

CINCO IMÁGENES DE LA PINTURA MURCIANA FUERA DE NUESTRA REGIÓN

Elisabet Pegueroles Foz

Licenciada en Historia del Arte. Universidad de Murcia

Resumen: En nuestra tierra, en nuestra Región, hemos tenido pintores de primer orden, que fueron altamente considerados y gozaron de una relevancia muy significativa. Sin embargo, hoy en día, algunos de ellos son grandes desconocidos para el público en general en contraposición al *status* artístico que disfrutaron en su época, con una importante proyección nacional e internacional en muchos casos. Y como prueba de ello, vamos a traer aquí cinco imágenes, cinco cuadros de otros tantos pintores nacidos en la Región. Todas estas obras se encuentran fuera, lejos de nuestra tierra, se localizan en museos en otras regiones, en otros países, o en otros continentes.

Palabras clave: Pedro Fernández, Pedro Orrente, Hernández Amores, Rafael Tegeo, Pedro Flores, pintura murciana.

Abstract: In our land, in our region, we have had first-rate painters, who were highly esteemed and enjoyed significant relevance. However, nowadays, some of them are great unknowns to the general public in contrast to the artistic status they enjoyed in their time, with important national and international projection in many cases. And as proof of this, we are going to present here five images, five paintings by as many painters born in the region. All these works are located outside, far from our land, they are located in museums in other regions, in other countries, or on other continents.

Keywords: Pedro Fernández, Pedro Orrente, Hernández Amores, Rafael Tegeo, Pedro Flores, Murcian painting.

En este artículo vamos a dar un paseo por cinco imágenes de la pintura de nuestra Región de cinco grandes pintores murcianos. Empezamos desde el Renacimiento con el ejemplo de Pedro Fernández, un auténtico desconocido en Murcia siendo una pieza fundamental en la llegada del Renacimiento italiano a Cataluña, del cual traemos una obra que se encuentra en Italia.

Seguimos con Pedro Orrente exponente de primer orden del Barroco Español con un cuadro que podemos encontrar en EEUU, en el Metropolitan de Nueva York. En tercer lugar nos encontramos con Germán Hernández Amores, de estética neoclásica, cuyo lienzo, podemos disfrutar en Madrid, en la Real Academia de San Fernando. A continuación, Rafael Tegeo, esencial en el cambio del clasicismo al romanticismo, y cuya pintura podemos ver en el Museo del Romanticismo de Madrid.

Y por último, tenemos a un representante de la Generación de los años 20, Pedro Flores cuya producción se ubica en la capital de nuestro país vecino, París. Todos ellos figuras importantes en la pintura murciana.

Pedro Fernández

En la Galería Nacional de Arte Antigo de Roma, en su sede del Palacio Barberini, podemos contemplar una obra del pintor renacentista murciano Pedro Fernández¹.

El 28 de abril de 2022 se inauguró la nueva configuración de dicho museo. La sala llamada de los *Primitivi*, donde se da cabida a las representaciones que abarcan desde el medievo hasta principios del siglo XVI, finaliza, de manera alegórica, con la obra de nuestro pintor, que anuncia los avances que se pueden disfrutar en las salas posteriores.

Para nosotros es extremadamente significativo porque es la interpretación de un maestro, no italiano, que representó las grandes innovaciones del inicio del Cinquecento como el paisaje de Leonardo o la perspectiva y la concepción del espacio bramantesco. Estos diferentes puntos de lectura son muy importantes para nosotros porque es la única obra de Pedro Fernández que se encuentra en Roma. (Gennari Santori, 2022, s.p.).

Dicha obra fue realizada sobre 1513, para el altar principal de la ermita de Montoro Romano dedicada a San Miguel Arcángel, en la provincia de Rieti perteneciente a la región del Lacio en Italia. El lienzo se titula la *Visión del Beato Amadeo Menez de Silva*, representa la gloria celestial que le fue mostrada al beato Amadeo y que describió, en su obra Apocalipsis Nova, como un diálogo con el arcángel Gabriel. La iconografía de esta pintura ilustra los comentarios de los manuscritos: «Yo Amadeo fui sacado de la cueva donde oraba... y en una rueda Dios era asistido por los ángeles...»

La obra se articula en tres niveles. En el superior vemos a la Virgen, símbolo de la Iglesia; las siete estrellas de su corona aluden las siete iglesias de la visión de San Juan en Patmos; la mano en el pecho es signo de misericordia. También la figura de Cristo lleva una corona de siete estrellas, y muestra los estigmas.

Vemos que aparece a menudo el número siete en alusión al Apocalipsis de San Juan Evangelista. Siete son los ángeles que, aparecen representados: en un segundo nivel Miguel con una lanza, Saeltiel con una rama en flor, Rafael con un vaso de ungüentos, Uriel con una llama encendida, Jehudiel con un libro abierto, Barachiel con la paloma del Espíritu Santo y Gabriel, a los pies, que guía la corte celestial, e invita al beato a mirar hacia arriba. En el nivel inferior, sentados a la izquierda del trono, siete personajes del Nuevo Testamento: San Pedro con las llaves, San Juan Evangelista, Judas Tadeo, un apóstol sin identificar, San Andrés con la cruz, San Jaime y Santo Tomás con el cinturón que recibió de la Virgen. A continuación, San Francisco y otros dos santos franciscanos aparecen semiocultos. A la derecha siete figuras del Antiguo Testamento: Adán, Abel, Noé, Abraham, Moisés, David y Santa Justa —que alude a Giustiniana degli Orsini, comitente del Santuario de Santa

¹ Mochi Onori, L. y Vodret, R., a cura di, Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico, Roma 2008 pp. 194-195; Primarosa, Y., a cura di, Palazzo Barberini, Galleria Corsini: 100 capolavori, Milano 2021 pp. 62-63

Maria delle Grazie construido en agradecimiento al Beato Amedeo, por la curación de su hijo—. Y entre ellos, personifican un nexo de unión San José, como final del Antiguo Testamento junto con San Juan Bautista, principio del Nuevo Testamento (Navarro, 1982).

De manera visual, la escalera es el nexo de unión entre el plano terrenal y el plano celestial, entre el Hombre y Dios. Es instrumento de elevación y conjunción espiritual con Dios. El paisaje montañoso, que encontramos en la parte inferior, evoca la región de Scandriglia en donde se construyó el mencionado santuario y la ermita donde se retiraba el Beato. Su importancia con respecto a la pintura nos indica que fue pensado como parte global del tema. Más tarde, dicha formación geológica la veremos en su obra de la Estigmatización de san Francisco de la Galería Sabauda de Turín. (Zezza y Naldi, 2022)

La arquitectura que vemos representada en esta obra remite a la de Bramante, como si fuera el mismo templo de San Pietro in Montorio en Roma. Su estructura tiene tres niveles: el primero de orden dórico rematado por una balaustrada, el segundo de orden corintio y el tercero con paneles que imitan mármol. Por último, colocados en forma simétrica, Cristo y la Virgen la completan a modo de bóveda. La disposición de la escena y la pose de los personajes nos recuerdan al planteamiento de la *Disputa del Sacramento* de Rafael en el Vaticano (Zezza y Naldi, 2022). Por otro lado, el pintor se inspira en Leonardo en la caracterización de los rostros, con propensión a distorsionar las expresiones, lo que implica que conoce las caricaturas del maestro.

El Arcángel Gabriel muestra la corte celestial al beato Amadeo Menez de Silva (1420-1482) que ora de rodillas. A sus pies aparece el Apocalypsis Nova, tratado atribuido al teólogo y fruto de sus visiones en la colina Gianicolo, donde los amadeitas, —congregación fundada por el beato—, tenían su plaza fuerte en la iglesia de San Pietro in Montorio.

En una subasta en Londres en 2021, aparecieron dos obras de nuestro autor: entre ellas destaca una Anunciación en la que vemos al arcángel Gabriel «de cabello alborotado por el viento, que vuelve a proponer los perfiles de los arcángeles de la Visión del beato Amadeo» (Zezza y Naldi, 2022, p. 292). Encontramos obras suyas en EEUU, Reino Unido, España e Italia: Roma, Nápoles, Turín, Cremona o Milán.

Pedro Fernández, pintor de Murcia, era conocido como pseudo Bramantino; gracias al contrato encontrado relativo al retablo de Santa Elena que realizó en Gerona, se descubrió su verdadera identidad y su procedencia (Freixas, 1984). Junto a otros pintores españoles, participó activamente en el Renacimiento italiano, en las primeras décadas del 1500, dejando una gran estela en la pintura napolitana. A su regreso a España, se instaló en Gerona, en donde fue responsable de introducir el Manierismo en Cataluña (Sureda, 2008). Todo ello se puso de relieve en la exposición de 2013 en los *Uffizi: Norma y capricho. Españoles en Italia en los inicios*

de la «manera moderna»², y, anteriormente, en 1997, en la muestra monográfica celebrada en Castelleone, provincia de Cremona, comisariada por Marco Tanzi, cuyo catálogo constituye una completa monografía de Pedro Fernández³. Recientemente en España se ha realizado en el Prado la exposición «Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento» en la cual nuestro pintor tenía un protagonismo relevante⁴. Se desplazó por Italia asimilando influjos rafaelescos, leonardescos... A partir de sus obras se ha reconstruido su paso por Nápoles, por la Región del Lacio y por Lombardía hasta terminar en Girona (Garriga Riera, 1998).



Figura 1. *Visión del Beato Amedeo Menez de Silva*. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Fern%C3%A1ndez_-_Vision_of_the_Blessed_Amedeo_Menez_de_Sylva_-_WGA07809.jpg

² http://domuspuclae.blogspot.com/2013/04/exposicion-norma-y-capricho-hasta-el-26_18.html;
https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/y_tu_que_lo_veas/20130311/espanoles-uffizi/12118795_12.html;

³ Tanzi, M. (1997) *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudobramantino. Un pittore girovago nell' Italia del primo Cinquecento*, Castelleone.

⁴ <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/otro-renacimiento-artistas-espaoles-en-napoles-a/90f6429e-2c70-3f2e-56a6-5c38376259ad> <https://www.youtube.com/watch?v=6QKcu2760w4>

Pedro Orrente

Pedro Orrente, nacido en Murcia en 1580 (Ángulo y Pérez Sánchez, 1972) de padre mercader⁵, es un señalado ejemplo de la pintura española del siglo XVII. Uno de los grandes pintores del naturalismo español. En su época había profusión de copias y falsificaciones de sus obras, lo que da prueba del talento y la fama de nuestro pintor. Tuvo notoriedad y se encontraba bastante producción en las colecciones reales: en los inventarios contemporáneos del palacio del Buen Retiro aparecían citadas más de treinta pinturas a su nombre.

Hoy en día encontramos cuadros suyos en importantes museos dentro y fuera de España. Ejemplos de sus obras maestras tenemos: en la Catedral de Valencia *El martirio de San Sebastián* que, dentro de la pintura española, es probablemente un desnudo masculino de los más apolíneos; en la Catedral de Toledo *El milagro de Santa Leocadia* con osados escorzos y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, un magnífico lienzo de *El Sacrificio de Isaac* en el que se adivina a Caravaggio.

Orrente contribuyó de manera especial a la expansión del naturalismo y fue protagonista en la pintura valenciana de la primera mitad del XVII, dejando huella en pintores como Juan Ribalta. Es patente su habilidad para narrar y, en su producción cabe destacar los cuadros de temas bíblicos con extensos paisajes a los que les da un trato de escenas de género de naturaleza pastoril, con un estudio pormenorizado de los animales y los objetos más anecdóticos. Con ello alcanza gran reputación y es conocido como el «Bassano español».

En el museo Metropolitano de Nueva York podemos disfrutar de una Crucifixión, con una potente composición y una escenificación sobrecogedora, realizada entre 1625-1630 y procedente de una colección privada de Madrid.

Se representa a Cristo crucificado entre los dos ladrones en la colina del Gólgota, en las afueras de Jerusalén, que se atisba a lo lejos. Un hombre subido a una escalera sumerge una esponja en vinagre. A la izquierda, abajo los soldados echan a suertes las vestimentas de Cristo. Al pie de la cruz San Juan y, a la derecha, la Virgen y las santas mujeres. La pintura describe el momento narrado en el evangelio:

Desde el mediodía hasta la media tarde toda la tierra estuvo en tinieblas. Como a las tres de la tarde, Jesús gritó con fuerza: Elí, Elí, ¿lemá sabaktani? (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?). Cuando lo oyeron algunos de los que estaban allí dijeron: —Está llamando a Elías. Al instante uno de ellos corrió en busca de una esponja. La empapó en vinagre, la puso en una caña y se la ofreció a Jesús para que bebiera. Los demás decían: —Déjalo, a ver si viene Elías a salvarlo. (Mateo 27: 45-49)

En respuesta a la exclamación de Cristo, un transeúnte toma una esponja para acercarla a sus labios con el extremo de un bastón. San Juan está debajo de la

⁵ J.C. López Jiménez, *Hallazgo de las partidas de bautismo de Orrente y Villacis*, Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1961, pp. 74-79.

cruz; llegan la Virgen María y dos acompañantes; tres soldados a la izquierda se juegan la túnica de Cristo. La figura de la escalera es una interpolación narrativa particularmente brillante.

Esta obra, de gran calidad y extraordinario interés, es la mejor y más completa de las conocidas de Orrente con el mismo tema: una copia de taller en el convento de Santa Isabel en Madrid y otra, de mala calidad, del Museo de la Catedral de Badajoz composición muy repetida en la que de modo progresivo va añadiendo personajes (Ángulo y Pérez Sánchez, 1972)

A finales de 1602 Pedro Orrente marchó a Italia, pasando primero por Roma antes de ir a Venecia, dato que atestigua un poder aparecido, en esta última ciudad, en 1605 (Falomir, 2001). La influencia italiana es evidente: la manera de colocar oblicuamente las cruces, en esta composición, nos recuerda a los ilustres venecianos Veronés, Tintoretto y Tiziano. El ejemplo de Tintoretto se encuentra en la iglesia de San Cassiano en Venecia, inspiración que también utiliza en otro lienzo del High Museum of Art de Atlanta. (Gómez Frechina) En particular, encontramos semejanzas con una crucifixión del Veronés en el Louvre, además de la diagonal que configuran las cruces, también se aprecia en la reproducción de la escalera y la figura con la cabeza totalmente tapada situada en el grupo de las mujeres. Por otro lado, el conjunto de tres soldados jugándose el manto de Jesús, con uno de ellos que muestra las plantas de los pies desnudos y sucios remite al naturalismo de Caravaggio; el detalle del sombrero rojo se reitera en los cuadros de la familia veneciana de los Bassano.

Es digno de resaltar, en esta obra, el estudio anatómico que realiza Orrente tanto de Jesús como del Buen Ladrón y del Mal Ladrón, estos últimos atados en sendos troncos y no clavados en la cruz, y cuyos nombres: Dimas y Gestas encontramos en el evangelio de Nicodemo. Es una creación pictórica de estilo tenebrista, en donde resalta su dramatismo gracias a los efectos de la luz que procede de la izquierda del espectador.

En el lienzo, Orrente demuestra su gusto por recrear los objetos de un modo realista: vemos en primer término un cesto de mimbre, en esta ocasión con los utensilios que han usado los sayones y, dando fe de su fama de pintor animalista, incorpora en un lugar predominante un perro, lo que otorga a la obra una visión naturalista.

Al pie de la cruz es habitual que se incluya una calavera que se identifica con Adán (Réau, 1996), el cual según la leyenda habría sido sepultado en el Gólgota (en arameo calavera), en el mismo lugar donde se erigió la cruz de Jesús. El cráneo de Adán afloró a la superficie porque cuando Cristo expiró «la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron» (Mt. 27, 52). Y justo encima de la calavera se distingue una vista de Jerusalén representada por una iglesia de planta central con cúpula además de una edificación clásica con techo a dos aguas y columnas. Esta clase de

arquitectura que nos evoca a Andrea Palladio la podemos encontrar en otras obras de Orrente como en las *Bodas de Caná*, en *La Guardia de Toledo*, *Cristo Camino del Calvario* de la capilla de Althorp House en Inglaterra o en *Ecce Homo* del Museo de Arte Walters de Baltimore (Gómez Frechina).

En definitiva, es uno de los pintores murcianos más internacionales y sus obras se encuentran en los principales museos de España y del mundo.



Figura 2. *La crucifixión*. Fuente: The Metropolitan Museum of Art (New York).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/652416>

Hernández Amores

Germán Hernández Amores nació en Murcia en el año 1823, fue una de las figuras clave de la pintura española de su tiempo. Asistió a clases de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, y en la Academia de San Fernando de

Madrid. Ya como aprendiz empieza a mostrar lo que serían sus aptitudes más importantes: interés por la técnica y por lo fundamental de las formas, fidelidad a la realidad incluso en los elementos más insignificantes pero buscando una excelencia en donde se plasma su idealismo (Lledó, 1997, p.34). Marchó a París en 1851, —Santaella, mecenas de la época le pensionó para seguir estudiando en la capital de Francia— donde se inscribió en el taller de Charles Gleyre, el pintor del popular lienzo: *Las ilusiones perdidas*. No sería fortuita dicha elección, ya que la distinguida contención, la exquisitez y la corrección son características representativas de los dos artistas. En París la fascinación por las obras de Ingres, marcó su estilo (Baquero, 1913).

Más tarde viajó a Roma, donde pudo culminar su formación académica y tuvo ocasión de conocer la obra de los nazarenos alemanes, sobretodo de Cornelius y Overbeck, cuya influencia resulta evidente en la obra de nuestro artista. Los años que pasó estudiando en Roma, le ayudaron a consolidar su conocimiento de la Antigüedad. De esta etapa procede el lienzo *Sócrates reprendiendo a Alcibíades*, con el que tuvo el honor de coronarse como genio artístico y del que decían que era digno de la firma de Ingres. En Roma descubre la tradición de su escuela de pintura con Rafael como modelo, se encuentra también con el magisterio de la cultura clásica y allí es donde «refunde su formación neoclásica con las ideas románticas de los nazarenos alemanes». (Páez, 2006, p. 20)

Hernández Amores también demostró gran erudición en sus escritos, fortalecida por su vasta biblioteca. Se preocupó, como todo pintor clásico, por el significado exacto de todos y cada uno de los elementos que componen un cuadro: color, objeto, postura, expresión... Nuestro pintor poseía estilo neoclásico, academicista, pero además se expresaba como un romántico: «La belleza es la reveladora de la perfección confusa que anhela nuestro pensamiento» (Lledó, 1997, p.36). La perfección en el dibujo persistió en toda su obra y, en el desnudo clásico, vemos una de las vertientes más atrayentes de sus creaciones. En sus obras de temas clásicos predominan los desnudos, en una primera etapa estos son a la manera de Ingres, y más tarde estarán inspirados en las estatuas griegas (Baquero, 1913).

De su segundo año de beca en Roma es el lienzo titulado *Eva*, que se encuentra ubicado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁶, y «que apunta hacia su futura inquietud nazarena» (Páez, 2006, p. 22). En esta obra, el pintor demuestra su maestría para el dibujo y el claroscuro, y en ella, es evidente la presencia de la belleza. Pero la desnudez de Eva está cargada de castidad, su desnudo resulta casto por la generosa idealización de su hermosura, como corresponde a la estética de la belleza clasicista. Era corriente en la iconografía cristiana mostrar juntos a Adán y Eva. Durero los representará de manera independiente y utilizará como excusa a Eva para realizar el primer desnudo de tamaño natural (Páez, 2006).

⁶ Pérez Sánchez, A.E. *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p.44, nº 435, C. 568.

Eva es el «símbolo de la vida, de la *Natura naturans* o madre de todas las cosas, pero en su aspecto formal y material. Desde el punto de vista del espíritu, es la inversión de la Virgen María, madre de las almas» (Cirlot, 1985, p. 201).

Este óleo, pintado en 1854, que podemos catalogar como pintura academicista, representa el instante preciso en el que la serpiente tienta a Eva, momento que relata la biblia:

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yaveh Dios había hecho, Y dijo a la mujer: «¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?» Respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte».

Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal». (Génesis 3, 1-5)

Eva, de tez nacarada y con larguísimos y ondulados cabellos, está desnuda pero no siente pudor, aún no ha tomado la manzana del árbol del conocimiento del bien y del mal, aún no es consciente de su desnudez. Con la mano izquierda sujeta una rama del árbol y con la derecha se dispone a coger la manzana, fruto prohibido y,

símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento. La prohibición de comer la manzana venía por eso de la voz suprema, que se opone a la exaltación de los deseos materiales. El intelecto, la sed de conocimiento es una zona solo intermedia entre la de los deseos terrestres y la de la pura y verdadera espiritualidad (Cirlot, 1985, p. 297)

Eva vuelve la cabeza con gesto vacilante que denota inseguridad en su acción, pero, en su deseo de obtener el conocimiento, cae en el engaño que le ha preparado con ingenio el vil animal y coge la manzana del árbol de la sabiduría que Dios le había prohibido.

Nos encontramos ante una figura de Eva proporcionada y estilizada, con una apariencia elegante y formas armónicas. No posee una inquietante sensualidad, no tiene el elemento sensual que podemos vislumbrar en otras obras más sugerentes de refinado erotismo característico de Hernández Amores. En el cuadro, el verde de la exuberante vegetación hace que se subraye la figura recortada de Eva en medio del Edén, en medio del paraíso terrenal en donde fue creada por Dios. En primer término, podemos ver las florecillas del suelo y en el centro, donde está representada Eva, una llanura, acotada por la luz que delimita el monte en el horizonte.

En la Europa del siglo XIX, abundan las representaciones pictóricas de mujeres capaces de dirigir a los hombres por el mal camino. Estas imágenes sirven de ejemplo para enviar un mensaje aleccionador y moralizante. Eva, antítesis de María, es el prototipo de esa mujer fatal, es ejemplo de debilidad y flaqueza, es ejemplo del

Pecado. Y en esta pintura «suave y lineal de gran frialdad académica», Hernández Amores, quiere darnos un mensaje ético (Páez, 2006, p. 53).



Figura 3. *Eva*. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
<https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0435#&gid=1&pid=0435>

Rafael Tegeo

A raíz de la adquisición de la obra *Virgen del jilguero*, a finales de 2018, el Museo del Romanticismo de Madrid acogió una exposición dedicada al pintor murciano Rafael Tegeo (Caravaca de la Cruz, 1798- Madrid, 1856).

Pretende el museo con esta exposición rescatar del olvido de la Historia del Arte una figura fundamental para entender que estaba sucediendo en el panorama artístico de la primera mitad del XIX. Había una confluencia de sensibilidades artísticas: por un lado la sensibilidad dieciochesca, por otro la neoclásica y por otro la romántica. Todo convive con naturalidad y en este panorama hay que entender a Tegeo. (Cardona Suances, 2019, s.p.).

Rafael Tegeo fue un artista esencial de la pintura española en el cambio del clasicismo al romanticismo.

Tegeo es un artista único en el panorama del siglo XIX, es un artista que representa a toda una generación de olvidados, que está educado como un neoclásico pero que será el primero en dirigir su mirada hacia la sensibilidad romántica. (González Navarro, 2019, s.p.)

Después de estar bajo la tutela de Santiago Baglietto en Murcia y de José Aparicio en Madrid, marcha en 1822 a Roma, por su cuenta, para concluir su formación. Allí, en la capital de Italia, conoció la escultura de la Antigüedad clásica además del arte del Quattrocento, el Cinquecento y disfrutó de las extraordinarias obras renacentistas italianas.

...y a la vuelta su pincelada es sólida con un tipo de carnación jugosa, clara, con un dibujo muy nítido, con unas entonaciones muy claras, con unas tintas muy limpias que son capaces de conceder a las figuras un magnetismo irrepetible y muy característico de su producción. (González Navarro, 2019, s.p.)

Es el retratista más importante de la primera mitad del siglo XIX. Méndez (1925) dice: «la auténtica personalidad artística de Rafael Tegeo hay que buscarla en la serie de sus retratos»(p.1). Pero nuestro autor también cultivó otros géneros como el histórico, el mitológico y el religioso, del cual es representativa la presente obra.

La *Virgen del jilguero* aparece en un inventario, fechado en 1846, de la residencia Charlecote Park propiedad de George Lucy⁷, posiblemente expuesto en un lugar importante de representación, en la Drawing room. George Lucy (1787-1845) fue hijo de clérigo y miembro de la cámara de los comunes en Gran Bretaña hasta 1830 fecha en que tuvo que viajar a menudo fuera del país. El cuadro correspondería muy bien a sus gustos por su tono devoto, su estética italiana y su evocación de la Roma del Grand Tour. Por herencia familiar llegó a Mary Elizabeth Lucy. Más adelante Sotheby's London la subasta el 29 de abril de 2015⁸, y en 2016 fue comprado por parte del Estado, a la Galería de Arte Caylus, para la colección del Museo del Romanticismo.

⁷ Véase la biografía de George Lucy publicada en *The History of Parliament: the House of Commons 1790-1820*, ed. R. Thorne, 1986, disponible en línea en: <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1790-1820/member/lucy-george-1789-1845>.

⁸ <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/old-master-british-paintings-115030/lot.408.html>

En esta obra, la Virgen sostiene en su mano derecha un jilguero con las alas desplegadas y el Niño quiere acariciarlo. El jilguero, un personaje más, es utilizado por Rafael Tegeo en otras obras, dos retratos infantiles. En *Retrato de doña Paula Bragaña con sus hijos* (1820) retrata con ese pajarillo a su futuro cuñado, el niño José María Benítez Bragaña (Páez, 2014, p.58). El segundo, de fecha posterior a nuestra obra, *Retrato del niño Santos de Cuenca* (1841)⁹, vemos al protagonista que «con la mano izquierda sostiene un jilguero preso por una cintilla azul cuyo extremo agarra la otra mano» (Páez, 2014, p. 118). En estos dos cuadros el jilguero representa la importancia que tiene el juego en la educación infantil, ideas que había expuesto Rousseau en su famoso libro *Emilio*.

El jilguero era frecuentemente representado en la iconografía cristiana. Es símbolo del alma, que queda vinculada a la vida terrenal mediante la mano que lo sujeta. Pero en el lienzo que nos concierne hace referencia a la Pasión de Cristo. Según la tradición cristiana y tal como relata Jacinto Verdaguer en un bonito poema, este pajarillo socorrió a Jesucristo en la cruz tratando de arrancar los clavos y las espinas con su pico salpicándose de sangre, por esta razón los jilgueros tienen ese característico color rojo de su cabeza. Otros modelos de vírgenes con el detalle naturalista del jilguero los podemos encontrar por ejemplo en el Museo de Bellas Arte de Sevilla, la Virgen de la Antigua y no olvidemos a Rafael, a su Virgen del Jilguero en la Galería degli Uffizzi de Florencia.

En la composición de la obra también es protagonista el paisaje que aparece en la lejanía en una atmósfera rojiza. Este, modelo de la idea clásica de la naturaleza, alude a una ubicación existente. Sugiere un panorama figurado, en el que sobresale el sepulcro de Cayo Cestio. Esta pirámide de estilo egipcio, contemplada por los viajeros del Grand Tour, se halla en Roma junto a la Porta San Paolo, una de las puertas del sur en las Murallas Aurelianas por donde se abandonaba la ciudad a través de la Vía Ostiense, la carretera de la Antigua Roma que comunicaba con el puerto de Ostia Antica.

En este lienzo, datado entre 1825-1828, podemos apreciar muchas de las características del estilo de la pintura de Rafael Tegeo: su formación clasicista y purista, el dibujo preciso, la marcada sensibilidad y el cuidado por el detalle. Esta magnífica obra muestra una clara influencia de los maestros florentinos como Filippo Lippi y Sandro Botticelli, influencia que vemos reflejada en el bello rostro de la Virgen, en la composición, en el tratamiento del color mediante tonalidades suaves y agradables y cómo no, en las telas. Estas últimas merecen mención aparte: son pulcras, perfectas y elegantes.

El Niño, con sus tiernas carnaciones, se encuentra desnudo en el regazo de su madre, detrás de ellos un gran árbol hace las veces de fondo. El delicado perfil de la Virgen, su bello rostro, se distingue perfectamente sobre la frondosidad de las

⁹ Ver Jorge Aragoneses, M. *Un retrato infantil de Rafael Tegeo*, en Archivo Español de Arte, nº 145, Madrid, 1964 p. 57-66.

hojas. La luz destaca el tratamiento exquisito de las transparencias de los velos entretejidos junto a las trenzas de su delicioso peinado y que rodean su cuello enmarcando el escote. La composición es triangular, con una clara diagonal formada por las manos tanto de la Virgen como del Niño. En cuanto al cromatismo, los colores son equilibrados, destacando el azul y rojo de María.

Todos los detalles nos muestran tranquilidad, serenidad, sosiego y tanta delicadeza trasmite cariño, ternura, amor. En conjunto, da un profundo significado a la obra como si estuviera destinada a una gran espiritualidad, sin ningún tipo de artificio ni engaño.



Figura 4. Figura 4. *Virgen del jilguero*. Fuente: Museo del Romanticismo. Madrid.
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_del_Romanticismo_-_CE10086_-_Virgen_del_jilguero.jpg

Pedro Flores

En el Museo Nacional de Arte Moderno de Francia, con sede en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, nos encontramos con una obra realizada por el sobresaliente pintor murciano Pedro Flores (Murcia, 1897-París, 1967). La obra

ingresó en el Museo como donación del crítico francés Jean Cassou, primer director de dicha institución. En el cuadro, titulado *Fête espagnole* o *Le carnaval*¹⁰ aparece una dedicatoria a la izquierda: «Homenage a Cassou de P. Flores», y está realizado con la técnica de óleo sobre madera prensada. Cassou afirmó: «Pedro Flores es a la pintura moderna española, lo que es a la poesía moderna española, Federico García Lorca» (Hervás, 1997, p.337)

Grandes valores como Pedro Flores, Ramón Gaya, Joaquín, Juan Bonafé, Sofía Morales, Victorio Nicolás, Luis Garay, Saura Pacheco, José Valenciano, J. García Calvo, Almela Costa, Antonio Gómez Cano o los escultores José Planes, Antonio Garrigós y Clemente Cantos,... en esos comienzos de siglo XX,... fueron marcando el devenir de la pintura murciana. Conocida como Generación del 20, son pilares esenciales... (Mena, 2012, p.74)

Pedro Flores asiste en Murcia a clases de dibujo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Allí fue alumno de Antonio Meseguer Alcaraz, así como otros artistas: Garay, Almela Costa, Joaquín o Victorio Nicolás. (Mena, 2012, p.66). Con este último y Luis Garay trabajará en la litografía de José Alemán; también recorrió España junto al pintor Joaquín con una cámara fotográfica haciendo retratos al minuto. La litografía le aportó el contacto con las técnicas de estampación y la fotografía la destreza para «la composición y la pose que adoptan sus personajes dentro de sus obras» (Jiménez, 1996, p.127-128)

Pedro Flores, al igual que sus amigos Joaquín, Gaya y Garay también escribe. Como señala González (1972): «antes o después ponen por escrito sus intuiciones o sus recuerdos» (p.18)

Con Garay y Gaya va a ir a París en 1928, pensionados con una beca los tres. El crítico de arte Sebastián Gasch fue el primero en llamarlos *Los tres pintores* y les pronosticó el éxito en la capital francesa... Picasso visitó la exposición que realizaron los tres pintores murcianos en la galería Aux Quatre Chemins en junio de 1928. De la misma, se hizo eco José Cánovas Albarracín en la revista ilustrada *Flores y Naranjos* de Murcia. Pedro Flores formó parte de la Escuela Española en París y no volvió hasta 1933.

Más tarde, su exilio, debido a la contienda Civil, le lleva de vuelta a París, donde se impregnó de las vanguardias: Cubismo, Fauvismo, Expresionismo y formó parte en la capital francesa de la Escuela Española, junto con Picasso y otros. Desde su estudio de Montparnasse realizaba ilustraciones, motivos de tapicerías y escenografías (Mena, 2012).

Se ha dicho que Flores es un hijo más de Montparnasse y de sus cafés:

Poco antes de la guerra, Montparnasse vio desfilar la última ola de proscritos. Una ola que venía del sur. Los artistas españoles alcanzados por la victoria franquista vinieron

¹⁰ <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cxAxG8X>

a refugiarse allí. La mayor parte se han quedado. Hecho a destacar es que aquellos que han triunfado deben su formación en parte a París, como la revelación de su talento. Flores, Clavé, Pelayo, Grou-Sala, aunque sus obras despidan un fuerte perfume español, son pintores enteramente formados en Francia. (Hervás, 1997, p.337).

Pedro Flores se consideraba un fanático de Ignacio Zuolaga. También sintió gran admiración por José Gutiérrez Solana, y algunos críticos han encontrado un nexo entre las obras de estos dos últimos pintores, que coinciden en un pronunciado elemento expresionista y en una fuerte singularidad.

En su obra muestra el afán de interpretar su país, sus tradiciones, la tierra con sus lugareños y su particular idiosincrasia. Pedro Flores está lleno de recuerdos de su niñez, toda la añoranza agolpada en su cabeza, lo que le permite pintar de memoria. «Pintaba entonces la Murcia de mi niñez; unos cuadros hechos de recuerdos y de corazón».

A nuestro pintor le calificaban como «hijo natural de Goya» y «el más español de los españoles en París» por la naturaleza singular de sus asuntos y su manera de tratarlos con su carácter un tanto rebelde (Stepánek, 1986, p.137). Realizó escenas de corridas de toros, tema goyesco que llevó a su campo.

Flores se inclinó por temas costumbristas y también por el retrato, más que por el paisaje. En el cuadro que nos ocupa, un tanto barroco, podemos ver que acierta de lleno incorporando con orgullo personajes típicos del folklore español. Adecúa una manera de pintar fauvista para mostrarnos los arquetipos y las tradiciones de su tierra.

César González Ruano (1972), dijo de él que:

Cultivaba Flores el sentimiento español no solo en la anécdota sino en los colores, sombríos y a la vez violentos, de su paleta. El cubismo le había dado el gran secreto de la composición hasta cuando no hacía ya cubismo (p. 64).

En esta abigarrada *Fiesta española* vemos las siluetas definidas por gruesas líneas que intensifican la composición. El dibujo es vibrante. Gómez Cano contaba que cuando Flores dibujaba, lo hacía con una fuerza fuera de lo común, que se volvía casi violenta. Estamos ante una composición agitada, entre alegre y siniestra, con un cierto desorden típico en la obra de Pedro Flores.

La crítica siguiente del periodista checo Pechàcek encaja de lleno con nuestra obra: «En bases similares —refiriéndose al cubismo picassiano— construye también Pedro Flores, quien utiliza solo la estilización exterior cubista para sus composiciones temáticamente abigarradas y agitadas, interesantes por su dibujo violentamente vibrante y a la vez duro, recordando xilografías».

Pedro Flores pensaba que el dibujo era necesario para rematar una pintura, y les aconsejaba a sus amigos de una manera recalcitrante lo vital e irremplazable que

es. Pero cuando pinta, al ser Pedro Flores pintor colorista, el dibujo se ve relegado por el color, por la pintura, que asume el papel de proporcionar la existencia a la imagen (Jiménez, 1996). El dibujo no es elaborado, es casi inexistente. En este lienzo, el autor ha utilizado el pincel con una carga importante de pintura. La línea no es para nada la protagonista, si lo son las sombras, la masa pictórica, los colores, la riqueza, la profusión en la escenografía y en la decoración. Usa una paleta de colores formada por el amarillo cromo, el siena, el carmín, el azul, el negro y el blanco. Su pincelada rebosa energía y recalca la personalidad del autor, origen de sus éxitos y dificultades, personalidad que es una característica fundamental de este murciano.



Figura 5. *Fête espagnole*. Fuente: Centre Pompidou
<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cxAxG8X>

En definitiva, cinco imágenes pertenecientes a cinco pintores que representan una pequeña parte del arte en nuestra Región de Murcia. Una «pincelada» a través del tiempo empezando por el Renacimiento, pasando por el Barroco, siguiendo por el Neoclasicismo y Romanticismo para terminar en el pasado siglo XX.

epegueroles@yahoo.es

Referencias y fuentes bibliográficas

Angulo, D., y Pérez Sánchez, A.E. (1972). *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid 1972, pp. 227-358. Instituto Diego Velázquez.

- Baquero Almansa, A. (1913). D. Germán Hernández Amores. *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Imp. Sucesores de Nogués.
- Cirlot, J.E., (1985). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Falomir, M., (2001). Los Bassano y la pintura española. En *Los Bassano en la España del siglo de oro*, cat. Exp. (pp. 35-44) Museo Nacional del Prado.
- Freixas, P. (1984). Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 27, 165-188. <https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53972>
- Garriga Riera, J., (1998). Pere Fernández. Noticias 1519-1520. En *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona. Exposició Novembre de 1998-abril de 1999*. (pp. 182-188). Generalitat Catalunya
- Gennari Santori, F. (2022). *El pintor renacentista español Pedro Fernández cobra protagonismo en Roma*. VivirEdiciones. Consultado el 4 de febrero de 2023. <https://vivirediciones.es/el-pintor-renacentista-espanol-pedro-fernandez-cobra-protagonismo-en-roma/>
- Gómez Frechina, J. Pedro Orrente (Murcia, 1580 – Valencia, 1645) Calvary. *Spanish Old Masters Painting 1500-1800*. pp 60-91. cat_spanishpaintings-orrente.pdf (jaimeeguiguren.com)
- González Navarro, C. y Cardona Suanzes, A (2019). *Rafael Tegeo (1798-1856): Museo del Romanticismo, 27 de noviembre de 2018-17 de marzo de 2019*.
- González Navarro, C. y Cardona Suanzes, A. (2019). Exposición temporal "Rafael Tegeo. 1798-1856". *Museo del Romanticismo*. Consultado el 25 de mayo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WRJhAuThS2o>
- González Ruano, C. (1972). *Artistas murcianos. 1920-1930*. Galería Chys.
- Hervás Avilés, J.M. (1997). *Pedro Flores. Entre la generación del 27 y la Escuela de París*. Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia y Cajamurcia.
- Jiménez Martínez, P. M^a. (1996). Pedro Flores, íntimo sobre papel. Verdolay. *Revista del Museo de Murcia*. N^o8, 127-133.
- Lledó, J. (1997). Germán Hernández Amores: el clasicismo en la pintura española del siglo XIX. *Álbum, letras, artes*, (52), pp. 32-51
- Mena García, E. (2012). El paisaje en la pintura murciana en la segunda mitad del siglo XX [Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte]. <http://hdl.handle.net/10201/34485>
- Méndez Casal, A. (1925) Rafael Tejeo. Su vida oficial. El pintor de retratos. *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, año IV (4) pp. 1-6.
- Navarro, F. (1982). *Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*. *Bolletino d'Arte*, VI (14), 37-68. http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1540999488240_04-_Fausta_Navarro.pdf
- Páez Burruezo, M. (2006). *Germán Hernández Amores 1823-1894. Pintor del Romanticismo Nazareno*. Centro Cultural Las Claras Cajamurcia.
- Páez Burruezo, M. (2014). *Rafael Tegeo, 1798-1856: del tema clásico al retrato romántico*. Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca.

- Réau, Louis. (1996) *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. 2. Ediciones del Serbal.
- Stepánek, P. (1986). Pedro Flores en Praga, en 1946. *Imafronte*, (2), 133-152. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=206062>
- Sureda Pons, J., (2008). Pere Fernández, pintor fronterer del Manierisme. En «Els Juliols de la UB». *L'art de la frontera a la Catalunya Modern*. (pp. 1-9) ACAF/ART.
- Zezza, A y Naldi, R. eds. (2022) *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del cinquecento*. Museo Nacional del Prado.