

El retrato infantil en la colección de arte de la región de Murcia

Juan Ramón Moreno Vera¹

Resumo: A partir do século XIX um novo modelo de retrato infantil vai ganhando espaço nos salões das famílias abastadas, motivado pelo desejo sentimental de representar a infância na etapa mais terna da vida. Nesta análise, examinaremos seis retratos pertencentes ao *Fondo de Arte de la Región de Murcia*.

Palavras Chave: Retrato, infantil, adolescente, juventude.

Abstract: From nineteenth century, a new kind of children portraiture is arriving to the living-rooms of rich people and is motivated by the desire to represent childhood as the kindest moment in life. In this research we are going to analyzed six children portraits that belong to the official collection of Region of Murcia.

Keywords: Portraiture, childhood, teenager, youth, Murcia.

1. Introducción

Dentro del género del retrato podemos encontrar distintas variantes y tipologías. Una de las que no ha gozado de mucho éxito a lo largo de los siglos ha sido el retrato infantil. En realidad es lógico a poco que se reflexione sobre este apartado concreto: normalmente quien encargaba un retrato debía tener las posibilidades económicas para que se llevase a cabo. Obviamente los niños no gozan de una independencia económica suficiente como para afrontar este tipo de encargos, así que la realización de retratos infantiles ha respondido mayormente al deseo de los padres de ver plasmados en una obra a sus hijos.

El retrato infantil se comporta como un subgénero dentro del retrato que puede tener unas motivaciones distintas al de los adultos. Poco a poco vamos a ir desgranando algunas de las claves básicas que nos ayudarán a entender el retrato infantil, y veremos seis ejemplos que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM), colección que se encuentra dispersa por despachos oficiales, salas de reunión y zonas de representación de la administración murciana.

Retratos infantiles podemos encontrar en el arte occidental desde época romana. La misión de este tipo de obras era la de dignificar a la familia y honrar así el linaje. Además servía como carta de presentación del pequeño ante los invitados que pudieran admirar la obra.

Esta función social y representativa, según la investigadora inglesa, West (2004: 131) explicaría la presencia en los salones familiares del retrato infantil lo que derivaría en un segundo tipo de retrato infantil de carácter más íntimo y privado. Y es que el retrato sería entendido como la plasmación realista del protagonista en un determinado momento de su vida que nunca se repetirá. El retrato infantil, por tanto, respondería a la necesidad de plasmar para la eternidad una época de la vida carente de preocupaciones que ya nunca volverá como es la infancia o la adolescencia.

Poco a poco, el retrato infantil dedicado a colmar el deseo sentimental de inmortalizar a los pequeños en la que seguramente sería su etapa más tierna y feliz de

¹. Doctor con Mención Europea por la Universidad de Alicante y Licenciado en Historia del Arte, se formó en las Universidades de Murcia, Nápoles y Oxford. Tras trabajar como conservador en la Dirección General de Patrimonio de la Región de Murcia, en el Museo de Bellas Artes de Murcia y en la Galería MOT Internacional de Londres, actualmente desarrolla su labor docente e investigadora en la Universidad de Alicante. jr.moreno@ua.es

la vida, se fue imponiendo en la sociedad europea entrando en los salones de las familias burguesas que empezaban a ascender socialmente, hecho que vamos a poder observar y analizar en los ejemplos de la colección de arte de la Región de Murcia que a continuación comentaremos.

2. La colección de arte de la Región de Murcia

Como ya hemos comentado en la colección de arte de la Región de Murcia se conservan seis ejemplos del retrato infantil, que van desde retratos de niños y niñas menores de 5 años, hasta retratos de niños que están ya llegando a la adolescencia.

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

El carácter público de esta colección contrasta con su uso, ya que la gran mayoría de obras no se encuentran expuestas al espectador si no que continúan formando parte de la decoración de los despachos y salas de reunión del ente autonómico. Su formación ha tenido diferentes aportaciones que van desde las adquisiciones directas, las obras que se recibían de las becas de artes plásticas, 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 seis óleos que a continuación vamos a analizar se trata de compras y donaciones realizadas durante las últimas décadas por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM) destinadas a ornamentar las estancias oficiales de la institución y a completar las colecciones del Museo de Bellas Artes de Murcia.

3. *Ramonet*, del pintor Luis Garay

El más antiguo de todos, "*Ramonet*" (Fig. 1), data de 1920 y es un retrato muy especial ya que refleja la niñez del pintor murciano Ramón Gaya, uno de los artistas más importantes del siglo pasado en la Región de Murcia.



Figura 1. *Ramonet*. Luis Garay. 1920. CARM

El retrato infantil de Ramón Gaya salió de la paleta de Luis Garay, pintor amigo del padre de Gaya, y uno de los que estaban guiando los primeros pasos de Ramón en la pintura. La obra que se titula “*Ramonet*”, que sería el diminutivo con el que todos conocerían al joven Gaya -de familia catalana-, mide 68 por 50 cm. y está pintado sobre cartón. En la obra se aprecia un cierto sentido de instantánea al quedar representado Gaya, que tiene diez años de edad, en una postura bastante poco habitual: sentado y con los brazos cruzados.

El gran peso que el volumen tiene en la pintura pudiera recordarnos cierta influencia de Cézanne en el autor, aunque en este cuadro de la primera época aún no ha llegado Garay a infundir a sus obras esos contrastes de color tan intensamente fauvistas y las luces oscuras que serán tan habituales en obras posteriores.

Ramón Gaya aparece como un niño inquieto y curioso, incapaz de sentarse correctamente y con las piernas abiertas, busca con la mirada algún suceso que estuviera ocurriendo cerca de donde es retratado. Los colores de la obra son intensos, aunque con una gama bastante clara para lo que será la pintura posterior de Garay. La luz blanca y clara inunda la obra descendiendo por la blanca pared ante la que está sentado el niño. Gaya aparece vestido con altos calcetines negros, bermudas de color beige y una larga camisa azul cielo sobre la que pesan pliegues amplios y geométricos.

Pese a la frontalidad del cuerpo, Gaya gira la cara hacia su izquierda. Vemos en su rostro la curiosidad de un niño que no puede evitar mirar hacia otro lado mientras le retratan. Sus mofletes y sus grandes ojos hablan de una persona que aún no ha abandonado la niñez aunque para esa época ya estuviera aprendiendo a pintar con maestros casi quince años mayor que él.

4. *Antoñita*, de Joaquín García

El siguiente retrato infantil que nos encontramos, por orden cronológico, es el retrato de “*Antoñita*” (Fig. 2) pintado en 1928 por Joaquín García Fernández, más conocido como el maestro Joaquín por los pintores de la generación de los años 20.



Figura 2. *Antoñita*. Joaquín García Fernández. 1928. CARM

El retrato de *Antoñita*, que mide 43 por 32 cm., pertenece a esta primera etapa artística en la que comienza a decantarse por una pintura de raigambre impresionista de pincelada muy suelta y rápida que desembocará en un estilo expresionista y muy personal que le diferencia del resto de los autores de la generación de los veinte en

Murcia, de los que fue, en su mayoría, maestro de pintura. Aunque se desenvuelve con más comodidad en el género del paisaje, en el retrato no deja de lado ese estilo personal del que hablamos. Antoñita aparece en el óleo con el cuerpo ladeado hacia su izquierda pero girando la cabeza hacia el pintor, quedando en una posición completamente frontal.

Joaquín capta con gran acierto la expresividad de la mirada infantil de la niña, quien sostiene inmóvil la mirada perdida en la lejanía y algo inquieta, como quien no se siente a gusto con lo que está realizando en ese instante. Efectivamente, no debía ser fácil para una niña de tan corta edad estar largo tiempo posando como modelo para el pintor de turno, por lo que la cara de Antoñita refleja esa intranquilidad infantil e incluso un poco de enfado.

La niña va vestida con una chaquetilla o rebeca que cubre sus hombros, y una camisa blanca que se intuye debajo. Y poco más podemos intuir ya que el estilo expresionista de Joaquín, que parte de lo sentimental del romanticismo, consigue unos efectos sorprendentes, como las veladuras y los fregados, al conseguir una gran variedad tonal de colores partiendo de una gama muy reducida. En efecto la uniformidad del color es uno de los puntos que distinguen la pintura de Joaquín y la dotan de una cierta melancolía, tanto si se trata del género del retrato como en el del paisaje.

5. *Pedro*, de Pedro Flores

Y si Joaquín gusta de dar esa imagen de sentimental a sus cuadros, la siguiente obra que vamos a analizar también tiene ese aspecto de estudio al tratarse de un dibujo hecho con la técnica del aguafuerte realizado por el pintor Pedro Flores, quien representó en 1931 a su hijo "*Pedro*" (Fig. 3) en una estampa íntima y familiar de reducidas dimensiones que sólo mide 14 por 10 cm.



Figura 3. *Pedro*. Pedro Flores García. 1931. CARM

Este retrato infantil de su hijo Pedro fue pintado en su primera estancia en París en 1931. Aunque ha llegado a nosotros procedente de la colección que la familia *Aubrun* donó a la Comunidad Autónoma en 1997. El niño aparece retratado en blanco y negro debido a la técnica del aguafuerte usada, su gesto y postura son muy naturales ladeando el cuerpo hacia su izquierda. Los claroscuros de la obra la dotan de una gran impronta sentimental y melancólica y a la vez resaltan la delicada figura del niño.

Físicamente nos encontramos con un niño de muy corta edad, apenas parece que tenga dos o tres años, representado de busto permitiendo que la vestimenta del pequeño se confunda con los trazos del fondo, y la obra parezca inacabada a propósito. Su cabeza aparece girada, por lo que el niño es visto exclusivamente en semiperfil con dos grandes ojos entreabiertos, que fijan la mirada en algún punto fuera de la composición, y con unas facciones aún no terminadas de formar, como son la boca, la pequeña oreja que logramos ver y una nariz todavía desarrollándose.

El estilo de este retrato infantil de Pedro Flores contrasta poderosamente con la pintura que en esos años estaba desarrollando el pintor murciano. Otras obras de esos años se acercan fuertemente al cubismo como por ejemplo *Torero y Maja* o las *Vistas de París* que envía a la Diputación un año antes, sin embargo en esta representación de su hijo deja de lado la experimentación cerca a las vanguardias para realizar un retrato de lo más natural en el que la búsqueda del parecido con el modelo es lo fundamental. El volumen tiene una gran presencia en la obra, y el contraste entre luz y sombra producido por la técnica amplia la sensación tridimensional del retrato que parece surgir del papel como una escultura clásica.

Sin duda alguna, la luz es uno de los elementos claves de esta obra ya que incide directamente sobre el rostro del niño, iluminando de manera frontal la cara y produciendo intensos reflejos en el pelo que cae sobre la frente. Este naturalismo en el retrato infantil de su hijo nos lleva a pensar que la estampa estaba destinada a ser objeto de disfrute íntimo en el ámbito privado de su propia casa, por lo que prefirió una representación fidedigna y sentimental del niño para recuerdo de su niñez.

6. *Niño sentado en banco*, de Benjamín Palencia

Otra representación infantil que encontramos en la colección autonómica es la titulada "*Niño sentado en banco*" (Fig. 4) realizada en 1946 por Benjamín Palencia, aunque en este caso no conocemos la identidad del pequeño.



Figura 4. *Niño sentado en banco*. Benjamín Palencia. 1946. CARM

La obra que se conserva en Murcia en el Palacio de San Esteban llegó como donación en 1996 de todo el legado de Juan González Moreno (CARM, 2009) y puede tratarse de un regalo que hizo el pintor albaceteño a su amigo y compañero el escultor murciano antes citado.

Un primer análisis formal de la obra nos lleva a pensar que el retrato de este niño no es más que un boceto preparatorio de otra obra debido a la velocidad del trazo y haber dejado la obra sin finalizar, tanto en el fondo como en la figura infantil. El cuadro mide 55 por 40 cm. y está pintado con la técnica del guache y la tinta china sobre papel japonés, de hecho, de forma anecdótica el nombre del soporte viene escrito en la obra a lápiz en el ángulo inferior derecho de la obra.

El estilo geométrico que había heredado Palencia del cubismo es abandonado en esta obra, en la que la imagen infantil se inscribe dentro de un realismo figurativo bastante evidente. En el cuadro aparece el niño sentado en el extremo de un banco de color marrón del que sólo vemos la mitad. Del banco apenas percibimos la forma general ya que está sin finalizar. Del asiento apenas vemos una de las patas que lo sostienen, la zona para sentarse -coloreada sólo en la parte más cercana al muchacho-, y uno de los mástiles que soportan el peso del respaldo que aparece esbozado a bases de manchas de color marrón. En el asiento, junto al niño, aparece también la firma de Benjamín Palencia y el año de realización.

En la figura infantil Palencia da mucha más importancia a la línea, dándole un fuerte sentido volumétrico al chico, dibujado con todo detalle. El joven, que aparenta alrededor de diez años de edad, está sentado sobre el banco en un gesto muy natural. Las piernas se cruzan entre sí, descansando la derecha sobre la izquierda en un momento de relajación. El torso recto se apoya sobre el respaldo del banco lo que provoca una visión frontal de la imagen. Uno de sus brazos se alarga sobre el respaldo buscando la seguridad de agarrarse al asiento, mientras que el otro reposa sobre la rodilla derecha.

Su rostro redondeado completa la fisonomía del pequeño. Al igual que en otros retratos infantiles observamos como las facciones de la cara están aún desarrollándose: la pequeña boca está cerrada, mientras que los dos grandes ojos permanecen abiertos un gesto de ingenua curiosidad permanente reflejo fiel de los primeros años de vida de un niño.

Resulta extraño que el cuerpo del pequeño haya quedado sin color, hecho que refuerza que pueda tratarse de un boceto y por lo tanto no era especialmente importante para el pintor acabar la obra en su totalidad. Lo que es innegable en la figura del niño, es la rotundidad del trazo que define plenamente el cuerpo del pequeño en una postura casi de adulto.

Otro detalle curioso es el de la vestimenta del chaval, que porta unas zapatillas bailarinas de color azul. Las zapatillas hacen juego con las bermudas azules que no llegan a la altura de las rodillas. La camisa es a rayas azules y rojas, y parece que es de cuello redondo. Las mangas largas de la camisa se amplían hacia la altura del codo, como si se tratase de una camisa abullonada que vuelve a cerrarse de forma ajustada en las muñecas. El atuendo se completa con un sombrero también azul y rojo que corona la composición. La extraña indumentaria nos recuerda a un disfraz circense o teatral, que bien pudiera haber inspirado a Palencia quien había trabajado junto a la compañía teatral *La Barraca* antes de comenzar la guerra civil española.

El fondo del cuadro está formado vagamente por colores terrosos que mezclan el marrón, el azul y el negro. El uso de estos colores áridos es uno de los signos más característicos de la pintura de Benjamín Palencia, aunque en este caso apenas da unas pocas pinceladas de color a la izquierda de la figura infantil, dejando el resto del papel en blanco.

7. Composición (niños y Virgen de la Arrixaca), de Hernández Carpe

Otra composición infantil realizada unos años más tarde es la de Antonio Hernández Carpe y que se titula “*Composición (niños y Virgen de la Arrixaca)*” (Fig.

5). Esta obra de 1951 mide 150 por 100 cm y es una obra que pasó a formar parte de la colección autonómica gracias a los desaparecidos premios Villacis de pintura que convocaba la extinta Diputación Provincial.



Figura 5. *Composición (niños y Virgen de la Arrixaca)*. Antonio Hernández Carpe. 1951. CARM

El óleo es una composición de temática infantil y religiosa en la que el signo más destacado es la sencillez basada en la búsqueda de la geometría como formadora de espacios. En efecto de sus maestros Garay y Planes, heredó el artista un gusto por el volumen y la geometría de ascendencia post-cubista. Este hecho es palpable en la obra compuesta por tres zonas tratadas de forma independiente. Por un lado el suelo, formado por baldosas de forma cuadrada de colores rojo blanco –con cenefa cruzada en las baldosas blancas- nos recuerda a los pavimentos típicos del renacimiento italiano, influencia clara de su conocimiento del arte de aquel país, y sobre todo de la escuela de Siena y los manuscritos medievales. Otro tratamiento recibe el fondo, donde en la pared de tonos ocre aparece un marco marrón que encierra en su geometría rectangular un cuadro dentro del cuadro. A su vez esta obra que vemos en el fondo representa un mobiliario fingido en perspectiva donde percibimos una estantería de madera sobre la que se apoya un jarrón con forma de gallo y asa redondeada en el centro. La compartimentación del fondo continua con la línea de sencillez geométrica que tanto gustaba al artista.

El área que mayor detalle recibe es el de los niños y la mesa que aparecen en primer plano. Ellos son los protagonistas de la composición y por tanto mantienen una posición destacada dentro del cuadro. En primer término podemos observar la talla que representa a la Virgen de la Arrixaca (Botías, 2011), antigua patrona de la ciudad de Murcia. La escultura de pequeñas dimensiones representa a una virgen sedente que sostiene en sus rodillas al niño Jesús que sujeta el libro de las sagradas escrituras. La Virgen adelanta su brazo izquierdo alrededor de su hijo en un gesto claro de protección maternal, mientras que alza el derecho mostrando el orbe, símbolo de la humanidad. Completa la escultura policromada en oro, una corona sobre la cabeza de la Virgen y una aureola azul con remates dorados en forma solar. La escultura original de la Virgen de la Arrixaca es de procedencia medieval ya que presidía una pequeña ermita en el arrabal cristiano de la ciudad de Murcia. La ermita, que se dice que fue fundada por Alfonso X 'El Sabio', cobijó durante siglos esta talla de incierta procedencia, y que veneraba a la Arrixaca, de quien tampoco sabemos con seguridad el origen del nombre, aunque fue patrona de Murcia desde la reconquista hasta el año de 1731 en el que fue sustituida por la Virgen de la Fuensanta.

A la derecha de la Arrixaca podemos ver a una muchacha en edad adolescente sentada y sujetando con ambas manos un ramo de flores de colores intensos, mientras que detrás de la mesa y de la virgen aparece de pie un muchacho, de edad similar, sosteniendo un violonchelo.

La doble representación infantil se articula gracias a una estructura piramidal conformada desde la cabeza de la chica a la del chico y que continúa en el brazo derecho de éste. La niña reposa en una silla de madera con un asiento tapizado en color rosa y un alto respaldo en color amarillo con flores bordadas que apenas se intuyen. El acabado de la silla es de gusto barroco con volutas en los laterales superiores.

La indumentaria es rígida y sin pliegues. La chica viste falda con rayas verticales negra y gris, con decoraciones de raigambre vegetal en forma de espigas de trigo y rocalla. En el cuello intuimos la camisa roja que queda tapada por el jersey gris que porta, y que tiene flores de colores estampadas por toda su superficie. Adornan el pelo rojo de la chica dos lazos negros en la zona superior de la cabeza y otro más que recoge la trenza que descuelga por la espalda.

De pie al fondo del grupo, aparece el muchacho que completa la composición infantil. En una postura rígida, sujeta con su mano derecha un violonchelo a la altura de la cabeza. Él viste un pantalón beige con finas rayas negras, y un jersey de cuello de pico amarillo con rayas verdes y rosas que se hacen más delgadas en los puños. Bajo el jersey observamos una camisa blanca abotonada hasta el cuello.

La rigidez y la monumentalidad caracterizan ambas figuras adolescentes lo que las dato de una cierta imagen de frialdad y distancia con respecto del espectador, sensación que desaparece al encontrar la mirada inocente y bondadosa de los niños que posan ingenuamente para el pintor. El rostro de la niña lo vemos en semiperfil, aunque su lejana mirada melancólica produce un efecto sentimental en el espectador atraído por la aparente tristeza de su semblante. Más vivo, es el rostro del chico, quien dirige directamente la mirada al espectador. Su posición frontal permite que veamos completamente su rostro redondeado donde destacan sus grandes ojos negros que genialmente se traducen en mirada de la bondad infantil.

El estilo monumental de las figuras y la nitidez de los colores, bien encerrados a través de la importancia que Carpe dotaba a la línea en sus obras, entroncan con la pintura italiana de la escuela Sienesa que tan presente está en la obra del pintor murciano. En esta composición quedan bien reflejadas sus características esenciales como son la monumentalidad, la geometría, los colores planos y nítidos, la importancia del trazo, un detallismo heredado de los antiguos manuscritos medievales y un uso de la perspectiva que evoca el primer renacimiento italiano.

8. Interior n.º 4 (*Muchacha leyendo la prensa*), de Alfonso Albacete

El último de los retratos infantiles que analizaremos es, como el anterior, un retrato adolescente que realiza en 1980 el pintor de andaluz Alfonso Albacete, y que se ha titulado "*Interior n.º 4 (Muchacha leyendo la prensa)*" (Fig. 6), y que en el catálogo de obras autonómicas (CARM, 1992) recibió el nombre de "*Yoku leyendo El País*".

En el caso de este retrato de la joven Yoku, que tiene unas dimensiones considerables -195 por 175 cm.-, observamos su interés por el dibujo, enriquecido y mezclado con elementos geométricos, sin duda alguna heredados de sus estudios de Arquitectura. Desde luego si alguna característica se hace notable en esta obra de Albacete esa es la geometría presente, que supedita, incluso, al color en compartimentos de reducidas dimensiones que lo consigue inundar todo para darle al cuadro una gran expresividad.



Figura 6. Interior nº. 4 (*Muchacha leyendo la prensa*). Alfonso Albacete. 1980. CARM

La joven aparece a la derecha de la composición, sentada y con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda. El sillón en el que está descansando aparece conformado por unos pocos trazos geométricos que nos permiten apreciar las patas y el respaldo. Sobre sus rodillas apoya el periódico que lee con atención y en el que se puede apreciar el nombre de la publicación: “El País”. Viste pantalones y zapatos en distintos tonos de marrón, y una camisa o jersey azul de manga larga. Su pelo es moreno y liso y queda recogido con una coleta, visible gracias al gesto de Yoku que agacha la cabeza para leer con atención el diario.

En primer término podemos observar otros elementos que decoran la estancia. En el ángulo inferior derecho intuimos lo que parece ser un caballete con una paleta, y sus colores, apoyada. En el lado izquierdo podemos ver una mesita sobre la que se apoya un libro de temática artística de tapas negras y con un retrato femenino en la portada. Tras el libro de arte sobresalen algunas plantas, que están depositadas en un jarrón que apenas se consigue apreciar.

El interior de la estancia donde se encuentra la adolescente está fuertemente iluminado gracias a lo que parece ser un ventanal que se intuye detrás de la muchacha y que inunda la obra de una luz blanca y muy potente.

En la obra, Alfonso Albacete imprime su gran cultura intelectual adentrándose en las influencias que sobre él han ejercido otros artistas y estilos. Su sentido geométrico, obviamente viene marcado por sus estudios de Arquitectura como ya hemos comentado, aunque no hay que olvidar el gran peso que tiene en su pintura las influencias espaciales y volumétricas de Cezanne.

Además la gran fuerza del retrato se relaciona con el gusto expresionista de Albacete quien deforma la realidad, dándonos una imagen que se encuentra sólo en su interior. Las deformaciones en este retrato interior de Yoku, vienen encuadradas en dos sentidos: por un lado las deformaciones espaciales con perspectivas y posiciones que son imposibles, y por otro por el uso tremendamente expresivo del color, que se entrelaza en la obra de forma armónica aunque observemos un cierto sentido de irrealidad en los colores de las paredes y el suelo.

Por otra parte, y entroncando con el expresionismo, también es evidente como Alfonso Albacete asumió a partir de los años 80 las técnicas procedentes del expresionismo abstracto americano, haciendo suyo el uso del *dripping* o el chorreo como bien queda reflejado en este retrato interior. Además su acercamiento al género del retrato, le hace ponerse en la órbita de los pintores del pop-art, al buscar momentos relajados y muy comunes para representar a las personas. En esta ocasión, más que posar para el pintor, Albacete retrató a la protagonista en una de las acciones más habituales en el día a día de una persona como es la lectura del periódico.

Lo que queda claro es que la obra de Alfonso Albacete está a camino de la figuración y la abstracción ya que aunque es evidente la figura femenina en el retrato, no conseguimos distinguir sus rasgos faciales, ni nada que la pueda identificar. El uso libre del trazo y del color aporta un cierto grado de abstracción y a la vez dan al cuadro una sensación de boceto. Este nuevo camino fue el que hizo que la crítica española lo incluyera dentro del grupo de la “nueva figuración”.

9. Conclusiones

A través del análisis y catalogación del FARM, formado en gran parte durante el siglo XX, vuelven a ser puestos en valor una serie de seis retratos infantiles que de una u otra forma han ido a parar a esta colección pública.

Los ejemplos que hemos analizado en este artículo nos han permitido observar claramente como con la apertura del género del retrato a otros espectros sociales durante el siglo XIX, una representación sentimental e íntima del retrato, normalmente vinculada al ámbito privado/familiar, fue imponiéndose dentro de la temática infantil, y llegado el siglo XX este tipo de representaciones eran ya bastante habituales.

El primer retrato que hemos visto ha sido el del pintor Ramón Gaya cuando apenas tenía diez años de edad. El retrato, que nos ha permitido seguir el desarrollo físico del pintor -que después estuvo muy interesado en el autorretrato-, es una muestra de ese ánimo renovado para retratar a los pequeños desde el cariño. La obra salió del pincel de Luis Garay, un buen amigo de su padre, y uno de los maestros y compañeros de Ramón en sus inicios como pintor.

Las siguientes representaciones también parten de esta base sentimental a la hora de ser realizadas, puesto que el disfrute y observación de las obras estaban destinadas al ámbito privado de los domicilios familiares. Los retratos de Antoñita y Pedro, son los dos donde apreciamos los niños de más corta edad en ser retratados. Sus amplios mofletes, y sus rasgos en formación, nos hablan de la voluntad de representar a los pequeños en tan tierno momento.

Los tres retratos siguientes comparten el rasgo de presentar a los niños en situaciones interiores o relajadas. En el caso del niño sentado en el banco de Benjamín Palencia la obra no debe tratarse más que de un boceto o un simple dibujo, sin embargo el rostro del pequeño y la inocencia que nos transmite acerca a la obra a ese círculo sentimental que se une con la infancia. Los retratos de Carpe y Albacete, dejan la más tierna niñez y se adentran en la adolescencia, aunque es innegable que las situaciones interiores de las obras transmiten ese ánimo por plasmar los primeros años de la vida desde una perspectiva que acerque al espectador a enfrentar sus sentimientos recordando también su etapa infantil.

10. Referencias bibliográficas

Botías, A. (2011). *La patrona del arrabal murado*, Murcia: 15 de Mayo de 2011 en el Diario La Verdad

CARM. (1992). *Colección de arte moderno y contemporáneo de la Comunidad Autónoma de Murcia*. Murcia: autor y Fundación CAM

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

Páez Burruezo, M. (1982). *Joaquín, pintor murciano (1892-1956)*. Murcia: Editora Regional

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

Recebido para publicação em 03-08-13; aceito em 09-09-13