos complementos ayudaban a dignificar su imagen a la par que mostraban su poder al espectador. Con el ascenso de la burguesía a lo largo del S. XIX, en su obsesión por imitar los estilos de vida propios de la aristocracia tomarán en algunas ocasiones este modelo de representación como referencia. Debemos tener en cuenta que hacia la segunda mitad de dicho siglo, los géneros pictóricos sufren una gran renovación al son de los cambios experimentados por el nuevo mercado artístico imponiéndose, entre otras cosas, nuevas

³⁵ En el folleto editado en 2011 por la Junta de Extremadura con motivo de la exposición “*El reino de Caronte*”, María del Pilar Merino Muñoz, entonces Directora General de Patrimonio Cultural, realiza una visión general sobre el estilo del artista en las obras seleccionadas para dicha muestra.

facetas que representar. Se trata de una especie de democratización de lo artístico, donde el autor posee libertad para escoger los temas de su pintura y la manera de representarlos. En este sentido, campesinas, bailarinas, damas de la alta sociedad o de los barrios marginales, amantes, familiares...todas ellas pueden, en algún momento, ser retratadas de este modo.

Los ejemplos pertenecientes a esta categoría los encontramos en el Museo Pérez Comendador Leroux de Hervás. En *Mujer con vestido azul* (Fig.19) de Madelaine Leroux, a través de una paleta viva y alegre se presenta el retrato de una mujer en pequeño formato. Con una pincelada suelta, la francesa consigue generar un efecto de luminosidad alternando toques de blanco que otorgan una especie de aura brillante a la figura y a su fondo grisáceo. La protagonista, de la que desconocemos su identidad, luce un peinado semirrecogido, sentada con abanico en mano y descansando sus brazos sobre las piernas. El llamativo vestido, que da título a la composición, está diseñado en base a un ceñido cuerpo de talle alto con manga corta de farol. Desde ahí parte la falda, más amplia y vaporosa que la parte superior del vestido. Se acompaña el estilismo con un broche dorado en la parte derecha del escote y una pulsera también dorada que le aporta un toque de distinción a la figura.

Todo parece indicar que se trata de una joven dama preparada para asistir a una recepción o evento importante. Su atuendo deja al descubierto la categoría social a la que pertenece, alejándose de la sobriedad y el recato de ejemplos anteriores. Si bien el cuadro no aparece fechado, dado el estilo del peinado y la vestimenta, podríamos encuadrarlo alrededor de los años cuarenta o cincuenta del pasado siglo. Un momento en el que todavía las jóvenes damas de clase acomodada gustaban de retratarse arregladas de gala para este tipo de eventos.

En el Museo de Hervás se localiza también *Nina* (Fig.20), una interesante y poco estudiada obra del reconocido artista extremeño Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, 1930 - Sion, 2007)³⁶. Se trata de un autor de proyección nacional conocido por fundar junto a Agustín Ibarrola, Pepe Duarte y Juan Serrano el mítico Equipo 57, grupo artístico que denunció los mecanismos de producción y mercado, expresando el deseo de renovar la situación artística del momento y la búsqueda de una función social al arte e integración del artista en la sociedad. A través de *El Manifiesto*, planteaban la interactividad del espacio plástico. Sin adentrarnos en la figura de Duarte, de la que podríamos escribir varios capítulos, mencionaremos que su obra de vanguardia, según la crítica especializada, significa una inflexión en el acomodaticio y abúlico panorama que envolvía las artes plásticas de la posguerra española.

Bajo una gama cromática apagada, constituida a base de grises y azules (salvo alguna pincelada amarilla o roja que se cuelga dentro del fondo) se presenta una enigmática mujer sentada de manera despreocupada en una silla. Mantiene un pie adelantado y la cabeza de perfil mirando hacia un lado y no directamente hacia el espectador. Nina se muestra con un

³⁶ Javier CANO RAMOS, *Ángel Duarte*, Mérida, Junta de Extremadura, 1992, p. 82. Se reproduce aquí el retrato de Nina aunque no se encuentra ningún dato sobre la protagonista. Aparece clasificado dentro de su etapa en Madrid en el período 1950 – 1953.

aspecto relajado, con vestimenta de falda y jersey sin ningún ornato y zapatos de escaso tacón. Sin embargo, presenta el cabello corto y repeinado y labios pintados de oscuro que otorgan gran elegancia y personalidad a la figura. De semblante algo serio o reflexivo, constituye una figura que transmite gran magnetismo y seguridad en sí misma. Desgraciadamente hoy carecemos de pistas o indicios que nos ayuden a desvelar algo más de la vida de este personaje.

Cerramos este capítulo dedicado al retrato femenino con la obra *Mujer* (Fig.21) del artista Antonio Martín Romo-Morales (Los Cármenes, 1949)³⁷. Una característica de este autor será el tratamiento y transformación de lo feísta, esotérico y monstruoso en algo agradable. Un erotismo fresco y espontáneo que emana de aquellas obras que dedica a la mujer.

Esta pieza de 1999 llama la atención un llamativo fondo rojo sobre el que se desarrolla la escena. La figura femenina, de gruesas y antinaturales formas, descansa con su cuerpo de lado sobre una especie de diván decorado con ajedrezado, mientras levanta con gracia una pierna en un gesto coqueto y divertido. Su rostro se refleja caricaturizado y su pose nos revela una actitud expectante, en un desnudo sin un ápice de seriedad y ceremonia donde muestra un ágil dibujo y un intrépido uso del color. Tanto en ésta como en otras obras se puede observar cómo su estilo pictórico se forjó en la admiración por el impresionismo. Tras un periodo más expresionista y figurativo, se descanta hacia un personal concepto de figuración poética en donde resalta su dominio de las luces y el color. La representación femenina en este caso, se asocia claramente con el sexo, pues no o sólo se representa como objeto de deseo sexual, sino también como activa participante. Lo cierto es que en obras de este tipo se puede comprobar cómo la mujer forma parte de un deseo sexual casi nunca permitido, casi nunca puro. Su figura se relaciona entonces con mayor intensidad al erotismo y la sexualidad. Las obras se convierten en representaciones sugerentes, lo que conjuga también con su nueva libertad sexual y participación social.

A modo de breve reflexión, cerrando el presente capítulo señalamos que la falta de equilibrio de lo femenino en el arte, y en concreto en el retrato, viene marcada por el generalizado desequilibrio social, político y económico-laboral de la mujer³⁸. A través de los retratos se permite visualizar los motivos de cada época y la figura de la mujer en un contexto diferente: diosa, amante, esposa, encarnación de peligros u objeto sexual. Todo ello significa ser mujer en una sociedad regida por la figura masculina, siendo reducido su papel a un mero objeto decorativo.

³⁷ Manuel VAZ ROMERO NIETO, *Artistas cacereños contemporáneos*. Cáceres, 2002, p. 347.

³⁸ Juan Ramón MORENO VERA, M^ª Isabel VERA MUÑOZ, "El retrato femenino de la región de Murcia", *European Review of Artistic Studies*, vol.3 Nº 2, p. 67.

7. ANEXO FOTOGRÁFICO.

**1. Retrato de Isabel II.**

Anónimo, 2ª mitad S. XIX.

Óleo sobre lienzo, 220 x 150 cms.

Firma: No presenta.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.

**2. Retrato de Isabel II.**

Anónimo, 2ª mitad S. XIX.

Óleo sobre lienzo, 100 x 76 cms.

Firma: No presenta.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.

**3. Autorretrato.**

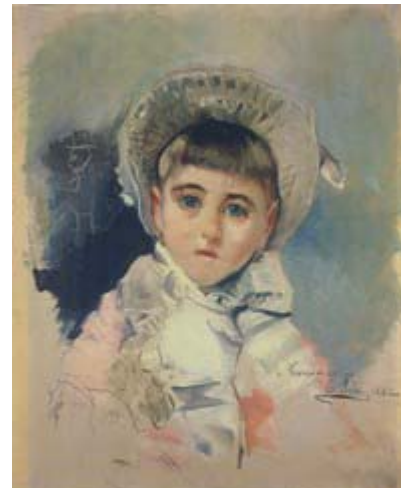
Madelaine Leroux, 1947.

Óleo sobre papel y tabla, 55 x 45 cms.

Firmado ángulo inferior izquierdo:

"M. COMENDADOR LEROUX"

Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás.

**4. María Picón y Pardiñas.**

Emilio Sala Francés, 1882.

Óleo sobre lienzo, 55,5 x 45,5 cms.

Firmado ángulo inferior derecho, *"Emilio**Sala"*

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



5. Retrato de Mujer.

José Bermudo Mateos, 1885/89.

Óleo sobre lienzo, 57 x 41cms.

Firma: No presenta.

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla,
Cáceres.



6. Retrato.

Pedro Campón Polo, años 20.

Óleo sobre tabla, 40 x 30 cms.

Firma: No presenta.

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla,
Cáceres.



7. Retrato de Luisa Sánchez Peña.

Enrique Pérez Comendador, s/f.

Óleo sobre cartón, 24 x 19 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "E. Perez
Comendador"

Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás.



8. Esther en su sillón.

Antonio Saura, 1967.

Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cms.

Firmado.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



9. Retrato del matrimonio Pérez Comendador Leroux.

Francisco Lagares, 1974.
Óleo sobre lienzo, cm?
Firma: No presenta.

Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás.



10. Retrato de Ulla.

Oswaldo Guayasamín, s/f.
Óleo sobre tela, cm?
Firmado ángulo inferior izquierdo: "GUAYASAMÍN"

Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



11. Salira y Shatila (Serie La edad de la Ira).

Oswaldo Guayasamín, 1987.
Óleo pastelado sobre tela, 100 x 100 cms.
Firmado ángulo inferior derecho: "GUAYASAMÍN"
Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



12. Cabeza gritando (Serie La edad de la Ira).

Oswaldo Guayasamín, años 80.
Óleo sobre lienzo, 70 x 70 cms.
Firmado ángulo inferior derecho: "GUAYASAMÍN"
Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



13. Homenaje a Tania.

Oswaldo Guayasamín, s/f.

Óleo sobre tela, cm?

Firmado ángulo inferior izquierdo: "GUAYASAMÍN"

Casa Museo Guaysamín, Cáceres.



14. Señora con mantilla.

César Fernández Ardavín, s/f.

Óleo sobre lienzo, 89 x 69 cms.

Firmado lado izquierdo: "César Fernández Ardavín"

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



15. Retato de mujer.

Ricardo Fernández Granado, s/f.

Óleo sobre lienzo, 86 x 66 cms.

Firma: No presenta.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



16. Retrato de D^a Louisa D. de las Mercedes Trevissick Craig.

Timoteo Pérez Rubio, 1943.

Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cms.

Firmado ángulo inferior derecho. "T. Pérez Rubio"

Museo Provincial de Cáceres.



17. Retrato de mi hija Carmen.

Antonio Solís Ávila, 1947.

Óleo sobre lienzo, 87 x 68 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "Solís Ávila"

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla,
Cáceres.



18. Ensayo para cariátide.

Alfonso Martínez Blay, 2008/2010.

Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cms.

Fdo. Ángulo inferior izquierdo. "M. Blay"

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



19. Mujer con vestido azul.

Madelaine Leroux, s/f.

Óleo sobre papel, 30 x 32 cms.

Firmado ángulo inferior derecho. "M. LEROUX
COMENDADOR"

Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás.



20. Nina.

Ángel Duarte Jiménez, 1952.

Óleo sobre lienzo, 140 x 92 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "DUARTE"

Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás.



21. Mujer.

Antonio Martín, 1999.

Óleo/acrílico sobre madera, 121 x 155 cms.

Firmado mitad izquierda: (Borrosa, se aprecia la fecha, "99").

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ROJAS, Antonio, GARRIDO SANTIAGO, Manuel, *Museo de Cáceres. Sección de Bellas Artes "Casa del Mono"*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1984.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *Eulogio Blasco Cáceres, 1890 – 1960*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1991.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, MARCHENA GARCÍA, Carmen, PAREDES PÉREZ, Montaña, *Patrimonio artístico del Ayuntamiento de Cáceres*, Cáceres, Ayuntamiento, 1996.

BEJARANO CELAYA, Margarita, "Entre lo público, privado y doméstico: mujeres bajo un techo de cristal", *Revista Géneros*, Nº 36, (2013), pp. 60-61.

BLANCA ARMENTEROS, J. "La mujer en la España Negra" en SAURET GUERRERO, T. y QUILES FAZ, A. (Ed.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga, 2002.

BONET, Juan Manuel, "Tres voces de la vanguardia extremeña: Isaías Díaz, Eugenio Frutos, Timoteo Pérez Rubio", *El arte en tiempos de cambio y crisis y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, (2010).

BONET, Juan Manuel, *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*, Fundación Juan March, Madrid, 2016.

BORNAY, Erika, *La Cabellera femenina*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1994.

BURDIEL, Isabel, *Isabel, una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus, 2011.

CANO RAMOS, Javier, *Ángel Duarte*, Mérida, Junta de Extremadura, 1992.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, "Bermudo: Un artista olvidado", *XXX Coloquios Históricos de Extremadura: homenaje póstumo a Juan Antonio de la Cruz Moreno*, [Trujillo, 24 al 30 de Septiembre, 2001], 2002, pp. 183-202.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, *José Bermudo Mateos (1853-1920)*, Diputación de Badajoz, 2015 (Catálogo exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz entre octubre 2015 enero 2016).

GIL TOVAR, Francisco, "En torno a la figura de Guayasamín", *Boletín cultural y Bibliográfico*, Nº 8, (1960).

GUTIÉRREZ, Ana, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

HURTADO URRUTIA, Miguel, PERALES PIQUERES, Rosa, "Apuntes para el estudio del artista extremeño Pedro Campón", *Norba Arte*, XX-XXI, (2000-2001).

LEIRA SÁNCHEZ, Amelia, "La moda en España durante el siglo XVIII", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, Nº 0, Madrid, Museo del Traje, (2007), pp. 87-94.

LOMBA SERRANO, Concha, *et al* (coord.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, Instituto Aragonés de la mujer, (2003), pp. 43-61.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, "La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto", *Arte, Individuo y Sociedad*, Nº2, Madrid, (1989).

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura Española 1890-1914*, Madrid, La balsa de la medusa, 2006.

LOZANO BARTOLOZZI M.ª del Mar (Coord.), *Plástica Extremeña*, Badajoz, Caja Badajoz, 1998.

MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, FERNÁNDEZ RINCÓN, Juan Carlos, *El palacio de las Cigüeñas de Cáceres. Patrimonio, Arte e Historia*, Mérida, Parlamento de Extremadura, 2013.

MORENO VERA, Juan Ramón, VERA MUÑOZ, M.ª Isabel, "El retrato femenino de la región de Murcia", *European Review of Artistic Studies*, vol.3 N.º 2.

ORIHUELA, Manuel, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas y Creencias. Obras Completas*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1983.

PARREÑO ARENAS, Etelvina, "La imagen de la mujer en la pintura española del siglo XIX", // *Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, Asociación de amigos del archivo histórico Diocesano, Jaén, (2010).

PENA GONZÁLEZ, Pablo, "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, N.º0, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Madrid, (2007).

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, TERRÓN REYNOLDS, M^a Teresa, *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1989.

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *Timoteo Pérez Rubio*, Badajoz, Diputación de Badajoz departamento de publicaciones, 1998.

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (coord.), *Nosotros: Extremadura en su patrimonio* [exposición celebrada en Cáceres, del 31 de oct. de 2006 al 31 de enero de 2007], Barcelona, unwerk, 2007.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Inés, "La mujer Extremeña en el tránsito del siglo XIX al XX", *Revista de estudios extremeños*, Vol.54, Nº 2, Extremadura, 1998, pp. 701-732.

SCHÁLVEZON, Daniel, "Arte y realidad social en América latina: la pintura de Oswaldo Guayasamín", *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*, Nº 3, (1991), pp. 53-58.

SERRANO DE HARO, Amparo, "Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos." *Polis: Revista latinoamericana*, Nº 17 (2007).

TERRÓN REYNOLDS, M^a Teresa, "Relaciones entre literatura y pintura. Extremadura, siglo XIX e inicios del XX. *Letras Peninsulares*, vol. 12, nº 2-3. Dedicado a: Toward a poetics of realism, Hacia una poética del realismo, Davidson College, (1999/2000).

TERRÓN REYNOLDS, M^a Teresa, "Imágenes de mujer en un tratado del siglo XIX", *Norba Arte*, Nº 20 – 21, (2000/2001), pp. 105 – 113.

VAZ ROMERO NIETO, Manuel, *Artistas cacereños contemporáneos*. Cáceres, 2002.

VIVES CASAS, Francisca, "La imagen de la mujer a través del Arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX", *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, Madrid, (2006), pp. 103-117.