



Antonio Maya

Retratos familiares desde la *romipen*

Antonio Maya. Retratos familiares desde la *romipen*

Antonio Maya. Retratos familiares desde la *romipen*

“La diferencia existe. La alteridad se construye”. Así iniciaba el historiador y crítico de arte Víctor Stoichiță su introducción a *La imagen del otro* (2014), un ensayo sobre la representación de los negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental. Estas líneas se proponen abordar la obra de Antonio Maya desde un prisma nuevo, el de su identidad gitana (o *romipen*). Aunque el fenómeno de los creadores romaníes no es novedoso, contemplar la obra de estos artistas a partir de la lente de su identidad étnica y cultural es un fenómeno relativamente reciente. En las últimas décadas se ha producido un cambio de paradigma que ha fomentado la inclusión de etnicidades menos canónicas en las instituciones artísticas. De ahí que, en las artes visuales, se han puesto en valor los modos en que los artistas gitanos retratan a sus comunidades y desafían unas iconografías tan gastadas como falsas.

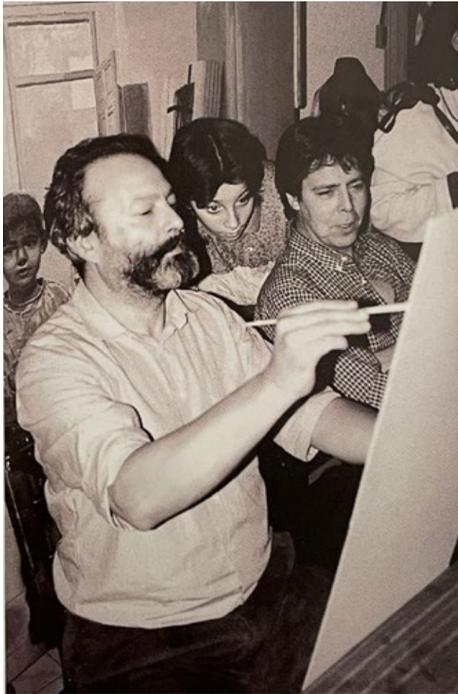
Prueba de ello es el reconocimiento en los últimos años a Małgorzata Mirga-Tas, la representante polaca en la Bienal de Venecia de 2022, cuya obra pudo verse en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo el año pasado. Dicha exposición individual incluyó algunos retratos a mujeres romaníes que son o han sido referentes para los gitanos de Sevilla, como la cantante Herminia Borja, Manuela Carrasco Jiménez o la bailaora Juana Vargas de las Heras “la Macarrona”. Desde el ámbito cinematográfico, el estreno del documental en el que Carmen Chaplin explora la identidad romaní de su abuelo sería otro ejemplo. En concreto *Chaplin: espíritu gitano* (2024) nos permite ver con distinta luz al personaje universal de Charlot, un paria social perseguido por la ley que lucha por su supervivencia.

El acercamiento a un artista como Antonio Maya desde esta perspectiva no debe ensombrecer que su obra ha formado parte de la historia del arte español por derecho propio. Se formó en su Jaén natal y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Exalumno de Juan Barjola y, sobre todo, de Antonio López, a quien le une una relación que excede la de maestro y discípulo, su nombre aparece citado por Valeriano Bozal en una obra clave que todo estudiante de Historia del Arte en nuestro país conoce, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. En el volumen Maya aparece encuadrado dentro de las tendencias realistas en las que han destacado artistas de las que recientemente se han programado retrospectivas, como la de Isabel Quintanilla en el Museo Thyssen (2024) o la de Amalia Avia de la Sala Alcalá 31 (2022). Por no mencionar que Antonio Bonet Correa y, en menor medida, Juan Manuel Bonet, han escrito en la mayoría de los catálogos de las exposiciones individuales que se le han dedicado, lo que ratifica no sólo la solvencia de este pintor, sino su presencia en la historiografía artística española desde hace varias décadas. Por tanto, no se pretende aquí “rescatar” a una figura que, en realidad, nunca estuvo invisibilizada, dadas sus numerosas exposiciones en la Galería Leandro Navarro de Madrid, ni tampoco ofrecer una lectura exhaustiva o siquiera contrapuesta a lo ya escrito sobre su pintura. El propó-

sito es detenerse en un aspecto aún inexplorado de su obra, con todas las reservas que ello entraña.

Del mismo modo, el objetivo aquí será apreciar las sensibilidades y las prácticas artísticas que nos permitan analizar la obra de Antonio Maya desde otros ángulos con el fin de ampliar sus posibles interpretaciones. Con este propósito se analizará su pintura de retratos familiares. Estos reflejan una identidad gitana latente, ya que no se muestra de forma explícita. Bien al contrario, esta se encuentra despojada de cualquier mitología romántica o folklorizante. Impresa en cada pincelada, estas obras revelan el sentir cotidiano de una familia gitana no tan distinta de cualquier otra.

Cronológicamente estos retratos se corresponden con un convulso periodo histórico, que abarca desde finales de los años setenta hasta



El pintor en el estudio con su familia.

nuestros días y que coincide con transformaciones profundas para los gitanos españoles. En 1978 el discurso del diputado Juan de Dios Ramírez Heredia logró el acuerdo para derogar la última normativa de carácter discriminatorio contra los gitanos que aún figuraba en el reglamento de la Guardia Civil. A lo largo de los años ochenta se escolarizó a grandes sectores de la población infantil romaní, hasta entonces abandonada a su suerte, en procesos que hoy se han puesto en cuestión. Esta época coincide con el incremento de las expulsiones y del traslado forzoso de innumerables familias que residían en infraviviendas con la consiguiente creación de guetos en las principales ciudades del Estado. Justamente en 2025 se cumplen 600 años desde la constancia documental de los gitanos en la península ibérica, lo que ha llevado al gobierno a declararlo Año del Pueblo Gitano. Dicha celebración puede servir de excusa para releer las imágenes propuestas por Antonio Maya, testigo de complejos procesos históricos, en unas décadas en las que los romaníes han dejado de ser la primera minoría del

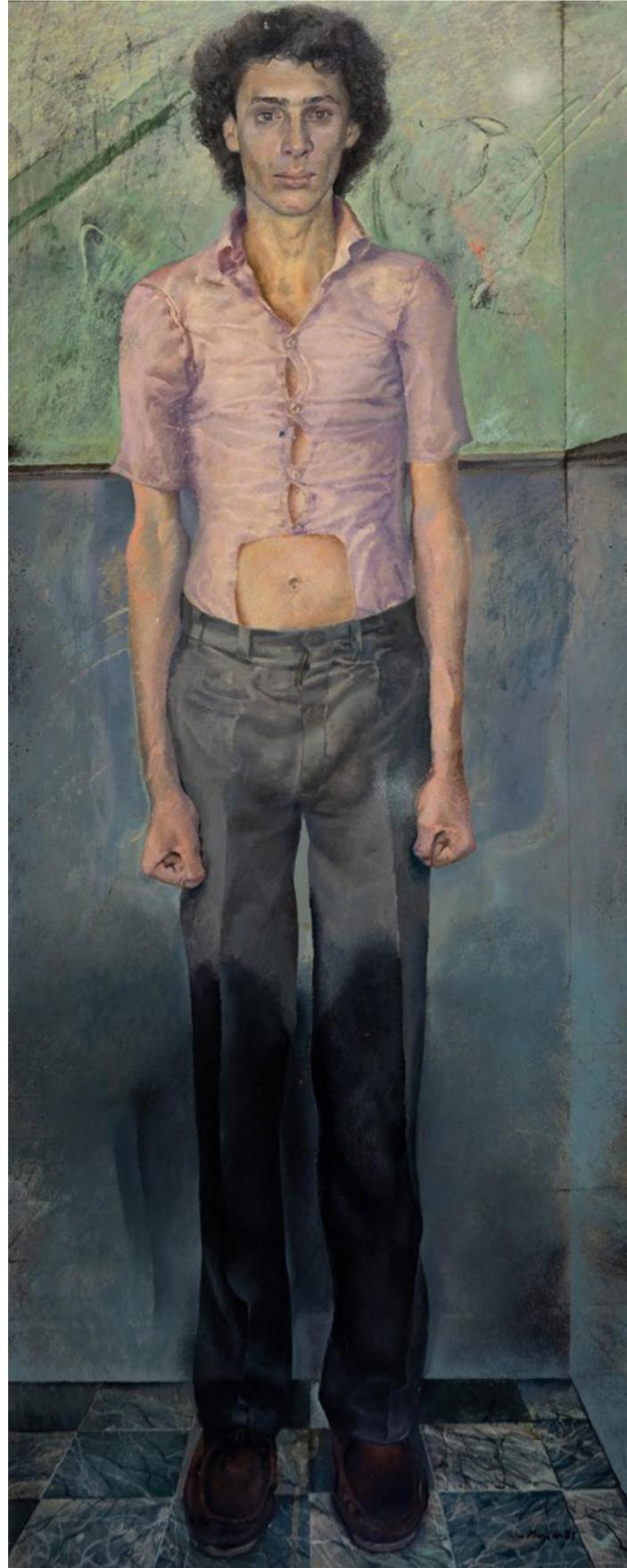
país, si bien su peso histórico en la configuración nacional sigue siendo indiscutible.

Retrato de familia

Aunque la familia es un eje fundamental de la cultura romaní, retratar a los seres queridos es un tema habitual de muchos pintores. Pensemos, sin ir más lejos, en Sorolla y sus innumerables retratos a su mujer, Clotilde García del Castillo, y a los hijos de ambos. Los retratos de Maya rara vez constituyen un álbum que refleje momentos puntuales de experiencias compartidas (aniversarios, vacaciones o celebraciones varias), sino que se parecen más a un diario íntimo, en la que se ponen de relieve los rostros de quienes comparten su vida con el artista. A menudo, las figuras son a tamaño natural, pero parecen de mayores dimensiones, si bien la pretensión no es monumentalizarlas. Constituyen un homenaje sencillo que transmite serenidad. Los protagonistas son, fundamentalmente, su esposa e hijos y, en segundo término, otros miembros de la familia. Abundan los retratos de medio cuerpo y en ellos se percibe una depuración formal intencionada, sin artificios, que destaca la belleza de los retratados.

Paradójicamente, la identidad gitana de esta pintura al óleo, técnica tradicional y de enorme carga para la Historia del Arte, destaca porque quedan reflejados los rasgos fenotípicos concretos que los identifican como romaníes, pero sin exotizar a los retratados. El resultado son bustos y retratos que neutralizan la mirada colonial. Sin ir más lejos, los cuadros sobre su mujer no pueden estar más alejados del estereotipo romántico de la gitana. Quizá el más elegante de ellos sea el busto de formato vertical cuyo encuadre deja un amplio espacio en la parte superior. Con el cabello recogido en un moño y algunos mechones negros cayéndole, nos mira con intensa melancolía. Otros retratos de la mujer muestran en escenas domésticas: *Chon recogiendo*, *Chon cosiendo*... En ningún caso hay una explotación de la desnudez o siquiera del contraste de tonalidades de piel para subrayar la alteridad entre las figuras gitanas y las no gitanas porque, con pocas excepciones, no se comparan con nadie externo al núcleo más íntimo de la familia Maya. No hay gestos grandilocuentes, ni un vestuario que remita a ciertas iconografías asociadas con lo romaní o con el flamenco. Estos retratos no tratan de captar la atención del espectador con el espectáculo de la “gitanidad”, a diferencia de otros pintores poco familiarizados con la realidad de los romaníes. Bien al contrario, Antonio Maya rehúye los códigos que explotan la sensualidad de la mujer gitana que ha poblado el cine y las artes visuales y que se ha extendido como recurso publicitario e incluso turístico. Es decir, pese a representar individuos racializados, la condición romaní de Maya le permite eludir de forma orgánica la construcción del “Otro” porque no pinta a los “otros”, sino a los “suyos”, a su propia familia. Por lo tanto, sus retratos no perpetúan el canon que la historia del arte ha reservado para aquellos no contenidos en el canon de la blanquitud.

En retratos como *Jeromín con chaqueta azul* (1996) que, por su tema y composición, parece formar un díptico con *Teresa con chaqueta azul* (1996), los modelos nos miran y establecen un cruce de miradas con el espectador en una dimensión que se escapa de lo real. Sin embargo, en múltiples ocasiones, los retratados



← *Momo*. Década de 1970

Óleo sobre tabla, 156,5 x 62 cm

Firmado “Antonio Maya Cortés” (áng. inf. dcho.)

aparecen pintados en posición de tres cuartos, desviando la vista. Las figuras aparecen ensimis-madas, absortas en sus propios pensamientos e inmersas en un rico mundo interior o bien nos miran a los ojos sin reparar nosotros, los espectadores. Reflejar la psicología del retratado no es la intención principal de los retratos de Maya, sino más bien poner de manifiesto un estado de ánimo contemplativo. En el catálogo del Centro de Arte Palacio Almudí (2001) Bonet Correa se hacía eco de la cualidad silenciosa de la pintura de Maya. En efecto, ni siquiera cuando se retrata a pequeños grupos de seres queridos, estos parecen entablar una conversación. Buen ejemplo de ello es *En el salón* (c. 1981-1982) en el que tres figuras adultas, dos masculinas y una femenina, se hallan sentadas en sendos sofás al tiempo que fijan su mirada fuera del encuadre -probablemente, hacia una televisión-, sin comunicarse entre ellos. Al fondo, como otro espectador mudo, se descubre el reflejo en un espejo del pintor con su caballete, en un claro guiño velazqueño.

En los numerosos retratos a infantes es interesante constatar que, en la mayoría de los casos, son figuras pintadas en solitario tomadas desde la perspectiva del adulto (*Teresa con mariposa*, *Antonio jugando*, *Antonio mirando*, los retratos de bebés...). Es decir, en lugar de resaltar la relación paternofilial, o los juegos entre hermanos, se opta por mostrar cierto grado de desvalimiento del retratado.

Sus retratos están ambientados en unos escenarios sobrios y libres de elementos innecesarios que eluden lo puramente descriptivo. A diferencia del tratamiento de la luz en sus paisajes, la paleta suele ser más apagada, con el uso de ocres, marrones, grises, verdes y azul oscuro, sin estampados o evitando los tonos estridentes para centrar la atención en el retratado. No obstante, esta regla se relaja al pintar a la infancia y a su esposa, revelando tonalidades algo más cálidas.

Prácticas artísticas y creación romaní

Maya pinta del natural porque, como afirmaba en una entrevista de Miguel Fernández Braso (1987), la presencia del modelo le enriquecía tanto a él como al retratado. Para apoyar su afirmación describía un entorno de trabajo en las antípodas del quehacer artístico de la buhardilla del pintor bohemio o del laboratorio o taller experimental del artista de vanguardia. Maya trabajó durante varios años en su domicilio, pintando a sus hijos mientras escuchaba, según él mismo indicaba “el cante de mis hermanas, de mi padre que entraba, de la puerta que se cerraba...”. Y añadía que “ese mundo de sonidos tenía una interrelación con la plástica”. Fernández Braso corroboraba en el mismo texto el trasiego de familiares por los pasillos aledaños a la habitación que servía de estudio, una estancia con dos puertas en el que las interrupciones eran continuas. Estos modos de producción en el quehacer cotidiano del pintor nos hablan de unas prácticas artísticas ajenas a la concepción individualista del genio creador. Más importante aún, subrayan la interrelación del arte y la vida, que el teórico y artista romaní Daniel Baker (2021) considera clave en el arte creado por los romaníes:

En mi opinión, parece haber poca distinción entre el arte y la vida de los romaníes. Esto se pone claramente de manifiesto en la estética

romaní, en la que las cualidades colectivas de los objetos y representaciones que se originan o circulan en las comunidades romaníes reflejan e informan la vida cotidiana de los romaníes.

Es relevante mencionar que la transmisión de la cultura gitana ha sido a través de la oralidad y de una transmisión intrafamiliar e intergeneracional del saber, como señalaba el antropólogo romaní Iván Perriáñez Bolaño. Según Perriáñez (2023) el *kher-sundache* (la “casa- mundo”, en caló) es un término que nos permite entender que la creación artística de los gitanos no puede separarse de sus propios protagonistas y sus voces. Lo que se pinta se pinta con verdad, al modo que Perriáñez (2021) lo explica para el caso del flamenco. Es decir, la familia a la que se pertenece, la manera en que se construyen las memorias, el territorio de adscripción y la localización de todo esto con relación al “ser gitano” son aspectos fundamentales para firmar una obra, aunque no necesariamente perceptibles por todos, precisamente porque no todos tienen la llave para entrar en esa casa, en ese mundo construido desde la diferencia y explotado en beneficio de quienes no lo habitan. En este sentido, Antonio Maya pinta con verdad y para todo el mundo pero sin cerrar con llave esa realidad a la que da forma desde su propia casa.

No enjaular

Un enigmático autorretrato de Antonio Maya en el que se presenta con una mascarilla de pintor puede leerse como una declaración de intenciones sobre su pintura. Mostrado en el ejercicio de su profesión, esta imagen nos sirve para destacar su interés de no encorsetar la realidad como artista gitano. La mascarilla le oculta buena parte del rostro y llama la atención que, pese a que el bastidor ocupa casi la mitad del cuadro, vemos sólo su reverso, de manera que el pintor niega al espectador la vista del lienzo. Al fondo, una puerta ligeramente entreabierta sugiere una potencial interrupción al quehacer del artista, lo que confirma el uso del espacio doméstico como su lugar de trabajo y las prácticas artísticas antes descritas. Los tonos blancos y grisáceos sugieren, tal vez, un lienzo en blanco, pero la mirada inquisitiva que nos devuelve Antonio Maya nos interpela como si retara al espectador a adivinar lo que se propone pintar o quizá lo que ha plasmado ya en el cuadro. En cualquier caso, este lienzo en el que el pintor se autorrepresenta parece vindicar la licencia plena del artista para no acomodarse a nuestras expectativas.

Por descontado, en determinados cuadros pueden reconocerse marcadores culturales de la experiencia romaní, como puede observarse en el óleo sobre tela *En clave de fiesta* (2008), en la que una veintena de mujeres toca las palmas mientras observa bailar a dos de ellas; pero en la mayoría de los casos las referencias culturales son sutiles, como sucede en las obras que incluyen guitarras y caballos; por ejemplo, en *Antonio tocando la guitarra* (1997) o en *Tocando la guitarra en el salón*. También en el onírico y fascinante *Ensueño*, un cuadro en el que cinco figuras y un caballo se muestran en escorzo extremo, como si el suelo que pisan fuera transparente y se situara en paralelo a la superficie del lienzo. Cada figura va emparejada con un atributo: una mujer vestida de azul agarra con fuerza la cola de un caballo, otro sujeta una guitarra, un tercero un violín -otro instrumento

asociado a la música romaní-, el cuarto una silla y el último una rama. El motivo del caballo se asocia asimismo a los gitanos porque una de sus profesiones tradicionales ha sido la compraventa de estos animales. Este tema se repite en *Montando a caballo* y en *Bajo el caballo*, aunque, cuantitativamente, ni las guitarras ni la representación de equinos sean predominantes en la obra de Maya.

Otras obras son ambiguas en su posible interpretación bajo la clave de la *romipen*. Es el caso de *En la piscina*, un óleo sobre lienzo en el que varios individuos se refrescan en una piscina desmontable. Podría simplemente reflejar un momento de asueto familiar de la familia Maya pero, dado que en esta ocasión las caras no son reconocibles, podría inferirse cierto interés por documentar una estampa habitual de los barrios modestos habitados por gitanos, que se refugían en verano en este tipo de ocio porque sus urbanizaciones carecen de este tipo de dotaciones y la alternativa de usar las albercas municipales no es siempre posible porque no son bien recibidos. Es decir, que además de la crónica cotidiana, esta imagen podría entroncar con experiencias vitales de los gitanos que ponen de manifiesto una posición social subalterna.

En cualquier caso, Antonio Maya no necesita hacer explícita su identidad gitana porque la vive y siente. Al contrario que artistas payos atraídos por “lo gitano”, su pintura no necesita hacer alarde de ello. Emerge espontáneamente. La obra de Maya nos ofrece un ejemplo distinto y válido de lo romaní que no responde a conceptualizaciones previas. De hecho, el propio pintor es reacio a partir de esquemas puesto que supondría “enjaular” el arte (Maya en Fernández Braso, 1987: 10).

En definitiva, la obra de Maya nos recuerda que las personas racializadas no son solo figuras imaginadas por terceros para ser encarnadas en una pintura, sino que se hallan también del otro lado del lienzo con la capacidad de ampliar y cuestionar imaginarios que, por hegemónicos, hasta la fecha habíamos concebido como los únicos posibles.

Rafael Buhigas Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

Lidia Merás (Universidad Autónoma de Madrid)

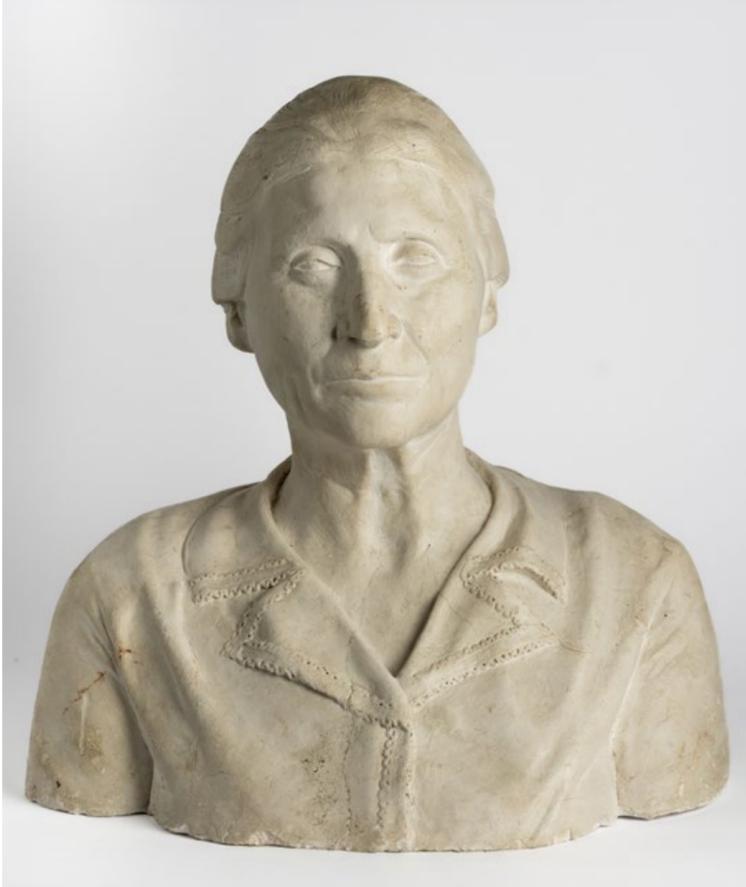
Daniel Baker. “At the Threshold: reflections on Roma existence through art, 2021, Second Roma Biennale, roma-biennale.com/texts-go-here

 Antonio Bonet Correa. “Pintura, imagen y realidad en Antonio Maya” en *Antonio Maya. Miradas sobre el tiempo quieto*, Centro de Arte Palacio Almudí, 24 mayo – 5 julio de 2001, Ayuntamiento de Murcia.

 Miguel Fernández Braso. “Conversación con Antonio Maya”, *Cuadernos Guadalimar*, 1987, pp. 6-16.

 Gonzalo Montañó Peña. “Bitácora Gitana 2.0: Los gitanos y la pintura. Manolo Gómez Romero”, Fundación Secretariado Gitano, 21 de octubre de 2021, gitanos.org/actualidad/archivo/134379

 Iván Perriáñez Bolaño, *Cosmosonoridades: cante-gitano y canción-gyu. Epistemologías del sentir*, España, Akal, 2023.

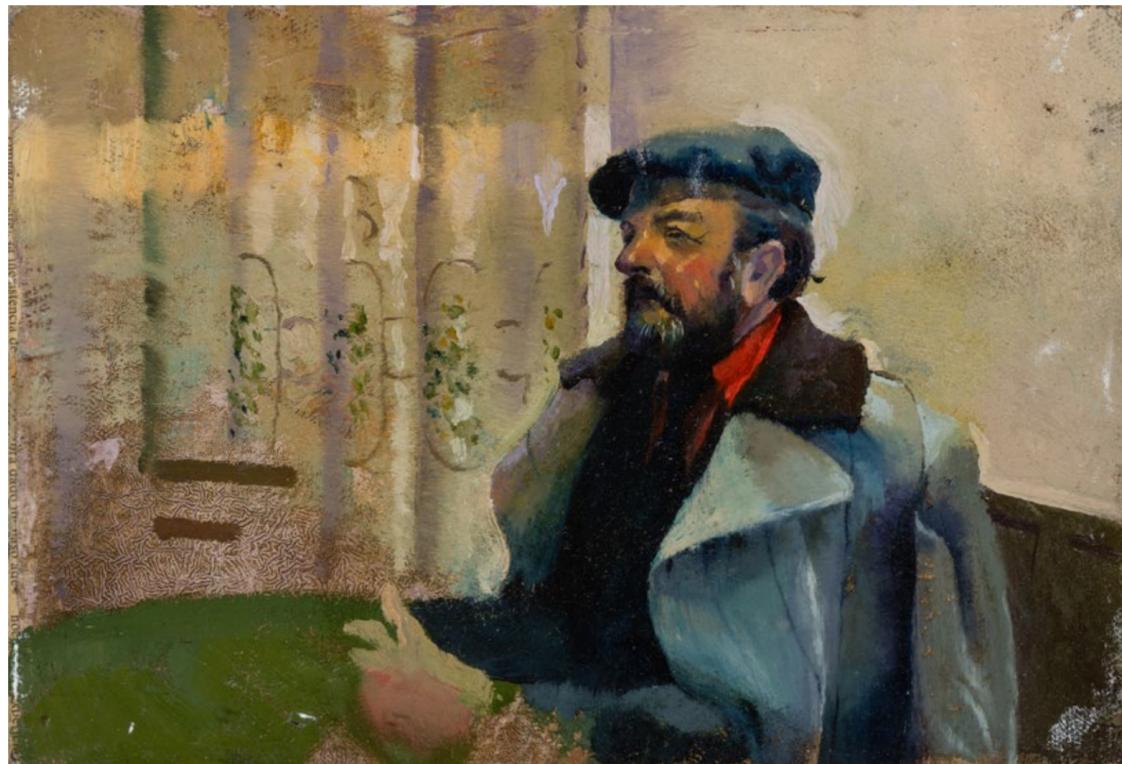
 Iván Perriáñez Bolaño, “Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multi-nivel”, *Revista de Antropología Social*, n.º 28 (2019), pp. 71-93.


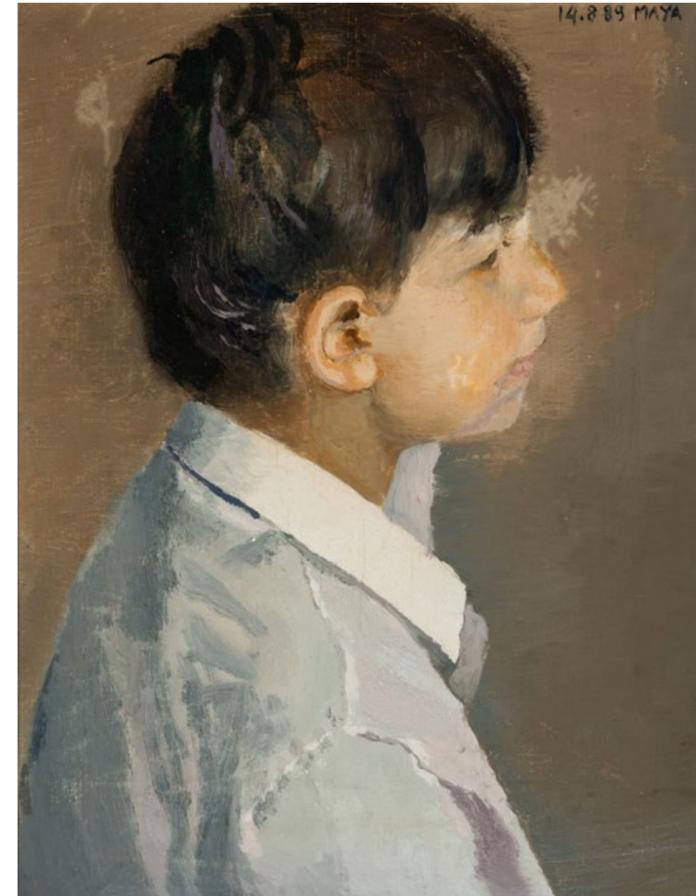
† Busto de Teresa (Gara-matu), Década de 1970, finales Escayola, 40 x 38 x 28 cm

† Busto de Teresa (Gara-matu), Década de 1970, finales Barro, 40 x 38 x 28 cm



← *Mi padre (Gara-batu)*, c. 1980
Óleo sobre lienzo, 21,5 x 26,5 cm
↳ *Mi padre (Gara-batu)*, c. 1980
Óleo sobre papel pegado a tabla, 16 x 23,5 cm
→ *En el salón*, c. 1981-1982
Óleo sobre tabla, 43 x 35 cm





↑ Jeromín, Década de 1980, finales
Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm
← Jeromín, Década de 1980, finales
Óleo sobre lienzo pegado a táblex, 81 x 50 cm
↗ Jeromín, 1989
Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm
Firmado y fechado: "14.8 89 MAYA" (áng. sup. dcho.)
↘ Antonio mirando, 1990
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Firmado y fechado: "MAYA 90" (áng. inf. izq.)





← *Chon*, c. 1982-1983
Óleo sobre lienzo, 54,5 x 81,5 cm
←← *Chon sentada*, Década de 1980
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
← *Chon*, Década de 1980
Acuarela sobre papel, 64 x 49 cm
→ *Chon*, Década de 1980
Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm





↑ *Autorretrato con mascarilla*, 1989
Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 50 x 81 cm
Firmado y fechado "Antonio Maya Cortés 89" (áng. inf. izq.)
→ *Chon y Teresa*, c. 1990
Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm



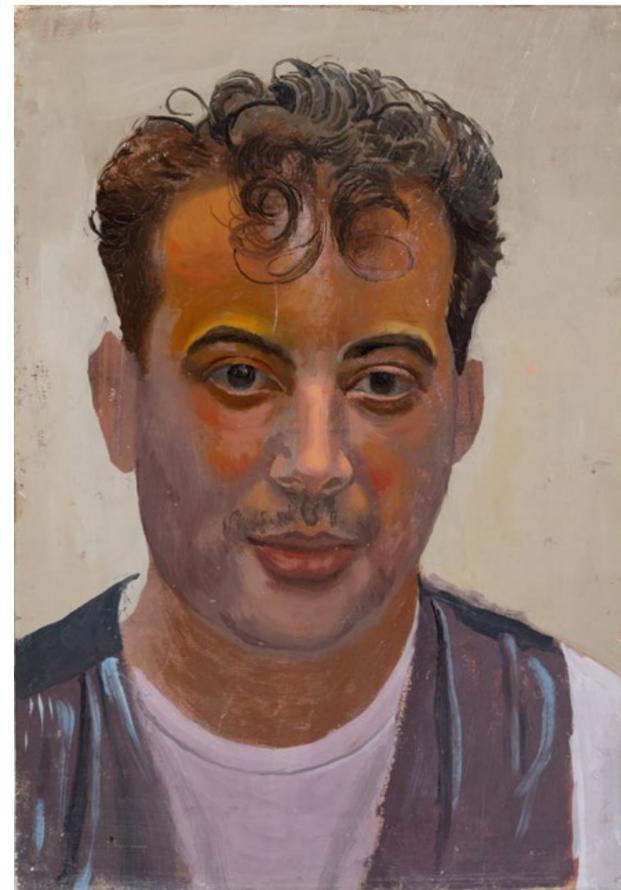


- *Chon*, c. 1990
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

↳ *En el salón*, c. 1990
Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

→ *En el salón*, c. 1990
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm

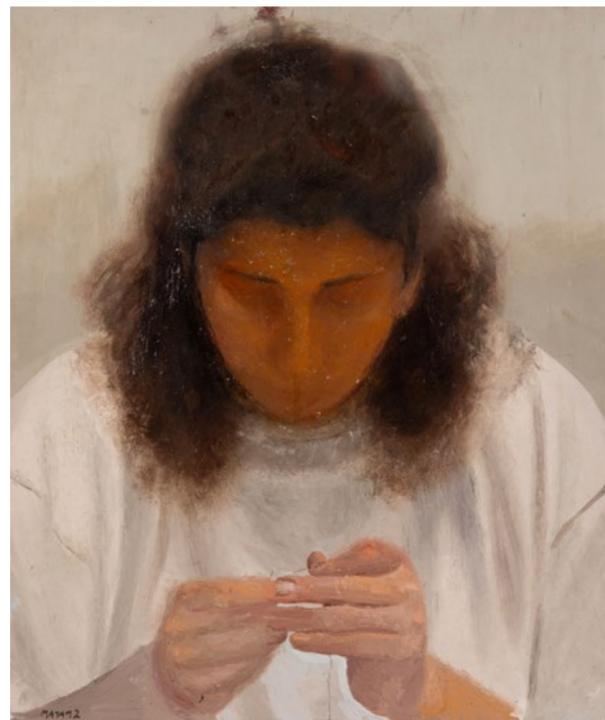




↖ *Jeromín con chaqueta azul*, 1996
Óleo sobre lienzo, 60 x 46 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 96" (áng. inf. izq.)

↗ *Juan, mi sobrino*, c. 1990
Óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm

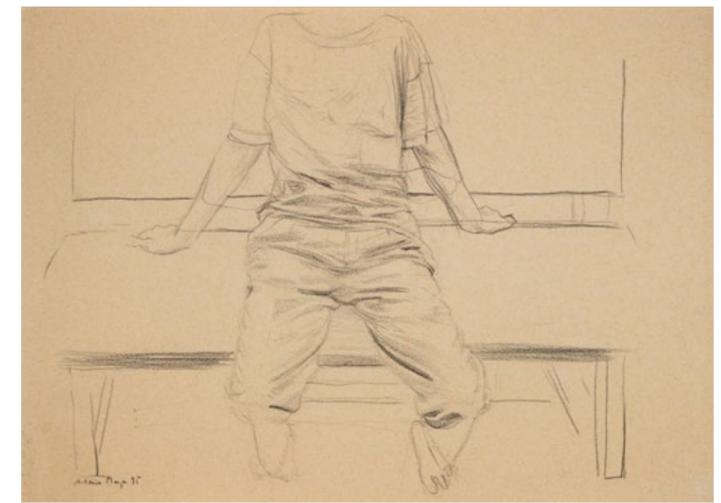
← *Chon*, 1992
Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
Firmado y fechado: "MAYA 92" (áng. inf. izq.)



↖ *Jeromín*, 1995
Lápiz sobre papel, 29 x 40,5 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 95" (áng. inf. izq.)

↗ *Jeromín sentado*, 1995
Lápiz sobre papel, 29,5 x 41 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 95" (áng. inf. izq.)

↘ *Chon y Debla*, 1996
Lápiz sobre papel, 29 x 40,5 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 96" (áng. inf. izq.)





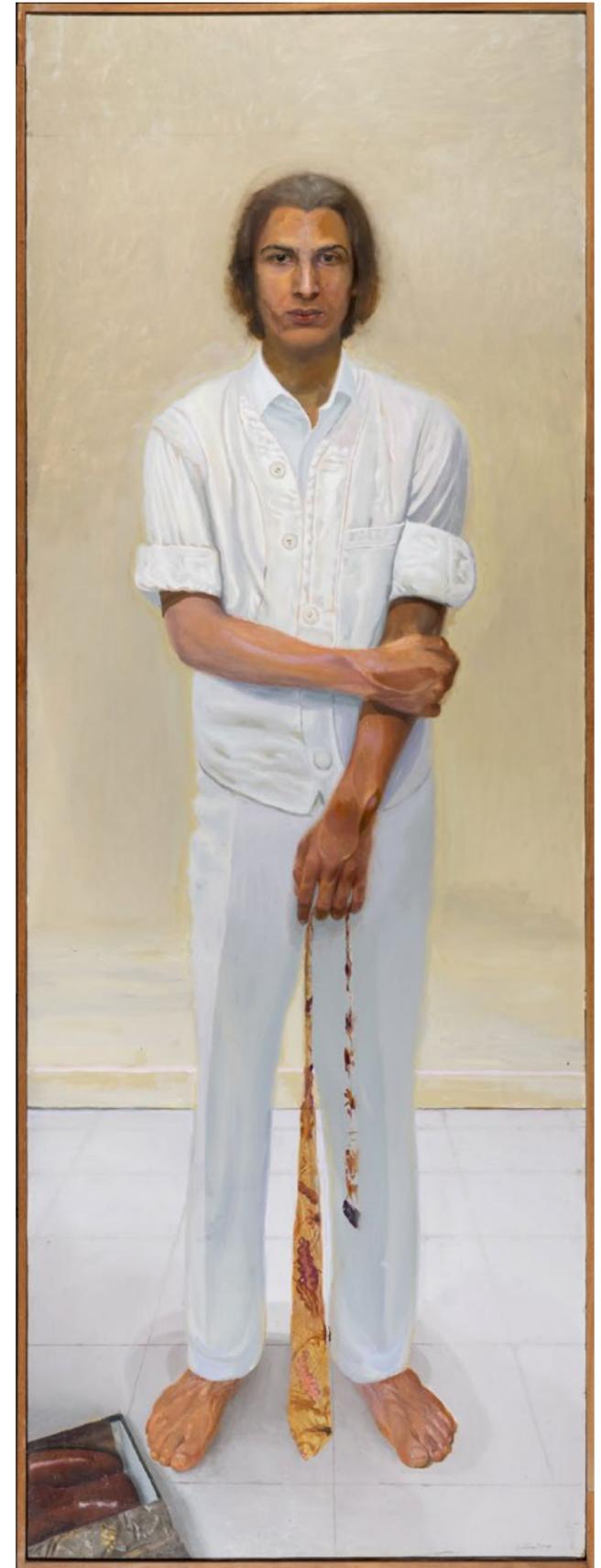
←← Antonio, 1998
Óleo sobre lienzo, 203 x 30 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 98" (áng. inf. dcho.)

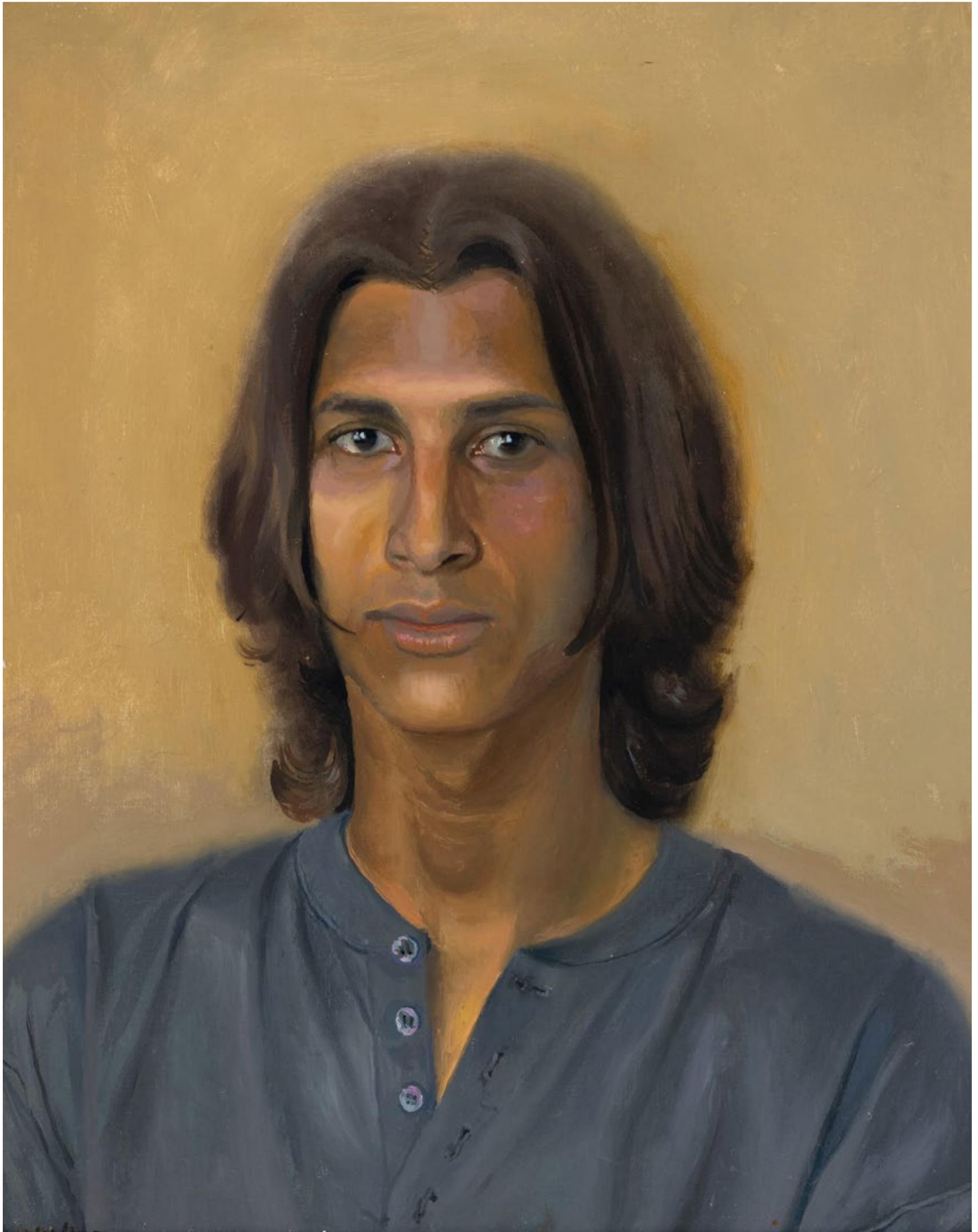
← Teresa, 1998
Óleo sobre lienzo, 203,5 x 30 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 98" (áng. inf. dcho.)

← Jeromín mirando, 1998
Óleo sobre lienzo, 203,5 x 30 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 98" (áng. inf. izq.)

↵ Debla mirando, 1998
Óleo sobre lienzo, 203,5 x 30 cm
Firmado y fechado: "Antonio Maya 98" (áng. inf. dcho.)

→ Antonio, 1998
Óleo sobre tabla, 195 x 70 cm
Firmado: "Antonio Maya" (áng. inf. dcho.)





↑ *Antonio*, 1999
Óleo sobre tabla, 52 x 42 cm

→ *Chon*, c. 1979–1980
Óleo sobre tabla, 39,3 x 59 cm