

ria de este puebl ve en las obras de Romero la idealización realista más en consonancia con las altas creaciones del arte germano", (479)

Ya a su regreso a Córdoba Julio quiere homenajear a la ciudad que tanto quería, a su ciudad, para lo cual empieza a madurar una idea que se convertirá en el **Poema de Córdoba**, terminado en 1.914, y que presentará a la Exposición Nacional de 1.915, para de nuevo quedar sin la máxima recompensa. Y cómo no una vez más recibe el reconocimiento de sus amigos con un homenaje, ahora en el "Café Pombo" de la calle Carretas. Allí asistían muchas veces Enrique y Julio a la tertulia de la Sagrada Cripta del "Café Pombo", fundada por Ramón Gómez de la Serna. Allí asistían José Gutierrez Solana, Luis Bagaría, Santiago Rusiñol, los hermanos Zubiaurre, Joaquín Alcaide de Zafra...

Cada vez siente más la necesidad de estar en Madrid, por lo que hacia 1.915 alquila, junto a su hermano Enrique un piso en el número 8 de la Carrera de San Jerónimo, a fin de que su mantenimiento les resultara más asequible y en vista a las largas temporadas que pasaban en la capital de España, tanto uno como otro, por diferentes razones, aunque siempre en busca de aquellos pensadores de los que se sentían más cercanos.

A partir de entonces la integración de Julio en la vida madrileña se hace mucho más estrecha, aunque desistirá de su participación en las Exposiciones Nacionales, debi-

---

(479) BARBERAN, Cecilio: Op. cit. pág. 97



do a las múltiples oposiciones con que se encontró siempre (480).

Su traslado a Madrid había venido también facilitado por la plaza que había quedado vacante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes, a la que él se presenta y aunque tendrá serios competidores el 29 de marzo de 1.916, el Consejo Superior de Instrucción Pública comunica a Julio Romero su nombramiento: Profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes, de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

A partir de entonces Enrique iba a quedar solo, al frente de todas las actividades que requerían sus diferentes cargos en el museo y el patrimonio, en Córdoba, Julio sigue manteniendo su estudio del Potro, pues también pensaba pasar allí temporadas, sobre todo, en periodos vacacionales.

En Madrid además del piso que había alquilado junto a su hermano, abrirá un estudio en el nº 73 de la calle Pelayo (481), céntrica y tranquila, entonces, esquina a

---

(480) De hecho el crítico de "Nuevo Mundo" diría: "Más enemigos que tuvo en su arte Julio Romero de Torres, nadie los tuvo; fueron legión; fueron falange, más que falange, jauría. Le persiguieron, le atenazaron con sus odios y le humillaron con sus p<sup>er</sup>fid<sup>as</sup> comparaciones.

(481) El doctor Florestán Aguilar, dueño de la casa, se lo ha cedido al pintor, a quien quiere y admira mucho, por este motivo -se cuenta-, cómo al entrar camino del estudio hay en el jardín y en la escalera un vivo olor de dentrífico: "Perborol", "Listeine"...



Fernando VI y cerca de Hortaleza. El estudio es una estancia amplia de techo alto. Decoración severa, señorial, sin ese abigarramiento policromo que es frecuente en los estudios de los artistas. Este estaba montado, siguiendo su propia personalidad, con los elementos que él siempre tuvo presentes, los muebles antiguos, de traza española, el caballete y una silla de tijera; grabados, piezas cerámicas, bargueños, armas, dibujos de esculturas griegas y romanas, braseros de bronce, jarrones, arcones, todo muy acogedor, presidido por una enorme chimenea, coronada por un aparatoso relieve con el escudo de los Reyes Católicos, y cuadros, muchos cuadros colgados en la pared o arrimados en el suelo a ella. Una vitrina, y en ella el capote de paseo, el traje de luces de Lagartijo. Colgada en la pared una mascarilla del diestro de Córdoba. Hay también en la estancia un retrato -viejo e ingenuo- del bandido andaluz Pacheco...

Un estudio, también siempre animado por sus amigos, a los que normalmente acompañaban un nutrido grupo de señoritas y por la presencia siempre atenta de Mariquilla. Y allí en más de una ocasión improvisaban una pequeña fiesta flamenca, con vino, baile y cante de su tierra. Como decimos, alma del estudio era "Mariquilla". La muchacha que cuida del pintor en Madrid, va de un lado para otro, inquieta y silenciosa, activa, a veces, también canta. Es todo para Julio Romero: le prepara los útiles de trabajo, atiende a los visitantes, acerca las sillas, trae los pitillos, sirve el coñac... Habla lo justo y está atenta siem-



pre a los menores gestos del pintor. (482)

Julio pinta todos los días. Un día cualquiera de trabajo empieza después de comer, a las 2 ó 2 y media, y está trabajando hasta las 7 ó 7 y media. En el estudio, mientras él pinta, hay siempre alguien, mujeres, sobre todo... Julio se ha hecho una pequeña y amable escolta femenina que le acompaña casi continuamente. Habituales en el estudio son Carmencita -que ve convertido su nombre en "Camisita"- Rosario y María Angela, es raro que falten una tarde. Luego suelen visitarlo las hermanas Guerrero de Luna, Las hermanas Contreras, M<sup>a</sup> Pilar Arnáiz, una señorita colombiana -Cecilia- y unas cuantas más. Los hombres van en proporción menor, algún periodista, que pretende alguna información. Después de pintar Julio se tiende un rato, y a las 7 o 7 y media sale del estudio para dar clase de ropaje en la escuela de San Fernando. Tras la clase, la cena. El suele cenar en la "Casa de la Concha" y también en una taberna de la Calle de Alcalá, en la acera de la izquierda, junto a a plaza de la Independencia. Aquella taberna por su buena cocina atrae a escritores y artistas: Enrique de Mesa, Alberto Insua, Hernández Catá(283).

---

(482) -Mariquilla, trae pitillos

Y luego

-Mariquilla acercanos las copas

Y enseguida:

-¿A qué hora quedó en venir aquella señora?

Mariquilla está en todo, menuda, silenciosa, diligente. Un gesto, un ademán del pintor, y ella ya comprende lo que desea". MONTERO ALONSO: Op. Cit. Pág. 29

(483) Op. Cit. Pág. 31.



También por las mismas fechas, el 18 de julio de 1.916, el Consejo Superior de Instrucción Pública había nombrado a Ramón del Valle-Inclán catedrático de Estética de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, lo que une mucho más sus vidas y reforzará su amistad. "Debido a esta curiosa coincidencia docente, con frecuencia salían juntos de sus clases matinales del viejo Palacio de Gausa, de la calle de Alcalá, para dirigirse a veces al Museo del Prado, que don Ramón conocía como nadie". (484).

Poco a poco Julio empieza a hacerse ciudadano madrileño y se hace socio del Ateneo, de la calle del Prado, allí se va a reunir con Ramón Pérez de Ayala, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, José Ortega y Gasset...

También, a veces, visita a Pío Baroja en la "Cacharrería".

En el Ateneo se hace pronto alguien influyente, por lo que consigue que Enrique vaya a la tribuna de oradores de este centro con el fin de dar una conferencia sobre Valdés Leal..

Aunque quizá más éxito obtuvo con la Exposición que sobre este pintor había organizado en Córdoba (485). Fue un gran triunfo para Enrique y también una amplia oportunidad de conocer al pintor barroco.

---

(484) Op. cit. Pág. 57.

(485) Tuvo Enrique la idea de organizar esta Exposición para dar a conocer gran número de obras que había descubierto de Valdés Leal, lo que le pareció muy oportuno al alcalde, por lo que lo nombra delegado especial, con amplias atribuciones para la ejecución de la misma. 28-abril-1.916.



Era también socio del Círculo de Bellas Artes en la Calle de Alcalá, iba allí con Sebastián Miranda, Anselmo Miguel Nieto, donde hacían tertulia con Adolfo LOzano Sidro y otros.

Algunos domingos se acercaba hasta la "Taberna del Barbas", en la calle Fuencarral, punto de cita de la bohemia.

Allí en Madrid vive tanto con los hombres del Modernismo como con los de la generación del 98. Se siente muy cerca de la preocupación social de los escritores del 98, aunque estéticamente esté más cerca del Modernismo y su admiración por el Renacimiento.

Asiste, sobre todo, al "Café Fornos", donde tiene ocasión de observar las polémicas protagonizadas por Modernistas y noventayochistas. En ellas "Corpus Barga" intentaba acercar las posiciones entre ambos movimientos y sería el creador de un anagrama unificador VABUMB que agrupaba a Valle-Inclán, "Azorín", Baroja, Unamuno, Maeztu y Benavente.

Ramiro de Maeztu aunque no era asiduo de las tertulias era también gran amigo de Julio, y en más de una ocasión : tuvo palabras elogiosas para él.

Las polémicas eran cada vez más fuertes en el "Café Fornos", sobre todo teniendo en cuenta que se estaba asistiendo a los últimos coletazos del movimiento modernista. Por ello Julio empieza a frecuentar otra tertulia cercana a la del "Café de la Maison Doré" - de la calle de Alcalá



esquina a Cadaceros - (486). Allí vivió muy buenos momentos con los hermanos Machado. Y, precisamente en esta época en la que se vivía la guerra Europea, encabezaría con Antonio Machado y un amplio grupo de intelectuales un manifiesto sobre la defensa de los valores espirituales, y adhiriéndose a la causa de los aliados.

También Francisco Villaespesa frecuentaba la "Maison Doré", hacia 1.916. Este preparaba un viaje a América hacia 1.917, con el fin de estrenar allí sus obras de teatro. Y fue en la "Maison Doré" y en este momento cuando retrató aquella singular tertulia en los siguientes versos:

Es hora de beber... Manuel Machado  
 con elegancias de banderillero,  
 apura un vaso de vino de jerez dorado,  
 mientras Gómez Carrillo  
 aspecto y corazón de mosquetero,  
 apura con ilusión un cigarrillo,  
 al lado del pintor Julio Romero.  
 a su lado, indolente,  
 sobre el verde arrellenado  
 está Antonio Machado,  
 y con su rictus grave, adusto y serio,  
 de padre mercedario,  
 devora en un diario

---

(486) Un café que pasaba por ser el último reducto del modernismo. Tenía una portada espectacular por sus dos relieves, que representaban dos hadas: el hada del café y el hada del té, y con un interior eminentemente "modernista" en su decoración, a base de columnas retorcidas a manera de árboles que sostenían la techumbre.



liricos ditirambos a la Imperio;  
 la gitana ideal, que cuando avanza  
 agitando en el aire su melena  
 de tempestad parece que en la escena  
 es el alma española de la danza.

El año 1.918, Julio celebra una Exposición de sus obras en Bilbao, donde vende todo lo que expone.

Por esta fecha Enrique había sido designado por la Asociación de pintores y Escultores de Madrid para representar a dicho organismo en Córdoba (487).

Aunque, sin duda, en este año destaca el banquete que se ofrece a Enrique, por parte de sus amigos, tras la expedición del Título de Comendador de número de la Orden Civil de Alfonso XII (488). El Gobierno otorgaba a Enrique dicha encomienda como premio a sus constantes trabajos de investigación artística. Con tal motivo se reúnen un grupo de amigos de Enrique, con el fin de ofrecer un banquete-homenaje al mismo (489)

---

(487) 12 de abril de 1.918

(488) 7 de Junio de 1.918

(489) El 28 de Junio de 1.918 un grupo de amigos de Enrique organizan un banquete en honor de éste con el fin de celebrar dicha concesión. En ella dicen: "En la noche del 28 de junio de 1.918 un grupo de amigos leales y sinceros de Enrique Romero de Torres festejaron la encomienda de Alfonso XII que le concede el Gobierno para premiar su labor artística."



En 1.919, Enrique recibe la confirmación del cargo de Director del Museo Provincial, que ocurre tras la reorganización de los Museos Provinciales, según señala una R.O. y un certificado de Alejandro Ferrant.

Volvió Villaespesa de América en 1.921, hablando sin ce

---

(489) ... En esta noche el homenaje cordial de los firmantes es un testimonio de afecto al apellido de Romero de Trres, gloria de Córdoba y del Arte. Entre los firmantes aparecen :Eduardo Baro, Antonio Arévalo, Antonio Fernández Fenoy, Francisco Quesada, José y Miguel Castanys, Tarradas, Felix Martín, Federico Salido, Francisco Montilla, Enrique Serrano, Aguilar Fuentes, Antonio Fuentes, Gúez, José María Luque Casares, José y Rafael Pacheco, P. Antonio Baquerizo, Ramón Cañete, R. Hoyo.

En esta misma cena en vian un telegrama a Julio que estaba en Madrid que dice:

Madrid

Julio Romero de Torres

Alcalá, 21

Reunidos comida íntima amigos fraternales, festejando encomienda Enrique, te enviamos con un cariñoso abrazo la afirmación de una amistad inquebrantable y una admiración sincera. Luque-Hoyos-Cañete-Baquerizo-Tarradas-Pacheco hermanos-Montilla-Fuentes-Sillero-Salido Aguilar-Felix Martín-Castany hermanos-Quesada-Fenoy-Arévalo-Baro.

En esa misma comida Antonio Arévalo leyó unas cuartillas, hoy inéditas que incluimos en la documentación, en la que tiene palabras muy elogiosas para Enrique.



sar de aquellas tierras y de sus triunfos. Habla a Julio del interés que aquellas gentes tenían por todo lo hispano y lo oportuno que sería presentar allí sus obras, organizando una exposición en tierras americanas. En Argentina se conocían sus obras, gracias a algunas revistas ilustradas y por otra parte Valle Inclán había creado un caldo de cultivo favorable, cuando estuvo en Argentina y Chile, algunos años antes, dando conferencias sobre el pintor español.

De esta manera y de acuerdo con su hermano Enrique (490) deciden organizar un viaje a América para exhibir algunas de sus obras. Se dirigen a Cádiz, desde donde en el mes de agosto de 1.922 salen para Buenos Aires; llevan gran cantidad de óleos que deben exponer en la "Galería Witcomb",

---

(490) Sin duda debió influir los contactos que desde 1.919 estaba manteniendo Enrique, ya que el 20 de enero de 1.919 el Centro de Cultura Hispanoamericana de Madrid nombra a éste individuo de la Comisión auxiliar de Córdoba afecta a la sección de Bellas Artes del Congreso Cultural Hispanoamericano que se reunirá en Sevilla en la primavera del año 1.920. Sin duda, todas estas relaciones debieron despertar también la curiosidad, tanto de Enrique como Julio, animando se a cruzar el Atlántico.

para cuyo catálogo había escrito Valle un magnífico texto.

Llegaron a tierras americanas -Buenos Aires- el día 23 de agosto, a bordo del barco "Infanta Isabel de Borbón" donde son recibidos clamorosamente.

Se inaugura oficialmente la exposición y se forman diariamente enormes colas para poder ver las obras: Rivalidad, Esclava, Musidora, Amor místico y amor profano, Las dos sendas, Salomé, ontrariedad, Muerte de Santa Inés, Judith, Teresa de la Cruz, Milagros, Amarantina, Retrato de Conchita Rueda, Los celos, La niña de los Peines, Retrato de Ma Luisa Elio, La carcelera, Malagueñas, Asunción Lledó, Carmen y Fuensanta, Mujer de Córdoba, echadora de cartas, Aurora Redondo, Desnudos, Pastora Imperio, La morena de las Perlas, Nieves, Sibila, Dora la cordobesita y Sevillana. Allí también pintará numerosos retratos a damas de la alta sociedad. Este es el motivo de que quedaran allí numerosas obras del pintor, pues además de las que pinta, venderá también muchas de las que llevaba, lo que contribuirá a fomentar la fama y admiración de este pintor en tierras americanas, que llega hasta nuestros días (491).

---

(491) "La estancia del pintor en aquellas tierras constituyó uno de los triunfos mayores de su vida; ninguna embajada espiritual más eficaz que la que realizó el artista cordobés con sus cuadros. Embajada que recogió los infinitos ecos de su triunfo ya en el clamor popular de los grandes periódicos, ya en los ambientes oficiales, ya en los salones de las entidades españolas, que se manifestaban de la más ejemplar manera. Romero de Torres deja el más imborrable recuerdo en la Argentina. Ahora, que su presencia, el haz de acercamientos y de emociones raciales que este viaje supone, tiene un eco también en España". BARBERAN: Op. Cit. Pág. 100.



Regresan a España el 21 de noviembre, desembarcando en Cádiz. Siguen camino hasta Córdoba, allí queda Enrique y Julio, tras saludar a su familia emprenden camino hasta Madrid, donde es recibido con todos los honores, siendo agsajado en un multitudinario banquete de homenaje en el "Hotel Ritz", con discursos del embajador de la República Argentina, y del presidente de Gobierno, José Sanchez Guerra.

Córdoba también desea unirse a este reconocimiento para lo cual el 18 de diciembre se le rinde homenaje, en el que es nmbrado "Hijo predilecto de la Ciudad"; un banquete que se completa con la exposición de algunas de sus obras en el Círculo Mercantil.

El 14 de julio de 1923 recibe otra gran satisfacción, se trata de la visita en su estudio madrileño de la Reina doña María Crisina, que desde hacía tiempo estaba interesada por su obra. Y precisamente un cuadro suyo, La niña de las saetas, sería seleccionado para ser regalado a la Asociación de la Prensa de Bélgica por parte de los periodistas españoles con motivo de la visita de los Reyes de España a este País.

Hacia 1.924 Julio recibe los primeros encargos en la compañía de Explosivos Río Tinto; Encendiendo la mecha, Mujer con pistola, La escopeta de caza, El cohete, que causaron un gran impacto entre el público.

En el año 1.925, será la visita del Rey Alfonso XIII a su estudio de la Plaza del Potro lo que cause al pintor gran alegría; para tal acontecimiento se traslada Julio a Cór-doba con el fin de poder explicar al monarca su visión de la pintura y el arte.



Este mismo año había presentado Enrique su exposición de Guadameciles, la 1ª que se celebra en España, sobre el tema. El entonces alcalde José Cruz Conde exaltará la importancia de esta Exposición, destacando el éxito de la misma, no sólo para Enrique, sino también para Córdoba.

En 1.926 se le rinde homenaje al padre de Julio Romero y Enrique, a Rafael Romero Barros, en lo que muchos tildaron de *Tarde Romántica* (492), o consideraron una "exaltación del romanticismo"; en el jardín del Museo tiene lugar un acto, con motivo de la inauguración del busto que el escultor Juan Cristobal hizo del pintor, del que Antonio Jaén dijo que "no era la imagen de una persona única, sino el retrato de una familia entera; más aún: de una época. Así, el busto admirable recuerda a Bécquer, representación del romanticismo, y se parece también a todos los hijos de Romero Barros" (493). Un busto de expresión placentera, "serenamente triunfal", sin adornos, sencillo y de acusado relieve, y que fue muy bien acogido por la crítica cordobesa.

Estamos ya en los últimos años de vida de Julio, y el pintor trabaja en varios proyectos, rápidamente, como si él viera que el tiempo se le acaba. El alcalde de Córdoba, José Cruz Conde le encarga en 1.925, un cuadro alegórico del patrono de la ciudad, *San Rafael*, que Julio pinta a su manera; no concibe la idea de pintar al santo según la iconografía masculina y simboliza al Arcángel en una bella mujer rubia, lo que vuelve a levantar la polémica y las críticas.

---

(492) Diario Córdoba 20 de mayo de 1.926: *Tarde Romántica*

(493) Op. cit.



Sigue recibiendo en su estudio madrileño a sus entrañables amigos, los Machado, Sebastián Miranda, Anselmo Miguel Nieto... a los que se une ahora el cineasta Francisco Gómez Hidalgo, que hacia 1.926 preparaba la película *La Malcasada*. Este director había propuesto a Julio la filmación de algunas escenas en su estudio de la calle Pelayo, a lo que accedió el pintor.

Hacia 1.928, el pintor ya no se encuentra bien de salud por lo que decide tomarse un respiro y deja de pintar unos días, ocupándose únicamente de sus clases de pintura.

A pesar de todo Julio no mejora, y es entonces cuando se le diagnostica una grave dolencia hepática; y poco después -en 1.929- el pintor marcha a Córdoba, aprovechando las vacaciones estivales, con el fin de reponerse. Allí seguirá pintando, sobre todo , para corresponder a la invitación que la "Casa de Córdoba" le ha hecho para que pueda mostrar sus obras en la Exposición Iberoamericana a celebrar en Sevilla. En total podrá exponer 28 cuadros (494). Pinta enton

---

(494) Los cuadros que Julio expone en la casa de Córdoba se titulan: *Rivalidad, La nieta de la Trini, Gitana, Contrariedad, La chiquita Piconera, Desnudo, En la Ribera, Naranjas y limones, Niña de las uvas, Niña de la jarra, Mujer de Córdoba, Carmen, Nieves, Fuensanta, Rosarillo, La niña del candil, La chiquita buena, la niña de la rosa, María Luz, Bendición, Marta, Angeles, María de la O, Ofrenda al arte del toreo, María, Muerte de Santa Inés, La Copla y Eva.*



ces algunas de sus mejores obras: *Cante Hondo*, *Ofrenda al arte del toreo* y *La nieta de la Trini* (495). Y ya hacia febrero de 1.930, en grave estado, a medias entre la cama y los pinceles realizará su obra final: *La Chiquita piconera*. Empieza el retrato de la condesa de Colomera, que practicamente deja concluido y la figura de uan monja que deja in-

---

(495) "Su conjunto produce la impresión de la galería más expresiva de su obra de ayer, pero quintaesenciada, plena de esa difícil facilidad que el artista adquiere cuando pasa su obra por los crisoles del estudio y de la depuración". BARBERAN: Op. Cit. Pág. 131.

La sala Romero de Torres en la Casa de Córdoba, de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, fue un anticipo de la sala museal que no había de tardar mucho tiempo en abrirse para su obra. Como presintiendo la cercana hora de la muerte de Romero y el aventamiento de todas las cenizas de la humana rivalidada que se pudieran oponer a la consagración museal de la obra, esta sala encaminó la atención de todos hacia la formación del Museo de Romero de Torres.

Esta aspiración tiene un heraldo, un portavoz que con frase feliz marca las líneas de carácter y contenido que éste debía de tener: Federico García Sanchiz. Este dice: "La reunión de sus telas constituirá el auténtico museo cordobés, entendiendo por museo la representación de una casta de sus arquetipos. Romero de Torres, teólogo más que pintor, fastuoso con riquezas oxidadas, desenterradas, gitano, transido de erotismo potencial, elegiaco y anhelante, encarna su pueblo en el epílogo..." BARBERAN: Op. cit. Págs. 132-133.



conclusa. El 3 de marzo sufre un fuerte colico hepático que le obliga a guardar cama. Quince días después, sentirá cierta mejoría e incluso puede pasear por el jardín y leer a Lenin y Trotski; recibe proyectos de exponer en París y Norteamérica. Le propone entonces su hermano ir a pasar una temporada a una finca, en plena sierra madrileña, pero Julio no acepta, convencido que ya no hay posible mejoría.

El 24 de marzo está ya muy grave y tras una leve recuperación, morirá el día 10 de mayo de 1.930, aunque pudo enterarse antes del éxito de sus lienzos en la Exposición Iberoamericana, siendo felicitado por Alfonso XIII (496).

Precisamente el 29 de marzo de 1.930 S.M. el Rey pide a Enrique que se traslade a Madrid; y debemos suponer que además de interesarse por la salud de Julio, al que conocía personalmente, quería saber la marcha de la Exposición Iberoamericana.

Como anécdota quedaron los últimos momentos del pintor. Poco antes de morir había quedado sumido en un sopor, sosegado por la luz primaveral que penetraba en la habitación. Sus familiares encendieron una luz eléctrica pero Julio se opuso con estas palabras: "quitadme esa luz me

---

(496) "El domingo 4 de marzo dicta su última carta. Es para su gran amigo Ricardo Verdugo Landi. Interesante carta. Habla en ella de la Casa de Córdoba en Sevilla, de la exposición de sus cuadros, del éxito de venta de éstos, de la prensa sevillana... La carta tiene noticias y comentarios muy sabrosos. Razones de discreción impiden la publicación de ella. En la firma se advierte el pulso débil, la mano vacilante. El pintor ha trazado primero su nombre con tin-



hace daño, .Además estropea la que llega del jardín, tan suave...". Fueron sus últimas palabras, coherentes, sin duda con su espíritu de pintor. (497).

El entierro de Julio Romero de Torres fue una gran manifestación de dolor, donde se dieron cita todos los sectores de la sociedad cordobesa. Los obreros cordobeses son los encargados de llevar a hombros el féretro (498), y todo un sequito de personas acompañan al pintor.

---

(496) ...ta de un verde claro, desvaído, muy leve; y sobre esta tinta ha vuelto a escribir luego los trazos con tinta ya negra, fuerte..." MONTERO ALONSO: Op. cit. Pág. 23.

(497) "La capilla ardiente queda instalada en el salón principal de la planta baja del museo de Bellas Artes. El cuerpo, encerrado en un arca funeral de caoba y plata es depositado sobre una mesa antigua revestida de damasco. Al pie de ésta, la silla de tijera en que el pintor se sentaba, la paleta y los pinceles. A los lados, unos candelabros con cirios. AL fondo, El Calvario, un dramático lienzo de Antonio del Castillo. En las paredes, otros cuadros, como si el arte velara el cadáver de uno de sus guerreros más gloriosos..." MONTERO ALONSO: Op. cit. Pág. 25-26.

(498) "Toda Córdoba presencia, dolorida y callada, el entierro. Silencio en las bocas, humedad de llanto en los ojos. Desde los balcones hay un constante caer de rosas y claveles sobre el ataúd.

Calles de San Fernando y de Costa, plaza de Cánovas calle de Gondomar, avenida de Gran Capitán, plaza de los Dolores... En esta plaza -conventos, una cruz de piedra a la que dan guardia unos faroles-, el paso de



No cabe duda que la familia queda sumida en una gran tristeza, pero pronto, muy pronto y de la mano de Enrique, disponen la fundación de lo que hoy es el Museo Julio Romero de Torres. Por ello en 1.932 hacen ya las primeras gestiones, en base a la extensa colección de cuadros que el maestro dejó a su muerte, a su ciudad natal. Una creación importante ésta que significará para la familia de Julio verlo inmortalizado a través de sus creaciones y para Córdoba la oportunidad de ver reflejado en estas salas, el alma de sus mujeres, de la mujer cordobesa y de toda Andalucía.

### 3.5. Enrique Romero de Torres y la filosofía conservacionista del patrimonio (1.930-1.956)

A partir de ahora Enrique va a quedar solo llevando el timón de la familia, pero sobre todo, haciéndose ecodé cuantas circunstancias afecten al mundo del arte. Su vida

---

(498) ... los hombres que conducen la caja tiene una emoción inolvidable. El cortejo se detiene. El silencio es tan hodo, tan angustioso, que se escucha, que deja percibir sus fuertes latidos. En el atrio del convento de San Jacinto, Cristeta Goñi, Carlos Gacituaga, Rafael Gan -una violinista, un pianista, un violoncelista-, tocan la Réverie de Schumann. En el adiós musical está el adiós, mojado en lágrimas de toda Córdoba a su pintor. Córdoba que en esta tarde primaveral sobre su plaza de Capuchinos calla, reza y llora, Dolorosa humana que ha perdido su hijo... MONTERO ALONSO, Op. Cit, Pág. 26-27

irá encaminada a fomentar el Museo Provincial de Bellas Artes, como encargado supremo del mismo, -y que conserva con verdadero amor-, en éste había creado una sección de arte moderno, con las obras más notables de artistas contemporáneos, entre los que destacaban sus amigos y su propia familia.

Pero también y haciendo honor a su apellido debía crear una sección de Arte Romántico, con el fin de dar cabida a la obra de su padre.

Por ello fue necesario ensanchar el local de esta pinacoteca, donde estaban instalados, además el Museo Arqueológico y la Escuela de Música, para lo cual tuvo que buscar otros locales adecuados e independientes, dejando los que éstos ocupaban para ampliación del museo, adquiriéndose además para lo mismo, dos casas contiguas a éste en la plaza del Potro.

Aunque hay que señalar que con anterioridad, en 1.929, Enrique había recibido una de las grandes satisfacciones de su vida -según él manifestó- (499), la de ver incluido en el Tesoro Artístico Nacional, la parte vieja de la ciudad

---

(499) El así lo expresó en su artículo Breve historia sobre la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de la ciudad de Córdoba y su aspecto urbano.: "Una de las grandes satisfacciones de mi vida fue ver publicada en la "Gaceta" la salvadora Real Orden; porque al correr de los años, al fin veía convertida en realidad aquella idea que yo había acariciado tantas veces, encaminada a salvar el conjunto de noble prestancia de mi tierra queridísima" (Op. Cit. Pág. 4. Para una mejor comprensión de este tema véase el capítulo dedicado a la defensa del Patrimonio, donde se da cuenta de las vicisitudes por las que pasó hasta la llegada de la Real Orden.



de Córdoba, lo que ocurría, por Real Orden, el 29 de julio de 1.929, lo que se hizo a propuesta suya y tras el informe favorable del profesor Elías Tormo, nombrado por la Real Academia de la Historia, a instancias del Ayuntamiento y la Comisión Provincial de Monumentos, dirigidas a la Dirección General de Bellas Artes.

Pero, sobre todo, una de sus mayores realizaciones será la creación del actual Museo de Julio Romero de Torres

Podemos decir, que Enrique es el verdadero impulsor del Museo Julio Romero de Torres y que pudo crearse gracias a la donación de los cuadros por parte de la mujer e hijos del pintor a la ciudad de Córdoba. La inauguración se realizó el 23 de noviembre de 1.931, aunque posteriormente se haría una ampliación, incorporando nuevos cuadros, quedando inaugurado el museo -ya definitivamente- el 24 de mayo de 1.936. Un museo muy visitado desde su inauguración, y en el que han tenido cabida numerosas anécdotas, una de ellas nos la va a contar el propio Enrique, en lo que él entendía era la comprensión más exacta del arte de Julio, por lo cual también nos servirá de ayuda para comprender su pintura:

Unas gitanas ricas, por el lujo con que venían vestidas, algunas ya de edad, a las que acompañaba una, preciosas, de unos veinte años, querían ver el Museo de Julio, como le llama el pueblo, y al decirle que no era ya hora de verlo, con esa espontaneidad y fuego que esa gente pone en sus cosas, mostraron una contrariedad terrible; se habían detenido, solamente para ver los cuadros del pintor, pues no eran

de Córdoba, por la que cruzaban solo de paso, pues se casaba la muchacha joven en no sé qué población andaluza.

Me interesó aquello, y yo mismo les abrí la puerta del Museo. Y ya, no me hicieron caso, ni si quiera me dieron las gracias, pero al subir y encontrarse de pronto con los cuadros, las oigo exclamar:

- "Mira la fulana"... - "Mira, aquella es la mengana" .... iban diciendo los nombres de las mujeres que ellas conocían, pero que jamás las había pintado Julio; eran las gitanas amigas, que creían reconocer... "Mira aquella, que bien se le conoce lo mala que es!"... - "¿No ves, si parece que nos va a hablar?! ... Si se pone el pelo de punta"... y exaltándose cada vez más, repararon en su busto, (en el que le hizo Benlliure), - "¿Es este él?", dijo la muchacha joven, la que se iba a casar. - sí, le respondí yo, ese es Julio, y aquella mujer, preciosa y joven, como si se hubiese desprendido de alguno de estos lienzos, con los ojos llenos de lágrimas, se va hacia él y le canta unos fandanguillos inventados por ella; las demás, las viejas, la jalean..." ¡sigue! le dicen... ¡Mubien!... ¡anda! y una vez que terminó aquella copla que ponía los nervios en tensión, se fueron secándose todas las lágrimas,

Te aseguro que no he sentido jamás mayor emoción que me proporcionaron aquellas mujeres que no sabían del color ni de la línea, pero que supieron adentrarse en una Arte, que como pocos habían sabido sentir.

De estas cosas originales podría darte muchísimos datos. Una vez vinieron al museo, unas muchachas de



17 a 18 años a las que acompañaban una monjitas, y después de ver los cuadros llenas de admiración, se postraron todas de rodillas delante de su busto y rezaron todas un Padre Nuestro. Mañana dijeron emocionadas, le ofreceremos la Sagrada Comunión.

Y si viene por Córdoba alguna recitadora, recita ante él una poesía, si una cantante, anta alguna canción a él dedicada.

El pasado año, venían de la feria de Sevilla unas muchachas de la aristocracia de aquella población y ni cortas ni perozosas, se pusieron a bailar unas sevillanas graciosamente, cantándoselas ellas mismas, delante de su retrato.

Y así, en tan distintas manifestaciones, va recibiendo constantemente la admiración de la mejor; los de esta generación, no han podido conocerlo personalmente, pero lo quieren y lo admiran con cariño de novias, porque Julio ha pasado a ser ya, un personaje de leyenda. (500)

Sin duda Enrique tras la muerte de su hermano se va a convertir en el gran propagador de su arte, con elogios y alabanzas, a veces tan exagerados que rozan la idolatría -(una idolatría que se extiende al resto de su familia, haciendo de sus recuerdos todo un santuario)-.

Será también el encargado de adecentar y embellecer los

---

(500) Carta de Enrique Romero de Torres a García Sanchiz, fechada el 14 de Junio de 1.949, y que se adjunta en la documentación.

jardines del Museo, diseñando y trazando los jardines tanto exteriores como interiores; el primero, el del patio de entrada con boj es y naranjos, con ambiente alegre, luz y sol, y el interior, completamente distinto, conventual y melancólico, donde las flores crean un ambiente poético y un marco incomparable para la reflexión, tornándose en un bello rincón cordobés.

En el jardín interior está instalada de forma original -atendiendo al sentimiento- la importante colección arqueológica "Romero de Torres", con magníficas piezas árabes, romanas, árabes y cristianas.

Enrique llevaba el Museo Provincial de Bellas Artes de forma muy particular, dando gran importancia al aspecto estético, con el fin de hacerlo atractivo al público (501)

---

(501) De tal forma que en 1.933 cuando se celebró en España el Congreso de Museografía por la Sociedad de Naciones, en la obra titulada "Museographie" editada en Madrid el año 1.934, en la que se comentan los principales museos, se habla de muy pocos Museos de España, y de Andalucía sólo menciona el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, del que publica cinco fotografías.

Y la gran hispanófila Matilde Pomés, en una importante revista ilustrada, editada en París, titulada "La Renaissance", en un extenso y documentado artículo ilustrado con 16 fotografías de este Museo dice: "Mr. Enrique Romero de Torres, que a más de ser un Director incomparable, es un gran erudito, debe un estudio de este artista trasplantado (se refiere al escultor francés Verdiguier, del cual hay dibujos en este Museo) a todos los amigos del arte, esto es, a



Como complemento a esa sección de Arte Romántico que había inaugurado en el Museo, promueve la creación de la llamada **Sala de Romero Barros**, así en 1.938, en plena guerra, se inaugura dicha sala en el Museo Provincial. En ella se exponen numerosas obras del padre, del investigador, que Enrique y sus hermanos habían donado también al Museo.

Esta sala será el lugar donde se reuna el patronato; una amplia sala con los muros calados, abiertos al jardín interior y exterior, con arcos que cierran fuertes cancelas de hierro. Las paredes, al igual que el Museo de Julio están tapizadas de telas "Fortuny".

Con anterioridad en 1.934 (502) se le había concedido la Banda de la República (503), con la que recibe también

---

(502) 14 de Junio de 1.934

(503) Con este motivo recibe la felicitación de numerosos amigos y personalidades entre los que se encuentran:

-Las niñas de la escuela nacional Julio Romero de Torres de Madrid.

-Rafael Aguilar y López, conservador de la Mezquita Catedral de Córdoba.

-Rafael Sanchez Guerra, Secretario General de la Presidencia de la República.

-Niceto Alclá Zamora, presidente de la República española.

-Enrique Moya, interventor delegado de la Dirección General de Marruecos y colonias en las intervenciones y fuerzas jalifianas de la región oriental de Melilla.

-Mariano Benlliure -cuya carta incluimos en la documentación

-Samuel de los Santos Gener, director del Museo Arqueológico Provincial.

las instrucciones para la expedición de títulos de las órdenes de Isabel la Católica y de la República. La recibirá en reconocimiento a su labor por el Patrimonio.

En este sentido debemos reconocer que al margen de su propia ideología, Enrique actuó, en tood momento con un sentido práctico, atendiendo al llamamiento del arte y en defensa del patrimonio, por lo que tendrá siempre unas buenas relaciones con el poder político.

Pronto llegará un duro periodo para todos los españoles, se trata de la Guerra Civil, durante la cual, Enrique sigue trabajando en su preocupación constante, y desde un principio -14-septiembre-1.936- recibe el nombramiento de vocal de la subcomisión conservadora del Tesoro artístico de Córdoba a propuesta del Gobernador Civil de la provincia de Sevilla, (504) de la que no tardará en ser Presidente (505). Será, también ratificado en sus cargos anteriores; así el Coronel Gobernador militar ratifi-

---

(504) Sevilla 14 de Septiembre-1.936: Junta conservadora del Tesoro Artístico, 2ª División. El Gobernador de Córdoba remite a Enrique Romero de Torres este nombramiento el 15 de septiembre de 1.936

(505) Al mismo tiempo recibirá la citación del Secretario particular del Gobernador Civil y Delegado del mismo, en la Junta Conservadora del Tesoro Artístico. Dicha será para que se presente en el Gobierno Civil a fin de proceder a la constitución de la citada Junta. Una vez reunida fue nombrado Enrique Romero de Torres presidente de la misma (16-septiembre-1.936), dicha Junta se constituyó quedando Presidente de la misma el día 17 del mismo mes y año.



a Enrique Romero, en el cargo que desempeñaba al servicio de la Diputación Provincial de Córdoba (506) y en el cargo de Director del Museo de Bellas Artes -28-octubre-1.936.

Así mismo, el Gobernador Militar autorizará a Enrique para poder recoger los objetos de valor artístico existentes en la provincia de Córdoba (507), ya que también Enrique había sido nombrado vocal de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico en Córdoba (508), siendo nombrado unos días después Vicepresidente de la misma (509) ya que ésta era presidida por el Gobernador Civil.

Sabemos que trabajó Enrique muy duramente, en este cargo, con el fin de salvar las obras artísticas, exponiendo su vida en más de una ocasión, aunque según reflejan muchos

---

(506) 19-October de 1,936

(507) 18-Enero de 1.937

(508) 15-Enero- 1.937

(509) Oficio del Gobernador Militar para que se le facilite un coche cuando Enrique lo necesite -como Vicepresidente de la Junta de Conservación del Tesoro Artístico -18-enero-1.937-. También podían actuar en los pueblos de la provincia de Jaén, ocupados o que se ocupen. Según orden del Gobernador Militar 8-Febrero-1.937.

comentarios de sus amigos, nada era mucho cuando de defender objetos artísticos se trataba, y en verdad hizo un buen trabajo, pues salvó muchos.

La Comisión de Monumentos también sufrirá algunos cambios (510)

Podemos decir que en esta época Enrique Romero controlará y aglutinará cuantos cargos se refieran a la defensa del Patrimonio. En estos términos se refiere en una carta José Hernández Díaz, en la que alude a la designación de Enrique para formar parte de la Delegación provincial de la Comisaría del Tesoro Artístico y dice: "no tiene que agradecerme la designación de V. para este cargo ya que los auténticos valores se imponen por sí mismos, sin que haya necesidad de hacer nada por mostrarlos" (511)

---

(510) El Gobernador Civil de la Provincia tuvo que dar su conformidad para que fuera constituida dicha comisión con los nombramientos siguientes:

- Presidente: D. Manuel ENriquez
- Vicepresidente: D. Enrique Romero de Torres
- Conservador: D. Rafael Romero Pellicer.
- Secretario: D. Vicente Serrano.

19-Enero-1.938

(511) 22-Julio de 1.938.



Pero también había sido nombrado Delegado de los servicios de la Comisaría de Defensa en Córdoba y provincia y del Patrimonio Artístico Nacional para la zona de Andalucía la Baja (512).

Aunque sin duda, podemos decir que su biografía está marcada por las realizaciones en pro del Patrimonio, por lo que para entender su vida hay que remitirse al capítulo de "Conservación del patrimonio".

Enrique muere en Córdoba el día 21 de mayo de 1.956 a las nueve horas, a consecuencia de descompensación cardiaca-asistólica por colapso cardiovascular-cirrosis hepática (513), quedando instalada la capilla ardiente en la sala Antonio del Castillo del Museo Provincial de Bellas Artes.

---

(512) Sevilla 23 de julio de 1.938. A ello mismo se refiere la carta que le envía D. Felix Hernández, preguntándole cuándo se reunirán. 12-Agosto-1.938  
Enrique Romero de Torres enviará un oficio al Comisario de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la zona de Andalucía Baja aceptando su nombramiento y prometiendo todo su entusiasmo, al colaborar a tan alto fin patriótico y cultural, como lo ha puesto siempre al servicio del Patrimonio Artístico Nacional.  
2-Agosto-1.938.

(513) Partida de defunción de Enrique Romero de Torres.  
Archivo del Registro Civil de Córdoba. Nº 606.  
22de mayo de 1.956.

#### 4.1.LA FORMACION ACADEMICA

Los dioses clásicos tienen en sí mismos el germen de su ocaso y, por tanto, cuando con el desarrollo mismo del arte se hace consciente la deficiencia implícita en ellos, acarrearán también la disolución del ideal clásico.

.HEGEL.

Después de una trayectoria muy emparentada con el pensamiento ilustrado, la Academia empezaba a producir ciertas incomodidades entre los hombres que encabezaban el movimiento romántico, siendo Galofre el que luchó más combativamente en pro de la suspensión de la Academia según el modelo que él conocía. Y aunque esto ocurría a mediados de siglo (1853), veremos cómo en la sociedad española y más concretamente en el caso de Córdoba el sentimiento académico seguía vivo.



Y ello se puede comprobar a través del espíritu inspirador de la Escuela de Bellas Artes de esta capital. A la idea de progreso y fortalecimiento de la economía se unía el fuerte deseo de instrucción que movió a los hombres de esta época. No cabe duda que para analizar la obra pictórica de Rafael Romero de Torres hay que acudir a su forma ción, ya que fue su padre el que le fue encauzando en el arte de la pintura ante las excepcionales dotes dibujísti cas de este, a través de la vía más estrictamente institu cional. Recorrerá todas las academias como pensionado, y allí irá formando su carácter, aunque como veremos siempre brotarán en él importantes atisbos costumbristas y folkló ricos que marcarán otra de sus facetas y que enlazarán di rectamente con la labor de dos de sus hermanos, Enrique y Julio ( 514).

Para hacernos una idea de la importancia que el aprendi zaje de la pintura tuvo a través de la Escuela de Bellas Ar tes, nada más práctico que hacer un repaso visual de los

---

(514) Esto no es algo extraño en el devenir artístico, mucho más acentuado en la época que tratamos, ya que aun que oficialmente se trata de imponer una forma de com poner más acorde con el quehacer de otras naciones se gún la más pura pedagogía nacional se produce también una fuerte reivindicación de lo nacional, a través de la propia influencia del medio. Es la lucha entre cos mopolitismo y casticismo y a través de lo cual vere mos la persistencia romántica. Algo que debemos tener muy presente a partir de ahora ya que irá marcando la evolución artística de esta familia hasta desembocar en Julio.

testimonios que nos dejaron los más ilustres alumnos de a quella institución. Las interrelaciones entre contemporáneos son innegables, produciéndose un tipo de pintura bastante homogénea, que tan solo en raras excepciones se individualizarán. Son muchos los ejemplos, aunque los más cercanos a nosotros, quizá sean los de nuestros artistas, Enrique, Julio y Rafael, cuyas primeras obras apenas pueden individualizarse, ya que tanto temática como técnicamente, son similares; como ocurre, también, para el caso de Muñoz Lucena, el alumno predilecto de Romero Barros y por lo tanto muy cercano a los hermanos (515).

Este fue precisamente uno de los puntos más conflictivos y atacados de las Academias o Escuelas, pues se apreciaba, sin duda, en ellas una falta de libertad que podía conducir a la autoeliminación del artista. Jamás podía educarse al artista en el principio de belleza única, ni en la perfecta observancia de las reglas pues ello únicamente conduciría al derrocamiento del genio de cada uno. La belleza no es una sino varias, de ahí la pluralidad de estilos y la riqueza creativa en el sentido que ya confirmó Galofre en 1.853 (516) "Cuanto más claro sea el estilo de cada autor, cuanto más vario y más distinto del de los demás, más se aprecia,

---

(515) Hay pinturas de este autor que casi podrían pasar por obras de Rafael Romero de Torres, con el que estaba muy unido, si no estuvieran firmadas. La pincelada en las obras de primera época es casi exacta.

(516) J. GALOFRE: "Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando" en Las Novedades, 16 de diciembre de 1.853.



porque otro tanto crece el caudal del arte", afirmando la imposibilidad que tienen las academias para producir estilos, dado que la multiplicidad de profesores y reglamentos anula la capacidad creativa.

Como iremos comprobando Rafael Romero de Torres a pesar de su formación estrictamente académica, debido a su aprendizaje en la Escuela P. de Bellas Artes de Córdoba, en la de Madrid y Roma, irá reafirmando su estilo paralelo que marcará su producción segada muy tempranamente a causa de su muerte. Otro tanto conseguirán sus hermanos Enrique y Julio; el primero en su evolución teórica y el segundo en su evolución pictórica, hacia la definición de un estilo estrictamente individual.

No disponemos de documentación escrita que pueda aproximarnos al pensamiento artístico de éste, por lo que hemos de deducirlo de su pintura, sobre todo de los dibujos, muchos más numerosos.

Curiosamente tras la muerte de este pintor cayó en el más absoluto anonimato, hasta el punto que todas sus huellas son borradas entre los papeles familiares, apenas alguna alusión de pasada es todo lo que hemos podido entresacar de los numerosos documentos que existen en el archivo personal de Enrique.

No cabe duda de que de no haber muerto a tan corta edad se hubiera convertido en el miembro más destacado de la familia ya que sus extraordinarias dotes para el dibujo, la composición y la copia del natural así lo hacían presagiar, convirtiéndose con el paso del tiempo en un virtuoso de los pinceles.

Su desconocimiento llega a un grado máximo y sus dibujos son totalmente desconocidos, por haber permanecido ocultos,

sin ningún tipo de atención, en pro de su conservación, entre los múltiples papeles de Enrique y que tan sólo una labor minuciosa me ha permitido ir rescatando.

Como decimos es importante destacar su paso por la Academia. En 1.884 marcha a Madrid, ya que su padre había conseguido que fuera a estudiar junto a Madrazo y Puebla; consigue, para ello, una beca de la Diputación tras comprobar esta institución las magníficas dotes que el joven tenía para el dibujo. Los grandes pintores de historia de la centuria pasada serán los encargados de educar al muchacho, Dioscoro Puebla, Carlos Luis Ribera, Casto Plasencia... la Escuela de Bellas Artes de San Fernando va a estudiar el cuerpo humano, profundamente bien mediante dibujos del modelo del natural, bien mediante las obras de autores clásicos; aprendizaje perfecto para poder posteriormente colocar las figuras en el cuadro de historia.

Esta introducción en la senda de la pintura que son las Academias, ha sido muy criticada a lo largo del tiempo, aunque según los defensores de este sistema pedagógico se haría con el fin de aprender a mirar la naturaleza. Aunque el mismo Diderot ya había advertido acerca de los males de este aprendizaje: "Y estos siete años dedicados a dibujar en la Academia con modelo, ¿creéis que fueron bien empleados? ¿Y queréis saber lo que me parecen? Es que es allí y durante esos penosos y crueles años cuando se adquiere el amaneamiento en el dibujo. Todas estas posturas académicas, forzadas, afectadas, preparadas; todas estas acciones expresadas fríamente y torpemente por un pobre diablo, y siempre por el mismo pobre diablo, pagado por venir tres veces a la semana a desnudarse y a servir de maniquí a un profesor, ¿qué tienen en común el hombre que saca el agua en el pozo de su patio y el que, no teniendo que sacar la misma carga,



simula torpemente esta acción, con los brazos en alto, en el estrado de la escuela? ¿Qué tienen en común el que está fingiendo morir allí con el que está expirando en su cama o con aquel al cual matan a golpes en la calle? ¿Qué tienen en común este luchador profesional y el de la esquina de mi calle? Este hombre que implora, que reza que duerma, que medita, que se desmaya a discreción, ¿qué tiene en común con el campesino tendido por la fatiga sobre la tierra, con el filósofo que medita el amor de la lumbre, con el hombre sofocado que se desmaya en medio del gentío? Nada, amigo mío, nada.

Casi preferiría que, al salir de allí, para completar el desvarío mandaran a los alumnos a aprender la gracia con Marcel o Dupré o con cualquier otro maestro de baile. Pero, la verdad de la naturaleza se olvida; la imaginación se carga de acciones, de posturas y de figuras falsas, forzadas, ridículas y frías. Allí están almacenadas; y de allí saldrán para fijarse en el lienzo. Siempre que el artista coja sus lápices y su pincel, estos tristes fantasmas se despertarán, se le presentarán; no podrá prescindir de ellos; y será un prodigio si logra exorcizarlos para expulsarlos de su cabeza. Conocí a un joven pleno de gusto quien, antes de empezar el menor trazo en su lienzo, se ponía de rodillas diciendo: "Dios mío, líbrame del modelo". Si hoy es tan raro ver un cuadro compuesto con cierto número de figuras, sin encontrar en él algunas de estas posturas, acciones, actitudes académicas que desagradan extremamente a un hombre de gusto y que sólo pueden engañar a aquellos a los que la verdad les es ajena, acusad al eterno estudio del modelo de la escuela" (517).

---

(517) DIDEROT, Denis: Pensamientos sueltos sobre la pintura...

Para Diderot la Academia -"tienda de amaneramiento"- sesga uno de los principios de todo pintor, la imaginación, por lo cual deben evitarse los excesos en este apredizaje. Ya que además de saber dibujar hace falta dejar cierta libertad a los alumnos para que desarrollen la inspiración, el ingenio, el sentimiento, para finalizar afirmando que "no habría amaneramiento ni en el dibujo ni en el color si se imitara escrupulosamente la naturaleza. El amaneramiento proviene del maestro, de la escuela y hasta de lo antiguo" (518).

No era Diderot el único que se mostraba contrario a las enseñanzas académicas. Ya David se había adelantado al grito de independencia romántico. Y aunque las academias fueron haciéndose impopulares y desacreditándose día tras día, no por ello desapareció su influencia. En España, como en el resto de los países europeos (519), la reacción antiacadémica se produce al ser conscientes de la estrecha

---

(518) Op. Cit. Pág. 8

(519) Por toda Europa se pedía la reforma o supresión de las Academias, así en Alemania está el caso de Cars tens, J.A. Koch, E.Wächter, Schick, Overbeck...; en Dinamarca, Krojer, Tuxen y Zahrtmann; en Inglaterra, Fuselo y Holman Hunt; en Francia Girodet-Trio son...



relación entre el Antiguo Régimen y las Academias, pues éstas se habían convertido en el producto más claro de aquel sistema político como control social del arte.

Una amplia brecha se había abierto desde el "acabemos de una vez con las muy funestas academias" de David, hasta la proclama de Courbet en pro de la liberación de las artes, al margen de la manipulación social:

"El gobierno de las artes (por el significado mismo de la palabra) carece de genio, pues de lo contrario incumpliría su misión. No podría dirigir lo existente nada más que por comparación al pasado..."

(520)

Aunque al margen del debate lo que sí quedaba claro es que la Academia era incompatible con el genio, fundamental para la creación artística desde el romanticismo.

Y en España será, sobre todo, Galofre, el que eleve sus protestas hasta los foros intelectuales, abogando por la supresión de la Academia de San Fernando, aunque sin resultados positivos; y cuya doctrina esencial aparece recogida en su primer libro titulado El artista en Italia.

---

(520) Cfr. COURBET raconté par lui -meme et par ses amis. Ses écrits, ses contemporains, sa posterité. Ginebra, 1.950, 2 vols., T. I, págs. 63-64.

Retomando las actividades de Rafael Romero, debemos decir que éste, para completar su formación tenía que pasar por Roma, ya que allí estaban los mejores ejemplos del clasicismo anterior que según E.Q. Visconti habían convertido a Roma en "tesoro de bellezas y en el templo del buen gusto... las naciones se congregan en torno a la madre universal de las doctrinas sólidas y de las bellas artes" (521).

Como sabemos desde el Siglo XVIII los artistas británicos habían iniciado un itinerario -"GRAN TOUR"- que como "Via iniciática" les acercaba a las fuentes de la civilización occidental, sin el cual se consideraba que la educación no estaba completa. Italia y Grecia eran los centros, indiscutibles, de clasicismo. Roma era visitada con más insistencia debido a que Grecia, todavía bajo el dominio de los turcos, tenía para los jóvenes ciertas reservas. Allí los maestros podían explicar "in situ" sus conocimientos acerca de esta vasta cultura de la antigüedad.

Y lo que ocurría en el Siglo XVIII en Europa, con la mirada puesta en Roma, continuaba en España a mediados del Siglo XIX -y a finales-, que se mantenía de espaldas al centro que surgía con fuerzas renovadoras, París.

---

(521) en GREENHALGH, Michael: La tradición clásica en el arte. Pág. 213.



Hacia 1.889 marcha Rafael, para Roma (522), tras haber obtenido una beca de la Diputación por su obra **Sin Trabajo**, lo que supondrá un cambio sustancial en su aprendizaje ya que a pesar de la formación recibida en la Academia y al hilo de sus realizaciones para la misma, su preocupación social le llevará a experimentar otros géneros, fruto de los cuales serán sus obras **Los Ultimos Sacramentos** y **En busca de otra Patria**.

En la Ciudad Eterna, puede contactar con pintores de la nueva generación como Pradilla, Emilio Sala, Villegas, Garnelo, y alterna con los jóvenes pintores italianos, lo que junto al incomparable escenario en que vivía permitirá a Rafael ampliar considerablemente su bagaje cultural.

Ello no es óbice para que no pueda tomar parte en la vida bohemia de la capital italiana, contactando con los nuevos aires que venían de Francia. Aires renovadores que iban a revolucionar el concepto del arte. Su nuevo ensayo temático que le afilia al "realismo de la vida actual" (523), será precisamente consecuencia de este ambiente y de sus propias inquietudes incubadas durante mucho tiempo y que habían quedado larvadas durante el periodo de aprendizaje.

---

(522) La Escuela Especial de Bellas Artes de Roma se crea por Decreto del 5 de Agosto de 1.873 y José Casado del Alisal fue su primer director.

(523) Que comentaremos más adelante y en el que comprobaremos las pervivencias clasicistas y románticas.

#### 4.2. LA CULTURA OFICIAL Y EL TRIUNFO DEL ECLECTICISMO.

Podría pensarse en un primer momento que todo el reino de la imaginación es también el del fraude. No es así: el acto de la imaginación es un emplazamiento voluntario de los conceptos de las cosas ausentes o imposibles.

.RUSKIN:

Después de 1.840 y tras el triunfo del romanticismo liberal, la burguesía conquista definitivamente el poder, con lo cual se impone un ideal de moderación, de eclecticismo, de conciliación entre extremos que dará el tono cada vez de manera más resuelta y explícita a la cultura oficial. Por otra parte la burguesía moderada estará cada vez más



cerca de la evolución cultural francesa y se sentirá especialmente abierta al eclecticismo (524), al utilitarismo, lo cual se manifestará en todos los órdenes: comportamiento individual y social, filosofía, política y arte.

Por otra parte y teniendo en cuenta la endeblez del clasicismo español, evidente producto de importación y la fugacidad con que había pasado la pasión romántica liberal -sobre todo en artes plásticas-, el eclecticismo se afianzará como un movimiento puramente español, llamado a un largo periodo de vigencia. Pero en todo caso, lo que sí está claro es que esta nueva actitud estética se manifestará como algo propio de la burguesía y de las clases medias, desarrolladas, sobre todo a partir de 1.840. Y este eclecticismo, no puede analizarse separadamente del "realismo" de las clases medias. Y a todo contribuirán instituciones típicamente burguesas y mesocráticas, como el Ateneo de Madrid (fundado en 1.820, disuelto en 1.823, restaurado en 1.835) o como el Liceo Artístico y Literario (1.837), que pronto tendrá su réplica en provincias y llamados a jugar un papel muy importante en la centuria decimonónica, actuando como propagadores del nuevo ideal estético.

---

(524) Como ejemplo práctico de este nuevo gusto dominado por el pragmatismo y la versatilidad tenemos el "Albert Memorial", en el que queda resumida buena parte de nuestra historia del arte, en una búsqueda constante de la Belleza.

Como decimos si por algo se caracteriza la segunda mitad del Siglo XIX es por el eclecticismo, en ese deseo de encontrar una vía intermedia entre las distintas concepciones antagónicas.

Pero también está marcado por el positivismo (como publica su Curso de filosofía positivista, entre 1830 y 1842) aunque en España, el positivismo como sistema filosófico solo penetrará a partir de 1.875. Y aún así, en cuanto al conocimiento de las ciencias naturales habrá en nuestro país una asimilación más o menos perfecta y extendida de los avances verificados fuera de nuestras fronteras, pero no una contribución activa apreciable. La actitud de España, en este orden de cosas será casi exclusivamente receptora. Teniendo en cuenta, por otra parte, la deficiente alfabetización del país y los deficientes procedimientos de enseñanza. No hay un verdadero esfuerzo de creación, aunque sí está muy extendida la conciencia de la necesidad de hacer lo posible en pro de la instrucción pública.

Aunque, sin duda fue Taine el que mejor supo expresar el concepto de eclecticismo:

Nuestra estética es moderna y se diferencia de la antigua en que es histórica y no dogmática, es decir, que no impone preceptos, sino que señala leyes...., Comprendida así, la ciencia no proscrib ni perdona: sólo consigna y explica. Jamás os dirá: "Despreciad el arte holandés que es fundamentalmente grosero, y admirad el arte italiano." Tampoco os dirá: "Despreciad el arte gótico que es enfermizo; admirad el arte griego". Hay que dejar que cada uno siga libremente sus gustos particulares, que busque lo que está más en armonía con su temperamento, y que el estudio más atento se dedique a lo que corresponda mejor



con el espíritu de cada cual... Hay que mirar con simpatía todas las formas del arte y todas las escuelas, hasta las que parecen más opuestas, aceptándolas como otras tantas manifestaciones del espíritu humano, y pensar que cuanto más nuemrosas y contrarias sean, mayor número y variedad de frutos del espíritu ponen de manifiesto. (525)

Por otra parte, en el ambiente subyace y se entremezclan, en cuanto a Actitudes espirituales, de tipo colectivo, tres estratos bien diferenciados, desde el punto de vista cultural. Por una parte existe una Cultura oficial, sostenida y orientada por las clases dirigentes (La Corte y la Burguesía moderada dueña del poder político). En segundo lugar, por unas clases medias afectas a un realismo, en muchas ocasiones, matizado y moderado, y en el fondo, impregnado por la nostalgia del romanticismo histórico. Y es en las clases populares donde se da de manera más acusada la persistencia del romanticismo (entendiendo por tal un romanticismo liberal).

Cuando Rafael Romero de Torres narra la historia de Colón -Colón saliendo de la Mezquita- acude a la versión que sobre el tema dio el Duque de Rivas (526), eligiendo uno de los lugares emblemáticos de Córdoba, la Mezquita, con

---

(525) TAINE, H.: Filosofía del Arte, Barcelona, 1.960, pp.11-12.

(526) Véase el catálogo para observar el texto que sirve de base a esta obra, realiza para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América.

lo cual está materializando su inclinación por el gusto ecléctico: un texto del ochocientos le sirve de base para componer una historia que ocurrió en el quinientos, amparada en un incomparable escenario de la civilización musulmana.

Como decimos, la burguesía como nueva clase social contribuirá a este desarrollo del arte inspirado en épocas ya consagradas, pero es, sobre todo, el resurgimiento del historicismo lo que daría paso a esta nueva estética (527)

"A la vez, la historia era entendida como instrumento de protesta frente a la realidad presente, una huida imaginaria a través de la cual se rechazaban las condiciones del presente. Es esta actitud ante la historia lo que termina el eclecticismo artístico; lo que Pugin llamó el "carnaval de la arquitectura", y que, en realidad, fue un carnaval de todas las artes". (528).

---

(527) "Este afán de valores seguros, consagrados por el pasado, se afirma especialmente en el terreno de la arquitectura si nos atenemos a las apariencias, puesto que hacia 1.880 se suceden los "Estilos históricos", se yuxtaponen o combinan en todos los países europeos e incluso americanos. De todos modos, la tendencia dominante es la de un "neo-Renacimiento" que alcanza hasta a Inglaterra, patria de "gothic revival". El Renacimiento y su consecunecia "barroca" agradan a la burguesía y responden a la necesidad de prestigio de los gobiernos, pues un edificio es para todos, en la ciudad, una pieza artíatica en la que pre valece la presentación estética, caracterizando a una



sar de aquellas tierras y de sus triunfos. Habla a Julio del interés que aquellas gentes tenían por todo lo hispano y lo oportuno que sería presentar allí sus obras, organizando una exposición en tierras americanas. En Argentina se conocían sus obras, gracias a algunas revistas ilustradas y por otra parte Valle Inclán había creado un caldo de cultivo favorable, cuando estuvo en Argentina y Chile, algunos años antes, dando conferencias sobre el pintor español.

De esta manera y de acuerdo con su hermano Enrique (490) deciden organizar un viaje a América para exhibir algunas de sus obras. Se dirigen a Cádiz, desde donde en el mes de agosto de 1.922 salen para Buenos Aires; llevan gran cantidad de óleos que deben exponer en la "Galería Witcomb",

---

(490) Sin duda debió influir los contactos que desde 1.919 estaba manteniendo Enrique, ya que el 20 de enero de 1.919 el Centro de Cultura Hispanoamericana de Madrid nombra a éste individuo de la Comisión auxiliar de Córdoba afecta a la sección de Bellas Artes del Congreso Cultural Hispanoamericano que se reunirá en Sevilla en la primavera del año 1.920. Sin duda, todas estas relaciones debieron despertar también la curiosidad, tanto de Enrique como Julio, animando se a cruzar el Atlántico.

Hemos hablado anteriormente, del papel de nuestras instituciones como recopiladoras y propagadoras del arte basado en la "realidad", en la que la historia va a ocupar un lugar destacado, respondiendo a un aspecto más del gusto eclectico, y será, sobre todo, Caveda quien impregne la Academia de San Fernando, no sólo del interés por la historia sino también por Taine y sus ideas. Ello sin olvidar las especiales circunstancias de cada artista y cuyo resultado sería una diversidad plural, caracterizando a la centuria decimonónica como un siglo vacío de figuras aglutinadoras y unificadoras, mucho más apreciable en las obras personales de cada pintor, al margen de las realizadas en las academias, cuya idea fue expresada por Caveda: "ahora las doctrinas propagadas por los profesores que habían perfeccionado su educación artística en París y en Roma, robustecen el clasicismo, sin proscribir por eso a sus discípulos el conocimiento de las más célebres escuelas que de él se apartaron, tanto en la época del Renacimiento como en los tiempos posteriores. Aparecen a sus ojos las grandes obras que produjeron, con el estilo propio que las caracteriza, dispuestos a imitarlas sin preferencias sistemáticas, sin restricciones mal avenidas con la vocación y el gusto de cada uno" (529).

---

(527) ... sociedad como una ambición. Por esto todos los arquitectos se sienten obligados a conocer bien todo aquello del pasado que puede convertirse en ornamento para el presente". (HUYGHE, René: El arte y el mundo moderno... Pág. 66.)

(528) REVILLA, Mateo: Eduardo Rosales en la pintura española Madrid, 1.981. Pág. 24

(529) Vid en REVILLA: op. cit. Pág. 25. CAVEDA, Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, 1.867, vol. II, p. 118



"Relatividad de los modelos y, por tanto, libertad de adhesión a ellos , dictada por la elección subjetiva del propio artista..., el ideario ecléctico expresado con absoluta claridad. Con la actitud señalada por Caveda era posible superar el rutinario clasicismo, que en su práctica se había alejado del ideal del arte, al ser asfixiada la libertad por el principio de autoridad: "Desde entonces quien pocos años antes encerraba con cien llaves el arte en el desnudo de David o en el Bayeu y Maella y le creía profanado fuera de sus umbrales, midiendo ahora las vastas extensiones de su dominio, encuentra su fundamento en la naturaleza de la historia; en la naturaleza que le ofrece los modelos y pone de manifiesto toda la virtud y la expresión de la olvidada escuela española; en la historia, creadora de la estética..."

El estudio de la naturaleza, mediatizado por la visión que de ella tuvo la pintura española del 600, y la historia permiten superar el dogmatismo clasicista y recoger las posibilidades que encerraban otros estilos para elaborar un lenguaje figurativo, que debía estar enraizado en la historia y ser resultado del compromiso entre los distintos estilos históricos, dejando, como decía Taine y repetía Caveda, a cada uno seguir su gusto particular, dictado por el temperamento" ( 530)

---

(530) Op. cit. Pág. 25

#### 4.2.1. El naturalismo académico

Podemos decir que Rafael Romero de Torres es, por formación, hijo de la época del naturalismo (531), ciclo ligado al ascenso político de la burguesía. Epoca llamada de la "Restauración" (1.875-1.902) (532), en la que España se va incorporando a la revolución industrial, se va perfilando -en el último cuarto de siglo- la fisonomía social actual con incipiente movimiento obrero; en el orden político se aprecia la continuidad respecto a la época moderada que llena el tercio intermedio del Siglo XIX, con la presencia al frente de los destinos del país de un auténtico hombre de Estado: Cánovas del Castillo. Marcada también, por una serie de "intervenciones militares" en el exterior que marcaron el final de la época moderada y que desembocaran en la catastrophe de 1.898.

---

(531) El término bastante confuso denota, en términos generales un grado más pronunciado de realismo.

(532) En España la Epoca de la Restauración comienza en 1.875, con la "restauración" de la dinastía de los borbones, expulsados tras la revolución de 1.868, para concluir, en una fecha que suele colocarse, con cierta indecisión, bien en 1.902 (mayoría de edad de Alfonso XIII) o 1.917 (crisis del orden constitucional vigente, desde 1.867).



Y en el orden cultural como decimos, tendremos que destacar el impulso creador del naturalismo, perfectamente asimilado por nuestra cultura nacional, iniciándose una etapa de florecimiento artístico en lo que puede llamarse "Edad de Plata" de la cultura española. Veremos a estos artistas aproximarse, calidamente, a la realidad social del país, con lo cual, y ante ese acercamiento, se va a descubrir la propia región, como consecuencia lógica de la mirada profunda. Todo ello sin olvidar el deseo de europización, en ese esfuerzo por contactar con otros países, que movió a las clases intelectuales de nuestro país.

Como decimos la burguesía va a ir imponiendo su gusto, que tiende hacia un verismo que solo pretende registrar la cosa vista, en una acomodación entre expresión y visión. Se aprecia "el parecido" por lo que las formas que van a ir apareciendo deben responder a la realidad y a la historia (que se ha vivido) "La Naturaleza establece el criterio de valor de la obra y, en este sentido, se produce una acumulación de detalles realistas que convierten el cuadro en un inventario arqueológico, entendido como verdadera garantía de precisión histórica" (533).

Y una vez más tenemos que hacer referencia a las tesis positivistas de Comte (534). Su sistema no quedará limitado,

---

(533) CLEMENTSON LOPE, El mundo clásico en José Garnelo y Alda... Pág. 23.

(534) Desde una consideración filosófica, el término "positivismo" tiene una acepción muy relacionada y en dependencia del modo de entender la naturaleza del saber y lo que puede ser objeto de conocimiento. Conocimiento o saber positivo vendrá a ser aquel que lo es sólo de lo dado a los sentidos y que establece los hechos como el único posible objeto de conocimiento.

-como veremos-, y no puede ser reducido a una teoría del saber, ni a una ciencia determinada, ni siquiera a una sistematización de las ciencias; antes bien, representa un sistema general sobre la realidad, un sistema no sólo de verdades, sino también de valores.

Por ello su influencia se dejará sentir a todos los niveles, ya que él partía de la base de la necesidad de coordinar los hechos observados. Y en el campo del arte lo más significativo será la observación directa y real de la Naturaleza.

A la confusión del término realismo, podemos añadir una manera realista de comportamiento académico, que precisamente entraba como punto de partida pedagógico dentro de la enseñanza oficial. No podemos equipararlo al patrón neoclásico ya que precisamente se huía de aquello que podía ser considerado dogmático y artificial en favor de un estudio y observación directa de los maestros de la antigüedad.

Se va a dar gran importancia al estudio del "modelo" y su "pose" como un primer paso para ir iniciándose en la captación del natural, como referencia literal, lo que unido al desnudo y el ropaje constituían la base del proceso educativo, de esta forma, la figura humana, va a convertirse en el centro de todo estudio pictórico que acreditaba el buen hacer del pintor. Y en este sentido debe destacarse el papel que estas academias dentro de nuestra evolución artística (535) "los desnudos académicos del Siglo XIX carecen de vida porque ya no encarnan las necesidades reales y las experiencias humanas. Están entre los centenares de símbolos

---

(535) Recordemos en este sentido sus Academias



devaluados que recargan el arte y la arquitectura del siglo utilitarista (536). Y Clark se expresa así porque quiere diferenciar estos desnudos de aquellos otros a los que se llegó a espiritualizar y divinizar, dándole una proporción tan bella que eran inmortalizados. La sensualidad del cuerpo humano venía a unirse con la racionalidad matemática, dando como resultado una delicia para los sentidos.

Pero ahora nosotros, en el siglo del positivismo nos encontramos ante la figura humana tal cual es, dandonos cuenta que en muchas ocasiones nos molesta -estéticas- las arrugas, las bolsas y otras pequeñas imperfecciones que se han eliminado en el esquema clásico. "Existe la creencia general de que el cuerpo humano desnudo es en si mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado. Pero cualquiera que haya frecuentado las escuelas de arte y haya visto a las informes y lastimosas modelos a las que los estudiantes dibujan laboriosamente, sabe que esto es una ilusión. El cuerpo no es uno de estos temas que se puedan convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o de un paisaje nevado" (537). Por ello llega a la conclusión que ante la figura humana -en la búsqueda de su belleza física- no se desea imitar, sino perfeccionar, dando la razón a Aristóteles "el arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza". De ahí que las "academias" no puedan ser consideradas obras de arte, como fin en sí mismas. Podemos decir que al hacer este tipo de es

---

(536) CLARK: El desnudo. Pág. 37.

(537) Op. Cit. Pág. 18.

tudios las pretensiones eran otras. Al igual que ocurría con la copia de obras clásicas. Se estudian las fuentes y se enseñan las bases para alcanzar el ideal con el fin de que pueda ser utilizado prudentemente, al igual que la imitación selectiva de la Naturaleza. Por ello la imitación de los clásicos no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para lograr un fin. Ya hemos aludido al pensamiento de Clark, y todos los tratadistas vienen a dar la razón, pues ya Dolce había señalado, refiriéndose a la figura humana, como es en éste el único tema en el que el pintor puede mejorar la naturaleza. Por ello lo mejor será el estudio de los intachables modelos antiguos, pues allí está la Naturaleza ideal a la que el pintor aspira.

Estos consejos que los maestros van a dar no atañen tanto a las "Academias", que vienen a ser copias del natural como a las obras históricas que los alumnos van a tener que realizar; ya que lo que va a fomentar, desde el punto de vista formal y se va a valorar es el oficio del artista y su capacidad para elegir el tema. No es ya la capacidad creadora, que espiritualiza la obra que caracterizó a los románticos, lo que se busca, sino que la anécdota y la reconstitución histórica viene a sustituir a aquella, de ahí la necesidad que tiene el artista de ser original, dando su propia "versión" del tema planteado. Desdeñada la idealización y la expresión, deben ahora valorarse otras cuestiones, como la manera de pintar, la composición, la claridad que ayuden a una fácil lectura de la obra. Es aquí donde mejor se revela el espíritu ecléctico que movió a la intelectualidad de mediados de la centuria decimonónica. A veces incluso falsamente convecidos de que cuantas más fuentes de saber se fuera capaz de conciliar, más conocimientos se tenía.



Para dar una buena "versión" del tema histórico se convencen de la necesidad del estudio arqueológico al que añaden, en muchas ocasiones, su buen conocimiento del desnudo.

Esta peculiar forma de concebir la obra de arte, determinó todo un periodo artístico; a lo que debe unirse la importancia del envío de becados a Roma, como un periodo que venía a completar el aprendizaje académico. Por ello, la creación de la Escuela de pintura española en Roma que servirá para perpetuar estas enseñanzas, representará un papel de gran relevancia ya que allí se iban a formar gran parte de los artistas que iban a transformar la pintura en los albores ya del Siglo XX.

Y sobre todo, destacar la importancia que la pintura de historia iba a tener en esta enseñanza oficial, que seguidamente trataremos.

#### 4.2.2. La pintura de historia

Los proyectos académicos estaban muy cercano a la pintura de historia, de tanta raigambre entre las filas españoles, desde que David la institucionalizara, un dibujante tan perfecto y fluido como para contagiar a media Europa y cuyos impulsores más cercanos ya en la tierra propia serían, José Madrazo, Eduardo Cano, Rosales y ya más cercanamente Moreno Cabronero. Influencias todas, de las que se contagia nuestro querido pintor, y que le llegan a través de su contacto directo con estas fuentes.

La pintura de historia es esencialmente narrativa. Y aunque también es una consecuencia más del interés romántico por la cultura del pasado, se olvida de representar plásticamente una determinada concepción del mundo, y aspira a plasamar la conciencia histórica de los españoles de mediados de la centuria pasada, a través de la narración histórica de sus episodios más significativos. Veremos cómo la primacía de lo literario va a ejercer su influencia sobre la objetivación del tema narrado, apreciable ya en sus títulos. El Romanticismo había sido decisivo en el sentido de que la conciencia histórica fue haciéndose cada vez más crítica, de ahí que los artistas se esmeren -en mayor grado que sus predecesores- en la reconstrucción de los hechos.



El pintor no pinta, ya, únicamente a impulsos del corazón, sino que se documentará con el mayor rigor posible atraído por la historia y sus episodios, de forma que no puede reprochársele errores inadmisibles. Había en este tipo de obras mucha reflexión, maquinación, preparación... y en definitiva una búsqueda de la teatralidad y puesta en escena, nada desdeñable. En la mayoría de las ocasiones este arduo trabajo únicamente iba encaminado a la obtención de triunfos en las Exposiciones Nacionales. Nunca había improvisación, ni arrebatos. Todo ello se ha criticado muy duramente, sobre todo, en tiempos ya avanzados, pues entonces se carecía de una formación artística comparada o de la perspectiva necesaria, para poder dar una opinión acertada sobre este tipo de temática y el daño que se estaba haciendo a la propia desenvoltura "natural" del genio. Por ello no le falta razón a Gaya Nuño cuando dice:

Esta claro que si la España -o el Madrid- de 1.860 hubiera contado con una burguesía coleccionista o con una nobleza mecénica, los pintores no hubieran tenido que gastar su salud y sus horas elaborando unas reconstrucciones exigentes de largo y enfadoso trabajo. La verdad es que no había, en puridad, otro cliente que el Estado, cliente bien intencionado y mal aconsejado, sin decisión para variar unos rumbos viejos y desacertados, tan escaso de criterio como la despistada crítica del momento, Porque lo lamentable en esta pobre historia de la pintura de historia es que una crítica totalmente desprovista de ti no apenas atendía sino al tamaño y al asunto de los cuadros beligerantes ante la Medalla y la adquisición

estatal. Del público, del espectador, nada hay que decir, porque nada contaba. Obra tan intrínsecamente bella como La muerte de Lucrecia, de Rosales, importaba mucho menos que otras anécdotas de contenido más palpable y más sonante. No, en el proceso contra la pintura de historia no hallaremos sino cargas enormes de culpa para todos cuantos rodeaban a los artistas. Estos han cargado con el estigma, pero procede justicieramente aliviarles de una responsabilidad de la que, en su tiempo y en el nuestro, resultan ser víctimas por partida doble. Por lo que se esforzaron esterilmente y por lo que se les condena hoy, con justicia. (538)

Y en verdad fueron mucho más culpables los alimentadores de la misma que no supieron ver en ningún momento los derroteros que estaban tomando el nuevo siglo, más preocupados por la idealización del mundo clásico, dando princia a Roma. A través de la cual llegará la influencia italiana sólo comprensible desde la vocación ecléctica que se vivía desde la etapa isabelina.

Pocos, muy pocos son los datos que tenemos acerca de este magnífico pintor y dibujante que Rafael Romero de Torres.

De su época cordobesa no nos ha quedado prácticamente

---

(538) GAYA NUÑO, Juan Antonio: Objetividades sobre la pintura de Historia. En "Un siglo de Arte Español (1.856-1.956)".  
Pág. 16



nada, únicamente los apuntes y dibujos que tomaba del natural. Al marchar a Madrid se introduce de lleno en la temática "oficial"; es de esta época, de la que conservamos un mayor número de episodios históricos. Únicamente dos cuadros, que envía a la Diputación Provincial, tras obtener su beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y un buen número de dibujos, siendo esto lo que nos va a permitir ir desentrañando su personalidad artística.

Siguiendo las directrices que habían marcado otros pintores, realiza su obra **Muerte de Cleopatra** (539), en 1.885, consciente de un éxito asegurado debido al gusto de la época y con el que ya había obtenido resonantes triunfos tanto Rosales como Dominguez Sanchez en 1.871.

Tres mujeres son las protagonistas de la historia. Cleopatra, echada sobre el lecho, solemne, relajada parece dormir apaciblemente. La teatralidad está provocada por una

---

(539) En la línea de obras de este tipo como :**Muerte de Lucrecia** de Rosales presentada a la Exposición de 1.871 y **Muerte de Séneca** de Manuel Dominguez Sanchez con la que concurre a esta misma Exposición obteniendo medalla de 1ª clase, siendo para Rosales la 1ª medalla. También José Garnelo y Alda, realiza una obra sobre esta temática, dos años después, **Muerte de Lucano** (óleo sobre lienzo, 3 X 5 mts. , 1887. Palacio de Justicia de Jerez de la Frontera). Aunque en todo caso estos pintores no hacían otra cosa que seguir la línea abierta por David y su obra **La muerte de Sócrates**.

de las esclavas - de tez negra- junto al lecho de su ama, ya que debe morir junto a ella, contra cuya idea parece luchar, y otra que yace en el suelo, sin más dramatismo que el de la propia muerte. El ambiente ha sido captado mediante el recurso arqueológico, mostrándonos los restos de una tumba con motivos egipcios. Muy rico en detalles y colorido, con una atmósfera vaporosa al fondo que induce al espectador a adentrarse en el misterio de este sombrío episodio. Los colores fríos, las líneas suaves y geométricas y el gran alarde dibujístico, on acentuación de los contornos son algunos de los elementos que contribuyen a la creación del escenario histórico.

Uno de los dibujos tiene como tema la muerte de Ejica, un episodio de la España visigoda, donde la teatralidad y búsqueda de un escenario real son los elementos más destacados

Otro de los cuadros de historia que manda a la Diputación cordobesa es el de la Rendición del príncipe de Viana (540), tema que contaba, también, con el beneplácito de la oficialidad desde que Moreno Carbonero -en 1.881- dejara un ejemplo tan formidable, y del que fue un buen precedente el alicantino Emili Sala Frnacés (1.850-1.910). Este había presentado su obra La prisión del príncipe de Viana a la Exposición de 1.871, obteniendo medalla de segunda clase, cuando tan solo contaba con 21 años de edad.

Las características de la obra de Moreno Carbonero eran bastante diferentes, ya que ahora la figura de este controvertido personaje histórico, aparece captada en un momento de intimidad, sentado en un historiado sitial gótico, intro

---

(540) 140 X 201 cms. Oleo sobre lienzo. Firmado en A.I.I.:

Rafael Romero de TORRES.



ducido de lleno en las profundidades de su pensamiento, la cabeza en actitud del que medita, y abandonado a la total abstracción, absorto.

La obra de Rafael Romero de Torres es una copia de la de Emilio Sala, ya que nos presenta a un príncipe rendido, de rodillas implorando a su anciano y enfurecido padre, que le recrimina y echa del lugar. Alrededor un buen número de personajes contemplan la escena, admirados por la furia paterna.

En ella, sobre todo, se observa la preocupación por la teatralidad, el decorado, las posturas de los personajes y la vestimenta -estudiada minuciosamente-, según era práctica habitual de esta época, que aproximaba tanto este tipo de pintura a la burguesía, de la que Fortuny fue su ejemplo máximo.

Estas manifestaciones pictóricas de temática histórica son únicamente la consecuencia desarrollada de otros muchos ensayos que el pintor había realizado en su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Esta aproximación a las esferas oficiales tan preocupadas por la historia, nos ha llegado en gran parte por los dibujos, de los que conservamos un buen número, ya que tampoco tuvo tiempo de convertirlos en trabajos al óleo, atendiendo a las medidas y preciosismo que éstos requerían.

Rafael Romero va a ir adentrándose en las mismas coordenadas históricas de todos aquellos pintores de provincias que premiados por sus Diputaciones respectivas, asisten al magisterio de los grandes pintores de la época.

Allí por encargo de la Academia realizará una serie de dibujos basados en episodios históricos, muchos de los cuales son los mismos que conmovieron a sus contemporáneos; aunque eso sí marcados por el ambiente de procedencia.

No cabe duda, que muchos de los temas que desarrolla es tán enraizados en su tierra, donde, por ejemplo, la historia musulmana había tenido una singular relevancia.

Pero también recibirá la influencia de un pintor sevillano afincado en Córdoba, y representativo del género de la pintura de historia, se trata de **José María Rodríguez de Losada**, (1.826-1888)

Rafael Romero realizará un episodio de la vida de **Quevedo** al igual que Rodríguez de Losada hiciera en su obra **Quevedo leyendo un epigrama contra el Conde-Duque de Olivares**, con la que obtiene medalla de oro en Cádiz a principios de la década de los 50. Episodios de la vida de **Séneca** y otros de la vida musulmana entre los que destaca el del **monje Juan y Abderraman III**, de que Rodríguez hizo una versión titulada **Representación del Embajador alemán Juan Gorz ante Abderraman III**, realizado por encargo del **Círculo de la Amistad** a partir de 1.867 y destinado a la decoración del **Salón Liceo** de este centro; pero también episodios de la vida de **Almanzor**, componen esta selección temática por parte de nuestro pintor.

No es poca la preocupación que siente, por otro de los personajes constantemente historiados, **Cristóbal Colón**, un personaje del que **Eduardo Cano de la Peña** dejó tan buenos ejemplos.



Además de los dibujos en los que puede apreciarse ya una preocupación más acorde con la temática costumbrista y la vida personal de éste, realiza con vistas a la conmemoración de 4º Centenario del descubrimiento de América, 1.892, una obra de Colón relacionada con Córdoba, Colón saliendo de la Mezquita, basada en la obra de otro insigne cordobés, el Duque de Rivas.

Los episodios históricos incluyen desde la España cartaginesa hasta los albores de la edad moderna, con el descubrimiento de América, como colofón, pasando por los grandes episodios de la España musulmana y cristiana. Pero también la historia romana y bíblica es parte de un proyecto de aprendizaje.

Toda esta temática histórica es rigurosamente contemporánea de la política exterior de "intervenciones militares" y, sobre todo, se trata de un deseo de prestigio internacional; política de prestigio típicamente nacionalista, en el sentido romántico del término.

Y, por supuesto, como órgano de difusión van a estar las Exposiciones Nacionales, en las que se va a poder apreciar plásticamente aquellos episodios heroicos, muchas veces de nuestra historia nacional convertidos en lugares comunes por la sensibilidad romántico-nacionalista.

No se nos muestra Rafael como un pintor alejado de la crónica histórica, ya que es un estudioso de las fuentes, manteniendo incluso, en determinados casos una posición enfrentada y partidista -Nerón o Vitelio pueden ser algunos

de sus personajes más criticados- . Como decimos se documenta, y acude a obras como la vieja Historia de España del Padre Mariana, o bien, Ecós de Gloria de C.Martínez de Velasco; la más reciente Historia de España de Modesto Lafuente (publicada entre 1.850 y 1.859), o la Historia de Roma de Pérez Comato, o la Biblia...

Obras que suministraban en sus párrafos temas para los lienzos.

Podemos asegurar, una vez más, que estamos ante una pintura ecléctica. Por una parte la inspiración romántico-histórica de los temas se conjuga con un realismo que afecta al pormenor, al retrato del tipo humano elegido como modelo, a la propiedad arqueológica de detalles e indumentarias.

Es posible que Rafael dejara algunas obras históricas más , al óleo, aunque las desconocemos. Lo que si podemos observar es el desarrollo de un ambiente teatral, apreciable ya en sus primeros ensayos y dibujos.

Escoge momentos de cierto dramatismo, como es el caso de la Muerte de Amilcar, en el que asiste a una escena captada en plena batalla, y de características similares es D.Sancho Rodrigo de Aragón es herido de muerte en el sitio de Zamora; Muerte de Ejica, es un episodio de conspiraciones de la España visigoda, o el momento heroico y sentimental de Guzmán el Bueno, después de haber arrojado el puñal para que mataran a su hijo. En muchas ocasiones asoma también la convivencia entre musulmanes y cristianos, en periodos críticos de nuestra historia, como en Soy vuestro padre yo rey García y Tamir parlamenta con Abdalaciz; escogiendo personajes como Abd-el-Aziz, primer wali musulmán en



la península casado con Egilona, esposa del rey visigodo Rodrigo, muerto en la batalla del Gadalete (711). También las intrigas de los Trastámara, es otro de los momentos escogidos en Niquito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor.  
Muerte de D. Pedro I.

La leyenda y la historia se conjugan en episodios como los que ocurrieron a D. Rodrigo Díaz de Vivar.

Y como los temas relacionados con su tierra de origen, Córdoba, como pueden ser la época califal, están también entre sus predilectos; El monge Juan y Abderramán III -que ya hemos mencionado-, desarrollado en uno de los lugares privilegiados de esta ciudad, el Salón Rico de Madinat al-Zahra.

Estudiar aquellos momentos que el pintor escogió de la vida de Colón y el modo de representarlo puede ser muy interesante para hacernos entender qué opinión tiene sobre ciertos temas y sobre todo la facilidad que tiene para humanizar los personajes, a veces, solo a través de dibujos simples, de líneas muy concisas.

Estos episodios son, por ejemplo, el que titula Pobre Loco!, que comenta él mismo; podemos decir que había algo en Colón que conmovía a nuestro pintor, lo que le lleva a mostrarnos anécdotas del mismo que ponen al descubierto la tenacidad del marino. En esta primera narra las dificultades que tuvo que pasar, para conseguir el dinero que le llevará a tierras lejanas; En Sublevación a bordo contra Colón, Rafael ha subjetivizado la escena volcando su simpatía hacia el almirante, mostrándonos a los sublevados, arro

gantes y traicioneros; y no podía faltar , como ya hemos comentado un episodio de este gran hombre relacionado con Córdoba, lo que realiza en su obra al óleo titulada Colón en la Mezquita, basada en las poesías del Duque de Rivas.

Nerón es uno de los personajes que él critica en sus obras; precisamente por los actos de barbarie que realizó a lo largo de su vida, así lo entiende en Nerón contemplando el cadáver de su madre y Suicidio de Nerón, en las que el pintor se posiciona de parte de la justicia, con una actitud abiertamente indignada. Son muchos los episodios cruentos en la agitada historia romana de los que él toma algunos relacionados con Nerón como Envenenamiento de Británico, que se produjo, también por orden de aquel funesto Emperador; La muerte de Vitelio, una vida, así mismo criticable por la tiranía con que ejerció su cargo y El pueblo arrastra el cadáver de Vitelio; otra de las víctimas del Imperio Romano fue Viriato, de la que se ocupa en Muerte de Viriato ; relacionado con la historia de España está la Muerte de Sertorio, y entre la leyenda y la historia La muerte de Virginia; y otra escena muy conocida de la historia romana está representada en Tú también hijo mio! Muerte de César. Otra escena -de la que también otros autores se ocuparon- es la que protagonizaron Coriolano y Veturia, que él recoge en Veturia, madre de Coriolano, su mujer y sus hijos le piden que no entre en Roma y levante el sitio. Un episodio pleno de patriotismo que enlaza con otra de las grandes pasiones románticas. Y en la que se incluye un largo mensaje social, algo también apreciable en



la teorización de la época, que venía a recoger la teoría humanista de que la pintura, como la poesía, debían instruir a la vez que deleitar.

Sus temas bíblicos están impuestos una vez más por la Academia. Salen a escena mitos como Sansón -Sansón cae en manos de los filisteos, la venganza de Sansón-Noé -Un episodio del Diluvio, Noé maldice a su hijo Can...- Moises La hija del Faraón salva a Moisés de las aguas del Nilo...

Esta secuencia plástica de la pintura de historia, como representación de la cultura oficial, viene a mostrarnos su talante ecléctico desde el momento que viene a conjugar los elementos no solo provenientes del romanticismo -sobre todo del romanticismo histórico, con su "pathos" nacionalista-, sino también con elementos de un neoclasicismo muy latino de doble influencia, ya que se recibirán los cánones davidianos franceses y el clasicismo romano traído por hombres como los Madrazo.

#### 4.3. ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL NATURALISMO

Si examinamos un cuadro pintado por un pintor del *juste milieu*, independientemente de cuáles sean sus dimensiones o su asunto, nos sorprenderá a primera vista por su inmediata inteligibilidad.

.ROSENTHAL.

##### 4.3.1. Las escenas cotidianas en la retina del naturalismo ("el realismo de la vida actual")

La formación académica y la vinculación del pintor al arte oficial, al margen de su propia inclinación natural tenía que dejar una profunda huella en las obras, no sólo



históricas sino de "género". De ahí que sus pinturas de escenas cotidianas respondan a una composición y forma de hacer tan acorde con las históricas, como las más estrictamente académicas.

Tomando como ejemplo obras como Sin Trabajo, Los últimos Sacramentos o Buscando Patria, observamos la configuración de un escenario, que se ajusta incluso a modelos de inspiración académica. Las figuras están dispuestas en poses muy estudiadas, manteniéndose la atención del espectador a través de los estudiados gestos y actitudes de los protagonistas.

Se ha incluido aquello que resulta esencial para la comprensión del tema, de forma que advertimos con cierta facilidad el significado de la obra.

Esto mismo había caracterizado a muchos pintores, sobre todo, franceses del Siglo XVIII, como Geuze, David... muy próximos al ejemplo de Poussin, lo que fue muy criticado por Diderot, que denominaba a estas obras, "escenas de género", y afirmaba que eran tan pinturas de historia como los Siete Sacramentos de Poussin. Y aunque para el caso que tratamos no ocurría de forma tan precisa, sí es cierto que las escenas tomadas de la vida cotidiana eran sometidas a un concienzudo estudio de composición, luz, gestos y elementos accesorios.

Fuera del compromiso académico -como decimos muy presente - el pintor tuvo serios intentos de captar la realidad de la manera más sencilla, según su propio gusto; y aunque no disponemos de obras de gran embergadura que así nos lo confirmen (en cuanto a estudios de luz, colorido...), sí es cierto que en buena parte de los dibujos la

predilección por la escena popular, sin amaneramientos, es tá totalmente conseguida, haciendo cotidianos temas religiosos como Agar e Ismael , José es vendido por sus hermanos... Y otros muchos. Presenta una realidad "sin Historia", dando primacía al hecho pictórico (muchos son apuntes tomados del natural, de la gente del pueblo), en el que destaca, por ejemplo, el titulado El encuentro, desarrollado en un ambiente rural-campestre, una composición muy emparentada con las obras de Courbet (541), aunque le faltó la evolución definitiva hacia el impresionismo o al menos hacia la ruptura de la forma que sólo podemos apreciarlo en algunos dibujos -sobre todo, los que hizo sobre el tema de "mujeres de la calle" de ambiente muy valleinclanesco-.

Aunque este camino que iba a cercándonos a la realidad, intentará la búsqueda de la verdad pictórica a través de sendas tan llamativas como el simbolismo y el gusto por lo decorativo; de lo que tal vez un ejemplo algo "aguado" pueda ser Alba triste.

De otro lado podemos destacar que dentro de esa observación objetiva, ya introducidos en la problemática social, el mundo del campesinado ocupa un lugar importante, como se refleja en: Por cazar para vivir, apuntes varios, El Encuentro... Aunque debemos recordar el mantenimiento siempre de cierto academicismo.

---

(541) Véase la obra de Courbet titulada El encuentro, 1.854 (1,29 X 1,49 m.) Museo Fabre, Montpellier.



En esta crónica de la realidad del paisaje de su tierra y de las costumbres locales, nos acerca hasta ambientes granadinos, madrileños y cordobeses, en una imagen física que a veces tiene mucho de historicismo romántico (Vistas de Madrid, Granada y Córdoba), que a veces convierte en escenas rurales (noria, choza, establo...) (542)

Este apego al terruño que se acerca hasta los hermosos cuerpos femeninos (mujeres desnudas bañándose), ya de forma tradicional, aunque bella y sana en La Toilette, ya en su aspecto más lúdico, aunque moralista, La tentación, ya en su vertiente trágica y dolorida Alba triste (una imagen muy emparentada con las obras de Julio Romero), es una forma más de captar las escenas cotidianas y la vida natural, sin intención narrativa.

---

(542) Tenemos que establecer en este punto las concordancias con otros miembros de la familia; ya que Rafael Romero Barros había realizado obras de Vistas de Granada en 1.888, durante su estancia en esta ciudad, en la que precisamente estuvo acompañado de su hijo Rafael, donde, sin duda tomó estos apuntes que le asocian a su padre. Recordemos que estas eran las obras que más acercaban a Romero Barros al naturalismo y por contra acercaban a Rafael Romero de Torres al Romanticismo. Dos géneros que se unían a través de las pervivencias de éste en aquel.

Por otra parte el pensamiento de Enrique Romero, respecto al mundo rural había quedado patente en sus escritos literarios en obras como El melonar andaluz, o la crónica de las inundaciones en Ayer y hoy, con descripciones cuya imagen visual se manifiestan en estos apuntes de Rafael Romero de Torres.

De todas formas los cafés-cantantes, el mundo del toreo, los tipos y gentes de su tierra, están también presentes en un punto medio entre costumbrismo, folklore y realismo.

Muchas veces el reflejo del mundo burgués (que no deja de ser una aproximación al mundo rural) viene representado con unas connotaciones matizadas por la influencia francesa con esencia romántica, como es el caso de Escena de cámara, Descanso del hombre en el jardín, Reposo, Reflexiones de un militar..., siendo en ocasiones síntesis de naturalismo y ambiente poético (ejemplo de ello en su línea dramática es la ya mencionada Alba triste, melancólica, ab sorta)

De todo ello sólo puede extraerse la conclusión de que la observación del mundo real y la naturaleza empuja al artista a dar múltiples versiones de la naturaleza, que pueden ir desde lo poético, al compromiso social, pasando por el intimismo, lo simbólico....

#### 4.3.2. Ilustrador romántico. Naturalista y realista

La ilustración gráfica del periodo comprendido entre el romanticismo y el naturalismo, está aún bastante mal estudiada, siendo los ejemplos "menores", como es el caso que vamos a presentar los que contribuyen a su formación.



Este tipo de ilustraciones hay que estudiarlas juntamente al nacimiento y posterior desarrollo de las publicaciones (folletos, libros, periódicos, revistas...) que se hicieron eco del discurrir cotidiano, en el movido Siglo XIX, dando actualidad a las mismas.

En un principio las ilustraciones estuvieron al servicio de la imagen burguesa, adoptando un tono burlón e irónico:

En general la relación entre las clases se enfocó como una relación entre estamentos jerarquizados; se reconoció la penosa situación de las clases bajas, pero se pensaba que existían elementos dentro de la estructura social burguesa capaces de paliarla, bien mediante la beneficiencia y la creación de puestos de trabajo, o, sin más, con la real puesta en práctica de las medidas políticas señaladas por la Constitución de 1.812. También se abordaron algunos de los vicios y corrupciones de la burguesía, pero, en general, con un aire de cierta benignidad y desde posiciones igualmente burguesas, moralizantes. Se puede decir que la burguesía estaba descubriendo el país, y el tipismo fue norma constante de su mirada. (543)

Dentro de la misma estructura romántica hay que buscar los numerosos brotes costumbristas que vemos arraigarse en las artes y posteriormente se radicalizaran hacia posturas más acordes con el realismo.

---

(543) BOZAL, Valeriano: Historia del Arte en España, T.II, Pág. 35.

Vamos a ir viendo, en el caso que nos ocupa, como en un principio se muestra interesado, por los tipos y gentes de su pueblo, tal cual, se presentan ante sus ojos, más preocupado por dar una imagen viva de lo que ve que por transmitir un mensaje, obviando toda intención moralizadora o instructora. Domina, en todo caso, lo pintoresco y castizo. El artista únicamente se conmueve con la imagen que él considera digna de ser pintada, y que concretamente está referida a aquello que tiene más cerca, su tierra y sus gentes.

Posteriormente se iniciará una fase, más acorde ya con los postulados naturalistas, en los que la crítica social es un hecho, en unos dibujos que pueden emparentarse con las manifestaciones de dibujantes franceses como Daumier y Gavarní.

Esta rica secuencia de ilustraciones (en la que debemos tener en cuenta la ilustración de revistas, los dibujos de arqueología que hace para su padre, las cartas y poemas...) tienen su exacto correlato con la literatura que por entonces hace otro de los miembros de la familia, Enrique Romero de Torres, así como otros contemporáneos locales.

§ Será ya en los últimos años de su vida cuando desarrolle una serie de dibujos a caballo entre el realismo y el regionalismo, con los elementos básicos que la preocupación social y más concretamente de su tierra, requieren. El campesinado, sus miserias y dolores... que revelarán, en todo caso, la injusticia social de una clase oprimida, con el tono serio que una crítica de estas características requiere.



#### 4.3.2.1. La imagen burguesa en sus dibujos

Como sabemos el ascenso progresivo de la burguesía en el pasado siglo no solo propició una política y economía nuevas, sino que puede hablarse de una mentalidad burguesa, lo que tendrá su repercusión directa en las costumbres, formas de ver y comportamientos sociales. Se produce una hegemonía intelectual y cultural burguesa, instrumentalizado a través del propio aparato cultural que tendrán como paladines y aliados a los nuevos intelectuales. Precisamente la mejor forma de llegar a todos ellos será posible gracias a la prensa (544):

Es necesario anotar la propia evolución de los periódicos españoles: desde los pequeños folletos más próximos al libelo o al ensayo político que a otra cosa, hasta los periódicos llamados jocosos del último tercio de siglo hay un largo camino.

A lo largo de todo el siglo, periodismo y burguesía marchan unidos. Sin que aquél sea un reflejo mecánico de ésta, si cabe decir que sus interrelaciones son profundas, que los vaivenes políticos y sociales de la clase se recogen en la prensa -ilustrada o no- y que sin ella sería notablemente difícil comprender la evolución de la prensa gráfica.

---

(544) BOZAL, Valeriano: La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Pág. 17

El remplazo por parte de la burguesía, del antiguo régimen, se hizo con ciertas dificultades, produciéndose, en un principio un "acuerdo" entre la nueva clase y las clases privilegiadas del Antiguo Régimen, cuando la existencia de un mercado colonial (545) así lo requirió; pero cuando con la independencia de las colonias desaparece el mercado, la situación se transforma profundamente:

Quando perdieron los mercados coloniales y volvieron la mirada España adentro, para ver las posibilidades del desarrollo que les ofrecía el mercado nacional, los fabricantes hubieron de percatarse de que aquel en que vivían era un país atrasado, sometido a la explotación de unas oligarquías de carácter feudal. Y comprendieron que sólo en un país próspero, donde las tierras no quedasen yermas y los capesinos no se desangrasen para mantener a los ociosos, podían encontrar salida a aquella situación de estancamiento y crisis... La burguesía catalana había prendido ya -mucho tiempo antes de que el gobierno español lo hiciese- que el crecimiento económico de los nuevos tiempos era un fenómeno global: que una industria próspera sólo podía basarse en un mercado interior...

---

(545) J.FONTANA en su trabajo Formación del mercado nacional y toma de conciencia de la burguesía, explica dicho proceso: "El mercado colonial hizo posible, por tanto, que una actividad industrial moderna pudiese crecer, aunque fuese modestamente, sin que hubiera un desarrollo paralelo del mercado industrial. Se evitó con ello que la burguesía industrial y las clases privilegiadas del Antiguo Régimen entrasen en conflicto. Hubo una especie de pacto tácito del reparto: el campo español quedó para la aristocracia señorial y la Iglesia, y el comercio colonial



adecuadamente desarrollado, donde hubiese buenos amigos, como pedían los reformistas ilustrados del siglo XVIII pero donde hubiese también -esto era mucho más importante- una masa de compradores con capacidad y recursos para adquirir mercancías. Llegados a este punto era lógico que se dieran cuenta de que la ineficacia de la política económica del antiguo régimen -ineficacia interesada que beneficiaba a unos sectores privilegiados- era el obstáculo más importante en el bloqueado camino del progreso y del crecimiento económico. (546)

Las imágenes que van a frecernos los ilustradores van desde acciones bélicas que se han abierto con el proceso liberal (dibujo de Rafael Romero: 1.808. El último defensor de Villaruvia) hasta los ensayos por dar a conocer la nueva composición y estructura del ejército, que ha dejado de ser aquel viejo ejército aristocrático; pero también la imagen de las ciudades, los centros urbanos en expansión... van a ir contraponiéndose a imágenes que presentan estancias decoradas según el gusto dieciochesco, o personajes empolvados, con peluca, vestidos sofisticadamente, que son en definitiva, arquetipos de un régimen decrepito que ahora se combate.

---

(545) para la burguesía. Era , sin embargo, una alianza de conveniencia. Unos y otros eran perfectamente conscientes de lo mucho que les separaba". Op. cit. Pág. 41.

(546) Op. cit. pág. 49-51

Una imagen burguesa es la que Rafael nos dejó en La carrera de San Jerónimo (1.885), con su bullicio y estampa propia, la de terrazas concurridas de esta villa y tam Paseo por la ciudad y cómo no la visión personal que nos da de la Fuente de la Teja que él define como "Costumbres madrileñas", y que debemos incluir dentro de la línea de costumbrismo burgués que ya viene a describir la forma de vida -ocio- y el comportamiento de un grupo social, en lo que podría denominarse diversiones domingueras y que completa los cuadros que tratan el aspecto físico de Madrid. Así lo define él:

Inmediato a la casa de Campo, hay en Madrid, un sitio llamado Fuente de la Teja y a donde van todos los días festivos las mozas de servir y los llamados chulos, que pasan el día lo más divertido que pueden ... danzando al acompasado son de un tamboril o "veviendo" (sic) vino en los sin número de bodegones que pueblan aquel ameno y apartado sitio.

Completan esta secuencia los Apuntes de Teatro, realiza dos mientras asiste a la representación y el titulado Al Teatro (al que él añade la siguiente lectura: "Que no me carga a mi mucho traer al teatro a mi señora), cuya proliferación es síntoma de una clase social en continuo ascenso, la burguesía. O por ejemplo El aderezo, en el que con tono irónico retrata al tipo de mujer burguesa, caprichosa, más preocupada por el dinero y las apariencias que por los sentimientos. Rafael añade la siguiente lec



tura, la dama le dice al acompañante: "Ese aderezo me lo quiso comprar el Barón y yo no lo quise"  
El responde: "-¿De veras?"

La obra titulada Escena de cámara, muestra ya más bien una clase media alta, heredera todavía de una época anterior, pero dentro de un ambiente muy bien reflejado gracias al uso de lo decorativo.

Y en este intento por ofrecer la nueva cara del ejército, estableciendo su nueva estructura están sus muchos Apuntes sobre este tema y sobre todo, Reflexiones de un militar

#### 4.3.2.2. La ilustración de libros, periódicos y revistas en Rafael Romero de Torres.

Como ilustrador romántico en sentido estricto, realizó los dibujos que debían acompañar a la "Córdoba Monumental y Artística", realizada por su padre, un hombre de profundas convicciones románticas, que sin duda, debió influir en su hijo.

La ilustración gráfica -y sobre todo, la "viñeta" (547)- como la innovación más importante del Romanticismo tenía mucho que aportar al mundo del arte, incluso muchas de las obras pictóricas es posible que oculten una viñeta en su composición. "La integración de las artes encontró su modo de expresión más natural y el mayor de sus éxitos en la ilustración gráfica, un ámbito en el que la literatura y las artes visuales se interaccionan sin cortapisas o pretensión alguna" (548).

y una vez más el Siglo XIX -el movimiento romántico- hubo de recurrir a la Edad Media, pues los mejores ejemplos de asociación de textos e imágenes estaban en los manuscritos medievales. "La libertad y la fantasía, la integración total de lo visual y lo verbal, que los románticos atribuían a los copistas medievales pasó a ser su ideal. Los artistas románticos recapturaron esa integración" (549).

La consecución de la unidad del texto y la ilustración, con todo lo que esto implicaba, hay que buscarlo, también en el historicismo decimonónico que tuvo como horizonte dar a conocer los monumentos y edificios de nuestro país, en un proceso que se había iniciado con el nuevo papel asu

---

(547) La "viñeta", nombre con el que se bautizó a la forma básica de ilustración gráfica romántica, era un término originariamente utilizado para describir las pequeñas vides o zarcillos, los floreos ornamentales, que trepan por los márgenes de los códices góticos.

(548) ROSENZERNER... Pág. 80.

(549) HENARES CUELLAR: Romanticismo.... Pág. 39



mido por la arqueología. "Como paradigma de esta nueva arqueología historicista y nacionalista, quizá no haya ninguna obra tan concluyente como Recuerdos y Bellezas de España, la publicación iniciada por Parcerisa y Piferrer, cuyo primer tomo aparecería en 1.839 dedicado a Cataluña" (550)

Chateaubriand había compuesto bellas páginas de alabanza a los edificios medievales "Sucede así, porque todo esto está esencialmente enlazado con nuestras costumbres; porque un monumento no es digno de veneración sino en cuanto está impresa en sus bóvedas, ennegrecidas por los siglos, una larga historia de lo pasado. He aquí por qué nada hay de maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y cúpulas se han formado a nuestra vista. Dios es la ley eterna; su origen, pues, y todo lo que a su culto concierne, debe perderse en la noche de los tiempos.

No es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago sentimiento de la Divinidad. El espíritu se ve repentinamente trasladado a los tiempos en los que los cenobitas, después de haber meditado en los bosques de sus monasterios, iban a postrarse ante el altar a cantar las alabanzas del Señor, en la calma y el silencio de la noche. La antigua Francia parecía resucitar; creíase ver aquellos extraños tra; aquel pueblo tan diferente de lo que es actualmente, y venían a la memoria sus revoluciones, sus trabajos y sus artes. Cuanto más distaban de nosotros esos tiempos, más mágicos nos parecían, más nos llenaban de esos pensamientos que termi-

---

(550) Op. cit. pág. 40

nan siempre con una reflexión acerca de la nada del hombre y la celeridad con que transcurre la vida.

el orden gótico, a pesar de las proporciones bárbaras, tiene una hermosura peculiar "(551)

El autor del Genio del cristianismo, se inclina a pensar -y así nos lo aclara- que el arte gótico proviene de los árabes, aunque deja para la Naturaleza la atribución de su origen. Esta nueva forma de sentir los monumentos medievales había dado origen a numerosas obras ilustradas, entre las que la realizada por Rafael Romero Barros, como teórico, y Rafael Romero de Torres como ilustrador, viene a engrosar esta larga lista, con el interés que representa contribuir a un mejor conocimiento de la época árabe.

Rafael, con el preciosismo que le caracteriza va a realiza 27 dibujos para "la Cordoba Monumental y Artística" (552). Desde la Torre de San Nicolás hasta la Virgen de Cateclara del Siglo XII, hace un recorrido por diversos monumentos de nuestra ciudad.

Ajusta sus dibujos al texto; así para las palabras de su padre: "Antes de emprender la descripción de todas las maravillas del arte que aún conserva esta ciudad séame permitido invitar al lector a contemplarla, desde la mar

---

(551) CHATEAUBRIAND: EL genio... Pág. 303

(552) EN la primera página aparece la siguiente inscripción: "Dibujado, escrito y caligrafiado por R. Romero de Torres. Año 1.884".



gen izquierda del Guadalquivir dando la espalda á la región austral; en una de esas noches claras y serenas, que nos inclinán á la meditación y en las que iluminando el éter por los pálidos rayos de la luna, el cielo se tapiza de tules transparentes, y la tierra, accidentada por sombras misteriosas y luces melancólicas, recrea, fascina los sentidos; y el alma conmovida por la emoción indefinible, se recoge y se eleva impulsando á nuestra mente a lanzarse en ráudo vuelo, por la inmensa región de los recuerdos" (553)

Rafael Romero dibuja la ciudad de Córdoba desde el margen izquierdo del Guadalquivir con la Torre de la Calahorra, el puente romano y la Mezquita que se vislumbra a lo lejos.

Además de dibujar los edificios sobresalientes de Córdoba, realiza con preciosismo los fragmentos arqueológicos tanto de la Mezquita, Madinat Al-Zahra, como del Museo Arqueológico: Cimacio hispano-godo procedente de la Mezquita (554), Fragmento de ara hispano-godo que se conserva en el Museo Arqueológico. Siglo VI. (555), Fragmento de piedra blanca procedente de Madinat-az-Zahara (556). Fragmento de mármol blanco procedente de Madinat-az-Zahara (557)

Romero Barros termina el capítulo dedicado a la "Rápida ojeada por la historia de Córdoba", cuando la ciudad es conquistada, para lo cual Romero de Torres, ilustra con

---

(553) Manuscrito... Pág. 1 y 2

(554) Prólogo de Manuscrito VIII

(555) Manuscrito... Pág. 16

(556) Op. cit. pág. 22

(557) Op. cit. pág. 23

el Sello de D. Fernando III el Santo (558) y un Fragmento del "Libro de los juegos" mandado hacer por D. Alonso divino el sabio (559)

El capítulo I, que dedica a las basílicas de San Vicente y San Acisclo está ilustrado por el Sarcófago procedente de la basílica de San Acisclo. Siglo III (560), la Columna miliaria existente en el arco de las Bendiciones (561), Celosía de marmol blanco hispano-goda existente en la Catedral que debió pertenecer á la Basílica de San Vicente (562) y un capitel (563) de esta basílica.

El capítulo Primero que dedica a la primera Mezquita cuenta con un dibujo de cinacio hispano-godo de la primer Mezquita (564) , el de un fragmento de techumbre (565) y una vista del laberinto de columnas (566), de la Mezquita, así como un Capitel hispano-godo de la Mezquita primitiva (567)

El capítulo II que ya incluye construcciones mudéjares y cristianas, de este singular monumento, así como pinturas y esculturas que contiene, cuenta con numerosas ilustraciones como: Fragmento de un frontal de principios del

---

(559) Op. Cit. Pág. 32.

(560) Op. Cit. Pág. 33

(561) Op. cit. Pág. 34

(562) Op. Cit. Pág. 36

(563) Op. Cit. Pág. 57

(564) Op. Cit. pág. 59

(565) Op. cit. Pág. 93

(566) Op. cit. Pág. 103

(567) Op. cit. Pág. 123



Siglo XVI (568), el Púlpito de Verdiguier (569), Puerta oriental de la Mezquita en la ampliación Almanzorsí (570) y el postigo llamado "de Palacio" (571), el postigo de

---

(568) Manuscrito, Pág. 125

(569) Op. cit. Pág. 125

(570) Op. cit. Pág. 132. Así se expresa Romero Barros al hablar de las Puertas "Cuéntanse otras cinco puertas practicables, en el muro de Poniente, y como en el opuesto, tres responden al templo y dos al atrio; pero, las del lado de Occidente como más antiguas, están en peor estado, y á mas algunas sacrificadas; y las que subsisten del tiempo de los árabes y no han sido reconstruidas, aun conservan sus vanos cuadrangulares, algún arco de herradura con dovelas de nervios ondeantes y mosaicos; enjutas y arrabâes cuadrados de relieves é inscripciones, y algunos aximeces con sus celosías de mármol.

Estas puertas llámase hoy, también, postigas: la primera que encontramos practicable al dirigirnos desde el Sur al Norte, lleva el nombre de postigo de Palacio . Esta fue construida en los primeros años del Siglo XVI<sup>o</sup> al gusto ojival terciario, y a un fluido por el Renacimiento, conservando no obstante, algunos restos de su forma y ornatos primitivos, y produciéndose por tanto, en ella, una rara y peregrina mezcla de los dos estilos, cuya belleza, mitiga en parte, la impresión desagradable que el espectador recibe, al recordar las galas orientales que ha perdido".

(571) Op. cit. Pág. 133. Ver nota anterior

la leche (572), **Puerta del Perdón** (573) y otros dibujos como la Virgen de la Guía de los caminantes del Siglo XIII, **Capiteles latino-bizantinos del arco de entrada ó portada del Mirhab**, que debieron pertenecer a la **basílica de San Vicente** .

Además de la ilustración de esta gran obra, también colabró en otras de su padre como es el caso del trabajo realizado por Romero Barros sobre **El ex-convento de la Santísima Trinidad de Ceuta** (574) en 1.885. Un viaje que realizaon los dos juntos y que Rafael Romero de Torres se encargará de ilustrar.

Antes de su marcha a Madrid, Rafael Romero, había colaborado como ilustrador, en número especiales que el Diario Córdoba publicaba cada año titulado **Almanaque del Diario Córdoba** (575).., en el que realizará no solo la portada del

---

(572) Op. Cit. p[á]g. 135... "Y la última, o sea, la que se halla situada no lejos del ángulo Noroeste que lleva el nombre de Postigo de la leche; que fue labrada en el año 1.489, al construirse el coro antiguo en tiempo de Don Iñigo Manrique. Aunque de estilo ojival ya decadente, su estructura es sencilla, y no carece de elegancia. Su vano es cuadrangular, y el dintel, se halla lobulado en su parte inferior por dos gruesos nervios paralelos y ondeantes, y en la superior por un conopio de vértice florido....

(573) Op. cit. Pág. 137 "y otra denominada del Perdón que existe al pie de la pesada torre, y da nombre a la calle, y frente, á la nave principal del templo, la cual; aparece ya muy variada, de como la reedificó Enrique el bastarde, aun conserva peregrinos restos, muy dignos en verdad de describirse.



mismo sino también , la ilustración gráfica que debía introducir el llamado **Ramillete Literario**, donde conocidos autores literarios y artísticos aportaban poesías, historias....., entre los que debe incluirse al propio Romero Barros.

Así mismo, debemos considerar otra serie de dibujos que él realiza con fin arqueológico, y que forman parte de esta necesidad muy viva en su tiempo -y su ambiente- por dar a conocer los monumentos de nuestra tierra, de los que su padre y hermano -Enrique Romero de Torres- fueron tan bueno conocedores; así tenemos **El Alcázar viejo de Córdoba**, **Antigua Torre de los Donceles de Córdoba**, **varias vistas de la ciudad de Granada y Madrid** , o también obras escultóricas como **El púlpito de Verdiguier** en la Mezquita o el **Triunfo de San Rafael**.

---

(574) Publicado en el B.A.S.F., Págs 136-166

(575) Años 1.881, 1.882, 1.883 y 1.884.

#### 4.3.2.3. La Ilustración costumbrista

Aunque no podemos calificar a Rafael Romero de Torres como dibujante de costumbres (576), en sentido estricto, sí es cierto que reflejó en muchos de sus dibujos gran interés por las gentes sencillas. En algunos de estos dibujos podrá advertirse una vertiente cercana al reflejo fiel de costumbres, a veces en tono jocoso, sin mayores preten

---

(576) En esta línea de Ilustración Costumbrista podemos citar entre otros: Sergio Ayguals Izco 'Gómez' -sseti, Miranda, Vicente Urrabieta y J. Vallejo, ligados a la "Sociedad literaria". Otros de calidad algo menor serán, el anónimo de El Burro, anónimo de El tío Camorra, L. Burgos -realiza la caricatura titular de El Jorobado-, C. Marquerie -dibuja en el diablo suelto-, A. Martínez -firma el dibujo titular de El Genio- Panatea -hace el dibujo titular de El Pirata- y Saynz -dibuja en el Museo de las Familias. Y sobre todo, en Los españoles pintados por sí mismos, encontramos a Leonardo Alenza, Felix Bata nero, A. Brabo, Ildefonso Cibera, J. Gaspar y Maristany, A. Gómez, Francisco Lameyer, Medina, Fernando Miranda, Calixto Ortega, M. D. Rey, Rodríguez, A. Saez, Urrabieta, Vallejo, Varela, Villegas y Zarza. Pero también pintores como Federico de Madrazo, litografían numerosas láminas para la revista cultural No me olvides (Madrid, 1.837)



siones y otras en la que va a crítica de una serie de circunstancias, a veces desgarradoras que afectan al pueblo llano.

También en este tipo de dibujos va a poder observarse las mismas características que definen su obra, que vienen de la mano de su formación académica. Son siempre figuras bien formadas, ágiles en algunos casos, nunca rígidas, lejanas al envaramiento o esquematismo, con una gran facilidad para captar expresiones gestuales y fisionómicas, caracterizando a sus personajes con gran habilidad.

Podemos decir que humaniza a sus personajes, apreciable, sobre todo, en obras como Cazar para vivir y el encuentro.... , en las que cada personaje con su mirada y sus gestos está expresando una forma de sentir y de ser; en muchas ocasiones esta forma de tratar los temas no es más que el recuerdo de la concepción romántica no muy lejana, que él revive con gran apego a las clases trabajadoras, con un interés mucho más realista, si queremos. Debemos así mismo destacar el cuidado que pone en la composición de sus dibujos y el gran detallismo con que los realiza.

Su preocupación social y amor por las cosas de su tierra -en lo que pueden ser unos primeros toques de folklorismo- y al que ya hemos aludido, están unidos a una extraordinaria habilidad formal. En este sentido estamos de acuerdo con Navas Ruiz cuando afirma que "todo el costumbrismo, en general, es un género híbrido compuesto de li

teratura, ética, folkbre, política y sociología" (577)

Y lo que fue verdadera preocupación artística, aunque desprovista de cientifismo y análisis estricto, condujo a vistas muy objetivas, de gran afán documental, donde los tipos son reales, de la realidad inmediata, cotidianos, sin más atisbos de fantasía -que pudieran transformar esa realidad-.

Cuando la ilustración tiene como tema a personajes en circunstancias chistosas, no pasa de un mero acercamiento a este tipo de situaciones como en **Cambio de estado, Asunción**, en la que una leve sonrisa nos motiva por lo absurdo de la conversación. Hasta hacerse irónico en la línea de Daumier -aún sin llegar a la caricatura- con obras como **Suicidio frustrado**, en la que la protagonista, en cuestión ha quedado suspendida de sus harapos al arrojarse desde el balcón; y ya mucho más jocosa, pero, muy caricaturizada **Levantar a un muerto**, en la que la expresividad viene de la mano de la composición, para dar esa impresión grotesca y absurda. (578)

---

(577) NAVAS RUIZ: El Romanticismo Español ... Pág. 342

(578) Rafael Romero de Torres escribe lo siguiente acerca de esta obra "Es el asunto humorístico de la siguiente composición, un entierro a el que (sic) acomete un escapado toro produciéndose el mayor desorden.

Los enterradores abandonan la caja, con la que se entretiene, el cornúpedo dándole cornadas entre el asombro y confusión del duelo."



#### 4.3.2.4. Temas de la ilustración

Debemos llamar la atención sobre las nuevas circunstancias que la sociedad industrial había propiciado, haciendo posible un gran desarrollo de las ciudades, dando lugar, a su vez, a una gran variedad temática, con grandes fuentes de inspiración para los artistas que quieren ofrecer una imagen de la realidad variopinta, producto de la nueva sociedad burguesa. El nacimiento de la industria y la nueva clase que con ella surgía habían ocupado, en muchas ocasiones, la mente de los artistas, pero también es verdad que se produce, por contraste, una fijación profunda en oficios artesanales que van quedando como reducto en la nueva sociedad. El socialismo había ya seducido a los espíritus más audaces y promueve la inspiración que parte del pueblo, del trabajador anónimo, mientras se reniega de las fuentes antiguas, sobre todo, de la religión, que en más de una ocasión es punto de mira de las críticas. Es el caso de la Casa del canónigo donde presenta al tipo de "canónico regalón". Una escena en la que se pone de relieve el triunfo mundano de la Iglesia.

Esta nueva temática tan apegada a la realidad -variada por necesidad- tiene un lenguaje propio que además debe apoyarse en la tradición -como algo natural que siempre ocurre, tiene unas características propias muy acordes -y con equivalencias palpables- con el marco literario periodístico en el que encaja (recordemos que en muchos casos estas imágenes surgen para ilustrar un texto). Y aunque sabemos que la mayoría de los autores hicieron ilustraciones sobre crítica política, nosotros debemos ceñirnos a lo que podría denominarse crítica de costumbres (579), a falta de datos que nos permitan componer la primera. Esta última vertiente que se encuadra dentro de la situación social y moral del país, en muchas ocasiones va a relacionarse con la primera, produciéndose, en todo caso un enfrentamiento entre las clases, ue sirven para denunciar la situación de un amplio sector desprotegido.

#### 4.3.2.4.1. Critica de costumbres

Esto va a ser posible a través de una serie de tipos que representan a sectores de la sociedad con costumbres,

---

(579) Según denominación de BOZAL.



ideales y características propias. "El tipo resulta siempre mucho más pintoresco, pues en él se decantan rasgos que verdaderamente se dan en multitud de individuos o que disueltos en una generalidad de ellos perderían buena parte de sus atractivos pintorescos" (580).

Vamos a destacar los siguientes grupos:

**-CLASES ALTAS Y BAJAS**

La ciudad empieza a ser una fuente inagotable de inspiración. Nuestros artistas fijan la mirada en todo aquello que tienen más cerca, de ahí que las **escenas urbanas** pasen a ocupar un primer plano. Si bien en muchas ocasiones los sectores más bajos de la sociedad eran punto de partida para gran número de sátiras, no es el caso de nuestro dibujante al que interesa en mayor grado dejar testimonio de la forma de vida de esta clase social, deplorable, en muchos casos. No solo va a captar sus gentes, pues también sus calles, casas y paseos estarán presentes en sus dibujos en lo que podríamos llamar "escenas matritenses" (581) (los nuevos ricos y sus costumbres van a ser tema de muchos de sus dibujos). Rafael Romero de Torres

---

(580) BOZAL, Op. cit. Pág. 61

(581) Siguiendo la nomenclatura de Mesonero Romanos

da un bosquejo de la ciudad que él encontró a su llegada a la misma (582), en ese intento de descubrir la verdadera realidad de España, lejos del sentimentalismo -y falsificación- de los viajeros románticos. Narra las costumbres de ésta en *La fuente de la Teja*, nos presenta a sus tipos, **chulapones y chulaponas, manolos, limpiabotas, vendedoras de lotería (!El último que me queda señorito!), castañeras, cocheros...** hasta **mendigos, borrachos, tipos de taberna...** es decir, hace un recorrido por todos los sectores sociales. También en Córdoba había mostrado gran interés por las gentes, plazas y calles de esta ciudad, aunque nunca satiriza las escenas sino que se limita a "mostrar" situaciones de forma "realista", a veces zahiriente, informando las más de las veces, literaturizando las escenas con mirada romántica.

Respecto a las "escenas matritenses" (583), y en lo que se refiere a las clases bajas tenemos al **mendigo** (584).

- 
- (582) Que tiene su correlato con las páginas que otros ilustres viajeros como Borrow, escribieron al encontrarse con esta ciudad.
- (583) Aunque no sea nuestro caso podemos decir, que no solo el tipo de ciudad sino la ciudad misma era un tema constante para el humorismo y entre todas se prefería, la que parece ser el resumen de todas ellas: la Corte. Madrid tantas veces escenario de la literatura picaresca, continuaba ahora siéndolo de toda una serie de "tipos", hoy prácticamente desaparecidos.
- (584) Alenza había sido uno de los pintores que más cultivo este personaje.



El tipo de mendigo que nos presenta Rafael Romero de Torres es aquel que lo es debido a la sociedad, es decir, con su testimonio quiere criticar la situación de unos hombres que son explotados por el Estado y luego abandonados a su suerte -ejemplo del militar mendigo-. Pone de relieve la miseria de un hombre joven, al que acompaña su hijo, de corta edad -lo que contribuye a denunciar la situación doblemente-, vestido con harapos y aspecto descuidado, que forma parte de la "España Negra", y enlaza muy directamente con la picaresca española (Recordemos su versiones del Lazarillo).

No se introduce Romero en la línea folklórica del mendigo, dando testimonio de una filosofía de vida, con la que puede estar de acuerdo, como una forma más de ganarse la vida, sino que lejos de introducirnos en un tipismo que luego abonará y desarrollará la "infraliteratura", se introduce en el lado humano que comporta esta vida, como la fase final o situación terminal a la que se ha llegado al verse abandonados por las propias instituciones estatales; es si queremos una vertiente mucho más crítica y agresiva, con la que quiere mostrarnos la realidad.

Pero son, ante todo, los numerosos oficios del Madrid decimonónico -hoy prácticamente desaparecidos- la veta más cultivada por dibujantes y artistas -sobre todo, por los primeros-. Recordemos el asombro de Borrow al llegar a Madrid y comprobar el abanico de personajes tan variado y rico. "He visitado casi todas las

capitales importantes del mundo; pero, en conjunto, ninguna me ha interesado tanto como la villa de Madrid ... No hablo de sus calles ni edificios, de sus plazas ni de sus fuentes, aunque algo de esto hay en Madrid digno de nota.... ¡Pero la población!... Cercados por un muro de tierra que apenas mide legua y media a la redonda, se agolpan doscientos mil seres humanos, que forman, con toda seguridad, la masa viviente más extraordinaria del mundo entero; y no se olvide nunca que esta masa es estrictamente española" (585). Quizá lo que más contribuía a esta extraordinaria diversidad era la procedencia de sus gentes ya que desde todos los rincones de España llegaban a la capital con el fin de poder emprender una vida mejor, ilusión truncada en gran número de ocasiones. (586)

---

(585) BORROW. Op. cit. Pág. 161.

(586) "Hasta 1.880 el campesino español tuvo escasos horizontes para resolver el principal problema que le acuciaba: trabajar y comer. Algunas veces huía de sus comarcas natales, enrolándose en las tristes columnas de mendigos que constituyeron una de las grandes vergüenzas nacionales hasta fines de la centuria. Era una emigración desesperada, de gradante. en otras ocasiones empuñaban las armas en defensa de causas políticas que no llegaba a comprender, pero que eran buenas, puesto que sus adalides combatían el gobierno que detestaban -en principio cualquier gobierno- y les procuraban alimento y ropas. Raramente emigraban atraídos por la fama de buenos jornales. Sólo al cons-  
/..../"



Sea como fuere esta vida urbana, que se vivía, contriuyó a la proliferación de oficios eminentemente callejeros, especialmente vendedores (587), que configurarán la estampa más típica del Madrid que numerosos artistas han ilustrado.

La versión que Rafael Romero de Torres nos da de **la lotera, la castañera y el cochero, el limpiabotas...** entra en la línea más puramente costumbrista.

A esta proliferación de tipos y arquetipos, que surgen precisamente en momentos de transformación social y cultural como pudieron ser el Renacimiento, Barroco... como forma de presentación de los cambios tanto culturales como ideológicos de la nueva sociedad, va a contribuir, en gran medida, el desarrollo urbano y cómo no el grado de independencia al que acceden intelectuales y artistas; "su libertad es fundamento y prueba de la va-

---

(586) ... tituir la primera agrupación industrial de España -la catalana- se observan movimientos migratorios regionales de amplitud: el de los valencianos y aragoneses hacia Barcelona, Tarrasa y Sabadell (hacia 1.850). Este prceso adquiere mayor intensidad durante la Restauración" VICENS VIVES, Historia económica de España , Pág. 564

(587) Entre estos vendedores tenemos la requesonera, la naranjera, el arenero, la cañamonera, el estero, el horchatero, el buñolero, la huevera, la rabanera, la aguadora, el barquillero, la escobera, el zorrero, el escarolero, el castañero, la  
/.../

lidez de sus imágenes. Hacen la crónica, narran lo que ven, sin concesiones, imaginan la sociedad en su conjunto, tienen una visión de la totalidad de la que carecen los grupos sociales. De esta manera contribuyen a legitimar lo establecido" (588).

Si anteriormente la Iglesia, la Corte, la Nobleza, habían marcado las creaciones de los artistas, ahora en la Época del liberalismo, el creador accedía al libre mercado, con lo cual se produce paulatinamente una transformación estética que va a ir alejándose de los cánones académicos y de las aspiraciones burguesas -rebeldía antiburgesa - lo cual se aprecia de forma mucho más acusada en la ilustración gráfica, a lo que va a contribuir de manera decisiva el periódico, a través del cual el artista se dirige a todos, a un grupo social alejado ya de la "alta cultura".

Con los tipos, poco a poco, vamos a ir introduciéndonos en los artificios propios del costumbrismo y el primer realismo "las figuras, las personas, los grupos sociales, se

---

(587) ...guindillera, la zapatillera, la prendera, la ajera, la del "trapo y hierro viejo" (que compra en lugar de vender), el fresero, y muchos otros. Esto que constituye una estampa típica del Madrid de entonces fue recogido por El Museo de las Familias (25-XII-1.848).

(588) BOZAL, Op. cit. Pág. 82.



han convertido en tipos. El mendigo, el estudiante, el cesante, el militar, el cura... son la representación típica, quintaesencia, de todos los mendigos, estudiantes, militares, curas... que puedan existir en la Península. Las escenas no escapan a esta característica; también ellas son típicas, momentos "representativos" de un acontecer que se define en ese instante" (589).

Lukàcs que se ocupó de analizar en profundidad la tipicidad, llegó a la conclusión de que la tipicidad define no a todo el arte, no a todos los estilos, sino que éste empieza a desarrollarse con el Siglo XIX -y que cabe llamar realismo-; Bozal añadía que la tipicidad era precisamente el lenguaje que construye una imagen burguesa de la realidad.

También la figura del clérigo iba a ser punto central de este debate. "Desde la guerra de la Independencia, el clérigo es una de las figuras constantemente explotadas por la vena satírica, que recogiendo aquí la tradición picaresca del Siglo de Oro, refleja a su manera la seria situación que expresaban los debates clericales y anticlericales habidos desde las cortes gaditanas" (590)

Es este uno de los temas que mejor se ajustaban al dibujo, como medio rápido de satirizar situaciones y de las que las grandes obras no se ocupaban, pero que sí estaban recogidas por el arte popular.

Conviene señalar que la sátira, o en nuestro caso la

---

(589) Op. cit. Pág. 75

(590) Op. cit. Pág. 71.

suave crítica, es siempre anticlerical, es decir, crítica de la Iglesia y no de la religión, pero tampoco de la iglesia como institución, sino de ciertos sectores que siempre fueron foco de críticas por parte de los artistas (pintores-dibujantes y literatos).

Sobre tres personajes incide la crítica costumbrista:

-El sacerdote más o menos elegante, hombre de mundo (canónigo, beneficiado, capellán de casa ilustre...)  
(591)

Es el que aparece en **El Encuentro**, de connotaciones muy diferentes al que aparece en **Los últimos sacramentos**, y ya en actitud abiertamente crítica **La casa del canónigo**.

En uno de ellos lo presenta como opuesto a los intereses de los campesinos, el clero representante de una Iglesia más cercana al mundo de los ricos, se critica su riqueza y su apego al carlismo. Son muchos los miembros de una Iglesia -que se considera innecesaria- que se reparten gran parte de las riquezas, con lo cual también se pone de manifiesto la importancia de la Iglesia en nuestro país, lo cual era punto de atención de muchas de las protestas que provenían del pueblo llano.

---

(591) Sus características las describe BOZAL: "La figura del sacerdote elegante, "canónigo regalón" en ocasiones, es más bien gruesa, aunque apuesta, lúcido en su traje y calzado, con el manteo bizarramente cogido, pisar fuerte, mirada directa y altiva. Siempre respira un "aire superior" y se diría que va de pa-  
/.../



-el clérigo de pueblo, ligado las más de las veces al carlismo. (592)

En este caso podemos destacar el cura que ha representado asistiendo al espectáculo del café-cantante

-El sacristán, también pueblerino, especie de Sancho Panza de un Quijote integrista (593).

En este caso un ejemplo cómico es el que tirado por los suelos está en la escena de **Levantar a un muerto**.

- 
- (591) lique a alguna casa noble o al confesionario, donde ejerce su ministerio con viudas de considerable belleza y riqueza, personas escogidas, pues no confiesa al primero que llega. El tipo fue admirablemente dibujado años después por Leopoldo Alas..."Op.Cit. pág. 71-72.
- (592) "...el clérigo del pueblo, todo lo contrario que el anterior: zafio, sucio siempre, analfabeto o con una letras que sólo llegan a memorizar contadas oraciones, junto con el alcalde integra las fuerzas vivas de la localidad. El dibujante procura presentarle de tal guisa y en ocasiones le adorna con un trabuco o cualquier otra arma ofensiva. Suele ser un campesino al que sus padres, sin encomendarse a Dios ni al Diablo, encaminaron para cura, carrera de provecho y rudimentaria instrucción.... un clérigo de mi sa y olla." Op. cit. Pág. 72
- (593) "... el sacristán, que casi siempre es enfocado paródicamente, como los hermanos legos, para dar mayor verosimilitud a la sátira, personaje del pueblo, pero apartado de él por sus simpatías ideológicas y sus servicios.

#### 4.3.2.4.2. El caciquismo como tema

A finales del pasado siglo el grueso de la población activa -más en Andalucía- estaba dedicado a la agricultura, de lo que se deduce que la sociedad española descansaba sobre el sector primario. Un sector que no produce lo necesario para la subsistencia -de hecho debe importar artículos de primera necesidad, como trigo- y que está basado en el latifundismo tradicional, lo cual propiciaba situaciones de cierta inestabilidad y protesta. La problemática de nuestro país estaba agravada por la existencia de un sufragio censitario que permitía detentar el poder político a los propietarios de los latifundios agrarios, cuando en países tan cercanos, como Francia, disfrutaban de un sufragio universal desde 1.848.

Por otra parte este sistema censitario oligárquico, se veía apoyado y asegurado por un caciquismo, denunciado en numerosas ocasiones por los artistas, que se acusará, sobre todo, en la generación del 98.

Hay un dibujo satírico que ilustra bien esta situación. Se encuentra en el *Buñuelo* al pueblo español como el burro cegado por las anteojeiras que da



vueltas y saca agua del pozo: Cánovas, Sagasta, Cánovas, Sagasta... La idea del pueblo como burro o mula, animal de carga, que todo lo soporta sin tener intervención en nada, es común a los dibujantes satíricos de la época. Similar a ésta, hacen aparecer al pueblo como a un "ingenuo niño grande", por el que trepan los políticos, expresión de ese sistema cerrado sobre el que se asienta el poder burgués. (594)

Rafael Romero de Torres no va a llegar a estos extremos en sus dibujos, pues para él peso de la tradición aún es muy fuerte; pero sí es cierto que va a denunciar este tema en más de una ocasión, y cuyo ejemplo más palable es **Por vivir para cazar** que forma pareja con **Por cazar para vivir**. Se trata de dos secuencias bien conjugas, donde se denuncian las diferencias entre ricos y pobres de manera palpable. Haciendo especial hincapié en mostrar el diferente trato que recibe el cacique, que caza por aficción, y como tal es respetado,; y el pobre campesino que debe cazar para poder subsistir, y como tal es arrestado.

---

(594) BOZAL, Valeriano: Op. cit. Pág. 162.

#### 4.4. LA PREOCUPACION REALISTA : UNA EVOLUCION TRUNCADA

En las discusiones en que se enfrentan patronos y obreros, los primeros a menudo olvidan que perjudicar a un bando significa malos tiempos para el otro, porque si se paraliza al trabajador del campo, el capital deja de rendir.

.Wey.

Tratemos de calmar la fiebre de acción que bulle en nosotros y en los demás con inocentes distracciones.

.Sand.

Tras el paso por la Academia española en Roma se produce el giro definitivo hacia el realismo. Precisamente con una



obra de carácter estrictamente social, conseguirá su beca de la Diputación Provincial. La obra la tituló **Sin Trabajo** y la realiza en 1.888.

A partir de 1.889 va a estar en Roma, donde va a adquirir el aprendizaje y perfeccionamiento definitivos que le encaminan hacia el éxito. Pero, sin duda, esta fecha era importante por otra razón ya que ese año se va a celebrar la Exposición Universal de París, en donde ya se respiraban, nuevos aires.

Es posible que Rafael visitara la capital francesa, donde conocería de cerca a pintores que tanto influyeron en él como Courbet o Daumier, apreciable no únicamente en los óleos que realiza, sino, sobre todo y más profundamente en sus dibujos, de honda raigambre social, más críticos y comprometidos. Su obra ha desembocado en un crudo realismo, tras una preocupación popular que estaba más próxima a la línea costumbrista y folklórica.

Esta concienciación social incubada a lo largo de los años y que resurge en Roma le llevará a realizar las obras de más calidad de su carrera, truncada, tempranamente, con su muerte.

Este arte entre Courbet -apreciable en cuanto concepto- y Daumier -sin llegar a su actitud altamente satírica- matizado por los influjos de un romanticismo velado, como fue el nuestro, puede dar la impresión de una pintura de "media tintas" pero explicable y contextualizada. Y es así porque hay que tener presente que nuestro pintor se debate entre el **pathos** de la forma y el **pathos** de las ideas, fundidos en una personalidad que había tenido una formación clasicista y había vivido los influjos directos del romanticismo, -sobre todo, de la mano de su padre- en la línea in

timista a la que estamos acostumbrados por tierras del Sur.

Por ello en sus obras encontramos el dibujo, los gestos exagerados, la mirada profunda, el rostro apacible e ingenuo de un niño, la desesperación y la conformidad, la crítica y el rechazo pero también la esperanza.

Tuvo que admirar las obras de los artistas apasionados, de fuerte personalidad, para descubrirse a sí mismo y poder afrontar con tenacidad su preocupación verdadera, aprisionada por los años de la Academia, que había retenido su espíritu y le había apartado de la brecha abierta por el naturalismo y el realismo.

Como decimos esta estancia en Roma fue positiva desde todos los puntos de vista, pues siempre los "aires de fuera" son saludables para un artista. No solo se amplian los horizontes, sino que aún se fortalece la confianza en sí mismo, aunque sólo fuera comparando su obra con la de sus compañeros de otros países.

Desde Roma enviará **Los Ultimos Sacramentos** (1.890), en el que la denuncia social, siguiendo la línea de **Sin Trabajo**, se hace patente por la forma de presentar los personajes.

Un sacerdote entra en la pobre estancia de un obrero para darle el auxilio divino. Este hombre que el pintor ha situado en primer plano, es el foco de la pintura, núcleo central que Rafael ha destacado por el juego de luces y sombras. El obrero que debe haber sido herido en un accidente



laboral a juzgar por la amplia venda que envuelve su cabeza , es todo un símbolo de patetismo y discriminación social; con esta obra quiere el pintor denunciar la situación social del obrero, con el que estaba comprometido, desde la juventud.

Esta obra forma parte de la trilogía que cierra con **Emi**grantes a bordo (595), en la que puede apreciarse cómo el proceso de aprendizaje del pintor ha dado sus frutos. En ella el pintor ha afrontado la dura situación de los hombres y mujeres que tuvieron que cruzar el Atlántico, ante las duras circunstancias económicas de su país de origen, un proceso, por cierto, bastante frecuente en la España de entonces y cómo en la Italia que él conoció durante su aprendizaje académico. Esta obra la realiza para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América -1892-, pero hoy desgraciadamente se encuentra en paraje desconocido.

Pero no son estas las únicas obras que nos dejó, aunque sí las más impactantes por ser monumentales (596), ya que realizó numerosos dibujos en los que la realidad social, punzante y amarga, se vio reflejada de modo más contundente.

- 
- (595) También llamado **En busca de otra patria**
- (596) Al hacer obras de grandes dimensiones de contenido social, quiere simbolizar la importancia que para él tiene el tema, por lo que quiere equipararlas a las grandiosas pinturas de historia.

Su apego al mundo obrero nos lo dejó reflejado en una secuencia -que ya hemos comentado- formada por dos dibujos titulados **Por cazar para vivir y Por vivir para cazar.**

En el primero el campesino que ha ido a cazar unas piezas para poder comer se ve sorprendido por una pareja de la guardia civil y es apresado, mientras que en el segundo, esta pareja se cruza con un "señorito" a caballo, con su escopeta y piezas cazadas, al que saludan amigablemente.

Es decir, Rafael estaba denunciando una terrible injusticia, que se producía en la sociedad que él vivía. Digamos que es un problema que flotaba en el ambiente, con el que estuvo sensibilizado desde muy joven,

Siguiendo esta línea de crítica a las instituciones están **Pedir limosna y Reflexiones de un militar**, en los que a la crítica gráfica, añade la reflexión de los protagonistas, que dudan de la buena voluntad del Estado, ya que éste, como refleja claramente el primer tema les ha dado de lado.

En esta línea destacamos también **Las hermitas de Córdoba** **Contribución de sangre y los Pobres.**



### 5.1. FORMACION ARTISTICA Y LITERARIA

Es un sueño la vida,  
pero un sueño febril que dura un  
punto;  
cuando de él se despierta,  
se ve que todo es vanidad y humo...  
.Bécquer.

Su doctrina o pensamiento estético se halla disperso entre sus libros de crítica e historia literaria y artística.

Enrique Romero de Torres fue fundamentalmente crítico e historiador del arte (concretamente de las artes visua-

les). Pero también cultivó la investigación estética (especialmente desde un punto de vista formalista y de recopilación de datos), y la misma creación artística (perceptible no solo en las pocas pinturas que nos dejó, sino también en sus creaciones literarias). Por esto advertimos la necesidad de relacionar las tres actividades.

Es una lástima que no dispongamos de más escritos de primera época de Enrique Romero, ya que aunque parezcan pueriles, de escaso valor literario, y hasta exagerados, lo que sí es cierto es que en ellos encontramos muchas de las claves que buscamos; son el encadenamiento perfecto que nos lleva desde el romántico Romero Barros hasta el simbólico Julio Romero de Torres, en ellos está la historia y el romanticismo, pero también el costumbrismo y folklore andaluz, así como el simbolismo, pasando por el realismo.

Como en el caso de las ilustraciones de Rafael Romero de Torres hace una descripción socio-pintoresca de su época, acusando ciertos rasgos realistas en historias totalmente románticas, estableciendo, con ello, una relación de continuidad entre ambos movimientos, que observamos cómo llega hasta Julio Romero de Torres.

A la hora de hacer una valoración y un primer acercamiento al mundo artístico a través de sus primeros escritos literarios, debemos tener en cuenta el canal por el que éstos llegan al público, ya que se trata del periódico, que como medio industrializado, al que todos tienen acceso crea un mercado claramente diferenciado de la



"alta cultura". Pueden estar dirigidos a un sector determinado, pero que , en todo caso, no tiene nombre y apellidos, y no paga directamente estos trabajos; aunque el acceso -todavía en esta época- a la cultura de masas estuviera limitado a una amplia burguesía urbana de talante más o menos liberal.

#### 5.1.1. Temas románticos

Como hemos anunciado, trataremos los escritos de la primera época de Enrique Romero de Torres, desde el punto de vista del contenido, sin preocuparnos su valor literario, con el fin de establecer sus adscripciones al movimiento que había ocupado buena parte de la centuria decimonónica, así como el anuncio de otros muchos temas que luego desarrollará tanto él como su hermano Julio.

Son escritos que están realizados en las dos últimas décadas del Siglo XIX, y cuyo primer grupo lo constituyen una serie de "historias", de corte muy similar, que podemos considerar dentro del más estricto "sentir romántico", con matizaciones que iremos estableciendo.

**5.1.1.1. Temas de carácter histórico-nacionalista  
con los primeros atisbos de regionalismo.**

Observamos ya en estos escritos un cierto gusto por los temas históricos, que si no se aprecia de manera muy acusada, sí es cierto que ese gusto por la historia se ha convertido en algo más cercano, tendente a enaltecer el ideal regionalista, escogiendo hechos muy concretos que aproiman a un determinado lugar.

De esta manera, también se daban a conocer los lugares paisajísticos de la región, haciendo un canto al territorio, alabando la belleza de su contorno.

La Edad Media era uno de los puntos de referencia, admirando de ella su carácter épico y el ambiente caballeresco de sus damas y trovadores, con sus justas y torneos; hecho que veremos reflejado perfectamente en el tipo de amor que se profesan los jóvenes; y ya algo más contemporáneo, la charla a través de la reja, sólo será una trasposición del tema que aludimos. Pero no faltan los templos, el fanatismo (a una ideología, una causa, un amor,), las pruebas que Dios da de su existencia y la brujería.



Estos temas se van a ir intercalando de manera que en una misma historia se van a ver varios, con constantes señaladas.

Como venimos diciendo, en esta época de búsqueda del hombre concreto, del desarrollo del individualismo y sus circunstancias va a tener gran importancia el entorno. De hecho se van a describir los lugares con gran detalle y efecto escenográfico, con el fin de ambientar los hechos dentro de un contexto. Es lo que se ha denominado, tal vez impropriamente **color local**, debiendo entender el gusto por lo propio y particular, Así por ejemplo en El altar, describe así el lugar.

EL sol no ha dado su primer beso de luz á las cumbres más altas de Sierra MOREna cuando el Arroyo de Pedroche presenta un cuadro hermoso, indescriptible, lleno de luz y color...

Al llegar al Arroyo la muchedumbre se extiende por aquellos agrestes lugares, teatro de la fiesta más clásica y popular de Córdoba.

... en este paraje el cielo es más azul que en ningún otro, el sol brilla con más esplendores, la verde alfombra adquiere más lozanía y las flores despiden más delicados perfumes...

Pero este amor por lo propio, llega a hacerse algo imprescindible, trágico, lo que expresa a través del lenguaje de las flores, que utiliza en muchas ocasiones, encerrando en todo momento una simbología concreta (Magnolia, rosa, jazmín, azahar...)

Así en el JAzmin de Margarita el contexto en el que vi  
ve es la propia esencia de su existencia:

Su casa, alegre y risueña como el nido labrado por la felicidad, era más que una casa un jardín indescriptible; verdes enredaderas le formaban tol  
dos, al través de los cuales filtrábanse los rayos del sol como lluvia de fuego; claveles, rosas le servían de alfombra perfumada y en la reja andaluza, altar de los amores, marco de la arrogante fi  
gura de Margarita, un jazmín tegía á los hierros sus trepadoras ramas, vistiéndolos con riquísima colgadura de topacios, matizada de perlinas estrell  
las.

Aquel jazmín era confidente de la hermosura; el que sabía sus cuitas y sus secretos de amor. Si los helados huracanes de invierno lo agostaran, se extin  
guiría al par la vida de la joven.

Este carácter vital imprimido al ambiente será el co  
mienzo de la desgracia cuando tiene que marcharse de su rincón:

Caprichos de la suerte llevaron a Margarita le  
jós, muy lejos de la ciudad natal... á una región donde eternas brumas cubren el cielo; donde la na  
turaleza no se despoja de su vestidura blanca, co  
el alba del sacerdote.

Pronto enfermará su espíritu de modo tal que llegará la muerte de Margarita, al no poder vivir sin "su" cielo "su" sol, "sus" flores. Ese apego incondicional a la tierra



de origen, simbolizado en el jazmín de tierras cálidas, no es otra cosa que el apego a la propia región andaluza; con lo cual el carácter nacional-regionalista se pone una vez más de manifiesto.

En La Mantilla Blanca, recurre a una historia fantástica, con el fin de explicar el origen de la misma, a la que eleva a una categoría divina ("origen divino"):

Notó Dios el apuro de las españolas y, llamando á un ángel, le ordenó que cogiera una nube, la más alba y sutil de cuantas había en derredor de su trono, y bajase á la tierra para orlar con giros de aquella nube las lindas cabezas de nuestras paisanas.

Una historia que sirve para enfrentar la mantilla, como elemento típicamente nacional, al sombrero francés, en un concurso que ganan, indudablemente, las españolas ("Dios que siente predilección por las españolas..."), al convertir "sus cabezas en primorosos jardines de Andalucía".

Son dos los escenarios preferidos, principalmente, **la naturaleza y la ciudad.**

De la naturaleza se escogen paisajes misteriosos, lúgubres, llenos de peligro, bosques... el cementerio con sus sauces llorones y sus cipreses:

Pardos nubarrones entoldaban el cielo, ... el aire cálido precursor de las tormentas del estío azotaba los árboles; sauces, cipreses inclinaban sus copas sobre las tumbas... La noche infunde pavor al ánimo del hombre más valeroso; los relámpagos se suceden con tal rapidez é intensidad que la población parece envuelta en oleadas de fuego; el trueno, porque un trueno solo se oye, espantoso, horrible, extremece los edificios y hasta las entrañas de la tierra.

En el cementerio el huracán simula gemidos que causan pavor; la cárdena luz de las descargas eléctricas al iluminar los mármoles produce fulgores siniestros, y en medio de tal cuadro los centinelas de la muerte, los lúgubres sauces, agítanse en convulsiones epilépticas, en danza de espectros, macábrica, imponente...

Un espantoso trueno parece que desgarrar el espacio en aquel instante; el rayo se desprende de la nube, imprime en la atmósfera extrañas inscripciones con caracteres de fuego y cae junto al ataúd, envolviéndolo todo en siniestros resplandores, extendiendo por todas partes su hálito de muerte.

(El Estigma)

También en El viejo del campo santo, el cementerio sirve de escena a la historia.

Aunque, cómo no, la vida en contacto total con la naturaleza, también es defendida en El Nido



En cuanto a las horas y las estaciones hay predilección por la noche, el otoño o el invierno. Las noches frías, con personas sin refugio, son escenario de tragedia y muerte:

En las eternas y crudas noches de Enero, cuando los dos, hartos de vocear el Heraldo y la Corres, buscaban el quicio de la puerta más cómodo para dormir y donde menos pudieran interrumpirles, él se despojaba de su bufandilla, colocábala sobre los hombros de ella, á guisa de mánটা...

**(La corona de la muerta)**

Llegó el mes de Enero, el mes de las escar-chas, de las ventiscas, de las lluvias, el enemigo irreconciliable del pobre..

**(Cuento de Reyes)**

Una noche lluviosa y fría del invierno oyó que por primera vez cruzaron varias palabras los supuestos amantes y su desesperación no tuvo límites ... aguardó a que la soledad fuese completa, y cuando cesaron todos los ruidos, se incorporó como fantasma siniestro; vacilante, sin reconocer con el bastón el suelo que había de pisar, de puntillas, dirigióse al sitio donde estaba la otra ciega, la palpó temblorosa, buscóle el cuello y en él aferró sus uñas, ahogando el grito que lanzaba la víctima. (Las dos ciegas)

Todo ello -dicha predilección- la debemos justificar en el hecho de que a los románticos les gusta asociar la naturaleza a los sentimientos. Hay una correspondencia entre lo que los protagonistas sienten y el ambiente que se describe en unos relatos que están llenos de símbolos.

La primavera, el sol y las flores introducen historias felices, como en El Altar, donde se dibuja un escenario feliz y festivo, donde el sol brilla y las flores despiden sus mejores perfumes, cuando se trata de hacer referencia a la historia que allí se vive; sin embargo cuando llega la hora de la tragedia, el canto el baile flamenco se convierte en saeta (-"grito elgiaco del alma") y las guitarras en cuchillos (-"que brilla con fulgores de relámpago") "arrollándolo todo, como alud que baja al monte".

En Noche trágica, la zambomba, símbolo de amor paternal y de ilusiones -"truncadas"- se convierte de zambomba alegre, "pintarrajeada con muchos lazos y tirabuzones", en un juguete de impresión aterradora donde el "tirabuzón rojo" era un "hilo de sangre", el mismo que resbalaba del rostro del obrero que perdió la vida al caer del andamio.

La noche con luna clara, llena de sugerencias poéticas, preside el amor, en todas sus versiones (también la reja llena de flores). Pero, a veces, la noche está llena de fantasmas, espectros, relámpagos y ruidos que producen terror.



La primavera es la estación de las ilusiones y los sueños. El otoño, la derrota y el desengaño, con las hojas caídas, que anuncian el final.

En cuanto a la ciudad, -muy presente también-, es variada y con muchas facetas, con personajes típicamente urbanos, el vendedor de periódicos (**La corona de la muerta**) los mendigos (**Las dos ciegas**), los enamorados, -en muchas historias-, el mundo del espectáculo (**Serafín y polichinella**, **El Aeronauta**, **Entre Fieles**, **los dos fenómenos...**).

Se revalorizan los lugares sencillos y humildes, como mesones y tabernas, pero también templos y monasterios, conventos; al tiempo que se lleva al lector por calles estrechas, salpicadas de historia y tradición:

En el fondo de la calle, estrecha y tortuosa, que aún conserva el sello de la adominación oriental, está la ventana con verde roya, convertida en jardín como todas las de Andalucía...

Era la luz del coro del convento, encendida en aquel instante, y la voz de las monjas que rezaban los maitines. (**Los Maitines**)

El templo está de gala; rojas colgaduras cubren sus altos muros; los altares lucen sus más valiosos ornamentos; hasta los rostros de las imágenes parecen más alegres que en los anteriores días, y más claro el rayo de sol que penetra por la claraboya para besar la puerta del sagrario. (**Boda Trágica**)

Córdoba es el escenario real de otra historia -El pandere de las brujas- ocurrida:

En una noche del mes de Diciembre, fría y oscura: ligera llovizna arrojan de vez en cuando las nubes, llovizna que se congela antes de caer, formando pequeños copos de nieve.

Silencio profundo reina en toda la ciudad: quien la visitara en tales momentos la juzgará desierta

Y en ese gusto por recorrer las zonas artísticas cargadas de tradición, se pasea por el barrio de Santiago -por las calles de la ciudad morisca-, por la calle Siete Revueltas y más concretamente por el sitio llamado Pandere de la brujas, del que ha contado una historia fantástica, sitio que adquirió gran fama y del que "hablan con espanto lo mismo las gentes sencillas y supersticiosas que las más ilustradas".

Pero, como decimos, también las tabernas, están presentes. "En el alegre patio de la clásica taberna andaluza está la cuadrilla, celebrando el éxito de la corrida de aquella tarde" (El talismán del torero)

Y el mundo del espectáculo, que contribuye a crear un ambiente típicamente burgués:

El aspecto del teatro es indescriptible; no hay una localidad vacía. Hermosas mujeres ocupan los palcos y las plateas; en las butacas está la juventud, que acude, no para ver el espectáculo, sino



para devorar con los gemelos á las damas; en los pisos altos una abigarrada muchedumbre, compuesta de todas clases sociales.

Y en esa admiración por la Edad Media -a la que aludiamos al principio- debemos encuadrar el gusto por revivir las historias épicas, como es el caso de la titulada La cinta roja, en la que la dama borda una cinta "roja como los labios del ídolo de sus amores, llena de pájaros y rosas" para entregarla al torneo que iba a celebrarse; en un pescante serían colocadas todas aquellas cintas que las jóvenes habían regalado con el fin de que el enamorado consiguiera engancharlas, en veloz carrera, que como "prenda" sería también el símbolo de que ha ganado el corazón de la amada:

Ginetes y caballos prueban, su maestría los primeros, su ligereza los segundos, empezó la parte sensacional del espectáculo que nos ha quedado como remembranza de las justas y torneos de otros siglos.

Una historia que termina en tragedia, pues aunque había conquistado la cinta, había sido víctima de su propia pasión y del afán de superación, que había convertido lo que de noble hay en ella en un amor egoísta, siendo víctima del amor propio.

Aununciábamos, así mismo, **el fanatismo** como otra de las constantes románticas. Se hace necesario la defensa exa-

cerbada de la moralidad establecida (597); una variante de ello es el caso que hemos visto en **El jazmin de Margarita**, en el que la tierra llega a convertirse en una auténtica obsesión, a la que hay que aferrarse.

Las pruebas que Dios da de su existencia aparecen en multitud de historias, de forma directa o indirecta, contribuye al desenlace de la misma.

En **El Estigma**, el ladrón de ultratumba es señalado -con un estigma- para siempre.

En **Los Maitines**, la víctima es salvada por "un destello de la mirada de Dios que caía severa sobre la frente del culpable, y el himno de júbilo que los ángeles entonan cuando arrebatan una presa al demonio".

En **Cuento de Reyes**, se produce el milagro en la festividad de este nombre, ya que el niño pobre y sin juguetes verá como la nieve de la noche se convierte en perlas, de tal forma que "la familia del cesante hallóse en posesión de una gran fortuna... y Dios, que nunca abandona á los seres desgraciados y menos á los niños pobres, con su soplo creador convrtio la nieve en perlas para ofrecer un presente digno de los Magos al hijo de Alfredo".

La brujería es el tema de **El panderete de las brujas**; sitúa la historia en la Córdoba del Siglo XVI, mezclando tradición, historia y fantasía (598), con el fin de narrar la desaparición de un niño, "un niño hermoso como un que-

---

(597) Temática que trataremos más adelante

(598) De hecho en Paseos por Córdoba, se habla de esta tradición. Pág. 239.



rube, ha desaparecido la tarde anterior y nadie duda que las brujas se lo han llevado" lo que da pie a relatar como es un aquelarre.

En torno de una gran hoguera, hecha sin duda con azufre á juzgar por sus resplandores y su hedor insoportable, se agolpaban seres de rarísima catadura.

Charlaban quedo, muy quedo, como quien trama una conspiración. Mientras tanto, una bruja daba vueltas al contenido de un enorme caldero, preparando la cena.

Cenaron después de conferenciar, con gran alegría, y comieron carne humana que es la que más gusta a tal clase de monstruos.

Con los restos del banquete y algunas sustancias desconocidas, prepararon sus untos las hechiceras, rellenando los pucherillos en que los guardan.

Bailaron mucho, muy cerca del fuego, saltando por encima de él como si fueran salamandras, y antes de que la luz del día pudiera esfumar las sombras, á una señal del zángano, la cohorte de duendes y brujas azotó el espacio con sus invisibles alas y desapareció como al conjuro de los exorcismos religiosos.

5.1.1.2. Los sentimientos: amor, religión, vida, muerte.

Precisamente será ésta una de las temáticas caracterizadoras del romanticismo a través de unos valores básicos: amor, religión, vida, muerte.

El amor, que aparece en buena parte de los textos, se manifiesta a través de facetas muy variadas, convirtiéndose en uno de los valores clave para comprender este movimiento. "Es tal la exacerbación de este sentimiento que se ha llegado hoy a identificar romanticismo y apasionamiento. Esto indica que el amor ha perdido en cierto modo el contacto con lo real y se ha convertido en fenómeno absolutamente subjetivo, de carácter posesivo y neurótico, un poco a la manera como Stendhal describía en



su conocido tratado" (599)

Como un aspecto más de la corriente idealista, el amor aparece en tono sentimental o pasional -llegando a la tragedia-.

La línea sentimental, tiene un matiz melancólico, triste, el amor se convierte en algo irrealizable, intimista, en muchas ocasiones correspondido pero con un final trágico, -muerte-.

En la Cinta Roja, es el joven enamorado el que paga con su vida el apasionamiento que siente por su dama. En Boda trágica, tras una serie de equívocos, la prometida termina en un convento, donde muere al comprender la verdad y él en el manicomio al no poder soportar tal fin.: "las plegarias han concluido, solo se oye el triste doble de las campanas, anunciando á la humanidad una boda trágica y espantosa...

Poco después al militar, sujeto con camisa de fuerza, le trasladan á un manicomio y el cuerpo de la doncella, cubierto con las túnicas virginales, al sombrío depósito del campo santo".

En Beso postumo, encontramos esta misma tragedia.

---

(599) NAVAS RUIZ: EL Romanticismo español, pág. 53.

Pero también el amor convierte al descreído, conduciéndolo hacia el fervor religioso, después de la pérdida de la mujer amada, lo que ocurre al protagonista de El sacrilegio: "Arrodillado muy cerca del altar, clavada la vista en el camarín de la Virgen, estático, pasaba horas y horas el mozo en la iglesia del pueblo, causando la admiración de sus convecinos, que no sabían explicarse el cambio de ideas de Pedro.

Porque Pedro tenía fama de descreído y más de una vez se burló de las pláticas del señor cura y puso en solfa los milagros de la Patrona de la aldea... desde que murió su novia, añadían los jóvenes, ha sufrido una transformación completa. El, tan dicharachero y alegre, está pensativo y mudo, quizá trate de hacerse ermitaño..."

También el amor pasión, aparece en otros muchos escritos, tomado en términos absolutos, de todo o nada, lo que induce a romper con determinadas convenciones sociales, pero que en último término conducen a la desgracia, a la muerte, pero también al desengaño o la desilusión. Y como una variante de esta segunda forma entran en juego los celos, de gran importancia y muy presentes en nuestra cultura regional, como un valor capital, heredado de culturas pasadas, y que se va a desarrollar con gran intensidad en la historia del arte flamenco. Por ejemplo en el Bordón de plata se reúnen todos estos elementos, donde aparece el binomio celos-muerte en una historia contada tomando como escenario el ambiente andaluz, teniendo la guitarra como hilo conductor: "Por los ojos de Juan brota un



relámpago de ira, nuncio de la tempestad que se desencadena en su interior, y rápido como el tigre abandona su asiento y se avalanza sobre el rival odiado, hiriéndole con la guitarra al primer golpe.

La confusión es indescriptible; gritos, desmayos, ... chirridos de navajas....".

Pero también la venganza entra a formar parte del triángulo amoroso. En El Aeronauta el marido engañado y burlado "apenas pudo contener los ímpetus de la ira y del dolor y en los inmensos espacios donde llega la podredumbre de la tierra donde no se respira el aire malsano de las pasiones, ideó la venganza; una venganza horrible, tremenda pero merecida". Llegando a hacer efectiva la misma de una forma cruel y despiadada: "Como lastre inútil que se arroja al espacio, aquel hombre convertido en fiera por el demonio de la venganza, arrojó los cuerpos de la esposa adúltera y del amigo desleal, que llegaron a la tierra convertidos en masa informe de carnes sangrientas y huesos destrozados".

La mujer como figura clave en esta relación amorosa aparece reflejada de forma muy diversa, aunque se van a describir unos parámetros muy claros de VICIO-VIRTUD, como polos opuestos, sin cabida para un término medio.

Así la vemos como un "ángel de amor", inocente, hermosa capaz de conseguir la felicidad de su cónyuge, vista como ideal femenino, es decir, pura virtud.

El polo opuesto será la mujer perversa, arrastrada por

las bajas pasiones, calculadora, es decir, cúmulo de vicios.

"una joven hermosa como la primavera, pálida como la luna, gentil como el lirio que se mece acariciado por la brisa" (**La Magnolia**)

"Margarita era una andaluza de ojos negros como la noche y brillantes como los luceros que tachonan el cielo de su patria; de cabellera abundantísima, formada por hilos casi invisibles de azabache; un compendio de todos los encantos y perfecciones con que Dios puede dotar á la humana criatura" (**El jazmin de Margarita**)

En el **Premio de la virtud** se hace de la virtud la máxima incuestionable, así la protagonista "una heroína de la virtud" se ve envuelta en una historia de lucha desesperada "como que luchaban la virtud y la miseria, el hambre y la honradez, enemigos irreconciliables, que ni ceden ni perdonan.

En **La Muñeca**, la mujer es víctima de sus pasiones, dejándose seducir por el "hombre infame sediento de gozes", lo que conducirá a la desdicha.

En **El Aeronuta** la mujer llega al adulterio ya que la protagonista era "una africana de ojos ardientes, que producía con sus encantos la embriaguez de la lujuria, lo que le conducirá a la muerte.

En **Soledad** se da de forma más clara que en ninguna otra



la tensión **vicio-virtud**, al contar la historia de dos hermanas que son polos opuestos.

"Luisa, la hermana mayor, ... muy pronto abandonó su casa, dejándose arrastrar por el torbellino de las malas pasiones que se habían infiltrado en su corazón y halagaban su mente con fatales quimeras... aquella mujer deshonraba el apellido limpio como el sol"

En cambio Soledad que "en vano quería arrancar de su memoria el recuerdo de su hermana impura ... la imagen de la desventurada hija del vicio", se había convertido en una mujer encantadora "merced a la constancia y al celo de las religiosas encargadas de su educación", una mujer instruida "con todos los atractivos, con todas las virtudes que la transforman en ángel del hogar y hacen de ella un modelo de esposas y de madres... la encarnación real de la pureza soñada por un poeta idealista".

Como desenlace el vicio morirá en manos de la virtud simbolizando el pecado y el triunfo de la pureza.

También encontramos a la mujer víctima de la sociedad que debe refugiarse en un convento, tras la pérdida del hombre amado, como es el caso de **Boda trágica** o también la que debe hacer un matrimonio de conveniencia con el fin de que no faltase el pan a su madre y a su hermanos, "convencida de que una débil hembra no podía nunca mantener y desarrollar el negocio que la adversa suerte había puesto en sus manos, prestóse á ser víctima de aquel ente degenerado, á consumir un sacrificio heroico, y

aceptó con repugnancia el yugo que unirá dos cuerpos, nunca dos corazones" (Los dos fenómenos). Lo cual también le llevará a la desgracia.

Los hombres, por lo general, van a ser víctimas de los celos (El bordón de plata, El altar), del amor egoísta (La cinta roja), de la pasión enfermiza (La Boda trágica, Unión póstuma) del desengaño (El beso póstumo), de la imposibilidad de conseguir a la mujer amada (LA DIOSA Venus)

La religión. A diferencia de otros autores románticos españoles en estos escritos no se aprecia la religión como una imposición, ni se ve a Dios como el culpable de las desgracias, sino que aparece un Dios justo, complaciente, que nunca abandona, que consuela a los buenos y castiga a los depravados.

Y aún cuando mueren queda la satisfacción de pensar que "Dios no puede consentir que pasen a ultratumba los sufrimientos de este mundo (El jazmín de Margarita).

Este Dios bueno y milagroso, que procura la felicidad de sus fieles se muestra en Cuento de Reyes: "dios, que nunca abandona á los seres desgraciados y menos á los niños pobres, con su soplo creador convirtió la nieve en perlas para ofrecer un presente digno de los Magos al hijo de Alfredo".

Pero también el Dios justiciero que castiga: "Era un destello de la mirada de Dios que caía severa sobre la frente del culpable, y el himno de júbilo que los ángeles entonan cuando arrebatan una presa al demonio" (Los Maitines).



El diablo es la encarnación del mal, por lo tanto rechazable. Todas las pasiones son achacables a él, pues las "ha inventado SATAN para atormentar a los amantes" (El Bordón de plata ) .

Tampoco se observa anticlericalismo y a las monjas e instituciones religiosas se las ve como sinónimo de pureza.

Hay una gran devoción hacia la Virgen (esa virgen que vuelve hacia el buen camino al descarriado en la Rosa Blanca). Y se reviven los viejos milagros, que llenan de devoción a las gentes del pueblo y que constituye el desarrollo del folklore local (El Altar (cuento cordobés)).

"Aparece la rrogante figura de la Virgen que será esposa del Señor, vistiendo sus más ricos trajes, llena de joyas, que realzan su hermosura" (La Boda trágica)

Los fieles ofrecen prendas como testimonio de gratitud á la Santa; Madre de Dios, por un milagro portentoso!, que nunca abandona al que se ofrece a ella, porque "la Madre de Dios no puede consentir injusticias" y tras resolver la historia felizmente " en los labios purísimos de la Virgen parece que se dibuja también dulce sonrisa de satisfacción" (El sacrilegio).

"Soñó que la Virgen, ante cuya imagen oraba, descendía de su camarán astal suelo, recogía cuidadosamente todas las lágrimas que vertió la joven, y con sus divinos dedos convertíalas en valiosas perlas, formando con ellas un magnífico y hermoso collar, análogo al sustraído" (El collar de perlas)

### La vida.

Una vida que se presenta en sus aspectos más negativos y trágicos. Casi siempre son ideales irrealizables y sueños incumplidos los que se nos presenta, y aunque no hay un rechazo directo a la vida, sí es cierto que la muerte y el pesimismo lo envuelve todo. Si se mira la juventud, el tiempo la destruye: "ella, ambiciosa, seducida por el lujo y la riqueza, prefirió al amor verdadero el falso amor que se compra y tuvo un día trajes valiosos, y alhajas magníficas, y ternos a la moda, pero sólo un día, porque marchita su belleza tan pronto como se agosta la flor entre el cieno, rodó la pendiente en que la había colocado su fatal instinto, yendo al lupanar primero, al arroyo después, luego.. ¿quién sabe?" (Unión póstuma) . Si se sueña con el amor, el desengaño lo carcome:

"Y como sufrimientos de enamorado no se pueden tener ocultos, como es preciso romperles el dique para que se desborden, el infeliz desdeñado contaba sus cuitas a los charlatanes moradores de la selva y ellos al punto batían sus alas en todas direcciones para repetir la cantinela del pobre doncel" (La Magnolia)

Si la riqueza o la fama, pronto se desvanecen: "La felicidad se posó en el hogar del artista: Honores, riquezas, triunfos prodigábale el destino a manos llenas, y algo que para él valía mucho más que todo eso : el amor cada vez más grande, más intenso, más profundo, de la mujer con quien compartía su existencia.

Pero hubo un día en que la suerte, cansada de favorecer al escultor, huyó de su lado para siempre, dejándole el puesto al infortunio.

Y vinieron las desilusiones, los desprecios, las injus



ticias, las enfermedades y la miseria" (La diosa Venus)

Hay siempre un halo que impide ver el futuro, un presagio de tragedia, de incertidumbre y desconfianza.

"Y en un momento las esperanzas, las ilusiones, los augurios de eternas venturas se desmoronaron en el cerebro de la joven, como se desmorona el sombrío pozo de la mina cuando se inflama los gases que contiene" (Boda Trágica)

El tiempo nunca es buen amigo, pues todo "lo borra y lo destruye" (Los dos fenómenos). EL paso del tiempo vendrá lleno de desgracias. La sociedad es injusta, por lo tanto el dolor lo impregna todo, poniendo la nota de amargura. En el Jurado se observa de manera singular este sentimiento en el que el hombre se ve arrastrado por la voluntad de otro -el fiscal-, debiendo hipotecar su vida a la decisión parcial de otro hombre que le juzga. Se tiene la impresión de vivir en un mundo de hipocresía, donde el sentir de hombre romántico no tiene cabida, ante un mundo real, mezquino, limitado e incongruente. En La doble vista se trata el tema del loco que encerrado en el manicomio lo está por el choque con la realidad cruel:

"Yo poseo un don que no tienen los demás mortales; la clarividencia, la doble vista; no sé como lo llaman los sabios. Leo como en un libro los pensamientos de la humanidad; para mí nada hay oculto en el cerebro de los hombres y ¡consideren ustedes las decepciones, los desengaños, os tormentos horribles que habré sufrido! Este fenómeno de percepción causa mi estado..."

Antes de entrar aquí, hallábame a un amigo que me abrazaba y mientras se deshacía en un diluvio de palabras cariñosas yo estaba leyendo en su pensamiento estas o parecidas frases: ¡que antipático eres; de buena gana te da-

ría un puntapié!".

Iba a una reunión; todos celebraban mi presencia, todos me dirigían elogios sin cuento, más en su interior murmuraban: ¡a qué se había presentado este fanteche!...

Conocía cuando estorbaba en las visitas, á quien era repulsivo, a quien inspiraba odio, á quien envidia, quien me engañaba, y ustedes comprenderán que no se puede vivir sino loco, en tal situación.

Aquí, en cambio, cada cual se me presenta como es, sin hipocresía, sin farsa, sin careta, el loquero brusco, el médico indiferente...".

Toda esta angustiosa melancolía, este sentir pesimista, desesperado que siempre afecta al corazón, es lo que se ha llamado "el mal del siglo" una actitud que hunde sus raíces en Kant, en el conflicto que supo ver entre dos polos opuestos, entre la Razón Pura y la Razón Práctica. Y que posteriormente Unamuno denominó sentimiento trágico de la vida.

La consecuencia de todo ello es la **muerte** como salida liberadora de todos los sufrimientos. Una muerte de muchas caras y en muchas circunstancias. Aquella que afecta directamente al corazón, en la que se asiste a una muerte sentimental, destrozada por un aimpresión, como es el caso de Boda trágica, o la que no puede desarrollarse en el medio que le rodea que afecta al espíritu de tal manera que conduce a la muerte en El jazmín de Margarita, o tras el sentimiento que le prodece la muerte de un ser querido, en este caso la madre (La Madre).

Muchas veces se apela al sentimentalismo tras la muerte de jóvenes en plenitud de la vida (El estigma y El viejo



del campo santo) o de los niños (La Muñeca)

La muerte heroica en La cinta roja : " Moría en plenitud de la vida; en la edad de las ilusiones, pero moría contento, que así mueren los heroes después de ganar la batalla".

Asistimos a una defensa a ultranza de la virtud, en cuyo nombre se puede matar (Soledad) y el vicio conduce a la enfermedad y la muerte (Unión Póstuma), víctimas de una vida desordenada (La última conquista).

Los personajes se dejan llevar por la ira y la venganza, siendo capaces de matar por ello (Las dos ciegas) o también por los celos (El Aeronauta).

La muerte puede buscarse deliberadamente, en el suicidio (El Bordón de plata y La diosa Venus)

El entramado social puede conducir al hombre a la mala fortuna, haciéndolo víctima de la sociedad (El beso póstumo).

Y en otros escritos el romanticismo enlaza ya con la crítica social, en unas historias puente que fijan su atención en sectores desprotegidos de la sociedad, niños mendigos que mueren víctimas del frío y el hambre (La corona de la muerta) del progreso (el maquinista) ; de las malas condiciones del obrero, accidentado y muerto en su trabajo (Noche trágica)

También una serie de muertes simbólicas, establecidas a través de los muñecos, así en Serafín y Polichinela, el muñeco -polichinela- representa el sentimiento y los valores entrañables o ideales de la vida, por ello debe suicidarse, ante el materialismo, la explotación y la avaricia de la sociedad, o también a la muerte del amor maternal, cuya reliquia es una muñeca (La Muñeca), cuya destrucción conduce a la desgracia.

De ahí ese gusto por el cementerio como "el paraje destinado al eterno reposo", por tanto un valor ilimitado y sublime, "un encanto indescriptible, me atrae y llena mi espíritu de una melancolía triste y halagadora" (El viejo del campo santo)

### 5.1.1.3. Conflictos sociales

Aunque no hemos encontrado las características de una literatura comprometida, sí observamos la conciencia que el escritor tiene de la sociedad en que vive, partícipe de sus problemas, angustias y ansiedades. Si son escritos muy moralistas, anclados todavía en una época muy lejana, sin atreverse a dejar una libertad sentimental como otros autores ya habían hecho.



Tampoco hay una crítica abierta al poder establecido; se admira al pueblo trabajador y cumplidor de sus deberes, cuya recompensa es la felicidad (La camisa del hombre feliz) : "No necesito añadir que mi conducta cambió radicalmente desde los comienzos de la nueva vida y que fui un modelo de laboriosidad y honradez".

Aunque se describen a personajes marginales, se escoge y admira a los que han redimido sus culpas con el arrepentimiento, así por ejemplo en La Rosa Blanca, una joven pasa de la prostitución a la vida recta, en el sacrilegio, se pasa del descreimiento y la vida licenciosa a la devoción y la conducta intachable; y en el viejo del campo santo, "un bandido temible... espanto de los pueblos vecinos, por su crueldad y sus instintos sanguinarios" pasa tras la muerte de su hijo a una vida "honrada y ejemplar".

Todo ello hace pensar que el romántico cree en el individuo concreto, capaz de sustraerse del mal camino, en una sociedad mala que le ha provocado una conducta, así mismo, mala.

Dentro de este gusto por los tipos rebeldes, el mendigo ocupa un puesto permanente. En historias sensibileras llenas de desgracia, nos acerca a los "golfos" de la calle, a los niños que deben pedir e ingeniárselas para subsistir, pero que son felices, por su corazón grande y bondadoso; a la manera de los relatos de Dickens, nos relata la vida de Lolilla y Juan en La corona de la Muerta, unos

golfillos que viven "el uno para el otro, queriéndose mucho aunque no supieran lo que es el cariño, amándose con el amor puro que nos describen los grandes idealistas". Y también "En un rincón de la calle más céntrica de la ciudad, sentada en un pequeño catrecillo, con las piernas encogidas para no molestar á los transeuntes, se halla la ciega mendiga, cuyos ojos no hiere la luz con sus rayos vivificadores" (Las dos ciegas).

También el huérfano, desprotegido que se encuentra a solas ante la adversidad (Soledad), que deben luchar por su existencia (El collar de perlas) y que a veces sirve de diversión al pueblo, como se relata en El Batallón de Hospicianos. En la ciudad se crea un batallón infantil con los niños huérfanos con el fin de que "divirtieran al pueblo, que era de lo que se trataba", y el protagonista dolido con su suerte y herido por la actitud de la sociedad ante ellos, que nada da, para la que todo revierte en beneficio propio se revela contra todos y contra la patria: "Para nosotros no hay padre, ni madres que nos quieran; hasta eso que llaman Patria bendita nos sirve de madrastra en vez de servirnos de madre. ¡Maldito batallón de hospicianos!".

También la vida del circo con sus penalidades y situaciones degradantes que convierte en "mujer barbuda" y "hombre salvaje" a los protagonistas de Los dos fenómenos, que tienen en esta faz "artística" su medio de subsistencia. También una vida nómada y miserable llevan los protagonistas de Entre Fieras: "por los pueblos y aldeas van los tres miserables húngaros, haciendo bailar á sus fieras bailes sin ritmo, al compás de los secos golpes da-



dos en la pandereta y de las extrañas canciones de la mujer, . que no se sabe si se queja ó si canta...

Cuando llega la noche, extenuados por el cansancio y el hambre, abandonan el lugar y en sus afueras, al aire libre si no llueve, en una choza de lienzos, que más parece madriguera de alimañas que habitación de seres humanos, cuando descende el agua de las nubes, la hembra condimenta un rancho nauseabundo, que produciría asco a cualquier estómago, arroja unas piltrafas de carne á las fieras, y juntas éstas con los hombres, como si formaran una sola familia, devoran la cena, durante la cual solo se escucha el gruñido que lanza el oso cuando el mono le arrebatara un hueso y otro gruñido análogo que se escapa á cualquiera de los domadores si su colega es más diestro para llevarse la última tajada del plato".

Son aspectos importantes que van a ir desarrollando el humanitarismo y sentimentalismo social, posible tras el respeto del individuo, en cuanto tal, desgajado de toda organización social. De ahí las simpatías hacia los sectores desprotegidos, como pobres y desgraciados, a los que se ve como víctimas.

También el deforme y tarado es visto con gran simpatía y compasión. En la diosa Venus el protagonista es un desgraciado "verdadero aborto de la naturaleza" pero cuyas deformidades físicas contrastan "con las perfecciones de su alma". Un hombre que elige su muerte -"infeliz amante sin fortuna"- tras la imposibilidad de conquistar el corazón de la amada.

Y al hilo de toda esta actividad social va naciendo

también la conciencia nacionalista , con el gusto por la región y sus tradiciones (como ya hemos aludido).

Así al hacer balance de estos escritos comprobamos que hemos estado inmersos en la descripción de una sociedad terrible, donde aparece incisivamente el problema del mal: "mal moral (adulterio, venganza, resentimiento), mal físico (deformidad) , en el mal de la social (represión, tortura, ejecuciones), recreándose en la configuración de una imagen de horror" (600).

Por otra parte será, así mismo interesante cotejar estos escritos con los que en la misma época hace su amigo el escritor cordobés Ricardo de Montis, en sus **Notas cordobesas**, donde presenta en panorama de sociedad local de su época, en versión novelada, tal como hemos visto en los escritos de Enrique.

---

(600) NAVAS RUIZ: El Romanticismo español..... pág. 59



5.1.2. El costumbrismo en los escritos de Enrique  
Romero de Torres.

En un principio, **El Folklore** pa-  
reció al vulgo de los eruditos  
cosa de burlas y niñerías, e in-  
genios tan sutiles como Lorenzo  
Leal lo ridiculizaron, si bien  
aquel desventurado escritor ca-  
yó de su burro al considerar que  
los folkloristas perseguían un fin  
más científico que literario...

.Luis Montoto.

El tipo de escenas costumbristas que relatan episodios  
de la vida cotidiana de Enrique están muy en la línea que

ya Rafael Cansinos-Assens, iniciara a principios de siglo en La novela de un literato (601), sus historias de periodistas, literatos mediocres, el mundo del hampa, golfillos, repartidores de periódicos, los intentos de suicidio. Y tal vez su vocación literaria respondiera también a las mismas causas: "Mi vocación literaria puede decirse innata, pues empezó a revelarse como amor a las letras desde que las conocí en aquellos antiguos y ellos libros con estampas en que me las enseñaba mi madre sirviéndome como atril de sus rodillas, de suerte que podría decir que recibí el saber de sus pechos, lo mismo que la vida...

Debo decir también que en mi casa, desde la niñez, respiraba yo un ambiente literario".

Este mismo ambiente artístico y literario es el que respiró Enrique desde su niñez, lo que le motivó a ensayar tanto en la literatura, como en las artes plásticas.

Es decir las raíces de este hombre serán fundamentales para su desarrollo posterior, indispensables para entender su pensamiento, nos servirán para -desde el punto de vista del contenido- desentrañar sus ideas estéticas; y cómo no servirán para entender la obra plástica de su hermano Julio ya que ambos se mueven en las mismas coordenadas.

---

(601) CANSINOS-ASSENS : La novela de un literato , I, II, Alianza Tres, Madrid, 1.985.



### 5.1.2.1. La primera inclinación realista y el regionalismo tras la preocupación costumbrista.

En un primer periodo no puede desligarse el costumbrismo del romanticismo. Es decir, el costumbrismo tenía mucho de tradición (602) y lo que otros escritores habían intentado ya desde el Siglo XVII se afianzaba ahora con la aparición y desarrollo del periódico, ya que con ello se favorecía la independencia del artículo, frente a géneros como la novela o el teatro.

Se sostiene que el que el costumbrismo español no hubiera nunca llegado a ser lo que fue sin el empuje del exterior (603). Nadie puede ignorar que Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) imitaron modelos franceses e in

---

(602) La novela picaresca tenía ya los ingredientes del género: la observación de la vida diaria, una historia novelada, afán moralizante. De ahí surgiría el cuadro de costumbres. De los que algunos ejemplos son Guía y avisos de forasteros (1.620), de Antonio Liñán y Verdugo; El día de la fiesta por la mañana (1.654), de

gleses semejantes (604)

Mesonero Romanos, Estebanez Calderón y Larra dominan el panorama del género hacia 1.830 (605). Aunque son otros muchos los que van incorporándose a esta línea que dejó sus escritos en Cartas españolas o Semanario Pintoresco, revistas fundamentales para la historia del costumbrismo.

---

(602) ... Juan de Zabaleta; y Día y noche de Madrid (1.663) de Francisco Santos.

(603) De hecho entre 1.828 y 1.832 hay un importante influjo francés. Así el Tableau de Paris de Sebastián Mercier (1.740-1814) inspira el Panorama Matritense de Mesonero Romanos.

(604) Aunque debemos tener en cuenta que se suele sumar el influjo de Addison (1.672-1719); y no hay que pasar por alto que todos estos costumbristas europeos es ban familiarizados con la picaresca española. Addison, por ejemplo, conocía perfectamente a Quevedo. Y así, los españoles llegan a descubrir a sus propios clásicos, como es el caso de Mesonero.

(605) Larra publica su Colección de artículos en 1.835-1.837 y Mesonero Romanos su Panorama matritense en 1.835.



Según Mesonero Romanos el costumbrismo nace por necesidad. "Se quería, en primer lugar, testimoniar el cambio producido en la sociedad, el presente se ofrecía confuso, contradictorio, dividido entre usos modernos y extranjerizantes que se imponían y una rancia tradición que desaparecería. Si no se podía salvar ésta, se podía al menos dejar constancia de ella, pues constituía el alma castiza de la nación " (606).

Sí es cierto que los viajeros románticos, con sus libros llenos de pasión y nostalgia habían distorsionado en cierto modo la imagen de España, y en este sentido los costumbristas inician una nueva tentativa con el fin de ofrecer la verdad, con menor fantasía e idealismo.

Se hace un recorrido por las costumbres y tradiciones de cada lugar con el fin de acercar al lector a la realidad cotidiana, fruto de la observación directa y objetiva. Siendo este el camino que emprendería más tarde el realismo.

Enrique Romero de Torres nos va a introducir en el entorno que él conocía con relatos no exentos de gracia y jocosidad, siendo continuador, en este sentido, de la línea introducida por Mesonero Romanos, ya que al igual que

éste satiriza a la sociedad de su época, con gracia, tranquila y sosegada; es una crítica festiva, con grandes diferencias respecto a la de Larra, mucho más incisiva, cáustica y mordaz. Sin olvidar el efecto moralizante que imprimía a sus escritos, criticando los defectos de la sociedad, de una manera benévola.

En Tardes de estío en Córdoba narra las costumbres de su pueblo, con un aire más descriptivo, de mera observación, que novelado, como fue frecuente en otros escritos suyos: ¡A veranear ! o Los niños.

Con alma de pintor, sacando a primer plano su formación romántica, nos descubre una ciudad entrañable, en primera persona, dando carácter localista y auténtico a su artículo

El título -Tardes de estío en Córdoba- con aroma de otros tiempos, nos va a introducir en un relato no menos romántico. El atardecer en las iglesias románicas, el canto de los pájaros, el aroma de las flores, los barrios de tradición y costumbres árabes, es decir, todo lo que conforma la especificidad del pueblo andaluz. "Multitud de patios conservan restos preciados de civilizaciones pasadas; jardines y huertos, aún enagalanan á la antigua corte, que fue émula un día de Bagdad y Damasco, y recuerdan los días mejores de su civilización y grandeza".

Los patios y la siesta, "la muchacha de ojos árabes", el jazmin, los nardos, el cante de esta tierra, las rejas,



las albercas y el agua fresca, es sólo el recorrido por un mundo de esencias locales, para adentrarnos seguidamente en sus tipos, que son representantes de un amplio grupo social. "A la entrada del convento, hallaremos á la obesa monjera sentada haciendo calceta ante un lebrillo lleno de rosas, nardos y jazmines que pone a la venta, mientras el monje-ro, subido en escalera de mano, se entretien en recoger **ca-bezuelas** para confeccionar después los tradicionales ramos".

Las muchachas que compran flores, las vendedoras, los "corros de muchachas, coronadas de flores y sentadas en las puertas de las casas, conversan alegres ó comentan despiada-damente algún suceso amoroso ocurrido en el barrio; otras en la artística reja comparten las delicias del amor y otras quejas y amarguras; mientras alguna vieja sentada en el pa-tio, bajo la fresca parra rodeada de un grupo de buenas mo-zas apuestos galanes, bate pausadamente en el mortero la blanca miga para el clásico gazpacho ó prepara la alegre **san-gria**, mientras escucha los melancólicos tonos de una guita-rra acompañados de voces argentinas que á intervalos ento-nan cantares andaluces, de esos que llegan al alma."

Ante esta descripción minuciosa, detallada, de lenguaje colorista y alegre, nos parece estar ante uno de los muchos cuadros que los pintores locales (tanto Enrique como Julio en su primera época, Rafael en sus dibujos y otros muchos como Muñoz Lucena) hacen de las costumbres de su pueblo, en un costumbrismo alegre y desenfadado. Es decir, hay un exac-to correlato entre el ambiente literario y pictórico, engar-zado, en esta ocasión de manera muy clara a través de los

escritos literario de Enrique. De hecho él dirá de estos pa-  
seos que son "sencillas expansiones en las que pintores y  
poetas á cada paso encuentran hermosos cuadros llenos de luz  
y de posesía" (Tardes de estío en Córdoba), es decir, fuente  
de inspiración para el artista.

Desde este primer acercamiento observamos algunas de las  
constantes que se reiteran en la obra pictórica de los her-  
manos Romero de Torres. La reja que él había definido como  
"altar de los amores" (El jazmín de Margarita), las flores  
que no solo son la nota de color que engalana las calles an-  
daluzas, sino el complemento indiscutible de la mujer y de  
la muerte (las flores... compañeras inseparables de la muer-  
te! , La corona de la muerta) y los ojos: "muchacha de  
ojos árabes", "ojos que despiden más fuego que el sol de  
esta tierra", "una andaluza de ojos negros como la noche  
y brillantes como luceros que tachonan el cielo de su pa-  
tria" (El jazmin de Margarita). "Ojos más negros que su  
esperanza" (El melonar andaluz).

Las flores también están llenas desímbolos, si el nardo  
y la magnolia son las flores aristocráticas, el jazmín es  
la flor predilecta del pueblo andaluz, "cuya imaginación ar-  
diente y noble corazón, hacen distinguirlo de los demás", es  
decir, lo que lo identifica. (607)

---

(607) De ahí que deba recurrir a simbolizar, con la muer-  
te de una de sus protagonistas, debido a la falta de  
esta flor sureña, la increíble fuerza de su tierra,  
hasta el punto de hacerse vital, en el jazmin de Mar-  
garita



En sus escenas que tienen como fin reflejar hechos o aspectos de la vida diaria, también nos presenta a tipos, es decir, nos describe personajes. Este estudio, más o menos serio, de tipos que tenía como precedente Los españoles pintados por sí mismos tiene unas connotaciones semejantes a las de otros muchos escritores. "Se centran en la pequeña historia, en pequeños sucesos cotidianos, en tipos de escasa importancia pública; en fin, en ese entramado activo, pero invisible de la sociedad, que no registran los manuales de historia, pero que son el substrato de ésta. Todas estas escenas e historias salpicadas de romanticismo y costumbrismo, iban a propiciar, tras la observación y análisis de la realidad, a veces cruda, la entrada del realismo, de tono ya mucho más lacerante.

Todos estos personajes que van a ir componiendo la realidad nacional -local-, que el escritor encontraba en sus largos paseos por las calles de la gran ciudad, llevado por su espíritu andariego (608), van a ir descubriendo al campesino, al penalista de provincias, a la burguesía media, a la gente del pueblo -al paleta-, al rico y al oficinista. Todo ello contado en graciosas escenas coloristas,

---

(608) "Nada más agradabel que dar un paseo por sus antiguas y tortuosas calles á esa hora que todo parece respirar animación y vida, y particularmente en algunos tramos, en los que se ven aún subsistentes las tradiciones y costumbres árabes, dándoles ese especial carácter que distingue al pueblo andaluz" (Tardes de estío en Córdoba)

desenfadadas y ágiles.

Así, por ejemplo en ¡¡ A veranear!! Macedonia la mujer de don Torcuato, va a veranear porque además de "darse en la sociedad buentono, los viajes ilustran muchísimo", es más desde que va a veranear a Huelva sabe leer de corrido y poner su firma sin que le lleve la mano su marido. También viaja la "señora jamona" que "vá á baños a curarse un bulto que ostenta en la mejilla izquierda, consecuencia de un puñetazo que le dio su marido en cierta ocasión, por no tenerle listos unos calzoncillos blancos.."

Todo ello no es sino una crítica de un amplio sector de la sociedad, que tiene que aparentar lo que no posee: "Nada, nada, hay que hacer un sacrificio, la sociedad lo exige, es preciso veranear".

Esta misma reacción -que él paternalmente critica- en la gente de su pueblo se observa en Preludios, donde cuenta una crónica de la feria que se aproxima, porque entonces Córdoba "ocultando su hambre y sus miserias, bajo su dorado manto se dispone á divertirse! ¡Así es el mundo! El pueblo tiene hambre, la clase media ayuna, el rico debe, el dinero no parece, el malestar es tanto que se presienten proximos y grandes males; pero el pueblo andaluz es como el niño que llorando ríe, si le enseñan un juguete..."

En esta crónica se ensaña con la mujer de forma muy clara



ra, es gastadora, frívola, vanidosa, egoísta, únicamente piensa en la moda y las compras; por el contrario el hombre es sumiso, débil, sufrido. Así doña Leocadia es "señora de gran tono y acostumbrada á lucir en sociedad", mientras que su esposo es el "hombre angelical a quien domina y ya tiene arruinado". Las jovencitas no escapan a esta crítica ya que su único fin es "dar el golpe", así se pasan el santo día "mirándose al espejo, para ver el efecto que han de producir sus vestidos en los bailes que el Círculo de la Amistad dará en su magnífica tienda", y se lamenta "¡Cuántas **fiadas**; y cuántos **jarambeles** se tiñen y se componen estos días!

Es más siguiendo en esto claramente a Mesonero Romanos compone nombres y palabras con el fin de causar risa en el lector, descubriendo al personaje en cuestión en esta acumulación de palabras; así **Homobono** -como el personaje de Mesonero- es el sufrido marido y padre que ve cómo no puede hacer frente a tanto gasto, debe pagar la modista, el sastre, el zapatero, ir al teatro, a los toros, a los bailes, al circo, a las carreras de velocípedos, a las rifas. Todo son lamentaciones para un hombre que ve cómo "sus mujeres" derrochan el dinero, una vez más por aparentar.

Y es que Enrique en un tono más moralista que en otras ocasiones va exagerando los rasgos hasta llegar a la caricatura con el fin de mostrar la coquetería, la ambición, la frivolidad -sobre todo en la mujeres-; está en todo caso mostrándose como un misógino, que creemos responde más a una moda de la época que a un sentimiento verdadero; aun que de lo que sí dará muestras es de misógamo, aversión

que viene de la mano de otras circunstancias.

Don Máximo Mostaza es otro de sus personajes en Nochebuena, es el típico empleado del Estado, el funcionario que cree haber escluido los peldaños de la buena sociedad. Es decir, el "antiguo y pundoroso empleado en el ramo de correos" y ayudado por "su esposa doña Catalina, amiga de las buenas relaciones" invitan a cenar el día de Navidad a su "vecino Don Nicasio Yanguas, capitán del ejército retirado", porque además de "ser una persona de bastante influencia podía servir el día de mañana". Toda una historia que le sirve para contar la hipocresía de unas gentes, que se mueven por compromisos, envuelta en las travesuras de unos niños maleducados, -que hacen pasar mil penalidades a Don Nicasio - que nada entienden de buenas maneras, ni de "conductas sociales", aunque como él dirá "los niños y los locos dicen la verdad" (Los niños)

En Los niños, doña Ruperta y don Demetrio, deben soportar las travesuras de Pepín y Periquito que van desmintiendo lo que sus padres se esfuerzan en demostrar. En casa de Don Braulio, por ejemplo, cuenta la madre: "Figurate que hablando de la gira de campo á que asistimos el domingo, dije a la familia de don Braulio que habíamos llevado dos pavos hermosos: y al oír esto tus hijos comenzaron a duo: -¡No! ¡no! Mamá, un gallo, un gallo nada más; aquí tengo yo el buche, decía Periquito soplándolo.

Mas no quedó la cosa en esto: decía yo que los niños comían mucho y bien, y que por las mañanas, después del desayuno, se almorzaban un par de huevos fritos cada uno, un



**beffteauf** y una tazá de café o chocolate con manteca en pan.

Pepín que oye esto (porque el otro estaba distraído jugando) exclama:

-¡Ay, mamá! Yo quiero almorzar eso mañana; ya estoy harto de sopas de ajo y de las papas en ajo pollo que me das por las mañanas, y no quiero que me digas que así que sea padre comeré huevos".

O cuando hay visita sacan los postizos que su mamá se pone cuando va a salir y el bote donde moja el cepillo para teñirse las canas, o la dentadura de papá. O también cuando pregunta, insolentemente: "Mamá esta señora es la que tú dices que es muy fea?".

Es decir todo un mundo de hipocresía y engaños, estereotipado en el mundo de los niños, criticando "tanta farsa como existe en la sociedad, perpetuamente enmascarada", admirando a aquellos que pueden decir siempre lo que sienten.

Todas estas historias que parecen superficiales y festivas, son a pesar de su intrascendencia una visión muy acertada de la vida diaria de la sociedad decimonónica, aunque en determinadas ocasiones con una inclinación demasiado folklórica, apartado del cientifismo que luego le caracterizará.

**"las ojeadas semanales"** son lo que podríamos llamar escenas cordobesas parafraseando a Mesonero en sus escenas matritensés, aunque con una finalidad estrictamente periodística y por tanto, algo más obetivo.

Tienen una validez estrictamente temporal, aunque encon-

tremos descritos problemas y preocupaciones de la vida cotidiana. Hace un recorrido por lugares pintorescos, tanto por la sierra cordobesa, como por las ventas:

"Las giras al campo en esta semana han sido muchas, ya en coches, que parece que escitan la alegría al oír las campanillas que agitan los caballos y los chasquidos del látigo, y las voces alegres de los que van dentro, ya en el famoso potro cordobés, tan ponderado en nuestras leyendas antiguas, y ya en grupos numerosos que marchan por la carretera al animado compás del pasa-calle, que vibra en las cuerdas de nuestra clásica guitarra, son las obligadas **notas** de los caminos de la sierra.

En los ventorrillos, donde el **Montilla** lleva la alegría á los ánimos, á la sombra de una verde parra, que empieza a dejar caer sus hojas y el viento se las lleva ¡Dios sabe dónde! se oyen cantares andaluces como aquel popular que dice:

Cómo quieres que la olvide  
Si al tomar la Extremaunción,  
En vez de mirar al Cristo,  
Mirándome se murió" (609)

Son unas descripciones plenas de fervor local; folklore y constantes andaluzas, de reminiscencias románticas.

---

(609) ROMERO DE TORRES, E.: "Ojeada Semanal". Apéndice documental.



"los paseos y alrededores e la antigua rival de Damasco, se ven cada día más concurridos por las tardes, no faltando también animación en las carreteras que conducen a las huertas y ventorrillos enclavados en las faldas de nuestra pintoresca sierra. Dentro de unos días comenzaran las giras campestres tan propias de este país, y de las que se conservan tantos recuerdos y tradiciones poéticas; la guitarra, los palillos, los **cantares** entonados por voces ora roncas ó argentinas, y el dorado vino de Montilla, son los **factores** principales (cual se dice ahora) en estas fiestas, á las que el amor y los celos suelen dar de vez en cuando algún funesto desenlace"(610)

Y dentro del detallismo superficial de corte folklórico, en su peor sentido, están los comentarios acerca de los días de lluvia en Córdoba con "las calles convertidas en arroyos" (611), comentando y criticando la falta de **borriquettes**, que ayuden a atravesar las calles. Y hasta el comentario sobre el día de difuntos y el cementerio, se hace intrascendente y frío, que él califica de "solitarios y ricos edificios de ciudad desierta..." (612); de contenido como vemos meramente sensibilero y descriptivo.

---

(610) ROMERO DE TORRES;E: Ojeada semanal . Apéndice documental

(611) Op. cit.

(612) Op. cit.

Otras muchas cosas detienen su atención: toros, el día de San Rafael, patrón de Córdoba, la vendimia, el otoño, los puestos de pestiñeras...

Debemos señalar así mismo, que además de esa actitud moralizante que venimos señalando, encuadrada dentro de la moral burguesa, por su posición contextualizada en un determinado ambiente recrea lo que podríamos llamar "lugares burgueses", como los bailes, los conciertos en el paseo de la Victoria, las veladas en el Teatro, los festivales en la Sociedad Económica, el café de Colón.

Para ir introduciéndonos en una preocupación más realista podemos comentar el episodio que él cuenta como verídico ante el suicidio de un hombre, manteniéndose en un punto medio entre el sentir romántico y la preocupación realista. Defendiendo el suicidio como muerte natural, por ser una enfermedad del espíritu: "Cuando enferma el espíritu y cada día se agrava más y tiene más ansias por dejar la vida, entonces si se mata, es un suicida, es un cobarde, y no reparan los que dicen esto, que si cuando mata la materia le llaman muerte ¿por qué cuando mata el espíritu le llaman suicida? (613)

Siendo éste un hecho ocurrido en la ermita de los Mártires lo que tiene de crudo la historia es el diálogo entablado entre los muchachos que contemplaban el hecho:

---

(613) Op. cit.



-Rafael, ¿ves la sangre?

-Sí...si...

-Este hombre debía estar loco

-¿Por qué?

-Porque se ha matado con esos zapatos de charol tan buenos.

Y cuando un niño cree que un hombre estaba loco por matarse con zapatos de charol, es que su miseria es muy grande.

¡Qué miseria no tendría aquel niño, que después iba pisando con sus piecitos desnudos los charcos de la carretera!"

Y poco a poco, ello nos va a ir introduciendo en la defensa de su tierra, en su línea más clara de folklore sentido, de comprensión social, hasta llegar a la denuncia de una realidad injusta.

Así en El Melonar andaluz nos conduce hasta el mundo rural, haciendo un repaso conmovido de la vida en el campo.

"una artística choza encubierta por enredaderas como para preservarla de los ardientes rayos solares, y de cuyo techo de chamizo pende, un clásico porrón de La Rambla... y un vetusto candil, que con su pálida luz hace ver el interior de aquella humilde morada; una desvencijada mesa, ostenta hermoso barreño esmerilado...Este es el melonar del Tío Juanillo, como aparece á la caída de la tarde, hora en que regresa á su pobre hogar con su mujer y su hija...

Vienen ávidos de descansar breves momentos y de saborear el sabroso **gaspacho**, para continuar más tarde la tarea ven-

diendo algunas arrobos de melones y sandías á la multitud de familias que acuden al melonar del **Tío Junillo** á probar sus esquisitos frutos".

Esta representación verbal del medio rural entra de lleno en lo que puede considerarse "imágenes populares"; con estilo muy cercano a lo pictórico, vemos acercarse las "familias que llenas de **espíritu** y alegría se dirigen al melonar; corren, antan y gritan; percíbense de vez en cuando, los sonoros acordes de melancólica guitarra, que unidos á una hermosa voz argentina, la cual entona una malagueña de esas que arrancan lágrimas, al monótono chicharra, al lastimero quejido que exhala la noria movida por el pesado buey y el magestuoso murmullo del Guadalquivir, embargan la mente y parecen transportarla á una región desconocida".

Es lo que sirve de introducción, al resto simbólico -en ese afán por estereotipar ciertos rasgos- de las cosas de su tierra: ojos negros, pena andaluza, seguirilla gitana, la guitarra, el **Montilla** "único bálsamo para curar heridas y olvidar penas" la juerga, **cantes** populares, soleares seguirillas, guajiras, tangos, petenras...

envuelto en esa melancolía romántica que por formación pervive en el escritor: "estamos en Andalucía, en la patria llorada siempre por los árabes, que nos dejaron sus costumbres, su carácter y su sangre, la tierra de la luz, del color, de la poesía y de las mugeres hermosas".

Esta mezcolanza de costumbrismo, alentado por un regionalismo dócil que dejaba subsistir una larga tradición romántica las resume Enrique en las palabras finales de su



artículo: "El melonar andaluz, es uno de los muchos cuadros que á cada instante vemos en nuestro suelo, y que, como todos los que inspira; participa de la gracia y del esencial carácter que imprime á todas sus escenas y costumbres esta hermosa **Tierra de María Santísima**.

Y estos parámetros que venimos comentando no están excluidos en otro de los artículos que nos acerca hasta la huerta del **Tío Paco** que "labraba con desvelos y apuros cuatro o cinco fanegas de terreno que tendría á lo más aquella finca"; en una narración titulada Ayer y hoy , cuenta la desesperación de la gente humilde ante unas inundaciones que "habían arrasado aquella pintoresca huerta". Narra con agustia el espectáculo que pudo observar.

Aunque lo que habría que resaltar es la crónica que el autor hace comparando épocas pasadas con la actual, consciente de la realidad en la que vive, que ha llevado al mundo rural a la desolación, desprotegidos y abocados a la miseria -"víctimas sumidas en el infortunio"-; es decir abocados a la generosidad ajena: "No pude consolarlo, le ofrecí unas cuantas monedas que llevaba en el bolsillo, y abandoné con el corazón oprimido aquel triste recinto, donde años antes había reinado la salud y la alegría, y desde ahora imperaba la desgracia y la miseria".

Como colofón comentamos uno de los episodios narrados por Enrique y que le vinculan con la obra de última época de su hermano Rafael, con el lienzo titulado Los últimos Sacramentos; es decir, le aproxima a la corriente realista y de preocupación social que movió a buena parte de los artistas españoles de finales de la centuria decimonónica.

En Una tarde de impresiones Enrique asiste, en una modesta habitación, con "un sacerdote y su acólito" a una de las "escenas de la vida que impresionan profundamente el alma y no se olvidan jamás".

La narración de la escena es interesante para comprender la propia obra de Rafael Romero de Torres (614):

"En un lecho miserable y sobre un duro gergón de paja, espiraba una pobre mujer de treinta años; sus tristes ojos parecían salirse de las órbitas, según las penetrantes miradas de dolor que dirigía a dos hermosos niños de corta edad, á quienes estrechaba con frenesí entre sus descarnados brazos; un raudal de lágrimas surcaba sus pálidas mejillas, y de sus

---

(614) A lo que hay que añadir la historia que había contado Enrique en Noche trágica, cuando un obrero había muerto tras caer de un andamio, en la que nos va a mostrar la problemática social de los accidentes laborales, cuyo trasfondo es la realidad de una familia desamparada.

"Todos los auxilios fueron inútiles; el infeliz obrero murió pocos momentos después en brazos de su esposa, á quien personas, no sabemos si compasivas ó despiadadas, comunicaron la fatal noticia, y rodeado de todos sus compañeros que en balde trataban de ocultar su llanto.

Tras una escena desgarradora, brutal, indescriptible, el cadáver, que tenía en la cabeza una enorme herida, de la cual brotaba un hilo de sangre, fue depositado en el ataúd y conducido al cementerio."



cárdenos labios salían sollozos, suspiros, palabras ininteligibles, que traducía fácilmente el corazón del que, como nosotros, contemplaba aquella escena desgarradora".

Se trata de la administración de los últimos sacramentos a la enferma: "después del ritual y solemne ceremonia, el sacerdote, con un libro en la mano y al pálido resplandor de una luz que también agonizaba, encomendaba el alma ante un rústico crucifijo de madera".

Lo que quedaba en el ambiente eran sus últimas palabras: ¡Pobres huérfanos!, un título que ya Rafael Romero había pensado para su obra "Los últimos sacramentos".

## 5.2. PENSAMIENTO ESTETICO

### 5.2.1. La pintura barroca

El barroco estaba convencido, naturalmente, de haber descubierto la verdad por vez primera y de que el Renacimiento no significaa más que una forma preliminar ... La naturaleza permite que se la interprete de más de un modo.

.Wölfflin.

El pintor que otros movimientos habían, si no poster-gado a mantenido en segundo lugar, en favor de Murillo y



Velázquez, es ahora recatado -a principios de siglo- por hombres como Enrique Romero de Torres, Celestino López (615), Beruete y Moret...; **Valdés Leal**, el llamado pintor de los muertos, no había sido bien entendido por la estética anterior, quizá por su simbolismo, oscurantismo y crudo realismo.

El acercamiento de Enrique a este pintor se produce de manera ingenua, atraído más por su espiritualismo que por rigor científico: "Toda mi vida fui un admirador entusiasmado de este gran artista, a quien la posteridad ha preterido y casi olvidado injustamente.

Desde mis primeros años impresionáronme sus obras, y desde entonces he oído con cariño y respeto su preclaro nombre, que al evocarlo me trae siempre á la memoria alegres añoranzas de aquella edad feliz... Criado yo en el edificio que ocupa el Museo Provincial de Pinturas -que hoy tengo a mi cargo- desde niño llamábame también mucho la atención un cuadro de Valdés Leal, que por el asunto y la originalidad de su título tenía más interés que otros lienzos de este establecimiento. Se titula La Virgen de los lateros, llamado así porque fue costeadado por la Hermandad de arífices y plateros cordobeses... Este era mi cuadro predilecto. ¡Cuántas horas de mi infancia pasé contemplando aquella simpática figurita del ángel que parecía hablarme con su carilla burlona de la que me oculté alguna vez malhumorado, cuando no podía leer en voz alta y sin tropiezo la complicada inscripción del pergamino, creyendo que pudiera reírse de mi torpeza!... Pasó el tiem

---

(615) De este autor es la tesis doctoral titulada: Valdés Leal y sus discípulos, Sevilla, 1907.

po; el estudio y mis aficciones artísticas consolidaron y fueron acrecentando mis simpatías y entusiasmo por Valdés Leal" (616)

Consciente de que hasta entonces la historia no le ha hecho justicia, en parte debido a que "la espléndida aureola del autor de Las Concepciones, ha obscurecido la que le gítimamente corresponde al autor de los muertos" (617), se complace al observar que "afortunadamente, la crítica moderna ha iniciado una cruzada a favor de este pintor, relegado hasta ahora al olvido".

Este ambiente de apatía hacia el pintor contribuyó al abandono de sus obras y al deterioro de las mismas, en uno de sus mejores trabajos, El Retablo del Carmen Calzado. Precisamente el acercamiento al pintor por parte de nuestro autor se hará a través de la Comisión de Monumentos, de la que forma parte, ante el abandono "de este insigne monumento de nuestra pintura nacional, que por espacio de muchos años estuvo expuesto á desaparecer entre ruinas" (618)

Esta voz de alarma dada por Enrique -en lo que consideraba una de las satisfacciones más grandes de su vida- se inicia con una campaña en el Diario de Córdoba, el día 21 de diciembre de 1.897, con el artículo titulado "Los cuadros de Valdés Leal en peligro", en el que se decía

---

(616) ENRIQUE ROMERO DE TORRES: Valdés Leal, cuadros y dibujos inéditos de este pintor  
Págs. 342-344.



entre otras cosas:

"La antigua Iglesia del Carmen calzado es tá en ruinas. La bóveda que cubre el magnífico retablo pintado por el insigne artista cordobés Juan de Valdés Leal, está en peligro inminente y amenaza desplomarse; los si llares de su fábrica se apoyan ya en los fuertes marcos de madera tallada que circundan los notables cuadros de este célebre pin tor, los cuales si no se salvan a tiempo, caeran destrozados y envueltos entre escombros. Lo más hermoso que atesora Córdoba en pintura estamos a punto de perderlo...

...¿Y veremos impasibles la destrucción de estas preciadas joyas? ¿Arrostraremos tranquilos la burla y menosprecio de los pueblos cultos y dejaremos sepultarse nue stro honor unido con el Retablo de Valdés Leal?" (619)

Hace una llamada la Marqués de Viana, patrono de la men cionada Iglesia y a todo el pueblo de Córdoba. Por fortuna al dar la voz de alarma se creó un estado de opinión fa vorable, del que se hizo eco la prensa andaluza y madrileña, con lo cual la Academia de Bellas Artes de San Fernantomó cartas en el asunto y las autoridades y representantes en Cortes por Córdoba motivaron al gobierno con el fin

---

(617) Op. cit. Pág. 350

(618) Op. cit. Pág. 345

(619) DIARIO CORDOBA 21-12-97

de poder resolver la cuestión, de esta forma el 29 de Enero de 1.898, es decir, a los 40 días del primer artículo Enrique pudo publicar un segundo artículo en El Diario de Córdoba, titulado "**Los cuadros de Valdés Leal**" en el que lleno de entusiasmo, agradecía la acogida de su llamamiento: "Las renombradas obras de este pintor ilustre que galladaramente decoran el retablo del exconvento del Carmen Calzado y que ha poco estaban amenazadas de perderse para siempre entre escombros, se encuentran ya á salvo en la Sacristía de la Iglesia Parroquial de San Pedro, donde se hallan depositadas, interín se restaura la ruinosa bóveda que las cubría...

Llenos del mayor entusiasmo podemos decir que Córdoba está de enhorabuena, de igual modo que los amantes de las bellas artes y de las preclaras glorias de esta ciudad, merced al patriotismo del venerable Prelado Señor Espinosa de los Monteros, que generosamente, y con actividad digna de todo encomio, ha ordenado emprender á costa de su particular peculio, las obras de restauración del mencionado convento de Carmelitas...

La noble obra del señor Espinosa de los Monteros, debe servir de ejemplo en lo sucesivo, en esta desgraciada ciudad, que impasible ha visto, al tiempo y á los hombres, destruir las páginas más gloriosas de la historia cordobesa, representada en soberbias obras de arte y en notables monumentos" (620)

Como decíamos anteriormente esta polémica suscitada por las obras de Valdés Leal tuvo sus adversarios, a los que nada intersaba la salvación del retablo y para los que "no merecía la pena el ruido que habían dado los cuadros de Val

---

(620) ENRIQUE ROMERO DE TORRES. :DIARIO CORDOBA, 29-1-98



dés Leal , y que este pintor no valía ni mucho menos" (621), lo que Enrique había afirmado.

Los nuevos investigadores empiezan a preocuparse por el pintor sevillano -aunque en un principio Sevilla y Córdoba se disputaron su nacimiento- (622) , entre los que destaca Beruete y Moret, hijo.

Cabe destacar del pintor de los muertos -según Enrique- su personalidad independiente, su habilidad para el color -recuerda a los venecianos-; "complejo, incorrecto y desigual á veces, nunca pierde su sello peculiar y característico; fiado en sus fuerzas estudia la naturaleza, obtiene

---

(621) ENRIQUE ROMERO DE TORES: Valdés Leal, cuadros y dibujos inéditos de este pintor  
Pág. 350

(622) La disputa se produce ante el desconocimiento de la partida de bautismo de Juan de Valdés Leal, considerado por Palomino como sevillano y por Ceán Bermúdez como cordobés; así los investigadores se adscriben a la línea que creen más conveniente -o que mejor prefieren-, así por ejemplo Beruete y Moret y Celestino López Martínez, siguiendo a Palomino y Gestoso y apoyándose en el Padrón que mandó a hacer la ciudad de Sevilla en 1615, lo consideran sevillano, mientras que Enrique -en un principio- se inclina más a pensar -siguiendo a Ceán Bermúdez- que era cordobés, hasta que él mismo encuentra los documentos irrefutables que marcan a Sevilla como lugar de nacimiento del pintor.

la forma que acopla a su ideal, interpreta los misterios del color y claro oscuro, llega á la originalidad y crea un estilo propio, personalísimo que trasmite á todas sus producciones" (623)

Para él no solo era un pintor sino un filósofo -"pintor también filósofo"- "Valdés Leal parece que goza cuando pinta auntos con figuras que él puede ataviar esplendidamente á su gusto, dando rienda suelta á su poderosa fantasía y originalidad..." (624), y en esta línea parece seguidor de Narciso Sentenach, cuando dice: "En lo que sobresalía en primera línea entre los artistas sevillanos era en el color, conociendo como el mismo Murillo la paleta, manejando estos elementos, que arrastra á la multitud, con habilidad extraordinaria, y tan en consonancia con la escuela en lo que desarrolla, indulgente con alguna pequeña incorrección en la forma, pero severa siempre con la más leve nota discordante.

Su ejecución, tan libre, que peca en desenfadada, era prodigiosa, y así sólo se comprende su velocidad, á costa del dibujo y de la madurez del pensamiento.

Mas cuando su atención se paraba, cuando se proponía realizar una obra verdaderamente artística, escapaban de su paleta tales, que la inmortalidad ha venido a coronar las... Sin disputa es Valdés Leal el pintor más fantástico de España..." (625)

---

(623) Op, cit. Pág. 344

(624) Op. cit. Pág. 353

(625) SENTENACH Y CABAÑAS ,Narciso: La pintura en Sevilla...  
Pág. 70-71



Aunque en el caso de Enrique, no debía soportar la comparación con Murillo -el gran maestro para los críticos románticos del momento, a partir del cual se medía a los demás-.

Para él, el deambular de Antonio del Castillo y Valdés Leal, su discípulo, estuvo muy cercano en la primera etapa cordobesa del pintor de los muertos. Así mismo observa cómo en esta primera etapa son frecuentes debido a su "inexperiencia", incorrecciones técnicas; "desenfado y valentía en la pincelada", "dureza y sequedad en las empujadas tintas"; en este primer momento "lucha y oscila entre los ímpetus de su genialidad, ya revelada, y la discreción y prudencia que le exigen las cláusulas del arte" (626)

Precisamente para recuperar a esta gran figura del mundo artístico lanza la idea de organizar una magna exposición, semejante a las retrospectivas celebradas de Rosales, El Greco y Zurbarán, sobre todo, sobre todo, aprovechando la estancia al frente del Ministerio de Instrucción Pública de Amalio Gimeno, al que considera "hombre de vasta cultura y entusiasta de las bellas artes" (627); los nombres que propone como organizadores, son destacados historiadores e investigadores de esta área cultural: Beruete y Moret, Herrero, Gestoso, Tormo, Avilés, Sentenach, Alcántara, Saint-Aubín y Rodríguez Codolá; no duda que "con tan valiosos elementos se llevará a efecto este certamen, que considera necesario para la completa rehabilitación de Val

---

(626) ROMERO DE TORRES, E: Op. cit. Pág. 356

(627) Op. cit. Pág. 360

dés LEAL , y que sería, a la vez, de suma importancia y trascendencia para el estudio de nuestra gloriosa pintura nacional" (628)

Y aunque ello no fue posible, él mismo se encargará de la organización de un magna exposición en Córdoba en el mes de mayo de 1.916, con rotundo éxito.

Sin duda, las obras por las que mejor se conoce a Valdés Leal es por los Jeroglíficos de la muerte del Hospital de la Caridad de Sevilla. Destacadas por todos los estudiosos, de ellos señalará Enrique no solo la poderosa fantasía que empleó el pintor sino también el espíritu romántico -"romántico por excelencia"- (629) del mismo que tan bien supo traducir las dolencias de don Miguel de Mañara. Pero como una contradicción más del periodo barroco y que se tradujo en la época que a él le tocó vivir se pone de manifiesto un "singlar realismo y originalidad en estos lienzos simbólicos" (630)

---

(628) Op. cit. Pág. 360

(629) Este espíritu romántico que él destaca lo hace basándose en los asuntos fúnebres, tristes y desconsoladores que "revelan claramente el carácter romántico de Valdés Leal, su fúnebre pesimismo y su inclinación a este género de pintura" (ROMERO TORRES, E. : El pintor de los muertos. Más obras inéditas de Valdés Leal, Pág. 10

(630) ROMERO DE TORRES, E. : Op. cit , Pág.6



Como fuente de inspiración, Enrique, señala La Danza de la muerte, poema que ejerció cierta influencia en la literatura europea de la Edad Media, y que ya se imprimía en Sevilla el 20 de marzo de 1520 por Juan Valera de Salamanca, pero también las populares coplas de Jorge Manrique. Y aunque no conociera el fresco titulado LA muerte del primitivo Orcagna y que puede contemplarse en los muros del cementerio de Pisa, observa Romero de Torres, el espíritu delicado y exquisito con que está tratado el tema, con pensamiento dramático y loable utilización de la alegoría acercando los límites de la poesía y el arte.

En todo caso, destaca, la necesidad de hacer numerosos estudios del natural, apoyándose, sobre todo, en los estudios de esqueletos y cadáveres reales, y que con ello, consiguió emocionar al espectador haciendo sentir escalofrío de terror al contemplar los Jeroglíficos, esos cuadros donde la muerte nos habla de lo fugaz y mísero de la existencia.

Y cómo no debemos constatar la reiterada comparación con Murillo que Valdés tuvo que soportar, no solo en vida sino posteriormente, reflejada en los estudios críticos de numerosos investigadores. Se aprecia en Valdés, en las producciones de los últimos años una acentuación de la dulzura del pincel y la factura, la transición entre colores, el modelado y la atmósfera blanquecina, grisacea y vaporosa, lo que llevó a emparentarlo con las transparentes nubes que envuelven a muchas composiciones de Murillo.

Al contraponer los estilos del artista fueron partidarios de seguir un camino fácil, así por ejemplo Tormo reconocía "que esta segunda manera de Valdés, significa un arrepentimiento, un volver a lo académico, en que padece la prestigiosa categoría del pintor; era voluble y le faltó carácter, no era un convencido de su revolución, que la terminó traicionándose a sí mismo".

Como explicación convincente seguían dándose los constantes cambios de ciudad; una vida entre Córdoba -donde se educó-, y Sevilla -donde ejecutó la mayoría de sus obras- que tenían tradiciones y gustos artísticos diferentes, a pesar de su proximidad, Córdoba fue siempre más dibujante que colorista, lo contrario que Sevilla, donde Murillo seguía representando el deseo de toda la escuela sevillana; aquí ocurría algo similar al caso italiano entre venecianos -coloristas- y florentinos -dibujantes- .

En su análisis observamos unas matizaciones muy cercanas a las ideas de Wölfflin (1.864-1945), con una concepción del estilo semejante a la que hiciera el crítico alemán en su obra Conceptos fundamentales de la Historia del Arte (1915), aun cuando muchas de las afirmaciones las hiciera entre 1.907-1910, es decir con anterioridad a la obra de Wölfflin, para el que "los venecianos constituyen frente a los florentinos la escuela pictórica" (631), y que definió el estilo lineal y pictórico de la siguiente manera:

El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al es

---

(631) WOLFFLIN: Op. cit. Pág. 46



pectador un sentimiento de seguridad, como si pudie se tocarlos con los dedos, todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas. Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas. Dibujo y modelado no coinciden ya en sentido geométrico con el substrato plás-tico de la forma, reduciéndose a reproducir la apa-riencia óptica de la cosa. (632)

"El uno es el estilo del ser; el otro, un estilo del parecer"... Queda con esto desplazada la idea toda de la obra artística: la imagen táctil se ha convertido en imagen vi-sual, cambio de orientación el más capital que conoce la historia del arte".

"En estas circunstancias érale muy difícil á Valdés Leal triunfar en Sevilla, con su manera del 57 y 58, viéndose en la imprescindible necesidad de amoldarse al medio para agradar, y, en consecuencia, seguir á Murillo. Algo de es-to le ocurrió a Antonio del Castillo, maestro de Valdés; cuéntase que ante el "San Antonio" de la Catedral, quedó sugestionado de tal modo, que abandonó seguidamente á Se-

---

(632) Op, Cit. Pág. 30-31

á Sevilla y pintó en Córdoba un San Francisco á imitación del estilo de Murillo. ¿Qué extraño es que Valdés fuese atraído, como su maestro, por la manera seductora del pintor de las Concepciones?" (633)

Sus investigaciones acerca del periodo barroco, alcanzan a gran número de artistas, su interés por los maestros barrocos cordobeses -sobre todo, la dinastía de los Castillo- le llevó a interesarse por otros artistas "menores" a los que a veces confundió con algún Castillo, como es el caso de Pablo Legot (634)

---

(633) LOPEZ Y MARTINEZ, Celestino: Valdés Leal y sus discípulos.... Pág. 24

(634) Su interés por este pintor le llevó a dar ciertas pinceladas de un pintor desconocido. Y como el mismo dice en su estudio sobre Legot: "Afortunadamente vivimos una época de febril investigación; á diario están saliendo a la luz infinidad de nombres de artistas ilustres que estuvieron ignorados durante siglos. La facilidad de comunicaciones, el libro, el folleto, el periódico, la revista, el fotografo y la fototipia han facilitado de modo extraordinario y han ensanchado la esfera de acción á la crítica moderna, que cada día consigue mayores triunfos revelándonos errores, secretos y misterios que parecían inexplicables y estar sepultados en insondable abismo.



La realización del Catálogo de Cádiz le había dado la oportunidad de conocer numerosas obras dispersas en Iglesias y conventos, así como, de poder comparar las obras de los autores que ya conocía con las nuevas de que tenía noticias.

Cuando llega a la Catedral de Cádiz tiene ocasión de contemplar "un hermoso lienzo de grandiosa composición y brillante colorido que representa el misterio de la Epifanía, magistralmente ejecutado. Es una de las obras más notables que guarda la Catedral...." (635) , cuadro que ha venido creyéndose "hasta ahora como original del pintor Agustín del Castillo, hermano de Juan, el maestro de Murillo, Alonso C. y Pedro de Moya", y que tenía un estilo muy parecido al de Velázquez (636). Tanto Ceán como Ponz, así co-

- 
- (635) ROMERO DE TORRES, E. : El pintor Pablo Legot...Pág. 1
- (636) Respeto a esto Enrique había afirmado la necesidad de estudiar el estilo en cada autor , con el fin de probar la autoría, pues cada uno tiene unas características que le son propias: "alguien ha dicho muy bien que el estilo es el hombre, y esta lógica afirmación de la crítica, respecto a las bellas artes, á ninguna pudiera aplicarsele mejor y con más propiedad que á la pintura, por ser de todas ellas la que más imprime el sello peculiar y personalísimo á sus creaciones" (ROMERO DE TORRES, E.: El pintor Pablo Legot....Pág. 2

mo muchos escritores y cronistas, posteriores de Cádiz "han venido afirmando rotundamente que La Adoración de los Reyes era de Agustín del Castillo y que estaba firmada" (637)

Tras estudiar el lienzo puede comprobar que no existe tal firma y además duda mucho de la autoría del pintor sevillano debido a que es un autor bastante conocido para él, pues como tiene ocasión de explicar: "En el Museo de Pinturas de Córdoba, que tengo a mi cargo, hay dos cuadros de Agustín del Castillo: Representan La Santísima Trinidad y una Purísima Concepción, los cuales ni remotamente tienen relación alguna con La Adoración de los Reyes, hermosísimo lienzo que revela á un gran colorista y á un artista superior que puede codearse muy bien con los maestros del Siglo XVII..." (638)

"El estilo de Agustín del Castillo es completamente diferente al autor anónimo del lienzo de la capilla de la Adoración de los Reyes, del cual dijo Ponz entusiasmado que tenía mucho estilo de Velázquez. Agustín del Castillo no es nada más que un pintor correcto; pero duro en la línea y desabrido y seco en el color. Su estilo es diferente al de Velázquez, como se ve en sus cuadros, de tonalidades mates, que parecen hechos al fresco, procedimiento que empleó con gran práctica y habilidad en algunos claustros y bóvedas de las iglesias de Córdoba. Es más dibujante que colorista, como su hijo Antonio, si bien éste llegó á superar en mucho al autor de sus días". (639)

---

(637) Op. cit. Pag. 1-2

(638) Op. cit. Pág. 3

(639) Op. cit. Pág. 2



Así tras argumentar que no podía ser el autor del lienzo en cuestión pasa a la búsqueda del mismo tomando como base de la investigación el **estilo**, es decir, partiendo de un análisis estrictamente formalista, llega a conclusiones válidas (640)

Este sentimiento de Enrique -delimitando el campo de la historia del Arte en cuanto forma- es el mismo al que en su día manifestara Wölfflin:

Con los esquemas de los tres ejemplos de estilo, individual, nacional y de época, hemos aclarado los fines o propósitos de una Historia del Arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión: como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal. Es evidente que con todo esto no se ha tocado la calidad artística de la producción. El temperamento no hace obras de arte, ciertamente, pero constituye lo que puede llamarse la parte material del estilo, en el sentido amplio de abarcar también el especial ideal de belleza (tanto individual como el de una colectividad). Los trabajos historicoartísticos de esta índole están muy lejos aún del grado de perfección a que pueden aspirar, pero la tarea es atrayente y agradecida.  
(641)

---

(640) Ver el comentario que hemos hecho en la nota 636

(641) WOLFFLIN, Enrique :Conceptos fundamentales en la historia del Arte ... Pág. 13-14

Por ello y tras analizar ciertas obras de la Iglesia de Lebrija y Espera puede llegar a la conclusión de que:

"Las pinturas de estos dos retablos delatan á un mismo temperamento , á un mismo artista, y tienen muchísima semejanza y gran parentesco, especialmente las dos adoraciones de los Reyes, con el cuadro de igual asunto existente en la Catedral de Cádiz, el cual , por sus grandes dimensiones, debió pertenecer a otro grna retablo. Es el mismo modo de agrupar las figuras de tamaño mayor que el natural la misma indumentaria de los Reyes, los mismos tipos de modelos que parecen retratos de personajes de la época, la misma entonación, el mismo colorido y efectos de claroscuro y, por último, de igual estilo, tan característico en toda obra de arte para buscar su genealogía" (642)

Como conclusión podemos decir que el análisis que Enrique hace de Valdés Leal está en la línea de los **conocedores**, encabezados por Passavant, ya que con un programa muy cercano a este comprueba directamente los datos, se acerca hasta las obras, con la intención de hacer un catálogo exhaustivo y lo más completo posible de la obra.

Levado por un espíritu eminentemente recopilador admira a los autores que ha sabido realizar esta labor que también fue la suya : "Tanto á Ponz como á Ceán les cabe la gloria de haber sido los primeros que empezaron á catalogar nuestra gran riqueza artística, hoy ya tan mermada por desgracia, Ellos fueron los que nos han suminsitrado -como si

---

(642) ROMERO DE TORRES, E. : OP. cit. Pág. 4



dijérmos- la síntesis de ella; los que nos dejaron los inapreciables y poderosos materiales que han servido de base á posteriores investigaciones y estudios modernos" (643)

Esto enlaza directamente con su preocupación por el Patrimonio, y sobre todo con su afán recopilador manifestado a través de los CATALOGOS MONUMENTALES, que comentaremos más adelante.

---

(643) Op. cit. Pag. 3

### 5.3. ENRIQUE ROMERO DE TORRES: LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO

De todas las ciudades que forman Andalucía Alta y Baja, ninguna ostenta una fisonomía tan propia, tan fuerte y tan característica como Córdoba. Y este privilegio con que la dotó la Naturaleza y la historia, está reconcentrado en su Zona Artística y hay que conservarlo.

#### .Enrique Romero de Torres.

El año 1.895 marcará un punto importante no sólo en su vida personal sino profesional. Es el año de la muerte de su padre; fecha en la que debe regresar a Córdoba para hacerse cargo de la Dirección del Museo de Bellas Artes, cargo que desempeñaba su padre, iniciando también su actividad de profesor de una cátedra de dibujo en la Escuela Provincial de Bellas Artes, hasta que ésta se refundió en la Escuela de Artes y Oficios. Debe cubrir el vacío que su padre deja tanto en la Comisión de Monumentos como en el Museo Arqueológico.

El fallecimiento de Romero Barros supondría una crisis dentro de la intelectualidad y animación cultural cordobesa.



En un principio, Francisco de Borja Pavón toma el relevo de Romero Barros en la dirección del Museo Arqueológico y como secretario interino de la Comisión entrará D. Antonio M<sup>a</sup> Escamilla y Beltrán ( 644).

Aunque poco después Francisco de Borja cederá el puesto del Museo a Enrique Romero de Torres que sería director del arqueológico hasta 1.898 que entraría en él un miembro del Cuerpo de Archivos y Bibliotecas: D. Ricardo Gómez Sánchez. En la Comisión de Monumentos de Córdoba entraría Enrique como vocal de la Academia de San Fernando.

Los cargos como había pasado a su padre, se irían sucediendo y en 1.898 Enrique Romero de Torres fue nombrado de legado de la Junta Diocesana de reparación de templos (645). Todo ello obligará a Enrique a efectuar estudios históricos y arqueológicos de los monumentos y edificios, como fuera practica habitual de su padre, na labor que él conocía muy bien gracias al ambiente que había respirado desde niño. Así por ejemplo en 1.897 (646) publicó "Un nuevo descubrimiento para la Historia Monumental de Córdoba", se trataba del des cubrimiento de 11 capiteles en una casa del Conde de Robledo, que muy pronto dio a conocer Enrique. Y ya en 1.898, mé

---

(644) Archivo de la Comisión según sesión 12 de Diciembre de 1.895.

(645) El mismo día es decir 7-11-1.898 según consta en el Archivo de la Comisión de Monumentos se había nombrado también a Francisco de Borja Pavón delegado de las reparaciones en la Mezquita-Catedral. Tiene esto gran importancia a tenor de las reparaciones de singular relevancia que bajo Ricardo Velázquez Bosco se estaban llevando a cabo.

(646) D.C. 24 Octubre.

tido de lleno en la problemática de conservación de Monumentos lanza su escrito titulado "La Sinagoga de Córdoba en peligro" (647). Con lo cual se consiguió aquello por lo que tanto había luchado, la restauración del bello Monumento.

A finales de 1.897, se había producido otra gran polémica referente a los Cuadros de Valdés Leal de la Iglesia del Carmen Calzado, escribe entonces en el Diario Córdoba su artículo "Los cuadros de Valdés Leal en peligro" (648).

El estado ruinoso de la Iglesia, hacia temer que al desplomarse la bóveda que cubría el Altar Mayor del Templo, donde estaba colocado el gran Retablo pudiera dañar las obras. Pide, entonces Enrique que se restaurase el templo y que mientras se trasladasen al Museo los cuadros de Valdés Leal. Años antes ya su padre había intentado que estos cuadros figurasen para siempre en el Museo. Todo un tema polémico desde la época de la exclaustación y que ahora podía resolverse aunque el Cardenal Herrero que tenía entonces en sus manos el tema optó por depositar los cuadros en la Sacristía de la Iglesia parroquial de San Pedro según nos informa En-

---

(647) Diario Córdoba 20 de Noviembre de 1.898. Se reprodujo en el Heraldo de Madrid el 26 de Noviembre. Aunque el 24 de Noviembre había aparecido una vibrante carta del Conde de Torres Cabrera dirigida a Enrique felicitándolo por el artículo con el que inició su carrera de triunfos. Recordemos, por otra parte la labor de su padre en pro de este edificio.

(648) Diario Córdoba: "Los Cuadros de Valdés Leal en peligro" 22-Diciembre-1.897, Ver el capítulo que hemos dedicado a la pintura barroca.

rique en su artículo del 19 de Enero de 1.898: "Los cuadros de Valdés Leal" (649).

Este con acto con la obra de Valdés Leal dejará en Enrique profunda huella, hasta el punto de hacerse un gran especialista del tema, organizando exposiciones y localizando un gran número de datos y obras del insigne pintor.

En 1.898 la arqueología cordobesa se robustece debido precisamente a un descubrimiento de Enrique, en el Ex-convento de Jesús Crucificado aparecería un magnífico mosaico romano de tesselas de colores (650).

Con los inicios del nuevo siglo, y tras el desastre del 98 que tanto había marcado no solo la vida económica sino también la cultural, empieza a normalizarse la sociedad y con ella la vida artística. Nuevas ideas empiezan a rondar

---

( 649) Diario Córdoba.- 19-Enero-1.898. En él felicita Romero de Torres al Sr. Obispo por la inteligente salvación de los cuadros que llevó a cabo. El 4 de Enero de 1.898 había aparecido también en el Diario Córdoba un artículo de Redel en el que se hacía eco del revuelo que había despertado Enrique para salvar los cuadros de Valdés Leal; siendo la 1ª vez que ello ocurría, ya veremos que después, de nuevo estarán en peligro.

( 650) Da cuenta de este descubrimiento en el Diario Córdoba. "El mosaico de Jesús Crucificado", 16-Abril-1.899. Leyó su trabajo en la Academia, siendo presentado por D. Rodrigo Amador de los Rios como correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, siendo muy aplaudida la lectura por lo que aquella corporación acordó por unanimidad, publicarlo en el Boletín de dicha Academia. Así aparece reproducido en su integridad en el BRASF. XIX (1.899) Pág. 101-103.



por las cabezas de nuestros eruditos; de las cuales una de las más importantes va a ser la idea de la formación de los Inventarios-Catálogo de todo el Patrimonio español, según iniciativa del académico D. Juan Facundo Riaño, secundada por el Ministerio de Instrucción Pública Sr. García Alix. Un gran proyecto global que iría encargándose a los estudiosos más destacados, se encuadra dentro de la política apoyada por el mismo Conde de Romanones para hacer de España un "museo Vivo" sobre todo en pro de la protección del fomento turístico.

Y dentro de esta gran política hemos de considerar uno de los logros más importantes de Enrique Romero de Torres como será la creación en 1.903 de una sección de Arte Moderno en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Tuvo como importante colaborador a D. Angel Avilés -Académico de Bellas Artes y Consejero, entonces, de Instrucción Pública -prócer importante de las artes cordobesas; obtienen obras de Romero Barros, Muñoz Lucena, Eduardo Cano, Valeriano Bécquer, Jiménez Martín, Alvarez, Armesto, Alejandro Seiquer, Jiménez Aranda, Fernandez Alvarado, Emilio Ocón, Ma Luisa de la Riva, Manuel Villegas Brieva, Francisco Alcántara, José Garnelo y Alda; a lo que contribuyeron, también, con sus propias obras, es decir, de Enrique y Angel Avilés. Siendo hoy la base de la sección dedicada a Arte Contemporáneo del Museo.

Además los grupos escultóricos "Amor y Trabajo" de José Monserrat Portella; "Bacante" de Manuel Castaños; "Lucio Anneo Séneca" de Mateo Inurria, y "En la Escuela" de Rafael Galán Sánchez. Quedaba así inaugurada la nueva sección el 10 de Enero de 1.904. En este año, también y tras la muerte de D. Francisco de Borja Pavón, hubo una nueva reestructuración de la Comisión de Monumentos, pasando Enrique Romero de Torres a ocupar el cargo de Secretario de la Comisión.

Y en 1.905 volvía Enrique a conseguir de la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, una nueva colección de estampas y bajorrelieves procedentes de la Real Academia de San Fernando y una colección de cuadros procedentes del Museo Nacional de Arte Moderno. Figuran ahora: "El tajo de Ronda" de Federico Ferrandiz; "En peligro", marina de Enrique Gaborit; "Remordimiento", escultura de José Alcina; "Idilio" grupo en yeso de José Riquer; y "El barbero de la aldea", grupo en yeso de Braulio Alvarez Muñoz. Con esto se creaba definitivamente la sección de Arte Moderno del Museo Cordobés que respondía, precisamente, a la política que hemos comentado del Conde de Romanones inclinada al fomento del turismo en la ciudad.

Al hilo de esta actividad cultural, en su faceta teórica como miembro de una entidad preocupada en todo momento por la recuperación de los Monumentos del pasado seguirá haciendo sus incursiones en la pintura, aunque eso sí cada vez con menos asiduidad. Se presenta a la Exposición Nacionales celebradas en Madrid en 1.901 y 1.904, siendo laureado con sendas medallas de bronce, por sus cuadros "Alrededores de Córdoba" y "camino de los Villares", respectivamente.

Aunque debe en adelante, consagrar todas sus fuerzas a actividades como fomentar el Museo Provincial de Bellas Artes, que como ya hemos señalado había enriquecido con la creación de una sección de Arte Moderno, gracias sobre todo a la donación de su buen amigo Angel Avilés en honor al cuál se creará la sala que lleva su nombre. Hizo gran hincapié en la sección de arte Romántico, del que su padre fue el máximo representante cordobés, con el fin de dar a conocer un periodo de la pintura bastante ignorado, hasta entonces. Aunque observa como se va quedando pequeño el local que hasta entonces compartían con el de Bellas Artes el Museo Arqueológico

y la Escuela de Música, y decide buscar locales adecuados e independientes, para los dos últimos centros, quedándose los que éstos ocupaban para ampliación del Museo adquiriéndose además para lo mismo, dos casas contiguas a éste, en la Plaza del Potro.

En 1.907 acomete una de las empresas más fructíferas -aun que poco reconocida- de su quehacer teórico-artístico ya que a propuesta de la Comisión Mixta de las Academias de la Historia y San Fernando, fue nombrado Enrique y por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 27 de Mayo de 1.907, para catalogar la riqueza artística y Monumental de la Provincia de Cádiz (651).

El catálogo quedó terminado y entregado por su autor en 1.909, en la Dirección General de Bellas Artes, y allí estuvo muchísimo tiempo -veinte años-, lapso que sirvió para que algunos autores cogieran datos y fotografía que presentaban como inéditos lo que acarreó más de un problema a Enrique.

Por fin y pasados veinte años, una Comisión integrada por representantes de las Academias española y de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, hizo un detenido estudio y escrupulosa selección de casi todos los catálogos de las provincias de España, que manuscritos obraban en el Ministerio y merecían publicarse, y entre los pocos designados por dicha Comisión figuraba éste, que empezó a imprimirse en los talleres del Instituto Geográfico Catastral por Real Orden de 14 de Enero de 1.928.

---

(651) De ello hablaremos en el capítulo correspondiente a los catálogos.



Peor suerte corrió el Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Jaén, que había iniciado en 1.913, pero que no pudo concluir debido a la supresión por parte del Ministerio, de la asignación a este tipo de obras. No obstante la entregó casi terminada acompañada de gran número de fotografías y clichés, pero que nunca llegaron a publicarse y que hoy permanece inédita en su archivo personal (652).

A la hora de hacer los Catálogos, Enrique emplea uno de los métodos más fiables ya que recorre pueblo por pueblo toda la geografía provincial de Cádiz y Jaén. Visita todas las iglesias, conventos, palacios... por pequeños que sean y que están diseminados por toda la provincia. Para ello preparaba rutas sobre un mapa en el que señalaba los lugares a recorrer (653), cogía su cuadernillo de apuntes y la pesada máquina de hacer fotos, y así, concienzudamente, investiga y va relacionando todos los bienes que componen el patrimonio de un pueblo. Por ello tiene anécdotas y aventuras como cuando recorriendo en 1.914, la provincia de Jaén, en un pueblecito llamado Fuente del Rey, le confundieron con un espía alemán, y fue detenido (654), precisamente por lo poco habitual que era ver por aquellos parajes a un hombre con

---

(652) En el apartado dedicado a documentación hemos incluido el índice de esta interesante obra inédita.

(653) Precisamente hemos encontrado estos mapas con las señales hechas de los lugares a visitar.

(654) "El Imparcial" 18-Noviembre-1.914 y Diario Córdoba 1-  
Noviembre-1.914.

gabardina, sombrero y una gran maleta dónde llevaba su material fotográfico y apuntes.

Por estos años sigue Enrique dando cuenta de sus investigaciones en Córdoba y provincia, así en 1.910 presenta su estudio sobre antigüedades romanas y visigóticas<sup>(655)</sup>. Descubre también en esta fecha de Juan de Mesa fue bautizado en la parroquia de San Pedro, por lo que propone al Obispo que sea señalado aquel lugar con una lápida, recordando dicho acontecimiento, dea que al prelado pareció acertadísima. Recordemos que ya anteriormente, por iniciativa suya se había propuesto dar el nombre del artista a una calle de Córdoba.

Como ya indicamos anteriormente Enrique investiga con verdadera pasión al pintor Valdés Leal y en 1.911<sup>(656)</sup> aparecen ya algunos de sus éxitos, dando a conocer la partida de bautismo del pintor, así como algunos cuadros del maestro barroco.

Otra de sus iniciativas fue rescatar la personalidad de Antonio del Castillo, así en 1.912, publica en la Revista "Nómada" un completo estudio del pintor cordobés, dando bastantes noticias meditadas de éste, proponiendo que sea colocada una lápida en la casa en que este murió, según él había descubierto<sup>(657)</sup>.

---

(655) Diario Córdoba "Nuevas antigüedades romanas y visigóticas de Córdoba" 16-Febrero-1.910.

(656) Diario Córdoba 16-Noviembre "La patria de Valdés Leal", en él se alude también al artículo publicado por Enrique en Barcelona, en la revista "Museum" acerca del descubrimiento.

(657) Diario Córdoba 16-Febrero-1.912 y Diario Liberal de Córdoba 12-Febrero-1.912.

El 28 de Febrero, acuerda el Ayuntamiento que se realice la iniciativa de Enrique y se rinde homenaje a Antonio del Castillo, aprobando también el que debe hacerse a Eduardo Lucena (658).

En 1.913 se produce, también, uno de los hallazgos más comentados de su carrera como es el retrato de Góngora pintado por Velázquez (659), dando con tal motivo una conferencia en el Ateneo de Madrid, anunciando su descubrimiento.

Su preocupación por la figura de Valdés Leal le lleva a organizar en 1.916 una importantísima exposición, la primera en España sobre este pintor, que tuvo honda repercusión en toda la geografía nacional (660).

Este mismo año hace un descubrimiento muy interesante para la historia del arte cordobés ya que da a conocer la fa-

---

(658) Diario Córdoba 28-Febrero-1.912.

(659) Heraldo de Madrid 2-Junio-1.913, Pág. 1.

(660) "La esfera", Madrid 15 de Julio " posición de Valdés Leal "Reproduce 5 cuadros y califica dicha exposición de verdadero acontecimiento artístico. Alaba el infatigable entusiasmo de Enrique su cultura y competencia en los que se refiere a la pintura española. Un verdadero triunfo por la resonancia que alcanzó. "ABC" 28-Mayo "Inaguración de la Exposición de Valdés Leal "Presenta a Enrique con las autoridades el día de la inaguración.

"ABC" 20-Junio "Valdés Leal en la Exposición de Córdoba". Un artículo crítico de la obra de Valdés Leal comentando los cuadros expuestos en la Exposición organizada por Enrique.



chada que hoy podemos contemplar-del Hospital de la Caridad- que abre a la Plaza del Potro. Una fachada que permanecía oculta por una obra posterior y que impedía ver la belleza de la misma, por lo que él ordena limpiar la fachada con el fin de que pueda contemplarse tan singular arquitectura (661)

En 1.917 se propone rendir culto a uno de los grandes escritores españoles, Cervantes. Sabemos que la Posada del Potro es uno de los lugares que el escritor plasmó en sus obras, para dar cuenta de ello -y tal como hoy aparece- Enrique propone hacer una lápida que reconocía la plaza como lugar cervantino; para ello reúne, con el fin de homenajear a Cervantes, a un nutrido grupo de intelectuales, con el fin de que envíen trabajos alusivos el acto, de esta forma el 23 de abril de 1.917 fue colocada la lápida en un emotivo acto que contó con lo más destacado de la intelectualidad cordo-

---

(661) Diario Córdoba 25-Noviembre-1.916 da cuenta del descubrimiento de la fachada del Hospital de la Caridad. Diario Córdoba 23-Diciembre-1.916, elogia, precisamente a Enrique por este descubrimiento, por el cual Córdoba vuelve a ganar una interesante fachada, enriqueciendo así el panorama artístico.

"La Unión Ilustrada" 18-Enero-1.917, dio también cuenta en su sección gráfica (pág. 10) de la portada del Hospital de la Caridad, recién descubierta. "La libertad" de Madrid -2 de Junio de 1.921. Pág. 2.

besa (662). La inscripción de la lápida fue redactada por el insigne cervantista Rodríguez Marín.

Con motivo de la exposición que tuvo lugar en 1.916 se volvió a levantar la polémica del estado de los cuadros del Carmen Calzado, ante lo cual Enrique va a solicitar la restauración de los mismos, lo que consigue en 1.918 (663).

Era un deseo que tenía Enrique, desde que inició sus avatares en la Comisión de Monumentos ya que veía la necesidad de que se limpiaran y forraran los lienzos de este pintor lo que consiguió gracias a la ayuda que le prestó Eugenio Barroso. Encargó este delicado trabajo al artista especializado, en la limpieza y forrado de cuadros antiguos, de aquella época, D. Manuel Alarcón, el cual había hecho con éxito esta operación en varios cuadros de Murillo y Zurba-

---

(662) Diario Córdoba 23 de Abril de 1.917 "del Homenaje de Córdoba a Cervantes". El Diario de Córdoba le dedica un número y da cuenta de los escritos que enviaron los ilustres escritores publicando los trabajos literarios y las firmas que lo avalaron. Rodríguez Marín decía: "Hoy, por iniciativa y a expensas de algunos cordobeses de su tierra natal, entre los cuales figura mi querido amigo don Enrique Romero de Torres, uno de los espíritus más ilustrados y activos de que Andalucía puede ufanarse, hoy digo, la ciudad de Córdoba paga a Cervantes el tributo visible y permanente..." "La Unión Ilustrada". Madrid, 10-Mayo-1.917. "La lápida de Cervantes" Pág. 14.

(663) De ello da cuenta el "Diario Liberal" 20-Mayo-1.918. Los cuadros de Valdés Leal y el "Defensor de Córdoba" de esta misma fecha. Diario Córdoba 22-Mayo-1.918 "La restauración y limpieza de los cuadros de Valdés Leal".



rán en el Museo de Sevilla, recibiendo felicitaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1.921, estaban ya terminadas las restauraciones; el arreglo de los cuadros fue importante ya que se salvaron de un deterioro que pudo hacerlos desaparecer (664).

Por estas fechas (1.918-1.919), Enrique va a dar los consejos para el arreglo de la plaza de los Dolores, una de las más importantes de la ciudad y de más esencias cordobesas que enlaza directamente con el espíritu de la generación romántica y que por aquellas fechas presentaba un estado ruinoso (665).

Podemos constatar que durante la dirección por parte de Enrique del Museo de Bellas Artes este adquirió renombre internacional (666).

---

(664) Diario Córdoba 4-Agosto-1.921 "El Retablo de la Iglesia del Carmen" Diario Liberal 12-Septiembre "Un cuadro de Valdés Leal", Diario Córdoba 13-Septiembre "El Retablo de Valdés Leal en la Iglesia del Carmen", La voz, 13-Septiembre, El Noticiero Sevillano, 13-Septiembre "De Córdoba. Una obra de arte". En todos se elogia y felicita a Enrique por su preocupación por unos cuadros que sufrían un deterioro constante.

(665) Diario Liberal, 19-Septiembre.

(666) De hecho muchas informaciones se hacen eco de ello: "El Telegrama del Rif, 9-Febrero-1.921. Da una información general sobre el Museo y habla de la gran labor llevada a cabo por Enrique Romero de Torres.



En 1.924, y dentro de su constante preocupación por el casco histórico, emprende una labor que concluirá años más tarde, ya que pide que se declare Monumento Histórico Artístico el Conjunto de la Plaza del Potro, y decimos que concluirá años más tarde ya que como sabemos esta declaración será efectiva al entrar en vigor aquella que acogerá a todo el casco Histórico, en 1.929 (667).

Para completar la ornamentación de esta plaza, conseguirá, así mismo, la colocación del actual triunfo de San Rafael que la preside, como elemento visual indiscutible en un centro que fue durante muchos años el mayor centro cultural de la ciudad (668).

En este año realiza la primera Exposición de Guadameciles celebrada en España publicando el Catálogo Ilustrado de la Exposición, y que había sido posible gracias al apoyo del Ayuntamiento, dentro de los actos que con motivo de la feria de Nuestra Señora de la Salud se habían preparado, y que fue organizada por Enrique como Delegado Regio de Bellas Artes y que constituyó un gran acontecimiento popular y artístico.

Se produce este año un gran escándalo artístico ya que

---

(667) Diario Córdoba 17-Julio-1.924, Fernando Vázquez se adhiera a esta iniciativa de Enrique aplaudiendo su decisión: "D. Enrique Romero de Torres ese incansable paladín de cosas de arte, al par que enamorado mayor de Córdoba, ha conseguido merced a su celo, a su actividad, a su formidable insistencia, una nueva merced del poder público que a la ciudad beneficia".

(668) La voz, 28-October-1.924: "Bendición de San Rafael del Potro". "El Defensor de Córdoba", 28-October "El acto de ayer" referido a la bendición de San Rafael y felicitando a Enrique.

los artesonados del Convento de San Francisco de Lucena, se habían vendido clandestinamente, por lo que enterado Enrique y como Delegado de Bellas Artes, les sigue la pista hasta lograr detenerlos en la frontera, evitando así que salieran de España tallas tan interesantes (669); precisamente y debido a su amistad con el Obispo, le pedirá que se los ceda con el fin de que sean colocados en el Museo; en este había descubierto artesonados con ladrillos pintados al óleo sobre tabla, de estilo mudéjar, en cuyo lugar colocó los de San Francisco de Lucena; descubre también en la escalera del museo, pinturas murales, muy interesantes del Siglo XVI, y reforma las dos fachadas del mismo, la de la Plaza del Potro y la que da a la calle de San Francisco, ésta con el carácter de la arquitectura típica cordobesa del Siglo XVIII.

Acreecia extraordinariamente las colecciones con importantes y numerosas obras antiguas y modernas así como la sección de dibujos antiguos, una de las que hacen más rico

---

(669) Diario Córdoba 11-October-1.924. Telegramas cursados entre el Director General de Bellas Artes y el Gobernador Civil respecto a la venta clandestina de los artesonados de Lucena que Enrique pudo detener. Felicitación a Romero de Torres.

Diario Córdoba 19-October-1.924. Información más detallada de los artesonados de Lucena dando cuenta de los viajes de Enrique. Felicitan a Enrique desde Madrid.

"La voz" Córdoba, 16-October-1.924. "Claustro del Convento de Lucena sin los artesonados. Información extensa sobre los mismos.

"El liberal" 16-October-1.924 "Los artesonados de Lucena". "Informaciones" de Madrid 18-October-1.924. Informaciones de los artesonados de Lucena. Elogiando la extraordinaria labor de Enrique cuya actividad ha salvado los artesonados impidiendo que salieran de España.



a este Museo.

Durante el periodo que Rafael Cruz Conde (670) está al frente de la Alcaldía da amplios poderes a Enrique Romero, delegando en él muchas decisiones. Entre sus atribuciones están el ocuparse directamente de las obras, por lo que debe entenderse con maestros de obras y albañiles, lo que ayuda a hacer una serie de descubrimientos, como la bella portada de San Andrés, por la calle Fermín de la Oliva, lo que le lleva a realizar las gestiones precisas para que el Ayuntamiento pague la restauración y consolidación de dicha portada.

Se puede, también, rescatar otra preciosa e interesante portada de la Iglesia de la Magdalena y otra portada sencilla de las Recogidas del Buen Pastor. Se suprimió un cancel de madera que afeaba la fachada y cubría una portada de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, sustituyendo dicho cancel por otro de hierro, y quedando al descubierto la antigua portada. En la parroquia de Santa Marina se quitaron dos paredones que desfiguraban este soberbio templo, que

---

(670) "El Liberal" 31-Enero-1.928 "La Nueva estructuración de Córdoba". Alude a la labor de Rafael Cruz Conde como alcalde y su colaborador, el insustituible consejero Regio de Bellas Artes, D. Enrique Romero de Torres. Diario Córdoba 16-Marzo-1.928. De Arte. Por la Córdoba Monumental y Artística" La información se refiere a todo lo descubierto por iniciativa de Enrique Romero de Torres y bajo la dirección de éste en la época del Alcalde D. Rafael Cruz Conde.

"Mediterráneo". Barcelona, 10-Marzo-1.928. En la parte gráfica (Pág. 28) se reproducen las portadas de la Magdalena y San Andrés descubiertas y restauradas por Enrique siendo alcalde Cruz Conde.



dando así con su elegancia primitiva. Se descubrieron los arcos cargados de San Lorenzo, recobrando una linda perspectiva y descubriendo la preciosa portada de la Iglesia. Se le puso la escalera desaparecida a la Torre de la Muerta. Se prosiguió la restauración de la Puerta del Puente, embelleciendo aquel lugar. Se consolidó el alminar descubierto de San Juan (671).

Propone el arquitecto de la Mezquita D. Antonio Flores, que se creará el Museo de la Mezquita, lo que fue aceptado (672).

Durante la estancia de Enrique, en Madrid en la primavera de 1.928 (673), realizando las gestiones que llevaran a la declaración del casco histórico como "zona intangible", recibe la notificación desde Córdoba del derrumbamiento de la Iglesia del Carmen (674); algo que se veía venir desde hace algún tiempo y que ya los frailes habían denunciado ante los poderes públicos, sin resultado positivo; en este caso al conocer el siniestro del Carmen y aprovechando su estancia en Madrid visita inmediatamente al Ministro de Instrucción Pública, y le detalla minuciosamente el peligro que corren los cuadros de Valdés Leal ya salvados otra vez por su mediación.

---

(671) Diario Córdoba 16-Marzo-1.928. "De Arte, por la Córdoba Monumental y Artística".

(672) Diario Córdoba 29-Marzo-1.928. Iniciativa de Enrique para crear el Museo de la Mezquita.

(673) Defensor de Córdoba, 20-Abril-1.928. La Voz 22-Abril-1.928. Diario Córdoba Abril-1.928.

(674) Diario Córdoba 18-Abril-1.928.

Aunque sin duda, mucho más interesante era el tema que le había llevado a Madrid ya que se trataba de la Declaración del parte Monumental y Artística de Córdoba como zona intangible, decreto que consiguió en 1.929. En marzo de 1.928 (675) había iniciado sus contactos con el Ministerio con el fin de que ello se cumpliera.

En este viaje del mes de Abril a Madrid se entrevista con el Director General de Bellas Artes, Conde los Infantes, para entregarle el informe favorable de la Real Academia de San Fernando para que Córdoba fuera incluida como ciudad histórico-artística y declarada la zona antigua intangible (676). Fue ésta una etapa muy importante para Córdoba, y Enrique demostró su buen hacer y su habilidad para gestionar todos los asuntos referidos a la Córdoba Mo

---

(675) Diario Córdoba 13-Marzo-1.928. Viene a Córdoba D. Elías Tormo para hacer la delimitación de la zona artística de Córdoba por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre los encargos también estaban, por delegación de la Academia, el felicitar al alcalde Cruz Conde y a Enrique Romero de Torre por el descubrimiento de varias iglesias, portadas, artesonados...

(676) Diario Córdoba 21-Abril-1.928.  
 Diario Córdoba 29-Abril-1.928.  
 "Heraldo de Madrid" 28-Abril-1.928: "Córdoba ciudad artística e histórica intangible".  
 Diario Córdoba 3-Mayo-1.928. "De Arte. Córdoba ciudad histórica y artística intangible". Hace historia de la marcha de este asunto y la labor de Enrique el cual continúa en Madrid, con el fin de gestionar todo el proceso.



numental y Artística (677).

Poco tiempo después el Ayuntamiento iniciará el expediente solicitando la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte vieja de dicha ciudad (678). Será al año siguiente cuando se consiga la Declaración por Real Decreto (Según ley de 9-Agosto-1.926) que incluye la parte vieja de Córdoba en el Tesoro Artístico Nacional (679).

- 
- (677) Esto fue algo muy reconocido por los Hombres de su época: "Diario Liberal" 28-Agosto-1.928: "Labor de hombre bueno que ama el arte". Artículo dedicado a Enrique por Tarik de Imperio publicado en "La semana gráfica" de Valencia y reproducido por el "Diario Liberal" de Córdoba; dice refiriéndose a la titánica labor de éste para que se declarara intangible la parte antigua de Córdoba y haberlo conseguido: "Las cenizas de los primeros pobladores de Córdoba han debido estremecerse de júbilo y de honda gratitud hacia ese Abderramán de nuestros días que se llama D. Enrique Romero de Torres".
- (678) Diario Córdoba 18-October-1.928/ Diario Córdoba 23-October-1.928.
- (679) "El defensor de Córdoba" 9-Agosto-1.929. "Córdoba Tesoro artístico nacional" Diario Córdoba 9-Agosto-1.929: "La parte vieja de la ciudad es incluida en el Tesoro Artístico Nacional. Reproduce integra la Real Orden. Da cuenta de que el Delegado Regio de Bellas Artes, D. Enrique Romero de Torres, ha recibido del Excmo. Sr. Ministro de la I República el Decreto-Ley que lo justifica. Señala que esto fue iniciativa de Enrique que usó toda su constancia y buena voluntad para conseguirlo. Para ver con mayor detalle todo este proceso debe consultarse el capítulo dedicado a este tema.



Entretanto siguen sus investigaciones para dar a conocer los artistas de singular relevancia de otras épocas. Se produce entonces, una preocupación por un artista que ya había despertado la atención de Enrique como es Juan de Mesa (680).

Pero también por estas mismas fechas puede aportar interesantes datos sobre el escultor Felipe de Rivas, ya que da a conocer su partida de bautismo (681).

No por ello deja la arqueología, precisamente fruto de sus estudios en este terreno será la memoria que presenta a la Junta de Excavaciones y antigüedades correspondientes al año 1.929. En ella da cuenta del descubrimiento de la hermosa estatua romana y templo romano hallados en el camino de mesta, como resultado de las excavaciones realizadas

---

(680) A.B.C. Madrid 15-Febrero-1.930. Artículo de Quesada sobre Juan de Mesa. Publica la partida de bautismo encontrada por Enrique.

La Voz 15-Febrero-1.930. Córdoba. Artículo de A. Caba llero Guadix, afirmando que es auténtica la partida de bautismo de Juan de Mesa, sacada a la luz por Enrique, con datos muy interesantes. "La Voz" 4-Marzo-1.930. "El insigne escultor cordobés Juan de Mesa".

(681) Diario Córdoba 31-Julio-1.930. Descubrimiento de un notable escultor cordobés del Siglo XVII: Felipe de Rivas (este murió en Sevilla a mediados del Siglo XVII). "ABC" Madrid 1-Agosto-1.930. Pág. 24. Información extensa del descubrimiento hecho por Enrique de la partida de bautismo del escultor Felipe de Rivas; publican dicha partida y felicitan a Enrique.

por Enrique en el camino de Pedroches (682).

En 1.932 tendrán lugar dos importantes hallazgos, en los que tuvo una participación directa Enrique Romero de Torres; por una parte el descubrimiento de la capilla de San Bartolomé en el Hospital General de Agudos de Córdoba (683), y por otra parte un interesante tesoro visigótico, que es adquirido por el Museo Nacional por la intervención delegada del De legado de Bellas Artes como sabemos, Enrique (684).

- 
- (682) "Azul" 30-Junio-1.931. Menciona el descubrimiento de la estatua romana y tiene frases elogiosas para Enrique por el hallazgo.  
 Diario Córdoba 7-Julio-1.931 Pág. 1ª. Informa sobre las memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. La de Enrique fue la nº 4, correspondiente al año 1.929.
- (683) Defensor de Córdoba 29-Abril-1.932 Pág. 2.  
 Diario Córdoba 29-Abril-1.932 Pág. 2.  
 La Voz 29-Abril-1.932.
- (684) Diario Córdoba 28-Noviembre-1.932.  
 "Ahora" Madrid 23-Agosto-1.933. Información sobre el descubrimiento de un tesoro visigótico encontrado en el monte Horguero, para lo que solicitan la opinión de Enrique entre la de otros especialistas.  
 "ABC" 28-Noviembre- Madrid-1.933 (Pág. 30). El tesoro visigótico del que salvó gran parte Enrique Romero de Torres.



En 1.933 los artistas granadinos visitan Córdoba con el fin de ver lo que se estaba haciendo en la Escuela de Bellas Artes, ver el Museo... y se quedan encantados de la labor de Enrique en Córdoba y como anécdota quedó la impresión de éstos: "Qué lástima que Granada no tuviera un Romero de Torres que aunque no se llamara Julio fuera Enrique" (685).

Un nuevo hallazgo de Enrique viene a contribuir al conocimiento de la historia de los judíos en Córdoba, se trata de una necrópolis hebrea en la puerta de Sevilla (686).

Da a conocer también una obra desconocida del escultor Alonso de Mena en el Retablo Mayor de la Catedral de Córdoba (687).

Aunque mucho más interesante será su artículo sobre la capilla del Mirhab (688); en el que hace un estudio de las

---

(685) "El Defensor de Granada" 19-Enero-1.933. "Córdoba vista por artistas granadinos" Describe la buena impresión que causa a estos artistas la labor de Enrique en Córdoba. Diario Córdoba 23-Enero: "Córdoba vista por artistas granadinos" Esta excursión fue efectuada por profesores y alumnos granadinos para comprobar el estado de la ciudad de la Mezquita.

(686) "Córdoba gráfica" 30-Diciembre-1.934; Diario Córdoba 30-Diciembre-1.934/ "Defensor de Córdoba" 23-Enero-1935 (Pág. 1ª).

(687) Diario Córdoba 18-Enero-1.935. Diario Córdoba 21-Junio-1.935 "Una obra desconocida del escultor Alonso de Mena en el Retablo Mayor de la Catedral de Córdoba"

(688) Diario Córdoba 9-Noviembre-1.935 Enrique Romero de Torre : La Famosa Capilla del Mirhab que amenazaba hundirse en la 2ª mitad del S. XVIII..." "ABC" Madrid 12-Noviembre Comenta y elogia el artº de Enrique sobre la Capilla del Mirhab.



restauraciones -desconocidas- hechas por el arquitecto francés Baltasar Dreveton, cuando en la 2ª mitad del Siglo XVIII amenazaba hundirse.

Evita, también el derrumbamiento del Convento de Santa Inés, gracias a sus gestiones (689). Se ocupa también de la Iglesia del Juramento, donde puede contemplarse la imagen de San Rafael (690), sobre la que da nuevos datos.

Como complemento de esta nueva preocupación por la religiosidad cordobesa está su artículo: "La festividad del Corpus en Córdoba, en el Siglo XVII" (691) y que enlaza tam-

---

(689) La Voz 27-Septiembre-1.935 "Se ha evitado el derrumbamiento del Convento de Santa Inés debido a las gestiones del Comisario de Bellas Artes, D. Enrique Romero de Torres".

(690) "Azul" 23-October-1.938 Enrique Romero de Torres: "Datos inéditos acerca de la Iglesia del Juramento y la imagen del glorioso arcángel San Rafael".

"Azul" 24-October-1.939 Enrique Romero de Torres. Nuevos datos y rectificaciones acerca del autor de la imagen de nuestro Custodio S. Rafael que se venera en la Iglesia del Juramento". "Azul" 24-October-1.940 Enrique Romero de Torres: Noticia inédita de una obra de arte que se conserva en la Iglesia de San Rafael".

"ABC" Madrid 25-October-1.940. Descubre Enrique que el cuadro que está en la Sacristía de la Iglesia que representa la aparición de los Santos Mártires al Padre Roelas, que se conceptuaba hasta entonces de autor desconocido, averiguó Enrique que su autor fue Antonio Fernández de Castro Villavenero.

(691) Diario Córdoba 24-Junio-1.939 Enrique Romero de Torres: "La festividad del Corpus en Córdoba, en el S. XVII".

bién con su preocupación por la cultura popular y folklore cordobés.

Esta preocupación por el folklore cordobés en su línea más seria es la que le llevo a organizar la siguiente exposición de Guadameciles (692).

En 1.941, Enrique es nombrado por el Director General de Bellas Artes, Comisario Provincial de Excavaciones en Córdoba; ello dará lugar al reconocimiento de la Comisión General de Excavaciones, pues al hablar de la obra arqueológica de España, informa de los logros que Enrique Romero ha conseguido, enriquecimiento el Museo Arqueológico de Córdoba como Comisario Provincial de las Excavaciones que tuvo a su cargo (693).

Publica su artículo sobre Mesones antiguos en Córdoba (694),

Su preocupación por los Monumentos de Córdoba se acerca ahora a la Mezquita y, sobre todo, a la torre y la labor reali-

---

(692) "Informaciones" 13-Febrero-1.941.

"Pueblo" 18-Febrero- Primera Exposición de cueros cordobeses celebradas en España organizada en Córdoba por Enrique Romero de Torres.

"Ya" Madrid 14-Febrero: Los guadamecíes y cordobanes tuvieron su sede en Córdoba".

(693) "ABC" 10-Julio-1.942.

(694) "Arriba" Madrid 22-Mayo-1.943.

"Ya" 23-Mayo-1.943.



zada en ella por los Hernan Ruiz (695), un tema que él investigó insistentemente en los archivos de Córdoba, lo que le lleva a descubrir el Sepulcro de Hernán Ruiz el Viejo. Esta noticia del descubrimiento de la tumba, despertó en Córdoba gran interés, aunque por parte de los periodistas hubo cierta confusión que posteriormente quedó aclarado. Aunque el Sr. Portabales (696) adujo algunas dudas sobre si este primer Hernán Ruiz fuese o no de Córdoba. Enrique que había recopilado numerosos datos sobre esta familia, pues preparaba un libro, sobre los insignes arquitectos, se limitó a dar los datos suficientes para demostrar que era de Córdoba, pero no todos los que tenía pues como decimos preparaba un interesante trabajo que no quiso deslucir publicando en periódicos.

Precisamente Enrique que tenía gran relación con Hernán

---

(695) "CORDOBA" 9-Marzo-1.943 (Pág. 5). Descubre dónde está sepultado Hernán Ruiz el Viejo, autor del proyecto de crucero de nuestra catedral. Yace el notable arquitecto con su hijo Juan, racionero de la Catedral de Córdoba.

"Sevilla" 10-Marzo-1.943 (Pág. 4). Información del descubrimiento de la tumba de Hernán Ruiz. Aunque está equivocada, pues aluden al hijo de Hernán Ruiz, el Viejo que fue el que hizo el Giraldillo, y la tumba descubierta fue la del padre del mismo nombre. "El Correo de Andalucía" Sevilla 11-Marzo-1.943. "Córdoba" 26-Marzo-1.943 (Pág.5) Una dinastía de egresios arquitectos cordobeses. Información del descubrimiento de la tumba de Hernán Ruiz I.

(696) "El Alcázar" 6-Abril-1.943.



Ruiz, colaboraba con él en temas como este -y como en otras tantas ocasiones- enviándole los artículos y datos requeridos para alguna conferencia.

Guardaba también Enrique un curiosísimo manuscrito y que publicó en el Boletín de la Real Academia de la Historia (697), sobre cargos que le hicieron al notable pintor y racionero de la Catedral de Córdoba Pablo de Céspedes.

Se inicia un proceso que ocupó durante algún tiempo a Enrique ya que quiso conseguir para unos Baños Arabes -muy interesantes por cierto- descubiertos en unas casas de la calle Pescadería (698), la declaración de Monumento Histórico

---

(697) Boletín de la Real Academia de la Historia nº 82.

(698) "CORDOBA" 23-Junio-1.944.

Noticiero del Lunes. Córdoba 26-Junio-1.944 (Pág. 2). Da cuenta de la reunión de la Comisión de Monumentos presidida por el Gobernador Civil en la que se da cuenta del descubrimiento de los Baños Arabes y se acuerda por unanimidad felicitar a Enrique y pedir a la Superioridad que el conjunto de casas que integran estos baños sea declarado "Monumento Histórico-Artístico". "El Alcázar" Madrid 27-Junio-1.944 (Pág. 3). CORDOBA 12-Julio-1.944. Da una información sobre el descubrimiento de los Baños Arabes. Se menciona también el hecho de que el dueño de una casa que integra el conjunto de estos baños árabes hizo desaparecer tres capiteles de allí y tuvo que volverlos a poner en su sitio.

"CORDOBA" 19-Julio-1.944 (Pág. 2) Postal del Día: Los Baños Arabes de la Pescadería.

artístico, que aunque lo consiguió, con el tiempo fueron cayendo en el máximo grado de dejadez, hasta el punto de que actualmente están totalmente abandonados (699).

En febrero de 1.945 Enrique dimite del cargo que ejercía como Comisario Provincial de Excavaciones (700).

Con la constante llegada de nuevas obras por donaciones y compras, Enrique ve la necesidad de ampliar el Museo por lo que en 1.946 inicia las gestiones para la compra de dos casas de la calle Armas (701).

Tuvo muy presente en todo momento la necesidad de conservar el carácter típico de Córdoba (702), no sólo en sus edi

---

(699) La Junta de Andalucía ha iniciado un proyecto de recuperación de los mismos.

(700) "CORDOBA" 24-Febrero-1.945.

(701) "CORDOBA" 19-October-1.946. "El Ministro de Educación, bienhechor de la ciudad". Se da la noticia de la adquisición para el Museo de las casas de la calle Armas por gestiones de Enrique. Se inagura oficialmente por el Ministro, así mismo; los nuevos locales de Enseñanza Media.

(702) CORDOBA 21-Febrero-1.947. "Defensa de nuestro patrimonio artístico".

"CORDOBA" 27-Febrero-1.948. "Elogios a Córdoba". Comenta un artículo publicado en "Bahía Blanca" en el que elogia a Córdoba y a Enrique Romero de Torres por la defensa paciente, constante y eficaz que hace de ésta.

"NOTICIERO" 24-Marzo-1.947. "Los que enaltecen a Córdoba". Artículo referido a Enrique Romero de Torres de Francisco Arévalo.



ficios (703), sino también en sus calles, plazas (704)...

Sin duda uno de los mayores triunfos de Enrique fue evitar la construcción de un jardín entre la Mezquita y el Paseo de la Ribera, es decir hacia el Sur demoliendo para ello una gran zona de casas. Para ello acudió a las Reales Academias de la Historia y San Fernando, acompañando a este informe numerosas fotos para demostrar el gran perjuicio que se

---

(703) "CORDOBA" 12-Abril-1.947. Se critica e incluso parece no entenderse el afán modernista de los arquitectos por ese miedo a perder el caracter propiamente cordobés.

(704) Una de las plazas que más intentó cuidar fue precisamente la del Potro quizá por la cercanía de la misma y porque en ella se respiraba lo tradicional y típico cordobés con más fuerza, tal vez, que otras. La posada del Potro y sus elementos entusiasmaban a todos. Fue lugar cervantino. CORDOBA 22-Mayo-1.947. Se habla de la lápida colocada en conmemoración de Cervantes. CORDOBA 15-Marzo-1.950. Informa del oficio de la Real Academia de la Historia recibido por Enrique Romero de Torres, felicitandolo cariñosamente. Su interés y su labor por la conservación de la Posada del Potro no tuvo límites. Particular y oficialmente empleó todas sus fuerzas. El Ayuntamiento por su iniciativa en la sesión celebrada por éste, la noche del 30 de Junio de 1.950 acordó dirigirse al Estado para que por el mismo se adquiriera dicho inmueble.

"CORDOBA" 15-Mayo. Flores en patios y balcones. Artículo sugerido por Enrique Romero de Torres.

podría hacer en esta zona eminentemente artística (705).

Ya se había interesado anteriormente por los jardines del Alcázar con el fin de que fueran declarados de interés artístico. También consiguió una subvención para la ermita de Belén y la Sinagoga; hizo posible para interesar a la Real Academia de la Lengua -lo que consiguió- para que ésta se uniera a su iniciativa de adquirir por el Estado la Posada del Potro (706).

Como había descubierto la partida de bautismo de Juan de Mesa, en la Iglesia de San Pedro, por lo que solicita que se ponga una lápida en esta Iglesia y que el Ayuntamiento le ponga una calle al glorioso escultor (707).

---

(705) "CORDOBA" 14-Octubre-1.952. "CORDOBA" 6-Febrero-1.954.

(706) "CORDOBA" 6-Diciembre-1.952. Junta de Turismo.

(707) "CORDOBA" 14-Abril-1.953 "Postal del día: La personalidad de Juan de Mesa".



#### 5.4. EL DEBATE ENTRE REFORMISMO (MODERNIZACION) Y CONSERVACIONISMO (RESTAURACION)

...al convertirse en conmemorativa o monumental, los edificios civiles y domésticos alcanzan una verdadera perfección; esto en parte, porque con tales miras se construye de una manera más estable, y en parte, porque, por consiguiente, se da vida a la decoración con un propósito histórico o metafórico.

.Ruskin.

En el periodo de entresiglos asistimos a un largo debate entre aquellos defensores de la urbanística moderna y aquellos intelectuales, en su mayoría, que se resisten a ver transformada su ciudad, plena de esencias para ellos, por los criterios renovadores de quienes piensan en la apertura e higienización de la ciudad.

Estamos ante los herederos de un romanticismo -tardío en nuestro caso- que reproduce el discurso historicista de Pugin, Ruskin, Morris..., partidarios de conservar el pintoresquismo de la ciudad a toda costa, más acusado en ciudades de esencias pretéritas, abonadas por el Romanticismo, como Córdoba. Y por otra, ante la necesidad de abrir y transformar la ciudad, de "modernizarla", siguiendo las pautas de un urbanismo positivista en ascenso constante.

Romero Barros había sido un arduo defensor del conservacionismo, cuando la querrela entre "antiguos" y "modernos" se hizo más ardiente, mostrándose partidario de mantener, por encima de cualquier otra razón, un edificio mudéjar, la Casa de los Bañuelos, que había que destruir para abrir una calle.

Como iremos viendo Córdoba no iba a escapar a este largo debate que, con sus características propias, iba a ir definiendo los triunfos de una burguesía en ascenso constante y con unas necesidades más ajustadas al espíritu comercial y "propagandístico" de una clase que desea imponerse.

Enrique Romero de Torres partiendo de la base del equívoco que había llevado a los hombres del XIX al derribo de puertas y murallas siguiendo una moda absurda, mucho menos comprendida en Córdoba que era una ciudad que apenas crecía pero que se dejó llevar por la especulación y el ansia que movió a cierto sector difusor de la cultura liberal, y que se había limitado, con mucho, a solucionar los problemas urbanísticos a la actuación sobre recintos desamortizados:

"Hasta comienzos del Siglo XIX, Córdoba conservó casi intacta su estructura; pero las leyes eclesiásticas desamortizadoras y el deseo renovador de aquel tiempo, dieron por resultado la destrucción de conventos, iglesias y numerosos humilladeros que tanto hermoseaban a esta capital, en unión



de otros muchos monumentos de carácter civil, todas las puertas ya mencionadas del recinto amurallado y otros bellos restos arquitectónicos que también destruyó la piqueta de aquel siglo tan funesto para nuestro Patrimonio Artístico.

Continuaron las destrucciones en la primera década del presente siglo, algunos edificios desaparecieron sin motivo alguno justificado y la Puerta del Puente, a pretexto de que amenazaba ruina también estuvo condenada a desaparecer" (708).

El periodo isabelino, tampoco inspirará a Enrique gran confianza, ya que para él únicamente se "edificaron algunas casas con sentido discreto" y "se llegó a una completa anarquía en las construcciones" (709). Es cierto que el periodo se caracteriza por su eclecticismo (710), tuvo a Pedro Nolasco Meléndez Alvarez (m. 1.865) como arquitecto más representativo e ilustre. A él se debe la apertura del Paseo del Gran Capitán (1.862-66), que a lo largo del XIX, y prolongándose hasta la estación de ferrocarriles, se convertirá

---

(708) Enrique Romero de Torres: "Breve historia sobre la inclusión..." Pág. 5.

(709) Op. Cit. Pág. 5.

(710) Del caserío ecléctico del ochocientos quedan pocas muestras en Córdoba, pero merece recordarse la casa Carbonell en Jesús María, la Casa Cruz Conde en Conde de Torres Cabrera (1.847) y la que hace esquina a Antonio del Castillo en la plaza de Jerónimo Páez. La obra más representativa del eclecticismo neomudéjar es la finca de Los Arcos, en la Sierra.



en un gran ensanche urbano. Para abrir este paseo tuvo que destruir el Paseo de San Martín, un salón romántico, cerrado y elevado, que había surgido en 1.853, sobre los escombros del Convento de San Martín.

Y en esta evolución artística, marcada ahora por la arquitectura, hacia el modernismo, los hombres más adscritos a la centuria pasada la verán con ciertas reservas, por lo que no iba a escapar a las iras de Enrique Romero de Torres, a la que califica de "arquitectura exótica y de pésimo gusto" (711) pues "se edificaba a capricho de los propietarios, arquitectos y maestros de obras, sin sujetarse al carácter tradicional constructivo de esta ciudad, que no se libró de la inmensa ola que inundó a España de aquella arquitectura..." (712).

Sus reticencias aumentaban cuando para construir edificios modernistas, como es el caso del que se construyó para la Diputación Provincial, había que derribar otros como el palacio de los Duques de Almodóvar del Valle, "que debía haber sido restaurado y nunca destruido" (713).

Estos derribos y, en muchas ocasiones, la poca formación de nuestros arquitectos poco comprometidos con el espíritu del Art Nouveau, llevó en muchas ocasiones al "estereotipo" de modelos medievales, lo que lleva a Enrique a afirmar "Al

---

( 711) Enrique Romero de Torres: Op. Cit. Pág. 5.

( 712) Op. Cit. Pág. 5.

( 713) Op. Cit. Pág. 5.



ternan estas nuevas edificaciones, con otras parecidas y aún peores, inspiradas en el estilo de confitería, que tan to éxito tuvo siempre, y hoy, por desgracia lo sigue teniendo, cuyo estilo puede apreciarse en las casas contiguas que existen en la calle de Torres Cabrera, números 7 y 9" (714).

Y por otra parte la estética impuesta por aquellos intelectuales y artistas sevillanos, opuesta a la estética exótica del Modernismo basada en los conceptos historicistas del regionalismo, siguiendo modelos arquitectónicos regionales, dará lugar a una tipología muy concreta; siendo un periodo destacado actualmente por todos los historiadores del arte, así por ejemplo Víctor Pérez Escolano dice "entre la reafirmación de lo hispánico y la definición de lo genuino historicismo y regionalismo, se desenvuelve el más fructífero periodo de la arquitectura andaluza contemporánea" (715), muy diferente de la opinión de Enrique Romero de Torres para el que no tenían sentido unas construcciones cercanas al gran conjunto histórico-artístico de la Mezquita inspiradas en el estilo musulmán, y que él señala como construcciones de tipo granadino de las que hay ejemplos frente "al Triunfo, Seminario y Placio Episcopal, una de ellas esquina a la calle de Cardenal González, muy cerca de la fachada Sur de la Mezquita-Catedral y de la Puerta del Puente; es decir, en el paraje más monumental y sugestivo de Córdoba. Y entre otras más, se destaca la casa de tres pisos, pretenciosa y fea, pseudo árabe, en la plaza de los Abades, número 12, cuyo pro

---

(714) Op. Cit. Pág. 6.

(715) PEREZ ESCOLANO, Víctor: "Arquitectura de los siglos XIX y XX", Pág. 353.



pietario se inspirá, al mandarla construir, en un kiosko ornamentado con cuatro arcos de herradura y labores moriscas, vaciadas en cemento, que hace años, era la delicia de los ignorantes en el Paseo del Gran Capitán" (716). Y quizá, no le faltara razón a Enrique Romero de Torres, ignorando ahora sus perjuicios modernistas, ya que el profesor Villar Movellan nos vendrá a confirmar que la casa neomudéjar proyectada en la calle Cardenal González por Adolfo Castiñeyra, no será acertada, ni captará "aquellos valores locales que estaban en la base de todo regionalismo. En un momento como el del primer regionalismo de clara efervescencia neomudéjar, faltaron en Córdoba arquitectos con capacidad para extraer de la Mezquita todo lo que podía dar de sí para la nueva arquitectura. Castiñeyra estereotipó su esquema neomudéjar en las casas de calle Enrique Redel y del Triunfo" (717).

Vemos como Córdoba desde muy pronto había adoptado el llamado "estilo sevillano", lo cual no fue bien acogido por un buen número de arquitectos, que intentaban introducir en la ciudad lo que podríamos denominar "estilo arquitectónico cordobés" aunque en esta ciudad se careció siempre de un buen entendimiento del papel que debía ejercer el ornato, exagerando sus atribuciones hasta convertir los ornamentos en símbolos de renovación arquitectónica necesaria para lograr una ciudad actualizada. Lo que dio lugar a que la mayor par

---

(716) Enrique Romero de Torres: Op. Cit. Pág. 6.

(717) VILAR MOVELLAN, Alberto: "Arquitectura cordobesa del Neoclásico al postmoderno" Pág. 357.



te del Modernismo cordobés se "resolviera en adornos de fachada, concretamente en abultados de yeso a base de ornamentos florales para decorar las embocaduras de los vanos. De ahí la importancia que tuvieron los artesanos -especial yeseros y carpinteros- salidos de la Escuela de Artes y Oficios fundada en 1.877. Ellos son quienes dompletan con carácter modernista el ambiente interno de la vivienda o del comercio, unas veces cons inspiración popular, como la tienda de Casa de Pepe el de la Judería, otras con depurada técnica, como los muebles de las farmacias Villegas, en plaza de la Almagra, y Escribano, en calle Sevilla, o los de la casa Alvarez Cid en Gran Capitán" (718).

Y así la imposición sevillana y la falta de una figura que aglutinara coherentemente el "estilo cordobés" condujo a la anarquía estilística de las construcciones de este periodo y al "pastiche" en buen número de edificaciones.

"Al poco tiempo, vino la moda de copiar la arquitectura moderna sevillana, distinta y tan opuesta al sentido constructivo cordobés, sencillo y severo, en el que no se emplea la azulejería como elemento decorativo, sobre todo en las edificaciones modestas, y solo se utiliza muy contadas veces, en el antepecho de algún ajimez, en los frontales de varias capillas en la Mezquita Catedral, en edificaciones mu djéjares y en algunas casas solariegas de los siglos XVII y XVIII; pero llegó a tomar tal incremento y aceptación el empleo de estos elementos decorativos sevillanos de cerámica, en frisos, zócalos y pavimentos, hasta el extremo de edificar una casa sin estilo definido, aunque quiere inspirarse

---

(718) Op. Cit. Pág. 354.

en el mudéjar, con balcón corrido en la fachada, y revestida toda ella con azulejos de feísmo color amarillo verdoso, sita en la calle Enrique Redel número 11.

Otra prueba del desbarajuste que había en las edificaciones, es la casa número 1 de la calle Claudio Marcelo, en la que aparecen cortados por la mitad los huecos y antepechos de hierro de dos de los balcones del primero y segundo piso, por la línea vertical divisoria de la casa colindante, y que resulta el hazmerreir de los turistas que nos visitan" (719).

---

(719) Enrique Romero de Torres: Op. Cit. Pág. 6.



#### 5.4.1. Conservacionismo: La protección del casco histórico.

La inclusión del casco histórico de Córdoba en el Tesoro Nacional, la explica Enrique por la necesidad urgente de proteger los edificios antiguos de la destrucción: observa "cómo nuestra capital iba perdiendo la expresión de su carácter y de su fisonomía artística. Pero gracias a la promulgación de la Ley, ya mencionada, a la que se acogió Córdoba, no solo salva a ésta de tan lamentable anarquía, con detrimento de su aspecto urbano, sino que, además, es motivo de resurgimiento artístico" (720)

La inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la parte antigua de Córdoba, que se efectúa el 29 de julio de 1.929, y que Enrique acoge con verdadero entusiasmo, tiene una larga trayectoria que se inicia cuando él, tras un viaje a tierras italianas en 1.906, observa cómo Venecia -a la que llama "Reina del Adriático"- "conserva casi intactos a través de los siglos, todos sus magníficos monumentos y cons

---

(720) ENRIQUE ROMERO DE TORRES: Breve historia sobre... Pág. 6

trucciones que se admiran en la parte antigua unida a la moderna con absoluta armonía de conjunto, porque en ésta se había edificado inspirándose en un feliz sentido de la tradición local" (721)

No cabe duda que era un tema de suma importancia, sobre todo, tras el desarrollo que estaba adquiriendo la arquitectura y que empezaba a representar un serio problema a los centros histórico-artísticos.

El caso italiano -más avanzado en temas artísticos- representaba todo un modelo a seguir, para hombres que habían luchado por la recuperación monumental de su ciudad; ya que había creado una **Junta fiscalizadora**, que determinaba las normas a que debían atenerse todas las obras de reconstrucción y restauración; lo que sevirá a Enrique de inspiración, ya que temía que Córdoba al modernizarse perdiera "fatalmente sus monumentos y con ellos su carácter y su fisonomía tan fuerte y definida" (722), por lo que se rería imprescindible constituir una Junta análoga con el fin de defender artísticamente el aspecto urbano de la ciudad.

1.912, sería otra fecha significativa, al ser nombrado Alcalde de Córdoba Salvador Muñoz Pérez -gran amigo de Enrique desde la infancia- lo cual albergó grandes esperan

---

(721) Op. cit. Pág. 1

(722) Op. cit. Pág. 1



zas en Romero de Torres, ya que podría, con la ayuda del alcalde, iniciar los preparativos para la creación de una **Junta de defensa** -siguiendo el modelo italiano- con el fin de conservar los monumentos al tiempo que el carácter peculiar de la ciudad, "los cuales iban desapareciendo con dolor y protesta de los cordobeses que tanto queremos"(723)

Así y siguiendo en todo momento el espíritu conservacionista de su padre, enemigo acérrimo de la "piqueta" y quizá teniendo en cuenta lo que había pasado en edificios tan significativos como la **Casa de los Bañuelos**, a finales de la centuria pasada, destruida por el afán innovador de ciertos sectores culturales, es consciente de que " a todo trance era inminente y necesario salvar nuestro acervo artístico de la piqueta destructora, de la funestísima indiferencia y del injustificado odio que por lo general siempre ha demostrado tener un gran sector de opinión que por lo general, contra aquellas antigüedades envueltas en la dorada pátina de los siglos, que antes de ser destruidas con gozo, hubieran debido conservarse con veneración, como sagradas reliquias del pasado". (724)

Recuerda con desagrado la desaparición de las puertas del recinto amurallado: Puerta de Baeza, la Excusada, la Nueva, la del Rincón, la de Gallegos, la del Hierro y modernizada la de Sevilla. Incluso se había pedido la demolición de la puerta de Almodovar, "porque en aquel sitio

---

(723) Op. cit Pág. 1

(724) Op. cit. Pás. 1-2

se vertían aguas, en vez de encargar que la guardia municipal tuviera más vigilancia" (725)

Aunque más indignante era la demolición de la Puerta de Osario "a propuesta de un vecino que le servía de estorbo, cuando pasaba por ella en su coche" (726)

El caso de la Puerta del Puente, no dejaba de asombrar ya que su estado ruinoso, denunciado desde la época de Romero Barros, amenazaba con desaparecer, por lo cual la Comisión de Monumentos, animada por Enrique, pedía en vano la restauración de todos estos edificios.

Un primer paso, ante el estado de dejadez, de nuestro patrimonio, fue la sesión celebrada en el Ayuntamiento el 10 de enero de 1.912, en ella el alcalde Don Salvador Pérez presenta la siguiente moción:

-Restauración de las Puertas de Almodovar y del Puente.

-Que el arquitecto municipal redacte un catálogo de todos los edificios, murallas, torreones y antigüedades de cualquier clase, pertenecientes a la ciudad, que a su juicio deban conservarse y proponga las restauraciones o reparaciones que unos y otros requieran.

-Que para perpetuar y sostener en lo posible el carácter típico de la población en los distritos o barrios que por la clásica estructura de sus calles y el singu-

---

(725) Op. cit Pág. 2

(726) Op. cit. Pág. 2



lar aspecto que presentan en conjunto, evocan la memoria de extinguidas razas y de acontecimientos de lejanas épocas, excitando la curiosidad de los que los visitan, se señale sobre el plano de esta capital por el susodicho Arquitecto y la Comisión de Fomento, las líneas que las circunscriban y separen de las zonas modernizadas o que en lo sucesivo hayan de reformarse, y se deduzca una relación detallada de las vías que los primeros comprendan, para que se respeten y en ningún caso, adelante, se alteren o modifiquen sus primitivas alineaciones ni la disposición actual de las fachadas de las casas recayentes a las mismas.

(727)

A esta iniciativa se unirían hombres como Manuel Enriquez Barrios, que formaba parte del concejo, y apoyó desde el primer momento la elaboración del Catálogo; Francisco de P. Salinas defendería la restauración de la Puerta de Almodovar y Rafael Guitierrez Villegas se mostrará partidario de iniciar las labores de reconstrucción de nuestro patrimonio por la Torre Malmuerta. Todo ello muestra el gran éxito de las gestiones en pro de la restauración y conservación, así como el ambiente totalmente favorable que se estaba fomentando, y que iba a servir de gran ayuda a la hora de abordar empresas mayores.

---

(727) Op. cit. Pág. 2

De esta forma la Comisión de Fomento va a designar una Subcomisión que junto a la subcomisión de Monumentos, deberían encargarse de la propuesta de obras de conservación no solo de la Puerta del Puente, de Almodovar.. sino de todos aquellos edificios que así lo requirieran; así como de la confección de un catálogo de los barrios que merecerían figurar en este y de las alineaciones urbanas.

A primeros de febrero de 1.912. la Comisión Provincial de Monumentos nombra como representantes de la misma a Julio y Enrique Romero de Torres y la Comisión de Fomento quedó integrada por los concejales: Manuel Enriquez Barrios, Rafael Gavilán Bravo y Francisco de P. Salinas.

La comisión Mixta que surgió de dicha fusión y tras realizar los estudios oportunos formuló un dictamen el 24 de agosto del mismo año, en el que se delimitaban las zonas que deberán conservarse en su primitiva estructura, destacando que "por los Arquitectos y facultativos que presenten proyectos de reformas o reconstrucciones urbanas en dichas zonas, se tenga en cuenta y procuren al formular sus estudios, acomodar las fachadas de las casas, a su clásico estilo, sosteniendo el carácter típico cordobés de las mismas" (728).

Informe que se aprobó en la sesión celebrada por el Ayuntamiento el 3 de septiembre de 1912 (729).

---

(728) Op. cit. Págs 2-3

(729) En esta fecha se redacta el edicto correspondiente, expuesto en la tabla de avisos y publicado en la prensa local.



Aunque la marcha de los trabajos llevaban un ritmo sorprendente pronto se verán interrumpidos ante la destitución de Muñoz Perez como Alcalde. Unicamente la Puerta del Puente cuya ruina inminente, pudo salvarse gracias a la campaña de recuperación artística que se había iniciado.

La obra de Hernán Ruiz se consolida y restaura, ya que la fachada principal estaba adosada a un edificio derruido, la antigua Aduana, colindante con la glorieta donde está emplazado el Triunfo de San Rafael, -lugar conocido por el "Corral de los Ahogados"- quedando exenta dicha puerta, tal como la encontramos hoy. Aunque sólo se concluyó de restaurar en 1.927 -en su parte posterior- cuando se la rodea de una verja de hierro y se constituyen dos anchas escalinatas de piedra, siendo alcalde Don Rafael Cruz Conde -amigo personal de Enrique-, muy favorable también a las protestas de defensa y conservación de nuestro legado histórico-artístico. Gracias a él y por iniciativa de Enrique, se pudo también, descubrir el porche de la Iglesia de San Lorenzo, las primitivas portadas de la Magdalena y San Andrés, una puerta lateral del convento del Buen Pastor, los machones de la fachada principal de Santa Marina, así como el traslado de los altares que desfiguraban el arco toral de la misma iglesia, el cual recobró su traza primitiva, y se quitó el retablo moderno de gusto deplorable en la capilla absidal del lado de la Epistola; se descubrió y restauró el artesonado de la nave central de San Nicolás de la Villa, quitándose el can

cel que obstruía la puerta lateral de esta iglesia, se reconstruyó la escalera exterior que da acceso a la torre de la Malmuerta, se restauró el retablo adosado al muro de la Mezquita, de la popular Virgen de los Faroles (730) y se hicieron otras mejoras. Toda esta magnífica labor fruto de la cooperación entre un alclade, amante de la cultura, y Enrique, como miembro de la Comisión, fue reconocida y alabada por la propia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que felicitaría a Rafael Cruz Conde y Romero de Torres.

Retomamos ahora, el hilo de las propuestas que se habían hecho en defensa del aspecto urbano de Córdoba, iniciadas en 1.912, y que quedaron archivadas en el Ayuntamiento, para cuyo nuevo impulso habría que esperar quince años.

Ello sería posible gracias al Decreto-Ley de 9 de agosto de 1.926, aparecido en la "gaceta", durante el gobierno del general Primo de Rivera. El artículo 20 de dicha Ley decía así:

El Gobierno a petición de las ciudades y pueblos, por acuerdo tomado en sesiones de pleno del Cabildo Municipal, a instancias de las Comisiones de Monumentos o de la Comisaría Regia del Turismo, en petición dirigida al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, o a solicitud de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, podrá acordar la declara-

---

(730) Recordemos que la copia de esta obra la había hecho Julio Romero de Torres, y posteriormente su hijo Romero de Torres Pellicer haría la que hoy podemos apreciar, con la idea de retirar la de su padre y pasarla al museo, donde se encuentra.



cion de ciudades y pueblos artísticos, que entrarán a formar parte del Tesoro Nacional.

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, podrá también adoptar por sí mismo estos acuerdos. Las solicitudes hechas por ciudades y pueblos en virtud de acuerdo municipal, así como las elevadas al Ministerio de Instrucción Pública por la Comisión de Monumentos, deberán ser informadas por la Real Academia de San Fernando y de la Historia y remitidas a la Junta de Patronato, que elevará al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, para la resolución que proceda. (731)

Ello venía a ratificar los acuerdos adoptados por el Ayuntamiento en 1.912, ya que respondían al mismo espíritu y deseo de definir lo que "constituye el Tesoro Arqueológico Artístico Nacional, el conjunto de bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados por el país, por razones de Arte y cultura. Y la aspiración de que sean conservadas las edificaciones o conjuntos de ellas y sitios y lugares o reconocida y peculiar belleza, cuya protección sea necesaria para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco, característico de España". (732)

De esta forma y una vez que Enrique tiene ante sí la men

---

(731) Op. cit. Pág. 3-4

(732) Op. cit. Pág. 4