

cionada Ley -"Ley redentora de nuestra riqueza artística local"- (733) , se pone en marcha con gran rapidez, consiguiendo reunir a la Comisión de Monumentos, la cual a propuesta, también de Enrique, solicitó la incorporación de Córdoba al Tesoro Artístico de España.

Visita a los concejales y alcalde, individualmente con el fin de consolidar mediante el apoyo del concejo la adhesión a dicha Ley.

Esta defensa, tanto institucional como periodística -muy particularmente por el periodista Eugenio García Niebla en el Diario Córdoba- creó un ambiente tan favorable en la opinión pública, que en la sesión ordinaria del Cabildo Municipal pleno, del 13 de Diciembre de 1.926, el alcalde entonces, Francisco Santa Olalla Natera presenta la siguiente moción con el fin de que así se solicitara al Ministerio de Instrucción Pública:

que Córdoba fuera declarada ciudad artística formando parte del Tesoro Artístico Nacional. (734)

El informe redactado por El Ayuntamiento y la Comisión Provincial de Monumentos y dirigido a la dirección General de Bellas Artes y la Real Academia de la Historia nombró al profesor y crítico de arte Elías Tormo como ponente para distaminar sobre este asunto, el cual después de varios días y tras visitar detenidamente las calles y plazas de

(733) Op. cit. Pág. 4

(734) Op. cit. pág. 4

Córdoba, emitió informe favorable, al que acompañó con el plano de la ciudad, marcando las líneas divisorias que determinaban las Zonas declaradas **intangibles**, y así previo informe favorable de la mencionada Academia de la Historia, por Real Orden de 29 de junio de 1.929, el gobierno incluía en el Tesoro Artístico Nacional, la parte vieja de la ciudad de Córdoba.

A tenor de lo cual Enrique declarará:

Una de las grandes satisfacciones de mi vida fué 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, acogida con tan buena voluntad por el señor Muñoz Perez, encaminada a salvar el conjunto de noble prestancia de mi tierra queridísima. (735)

De esta manera Córdoba se convertía en la única ciudad española que pidió su inclusión en esta Ley. Elías TORMO había dicho en su dictamen:

Los cascos históricos más conocidos de ciudades mantenidas en su carácter pristino, son los de Nuremberg y Brujas, en las cuales, con libertad a la moderna en los ensanches, se mantuvo y se mantiene incólume, todo el carácter, en las calles de la vie

ja ciudad, la que estuvo amurallada. Andalucía, ha llegado al momento de decidir algo semejante, y tiene derecho bien justificado a alguna preferencia Córdoba, que en su cacerío ha conservado muy fielmente hasta ahora, la nota singular deliciosamente sugestionadora.

También influyó la circunstancia de que la vieja edificación se acomodaba y se acomoda a las condiciones del clima, extraordinariamente mejor, que la moderna discurrida por extranjeros y para climas más fríos y húmedos. En realidad, la casa de pisos a la moderna, de precedente gótico y en madera, tipo columna, es mucho menos noble que la casa baja, de una sola familia, algo esquivada a la calle y en cambio con aire libre en el interior (patio o huertecillo cerrado), de evidente precedente en la casa griega y en la romana, y tan hecha suya por los árabes, todos pueblo de cultura mediterránea. En cuanto a las calles, su laberíntico trazado y su estrechez, relacionanse en absoluto precedente árabe con las conveniencias del clima terrible, por el sol veraniego..._

(736)

5.4.2. Efectos prácticos y consecuencias de la entrada en vigor de la Ley de inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, de la parte vieja de la ciudad de Córdoba (29-Junio-1.929)

Tras la promulgación de esta Ley, el aspecto urbano de Córdoba comienza a mejorar sustancialmente, ya que no solo va a respetarse el casco histórico, sino que asistimos a una época de resurgimiento artístico.

EL alcalde, José Cruz Conde, estará muy preocupado con realizar transformaciones en la ciudad, que contribuyan a elevar el nivel de vida ciudadano, así por ejemplo, una de las mejoras será la red de alcantarillado para la zona antigua, tan necesaria y perentoria, cuyo fin será no solo higiénico, sino al mismo tiempo se realizaran obras subterranas, para consolidar y restaurar muchas casas modernas, que estaban mal cimentadas y en estado ruinoso.

Se inicia el ensanche de la población con grandes vías,

fuera del recinto amurallado; se prolonga el Paseo del Gran Capitán, hasta la estación de Ferrocarriles, se amplía y hermosea con jardines el de la Victoria, donde se coloca la estatua de bronce del Duque de Rivas, original de Mariano Benlliure, y se constituye, además, la elegante pérgola que le sirve de fondo.

Se reforman y embellecen algunas plazas, en particular la del Convento de Capuchinos, donde se erige el monumento a Osio, escultura en mármol del artista Coullaut Valera, y se restaura la hermosa fachada neoclásica del Ayuntamiento, que amenazaba peligro.

La Diputación Provincial, contribuye, también a este resurgir artístico, restaurando la original entrada a su edificio, frente al Ayuntamiento, en forma de escalinata al aire libre, decorada con labores de guijarros blancos y negros, y a los lados árboles y flores. Y el interesante patio claustrado, con igual pavimentación; se restauró así mismo, los salones de la Biblioteca Provincial, la fachada del soberbio edificio barroco del Monasterio de la Merced, con su magnífico patio de columnas pareadas; el antiguo Hospital de San Sebastian, entonces casa de Maternidad, donde se descubrieron las primitivas techumbres policromadas del Siglo XVI, en unión del patio y otras dependencias, de esta casa.

A petición de Enrique, se quitó la plataforma o grada

llamada "La lonja", adosada a la parte baja de los muros exteriores de la Mezquita Catedral, descubriéndose una pequeña puerta árabe, que quedaba oculta, y se pavimentaron las calles que rodean este edificio, con piedra de granito de colores rosa y negro azulado, formando labores geométricas; se descubrió uno de los dos arcos de la torre albarrana, contigua a la derruida Puerta de Sevilla.

Hubo también un intento, a iniciativa de Enrique, de descubrir la galería norte de la Mezquita, que da la patio de los naranjos, donde estaba el archivo catedraliceo, para lo cual realizó algunas gestiones con el Obispo de Córdoba, Adolfo Pérez Muñoz, con el Cabildo catedral y el Director General de Bellas Artes, Conde de las Infantas, y tras conseguir las oportunas autorizaciones con tal fin y haberse aprobado por la superioridad el presupuesto de estas obras, formulado por el arquitecto Antonio Flores, pero que quedó paralizado, por no pedir éste a tiempo los fondos para empezar los trabajos, por lo cual no pudo realizarse esta importante mejora.

Este resurgimiento artístico y esta preocupación por el patrimonio, fue extendiéndose y contagiando a particulares, así por ejemplo, el Marqués de Viana, restaura a instancias de Enrique, su palacio de Don Gome, que estaba muy abandonado, transformándolo en un Museo, donde fueron expuestas notables colecciones de guadameciles, azulejos y platería. Otros propietarios de casa solariegas siguieron este ejemplo, acondicionando y adecentando sus viviendas.

Cuando entró en vigor la Ley de inclusión de Córdoba en el Tesoro Artístico Nacional, la Comisión de Monumentos nombró a Enrique como Delegado de la misma, para que unión del arquitecto municipal, o su representante, visitaran las casas que emplazadas dentro de la zona antigua, necesitaban reparación o reformas, al objeto de que éstas se hicieran de acuerdo con el Ayuntamiento, dentro del carácter arquitectónico cordobés.

"La implantación de toda nueva Ley, trae consigo generalmente al principio, cierto malestar y tendencia para ver la forma de poderla eludir, en vez de acatarla y cumplirla, como es deber de buena ciudadanía. Y mucho más con esta Ley que limita la libertad que antes disfrutaba cualquier propietario, ... para hacer a su gusto y capricho, todas las reformas que quisiera dentro y en el exterior de su casa, aunque fuese en detrimento de su aspecto estético, como venía sucediendo desde tiempo inmemorial.

Por lo tanto, empezó la lucha en la mayoría de los casos, para que se hiciese lo que se ordenaba y no se quería cumplir con argucias y engaños...

Los arquitectos que hagan trabajos en la citada Zona, y sobre todo los que estén adscritos al Ayuntamiento, a los cuales se someten para su examen y aprobación todos los proyectos y planos, tienen una misión sagrada que cumplir: la de prestar su imprescindible y valiosa colaboración, para que esta parte ya mencionada de la ciudad, no pierda su carácter, y no consentir a los propietarios de casa antiguas, que las obras que ejecuten en ellas las hagan a su modo y capricho, porque esta condescendencia perniciosa, implicaría una responsabilidad moral para el que la tolerase, puesto que hay una Ley que lo prohíbe.

(737)

(737) Op, cit. Pág. 8-9

La protección del carácter arquitectónico típicamente local pasaba por prohibir los sotabancos y citoras de pequeña altura -según acuerdo de la comisión- colocadas encima de las cornisas, que ocultaba los aleros -pintorescos- de los tejados, y que provocaba con la reforma, la transformación del aspecto de las viejas casas en moderno. Quedaba, así mismo, prohibido, construir cierres o miradores de balcones, que desde mediados del Siglo XIX habían proliferado en ciertos sectores de esta ciudad, y que Enrique ve en ello notas discordantes de modernidad, ya sean de madera, metal o cemento (738) , por lo que es aconsejable su sustitución por los antiguos cierres de ventanas, con grandes rejas vo dizas revestidas de cristales o celosías en su interior(739)

Las razones de Enrique se centraban en la defensa del es tilo arquitectónico tradicional de Córdoba:

Yo he gestionado y conseguido de algunos particulares, que quitaran de sus casas estas armaduras de invención moderna que tanto perjudican al aspecto antiguo de la localidad. Hay que salir al paso para contener esa avalancha insensata y ofensiva para el buen gusto, de querer

(738) Como los que se habían hecho en la casa número 18-20-22 de la plaza de la Almagra, en la de Fernando Colón, números 20-22 y en Pedro López, esquina a la de Rodríguez Marín.

(739) Como los de la fachada del desaparecido cine "Coliseo", en la calle de Fernán Pérez de Oliva.

modernizar la parte vieja de Córdoba, construyendo en sus calles estrechas rascacielos y casas con fachadas que quieren ser bonitas y no lo son, porque no encajan en el ambiente que las rodea.

No obstante por fortuna y en justicia, debo consignar que se han realizado restauraciones y edificaciones muy acertadas, y es lástima que en otras, sus autores, no estuvieran a la misma altura. Se necesita, pues, de los técnicos, una colaboración bien orientada y de un sentido estético depurado, en relación con lo que significa y representa el estilo arquitectónico tradicional de Córdoba, sobrio, severo y sencillo, como lo es su espíritu senequista. (740)

Este carácter localista que Enrique quiere conseguir, en cuanto al aspecto arquitectónico, se amplía hasta los barrios de nueva creación, ya que empezaba a construirse en estilo poco definido y anárquico:

"Pero no porque esta ley solo ampare a la vieja urbe, debe ser ocasión para que en los barrios nuevos se abuse de una libertad de modernización antiestética, como ha dicho muy acertadamente el Sr. Tormo, "que no debe hacerse en Córdoba una arquitectura exótica", de la que ya existen varias casa de un mismo tipo, las cuales contrastan y disuenan con lo netamente cordobés. Porque una ciudad andaluza, requiere, aún en lo nuevo, que se edifique con carácter andaluz", inspirado en un sentido tradicional, como se está construyendo ahora, en el Pseo de la Victoria, un edificio militar con bella portada barroca, debido al Teniente Coronel de Ingenieros D. Joaquín Azofra. " (741)

(740) Op. cit. Pág. 10

(741) Op. cit. Pág. 10-11

Esta Ley que acogía a las fachadas debía extenderse, también, a los interiores en una actitud bastante extremista de lo que debe ser la restauración:

"La errónea creencia, tan divulgada, que ha trascendido como verídica hasta algunos centros oficiales, respecto a que el propietario de cualquier edificio de la Zona Antigua y aún el que esté declarado Monumento Histórico Artístico, pueda transformarlo en su interior libremente, sin ajustarse a la Ley de Defensa, del Patrimonio Artístico Nacional, ha dado origen a muchos desafueros; entre éstos, destácase, por su importancia, el cometido de la interesantísima Posada dle Potro edificio acogido a esta Ley, el cual transformó su dueño, con pésimo gusto, desfigurando la clásica y típica cocina y otras habitaciones, con las protestas de la Comisión de Monumentos.

Afortunadamente, por orden enérgica del Gobernador Civil don José Macián Pérez, el mesonero ha tenido que deshacer la obra que había realizado arbitrariamente, y solo falta modificar una puerta para que recobre el mesón su primitivo estado.

Es muy de lamentar, la indiferencia que existe en esta población para cuanto afecta a su gloriosa historia y a su personificación artística y espiritual." (742)

Enrique veía en la defensa del carácter del patrimonio un intento de preservar el estilo autóctono, de ahí su interés en el mismo y su defensa a ultranza:

La recia campaña que realiza la Comisión de Monumentos, para que se cumpla la beneficiosa Ley en pro de nuestro acervo artístico, no podrá ser nunca eficaz sin el apoyo decidido y la franca colaboración de

los Centros Oficiales.... Estamos en un momento trascendental y decisivo para la historia y la significación artística de esta población; es cuestión de vida o muerte para su hondo carácter espiritual. Por es to, guiado yo de mi acendrado amor hacia ella, doy la voz de alarma y apelo al patriotismo de todos los que la sienten, para que se haga cum plir estrictamente la Ley salvadora de la defensa del Tesoro Artístico Nacional.

Por mi parte, seguiré defendiendo hasta el último instante de mi vi da, sin rendirme en la lucha con más tesón y ardor que nunca, porque el peligro en que la veo me da mayores energías; pero si la indiferencia y el egoísmo impidieran la conservación de las últimas reliquias que aún constituyen el ornato y prestancia de la verdadera Córdoba, y no se evitara su próxima ruína por todos los que pueden y por los que estamos obligados a evitarla, cometeríamos con nuestra actitud un verdadero crimen de lesa Patria. (743)

Como vemos un discurso no sólo conservacionista sino pa triótico y nacionalista.

(743) Op. cit. Págs. 11-12.

U N I V E R S I D A D D E G R A N A D A

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

ARTE Y TEORIA ESTETICA DEL ROMANTICISMO
AL SIMBOLISMO: LA FAMILIA CORDOBESA DE
LOS ROMERO.

-Un siglo de arte y pensamiento-

VOLUMEN II

MERCEDES MUDARRA BARRERO

-1.990-

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

ARTE Y TEORIA ESTETICA DEL ROMANTICISMO
AL SIMBOLISMO: LA FAMILIA CORDOBESA DE
LOS ROMERO.

-Un siglo de arte y pensamiento-
(Volumen II)

TESIS DOCTORAL PRESENTADA EN EL DEPARTAMENTO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, BAJO LA DIRECCION DEL DR. IGNACIO HENARES CUELLAR.

MERCEDES MUDARRA BARRERO

-1.990-

5.5. EVOLUCION DE LA ARQUEOLOGIA ROMANTICA

AL CONSERVACIONISMO MODERNO :

LOS CATALOGOS

No hay ruina alguna de efecto más pintoresco que estos escombros. Bajo un cielo nebuloso, en medio de los vientos y las tempestades, y a la orilla del mar cuyas tormentas cantó Osián, su arquitectura gótica presenta algo de grande y sombrío, como el Dios de Sinaí, cuya memoria perpetúa.

.Chateaubriand.

Tras las aportaciones de Winckelmann a la historiogra-

fía de su tiempo, el movimiento romántico con la mirada puesta en el arte medieval condujo a los filólogos -estudiosos y arqueólogos- a descubrir con ojos de verdadero entusiasmo y espíritu exaltado los monumentos bizantinos, románico, gótico y en general todo el arte cristiano, aspecto éste al que contribuyó , en buena medida, **Ruskin**, que creía que el verdadero arte estaba ligado casi enteramente a la religión cristiana. En España **Ramón Vinader** había publicado en 1.870 su obra Arqueología cristiana (744), referida principalmente a la arquitectura bizantina, gótica, mudéjar y renacentista aplicada a los templos de España, una obra cuyo fin era "infundir en el corazón de los lectores vivo amor hacia las venerables obras de la antigüedad cristiana, y señaladamente las de la arquitectura gótica, numerosas en nuestra patria , y de mérito extraordinario" (745)

Los monumentos del pasado, se ensalzaban y subrayan por el idealismo que mira tendenciosamente a un determinado periodo histórico. Valores como fe, sentimiento, saber de los mayores, se mezclan con el afán de mostrar las grandezas y glorias de España. Inspiración divina, genio y gloria Nacional parecen ser los ideales indiscutibles que conduzcan a la reconstrucción de nuestro patrimonio nacional :

(744) VINADER , Ramón: Arqueología cristiana española. Imprenta de A. Pérez Dubrull, madrid, 1.870

(745) Op. cit. Pág. 5

"Sí señores, venimos en este día á hechar los cimientos del templo que consagramos á las bellas artes, esas hermosas hijas del genio que suavizan las costumbres, adelantan la civilización y alumbran y vivifican como el Sol...Verdad es que aquel patrimonio inmenso de nuestra riqueza artística, se disipó en parte y oscureció el brillo del genio Nacional, cuando fue abatida nuestra preponderancia en Europa y eclipsada nuestra gloria militar y política... Y todavía señores..." (746)

Era este el mismo celo que había motivado a Rafael Romero Barros, poco a poco esta preocupación entusiasta y sosegada habría de convertirse en verdadera tarea de recopilación y análisis.

Con un programa metódico y analítico inicia la catalogación de las provincias de Cádiz y Jaén, siguiendo las directrices de Passavant, válidas no solo para estudios monográficos de artistas sino para cualquier trabajo de conocer; es decir viaja incansablemente, por todos los lugares objeto de estudio, con el fin de conocer directamente las obras, ver y volver a ver se hace imprescindible, en cualquier caso.

(746) GALVEZ, Francisco de: Discurso pronunciado por Don Francisco de Galvez, gefe superior político de la provincia de Jaén y presidente... el día 5 de julio de 1.846 en el solemne acto de la inauguración del MUSEO de pinturas
Imp. de F. López, Jaén, 1846.

El siguiente es un texto que es necesario reseñar por ser indicativo de su preocupación por recoger y dar a conocer los objetos de valor de nuestro patrimonio artístico:

"He procurado desempeñar todo lo mejor posible tan importante y delicadísima misión si bien ha resultado incompleta por no haber tenido tiempo suficiente para recorrer y estudiar uno por uno todos los numerosos pueblos y parajes de esta región andaluza dentro del corto plazo concedido de 12 meses, si se ha de tener en cuenta la gran extensión que ocupa esta provincia, sus difíciles y primitivos medios de comunicaciones y toda la paciencia y lentitud que requiere tan pesada labor.

Es materialmente imposible dada la importancia histórica de la mayor parte de estas ciudades y villas que han exigido largas temporadas de permanencia en ellas para hacer estudios de investigación en sus archivos y reproducir fotográficamente sus principales monumentos y objetos artísticos guardados en las iglesias y en colecciones particulares, luchándose además con tan escasos medios de comunicación, que en el corto plazo de un año se pueda catalogar la riqueza artística y monumental de los 197 pueblos de que se compone esta provincia sin incluir los despoblados o ruinas, las cavernas, los castillos enclavados en parajes lejanos y otros sitios donde dejaron su huella civilizaciones antiguas y descontando además, de todo esto, el tiempo invertido en los estudios preparatorios hechos en la Biblioteca Nacional y Archivo Histórico como también en las Reales Academias de la Historia y de San Fernando...

El método empleado en esta Catalogación ha sido el geográfico y

por grupos de pueblos siguiendo la división de los partidos judiciales y ciñéndome a catalogar sucintamente todos los monumentos y objetos que yo he creído interesantes desde los tiempos prehistóricos hasta el Siglo XIX, pues dada la índole de este trabajo y la diversidad de materias que comprende, mi objeto ha sido darlos a conocer para que después sean estudiados y clasificados por los eruditos, arqueólogos y especialistas en estos estudios.

Además he procurado hacer una extensa información gráfica que es de suma utilidad e importancia como tales obras requieren, compuestas de 11 tomos en folio y dos de ellos con ampliaciones fotográficas de todo aquello que por su gran interés artístico y arqueológico ha merecido a mi juicio reproducirse al mayor tamaño posible que pueda ser estudiado más fácilmente" (747)

El Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Cádiz se compone de dos tomos; uno de texto y otro de fotografías, que él mismo realizó. El de texto consta de 595 páginas y el de láminas de 559.

Se llevó a cabo tras el nombramiento de Enrique Romero de Torres a propuesta de la Comisión Mixta de las Academias de la Historia y San Fernando 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.

(747) ROMERO DE TORRES, E. : Preámbulo al Catálogo Monumental de la provincia de Jaén. Inédito

Enrique terminó el Catálogo en 1.909, en cuya fecha lo entrega a la Dirección General de Bellas Artes, donde estuvo largo tiempo, lapso que sirvió para suministrar datos y fotografías inéditas, que fueron publicadas sin autorización del autor y sin mencionar siquiera el sitio de donde fueron tomadas, que precisamente, el Catálogo hecho por nuestro investigador, lo que le acarreó más de un problema. Como sabemos practicamente, todos los que se hicieron por aquel tiempo, quedaron sin imprimir, posteriormente fueron publicándose los que se creían bien hechos, y entre estos estaba el de Cádiz (1.934); en él aparecen, en el tomo segundo -de láminas-, perfectamente obtenidas las fotografías de las pinturas de Goya, que existen en la Santa Cueva de Cádiz.

Pero en 1.928 César Pemán publica Los Goyas de Cádiz, (748), folleto en cuyo opúsculo el autor advierte que es la primera vez que se ha fotografiado estos cuadros de Goya, y por lo tanto, inéditos; cuando veinte años antes de que él las obtuviera y publicara ya lo había hecho Enrique Romero; precisamente tuvo que vencer una serie de dificultades para obtenerlas; ello fue posible gracias a su gran amistad con el Sr. Obispo de entonces, en Cádiz, Don Mar-

(748) PEMAN Y PEMARTIN, César: Los Goyas de Cádiz. Fotografiados y publicados a expensas del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad.
Cádiz, Imp. M. Alvarez-Ferduchy, 20, 1.928

cial López Criado, que permitió tomar las fotos y datos oportunos, así como autorizar posteriormente su publicación, en el Catálogo de la Provincia de Cádiz.

Un error de Pemán, al no tener en cuenta, que Enrique no sólo había publicado por primera vez las fotografías de los tres lios puntos de Goya, sino además, dos de los bocetos de estos lienzos, dando de estos últimos interesantes noticias y lugar donde se encuentran.

como decimos al cabo de veinte años, una Comisión integrada por representantes de las Academias españolas de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, hizo un detenido estudio y escrupulosa selección de casi todos los Catálogos de las provincias de España, que manuscritos, estaban depositados en el Ministerio y merecían publicarse y entre los pocos designados por dicha Comisión, figuraba éste que mepezó a imprimirse en los talleres del Instituto Geográfico y Catastral por Real Orden de 14 de enero de 1.928.

Pero este Catálogo firmado en 1.908, después de tantos años, resultaba ya incompleto, y tuvo que rehacerlo, para incluir en él los nuevos descubrimientos y excavaciones arqueológicas que se habían verificado tanto en la capital como en la provincia.

De esta forma Enrique tuvo que emprender -por cuenta propia- otra serie de viajes con objeto de comprobar todo lo descubierto, algo de lo desaparecido desde aquella fecha, y asimismo identificar en algunas iglesias los auto-

res de retablos, lienzos, esculturas y otros objetos dados a conocer por otros investigadores, así como importantes documentos exhumados del Archivo de Protocolos de Sevilla.

El Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de **JAEN**, corrió peor suerte; esta obra la encarga el Gobierno a Enrique, en vista del éxito y buena crítica obtenidos por el Catálogo de Cádiz, el 30 de enero de 1.913, con una asignación mensual de 800 pesetas (749), aunque no llegó a terminarse por el cambio de prioridades establecidas en el Ministerio, suprimiéndose del presupuesto este tipo de trabajos. No obstante lo entregó casi terminado, con gran profusión de datos y fotografías. En todo caso, a Enrique le sirvió para acrecentar sus investigaciones y descubrimientos, como por ejemplo los baños árabes de Jaén, como él mismo explica:

"La existencia de estos baños era completamente, ignorada y tuve la suerte de hallarlas debido a mis recientes investigaciones arqueológicas en la capital de esta provincia de Jaén.

La prensa local dio cuenta de tan importante hallazgo y he aquí como lo refiere el ilustrado cronista jienense D. Alfredo Cazaban en el Nº 2.451 del periódico "La Regeneración" el 18 de diciembre de 1.913.

Desde que el erudito académico Don Enrique Romero de Torres llegó a Jaén a catalogar los monumentos históricos y artísticos de la provincia, su labor ha sido admi

(749) Ver apéndice documental.

rable . Requiere ella más espacio y trabajo distinto a éste. Aquí solo me toca decir que Romero de Torres persiguió desde el día que llegó a Jaén las huellas de los monumentos arábigos. Los barrios de la Magdalena, San Juan y San Pedro, fueron recorridos diariamente. Y él tetrató murallas y torres; y restos morunos de lso viejos huertos y el arco mudéjar de la casa de la Virgen; y la base de la torre morisca ó alminar de la mezquita (hoy de la Magdalena), Pero Romero de Torres en toda esta labor no quedaba convencido. ¿No habían dejado los moros algo más grandioso, más definido, más completo, más digno de su estancia, en el suelo de la ciudad?.

En una de las últimas noches, hallándome enfermo en cama, me hizo Romero de Torres una de sus frecuentes y gratas visitas. La ocasión no era la más propicia para hablar de las antigüedades".

Por eso él, exculpando el hacerlo, me dijo:

-Perdone, V. amigo y compañero, pero vengo gratísimamente impresionado

¿Qué ocurre?

-Algo extraordinario ¿Qué dirá V. que acabo de encontrar?

-No sé...no sé.

-En la plaza del Hospicio....

Inmediatamente me asaltó una idea. Acaso su pensamiento se transmitiera al mio:

¿Los baños moros? .- le dije.

-Los baños moros. Completos, detallados, indudables. Son

mejores que los de Córdoba. Si se restauran no cederían a los que Valencia tiene para balneario moderno, próximos a la calle Milagro.

-Pero ha averiguado V, cual era la casa de Don Fernando de Torres y Portugal llamada del Banco ¿acaso la de Oribe? ¿Acaso la de la plaza de la Herrería frente a la Casa de matemidad?.

-No lo sé. Eso después lo pondremos en claro; Yo vengo a decir a V. lo que ocurre; á que participe en mi contento. Mañana más despacio, recorreré los locales, tomaré croquis le mandaré a V. fotografías para su revista y haré cuanto haya que hacer para que aquello se conozca, se descombre, se saneé y si es posible se conserve y se restaure.

¿Y donde está todo eso?

-La mayor parte debajo de la Plaza del Hospicio. Por allí he entrado. Las buenas Hermanas se asombraban viendo mi asombro. He encontrado y las he recorrido hasta las galerías que conducían el vapor de agua á los baños. Se despidió el entusiasta académico y me dejó pensando en su hallazgo. Al día siguiente me lo confirmó por carta. La comprobación era definitiva.

Nadie hasta entonces había tenido la curiosidad, como yo la tuve de comprobar si aún existían estos baños árabes de los que hace mención el erudito Deán Mazas.

(750)

(750) Catalogo Monumental y artístico de la provincia de Jaén . Inédito.

Así mismo este trabajo de investigación le da pie a realizar el inventario de los pergaminos existentes en el archivo del Ayuntamiento de Ubeda, "con expresión de las mercedes y privilegios concedidos por varios señores Reyes a esta ciudad de Ubeda; a acrecentar la catalogación de las obras de Valdés Leal; al descubrir un cuadro de este pintor en la Iglesia Parroquial de Frailes, que actualmente ha pasado a la Catedral de Jaén; y también a realizar varias publicaciones de los descubrimientos que iba realizando.

Como por ejemplo de Menjibar y su Castillo (751) y de los objetos arqueológicos encontrados en el cerro de Alcalá (752) (Jimena).

Es decir los Catálogos sirven a Enrique para conocer la riqueza patrimonial de las provincias, al tiempo que a las instituciones les valen para tener recopilada dicha riqueza y así poder ayudar a su preservación, una idea que sigue estando vigente en la actualidad.

(751) Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo LXVI, Pág. 12-20

(752) Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo LXVI "Sobre los objetos arqueológicos encontrados en el Cerro de Alcalá.

5.6. DEL COSTUMBRISMO ROMANTICO A LA CIENCIA
DEL "FOLKLORE" .

El itinerario del comerciante,
del soldado, del hombre piadoso,
del transeunte, que se encaminan
a un lugar determinado, no la tiene
ne que ver con mis paseos. La pista
ta trazada por el paso ordinario
no me seduce. Alejo de él el mio,
y como Walt Whitman, prefiero "cam
minos no frecuentados".

.Ricardo Molina.

Al referirnos al costumbrismo romántico debemos tener muy presente, el especial carácter de la escuela andaluza de la centuria pasada, significativamente, muy cercana a la línea de Murillo, que como antecedente indiscutible marca el estilo que conduciría hasta un costumbrismo pintoresco y amble similar, en esencia, al que caracterizó un determinado periodo francés -hacia mediados del siglo XIX- en el que destaca un tipo de romanticismo "suave", familiar y popular, en contraposición al romantiicismo "salvaje", de otros; en esa secuencia que nos conduce hasta las escenas "íntimas" no debemos olvidar la deuda con la escuela holandesa, ue nos enseñó a apreciar los asuntos más insignificantes. En todo caso, este costumbrismo amable, que tenía su trasfondo real, progresivamente dará origen a escenas zahirientes, críticas y "comprometidas".

Ya hemos estudiado el caso de Rafael Romero Barros (753) al que habría que incluir dentro de la línea más estricta del romanticismo sevillano; murillista, amable, jovial... dará paso a un capítulo cada vez más comprometido con la sociedad, y de la mano de Rafael Romero de Torres (754), aistiremos al reflejo de una sociedad, traducida fielmente, en muchas ocasiones, sin aditamentos, historicista, en un primer momento debido a su formación académica, naturalis-

(753) Ver el apartado dedicado a la pintura costumbrista en

Rafael Romero Barros

(754) Ver el apartado dedicado al costumbrismo en la visión de Rafael Romero de Torres.

ta y realista después, cuando las posibilidades costumbristas se habían agotado. También a esta línea iban a contribuir las obras de Enrique y Julio, de primera época; así por ejemplo Los trapos limpios, Alrededores de Córdoba (755) y camino de los Villares (756).

Obras en las que la luz propia de los paisajistas de finales de siglo, viva, alegre y popular encuadraban las obras en un costumbrismo alegre muy cercano a las composiciones de este signo de Rico Cejudo (757), García Ramos, Muñoz Lucena (758) y también las obras de Julio como LA Siesta (759) y La huerta de Morales (1.890), basada en un dibujo de su padre (760). Toda una secuencia de escenas anecdóticas, totalmente asociadas al espíritu de lo anda-

-
- (755) Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1.901
- (756) Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1.904
- (757) Obras como Conversación el patio, Las floristas...
- (758) Obras de Muñoz Lucena como Las gallinas en el Museo de Bellas Artes de Córdoba y La pavera (1.892)
- (759) La siesta 63 X 42 cms. Oleo sobre tabla. Firmado en A. I. I. Julio Romero de Torres. Colección particular.
- (760) La Huerta de Morales 22 X 32 cms. Oleo sobre tabla Firmado en A. I. I. Julio Romero de Torres. Fechado en 1.890. colección particular.

luz (761), en las que se pretende la captación de lo popular, insignificante y hasta ingenuo, con sus secuelas narrativas aunque en su aspecto más íntimo como fue característico de Romero Barros, alejado del populismo dcharache ro y colorista que caracterizó a pintores como Andrés Cortés o Dominguez Bécquer.

Son toda una serie de "artistas y obras menores" que saben captar magníficamente lo andaluz y son capaces de popularizarlo, lo que a veces favorece **el andalucismo**, a

(761) Aurora León definió **lo andaluz**, como algo complejo y amplio, con muchos matices que podrían ceñirse en una categoría **popular**. "Sustancialmente, creo que lo andaluz rezuma por los cuatro costados un panteísmo senequista de serena nobleza y realismo, mático de gran finura espiritual junto a un permanente y radical contraste interior de tono profundamente trágico" ("Cualificación, Tipificación y mistificación de la cultura plástica andaluza" Pág. 281-282).

Esta cualidad se dará con unas características propias durante el periodo romántico, ya que asistimos a una nueva consolidación de lo andaluz, incrementada por los regionalismos y cantonalismos nacionales, lo que favorece ampliamente lo andalucista.

caballo entre una cultura plástica costumbrista, que sabe reflejar fielmente la forma de vida de las gentes sencillas, y un populismo superficial, deformando y ocultando a veces la verdadera realidad, para caer en el tópico fácil y dicharachero.

Al hilo de este sentimiento de verdadero amor a la tierra andaluza, que sentía Enrique, expresado no sólo en sus escritos y obras pictóricas sino en la actitud ante la vida. Era consciente de la necesidad de rescatar el carácter y esencias típicamente andaluzas, de ahí su preocupación, por los artistas y manifestaciones artísticas de su tierra. Pero también otras "artes menores", más cercanas al mundo artesanal, pleno de populismo, le motivaron.

Síntoma de esta preocupación por el "arte popular" es la organización de la Exposición de Guadameciles en 1.924, un ejemplo práctico de su afán por dar a conocer las tradiciones populares cordobesas. Para divulgar esta famosa industria guadamecilera dará conferencias, con el fin de motivar a los jóvenes para que se sientan atraídos por la misma.

También su estudio de los **Antiguos Mesones de Córdoba** (762) quiere mostrar esta forma de entender la vida que tenemos los andaluces manifestada a través de su ám-

(762) ROMERO DE TORRES, E. : Antiguos Mesones de Córdoba.
B. de la R.A. de C. B.L. y N. A. de C. Nº 49, 1944

bito, la vivienda.

En ella se conjugan tanto las condiciones ambientales, las costumbres como la dimensión estética. "Solamente te niendo en cuenta esta dimensión estética de la arquitectu-
ra popular andaluza puede entenderse, por ejemplo ese a-
fán, más allá de toda posible justificación estrictamente
funcional, por el encalado de muros y paredes, tanto inte
riores como exteriores, incluso de partes y lugares que
en principio no parecían requerirlo, hasta alcanzar una
blancura casi irreal, dotando a los volúmenes y a las for
mas constructivas de una apariencia especial, reforzando
su plasticidad y jugando con los contrastes de luces y
sombras, todo con el propósito de crear un ambiente y unas
sensaciones características que satisfacen la necesidad
de expresar y experimentar la realidad a través de la sen
sibilidad" (763)

Es quizá en estos lugares, mesones, casa y patios anda
luces donde se concentra toda la atención con la finalidad
de crear ambiente original y bello , armónico, concentrán
dose quizá como en ninguna otra manifestación de la cultu
ra andaluza su sentido estético de la existencia.

Al referirse a los mesones del Siglo XVI, Enrique, expli
ca la importancia que tuvieron y por tanto la necesidad
de conservar los pocos que quedaban:

(763) ESCALERA REYES, Javier: Arte popular.. Pág. 468

Eran numerosos los que habían en Córdoba desde el Siglo XVI, y es de gran interés y atracción para el turista, visitar los que por fortuna todavía subsisten y apenas son conocidos, sin haber perdido a través de los siglos, casi nada de su primitivo y típico carácter arquitectónico, conservando asimismo las tradicionales costumbres de antaño, en el funcionamiento interior de estas viejas posadas tan pintorescas, que inspiraron amenas y brillantes páginas de nuestra literatura nacional.

Los principales mesones estaban situados en la calle Mayor o artífice de Madrid a Cádiz que, atravesaba la ciudad por la parte sur bordeando la margen derecha del Guadalquivir, desde la Puerta Nueva hasta la del puente, de gran importancia comercial por ser el paso obligado para muchas vías de comunicación, donde estaba la Aduana, muy cerca de la maravillosa Mezquita-Catedral, bajo la invocación de Santa María, y el antiguo Alcázar árabe, convertido en Palacio Episcopal.

Toda la vida de la población estaba concentrada en esta zona, y en ella se agrupaban las tiendas de comercio y las industrias locales, algunas tan celebradas como la Platería, cuyo gremio selecto y numeroso lo integraban notables artífices que tanto renombre dieron a su patria, y la famosa de los cueros o guadameciles que se fabricaban en la Ribera, donde existían gran número de tenerías hasta el barrio de Santiago, como la titulada del Moral en la calle de Argamasilla collación de la Ajerquía, propiedad del Cabildo Eclesiástico, de cuya industria habla con tanto entusiasmo nuestro eximio cronista Ambrosio de Morales.

Todo el largo trayecto comprendido en el camino o calle Real desde el Puente hasta la Puerta Nueva, se dividía en varias calles consecutivas que tomaban el nombre de las industrias establecidas en ellas, como la calle de la "Herrería", calle de la "Platería", que iba a la "Puerta de la Alcaicería", calle y "Puerta de la Pescadería", la cual terminaba en el "Rastro Viejo". A estas calles desembocaban otras, con los nombres de "La Zapatería", llamada también "Chapinería" o "Cabritería Vieja", la del "Arquillo de los Calceteros", Plazuela de los "Jugueteros", la de los "Albarderos" y seguía la calle "Real", desde la "Cruz del Rastro" o "Rastro Viejo", por la del Potro también llamada de "Mesones" hoy Lucano, hasta la "Plaza del Potro", y desde aquí continuaba la calle "Mayor" y de "Lineros", donde vivían los célebres agujeros cordobeses, hasta el "Realejo de San Pedro", para terminar en la mencionada "Puerta Nueva".

En esta importante vía que empezaba en el Campo de la Verdad y próximos a ella, se hallaban el Mesón de los Carros, el de La Caridad y el gran Mesón del Puente, junto a la Puerta de su nombre, hoy en parte derruido, propiedad del Ayuntamiento, el Mesón de la Parra y el de la Aduana, el Mesón de la Paja, junto a la cárcel vieja, en la calle de las Comedias, el de la Trinidad, cerca del "Caño Quebrado", el Mesón del Lino (quizá porque en él se hospedaran los mercaderes y productores de esta materia textil) y el de Vallinas, éste de gran extensión, dividido actualmente en tres casa de la antigua calle de la Herrería, hoy Cardenal González, nº 123

El Mesón de Anaya en la plazuela de su nombre, que lindaba con el anterior, el Mesón Pintado o de las Rejas, adquirido por el Cabildo Catedral el 22 de mayo de 1.615, que estaba cerca de la

la Puerta de la Alcaicería y era de los más lujosos de aquella época, según puede observarse en su primitiva y elegante traza arquitectónica, que afortunadamente aún conserva casi intacta, utilizándose el sótano como cuadra, si bien ya no es posada, y corresponde a la casa núm. 83 de la citada calle. Por desgracia, sus actuales propietarios quieren quitarle el carácter antiguo que tiene, variándole su planta, para hacer departamentos nuevos; pero la Comisión de Monumentos se ha opuesto a estas reformas, en cumplimiento de lo que ordena la Ley, sobre la Zona Artística de esta ciudad. (764)

Son muchos más los Mesones de esta ciudad, que aún se conservaban en la época de Enrique: Mesón de Posadas, el del Lodo, el del Barco, el del Esparto, el de la Cadena, el del Lobo, el del Los Barqueros, el de la Coja, el de la Lámpara y el Mesón del Sol, uno de los más importantes de la ciudad.

Son muchos los mesones que había en Córdoba, en aquella época, así, como hemos comentado, la calle que iba desde la Cruz del Rastro hasta la Plaza del Potro donde continuaba la Calle Real, se denominaba también "de Mesones", por ser muchos los que había reunidos en este corto trayecto.

Pero otros muchos habían desaparecido y nuestro investigador había descubierto en el Archivo del Cabildo Catedral, algunos como el Mesón de las Trenas, Mesón de la Alfadra, Mesón de Valdehecha, Mesón de la Madona, Mesón de la Pasto-

(764) ROMERO DE TORRES, Enrique: Antiguos Mesones de Córdoba
Págs. 218-219

ra o de la Catalana, Mesón de la espada, Mesón del Mármol, Mesón de Urleque, Mesón de la Cruz y Mesón de Doña Teresa.

Y entre los que existen el de la Herradura y el Potro junto al del sol eran los más interesantes.

Casi todos los mesones eran propiedad de Cabildo Catedralicio y según las investigaciones de Enrique resultaban muy productivos.

Parte de la casa del Mesón del Sol, fue la que ocupó el antiguo Hospital de San Sebastián, que ya existía a últimos del Siglo XVI, pues de los documentos que he repasado en el Archivo Catedral resulta que, en 1.400 otorgó Alvaro Pérez, escritura de testamento y dejaba adicho Hospital, Prioste y Cofrades, unas casas en la collación de Santa Marina; entonces el Cabildo, teniendo en cuenta los deseos del testador y "prestar el sitio poco acomodado que era el Mesón que dice hoy Mesón del Sol, y ser la casa muy estrecha y edificio muy antiguo", acordó trasladarlo al lugar que ocupa en la actualidad, conocido por Hospital de San Jacinto y Casa de Maternidad.

Se halla emplazado como ya dije, frente a la Puerta del Sagrario de la S.I. Catedral, calle Magistral González Francés, Núm. 17, denominada entonces "Mármol Gordo", por la hermosa columna que aún existe en la escalinata que hay para subir a la Iglesia mayor. He descubierto que este Mesón, lo tuvo arrendado de por vida, desde 1600 hasta 1.626, el pintor y escultor cordobés Andrés Fernández padre de los célebres escultores y arquitectos Felipe, Francisco y Dionisio de Rivas y Gaspar de Rivas, pintor de imaginaria este último, los cuales florecieron en Sevilla donde han dejado obras notabilísimas. Y además he comprobado, por

documentos que ya dí a conocer en el Núm. 12 del "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría" de aquella ciudad, que en este mismo Mesón nacieron tan ilustres artistas.

Por iniciativa mía, se colocó en el año de 1935, una lápida conmemorativa que dice así:

EN ESTA CASA MESÓN DEL SOL NACIERON EN EL
SIGLO XVII LOS GRANDES ESCULTORES Y ARQUITECTOS
FELIPE Y FRANCISCO DIONISIO DE RIVAS Y GASPAR
DE RIVAS PINTOR DE IMAGINERÍA. QUIEN COLABORÓ
CON SUS HERMANOS EN LAS ADMIRABLES OBRAS QUE
HICIERON EN SEVILLA.

EL AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA, POR INICIATIVA
DE UN CIUDADANO QUE DESCUBRIÓ LA PATRIA Y EL
SITIO DONDE NACIERON TAN PRECLAROS ARTISTAS,
LES DEDICA ESTA MEMORIA.

El Mesón del Potro, del que toma el nombre la bellísima plaza y barrio donde se conserva, se ha salvado por fortuna de estas absurdas reformas que estropean el carácter artístico de esas vetustas construcciones, pues aparte de una puerta que le afea y de haber suprimido el gran hogar de la cocina para hacer varios fogones en el poyo de la misma, no se ha alterado el conjunto armónico de su traza original.

En el siglo pasado, fueron segregadas de este edificio, cuatro habitaciones que en la actualidad constituyen la casa colindante, núm. 10 y estoy haciendo gestiones para que aquellas vuelvan al Mesón, a fin de devolver a éste toda su integridad.

El célebre Mesón de que hicieron memoria ilustre escritores antiguos como Vicente Espinel, tiene además el encanto de haber dado origen a fantásticas leyendas populares, y en él se supone con sólidos fundamentos

que se alojó el imoral autor del "Quijote", las veces que estuvo en Córdoba, patria de su ascendencia paterna, según opinión tan autorizada, como la de su insigne comentarista Don Francisco Rodríguez Marín, a quien sorprendió la muerte sin haber publicado el trabajo sobre este particular, que tenía ofrecido hacía tiempo.

La histórica Plaza del Potro, que inmortalizó Cervantes, era entonces el centro donde fluía toda la vida de la ciudad y por eso, en este lugar, había gran número de mesones. alrededor de su preciosa fuente que corona un potro y que estuvo emplazada más abajo de donde hoy se halla, frente al Hospital de la Caridad, convertido en Museo de Bellas Artes, se congregaban los mercaderes, tratantes, arrieros, tragi-nantes, los célebres agujeros de este barrio y rufianes, constituyendo el centro de la picaresca andaluza.

A petición mía, el Mesón del Potro, y todo el conjunto de la típica y tradicional Plaza, fue declarada Monumento Histórico-Artístico, el 14 de julio de 1.924, y cuando el Centenario de Cervantes, ideé costear, en unión de varios amigos, la lápida con su retrato, colocada en la fachada del Museo, y que redactó con su elegante estilo Rodríguez Marín, en esta forma:

EL PRÍNCIPE DE LOS INGENIOS DE ESPAÑA
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
DE ABOLENGO CORDOBÉS,
MENCIONÓ ESTE LUGAR Y BARRIO
EN LA MEJOR NOVELA DEL MUNDO.
VARIOS CORDOBESES CON AMOR DE PAISANOS Y CON VENERACIÓN DE ESPAÑOLES
DEDICAN ESTE HUMILDE RECUERDO AL INSUPERABLE ESCRITOR.
MCMXVII.

El Mesón del Potro y los otros ya mencionados, que como preciadas reliquias aún se conservan en Córdoba, deben ser conocidos por cuantos viajeros amantes de nuestros recuerdos históricos la visiten, porque estos rincones con su expresivo lenguaje y fuerza evocadora, hacen vivir a los que saben verlos, aquellos tiempos poéticos y gloriosos de nuestra ciudad. (765)

Todo el análisis de las obras de Enrique, ya sean literarias, plásticas, o de la crítica artística debe servir para introducirnos en el sustrato que motivó toda su creación que no es otro que el afán de dar forma científica a todas las manifestaciones de su tierra, en la línea de Machado y Alvarez (766).

(765) Op. cit. Pág. 226-228

(766) MACHADO Y ALVAREZ : La Enciclopedia. Día 10 de abril de 1.879:

"No basta decir existe una literatura popular y sus formas son tales o cuales; es necesario estudiar estas formas y señalar su naturaleza y eslabonamiento con las anteriores y siguientes: no cabe tampoco dar, verbigracia, una teoría científica del cuento, la copla o el refrán, sin conocer los cuentos, refranes y coplas; esto pudo pasar en otros tiempos, pero en los presentes, en que sabemos que las cosas sólo llegan a entenderse estudiándolas, y en que el prestigio y el valor de las afirmaciones dogmáticas va de vencida. Las coplas no han de estudiarse por bonitas, ni los trovos por caprichosos, ni las adivinanzas por ingeniosas, ni por raras y curiosas las tradiciones y leyendas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovos, adagios, refranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos... han de estudiarse como **materia científica**".

Entendiendo con él el sentido que tuvo el nacimiento del Folklore en España.

El recorrido que tuvo en nuestro país la producción popular camina paralela a la de otros países. Podemos comprobar cómo en el Neoclasicismo hay una separación radical entre lo erudito y lo popular, de hecho la producción tradicional estaba desconsiderada, se la tenía como manifestación anónima y colectiva. El erudito se apropiaba de la producción tradicional y oral, modificándola y utilizándola según sus fines, con lo cual después de la mezcla, ambas quedaban desnaturalizadas y por tanto acultas (767). Los grandes episodios revolucionarios, al tiempo que democratizaban la sociedad darán paso a una época que mira al pueblo, coincidente con el movimiento romántico que llega hasta 1.850. Ahora se mira con simpatía lo nacional y propio. Lo tradicional y popular recobran nueva energía, como parte del ingenio y carácter del pueblo, y por tanto pasarán a ser valores positivos.

(767) GUICHOT, llama a esta época de los utilizadores egoístas ya que era "ésta una labor cómoda y provechosa para el trabajo y la inspiración individual erudita; sus fines son subjetivos, de egoísmos literarios y artísticos" (GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: Noticia Histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1.890. Desarrollo en España hasta 1.921. Sevilla , 1.922).

El autor erudito ahora no utiliza el material a su antojo, ni queda diluido en la mezcla, sino que lo recrea y lo ensalza. (768). posteriormente a partir de 1.850, cuando se inicia la gran preocupación regionalista, se dan a conocer las propias fuentes populares; es entonces cuando el espíritu científico desea ordenar los conocimientos de la variedad reproductora tradicional y popular. GUICHOT divide la época del realismo en dos subperiodos (769): "el de preparación regionalista, de 1.850 a 1.875, y el de preparación folklórica, de 1.875 a 1.890. Es valorado lo popular con propia personalidad y existencia, producto del espíritu íntegro del pueblo y expresión pura del mismo, de caracteres tanto históricos como antropológicos. Estas dos clases de caracteres determinan las dos clases de recolectores de esta época: regionalistas y folkloristas".

Será ahora cuando se ponga de manifiesto el amplio vagaje cultural y la preparación científica que debe tener el

(768) GUICHOT llama a esta época de los utilizadores simpatizantes, ya que aunque sirve el material de "provecho para la inspiración literaria" se hace "con fines estéticos e históricos objetivos" (Op. cit. Pág. 13)

(769) Op. cit. Pag. 13.

estudioso o artista. "El autor regionalista recoge, separa y muestra lo popular como distinto a la creación individual erudita: trabajo relativamente sencillo, que se puede realizar siempre que se posea alguna instrucción, discreción y buena voluntad; fines estéticos e históricos objetivos, asociados a los de lugar o topográficos y a los de condiciones externas del pueblo. El autor folklorista recoge, se para, estudia, clasifica y compara pudiendo elevarse hasta la formación de conclusiones: obra difícil, que requiere conocimientos, sabiduría y sólido sentido crítico; fines estético, histórico y topográfico, étnico, psicológico y filosófico. A esta época, de preparación regionalista de una parte, y de preparación folklórica de otra, se llamará época de **los recolectores regionalistas y folklorista**" (770).

Es decir este amor por las esencias propias de la tierra que venía gestándose desde el Romanticismo -en Córdoba el poeta Grilo sería un verdadero paladín de esta corriente- dará lugar a la reivindicación seria de las tradiciones -enlazamos aquí con el mundo musulmán, sobre todo- y por tanto a una valoración no solo de la tradición oral, sino también de las manifestaciones artísticas y monumentales anteriores.

(770) Op. cit. Pág. 13

A partir de 1.890, tras el periodo de orígenes del folklóre -en el que regionalismo y folklóre estuvieron más unidos- y hasta el primer tercio de este siglo el folklóre (771) y el Regionalismo (o Autonomismo), van a ir afianzándose en todas las ramas del saber, literatura, lingüística, historia, sociología, antropología y artes plásticas. A partir de 1.890 aumentan tanto la investigación como la divulgación folklórica, como un síntoma más del progreso moderno.

En consecuencia con esta tercera fase que hemos definido están las Crónicas de Enrique Romero (772), en las que da testimonio del comportamiento diario de las gentes sencillas de Córdoba, en muchas ocasiones mezclado con una desaforada pasión local, no exentas de un vasto conocimiento histórico y sociológico y en las que es muy difícil delimitar regionalismo, costumbrismo y folklóre, pero como decimos, teniendo un amplio trasfondo científico.

Recordemos que bajo el epigrafe de cuentos y tradiciones locales Enrique había publicado varios cuentos, que deben englobarse dentro de los estudios que sobre Literatura po

(771) Que GUICHOT llama Demótica y Demsofía y se define como "La ciencia de las manifestaciones y del saber tradicionales de los pueblos (Op. cit. Pág. 144

(772) Ver el capítulo dedicado a la producción literaria de Enrique Romero de Torres.

pular habían iniciado Machado y Nuñez (773) y Federico de Castro y Fernández (774) que fundaron en 1.869 la Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla (775)

Y que secundada por el hijo del primero, Antonio Machado y Alvarez, quien siguiendo las influencias literarias y filosóficas que ejerció en él su maestro Castro y ayudado por su amigo y condiscípulo Rafael Alvarez Sarga, de 1.869 a 1.872 escribió Estudios sobre Literatura popular. En 1.873, Castro y Machado y Alvarez publicaron Cuentos, leyendas y costumbres populares, con artículos de ambos, comienzo de un proyecto más ambicioso que no llegó a realizarse.

Con todo ello queremos hacer ver que el folklorismo que se produce en Córdoba a principios de siglo no es sino producto de otra corriente histórica mucho más amplia que dio sus frutos en casos como el que tratamos, respondiendo a unas connotaciones algo más científicas de lo que en un principio pudieran parecer.

(773) Catedrático de Física, Geología e Historia Natural

(774) Catedrático de Metafísica, Literatura e Historia de España.

(775) Uno, Castro, nutrió el grupo de clasicismo histórico romántico literario y racionalismo filosófico, el otro, Machado, con las doctrinas positivista, darwinismo y monismo de Haeckel.

6. JULIO ROMERO DE TORRES: LOS FUNDAMENTOS Y
LAS RAZONES DE UNA ESTETICA.

El sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético. Este gran pintor emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo.

.Valle Inclán.

**6.1. Influjos y presencias en la síntesis pictórica
de Julio Romero de Torres.**

El hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo.

.Ortega y Gasset.

El acercamiento a la obra del pintor no puede abordarse sin tener en cuenta ciertos factores determinantes, que van a ir configurando su personalidad artística.

Estamos ante un pintor cuyas connotaciones ambientales, van a marcar su carácter, ya que en un principio se muestra como un secuaz de la pintura de su tiempo para luego revelarse como algo distinto, diferente de sus contemporáneos.

No queremos hacer una pobre crítica de Romero de Torres, basada en las influencias que pudieron ejercer en él determinados estilos y artistas anteriores, ya que en todo momento somos partidarios de insertar la obra en su propio terreno y contexto, compartiendo la idea de Ortega y Gasset de que "Toda obra de arte se incorpora, claro está, sobre el nivel a que este arte ha llegado en su evolución. Tiene, pues, como natural subsuelo todo ese pasado. Pero sería un error llamar influencia a lo que es inevitable supuesto. La prueba más clara de ello está en que el hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo" (776)

Si tenemos en cuenta, que el pintor se formó en un Museo y que adquirió de su padre la pasión por conocer la historia del arte, quizá no nos resulte tan extraño el cúmulo de sombras, que posiblemente podemos justificar, sin que queramos, con ello, caer en la arbitrariedad, intentando vislumbrar la coincidencia de la contaminación.

ORTEGA se muestra más partidario de llamar a esos supuestos de la cultura, tradición y no influencias "en una cultura basada en la tradición, los puntos comunes son obvios y no pueden llamarse influencia" (777)

(776) ORTEGA Y GASSET: Velázquez... Pág. 27

(777) Vid LAFUENTE FERRARI: Ortega y las artes visuales...
Pág. 186-187

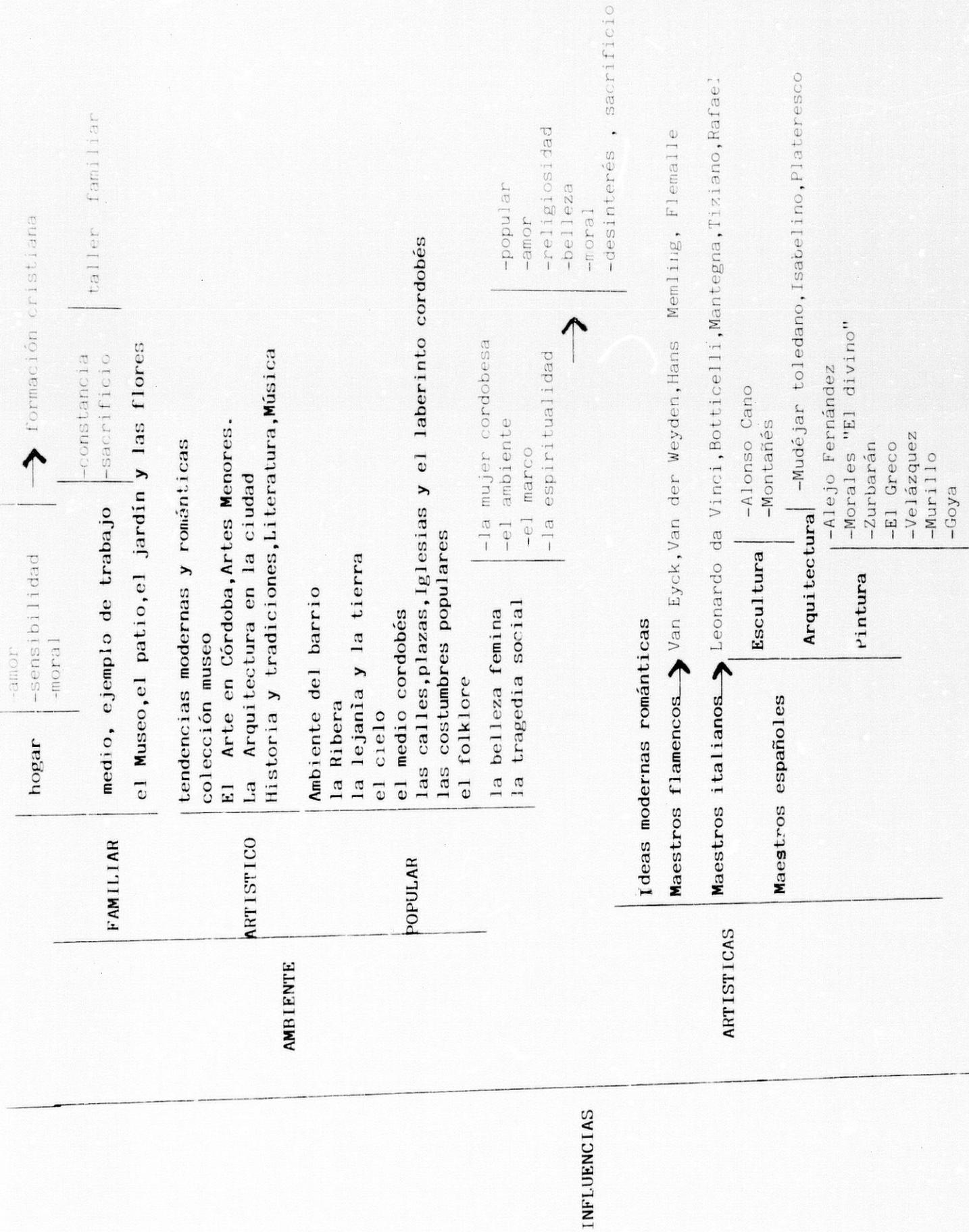
Para clarificar este punto, nada mejor que ver la propia evolución de Romero de Torres, en la que veremos cómo el pintor va poco a poco desligándose de la tradición para ir en busca de su verdadero asunto, entonces es cuando hace algo distinto, y como dice LAFUENTE "La calificación de esa distinción es el tema de la crítica de arte". (778)

Como decíamos, la vinculación de Julio desde su nacimiento al mundo del arte, iba a ser una circunstancia favorable para su vocación de pintor. Desde muy niño entraría de lleno en esa poesía del taller tradicional y familiar, de la mano de su padre; un taller que todavía guardaba algo de aquellos otros artesanales de épocas anteriores.

Al mismo tiempo esta vivencia va a condicionar sus primeras obras, realizadas dentro de ese costumbrismo romántico, gentil, amable, de luz y colorido alegre, como puede comprobarse en obras como **La siesta, La Huerta de Morales, La morita, mujer en el quicio...**

Debemos añadir que cuando Romero de Torres se contagia del espíritu de otras épocas o artistas lo hace por verdadera afinidad, es decir, que si bien el ambiente en que nace le va a marcar de manera determinante, como seguidamente señalaremos, él, una vez formado, su espíritu va a ir seleccionando una dirección determinada, porque es precisamente para la que está sensibilizado.

Su formación espiritual y humana recibida directamente de su padre, Rafael Romero BARROS, va a permitirle estar



preparado para recibir las diferentes impresiones artísticas, con las que tendrá ocasión de enfrentarse a lo largo de su vida, por las que de alguna manera se sentirá motivado.

Una de su primeras motivaciones va a ser "**lo popular**", una línea que irá definiendo desde sus composiciones de juventud para ir hallando el tono a lo largo de su carrera artística: "No es una populachería de tipismo, una demagogia de obrerismo. No es una rebeldía demoledora lo que arde ya fuertemente en el corazón del artista, sino una pasión ansiosa de justicia, de verdad, de compasión sana. Por que no existe el enfermizo gusto de la pandereta en Romero de Torres, ni lo típico en él llega a lo carnavalesco en trajes y motivos en desuso e inexistentes, de sabor falso y teatral, hechos para resolver un problema económico, si no que, al contrario, huye de todo el oropel facilísimo de un folklore para extranjeros y un tipismo exótico para entrar de lleno en el verdadero corazón del asunto popular andaluz" (779)

Y precisamente , a pesar de ello, será uno de los pintores que ha alcanzado la maravilla de emocionar a todo un pueblo. Uno de los que más ha llegado hasta la esencia misma del sentir de sus gentes, y lo que hace su arte verda-

(778) LAFUENTE FERRARI, Op. cit. Pág. 187

(779) PATRON DE SOPRANIS: Julio Romero de Torres....Pág 55

deramente popular no es la cualidad de éste sino la raigambre y el sentimiento del mismo. Y esta comprensión mutua sólo se da porque él ha sabido interpretarlo de manera genial.

El sendero artístico andaluz, ya trillado, no es el que Julio va a escoger; y aunque advertimos la importancia del ambiente sobre el pintor, ya que sale completamente formado en espíritu, es después cuando va a esforzarse con ansia hasta sacar el genio que lleva dentro. Aquí es donde las vivencias, los viajes y las relaciones, jugarán un papel crucial, redefinidos en forma de presencias en su obra.

Es un largo proceso de formación, que discurre sinuosamente, un proceso con improntas de todos tipos, desde las que recibe de sus contemporáneos como Muñoz Lucena..., y en las que no se detiene demasiado pues no encuentra allí ni su estilo ni su forma, hasta las que recibe del arte clásico, la escuela italiana, flamenca o renacentista y barroca española.

Pero el artista no pinta al estilo ni dictado de ninguno de los maestros de los que recibe influencia artística o emocional.

En este deambular artístico vemos, en primer lugar, cómo la influencia clásica envuelve el sentido de su ejecución artística -recordemos su formación académica- ejercida a través de la huella arqueológica -capiteles, ruinas, escul

turillas, tanagras...-, pero sobre todo, es una presencia tamizada por el estudio, al mismo tiempo de las escuelas de pintura de los Siglos XVI y XVII.

Romero de Torres sufre una influencia directa del mundo clásico, a través de su propia observación y admiración - de hecho su estudio estaba lleno de fotografías y grabados de piezas de la antigüedad-, aunque hay una percepción mayor de este episodio, en la recreación personalísima de los grandes maestros de la pintura -ya sea Leonardo, Mantegna, Botticelli, Valdés Leal...-

No solo el equilibrio y armonía, el gesto y movimiento del pueblo griego están en la expresión de sus obras, sino que están también, el realismo expresivo e inconfundible del egipcio, efectista, de sentido religioso y jerárquico, que nos introduce en el sentido secreto de su espiritualidad.

Todo ello nos sirve para confirmar la idea que venimos defendiendo, pues las ideas en voga, apenas influyen en su arte. El es más bien un "precursor", "recopilador"... de otras ideas más amplias y profundas, de ahí sus primeras impresiones y el rechazo de buena parte de la crítica que no acepta atrevimientos artísticos, encauzada esta repulsa a través de la excusa moralista y la desnudez de su obra. Así ante la repulsa oficial se levanta la comprensión popular y es precisamente por esta vía por donde viene la desvirtualización de su obra, ya que empieza la confusión entre las verdaderas esencias artísticas y profundamente sociales que subyacen en su obra y aquellas o-

tras de fondo más superficial que son las que primero llegan al interlocutor.

Esta interpretación superficial, incluso, en ocasiones, tendenciosa y mal intencionada, en la que quiere verse un tipismo folklórico, encerrado y reducido a límites andaluces o locales, de tono popular es no comprender la herencia del 98, ni la época inmediatamente posterior en la que trasciende la obra de Julio Romero.

Por lo mismo no puede decirse de él que es un pintor costumbrista, episódico o de retratos, es un pintor educado en el academicismo, pero con una personalidad creativa que le lleva a experimentar en otros campos.

Y pese a la opinión de muchos, es un hombre comprometido con su época, de un profundo sentido filosófico, en la línea de pensamiento del ambiente social de su época. De él se ha dicho que su mayor mérito es "hundir la propia emoción en el drama y saberlo comprender, con ese sentido humano y cristiano que respira en toda la obra del artista" (780)

Todo ello sin olvidar -como venimos diciendo- la preocupación que siente por otras épocas; no hace sino estudiar a los grandes maestros, por lo que debemos rechazar la idea del influjo o inspiración directos.

Desde 1.908 en que realiza el viraje por diferentes país

(780) PATRON DE SOPRANIS, Alfonso: Julio Romero... Pág. 65

ses europeos su pintura cambia, debido al estudio directo de los maestros flamencos, italianos, sobre todo, así como por la impronta dejada por el arte gótico, como reflejo una vez más del acercamiento al mismo, que los románticos habían dejado a sus herederos. Esta atracción a la sensibilidad gótica, con su inocencia, misticismo y ansias de transformación, en el paso de la Edad Media al Renacimiento, todo ello se había dejado sentir en el ambiente de Julio Romero.

El estudio que realiza de pintores foráneos como Van Eyck, Franz Hals, Rembrandt, Botticelli, Leonardo, Rafael ...le lleva por derroteros muy comunes a otros pintores de principios de siglo, pero también le interesan maestros españoles como Morales, Alejo Fernández, Velázquez, y sobre todo Valdés Leal; un pintor éste muy trabajado por su hermano Enrique, a través del cual le llega la afición por el sevillano. Un ejemplo práctico de este conocimiento lo tenemos en el panel central de su Poema a Córdoba, "la córdobacristiana, en el que dos figuras femeninas, sostienen el triunfo de San Rafael, que no solo es símbolo de la devoción cristiana cordobesa, sino que es una joya de platería cordobesa -el trabajo de platería y filigrana está en casi todas sus obras-, copia fiel de un cuadro del **Arcángel San Rafael** de Valdés Leal, que está en una colección particular de Córdoba. Este gusto por las artes menores no es episódico, no esporádico, sino que en buen número de obras aparece el trabajo de la platería y filigrana -como decimos- de tan larga tradición cordobesa (**La saeta, Arcángel San Rafael, Cante Hondo...**)

Así en **El Arcángel San Rafael**, -clásico tema de la pintura cordobesa-, toma préstamos de Valdés Leal -también influenciado por el trabajo de la plata-, concretamente de su obra **Virgen de los plateros**, cuyos pedestales en una y otra obra tienen esta clara adscripción. Pero también se mezclan en la obra de Julio elementos iconográficos de Antonio del Castillo -en la cartela del pedestal tomada de un dibujo de este pintor- pero también de Acisclo Antonio Palomino -concretamente de **San Rafael** del Museo de Bellas Artes de Córdoba, sobre todo en el tratamiento de los ropajes-, la pose tan barroca de adelantar la pierna derecha dejando entrever la carne, con gran carga sensual advertida ya en la obra de Palomino. También **La Virgen de los Faroles** responde a la idea y tratamiento barrocos, siendo incluso más fácil que en otras obras comprobar la huella dejada en Romero de Torres, por los maestros de la escuela cordobesa, que tantas veces había admirado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, tan cercano a su vivienda, quedando patente el recuerdo de Antonio del Castillo o Valdés Leal. El mismo dejaría escrito, su intención no solo de atenerse a la tradición, sino de darle "carácter local": "... Antiguamente, los pintores acostumbraban a representar en sus cuadros a los que contribuían con su dinero a costear la obra de arte. Yo, siguiendo la tradición, y por darle lo que podríamos llamar carácter local a mi obra, he situado a los lados de la Virgen a una monja franciscana y a una muchacha cordobesa, o sea la Córdoba profana y la mística. He pretendido en estos símbolos crear los anhelos de Andalucía, que quiere ganar el cielo torturándose y haciendo un culto del dolor".

Influencia más directa se deja sentir en su **Cabeza de Santa**, fiel reflejo de aquella temática, tan usual en el sevillano de las "cabezas cortadas", sobre plato de platería cordobesa (781).

También en la **Salomé** (1.925), de la colección particular de Fernando García en Montevideo, pintó una cabeza cortada del mismo tipo. Son estas unas obras donde Julio unifica una vez más lo religioso y lo profano, dando sentido místico a lo que son verdaderas cabezas de muchachas de su tierra.

(781) Llegó incluso a hacer copias de este tipo, de obras de Valdés Leal, como la que se guarda en la Casa-Museo del pintor, y que pude descubrir en el curso de esta investigación. Una obra que su hermano Enrique había recogido en el artículo: "El pintor de los muertos, más obras inéditas de Valdés Leal"..., con el título Cabeza de un mártir, pág. 5.

Como una adscripción más del pintor a la cultura de sus antepasados, recordando a los pintores renacentistas, Julio Romero de Torres se adueña de las perspectivas lejanas que se abren tras casi todos los escenarios, tanto si son de interior como de exterior (como en el Cante Hondo que se simula el exterior con la apertura a través de un alfeizar). No sólo la perspectiva sino también la variedad de paisaje, convertido en infinitos "motivos" arquitectónicos -fondos-, aparecen como lectura imprescindible de su síntesis. La mayoría son fondos que nos acercan las plazas, puentes y edificios de la ciudad, el río Guadalquivir, su llanura y pequeñas colinas.

En este punto debemos detenernos para hacer un paralelo entre sus composiciones y las de Van Eyck, aunque a diferencia de éste, no se esfuerza por combinar la escena del primer plano con la perspectiva del fondo, mediante un tratamiento gradual de la distancia media; un problema técnico que se resolvió posteriormente pero que Romero de Torres rehuye, optando por el primitivismo quattrocentista, descompensando de manera tajante, el primer plano con respecto al fondo; el artista se detiene en la descripción lírica de la ciudad extendida a lo largo del río, perdida en el horizonte o envuelta en sus plazas.

Como en la pintura religiosa de los inicios del Renacimiento, el interés por las panorámicas que se corresponden con lugares auténticos es una forma de apropiación del sentir popular, que se siente identificado con lo que ve, se identifican con los fondos; una bella continuación de las figuras femeninas, de primer plano, símbolo de fuerza y dominio, confundiendo panorámica y visión ("aparición"), planos contrapuestos que en muchas ocasiones quedan fundidos o

confundidos.

En obras como La consagración de la Copla, realizado compositivamente, a la manera del arte flamenco renacentista, y recordando obras como La adoración del Cordero místico (políptico de Gante) de Jan Van Eyck, en un panorama de panoramas extiende ante nuestros ojos la pléyade de personajes que forman una silenciosa procesión en adoración de la copla. Arrodillados, con mirada mística alrededor del altar que es el punto culminante de la composición.

Con esta obra concurre a la Exposición Nacional de 1.912. En ella resume los valores máximos de la vida cordobesa. El asunto es un triunvirato de mujeres que simbolizan la pasión, el misticismo y la pureza de la copla andaluza.

Las tres mujeres se alzan sobre un pedestal barroco, rodeadas de muchedumbre: personajes típicos, religiosos, sensitivos... toda una galería de personajes modélicos de sus obras. Al fondo la ribera de Córdoba, para fundamentar el texto. Concibe la Copla como sagrada, une lo sagrado y lo profano, se trata de la rueda que mueve la religiosidad popular.

Debemos tener presente que fueron, sobre todo, los románticos alemanes quienes sacaron a Jan del limbo de los olvidados. Y, en todo caso, hay que atender a las palabras de Schlegel, cuando se refine al políptico de Gante, cuyas figuras sagradas e hieráticas le parecen dotadas de "egipcia majestad".

"Figuras divinas, erguidas y severas, que parecen llegar de tiempos muy lejanos, exigen una íntima reverencia, atrayéndo fuertemente, como los incomprensibles monumentos de un remoto pasado, más grande y más severo" (782).

(782) SCHLEGEL, Gemaldebeschreibungen aus París den Niederlanden, 1.805.

Una apreciación muy cercana a la que en muchas ocasiones se ha hecho del maestro cordobés, donde la síntesis pictórica se convierte en sustrato cultural de fuerte rememoranza.

Nuestra atención debemos encaminarla a las figuras del donante y la donante del mencionado políptico, cotejándolas, a su vez con las figuras de la monja y el sacerdote de la Consagración de la Copla, para apreciar lo que venimos comentando.

Por otra parte, conocería muy bien el cuadro de La fuente de la vida, del Museo del Prado, con fuertes influencias de la obra maestra de Gante.

Por ello, al igual que la crítica reconoció en Van Eyck su estrecha ligazón, todavía, con la Edad Media, como concepto, ante todo, en cuanto se refiere a la iconografía, y que hacemos extensivo al pintor que tratamos, destacando, una vez más, la influencia que la estética romántica dejó; tenemos, pues la mirada atenta de herencia romántica, ávida de sensibilidad, lo que se hace más evidente en lo que se refiere a la poética y tal vez, a cierta filosofía del microcosmos.

Una vez más debemos concluir que los fondos son a la vez naturales e históricos, llenos de lirismo. Los fondos son la dimensión real y el primer plano el idealismo.

6.1.2. Pervivencias románticas.

La fuerza que el movimiento romántico imprimió a sus creaciones motivaría la extensión del mismo más allá de su frontera temporal natural.

La familia de los Romero será un ejemplo clarificante de esta tendencia general que se resistía a ignorar el valor del sentimiento.

Novalis había dicho que "ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito", definición que no debemos perder de vista a la hora de analizar las constantes temáticas de Julio Romero de Torres.

Todos los miembros de la familia están salpicados en sus creaciones de romanticismo en cualquiera de sus líneas.

Rafael Romero de Torres, por su cercanía con el movimiento y a pesar de sus arduos intentos por aproximarse al realismo, denota en sus creaciones el justo acercamiento al sentir de las clases más desprotegidas, lo suficiente como para insinuarnos su formación primera. Y es que el paso del clasicismo hasta el realismo, a través del romanticismo, dejó profundas huellas en las creaciones plásticas de los primeros años del siglo XX.

La Loca que nos dejó Rafael Romero, tiene mucho en común con el Loco asesino de Gericault (1791-1824), del Museo de Gante; ambas presentan la misma introspección y profundidad psicológica; el hombre se convierte en el protagonista exclusivo, la figura humana se hace ahora más sensible y cercana, ya Constable había dicho "La pintura es para mí sinónimo de sentimiento".

Incluso sus obras de mayor acercamiento realista lle-

van latente la sensibilidad romántica, así por ejemplo, Sin Trabajo, un tema cotidiano, el del padre de familia, sin trabajo, es el protagonista de una obra que está muy cercana a los escritos costumbristas de raíz romántica, que nos había dejado Enrique Romero. Al hablar de Los Últimos Sacramentos, habíamos comentado este mismo carácter (783).

Es la misma relación que vemos en el caso de la obra de Julio Romero titulada Conciencia Tranquila (1.899) -también titulado El anarquista y su familia-. aunque de forma más relevante se observa en el caso de la obra de Alvarez Sala titulada La familia de un anarquista, el día de la ejecución (1.899); ambos forman parte del tema del concurso propuesto por la Academia de San Fernando, en 1.899, para conseguir la pensión en la Academia de España en Roma, y al que acudieron, además, Eduardo Chicharro, Alvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Julio Romero de Torres. No sólo la temática sino la forma de componer, y la idea que motiva la obra, van a estar muy cercanas a las obras de los románticos franceses, sobre todo.

Tendría que ser Julio el que con su preocupación introspectiva, que le llevará a indagar en las esencias de su tierra -una herencia romántica más- el que nos vaya dejando constantes muestras de estas pervivencias.

Desde muy temprano en su obra titulada ¡Mira que bonita era! (1.895), acusa esta tendencia, dejando muestra de algunas de las constantes románticas: la muerte, la juventud, la belleza, la propia tierra. Y aunque hasta ahora se ha intentado explicar por la impronta que quedó en Julio, tras la contemplación de un hecho sencillo y cotidiano, ya que en el

(783) Ver el capítulo sobre El costumbrismo en los escritos de Enrique Romero de Torres.

cordobés barrio de Santa Marina, en el antiguo horno de Perucho, murió una joven de quince años, y según dicen Julio Romero la vió en el ataúd y decidió pintarla.

No debemos descartar el conocimiento que el pintor tenía de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. En este sentido defiende la tesis de que se trata de una recreación de la leyenda titulada La Venta de los gatos, en la que la protagonista es una muchacha "alta, delgada, levemente morena, con unos ojos adormidos, grandes y negros, y un pelo más negro que los ojos" (784), la misma que yace en el ataúd del lienzo.

El artista se manifiesta no sólo comprometido con las clases humildes, con la desolación, sino con la tierra, por lo que compone un ambiente cercano a la misma.

Al igual que había hecho Bécquer, en esta leyenda dramática, desoladora, pero que contacta con la región y lugar que habita, Julio narra, de forma puntual, llegando al summun, esta misma historia. Es más el poeta pone en boca de uno de sus protagonistas la misma soleá que dá nombre al lienzo:

El siguió cantando a más no poder.
 Uno de los cantares decía así:
 Campanerillo del alma,
 mira que bonita era:
 se parecía a la Virgen
 de Consolación de Utrera.

(784) BECQUER, Gustavo Adolfo: Rimas y leyendas...
 pág. 142.

Cuando su voz comenzaba a perderse, oí en las ráfagas de la brisa otra delgada y vibrante que sonaba más lejos aún. Era ella. Ella, que lo aguardaba impaciente..."(785).

Un cante que es la premonición del drama que se acerca, hecho presencia, ya en la obra del pintor, que concluye la leyenda.

El gesto romántico del pintor, en la composición de la escena, iluminada de manera contundente en todos los elementos que acompañan a la muerte para resaltar el asunto principal de la obra, en la anécdota constante y simbólica de las flores (786), fieles testigos de la vida y la muerte, en el drama contenido, es decir, la atmósfera se ha hecho sentimiento.

La obsesión por la muerte, la noche solitaria en las calles de Córdoba, el misterio, la infinitud de la mirada de sus mujeres y la preocupación nacionalista -o mejor local-, son algunas de las herencias, que el cercano movimiento había solidificado hasta el punto de seguir conmoviendo a los creadores.

Otro de los ejemplos clarificadores, en este sentido, es el exacto correlato entre dos obras, una del pintor francés Girodet, de Rongy Trioson (1767-1824) y Julio Romero de Torres y sus obras tituladas Entierro de Atala (1808) y La Gracia, respectivamente, ambas a manera de "Pietà" profana.

(785) Op. Cit. pág 144.

(786) En este sentido puede verse el significado de las mismas en los escritos románticos de Enrique Romero de Torres.

En la primera la vida en plena naturaleza y libertad es elevada a categoría sagrada, en esta recogida, de estructura religiosa, por parte del monje -ermitaño- y el amante -amor puro-, que se abraza a sus pies de forma apasionada. En La Gracia son dos monjas las que transportan dulcemente el cuerpo desnudo, de una bella mujer -exaltación de lo natural-, y la exaltación de la belleza es también sacralizada, no sólo por la rendición de las monjas ante sus pies -una de ellas siguiendo el modelo anterior, le abraza sus piernas con pasión- sino por la estructura tan cercana a las composiciones religiosas del descendimiento.

6.1.3. La sombra de Leonardo en la pintura de Julio Romero de Torres.

Si por algo se caracteriza la pintura de Julio Romero es por la búsqueda obsesiva de lo específicamente femenino -con poder mágico para crear un tipo de mujer-. La mujer es fuente de mal, "la voz del mal" o la "hermosa despiadada", de los grandes maestros iniciados.

Indaga en la mujer, lo mismo que el Renacimiento había hecho con el hombre, con su pensamiento y sentido, con la excepción de Leonardo que supo intuir el problema que luego desarrollarán los rosacrucianos.

El retrato -aunque en el caso de Julio no tiene tal carácter-, ocupa un lugar central en la preocupación del artista; descubre a través de la figura femenina, un nuevo mundo -una nueva visión -es "la maga o iniciada".

Este concepto y la manera de componer es lo que acerca a Julio hasta el Renacimiento y más concretamente hasta Leonardo da Vinci.

Se han establecido parangones importantes entre La Gioconda y la Musa Gitana.

Ante la Musa Gitana, José Francés habló de nuevos conceptos de la psicología andaluza -que yo ampliaría hasta "psicología sexual"-, de encantos misteriosos e inestables, - en muchos casos es también la huidiza ambigüedad de Péladan-; Manuel Abril, de alma suyoadora, de vida palpitante en la carne, no igualada por ningún contemporáneo; de tumulto de sensaciones debidas a no se sabe que ignoto manantial; Pérez de Ayala, de "Musa del Cante Jondo", de adolescente abstraída en un ensueño, imposible -es también la incomunicación-.

Parece ser que es "lo misterioso" lo fundamental en el

texto pictórico de ambos poetas; pero también fueron los dos los que se adentraron en la espiritualidad de sus modelos, un mundo de luces y sombras, expresado a través de los ojos.

No cabe duda que todos los pintores tuvieron un modelo ideal de mujer que repitieron en gran parte de sus creaciones, Botticelli, Fra Filippo Lippi, El Greco, Rubens, el Perugino, Andrea del Sarto, Tiziano, Goya, hasta llegar al propio Julio Romero de Torres.

Hay que destacar, sin embargo, que en el último más que ser una mujer concreta, por la que siente pasión, está presente toda una casta y pasado étnico. De ahí el hechizo que produce aquella "mujer-múltiple" que nos sustrae del aburrimiento, y que en definitiva entra de lleno en el terreno del espíritu.

No sólo esta influencia de Leonardo había llegado a Romero de Torres, ya que, como hemos apuntado, es una profunda admiración lo que éste siente por el pintor italiano, como él mismo declara:

De los grandes artistas antiguos, el que me produjo una simpatía más honda fue Leonardo da Vinci... Mi devoción a los grandes maestros es, naturalmente muy grande; de un modo especial a Velázquez, espléndido dominador de la técnica. Sin embargo, mi simpatía total e invencible va hacia Leonardo, el gigante... (787)

En esta época se va a ver un incremento del misticismo

(787) MONTERO ALONSO, José: Julio Romero de Torres...
pág. 41.

religioso motivado por la recuperación de la Orden de los Rosacruces en Francia.

No podemos deshechar esta adscripción en el caso del pintor cordobés, ya que como en el caso de Joseplún Péladan, el núcleo de su pensamiento era la imagen unificada del macho y la hembra, tema de su novela El Andrógino (1891) y que podía cotejarse con el retrato andrógino de San Juan Bautista, de Leonardo, obra que ejercerá gran influencia en Julio Romero, llevada al extremo, por éste, en el San Rafael, personificado en mujer. Se entiende que la forma humana mediante la atracción y posterior unión de lo masculino y lo femenino logra un todo.

Con ello se eleva el poder del arte una vez más, capaz de crear por encima de la naturaleza, un ser andrógino.

6.1.4. Temáticas afines en las creaciones de Julio Romero de Torres y Federico García Lorca.

La relación del pintor con el poeta de Granada, del que conocía y leía sus obras, al igual que con la obra de los Machado, de los que fue muy amigo, hay que analizarlo desde el punto de vista del esquema de lo andaluz.

Ya Pedro Massa había dicho "Julio Romero es lo andaluz embutido en el hombre y derramado en una paleta..., y quién se acerque a su arte sin llevar en los ojos la luz de Andalucía, y en el corazón una chispa siquiera de aquellas lumbres, no verá en su obra sino lo externo -líneas y colores más o menos hermosos-; nunca esa raíz dramática por dónde le llegan al lienzo su oscura belleza y simbolismo" (788).

Es el cante y baile de su tierra el "principal motivo inspirador de sus cuadros. Un arte que ejerció influjos en la música de Falla, el arte de Debussy y Glinka, la lírica y dramática de García Lorca y, como no, en la pintura de Romero de Torres. Estos dos últimos beben de las mismas fuentes y les mueve un mismo sentimiento, que expresan a través de los pinceles y la pluma. Córdoba y Granada, dos ciudades de tanta esencia quedan hermanadas.

Manuel Machado, precisamente, quiso sintetizar la Andalucía tentativa y misteriosa en el siguiente poema:

Cádiz, salada claridad. Granada,
 agua oculta, que llora.
 Romana y mora, Córdoba callada
 Málaga, cantaora.
 Almería, dorada.
 Plateado, Jaén. Huelva: la orilla
 de las tres carabelas.
 Y Sevilla.

(788) MASSA, P.: Julio Romero de Torres... pág. 60.

Para recuperar el carácter interno de estas creaciones estéticas debemos, también, tener en cuenta las influencias que intervinieron en la formación del canto primitivo andaluz (789): la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. Elementos todos ellos tan entrañables y presentes en las obras de estos creadores.

En Lorca, Andalucía aparece con su "sentido panteísta". La importancia de la región, la tierra, los toros, el cante jondo, el ambiente, la insistencia en la luna, las alusiones a religiones arcaicas, los antiguos misterios. Todo ello le permite rondar onírica y poéticamente por una Andalucía mítica, misteriosa, emblemática. Ese recorrido a través de lo andaluz es el mismo que lleva a Julio a entroncar con esa raíz dramática, de oscura belleza y simbolismo.

Esta región está dotada de un encanto, una arrogancia y hermosura que nos traslada hasta el Don Juan -que tuvo su escenario en estas tierras-, hasta D. Miguel de Mañara o La Carmen de Merimée, personajes que entran de lleno en esa temática maniquea, apasionada, símbolos del bien y el mal (790). Seres desvalidos que van a ser grandes santos o grandes pecadores, seres míticos en los que la Gracia inter

(789) Ver esta idea en cante Jondo, Ed. Urania, Granada, 1.922.

(790) Recordar el papel de este binomio en la obra de Julio Romero de Torres.

vendrá de manera oportuna (791). La pasión devoradora se transmuta en éxtasis divino, el pecado del brazo de la gracia.

Estos valores antitéticos están muy presentes en la obra del pintor; aunque serán antitéticos en apariencia, ya que están bien trabados en la raíz, constituyendo la pura esencia del arte de Romero de Torres.

Jose María Izquierdo había definido la Gracia como "ciencia infusa, arte espontáneo y natural don divino, superior en calor humano a la belleza presentida y a la justicia pensada por los hombres: realidad más pura que toda utopía, simpatía de la mente y luz del sentimiento."

En todo caso debemos entender que el andaluz no es todo uno y lo mismo; ya Manuel Machado en el poema anterior estableció sutiles diferencias, y centrándonos en el caso de Córdoba, recordemos la fijación de la ciudad con la idea de la muerte. Córdoba, mucho más serena, remanso de la esencia andaluza, silencio musical de sus callejas, recodos misteriosos, bellos y blancos.

Podríamos hacer un análisis valorativo de esta "cultura de la muerte", en ambos artistas, pero, sobre todo, debemos relacionarla con la celebración de la muerte que tiene lugar cada primavera, en la Semana Santa -viernes Santo- y la Feria. Lorca llegará a juntar los ritos del "Viernes Santo" y la "cultísima fiesta de los toros", máximas expresiones artísticas de la muerte en Andalucía, constantes igualmente presentes en la obra plástica de nuestro Cordobés.

(791) Remitimos a la obra de Julio Romero titulada La Gracia.

Alfredo de la Guardia en su obra García Lorca: Persona y creación, señala como primeros estilizadores de lo andaluz a Juan Ramón Jiménez en la poesía, a Romero de Torres en la pintura y a Manuel de Falla en la música.

Esta búsqueda de la raíz de lo andaluz llevó a Romero de Torres a descubrir su tristeza, a ver lo más hondo. Es decir, junto a la Andalucía optimista de los Quintero y a la interpretación pictórica de una Andalucía llena de "color local", de clavelones, de ojos que matan, la juerga y contoneo. Romero de Torres buscó la raíz última de lo andaluz.

Por lo que habría que trazar, dentro de esta línea, el ámbito de influjos de este nuevo concepto de lo andaluz en poetas como Villalón, Altolaguirre, Alberti, Lorca. Pero, sobre todo, debemos valorar el carácter hegemónico del Valle-Inclán de Las Sonatas, sin el que no se concibe buena parte de la obra del cordobés; pero es más, tampoco pueden concebirse algunos de los poemas de García Lorca sin los lienzos del pintor cordobés correspondientes a los mismos.

Recordemos alguna de las obras de Julio como Las dos sendas, La Consagración de la Copla, o el panel de la Córdoba religiosa del poema a Córdoba para equiparlas a la monja gitana del Romancero gitano.

LA MONJA GITANA

A José Moreno Villa.

Silencio de cal y mirto.
 Malvas en las hiervas finas.
 La monja borda alhelíes
 sobre una tela pajiza.
 Vuelan en la araña gris,
 siete pájaros del prisma.

La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!
Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh! qué llanura empinada
con veinte soles arriba
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

Incluso en la definición de la raza gitana, por parte
del granadino nos parece estar viendo la versión plástica

del pintor.

Entre la obra de Romero el Retablo del Amor y el poema La Casada infiel del Romancero Gitano se establecen, una vez más fuertes paralelismos. Esa misma "casada infiel" de "muslos la mitad llenos de lumbre / la mitad llenos de frío..." está en obras con La Nieta de la Trini, El pecado, Rivalidad.

La transcripción poética, de la propia interpretación plástica de las mujeres de Julio la encontramos en poemas como Dos Muchachas, La Lola y Amparo:

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón
Tiene verdes los ojos
y violeta la voz
¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!...

Amparo,
¡Qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!...
Oyes los maravillosos
surtidores de tu patio,
Y el débil trino amarillo
del canario.

Es la misma idea que late en el poema Balcón, muy cercano al sentir popular del pintor, de fuertes resonancias románticas, por otra parte:

La Lola
canta saetas
Los toreritos
la rodean

y el barberillo
 desde su puerta
 sigue los ritmos
 con la cabeza...

Esta misma persistencia del Romanticismo -como ya hemos tratado en el capítulo correspondiente- se observa en el poema titulado Barrio de Córdoba. Tópico nocturno, muy cercano a las obras tituladas ¡Mira que bonita era! y Cante Hondo de Julio:

En la casa se defiende
 de las estrellas.
 La noche se derrumba
 Dentro, hay una niña muerta
 con una rosa encarnada
 oculta en la cabellera.
 Seis ruiñeños la lloran
 en la reja.
 Las gentes van suspirando
 con las guitarras abiertas.

Son las mismas figuras -retóricas- que Julio emplea en las obras mencionadas, desolado con la muerte de la inocencia -"niña muerta"-; el llanto, reja, las "guitarras abiertas", se unen a la tragedia -"seis ruiñeños la lloran", son las cuerdas de la guitarra- y vienen a reafirmar el propio sentido del "cante jondo".

La misma forma de definir la raza gitana, tanto poética como plásticamente, son versiones adaptadas de un trasfondo común. La Soledad Montoya, "cobre amarillo"... "yunque ahumados sus pechos"... puede ser cualquiera de las "chiquitas buenas" de Julio, trasunto fiel de la gitana de la pena negra.

Incluso los fondos de los lienzos son "ciudad de dolor y almizcle / con las torres de canela".

Es mutua la admiración por Juan Breva, el gran cantaor flamenco:

JUAN BREVA*

Juan Breva tenía
 cuerpo de gigante
 y voz de niña.
 Nada como su trino.
 Era la misma
 pena cantando
 detrás de una sonrisa.
 Evoca los limonares
 de Málaga la dormida,
 y hay en su llanto dejos
 de sal marina.
 Como Homero cantó
 ciego. Su voz tenía
 algo de mar sin luz
 y naranja exprimida.

La contemplación del lienzo titulado Malagueña, nos lleva a establecer el exacto correlato con el poema Malagueña del cante Jondo:

MALAGUEÑA

La muerte
 entra y sale
 de la taberna.

Pasan caballos negros
 y gente siniestra
 por lo hondos caminos

de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

Es la alusión al binomio Mujer-muerte la que lo inunda todo. En ambos se aprecian "los ayes lúgubres de las malagueñas" (Nocturno madrileño de Manuel Machado). Lo que está contando en ambos casos en tres niveles, "los hondos caminos" de la guitarra, "el olor a sangre de hembra", y el amor-pasión de consecuencias funestas -"la muerte"-.

Son las mismas escalas que ha establecido el pintor:

- Un primer plano con la mujer, el hombre y la guitarra.
- Un segundo plano con la mujer muerta por la navaja trágica del hombre.
- Un tercer plano con la escena de amor desarrollada en un cementerio (perfecta alusión al carácter trágico del mismo: amor-muerte).

La interrelación entre la religiosidad andaluza, expresada a través de sus manifestaciones más populares, como son los desfiles procesionales van a estar presentes en el lienzo titulado La saeta y los poemas de García Lorca Saeta y Paso:

SAETA

Cristo moreno
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.
¡Miradlo por dónde viene!

De España.
Cielo limpio y oscuro,
tierra tostada,
y cauces donde corre
muy lenta el agua.
Cristo moreno,
con las guedejas quemadas,
los pómulos salientes
y las pupilas blancas.
¡Miradlo por dónde va!

PASO

Virgen con miriñaque,
virgen de la Soledad,
abierta como un inmenso
tulipán.
En tu barco de luces
vas
por la alta marea
de la ciudad,
entre saetas turbias
y estrellas de cristal.
Virgen con miriñaque,
tú vas
por el río de la calle,
¡hasta el mar!

La Semana Santa de la que hemos hablado, entroncada directamente con la idea de muerte, siendo también el complemento necesario del Cante Jondo.

Esa Virgen de la Soledad en su "barco de luces", no es otra cosa que el paso que nos representa el pintor, rodeado de una multitud de velas encendidas.

O el "Cristo moreno" que se hace "clavel de España", en esa tendencia a convertir en andaluces todos los elementos, es el mismo que aparece como fondo de La Saeta. Y el verso ¡Miradlo por dónde viene!", está cogido directamente de varias saetas, como por ejemplo:

"Miradlo por dónde viene,
el mejor de los nacidos!".

Y que García Lorca introdujo, también, en el verso 40 de su poema Preciosa y el aire, una frase que viene como decimos, de la letra de una saeta tradicional recogida en Pohren, El Arte flamenco (792).

(792) POHREN: El Arte flamenco, Morón de la Frontera (Sevilla). Sociedad de Estudios españoles, 1.970, pág. 124.

6.2. Julio Romero de Torres y Andalucía.

(Propuesta para una lectura andaluza)

La herencia decimonónica se dejaba sentir de manera fulminante en los albores del Siglo XX. Lo que fuera una Andalucía dividida, llega a unirse, como región, aunque como región, aunque sigue manteniendo un enfrentamiento en cuanto a hombres.

El caso de la región andaluza es complejo, ya que vamos a asistir al enfrentamiento de grupos antagónicos que se disputan uno de los bienes más preciados : la tierra.

Señoritos y jornaleros no van a ser solidarios, en su sentir regional, ya que el problema de la tierra va a estar en la base misma del regionalismo.

En 1.883, la Asamblea Federal de Antequera había elaborado la primera Constitución para Andalucía, de muy avanzados presupuestos políticos. Y en el ámbito cultural e intelectual, Machado Nuñez y Sales Ferrer habían puesto los cimentos

tos de la concienciación regional; Machado y Alvarez, posteriormente tendrá como objetivo los más diversos estudios, desde una perspectiva regional. Los ateneos, sociedades de excursiones, revistas (Bética o Andalucía), juegos florales, recaudarán esta preocupación regional.

En 1.913 se celebra el Congreso de Ronda de marcada tendencia andalucista, y en 1.918 tiene lugar, también, en esta ciudad, el Primer Congreso Andaluz, al que seguirá en 1.919, la Asamblea de Córdoba; posteriormente, tras la Dictadura de Primo de Rivera, los Centros Andaluces se convierten en las Juntas Liberalistas de Andalucía.

En este contexto de concienciación regional y exaltación de los valores tradicionales de la tierra, tienen lugar las manifestaciones plásticas de Julio Romero que le aferran de manera comprometida a Andalucía, en la línea de otros hombres, del mismo sentir, como los hermanos Machado o Federico García Lorca...

Para recomponer el panorama de las aportaciones de Romero, en este terreno, debemos seguir el recorrido de su propia obra, cuyo programa marcó principiamente en la siguiente trilogía: Nuestra señora de Andalucía (1.908), La Consagración de la Copla (1.912) y Cante Hondo (1.925).

Debemos, en primer lugar, distinguir, entre Andalucía "verdadera" y aquella otra falsa de "pandereta", pseudorromántica (La Andalucía del sol, las macetas, las flores, jardines y frutos), para comprender el alcance de las creaciones de nuestro pintor.

ORTEGA afirmó en 1.927, en su "Teoría de Andalucía" que "lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas" (793) .

De una parte está la Andalucía soñada, con la irrealidad propia de los sueños, y por otra la real, con una situación social mísera, que ahogaba a buena parte del pueblo.

El "problema" de la identidad andaluza, pasa por esa bifurcación de realidades que estamos comentando; por lo que debemos remontarnos a la "Andalucía milenaria", para poder dar un enfoque serio de los planteamientos de Julio Romero. Es decir, por Andalucía pasaron todos los pueblos y culturas, de tal modo, -siguiendo a Ortega- que convirtieron a esta región en centro receptor de las mismas; una tierra que recibe influencias de culturas violentas, en el seno de una sociedad campesina, que no se deja vencer , fácilmente, hasta convertir su cultura, a pesar de la mezcolanza, en algo muy suyo.

Es este, precisamente, el enfoque que debemos dar a nuestro estudio, para ello, nada mejor que comprender lo que de misterioso encerraba la tierra andaluza, un espíritu oculto que los creadores, supieron sintetizar en la palabra "duende". ¿Quién no ha oído alguna vez, decir, "esto tiene mucho duende"?. "Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende."

(793) ORTEGA Y GASSET: Obras completas, Madrid, Revista de Occidente, 5ª ed., 1.961. Tomo VI, pág. 112.

En toda Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz.

El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: "Los días que yo canto con duende, no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowky un fragmento de Bach: "¡Olé! ¡Esto tiene duende!", y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud; y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial a este arte. Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica". (794)

Es más Lorca llega a confirmar lo que venimos diciendo, aclarando que esto es algo que surge de las entrañas de esta tierra, "no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y a la vez, de creación en acto". (795)

(794) LORCA: Conferencias II... Pág. 90-91

(795) Op. cit. Pág. 91-92.

Es significativo el hecho, de que el duende, sea considerado, como cambio radical, ya que sobre lo viejo da sensación de frescura, inédita, como algo recién llegado, y sobre todo, será tenido como un milagro que produce entusiasmo, casi religioso, lo cual será muy importante para comprender la mistificación y hasta sacrilización, de las constantes andaluzas. "En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos "¡Alá, Alá!", "¡Dios, Dios!", tan cerca del "¡Olé!" de los toros que quien sabe si será lo mismo, y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de "¡Viva Dios!", profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el duende de la bailarina; evasión real poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII, Pedro Soto de Rojas, a través de siete jardines, o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto". (796)

Nuestra Señora de Andalucía (1.908), será el punto de arranque del sentimiento trágico de la Andalucía tradicional y actual.

Es una obra compuesta a la manera renacentista, con figuras humanas en primer término, y, a lo lejos, paisajes naturales, que sirven de complemento al primer término, es decir a la realidad.

(796) Op. cit. Pág. 98.

En primer plano, el drama humano, condensado en símbolos, la anécdota trágica con la que los andaluces podían identificar, sublimándola, su vida personal. Al fondo, el entorno a la vez natural e histórico.

En él está lo popular andaluz y las capas de su historia, romana, musulmana (a través de los monumentos). Es la dimensión mítica (primer plano) y real (fondo).

Es una obra que Julio presenta a la Exposición Nacional de 1.908, con la que obtuvo un resonante éxito; en la misma, con su **Musa Gitana**, aunque chocó a muchos, conseguiría primera medalla.

Nuestra Señora de Andalucía, es una obra emblemática; sorprende la actitud hierática, la postura incomprensible para la interpretación realista de las cosas, la chocante amalgama de la realidad y el símbolo. Es el repertorio de misterios y esencias que irá desarrollándose con profusión en las obras posteriores del pintor.

Resultaba novedoso y hasta sacrílego, que una gitana vistiera manto, como Salomé, y se hincara de rodillas ante una muchacha sin pizca de divinidad, a pesar, de la adjudicada por el artista en la pose y título de la obra.

En un reducido escenario, cuatro personajes (en el ángulo derecho el autorretrato del maestro) van a ser los protagonistas del drama. Al fondo la decoración entre real e imaginaria, del paisaje del campo de la verdad, el río, la Ribera, el puente romano, la Calahorra, un cementerio inventa

do y la llanura, símbolo eterno de la ciudad. Más al fondo advertimos una pequeña población clásica y típicamente an daluza.

Luz de atardecer, preludio de tempestad, bajo un cielo nu blado que envuelve la escena en una atmósfera transparente, misteriosa y sagrada.

Cada personaje representa su papel. Es la mujer andaluza, encarnación espiritual de nuestra raza, en cuyo entorno giran las manifestaciones del alma andaluza, la que se exterioriza aquí, a través de las diferentes figuras, símbolo de di chas manifestaciones. Las dos mujeres en actitud de éxtasis y ofrenda son la copla y el baile, el hombre envuelto en su capa, la música y el mismo artista, que permanece fuera del escenario, es la pintura.

La figura central, mujer espléndida, de pocos años, de for mas esculturales va envuelta en ricas y sencillas vestiduras blancas. Contorno muy lineal. Sus pies van calzados de blan co, bien contruidos y nerviosos. Grandes ojos, pelo negro... toda una representación de esencias andaluzas. Al tiempo es tá llena de espiritualidad femenina. Su expresión es al tiempo, sagrada y profana, como la pasión andaluza.

A ambos lados dos figuras de mujer, de diferente edad, reverentes, de rodillas, como en adoración ante la ofrenda. Son la copla, a la derecha y el baile clásico y sereno, que más maduro en su estilo y en su culto, más hierático, está representado en una mujer de más edad.

Y detrás de la copla, la música, encarnada en el joven

moreno (797) , cubierto con sombrero cordobés y envuelto en la típica capa, amplia y negra. Sus manos, apenas insinuadas sostienen el embozo, la una y la otra sostiene la guitarra, el instrumento sagrado.

Su autorretrato viene a ser el punto de unión entre este mundo esencial, literario y el de la pintura, que es la expresión en el Arte, más perdurable para la posteridad.

Al fondo, la muerte, la pasión, la ofrenda, el romanticismo de unos cipreses, completan el retablo principal.

La Consagración de la copla (1.912), es junto a **Cante Hondo** , una de las obras más simbólicas. Lo que, tan solo, estaba insinuado en otras obras, se convierte ahora en motivo central. Es decir, la connotación religiosa de la copla, tantas veces aludida, se convierte ahora, en la teoría ampliamente expuesta y asumida.

En un escenario ideal andaluz, se encuentran la Virgen y la Copla, identificándose. El pueblo andaluz, alrededor, enmarca el acontecimiento tan importante para su sistema teológico. De forma tal que los sentimientos individuales, más o menos definidos, de este pueblo logran, en la Consagración de la Copla, su mayor mito colectivo.

(797) El modelo es Juanito el Chocolatero, popular "tocaor" cordobés, que frecuentaba el desaparecido Café Suizo madrileño. Uno de los pocos modelos masculinos que empleó el pintor.

El crítico Manuel Abril, hizo la siguiente exégesis de la obra: "Por una calle ideal de Andalucía llevaban, sin duda, en procesión a la Virgen Santísima, y he aquí, que, de pronto, viene la copla al encuentro del cortejo: manda la Virgen misma detener las andas y, convertida en mujer de "la tierra de María Santísima", tocda de mantilla, que es la mejor corona para una Virgen andaluza, acoge allá en su trono a la mujer aquella -alma, poesía, canción de un pueblo- que sube airosa y recatada para recibir, como en bautismo, la gracia derramada sobre su cabeza por mano de la consagradora. y todo el pueblo aclama entusiástico y se descubre, reverente y respetuoso, y hasta una monja mística, como es la andaluza, porque lo dicen el moreno de su tez y el fuego de sus ojos, se arrodilla con devoción ante la imagen nueva, que ya adoraba ella en su corazón por obra de la sangre."(798)

Ciertamente la religión y el amor humano aparecerán fundidos en la copla andaluza, en innumerables ejemplos.

¿Sabes con quien te comparo?
con la que está en la capilla
de la Virgen del Rosario.

Mariquita, María
la de mi barrio,
hasta el agua bendita
tomo con garbo.

Vente conmigo a mi casa
que yo le diré a mi mare
qu'eres la Virgen de Grasia.

Con la Virgen del Rocío
 comparo yo a mi serrana:
 quebraita de cintura
 y morenita de cara.

Para consagrar la Copla -soleá, seguidilla, fandango, mala gueña-, en la que se une fervor religioso y todo lo que "sacude la entrañas del querer", según los doctores en cante jondo, Romero de Torres ideó una escena ritual, muy en consonancia con las grandes pinturas religiosas renacentistas.

Entre el pueblo, que asiste al acto, aparece el propio pintor, al lado de Pastora Imperio y Lagartijo. Enfrente el torero Machaquito, en sus mejores años.

Con esta obra, junto a **Las dos sendas, La sibila de la Alpujarra**, dos retratos de **Pastora Imperio y de Adela Carboné**, concurre a la Exposición Nacional de 1.912, pero no obtiene ningún galardón, a pesar del reconocimiento de la Consagración de la Copla, con la que adquiere gran popularidad. Popularidad que alienta la protesta y que llevará a sus amigos a regalarle una medalla modelada por Julio Antonio y que dice "Exposición Nacional de Bellas Artes. A Julio Romero de Torres, sus amigos y admiradores".

Cante Hondo (1.925); con él llegamos a la culminación del proceso, obra que aborda con la audacia que da la experiencia, toda ella se vuelve simbolismo, siendo la obra más representativa de su afán por mostrar mediante una serie de elementos alegóricos aquello que tanto le preocupaba: el espíritu andaluz. Reune para ello, todos los

elementos -guitarra, belleza, muerte, celos, pasión, lágrimas...- los relaciona, y compone una obra intensa y significativa.

Aunque debemos, sobre todo, analizar esta composición plástica -que expresa un sentimiento- paralelamente al siguiente poema de Antonio Machado:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastio y la tristeza,
cuando llegó a mi oído
por la ventana de mi estancia abierta

a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas negras de mi tierra.

...Y era el amor como una roja llama...

Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro,
que se trocaba en surtidor de estrellas-.

...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética,
- Tal cuando yo era niño la soñaba-.

Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano al golpear fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza aventa.

Se trata de la misma noche de verano, el sopor, la música dramática de Andalucía, el Amor encendido, la Muerte, la guitarra y el ataúd. Pero es, sobre todo, esa ensoñación de la Muerte -"Tal cuando yo era niño la soñaba"-, la misma que revive Julio Romero, lo que unifica más ambas composiciones. El pintor tienen necesidad, ya casi al final de su vida, de recordar una de sus primeras obras que simbolizan la muerte -pero también el romanticismo- **¡Mira que bonita era!**, una de sus figuraciones permanentes que no llegó a resolver.

Preside la obra una mujer de piel morena, hierática -como una estatua- luciendo un espléndido desnudo, tocada con mantilla de blonda negra. Su mirada es profunda, misteriosa, y sobre todo, mística, simboliza , **La Fatalidad.**

A sus pies van a desarrollarse los diversos cuadros del drama, en que se divide el auto sacramental, que se representa en El Cante Jondo. Situada sobre trono de plata, policromado y repujado, según la tradición cordobesa, como corresponde a quien preside el Sino o Destino de los Hombres. Las escenas que se desenvuelven a su alrededor -llenas de pasión- son la esencia honda y misteriosa del mismo Cante.

En primer plano el amante que loco de amor, acuchilla a la mujer que ama, -crimen pasional-; representado con ges-

to de arrepentimiento y dolor, la navaja , símbolo de amor pasión, en su mano; tendida en el suelo la víctima.

A la derecha, una mujer de rodillas, se ofrece apasionada al beso del hombre que la posee -entrega mutua-, representan la naturalidad honrada de dos amores sanos.

Detrás de la figura central, sobre el alfeizar de un gran ventanal abierto al campo, la cajita blanca de la mocita muerta, y a uno y otro lado, el mozo que se descubre y llora, y la chiquita que emocionada llora. Una escena, que como venimos comentando, recuerda, sin lugar a dudas, su obra de juventud, ¡Mira que bonita era!, poesía ,amor, dolor y muerte, están presentes en la misma.

Sobre el alfeizar y sobre el ataud, Pacheco, el compañero inseparable del pintor, representando con el mismo gesto de dolor, que quiso dar a toda la composición.

Las escenas del fondo, vienen a confirmar y desarrollar la teoría que se representa en primer plano. El paisaje imaginario es cordobés, recuerda el Campo de la Verdad y la Ribera. Los seres que allí viven son los seres vivos de Andalucía, reales. En una de ellas se representa el triunfo de lo femenino, una escena de reposo, ya que se ha escogido el momento después del amor conseguido, y la mujer observa al hombre rendido, dando muestras de su indiscutible dominio. La otra escena es la de la mujer celosa, tal vez traicionada, que persigue hasta la muerte al hombre, que la abandona por otra. El ciprés reafirma la escena.

Son otras muchas obras las que complementan esta bella

trilogía, en la que el autor va componiendo su brindis al cante, Malagueñas o Carceleras, la Saeta, Alegrías.... y la misma Copla.

Para entender **la Copla**, debemos, de nuevo recurrir a Machado y Alvarez, con el fin de conocer el sentido de la Copla dentro de la mentalidad andaluza; llegando a la conclusión de que en la faceta plástica Julio Romero ha sido el intérprete de la copla, en sus momentos más representativos. Los límites del sentido folklórico de la misma, es decir, de lo que tiene de arte erudito y popular, es quizá lo más difícil de desentrañar. Dificultad derivada de su situación entre el arte y la vida, como broche que desencadena uno de los fenómenos más interesantes.

En todo caso, al tiempo que popular, evoca el drama originario y real que la inspiró.

Es muy interesante la iconografía de Romero nos dejó en su obra **La Copla**, solitaria, trágica en sus elementos formales, peregrina (799). "Por esta condición personal y solitaria de la copla andaluza en sus más altas manifestaciones nos está indicado su carácter profundamente artístico y nos explica que la poesía erudita pueda fundirse allí sin gran dificultad, con la popular poesía. La

(799) La navaja tiene una maplia tradición dentro de la cultura andaluza, representa la tragedia del arte flamenco, que no es otra cosa que la tragedia del desengaño añoroso de sus gentes. Esto ya aparece recogido en El collar de la paloma.... Pág. 266, en una leyenda en la que la mujer debe defenderse de la agresión mediante este elemento.

copla andaluza surge solitaria siempre, aun en medio del concurso de una fiesta, requiriendo a su alrededor un silencio solemne, cual si fuese la voz de un oráculo antiguo del fondo de la tierra salida. Y es natural que así sea, pues esa copla surge siempre del fondo del alma del cantaor como expresión de algo que solo puede verse bien en lo íntimo de la conciencia y por un espíritu de artista genial"(800)

Aquí es donde el sentimiento religioso afluye de modo más palpable; toda una liturgia rodea la copla andaluza, por lo que se ha querido ver en ella el origen semítico, gitano, o en todo caso oriental-asiático (801), razón por la que, en todo momento, Romeor de Torres, le dio traza religiosa. En este sentido son muchos los investigadores que afirman que poetas como Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado y en general los modernistas traslucen el influjo de VERLAINE, que indujo al cultivo de la copla. "La canción verlainiana era ya la copla, de igual modo que lo era el 'lied' heiniano; y una copla un poco instrumentada nada más, eran también las rimas de Bécquer y,

(800) CANSINOS-ASSENS: La copla andaluza... Pág. 15. El subrayado es nuestro, para remarcar ese carácter solitario, silencioso (como la noche) y peregrino, que se transmite de pueblo en pueblo; y que Romero tan bien supo traducir, en esa mujer solitaria, andariega y trágica que representa la Copla.

(801) Esto puede verse en la tradición que ya hemos comentado reflejada en El collar de la paloma.

si apuramos las cosas, muchas de las dolorosas campoamorianas" (802).

En su alegoría, por tanto, Romero de Torres utilizará y alternará, en sus obras que resumen lirismo, figuras sagradas (episcopales y monjiles), con figuras de la vida popular y del hampa. "Porque la copla andaluza recorre todos los ámbitos del destino, y baja, como Cristo, a los infiernos. Y como Cristo llora y sangra por todas las caídas de los pecadores en la suprema congoja de no poderlos redimir" (803).

(802) Recordemos, en este sentido lo que ya comentamos en el capítulo dedicado a Las pervivencias románticas, en el que establecíamos el punto de unión entre Bécquer, Julio Romero de Torres y la copla andaluza; a la que no fue ajeno el propio Juan Ramón Jiménez, aún con sus brotes de erudición; como se aprecia en la letra, de verdadero sentir popular, del siguiente poema:

Me da pena cuando veo
 en la alegre primavera
 algún arbolillo seco.

Era el pobrecillo ciego
 y cantaba, sollozando,
 la luz de unos ojos negros.

(803) CASINOS ASSENS: Op. cit. pág. 27

6.2.1. Córdoba como sugerencia

Aunque el esquema de lo andaluz, sirve para hacer una aproximación al sentir de este pueblo, no podemos ignorar que lo andaluz no es todo, uno y lo mismo. Ya vimos el poema de Manuel Machado en el que establecía sutiles diferencias entre una parte y otra de Andalucía. "Si Granada es 'agua oculta que llora', la única ciudad del mundo-como decía García Lorca- donde hay exquisitos catadores de aguas, de temperaturas y de crepúsculos; y Cádiz es como un espón de claridad en danza fugitiva hacia las rutas oceánicas; y Sevilla lo huidizo e inestable, lo que se dice hoy y se borra mañana, porque es la ciudad que pide todos los días requiebro nuevo, si han de seguirse los cambiantes de su belleza; y Málaga, limonares de oro, golpe de luz en las Caletas y Gibralfaros; si Andalucía, dentro de su unidad, va siendo todo eso, en llegando a Córdoba, dijérase que se remansa y quintaesencia en densidad de ambien

te, casi diríamos palpable; allí destila, en el silencio musical de sus callejas, de esguinces bellísimos y deslumbrantes de blancura, ese 'alma de nardo de árabe español' de que hablara el poeta, que en Córdoba se hace fluido de milagro, embriaguez en el viento, luz y sombra, empapadas de quietos frenesíes...

Sevilla para herir,

Córdoba para morir,

nos diría García Lorca, hermanando, por siempre, en su cerebro a Córdoba con la idea de la muerte". (804)

Y también en el poema de Federico García Lorca titulado San Rafael. Córdoba, habla de dos ciudades diferentes, por una parte la Córdoba histórica, con su tradición y cúmulo de culturas, que han caracterizado su personalidad, y por otra, aquella Córdoba sugerente hecha diariamente, popular y dicharachera, unificando y poetizando todo ello en San Rafael:

Un solo pez en el agua

Dos Córdobas de hermosura

Córdoba quebrada en chorros.

Celeste Córdoba enjuta.

El pez, símbolo de San Rafael, y el agua, símbolo permanente de esta ciudad, quiere enlazar con el aspecto más popular y dicharachero de la ciudad. Y, sobre todo, el río Guadalquivir que ha permanecido impasible a lo largo de los siglos, viendo pasar la historia, -el testigo imprescindible

de la historia-, y la Córdoba celeste y enjuta, responde únicamente a su condición, dura y noble, pero es sobre todo, interminable y profunda. Y en Córdoba, ha dicho Waldo Frank, que no hay sesaciones, es una ciudad de silencio y melancolía. -para Azorín "Córdoba es una ciudad de silencio y melancolía. Ninguna ciudad española, tiene un encanto tan profundo en sus calles). Sus legendarias y retorcidas calles, sus blancas plazuelas, llenas de sol, naranjos y recuerdos, los típicos patios, son puntos de referencia de este sugestivo caminar por la ciudad que culmina en la Mezquita. Y en este encuentro con el pasado, el tópico, referido al carácter senequista, sobrio y templado reafirma su especial arquitectura hasta convertirla, en esencia, en el gran jardín murado de la andaluza, de ensoñaciones conventuales, morunas, refugio de la andaluza enigmática, pensativa sin pensamientos, que Romero de Torres, descubrió en sus lienzos. Porque para Julio Córdoba fue un **"paisaje lejano"**, una "luz demayada, el soplo de un espíritu". Y sus mujeres, sobre todo, sus mujeres, porque ellas van a simbolizar toda su historia, por ello las lleva al primer plano, son como **las estrofas** de un gran canto simbólico que realizó como homenaje a su tierra.

El poema de Córdoba (1.913), es la obra cumbre de la alegoría "romerista", definido por él como reencarnación del pasado en el presente; es una perfecta adecuación entre el fondo y el plano principal. A modo de retablo, Julio ha ido recorriendo, la historia, la cultura, la tradición y mitología cordobesas. La Córdoba guerrera, está presidida por el Gran Capitán, La Córdoba literaria o barroca, por

Góngora, como alusión principal; la Córdoba Judía, tiene en Maimonides, su pensador más destacado; la Córdoba cristiana, bajo la advocación de San Rafael, como Arcángel protector de la ciudad; la Córdoba romana, con Séneca; la Córdoba mística, con el sepulcro del obispo Osio y el Cristo de los faroles, enclave emblemático, de la ciudad, y por fin, la Córdoba torera, con Lagartijo y la plaza de la Corredera, tradicional escenario de toros. Los símbolos son únicamente el apoyo de la recreación femenina que encarna toda la historia.

Con esta obra concurrió a la Exposición Nacional de 1.915, junto con **El pecado, La Gracia, las Niñas de la Ribera, Carmen.....** (805), hasta un total de quince.

(805) Así se describía esta obra en el catálogo de la Exposición: "En las ocho figuras de mujer, todas contemporáneas, se aparecen en este retablo y en los varios paisajes ideales que les sirven de fondo, interpreta el pintor el espíritu de Córdoba, al través de sus distintas épocas. El pasado reencarna en el presente, merced a esta evocación del alma de Maimonides, el filósofo hebreo; de Góngora, el poeta, y del Gran Capitán, que por este orden aparecen en los tres lienzos de la izquierda; o de Séneca, el estoico; el Obispo Osio y "Lagartijo", el idolo popular, que figuran en los de la derecha. Al centro, el culto de San Rafael, el Patrono, recoge y une los dispersos rayos de la gloria de Córdoba".

En la Córdoba del Gran Capitán, la sobriedad y elegancia de la mujer que la representa entona con el escenario que le sirve de fondo, una plaza formada por la Mezquita, casas y fachadas de palacios -Casa-palacio de Jerónimo Páez-, donde se alza la estatua ecuestre del Gran Capitán, rodeada de una sencilla reja de estilo renacentista, junto a la cual, pasan caballos cordobeses -como jinetes guerreros-, sobre briosos corceles. Se pone aquí, de manifiesto, el espíritu aventurero, andariego e indomable de la raza de la tierra. Al fondo la sierra cordobesa.

La Córdoba Gongorina, está simbolizada en una mujer que mira firmemente, y con fijeza, insistente al espectador, con profundo apasionamiento. Encarnación del espíritu y castidad románticas, ajena al engaño de los sentidos, que su hermosura pudiera despertar. Es a la mujer, a la que se canta, a la que se pinta e idolatra.

La escena representa una plaza, sobre un fondo de retazos de casas cordobesas, a lo lejos el Río (permanente en la evocación Gongorina y en su propia obra pictórica: "Oh gran río, gran rey de Andalucía, de arenas nobles, ya no dorada!..."), la Ribera y las lomas del campo al atardecer. En el centro, un imaginario monumento a Góngora, según reza el rótulo del pedestal. A los pies con paso reverente, un jinete se descubre, ante todo este símbolo de ciudad lírica y sugerente.

La Córdoba judía, tiene como representante a una mujer de grandes ojos negros, mirada insinuante, y boca sensual,

introduciéndones en un rico y apasionado diálogo de amantes; como complemento el escenario de fondo sirve a varias figuras, para interpretar una escena de dolor, celos y amor. Presidiéndolo todo, la estatua de Maimonides. El decorado es medieval, con la arquitectura popular cordobesa, como protagonista, la Fuenseca, el callejón del Portillo que conduce hasta la casa del propio pintor.

La Córdoba cistiana (triunfo de San Rafael). Exaltación religiosa del Patrón de la ciudad. Dos mujeres sostienen una joya de platería cordobesa, sobre cuyo pedestal, está San Rafael.

El fondo, una vez más es la continuación real de la escena principal.

Las dos mujeres son la representación de la mujer de mantón (popular), y de la mujer de mantilla (urbana de clase social más elevada).

Se produce, un hermanamiento de razas, conseguida a través de la misma exaltación espiritual, una misma actitud ante la vida, dramática y cruel, para ambas. Para Alfonso Patrón es la representación de las dos clases en que se divide el pueblo, y que por obra de Dios, las encarnan.

La Córdoba romana. La mujer que la representa, está tratada, con clasicismo de estatua. El rostro, una vez más, traduce las propias vivencias internas, conseguido mediante la acentuación de todos sus elementos.

Como fondo, la Puerta del Puente y el monumento imaginario a Séneca, de mármol y bronce.

La Córdoba mística, está enclavada en un fondo de composición caprichosa, que une diferentes arquitecturas de Córdoba.

Al fondo, la fachada de la plaza del Cristo de los Faroles y a su izquierda, un imaginario mausoleo del Obispo Osio.

El fondo -con una monjita- sirve de complemento a la escena de primer plano, en el que una mujer, toda vestida de negro, con mantilla española y detalles perfectamente acabados, cruza sus manos sobre el pecho. Es la expresión pura del sentimiento, a lo que contribuye, de manera reveladora, el color negro y profundo de la ornamentación, -vestido y complementos-. Es la severidad, lo que impera, en esta expresión de misticismo, religiosidad e inocencia.

La Córdoba del Toreo. Una vez más levanta Julio un monumento imaginario, a los hombres ilustres de su ciudad, en este caso Lagartijo. A los pies, representa al matador en una de su poses características. El fondo es la plaza de la Corredera, bellamente engalanada para la mejor faena.

Una mujer, ricamente ataviada, según la iconografía torera, vuelve a expresar, con sentido serio, casi religioso, el culto al mundo del toreo.

6.2.2. El misticismo como herencia del pasado

Como correlato indispensable de la religiosidad "ju-lioromerista", está el fondo místico que se respira en sus obras plenas de andalucismo -a modo de Coplas andaluzas- en su sentido trágico. "El andaluz está solo frente a sus pasiones y frente al destino, y nada dice mejor su tragedia histórica, las terribles represiones que impidieron fundir se en un pueblo a esos hijos de razas diversas, que esa soledad con que el andaluz surge a la vida del arte cantando su copla aislada, sin sumarla en pluralidad orfeónica, de igual modo que no enlaza sus manos con ninguna de esas alegorías coreográficas con que vascos y levantinos proclamaron su unidad gentilicia" (806).

El andaluz se muestra simpático ante el dolor, y aún conservando su calidad de protagonista, hace como que ignora su presencia, sumido en una honda conciencia de fatalidad.

En todo caso, es la pasión su definición más clara. La

(806) CANSINOS ASSENS: La Copla andaluza... Pág. 29.

mujer de la copla está atravesada por los siete puñales y el hombre reclama la corona de espinas para sus sienas... sufrimiento, tragedia y dolor. Otra vez las fuentes conexiones con el tema religioso.

"Todo esto explica esa perfecta fusión de la sensibilidad andaluza con las liturgias y mitos de un sistema religioso que recogía tradiciones griegas y orientales, proclamaba también la fatalidad del destino y daba formasuntuosas al dolor". (807).

El sentimiento individual del alma andaluza halla su expresión colectiva en el credo católico.

Ha simbolizado su drama en el Nazareno, la Dolorosa, la Semana Santa, hasta convertirlo en algo profano, propio del hombre y la mujer; todo se hace más terrenal, más vital. "La mujer de la copla no es la Madre divina del Evangelio, ni el hombre el Nazareno divino: son el hombre y la mujer que aman y pecan y sufren pasión por las pasiones. La copla va paralela al versículo, pero lo contradice o modifica. El misterio religioso se convierte en misterio humano, y la liturgia cristalizada se retrotrae a su génesis emocional" (808).

Es la versión libre de la teología, la versión romántica dónde pecado y santidad se confunden, porque es la pasión -en cuanto sublimidad- la que lo arrastra todo. La Magdalena y el Buen Ladrón serán sus héroes, a los que se redime del pecado mediante el perdón que pasa por el martirio. Para Cansinos Asseus la mujer de Julio Romero, aunque peca

(807) Op. Cit. pág. 31.

(808) Op. Cit. pág. 31.

dora, posee la idea platónica de la pasión que abre las puertas de la santidad, de ahí la sombra de tristeza que asoma a los ojos de todas ellas.

Son mujeres caídas a los pies del amor, pero no a los pies del placer; víctimas del hombre, y que, en realidad su fren su pecado, como Cristos hembras, y por eso conservan siempre una noble severidad en sus rostros y en sus cuerpos. "Esto resalta más cuando el pintor pone a estas mujeres caídas al lado de figuras monjiles o de señoritas enlutadas, que llevan en la mano el devocionario, en las ne gras mantillas un aura de incienso y en las caras emocionadas la mística alegría de la Comunión. Entonces se ve que unas y otras son hermanas, que están hechas del mismo oro fino y puro y que sólo son diferentes sus destinos"(809).

En la obra de Julio observamos la constante referencia religiosa, ya que los tablados son altares y existe una adecuación temática entre el fondo y el primer plano.

En la Consagración de la Copla el encuentro entre la mujer mundana y religiosa se produce en plena calle, en una procesión que populariza el acto, y como en el Poema de la Saeta (810) de Federico García Lorca, el paso procesional,

(809) Op. Cit. pág. 34.

(810) La Saeta y el Cante andaluz están muy relacionados para Caballero Bonald, la saeta deviene de la toná, el cante gitano más antiguo. Para él, la saeta antigua -de la que se han derivado los cantes religiosos actuales de tanta fama, sobre todo, en la Semana Santa Sevillana- se relaciona con los antiguos pregones sagrados de algunos pueblos sevillanos y de la serranía gaditana.

sacraliza y ennoblece la consagración.

Al margen de este misticismo que envuelve sus obras, -en general-, podemos apreciar en otras, de manera más ocu-
sada, porque son obras religiosas, esta faceta del pintor, de gran herencia renacentista, que se manifiesta tanto te-
máticamente como en la síntesis conceptual que hace de la religión acercándola a lo profano.

Así en El entierro de Santa Inés "el misticismo de Ju-
lio Romero se desborda, hecho sentimiento, desde las pro-
fundidades del alma y sale a la superficie purificando cuan-
to encuentra a su paso" (811).

Como ya hemos comentado, supo dar a todas sus figuras una expresión mística, sobrecogedora y profunda (Mujeres del Poema de Córdoba).

En la Virgen de los Faroles, pintada en 1.928, repre-
sentan la Asunción, y en ella la mujer aparece purificada espléndidamente.

El San Rafael vuelve a poner de manifiesto, los valo-
res antitéticos que están presentes en su obra, a través de la duplicidad de motivos: amor místico y amor profano.

Son dos mujeres, símbolo del amor profano, a los pies de la imagen, las que ofrecen su devoción.

Otras obras como La Virgen del Carmen, Cabeza de Santo, -repetida en Salomé, y cómo no, la capilla Oriol de Madrid, dónde representó una Cabeza de Cristo, de gran originalidad, en la que se ha querido materializar el Bien y la Verdad, ponen de manifiesto este interés por la religión, que él transforma, en muchos casos, en MISTICISMO.

(811) DURÁN DE VELILLA, Marcelino: "El misticismo en la pin-
tura de Julio Romero de Torres" Vida y comer-
cio, nº 24, 1922.

6.3. La hipótesis del Regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres. El debate entre conservadurismo burgués e innovación popular en su estética.

La pintura de principios de siglo, a pesar de las duras críticas que haya podido recibir, mucho más acusado en el caso del Regionalismo, basadas en la pobre aportación innovadora para el desarrollo del arte contemporáneo, debe ser rescatada por la crítica actual atendiéndolo, al razonamiento que el Profesor Revilla hace: "se trata de una época de extraordinaria complejidad cultural en la que, en el horizonte europeo, coexisten las tendencias derivadas del impresionismo con las del simbolismo y en las que, además, están vivas aún muchas de las formulaciones estéticas del Siglo XIX... si bien ya formando parte del conservadurismo estético alimentado por la cultura académica" (812).

(812) REVILLA UCEDA, Mateo: "El conservadurismo estético de la pintura regionalista y José María López Mezquita": En Catálogo de la Exposición López Mezquita, pág. 39

En realidad esto quedaba plenamente comprobado en la estética romeriana. Los influjos clásicos tamizados a través de la cultura romántica que recibió de su padre, la formación académica y el marco cultural que le tocó vivir irían conformando una personalidad que nosotros defendemos como ecléctica, saliendo al paso de las afirmaciones que recientemente ha hecho el profesor Villar Movellán, para el que la pintura de Julio Romero hay que encuadrarla en el regiolismo, basándose en esa ineludible "impronta local", que cómo no defendemos, aunque somos partidarios de pensar que tras su pintura hay algo más que modernismo, simbolismo o regionalismo, ya que no puede adscribirse, de forma pura, a ninguno de estos movimientos, pero de todos recibe improntas. Definirlo, en cualquiera de los estilos, sería marcar unos límites, a los que no cabe duda escapa el pintor.

Lo han dicho todos sus críticos, Julio Romero es el alma de Córdoba, el mejor recopilador de su carácter. En su obra se observa mejor que en la de otros pintores el eco de su ciudad, pero sobre todo el eco plástico de su raza, de esencias milenarias. Son muchos los críticos que han comparado esta unión entre ciudad y pintor a la que tuvo El Greco y Toledo.

Al hilo de esta preocupación local el debate entre los propios contemporáneos se centraba entre el conservadurismo y la innovación estéticos. La formación académica de gran número de pintores de comienzos de siglo y el carácter oficial de las Exposiciones Nacionales, estaba provocando un arte lánguido, incoloro y aburrido, donde temá

tica, composición, colorido... se repetían.

"Los nuevos, efectivamente, le molestaban, creyéndoles, ó extraviados, ó insignificantes; y aunque afecta que no teme al impulso modernizador, no perdona ocasión de oponerle sus distingos didácticos, aplicándoles aquellas no ciones metafísicas que convirtieron el Arte en fórmulas y sus preceptos en recetas" (813).

El observaba en este academicismo una aplicación rigurosa de las ideas del siglo de oro, sin tener en cuenta, los cambios y nuevas orientaciones.

Todo ello puede aplicarse, al pintor que nos ocupa, aunque tan solo la matización de ciertos aspectos hará mover la balanza hacia el lado del conservadurismo o la innovación, bien entendido que desde el punto de vista popular.

Octavio Paz, se muestra partidario, del conservadurismo en la pintura de Julio, ya que, según él, el pintor inventó poco, estuvo más apegado a las tradiciones y al populismo que muchos de sus contemporáneos. Para él es una pintura alejada del gusto moderno. No le atrae la exploración y búsqueda, dejándose arrastrar por el efectismo y el símbolo de las constantes de su tierra. Aunque ello, no es óbice para que valore la facilidad que tuvo el pintor para crear un tipo de mujer, cargado de erotismo, en

(813) PARDO, Luis: De arte al comienzo del siglo. Crónicas. Madrid, 1904, pág. 145

el que se conjuga devoción religiosa, inocencia aldeana y sexualidad sacrílega. Sus mujeres de ojeras tristes, son virgenes para el pintor que nos las muestra en un amplio abanico de símbolos. Se trata, pues, de la creación de un lenguaje pictórico que marcó, en todo caso, una generación. Al igual que poetas y literatos el pintor "escoge", un tipo femenino que va a revelarse como verdadero motivo de la época. Composiciones alegóricas, que se convertirán en talismán, símbolo estético, sexual y espiritual, en todo caso, de indudable origen andaluz.

El razonamiento aducido por Valeriano Bozal, para descalificar la obra de Romero, se desmorona al entrar en el entramado socio-cultural del pintor, sin que debamos olvidar su relación con los literatos de principios de siglo. Según él se convertirá, en el "ejemplo más lamentable (y el más conicido) de un regionalismo ramplón, que cae en los niveles más bajos del folclorismo y el casticismo... pintor del 'misterio de lo andaluz', de la 'serena belleza andaluza'.... Ni que decir tiene que semejantes planteamientos -puestos las más de las veces al servicio de una decadente sensualidad semipornográfica- responden a una visión de Andalucía propia del 'señorito', pero nada tienen que ver con la Andalucía real, sobre la que esta pintura académica no proporciona pista alguna" (814).

(814) BOZAL, Valeriano: Historia del Arte en España....

Unicamente cabe pensar en el desconocimiento, en profundidad, de la obra del pintor, por parte de Bozal, cuando se expresa de esta manera.

Esta visión negativa de los pintores "regionalistas" amparada en la marginalidad de la misma fue seguida por críticos, pero nosotros, siguiendo el razonamiento de Mateo Revilla, pensamos que "desde la actual perspectiva crítica, no solo el arte español de aquel momento, sino la propia realidad del arte europeo entre el ochocientos y novecientos no puede continuar siendo contemplada desde una óptica tan simplista, que contraponga esquemáticamente tendencias progresistas a conservadoras, condenando sin apelación posible a éstas" (815)

Debemos considerar que la pintura de Julio, al margen de cualquier tendencia, posee tal complejidad que hace imposible cualquier encajonamiento de su estilo. (816)

(815) REVILLA UCEDA, Mateo: Op. cit. Pág. 39

(816) Vid el artículo de VILLAR MOVELLAN, en el que lanza la hipótesis del Regionalismo en la pintura de Julio Romero, deshaciendo otras como la del prerafaelismo, simbolismo, modernismo. Sin que nosotros acabemos de aceptar que sea el Regionalismo lo único de su pintura.

Debemos olvidarnos de Julio como "pintor de Córdoba", de la "mujer morena" o del "mundo burgués", para iniciar una relectura que vea en sus creaciones obras pictóricas y no mundos; ello sin menospreciar el sentido simbólico de su obra, que lo tiene, sin lugar a dudas, e insistir en el **carácter de estrofa** de sus lienzos, repetitivos como las coplas que él escuchaba, diariamente, en las que sólo varía el fondo -que es el que cuenta la historia, la anec dota- y contenido de los mismos, de ahí que signifique una u otra cosa. Y volvemos una vez más a recurrir al esquema de lo andaluz para entender su obra.

6.4. Julio Romero de Torres a través del juicio crítico de sus contemporáneos. Valoración de su estética.

En la crítica de Julio Romero de Torres, advertimos una febril tendencia a valorar su obra pictórica en tono retórico, desde una posición muy cercana a su mundo espiritual. Aunque debamos partir de una valoración polisémica, según la categoría establecida por Bernard Venet, en el sentido de la interpretación de su obra desde el propio contexto, en el que surge, no debemos mostrarnos reacios a la reivindicación del artista, según la corriente crítica más moderna, lejos ya de las coordenadas históricas y técnicas, y sí, por el contrario, orientadas hacia otros medios, como la psicológica, antropológica o semiótica.

De ahí, que una lectura enraizada en su tiempo, como prototipo de una forma de entender, no solo el arte, sino la

vida, deba ser valorada, atendiendo a su propia coherencia creativa.

La pérdida de carácter de parámetros tales como lo his-tórico o técnico en favor de lo sincrónico, fortalecen este tipo de creaciones, si en realidad nos sentimos persuadidos por la marcha de la nueva crítica artística que nos separan de aquellas sacrosantas nociones, que, en muchos casos, hemos asimilado, desde la infancia, sobre la Historia del Arte, y que nos sirven, en concreto, para valorar el arte actual.

No debemos, por ello, dejarnos arrastrar, por la extrapolación del artista, considerado como fenómeno sociológico, siendo necesario, en este sentido, saber entender las palabras de Antonio Gala, cuyo sentido nos habla de una realidad que trasciende a la propia pintura: "en muy contadas ocasiones llega un pueblo a considerar suyo a un artista. Que un pueblo se reconozca en un modo de arte es el camino más breve de otorgarle la inmortalidad. El hombre que lo consigue no está sometido a discusión, ni a crítica. Su obra permanece -elevada y asequible, distan-te e inmediata -más allá de las técnicas, de las comparaciones, de los gustos. Su obra se erige en otra dimensión; reclama adhesiones no habituales, aquiescencias distintas. Su obra ya no es solo pintura, o literatura, o música: como el amor, su obra es siempre ya otra cosa además" (817)

(817) GALA, Antonio "Julio Romero de Torres" en Homenaje a Julio Romero. Catálogo de la Exposición organizada por el Banco de Bilbao. Mayo, 1980. Pág. 9

El texto de Gala -en su totalidad- aunque sinoptico, viene a dar con las claves que vindican su arte como algo personal, coherente y comprometido "Julio Romero tuvo el enorme valor de ser él mismo, de gozar y de llorar a mares, de ostentarse andaluz de pintar a pecho abierto los rostros que él amaba, ue casi él solo amaba. Una Andalucía conversa, un poco hebrea y un poco morisca, de cuerpo desangrado y párpados lívidos, vacilante entre la mística y la lujuria. Una Andalucía acribillada por penas interiores, por arrepentimientos exquisitos, por desgarradas penitencias, por el encanto de la culpa, por el retribillo de la tentación, por la incesante espuela de los celos. Y la pintó, entre idealista y simbolista, a una luz seca, crepuscular, inexistente" (818).

Su estilopersonal, precisamente, se fue conformando a golpe de crítica, tanto positiva como negativa, y así desde el descrédito, por parte de la cultura oficial, hasta el apoyo incondicional por la intelectualidad "librepensadora" e independiente, que se inicia con el choque que representa **Vividoras del amor** en la Exposición Nacional de 1.906, pero que en todo caso le consagra como artista original (819).

(818) Op. cit. pág. 10.

(819) Como sabemos la obra no fue admitida, por el Jurado de aquella Nacional, pero el éxito negado, oficialmente, lo consigue por otro camino, que le proporciona la popularidad más impensable. Vividoras del amor, se expone, en unión de otras de Bermejo (NANA) y de Fillol (EL SATIRO), igualmente rechazadas por aquel jurado, en un salón independiente de la calle de Alcalá. Fomentando, al mismo tiempo, la rebeldía política y social y consagrando popularmente al pintor.

Esta calificación "escandalosa" le acompaña a partir de entonces, en numerosas ocasiones, como lo relata Emilia Pardo Bazán: "en cada exposición existe, entre el conjunto de obras más o menos notables, algo que destaca con un sello de originalidad, hasta de escandalo. No digo 'escándalo' por lo que se refiere a las costumbres, sino a esa sorpresa de lo que rompe con lo habitual y trae algo de revolución e inédito. En la Exposición de este año han escandalizado los cuadros de romero de Torres, suscitando apasionadas polémicas...

Líbreme Dios de terciar en este litigio: sólo diré que admitidos todos los reparos que ya se pueden poner al arte de Romero de Torres, sus cuadros se destacan, en mi memoria y sensibilidad, como una nota aparte, poética, refinada y curiosa. Le agradezco que me haya llevado de la mano a un país de ensueño, fuera de la realidad vulgar, que sólo interpretada por los fuertes, como Velázquez, no deja sedimento de prosaismo" (820).

Unas opiniones que deben entenderse, en la línea que venimos defendiendo, que se adentran en el mundo interno de la pintura, más allá de sus características formales."¿Hay que buscar jamás, en un retrato, al retratado, o más bien el alma del pintor?" (821). No debemos, por ello, ver con asombro, lo que hoy está ya superado. "Borra el tiempo toda memoría de cómo fue un rostro; la borra, hasta en vida del retratado, lo que perdura es el espíritu de quien hizo el retrato, lo que con él quiso significar. A menos -lo repito- que tercié en el asunto un Velázquez, un Franz Hals.. y ya

(820) PARDO BAZAN, Emilia: Diario Córdoba, 12-Agosto-1.912

(821) Op. cit.

no quiero decir un Rembrant, porque Rembrant es de los que, en cada retrato, se traducen a sí mismos, a su interior vi sión del mundo" (822).

Por ello, es importante, -en consonancia con nuestras afirmaciones anteriores- que nos desliguemos de todo pará metro diacrónico, o de cualquier intento de justificar su obra "históricamente", pues su significación plena, la ad quiere, como venimos exponiendo al cotejar su obra con la creación, tanto plástica como literaria, de sus contempo raneos, y de las propias ideas estéticas de su tiempo. Un sentimiento que llega hasta lo telúrico, según entiende Zue ras, "no puede entenderse a Julio Romero de Torres, sin en tender a Córdoba, puesto que su manera de sentir y pintar estuvieron condicionadas por su raíz telúrica" (823).

Todas estas opiniones, que van ofreciéndonos la clave de las ideas estéticas del pintor las confirmaba Eduardo Zamacois desde La Tribuna (824), cuando al intentar acercarse al modo de pensar cordobés comprueba que en Córdoba, fue ra del culto árabe por la mujer -casi fanático- no intere sa nada. Se vive aquí una vida puramente "interior". Vive de espaldas al desarrollo político europeo, y apenas si le llega algún eco de la guerra europea. Y según contaba el

(823) Op. cit.

(823) ZUERAS TORRENS: Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su mundo...., pág. 72

(824) ZAMACOIS, Eduardo: La Tribuna, 11 de enero de 1.915.

propio Julio, éste estaba seguro, que si el Kaiser entrase en el café Suizo nadie se levantaría a verle. Como mucho para cumplir con las leyes de hospitalidad, y alguien le diría "conque usted es el Kaiser? Por muchos años... Tome usted lo que quiera....".

Y en lo que es una interpretación de la obra pictórica de Julio, llega incluso a la explicación psicológica de la misma, atendiendo a la tradición cultural de la ciudad. La disposición urbanística de la misma es sólo el resultado de una psicología ardiente y concentrada, herencia oriental. Apoya su tesis en el ejemplo de los pintores italianos, los que-según Zamacois- no dieron importancia al ambiente (Tiziano, Tintoretto, Leonardo), ya que lo centraron todo en la figura humana. El "fondo" solo es la anécdota. Razón que le vale para el caso cordobés, donde lo sinuoso del trazado urbano resta importancia a la calle, en favor de las personas, "su perfil se impone, vasalla, y apenas surge cuando todo el interés del cuadro se sintetiza en él. El alma cordobesa tiene un valor lírico enorme. En estas calles, cuya entrada un hombre solo puede defender muy bien, la escultura humana es siempre protagonista" (825).

Estas declaraciones apoyan el significado de la obra de Julio, como respuesta a un sentido más profundo de lo que en principio sólo es un desarrollo en dos planos claramente definidos, y cuyo protagonismo, es a simple vista, para la figura del primer término.

(825) Op. cit.

La reafirmación del "alma cordobesa" en la obra de Romero de Torres, cuya sutileza puede escapar a nuestra vi sión actual fue expuesta por Gregorio Martínez Sierra en 1.921 (826). Reincide este autor en la línea que venimos defendiendo de indagar en la "realidad interior", de su pintura, en este intento de buscar la sinceridad del artista, lo que nosotros, hoy estamos considerando, como coherencia creativa.

Martínez Sierra, castellano, se confiesa mucho más cerebral que sentimental, aunque debe admitir el "hechizo" que siente tras su visita a Córdoba, y comprobar la carga sen sual, tanto de la luz como del ambiente, calles y mujeres "y de pronto, me vino a la memoria el deslumbramiento ma ravillado, que a mis ojos casi de adolescente, produjeron los primeros formidables cuadros de Romero de Torres. Y comprendí su hechizo, que, yo, ignorante, había creído insincero, y todo mi cuerpo, a voz en grito, proclamó su perfecta 'sinceridad'" (827) .

Valle Inclán el gran admirador de la obra del pintor cordobés, y uno de los pensadores que más apoyo moral le ofreció, analizaba la secuencia poética de Julio, desde una óptica suprema, al calificar su personalidad artís-

(826) MARTINEZ SIERRA, Gregorio: "El alma cordobesa de Romero de Torres" en Julio Romero de Torres, 1.921.

(827) Op. cit. pág. 9

tica dentro de la **Religión del Arte**.

Una vez más insiste, en la necesidad de entroncar su arte con la "interioridad", defendiendo mejor que cualquier otro pensador su obra, hasta convertirse en el brazo teórico del pintor, "Julio Romero de Torres sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu, unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético" (828).

Las cosas, para el escritor gallego, deben ser vistas con el suficiente grado de poesía y misterio, condición indispensable que las hace dignas del Arte. El juego entre realidad y elaboración mental, a través de la propia experiencia, es la base del pensamiento estético de ambos. Algo por de más, indispensable para que exista creación. Romero de Torres hace suya la frase del escritor "**Nada es como es, sino como se recuerda**," una definición que, sin duda, eleva y amplía el ámbito artístico, hasta situarlo por encima de la realidad.

En el único texto autógrafo que nos ha quedado del pintor, en el que da su opinión sobre el arte, observamos claramente, esta similitud de ideas. Se trata de la respuesta a la encuesta realizada por la revista madrileña Por esos mundos, nº 213, marzo de 1.914, en la que el pintor asume la anterior definición estética de Valle Inclán:

(828) VALLE INCLAN, Ramón del : Catálogo de la Exposición de Romero Torres en la galería Witcomb de Buenos Aires, 11 de Agosto de 1.922

La pintura ha de ser lo que fue siempre porque desde los primitivos á Goya pasando por tantos temperamentos y escuelas, el concepto fue el mismo, porque es eterno.

Valle Inclán, el gran maestro, lo ha dicho de la manera más concisa y feliz:

"Nada es como es, sino como se recuerda". La pintura debe ser la verdad vista a través del recuerdo.

En estos tiempos que todavía tiene cultivadores esa pintura de una realidad fotográfica, los que tal hacen, sacan de barrera a Velázquez sin notar que ese sublime pintor, dá una una serenidad y un prestigio á la línea, al color y a la composición, que nunca tiene la realidad, y se encuentra tan lejos de esta en un sentido ultrarrealista, como el Beato Angélico con su idealismo maravilloso.

A tenor de lo expuesto, debemos insistir en la relación de ambos artistas, ya que observamos hasta qué punto fue importante la amistad con el escritor en la evolución pictórica de Julio.

Valle Inclán sintetiza su admiración por la obra del pintor en el carácter de intemporalidad, de la misma, per-

durable y eterna, "es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura con existencia real, tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética" (829).

Quiere, asimismo, ver en su pintura el influjo renacentista, senequista, romano, todo envuelto en un halo de poesía y misterio. De ahí la importancia que tanto la formación clásica como romántica tienen en Julio.

Esta apreciación de la obra del pintor ha llevado a otros críticos actuales a valoraciones diversas, así por ejemplo Antonio M. Campoy, apoyándose en las palabras de Valle Inclán y su definición de pintura de "poesía y misterio", concluye que lo que el escritor hace es "significar gran parte de lo que era el simbolismo prerrafaelista" (830).

Aunque, lo que es más importante, deja claro que este prerrafaelismo no podrá entenderse sin antes explicar Córdoba y lo cordobés. Zueras Torrens, basándose, también, en Valle Inclán, define a Romero de Torres, como pintor modernista, de ahí que vea su pintura como Simbolismo prerrafaelista y Simbolismo modernista, sin que quede demasiado claro el significado de estos conceptos. Pero, dejando, también claro, algo que ya es tópico al hablar del pintor,

(829) Op. cit.

(830) CAMPOY, A. M.: Prólogo a BASUALDO, Ana. Julio Romero..
pág. 21.

"no se puede entender a Julio Romero de Torres, sin entender a Córdoba, puesto que su manera de sentir y pintar es tuvieron condicionadas por su raíz telúrica" (831).

Con lo cual nos vemos abocados, a considerar su obra desde un punto de vista localista, lo que ha llevado a Villar Movellán (832), a analizar su pintura desde la óptica del regionalismo.

Pérez de Ayala (833), con su gran formación y sutileza crítica, introduce nuevos puntos de vista, que nos acercan a horizontes sin explorar, en la estética romeriana, enraizada en la tradición clásica y popular.

El análisis lo hace partiendo de la Córdoba del pintor y sus símbolos, como encrucijada de culturas, a medio camino entre Oriente y Occidente. "Todos estos símbolos, perfumes, colores, sonidos, sustentan un coloquio milenario y tácito bajo el cielo poético de Córdoba y en el seno de la mezquita, que es como el alma cristalizada de la ciudad" (834).

Una lectura, que partiendo de estas coordenadas espaciales nos acerca hasta **la copla**, como filosofía indispensable para entender las obras del maestro. De lleno en el pathos del sentimiento, su filosofía no precisa interme-

(831) ZUERAS TORRENS: Op. cit. Pág. 72

(832) VILLAR MOVELLAN: El Regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres. . . APOTHECA, 1.982.

(833) PEREZ DE AYALA: La Prensa, Buenos Aires, 17 de Septiembre de 1.922.

(834) Op. cit.

diarios, pues el drama, el dolor armónico y moralista que late en los lienzos es sentido, directamente, por el vulgo, el mismo que inspiró las coplas. Para el Arte de Julio hay que analizar esa "nobleza magna" del arte popular.

"Los cuadros de Romero de Torres, habría que comentarlos con coplas. Los más de esos cuadros son coplas; el propio autor no ha querido acultarlo y en los títulos lo declara. Son coplas... y algo más. Un algo más que también es arte popular, ingenio individual siempre" (835).

Esta relación dialéctica entre el arte del pintor y el mundo del flamenco, entre un arte basado en el sentir de su pueblo con lo que ello tiene de elaboración ideal y esencial a través de los símbolos, de la que la consecuencia será un arte vivo, personal, de riqueza expresiva y enraizado en su pueblo, un fragmento de realidad, que a través de la estética, nos transporta hasta la trascendencia..

Pero, si por algo se distingue la crítica de Pérez de Ayala, es por la nueva interpretación que da de sus obras, en ese "algo más" que ve en ellas y que sintetiza en La escultura. Vocación escultórica que él observa en el pueblo andaluz, en general, como ejemplo de proporciones armónicas. La danza andaluza, los toros, "ensayos hacia el momento estático y escultórico".

No es otra cosa, que la fidelidad al modelo que el pin-

(835) Op. cit.

tor vive en su sentido profundo. El resultado es la figura sensual, a medio camino entre lo oriental y cristiano, y cuyo horizonte es el misticismo y no el erotismo. De ahí el predominio del negro. "El negro, en la pintura, es como el antro donde el ojo alejandrino ve más claramente, que en la luz, porque dentro del negro existen todos los colores y todos los matices, sólo que nada más que los grandes maestros los contemplan y los reproducen. Como la adversidad es la piedra de toque de los caracteres, el negro es la piedra de toque de los pintores" (836).

Francisco de Ayala, viene a confirmar la línea de investigación que nosotros venimos desarrollando. En una sincronía perfecta entre el mundo poético de Manuel Machado y el pictórico de Julio; para él "Manuel escribe cantares; Julio los pinta. En el fondo son muy semejantes estos dos artistas. Manuel Machado ha escrito: "Quien dice cantares dice Andalucía; cantares.... no tiene más notas la guitarra mía" ; y también que "en ellos el alma del alma se vierte". Julio Romero ha pintado La Carcelera y La Saeta, que estremecen de emoción" (837).

Para él, Julio es un genio, un ser original, capaz de crear un estilo, seguidor de lo que pudo ser un Greco, un Rubens o un Goya.

(836) Op. cit.

(837) AYALA, Francisco: Vida aristocrática, 28 de febrero de 1.923.

Este parentesco, entre el vocabulario estético de diversos artistas, como pueden ser Villaespesa, Valle Inclán, Manuel Machado, Federico García Lorca, en el campo de la literatura, y el de la pintura, lo amplia Octavio Paz (838), hasta el poeta mexicano López Velarde. Una relación sorprendente, entre la poesía y la atmósfera, a un tiempo, acentuadamente erótica y recatada de la pintura.

(838) PAZ, Octavio: Memoria de una fascinación. El país Semanal, , 1.968

7. CATALOGO.

El Catálogo, que a continuación presentamos, ha sido fruto de una intensa investigación, con el fin de llegar a una recopilación lo más completa posible, aún sin pretender que la búsqueda ha terminado.

Tanto Romero Barros, como Rafael Romero de Torres, debieron realizar muchas más obras. Estos intentos de recopilación, se hacen mucho más duros, debido al carácter de las obras, pequeños cuadros, que en muchos casos, adquieren particulares, lo cual provoca una dispersión que dificulta, el acceso a los mismos. Labor compleja que se agrava, debido a esta distribución de la obra, que se extiende más allá de nuestras fronteras, pues muchos cuadros de Romero Barros, fueron adquiridos por coleccionistas extranjeros, sobre todo ingleses, así mismo, Hispanoamérica, fue centro receptor de muchas de ellas. Lo que conduce, en buena medida, al desconocimiento global de la producción.

En el caso de Romero Barros, se ha intentado dar a conocer gran número de obras, además de las anteriormente co

nocidas se han aportado otras nuevas, con lo que creemos haber contribuido al mejor conocimiento del pintor, hasta ahora bastante desconocido, y cuyo estudio constituye una especial importancia, como introducción al estudio de la Escuela cordobesa de pintura del periodo ochocentista, formada e impulsada por este pintor.

Diferente es el caso de Rafael Romero de Torres, al tratarse de un pintor muy poco conocido, y con poca obra.

Lo más representativo de la misma, son sus **dibujos**, de gran calidad y significado, por lo que hemos dado una mayor relevancia a los mismos, tratando de que haya un mayor conocimiento de esta faceta artística del pintor, como dibujante académico, en ocasiones próximo al naturalismo.

7.1. RAFAEL ROMERO BARROS

7.1.1. OBRAS CONOCIDAS

PAISAJES DE ETAPA SEVILLANA (anteriores a 1862)

PAISAJE CON BUEYES (paisajes sevillano).

Lienzo de forma ovalada. Eje horizontal, 117 cms. eje vertical, 84 cms. (Número 3 del Catálogo) Firmado y fechado: "Rl. Romero, Sevilla 1861". MADRID. Museo Romántico.

Este paisaje, perteneciente a la etapa sevillana del pintor, es uno de los primeros que éste realiza con características de verdadero paisajismo. Estructuralmente la obra puede ser dividida en dos partes: un primer plano donde se desarrolla una escena costumbrista y un segundo plano puramen--te paisajístico donde la naturaleza es la única protagonista.

La obra muestra algunos de los rasgos que van a ser constantes a lo largo de su producción, como pueden ser el gusto por insertar la figura humana en el paisaje, los animales, al agua y, sobre todo, la versión sosegada y tranquila de los - más diversos rincones andaluces. Una vida lenta al ritmo de las estaciones y en consonancia con ellas. Es el ocio, la ausencia de trabajo, el descanso lo que gusta reflejar a Ra--fael Romero, aunque sin llegar al tono festivo, a la celebra--ción. Tranquilidad, siempre tranquilidad, quietud y paz son

sus rasgos personales, presentes ya en sus primeras obras. A pesar de este carácter de su pintura, encontramos en esta obra algunas características que lo emparentan con la Escuela Sevillana en la que se formó. El gusto por el costumbrismo, los temas populares, distinguió a los pintores del ochocientos en Sevilla que mostraron un amplio abanico de la vida de sus gentes. Sin caer en el folklore o el casticismo, estrictos, Romero Barros, nos dio, también su versión de la tierra en que se crió. Rasgos de este contacto con los sevillanos se observan, por ejemplo, en los árboles del lateral derecho de tronco delgado y largo, con una copa recogida afín a pintores como Joaquín Domínguez Bécquer (839), pero que, en general, fue muy propio de los pintores paisajistas románticos, sobre todo en su primera época. Aún debemos significar otros paralelismos con esta escuela, visibles en el gusto por las amplias panorámicas, tendentes a lo cóncavo -que fue otra característica de la Escuela Holandesa hasta la que habría que remontarse- con una fuerte luminosidad a lontananza, donde una suave bruma difumina el paisaje, muy utilizado por los sevillanos, pero introducido en esta escuela por Villaamil y David Roberts, con quien mantuvo algunos contactos que dieron como resultado la influencia escocesa a inglesa. Todos estos influjos se advierten en la obra de Romero Barros, aunque algo apagados y desvirtualizados debido a los años en que se desarrolla su pintura, en los que el Romanticismo ha perdido fuerza y ha controlado sus primeras pasiones, acaloradas y ardientes, por ello nuestro pintor se aparta del Romanticismo paisajístico

(839). Esto se observa en su obra La Vendimia. Sanlúcar de Barrameda. Colección de Don Alvaro de Orleáns.

"arqueológico" -vertiente en la que se distinguió Villaamil- para evolucionar hacia un paisajismo de rasgos costumbristas, sobre todo, en esta primera época.

Con esta obra se inicia, también, la temática de las "vacadas", temática propiamente romántica y defendida con extraordinaria destreza por Elbo, en la que se distinguió, pero que después imitarían, con bastante éxito, por cierto, Villaamil y Lucas, posteriormente Brugada. En ellas, es donde mejor se coordina el género popular con el paisaje, siendo la maestra del pintor la que logra cohexionarlos (840). Esta obra, es por todo ello una combinación de toda una serie de elementos que estaban en el ambiente sevillano de la época y que el pintor recoge con una aproximación a sus contemporáneos manifiesta, lo que la convierte en obra ecléctica.

Bibliografía:

Esta obra fue publicada en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros" Organizada por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, con el patrocinio de la delegación de Educación y Cultura del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad, con motivo del II Congreso de Academias de Andalucía. Noviembre, 1981. Número 1 - del Catálogo.

PAISAJE CON NORIA (paisaje sevillano).

Lienzo de forma ovalada. Eje horizontal, 117 cms. eje vertical, 84 cms. (Número 4 del catálogo) Firmado y fechado: "Rl.

(840). Al comentar la obra titulada Paisaje con bueyes pasando y un boyero con garrocha comprobaremos cómo llega a entender Romero Barros el género de las "vacadas".

Romero. Sevilla 1861". MADRID. Museo Romántico.

Paisaje que junto al anterior forma el dúo de Paisajes sevillanos, por lo que tiene las mismas características y sigue las mismas influencias.

Recurriendo a una amplia panorámica -como fue costumbre en los sevillanos de la época- representa un "día cualquiera" de las gentes de un caserío sevillano. La escena popular se desarrolla en primer término, mientras deja perderse en un segundo plano una lejana panorámica del campo sevillano.

Esta obra está formada por varios grupos, en los que el hombre, siempre, centra la composición. En primer término, en el punto medio del eje vertical, ha situado un grupo de tres hombres que descansan tras la dura faena del día, a los que ha reflejado con la soltura y espontaneidad propia de un hombre que conoce el medio campesino y sus gentes, a la derecha quedan los aperos de labranza y un gran árbol, que cierra la composición por ese flanco. Un caserío y una noria forman otro de los grupos en el que se integran los bueyes que mueven la máquina y el hombre que los dirige, recoge, pues, una instantánea del trabajo de estos hombres. Pasado el estanque, hacia la izquierda, un boyero se ocupa de los animales. Ya en un plano intermedio, más alejado, nos presenta al hombre que, con amor, cuida de la tierra para sacar de ella sus frutos. En el horizonte la rápida visión de un tren que es símbolo de la preocupación de Rafael, desde un principio, por el progreso y la técnica y testigo de una época que se caracterizó por la industrialización. Así, tras este recorrido descriptivo nos damos cuenta de la estudiada estructura de la obra, siendo una de las obras con más carga compositiva de las que presentamos. Posteriormente huirá de este paisajismo tan, comprometido

damente, costumbrista para inclinarse hacia temas intimistas. Cambiará los grupos numerosos por uno o, a lo sumo, - dos personajes, lo que aparta a sus obras de las bulliciosas composiciones sevillanas.

Bibliografía:

Esta obra fue publicada en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros" Organizada por la R. A. de C.B.L. y N.A. de Córdoba..., 1981. Número 2 del Catálogo.

ESCENA INFANTIL DE BAÑO.

Lienzo: 0'40 x 0'28 m. (Número 5 del Catálogo). Firmado y - fechado en A.I.I.: "R. Romero, 1861". CORDOBA. Colección particular propiedad de D^a María Romero de Torres Pellicer.

Estamos ante una escena infantil de baño, enmarcada en un paisaje ideal, totalmente inventado, donde la propia vegetación delimita y centra el elemento figurativo, en este caso tres niñas que bañan en un arroyo a un niño pequeño. En esta obra podemos observar un mayor apego a la tradición y al tipo de escenas ideales clásicas (se observa como todavía - esta muy influenciado por el clasicismo).

Pueden verse ya, algunas de las preferencias del pintor inclinado hacia las escenas con agua y niños, como posteriormente demostrará en una de sus obras más representativas, **Es tanque de la Huerta de Morales.**

El esquema compositivo es bastante clásico, las figuras forman un triángulo y recuerda a las escenas renacentistas y barrocas de tono religioso. Por otra parte, la propia concepción del paisaje, vestiduras y elementos accesorios miran hacia el Siglo XVIII, en el que la dulzura de los temas llegaba a empalagar -aunque nuestro caso no sea éste-.

El colorido está acorde con la forma de representación. Ha utilizado tonalidades suaves que ayudan a dar un aspecto de ensoñación e idealización. Los tonos que predominan son el verde, el azul y el blanco del cielo; azul y rosa para las vestiduras.

Bibliografía:

Esta obra ha sido recogida en el catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 31 del Catálogo.

PAISAJES REALIZADOS EN CORDOBA (posteriores a -
1862)

PAISAJE CON CAMPESINOS.

Lienzo: 0'55 x 1 m. (Número 6 del Catálogo). Firmado y fechado en A.I.D.: "Rafael Romero, 1868". CORDOBA. Colección Particular propiedad de D^a María Romero de Torres Pellicer.

Se trata de un paisaje típico cordobés -quizá el Arroyo - Viejo de Pedroches-, con la vegetación propia de la zona. En amplia panorámica muestra la belleza del paisaje cordobés que se pierde en la llanura.

Se observan dos zonas bien diferenciadas; la parte derecha sigue fiel al costumbrismo ya que representa un caserío, en el plano medio; y en primer plano algunas figuras humanas y animales, a la izquierda capta el paisaje sereno y simple de la campiña cordobesa. Hace un estudio detallado de la vegetación.

En esta obra, como en otras muchas, del moguerense se observan algunos de los influjos más interesantes de constatar, que evidencian el conocimiento que el pintor tenía de los clásicos.

Estos tipos, campesinos, que se desenvuelven en su medio natural tienen un claro precedente en el maestro barroco cor

dobés Antonio del Castillo.

Este supo anticiparse a su época al representar escenas de paisajismo costumbrista, que tanto gustó a los pintores andaluces del XIX (841) como muestran los dibujos que nos dejó -y algunos cuadros- en los que aparece reflejada toda una tipología de campesinos en su propio ambiente, con sus animales y ante sus cabañas o chozas (842). Estos dibujos -en total diecinueve- conservados en la Academia constituyen "una importante serie de escenas populares de casi idénticas dimensiones, que formarían, quizá parte de un álbum" (843). En los que se debe destacar la inspiración holandesa -común también a Romero Barros-, sobre todo, la de Bloemaert, cuyos grabados debió conocer Castillo.

(841). Podemos recurrir para comprobar estos influjos a los dibujos de A. del Castillo, así por ejemplo, Hombres descargando unos fardos (pluma y tinta 217 x 155). Academia de San Fernando, Madrid. Escena Campesina - (pluma y tinta 217 x 160) Academia de San Fernando, Madrid. Dos campesinos (pluma y tinta, 215 x 157) Academia de San Fernando, Madrid.

(842). Para este tema se puede consultar: El dibujo Español de los Siglos de Oro. Pág. 57 y ss. Y VALVERDE MADRID, José: "El pintor Antonio del Castillo" en Boletín de la Real Academia de Córdoba, 1961 y "Los Dibujos de Antonio del Castillo" en GOYA, 1967, Nº 79.

(843). El Dibujo Español de los Siglos de Oro... Pág. 58

Indudablemente lo que más nos sorprende es la necesidad del cordobés, como constata Palomino, de salir al campo para copiar todo aquello que luego refleja en sus obras, pionero en una actividad que el Siglo XIX generalizaría. Todas estas circunstancias debieron ejercer, quierase o no, una viva influencia en Rafael que conocía profundamente a sus antecesores cordobeses en el Arte de la Pintura.

Tonos verdes oscuros y marrones. Cielo azul con nubes blancas.

Bibliografía:

Reproducido en, Mercedes Valverde Candil y Francisco Zue^{ra}s: Un siglo de pintura cordobesa (1791-1891). Exposición organizada por la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1984.

CLARO DE LUNA.

Lienzo: 0'52 x 0'52 m. (Número 7 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Nos ha representado un nocturno; un paisaje visto a la luz de la luna, con toda una gama de azules que le da un carácter poético.

Podemos decir que todos los elementos cósmicos fueron objeto de estudio por parte de los románticos desde la aparición del movimiento, con especial incidencia en Alemania. La exploración de la noche, llena de misterio, de dudas y tragedias había sido fuente de inspiración para muchos artistas románticos que tuvo en Friedrich su más fiel representante.

La noche debe ser el punto de partida para expresar lo que se siente; el alma del artista se identifica con la noche encontrando en ella su más perfecta aliada. Sueño, noche y al-

ma se mezclan en un torbellino que dan como resultado una obra que es todo sentimiento, todo poesía.

Aquí en esta obra Romero Barros no ha ido tan lejos porque él no hace de la noche un drama, sino que se recrea en ella para encontrar la paz y la poesía.

El significado que se esconde tras la forma diverge, pues, de la más estricta corriente romántica. Aunque sin atenernos al significado profundo del término y adulterando un poco el sentido, podríamos calificarla de obra romántica, o más bien de romanticismo como lo entiende un pintor concreto, siempre en esa línea "Suave" de que tanto hemos hablado.

La noche que vemos es placentera, sin miedos ni ambigüedades, hecha para ser felices, no para atormentarnos.

PAISAJE CON BUEYES PASTANDO Y UN BOYERO CON GARROCHA.

Lienzo: 0'30 x 0'42 m. (Número 8 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Vista tomada desde el Río Guadalquivir, al fondo puede verse la ciudad.

Esta obra se halla a medio camino entre la captación, plenamente natural, y la elaboración.

El pintor ha reflejado en el agua las construcciones que aparecen en el fondo, reflejo que no es verdadero ya que por la lejanía es imposible que éste aparezca casi en primer plano.

Sí hace un buen estudio de los animales. En esta obra puede apreciarse la influencia de los paisajistas ingleses, sobre todo de Turner. Encontramos una trasposición del estudio que sobre el mismo tema hace Turner, bien claro que al tratarse de PAISAJE, en cada cuadro se observan los rasgos propios de la tierra, cada uno tiene un contexto diferente (rasgo romántico).

Si TURNER nos presenta una escena de un rebaño junto al Támesis, con las primeras luces, alzándose aún del río la neblina (Abingdon por la mañana. Hacia 1810), ROMERO, nos presenta el rebaño pastando a orillas del Guadalquivir, donde la neblina de la mañana estransformada en un día luminoso y vivaz (propio del clima cordobés). El cuadro de Romero Barros está mucho más pensado, es más convencional, más plano y está peor construido. Turner, en su intencionadamente, desordenada escena, nos da una mayor impresión de cotidianeidad, que es lo que en realidad deseaba; donde encanta la novedad de las cosas de todos los días. En Turner hay que admirar el poco apego al tradicional tema bucólico, en favor de una escena agrícola corriente, por el contrario el cuadro de Rafael Romero es bastante más ingenuo y tradicional (Recordemos que estamos relacionando autores bien diferentes - en cuanto a sus aportaciones para el mundo artístico). Turner corta la escena por los lados, la deja sin acabar, como si hubiera captado una instantánea, sin embargo la obra de Rafael Romero está bien terminada a ambos lados, no podemos intuir lo que pasa fuera de la escena; la vista que nos presenta es demasiado general.

Sobre este mismo tema ya había hecho algo Barrón, Abreva dero de vacas a Orillas del Guadalquivir (1860). Los colores son vivos, dónde resalta el azul del cielo. Tonos verdes y marrones.

Aunque al revisar esta obra todavía hay algo que mencionar, un tema, por cierto, muy importante, ya que lo que Rafael ha representado es "una vacada", con todas las connotaciones que en sí encierra el género. Esta aficción por las manadas de vacas y sus garrochistas estuvo muy presente en Villaamil, obras en las que siempre introducía ciudades medievales (castillos, iglesias, fortalezas...) acorde con su paisajismo "arqueológico" -vertiente que Romero Barros des-

carta (844). Son obras en las que los animales adquieren un papel destacado, aunque no el protagonismo como en otras (845), para cuya comprensión debemos ir a suelo inglés donde este género había tenido un mayor relieve. Arias Inglés es partidario de que esta influencia inglesa vino a Villaamil de man de Robbe, pintor belga con el que el español contactó, del que se sabe que visitaba Gran Bretaña. Mientras Salas ve la influencia directa inglesa - (aunque no ha podido comprobar la estancia de Villaamil en Inglaterra) matizando que este género habría que emparentarlo con las obras del pintor victoriano de ganados T. Sidney Cooper.

De una u otra forma lo importante es comprobar esa afición por representar a los animales en la Naturaleza donde la combinación de pintura popular y paisajística obtuvo sus más resonantes triunfos.

Son muchos los pintores que se dedicaron, con intensidad, a este tipo de representaciones, encabezados por Elbo (846), José Brugada (847) y otros, entre los que se en

(844). Solo acudir a alguna de sus obras nos muestra esta afición: Vacada junto a una ciudad medieval (Colección García Lorenzana, Madrid). Manada de Toros junto a un río y castillo al fondo (Colección González Bueno, Madrid).

(845). Véase la obra de Rafael Romero Barros titulada Interior de un Patio en la que se explica esta modalidad de los animales como protagonistas de escenas.

(846). José Elbo, Vaqueros con su ganado. Lienzo: 0'645 x 0'810 m. Firmado y fechado en el A.I.I. "Elbo, 1843 MADRID, Museo Romántico.

(847). José Brugada, Pastores y ganado (una vacada). Lienzo: 0'65 x 0'82. Firmado y fechado en ángulo I.D. "J. de Brugada/1838". MADRID. Fundación Santamarca. Es una copia fiel de Una vacada de Villaamil.

cuentra Barrón, como hemos anticipado. También Parcerisa hizo algunos dibujos con igual motivo para su obra Recuerdos y Bellezas de España como muestra el que titula San Antolín de Bedón (Asturias), ante el cual ha situado una manada de vacas con su garrochista.

La vacada de Romero Barros está situada en el Río Guadalquivir y tiene como fondo la ciudad de Córdoba, aunque no hay ningún monumento importante que la defina. De esta forma hace una redefinición del tema, a medio camino entre la mezcla de elementos del pasado (Río Guadalquivir, ciudad de Córdoba...) y naturalistas (paisaje real...).

Bibliografía:

Esta obra fue publicada en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 20 del Catálogo.

CERCANIAS DE SANTO DOMINGO DE SCALA COELI.

Lienzo: 0'65 x 1 m. (Número 9 del Catálogo). Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "Rafael Romero. 1872".
CORDOBA. Colección Particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

El lugar representado está totalmente marcado por la tradición; debos identificarlo con un punto bastante cercano al convento de Santo Domingo de Scala Coeli. Según la leyenda en vida de San Alvaro (fundador del convento) una zona semejante a la representada era el sitio de oración del santo:

Alvaro, a imitación de su divino Mtro. Cristo -Jesús, eligió para su oración y penitencias la cumbre de una montaña, y el lugar escondido de una cueva;... más para poder formar idea de aquel sitio, describiré la situación de dicha cueva, -

llamada de San Alvaro desde la muerte del Santo. Una vereda de gran descenso conduce al arroyo de los Cedros. Esta áspera senda deja a la izquierda la huerta del convento de Santo Domingo del Monte, y a la derecha al olivar de Scala-Coeli... Cerca ya de su cumbre vegeta la naturaleza toda clase de monte y arbustos, coronando su cima con una espaciosa llanura productiva de pasto y buenos olivos: es conocida esta eminencia con el nombre inmemorial de Mesa de S. Alvaro. Entre dicha maleza existía abierta por la misma naturaleza una cueva como seis varas de circunferencia, cuya boca escondida por el monte mira al Nod-Oeste... Puso a la entrada de la cueva una colosal cruz... (848).

En este relato debió basarse el presente cuadro, habida cuenta de que el libro de que está sacado estuvo entre los de su biblioteca.

Este convento pasó por diversas vicisitudes y en 1531 fue abandonado a causa de la pobreza en que cayeron sus religiosos. Más tarde sería enviado Fray Luis de Granada con la misión de restablecer el convento de Scala Coeli, y así lo hizo. Concretamente el lugar anteriormente descrito serviría de inspiración al poeta, desde donde escribiría parte de sus obras.

Podemos darnos cuenta cómo el lugar elegido por Rafael no es ni el convento ni sus ermitas, sino este humilde rincón que conecta con la tradición y pone en relación con los principios del Cristianismo.

La cueva de San Alvaro es uno de los lugares más venerados de Scala Coeli y sobre todo, es un lugar sublimado por los cordobeses, al que profesan un especial cariño. Todo ello concordaba mejor con el espíritu del pintor al tiempo

(848). Compendio de la vida y milagros del glorioso San Alvaro de Córdoba en el que se reseña la historia del Santuario de Santo Domingo de Scala Coeli. Imprenta de D. Rafael Arroyo. Córdoba 1849. Pág. 44 y ss.

que podía defenderse en el medio que más amaba, el natural.

Inserta en el cuadro el tema del pastoreo, que aparece en muchas de sus obras, aunque en este caso se hace más necesario, ya que además de conectar directamente con Cristo y San Alvaro como "pastores" de un gran rebaño, expresa la vitalidad del lugar que como cuenta la tradición es rico en pastos, por lo que, allí, debía ser frecuente ver a los pastores con sus ovejas.

Todo ello parece estar claro si conocemos la historia, pero la obra que analizamos tiene total sentido si prescindimos de ella, pasando a ser una escena de pastoreo en la Sierra. Como hemos dicho huye de las claves archiconocidas que enseguida nos dan la respuesta de lo que quiere transmitirnos para refugiarse en símbolos más expresivos y personales.

Podemos decir que combina el apego a la tradición con el estudio del natural, como viene siendo significativo en muchas de sus obras. Fusiona el pasado con el presente con el fin de dar mayor relevancia a éste. Se rinde tributo al pasado, pero un tributo equilibrado y amistoso donde no hay pesimistas añoranzas ni desafíos sino simple cooperación.

Veremos cómo las componentes principales del cuadro aparecen alineados y destacados del resto de la composición, efecto denodadamente teatral y muy simbólico.

La composición está muy estudiada. Nos muestra un paisaje amplio y poético (casi religioso, lleno de misticismo) en el que la ciudad como fondo de un toque de melancolía y romanticismo.

Ha empleado tonos oscuros. Sólo en el plano de fondo contrasta el verde con el azul del cielo.

La composición, horizontalmente, puede dividirse en dos partes desiguales. En la parte inferior se desarrolla una escena de paisaje con tres zonas bien diferenciadas; iz--

quiera y derecha sólo son la delimitación de la parte central, despejada, donde se desarrolla la escena y donde aparecen los tres motivos de interés del cuadro: El pastor con su rebaño, la Cruz y Córdoba al fondo. Esta zona de privilegio que ocupan, suficientemente señalizada, nos obliga a fijar la mirada en la dirección establecida, quedando unidos en nuestra mente tres eslabones que son diferentes fases de un mismo proceso y la clave para comprender el cuadro.

Sabemos que Rafael conocía bien esta zona y la frecuentaba asiduamente, sería, precisamente, en estos largos paseos por la Sierra cuando se dejaría tentar por el tema.

La sierra fue marco para muchas de sus obras. El salía siempre que podía al campo y cogía apuntes; otras veces eran requerimientos oficiales los que le llevaban hasta estos parajes, como visitar un yacimiento o servir de enlace entre los habitantes de las ermitas y los organismos oficiales.

El no sólo era un hombre dedicado a la pintura sino que también era hombre de letras y, sobre todo, un estudioso; - buen conocedor de la historia y fiel admirador de personas ilustres, por ello conocía bien la vida y la obra de Fray Luis de Granada y sabía la importancia de *Scala Coeli* en la poética del dominico, por lo que no es extraño que se dejara tentar por la solera del lugar como tema de una de sus obras.

Los hombres de su tiempo no ignoraban estos conocimientos y en más de una ocasión le pidieron datos sobre la vida del religioso con motivo de algún centenario, con la seguridad de obtenerlos de un gran estudioso de la historia local (849).

Bibliografía:

Esta obra fue publicada en el Catálogo de la "Exposición

(849). Carta sobre el particular en Apéndice Documental Nº IX (Ep.).

Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 4 del Catálogo.

PAISAJE CON GANADO

Lienzo: 0'31 x 0'43 (Número 10 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Se observa un pastor en primer término y al fondo un rebaño pastando. En esta obra se ha ampliado el plano inferior (resultante de dividir el cuadro horizontalmente) para dar una mayor perspectiva y desarrollar la escena en dos planos.

La escena queda cerrada mediante dos árboles colocados simétricamente, aunque en diferentes planos, a izquierda y derecha, que cierran la escena central.

Romero Barros ha recurrido al tema del pastor y la manada de vacas, que como ya hemos visto utiliza en otras obras. Aunque en este caso ha alejado la escena con el fin de restar protagonismo a la figuración animal en favor del paisaje y el medio natural, no identificado. Es un paso hacia la generalización, evolución del pintor que irá matizando su obra.

El colorido empleado es verdes, amarillos, ocres. El cielo es azul con algunas nubes blancas.

PAISAJE CON CAZADOR.

Lienzo: 0'50 x 0'96 m. (Número 11 del Catálogo). Firmado y fechado en A.I.D. "Rafael Romero, 1873" CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Se trata de un paisaje agreste, en el que el motivo principal es un puente y bajo él un cazador.

La composición es mínima, con poco escalonamiento de planos y profundidad, tendente a la reducción de las amplias panorámicas.

Rafael Romero ha captado de forma naturalista los árboles realizando un buen estudio de los mismos; dibujo minucioso. Así mismo, ha introducido un motivo, claramente romántico, testigo de épocas pasadas, como es el **punte**, que iconográficamente tiene la significación de "ruina". La figura humana está reducida a un cazador, bajo el puente (850) en actitud claramente pacífica, relajada, al que el medio natural sirve como disfrute.

Una vez más emplea la técnica teatral de disponer unos extremos que sobresalen en altura del resto de la composición y una parte central, bien marcada y despejada, ello es parte de la decoración efectista que poco a poco irá reduciendo.

Los tonos empleados son verdes amarillos y ocre, el cielo es azul-verde con nubes rosáceas. Aunque sobre todos ellos destaca el VERDE intenso de la vegetación.

Bibliografía:

Esta obra fue publicada en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 5 del Catálogo.

PAISAJE CON MATORRALES Y NIÑOS.

Lienzo: 0'32 x 0'40 m. (Número 12 del Catálogo). Firmado en el A.I.D.: "R. Romero". Sin fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

(850). Esta obra ha sido comentada al hablar del cazador como motivo iconográfico presente en el paisaje en el capítulo del Paisaje en la obra de Rafael Romero Barros.

Ninguna intencionalidad hay en esta obra aparte de la mera captación naturalista. En un paisaje característico de Córdoba ha situado uno niños ajenos por completo al espectador, ensimismados en una animada charla. Ellos son la única nota de color entre los tonos verdes y ocres del agreste paisaje, y los verdaderos protagonistas de la obra.

Nimios elementos son los componentes de esta obra donde unos matorrales son los protagonistas del primer término; árboles y arbustos cierran el fondo; a izquierda y derecha más árboles que continúan más allá de los límites del marco. Todo ello demuestra que la composición es menos pensada y hay un intento de abandonar la meticulosa elaboración en beneficio del natural. No hay un eje coordinador de la composición y los niños, único elemento humano, imprescindible, quedan desplazados hacia un lado y su tamaño se reduce ostensiblemente. Ya no hay una parte central protagonista en detrimento de los laterales, todo forma un conjunto, es simplemente un retazo de naturaleza.

A pesar de ser un tema alegre, Rafael huye del paisaje colorista variado para inclinarse por el monócromo -como fue propio de la Escuela de Barbizón- síntoma del equilibrio que ponía en sus obras, moderación paz y tranquilidad empiezan a ser ya rasgos difinitorios de su estilo. Esta obra junto con la que titulamos El Estanque de la Huerta de Morales son de las más representativas de su producción.

Bibliografía:

Esta obra aparece recogida en el catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981. Número 12 del Catálogo.

ESTANQUE DE LA HUERTA DE MORALES.

Lienzo: 0'59 x 0'43 m. (Número 13 del Catálogo) Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Rafael ha captado un estanque situado en las proximidades de Córdoba, en la Huerta Los Morales. Este sitio aparece en muchas obras del pintor. Se sabe que éste era el lugar donde el pintor y su familia pasaban largas temporadas durante la época estival invitados por los propietarios de la finca "Los Morales".

El paisaje representado es mucho más naturalista que los anteriores y está menos forzado. Es paisaje que se desarrolla en vertical, sin contornos delimitados.

El objeto de estudio, el estanque, es situado en primer plano, tomado en perspectiva y al que sirve como telón de fondo una espesa capa de árboles.

Los niños una vez más están presentes, constituyendo una nota de color entre el verde de la vegetación. Niños y color verde del paisaje, dos notas sin las que no se puede entender su obra.

Paisaje sereno, musical, poético y alegre. Entra dentro del tono equilibrado que tan buenos resultados dió a los pintores del pasado siglo.

Un Estanque es, también, la obra que presentó a la Exposición Nacional de 1876, que de no ser éste debió ser semejante.

Bibliografía:

Esta obra aparece recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 18 del Catálogo.

Aparece reproducida en : Mercedes Valverde Candil y Francisco Zuheras: Un Siglo de pintura cordobesa 1791-1891. Exposición organizada por la Excm^a. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1984.

VIDA A ORILLAS DEL GUADALQUIVIR.

Tabla: 0'26 x 0'18 m. (Número 14 del Catálogo). Firmado y dedicado en el reverso: "Recuerdo al S.D.A. Avilés de su amigo Romero". Sin fecha. CORDOBA. Museo Provincial de Bellas Artes.

Paisaje desarrollado en vertical con dos partes bien diferenciadas, un primer plano con escenas de vida junto al río y un plano de fondo compuesto por una masa de casas.

La escena ha sido tomada desde la misma orilla del río y se amplía en profundidad hacia el fondo; no existen límites precisos por lo que da la impresión de que la escena continúa más allá de la rigidez del marco. Esto es ya un avance en pro del naturalismo, una soltura compositiva digna de elogio en un hombre que empezó anclado en las ferreas composiciones delimitadas, tratando de imitar a los clásicos, olvidando a la que debía ser su gran maestra, la Naturaleza.

Ha representado un grupo de casas cercanas al Guadalquivir, pero de ningún modo están dispuestas en la forma en que él lo ha hecho. Las vemos unidas al río, ello sólo ocurre en la propia mente del pintor, porque, en verdad, lo que corresponde es una vía, una de las más importantes en la Córdoba decimonónica; son casas de la calle de "Diario Córdoba" más conocida como la calle de la Feria, aún hoy fácilmente reconocibles. El pintor ha sacrificado la verdad en pro de lograr una escena más acorde con el gusto de su clientela, y de él mismo, en la que la presencia del agua

y los hombres dan un toque más complaciente.

CASERIO AL PIE DEL MONTE.

Lienzo: 0'63 x 0'46 m. (Número 15 del Catálogo). Firmado en el A.I.D.: "Romero". Sin fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

La vista ha sido tomada desde una posición elevada, presentando la composición una estructura descendente, de arriba-abajo, por ello la línea del horizonte es baja.

Empezando por abajo el primer plano lo ocupa un caserío que aparece cobijado por una densa capa de vegetación; siguiendo la mirada ascensional un elevado monte y unos caseríos componen el plano de fondo que se pierde en la lejanía. Es por tanto, un paisaje de trazo vertical, en el que los diferentes planos dan forma al desnivel.

La presencia humana se ha reducido al elemento material, el caserío. La Naturaleza es, aquí, la auténtica protagonista.

No hay límites definidos, sólo la masa de vegetación en la que el único claro es el de primer plano, donde aparece el caserío. El color predominante es, por esta razón, el VERDE en sus diversos matices. El lugar representado bien puede ser de las cercanías de Córdoba.

Bibliografía:

Esta obra está recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 11 del Catálogo.

JARDINES DE LA ALHAMBRA (paisaje granadino).

Tabla: 0'31 x 0'18 m. (Número 16 del Catálogo). Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "R. Romero Barros.

Granada, 1888". CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Paisaje de desarrollo vertical, caracterizado por su apego a la corriente naturalista del Siglo XIX.

La evolución es evidente, se trata de una composición abierta, es decir, todo lo contrario de esos paisajes perfectamente cerrados con principio y fin; sólo ha ofrecido un rincón de los bellos jardines granadinos que continúan más allá de los límites del marco.

La propia naturaleza es objeto de representación por sí misma, sin tener que recurrir a la presencia humana.

La técnica es depurada y se observa el gran dominio del natural.

Forma parte de una serie de tres, todos ellos, rincones de la bella ciudad andaluza realizados en la misma fecha, - 1888(851).

Podemos observar cómo el pintor se muestra más atrevido y se mantiene fiel al natural; digamos que la elaboración - perfectamente estudiada ha dado paso al desafío que representa pintar al aire libre. Este cuadro entronca más con el tipo de pintura que en estas fechas se imponía en España, tras el clamoroso triunfo del pintor belga Carlos de Haes; aunque en honor a la verdad, hay que hacer notar que aunque Romero Barros evoluciona en técnica y composición el tipo de pincelada se mantiene estable, es decir, él nunca abandonará esa pincelada minuciosa, detallada casi mágica que capata cada ápice de la naturaleza.

En esta bella tabla logra combinar la naturaleza con los

(851). Está constatado que en esta fecha viajó Romero Barros a Granada por motivos oficiales.

vestigios del pasado, consiguiendo un conjunto perfectamente armónico. Una vez más hay que señalar el amor que muestra por los pequeños detalles, sin rimbombancias ya que no es una de las partes más clamorosas de la Alhambra lo que nos muestra sino una bella ventana que apenas deja conocer el lugar.

Mediante el estudio de esta composición observamos el espiritu que hay tras ella, en la que ayudado por unos símbolos llega a transmitirnos un mensaje. En primer lugar Granada es para el pintor un paraíso en el que se deleita con la contemplación de unos rincones tan llenos de historia. La alhambra fue el exótico lugar, para los hombres del pasado siglo, ante el que se despertaba la sensibilidad de cualquier artista.

En la obra que contemplamos apreciamos dos puntos que son focos de luz y que por tanto atraen nuestra atención. Esa -- ventana geminada, de traza oriental, aparece destacada entre la vegetación gracias a un claro practicado en ella; representa el **pasado** y tiene el valor de testigo de otras épocas que no sólo enlaza con culturas pasadas sino que nos transporta al desconocido y lejano mundo oriental, pero además la ventana tiene una estrecha relación con el gusto romántico ya que, digamos, no sólo es el canal que une el presente con el pasado sino también el interior con el exterior, pero en la pintura del pasado siglo hay bastantes ejemplos del caso contrario, en los que el interior representa al pequeño refugio que el hombre se crea abrumado por un mundo exterior que no controla. La ventana sólo nos muestra, tímidamente, ese mundo.

El otro foco de luz destacado, es el blanco muro bordeado de macetas que atrae nuestra atención; tiene un significado antagónico al anterior, representa el **presente** y hace honor a la propia tierra granadina y andaluza, presta el tono popu

lar y costumbrista.

Es pues, este cuadro el resumen de las preocupaciones de Rafael Romero: el amor a las culturas pasadas, el gusto por lo costumbrista y el papel de la naturaleza como fuente primigenia de inspiración.

Bibliografía:

Esta obra aparece recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 8 del Catálogo.

CASCADA EN UN JARDIN GRANADINO. (Paisaje granadino).

Tabla: 0'31 x 0'18 m. (Número 17 del Catálogo). Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: "R. Romero Barros, - Granada. 1888". CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Paisaje de desarrollo vertical que forma pareja con el analizado anteriormente. Representa una cascada, es decir, un tema deciochesco totalmente, pero que tiene una significación diferente ya que él resuelve el tema con gran maestría según sus propias convicciones. La naturaleza fuera de ser una fuerza abominable y cruel colabora con la obra del hombre para formar un conjunto bello y armónico, lleno de originalidad.

Bibliografía:

Esta obra aparece recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 9 del Catálogo.

VISTA DEL RIO GENIL. (Paisaje Granadino).

Lienzo: 0'21 x 0'31 m. (Número 18 del Catálogo). Firmado y

fechado en el ángulo inferior derecho: "R. Romero Barros. Granada, 188". CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Se trata de uno de los paisajes más evolucionados del pintor en el que ha realizado un gran estudio de perspectiva. La composición se desarrolla en profundidad desde el plano inmediato, cercano a nosotros que representa las piedras y plantas acuáticas con total exactitud hasta las elevadas montañas de Sierra Nevada, que se ven en el plano de fondo.

Ha conseguido el efecto deseado mediante un gran derroche de técnica, dando muestras de su buen hacer.

El naturalismo se hace presente en esta obra donde los elementos se agrupan de forma real y no según el arbitrio del pintor. Las motivaciones que llevan al pintor a hacer esta obra es sólo el deseo de ofrecer un canto a la naturaleza y supuso un reto para el propio pintor. Donde el protagonismo pasa al agua entre las piedras, la pequeña cascada, los árboles y las montañas nevadas, es decir, a la naturaleza. Sólo la presencia de un caserío semiderruido se aparta de esta captación de elementos naturales para adquirir un valor de "ruina". Las concesiones a los efectos teatrales por fin se han disipado en pavor de la verdad, de lo real.

Bibliografía:

Esta obra ha sido recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981 Número 7 del catálogo.

PAISAJE AL ATARDECER.

Lienzo: 0'35 x 0'61 m. (Número 19 del Catálogo). sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección Particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Este paisaje presenta unas connotaciones a caballo entre paisajes de primera época y los finales.

El primer plano se ha simplificado y no aparece delimitado. En el segundo plano es donde aparecen aglomerados los árboles que sirven de elemento unificador del paisaje, al tiempo que delimitan la escena. El último plano nos presenta la fugaz vista de una ciudad, difícil de identificar.

No ha conseguido aún, desligar el paisaje de la figura humana. Mezcla entre captación de la Naturaleza y costumbrismo. Buen estudio de la luz, consiguiendo así, captar las últimas horas del día.

En ella seguimos viendo el interés del pintor por las escenas populares, muy en la línea de Antonio del Castillo, - la necesidad de insertar el agua en sus paisajes, la huida del pintor de las escenas urbanas bulliciosas o las vistas montañosas de ciudades (únicamente una ciudad en la lejanía, imposible de identificar), en la que introduce la variedad del crepúsculo, silencioso y acogedor, lejos del tipo de atardeceres tempestuosos tan del gusto romántico inglés, que se complacía en mostrar el momento álgido de cualquier fenómeno natural; Romero Barros se queda únicamente en la insinuación en el preámbulo. Esta es su línea, su estilo.

Es un paisaje oscuro, con ambiente invernal y húmedo (muy bien conseguido, por cierto). Cielo borrascoso.

Tonos azules, rosáceos, violetas y grises. El agua presenta una textura helada. Predomina el verde y el gris muy oscuro. Esta obra junto con el Paisaje con caserío y lavanderas son las de ambiente más frío e invernal de cuantas hemos podido recoger, ya que el pintor se complace más en el ambiente cálido y primaveral.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición

Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981. Número 19 del Catálogo.

PAISAJE CON CASERIO Y LAVANDERAS.

Tabla: 0'38 x 0'55 m. (Número 20 del Catálogo). Firmado y fechado en el A.I.D.: "R. Romero Barros. CORDOBA. 1890".COR DOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

Paisaje construido siguiendo el eje del arroyo, según un desarrollo en diagonal. Obra de una bella ambientación en la que Romero Barros ha captado con sutileza la luz de un día otoñal, donde el agua da sensación de frialdad y contribuye a recrear la estación. A la izquierda del río un caserío y un grupo de personas, en el primer plano unas lavanderas hacen la colada; a la derecha árboles pelados que vocean la estación, esbeltos estilizan el paisaje.

Ya hemos hecho mención al papel de las lavanderas en las obras de Romero Barros, pero aún en esta obra se aprecia más el elemento rústico opuesto a urbano, como signo de naturalidad, franqueza y paz. El ambiente es feliz, sereno, pausado, hay una perfecta coordinación hombre-naturaleza.

El lugar representado podría situarse en los alrededores de Córdoba, en el valle de los Pedroches, lugar que sabemos visitaba asiduamente para tomar sus apuntes.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981. Número 10 del Catálogo.

Reproducido en: Mercedes VALVERDE CANDIL y Francisco ZUERAS: Un siglo de Pintura cordobesa (1791-1891). Exposición organizada por la Excma. Diputación Provincial de Córdoba.

CORDOBA, 1984.

VISTA DE LA ARRUZAFÁ.

Lienzo: 0'38 x 0'33 m. (Número 21 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres Pellicer.

El caserío de la Arruzafa es un edificio lleno de historia y leyenda, que pasó por diferentes fases desde su construcción. Este edificio fue el antiguo convento de San Francisco relacionado con los ermitaños, mejor conocido por la "Arruzafa", palabra degenerada de "Ruzafa", como se llamaron los famosos jardines del Alcázar.

Fue fundado en el S. XV por Don Fernando de Rueda con la intención de seguir la vida solitaria y piadosa (recordemos que los ermitaños se instalaron en la Sierra cordobesa en una extensión que va desde la Arruzafa hasta la Albaida), - bajo la advocación de la Orden de San Francisco.

Este convento continuó su andadura hasta el Siglo XIX, en que la vida religiosa española empieza a transformarse con las exclaustraciones.

De esta forma, de convento, y tras unos años de abandono, pasa a ser fonda, dependiente de otras de la ciudad; éste fue su último destino, que aún ostenta ya que hoy es Parador Nacional.

Es un sitio enclavado en plena Sierra y domina perfectamente la ciudad, aunque en la vista que Romero Barros nos presenta, esto no se aprecia.

La historia parece ser lo que menos importa al pintor, tampoco desea dar la apariencia de un edificio religioso ni por supuesto, la idea de una bulliciosa fonda de recreo, ya que lo único que pretende es mostrarnos el lugar, un agradable rincón de la Sierra Cordobesa.

La obra tiene un desarrollo vertical y puede dividirse en dos partes simétricas, ocupadas por el frondoso árbol y el caserío, a derecha e izquierda respectivamente.

Nada de presencia humana ni de concesiones al costumbrismo, el naturalismo lo invade todo. Salir a pintar al campo vuelve a hacerse realidad (852).

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 15 del Catálogo.

UNA CASA DE CAMPO.

Lienzo: 0'35 x 0'36 m. (Número 22 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña - María Romero de Torres Pellicer.

Representa como motivo único el exterior de una casa de campo. Aunque ha prescindido de las personas, hay signos evidentes de su presencia, como la canasta de ropa, situada en un lugar destacado en primer plano; es éste el único rasgo de costumbrismo; por lo demás hay una firme voluntad de dar una visión bastante naturalista en ese intento de ofrecernos una típica finca del lugar. La composición sigue el

(852). Hay que hacer notar que sitios como Scala Coeli, las ermitas o éste, son lugares de profundas raíces religiosas, pero que Romero Barros prefiere ignorar o, - por lo menos, no darle mayor relevancia, por ello deja a un lado este aspecto para interesarse más por la naturaleza que por el tono religioso. Este es un logro más del Siglo XIX.

esquema del cuadro de La Arruzafa, aunque no tan calibrada y con mayores concesiones a lo tradicional.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 21 del Catálogo.

CERRO DE LAS ERMITAS.

Lienzo: 0'40 x 0'57 m. (Número 23 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección Particular propiedad de Dña Ma^{ra} ría Romero de Torres Pellicer.

El lugar representado es el Cerro de las Ermitas, muy cercano a Córdoba.

Es este un pintoresco lugar en plena Sierra cordobesa que cuenta con una rica historia.

Fue esta la zona de asentamiento de la Congregación de Ermitaños de Nuestra Señora de Belén, lugar vulgarmente conocido, con tal motivo, como las Ermitas. Su fundación parece remontarse al tiempo de Osio, que fue quién, al parecer, inició la costumbre de la vida eremítica. Fueron muchos los ermitaños que vinieron a Córdoba y la ciudad les cedió este cerro para que alzarán sus ermitas.

Fue en el Siglo XVIII cuando la vida eremítica se hizo más intensa, fundándose diversas congregaciones. Con la ex claustración de 1836 las ermitas fueron abandonadas durante 10 años, es decir hasta 1846 en que vuelven a habitarse.

Este es, precisamente, el cerro que Rafael Romero ha representado; un lugar tan marcado por el amor a la Naturaleza no podía pasar desapercibido a este hombre. Era esta una zona digna de ser representada por lo que significa, en primer lugar, y por la exquisitez del paraje, en segundo. Ade-

más sabemos que Rafael Romero admiraba a estos hombres que abandonaron la vida en sociedad para refugiarse en la Naturaleza, y se sentía identificado con ellos.

Las ermitas, situadas a media altura de un elevado cerro dominan perfectamente toda la ciudad, extendiéndose a sus pies una inmensa llanura. Esta ha sido la imagen que el pintor nos ha transmitido. Sabemos que Rafael amaba la Sierra y que la visitaba con relativa frecuencia. En este paisaje ha intentado la plena fidelidad para con el natural, olvidando las representaciones ilusorias, medidas y perfectamente calibradas, mostrando por el contrario, la Sierra en todo su esplendor natural. Esto sólo puede ser captado mediante el íntimo conocimiento de la zona, que sólo se consigue visitándola.

Este pedazo de tierra sólo es una parte más de la Córdoba Monumental, siendo ésta la valoración más apropiada.

Una alegre serenidad es la visión que percibimos al contemplar la obra; poesía, calma y sosiego son sus notas más características. Ha despojado el paisaje de la presencia humana, pasando la Sierra a ocupar el papel de protagonista. Esta obra rinde homenaje a la vida tranquila, reposada, al espíritu solitario, pero sin nostalgias ni arrebatos. La Sierra es un lugar de encierro feliz lejos del ruido y el desasosiego de la vida en sociedad, es el tónico necesario para la depresión.

Es quizá el mejor escape cuando la época pasada abruma por su esplendor ante un presente nada prometedor, la sierra es el refugio, la solución para ser feliz fuera de los problemas diarios. Romero Barros conocía demasiado bien las glorias del pasado y las posibilidades del presente cómo para ignorar que lo indicado no era precisamente emular aquella época sino sentar los pies en ésta y construir. Sólo el paisaje es la solución a esa "posible impotencia" porque la Na

turalidad es lo que permanece inmutable a lo largo de los siglos.

Este sentir se condensa en esta obra, sencilla y complicada a un tiempo.

Fue la Sierra fuente de inspiración para toda clase de artistas cordobeses, escritores y pintores, que como el duque de Rivas o Romero Barros rindiendo tributo a una de las más bellas zonas de Córdoba.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981 Número 11 - del Catálogo.

VISTA DE CORDOBA.

Lienzo: 0'29 x 0'55 m. (Número 24 del Catálogo) Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección Particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

En este paisaje -mitad rural mitad urbano-, desde el río puede observarse la vista del Puente Romano y de la Calahorra está tomada aproximadamente desde la Albolafia. Se ve la Capilla que hubo en el centro del puente frente a la imagen de San Rafael.

Se trata de una vista de ciudad ("vedutte") que hay que introducir, también, dentro del género de paisaje, ya que sólo al fondo se observa la ciudad después de situar en primer plano el río.

En esta obra se observa un buen estudio del natural, la "obra en directo". La elaboración es menor que en otras obras del pintor. Se atiende mucho más al natural. La obra tiene un buen encuadre. En el se ha desligado de la figura humana, para presentarnos el paisaje solo.

Se recrea en la luz que arrastra el Guadalquivir captando mil matices de la atmósfera que rodea al río grande, hasta ahora postergado a río, apuerta falsa a su paso por Córdoba, ciudad que siempre había vivido de espaldas a su río. Con Romero Barros se transforma en constante de producción; el Guadalquivir desde la menadro de la cuesta de la Pólvora, recogiendo al fondo la ciudad y en primer término el Molino de Martos y los Peñones de San Julián, primitivo lugar de juegos náuticos romanos, los atardeceres rosas y malvas del Guadalquivir entre pinos y encinas, el Guadalquivir desde la Torre de las Cabras con el puente romano, en el que se observa la desaparecida capillita frente a la escultura de San Rafael y los molinos de San Antonio.

Paisajes del río, donde los únicos personajes son los familiares borriquillos areneros que con su presencia humanizan y dan una nota colorista al Guadalquivir o también donde el río es testigo silencioso del paso de los años, espectador impasible del efecto de capas de una ciudad con rica historia. En este caso Rafael se queda con la "Córdoba lejana y sola" "Córdoba callada". Esta obra, lamentablemente, se encuentra en mal estado de conservación, aunque es recuperable.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"... 1981 Número 17 del Catálogo.

RETRATOS REALIZADOS EN CORDOBA (posteriores a 1862).

JOSE RAFAEL SANCHEZ GALLEGO.

Lienzo: 0'94 x 0'65 m. (Número 25 del Catálogo). Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "Rl. Romero. 1873". CORDOBA. Colección particular propiedad de la familia Sánchez Gallego.

Este cuadro forma parte de una serie de tres, que representan a diferentes miembros de la familia Sánchez Gallego, bien conocida en la Córdoba decimonónica por su labor como industriales.

Son tres retratos realizados en un margen de años corto por lo que presentan similares características. Dijimos que responden a actitudes muy propias de este tipo de retratos de familias adineradas; entran dentro de este tipo de retrato burgués que se prodiga a lo largo del Siglo XIX.

El niño de pie, cogido a su silla, con atributos propios de su edad, un jarrito de latón (en la silla), una trompeta (en la mano) y una esportilla (en el suelo).

La mujer, Serapia, totalmente de frente, representada de medio cuerpo con un papel en una mano y el abanico en la -

otra (como fondo una pintura religiosa, aludiendo al carácter religioso de las mujeres del XIX).

El hombre, José Sánchez Peña, de medio cuerpo en posición tres cuartos, tiene en sus manos un libro con la máquina de vapor, aludiendo al desarrollo industrial del que él fue prócer en Córdoba, (al fondo un cuadro representando un molino lo cual sitúa la pintura en un contexto bien delimitado).

Las poses que adoptan son las propias que encontramos en los retratistas de este siglo, como por ejemplo Vicente López, Esquivel, Gutierrez de la Vega..., el niño de pie y apoyado en algún objeto, la mujer de frente con un brazo que le cruza el cuerpo y el otro relajado y el hombre en tres cuartos, con alusión a sus actividades.

Romero Barros ha hecho un buen estudio de los volúmenes, por ejemplo, la cabeza y las manos del niño, dos partes difíciles de representar están bien estructuradas, el pelo ha conseguido captarlo de forma bastante real...

Podríamos emparentar este retrato con los que Esquivel hizo de los niños Manuel Flores Calderón (Museo del Prado) y Rafaela Flores Calderón (Museo del Prado).

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 32 del Catálogo.

RETRATO DE ISIDRO MOLINA MORENO.

Lienzo: 0'61 x 0'51 m. (Número 26 del Catálogo). Sin firma.
 Fechado en letra alrededor del óvalo: "15 de Agosto de 1874".
 Alrededor del óvalo puede leerse:

.En la parte superior:

"Excmo. Sr. D. Isidro Molina Moreno. Nació en la Villa de Rute en 15 de Junio de 1834".

. En la parte inferior:

"Dos veces Diputado Provincial y de la Comisión permanente.
15 de Agosto del año 1874".

RUTE. Colección particular propiedad de Dña Ana García Molina.

Se trata del retrato de un político, miembro de una familia de políticos de la villa cordobesa de Rute. Esta familia es muy querida en Rute, ya que se preocuparon por el bienestar de las gentes de esta población y llegaron a hacer numerosas mejoras, D. Isidro como diputado Provincial y su hermano como alcalde, durante mucho tiempo, de Rute. Eran muy conocidos en ambiente políticos cordobeses, amigos de Torres-Cabrera, que debió ser el intermediario entre Isidro Molina y Rafael Romero; al manifestar el primero sus deseos de hacerse retratar, Torres Cabrera, amigo íntimo del pintor no debió dudar, un momento, sobre la persona que debía hacerlo.

La obra está muy bien conservada, aunque no bien cuidada ya que los descendientes del diputado menospreciaron el valor de la pintura. En el reverso tiene cartones claveteados, habiendo pegado el lienzo a otro cartón, en la parte delantera se le ha puesto un cristal que, debido a los brillos, a duras penas deja ver la pintura.

La obra se caracteriza por la sobriedad propia de un retrato que representa a un político. El rostro está hecho con rapidez, aunque ello no es óbice para que el pintor no haya reflejado hasta los más nimios detalles como la cadena, la insignia o la banda, pintada ésta con meticulosidad extrema, dándole la textura propia del tejido brillante formando visos mostrándonos, incluso la marca que ha quedado tras haber estado plegada durante algún tiempo.

Bibliografía:

Esta obra aparece citada en:

CUENCA: Museo de Pintores y escultores andaluces. La Habana 1923. Voz Romero Barros.

OSORIO Y BERNARD: Galería Biográfica de Artistas españoles del Siglo XIX. Voz Rafael Romero Barros, pág. 595.

DON JOSE SANCHEZ PEÑA.

Lienzo: 1 x 0'81 m. (Número 27 del Catálogo). Firmado y Fechado en el ángulo inferior derecho: "Rl. Romero. Córdoba. Año de 1874". Una cartela en la parte inferior dice: "DON - JOSE SANCHEZ PEÑA, DE 74 AÑOS". CORDOBA. Familia Sánchez Ga^lllego.

Podemos encuadrar esta obra dentro de la serie de retratos burgueses que se prodigan en el Siglo XIX. Como sabemos esta clase ascendente tomará las riendas de la economía sustituyendo a nobles y clérigos en la lucha por el poder. El Siglo XIX en Córdoba no fue pródigo en hombres que lucharan por la industrialización, aunque José Sánchez se distinguió en este sentido.

Este hombre nació en 1800 y murió en 1883, viviendo, pues, una época en la que el proceso industrializador estaba en pleno auge.

Los historiadores lo catalogan como el primer industrial que dio Córdoba.

Tenía en la Plaza de San Pedro una fábrica de fieltros y sombrería, siendo el primero en aplicar el vapor a la fabricación de fieltros. Su fábrica contaba con gran renombre no sólo en España sino también en el extranjero. Obtuvo algunos premios en Exposiciones a las que se presentó.

Se le tuvo por hombre justo y bondadoso, querido por sus operadores a los que ayudaba en la educación de sus hijos,-

ya que estableció escuelas gratuitas.

Las palabras del hombre que lo pintó, Rafael Romero - Barros, pueden ayudarnos a desvelar muchas de las características del retratado al que se le catalogó como "fabricante, filántropo y generoso patricio":

"Con su industria acrecentó el comercio; dio vida a mil productos materiales y aliento a las clases desvalidas: diligente, infatigable, generoso, ajeno al egoísmo, propagó sus enseñanzas, adquiridas a costa de tantos sacrificios; formó nuevos -- maestros, a quienes ayudó con fondos y consejos, y llevó el sustento y la esperanza a innumerables familias.

Más consagrada su existencia al bien social, no dió a la mano ni a la mente tregua; porque a pesar de sus desvelos y su fe perseverante, su aspiración aún no estaba colmada, y siempre deseoso de progreso y mejoras, quiso dar, y dió un efecto en el alcance de sus medios, el bien estar con la cultura, a aquel pueblo laborioso que con pródiga mano sustentaba, y estableció escuelas gratuitas,...(853).

El retratado está, precisamente, representado como el hombre inagotable que nos describen sus amigos, "siempre deseoso de progresos y mejoras", preocupado por la industrialización, de ahí que nos lo presenta con un libro abierto en el que está representada una máquina de vapor, que tanto significó en su proceso industrializador. Digamos que este libro con el dibujo, iconográficamente, tiene el valor de **atributo**, tomando el significado de la preocupación de este hombre por la máquina.

La forma de representación escogida responde también a las palabras de Romero Barros:

(853). ROMERO BARROS, Rafael: "Erección y bendición de un oratorio en Mirabuenos". Diario CORDOBA. Martes, 7 de Septiembre de 1886.

"...patentes están sus obras !!ya olvidadas!! que tantos bienes, tantos beneficios a su Córdoba querida reportaron; todos las conocéis, y podéis aún apreciarlas, y hasta el arte, triunfando de la horrible parca, en el lienzo nos conserva un semblante bondadoso y franco..." (854).

Dando muestras de su buen hacer, Romero Barros, ha sabido captar dos de las singularidades de este hombre ya que se decía que tenía "faz risueña y bondadosa".

precisamente el deseo de retratarse de esta forma debió responder a las aspiraciones de este hombre por pasar a la posteridad, precisamente como activo industrial que era, como prócer de Córdoba. La obra de arte se convierte una vez más en testimonio de otras épocas, cuya labor consiste en transmitir un mensaje que hoy nosotros debemos entender, para lo cual nada mejor que los símbolos.

El retratado está sentado en posición tres cuartos sosteniendo en sus manos un libro y en cuyo rostro el pintor ha marcado el paso del tiempo, dejando intuir por las fracciones el cansancio de una vida laboriosa. Tras de sí puede verse un lienzo en el que hay representado un molino, evocador de otras tierras, siendo testimonio de la corriente historiográfica romántica que rondaba el Siglo XIX, es este el mejor sustituto de una ventana abierta a la Naturaleza.

Tras el encargo de esta obra el pintor siguió manteniendo lazos de amistad con José Sánchez, hasta su muerte acaecida en 1883, y luego con su hijo José Sánchez Muñoz. Los últimos años de su vida los pasó retirado de la ajetreada vida de la industria y el comercio en su Hacienda de Mirabuenos, lejos del bullicio, llevando prácticamente una vida eremític

(854). Op. Cit.

ca, agobiado por la edad y el cansancio o tal vez por decepciones y desengaños que llevó a lo largo de su vida. En 1885, tres años después de su muerte, su hijo, dando cumplimiento a los deseos de su padre erigió una capilla en esta Hacienda que él tanto quiso, como homenaje a un hombre que tanto hizo en beneficio de sus semejantes.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981. Número 34 del Catálogo.

DOÑA SERAPIA MUÑOZ.

Lienzo: 1'01 x 0'82 m. (Número 28 del Catálogo). Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "Rl. Romero. Córdoba 1875".

Una cartela en la parte inferior dice: "D^a MARIA SERAPIA Y MUÑOZ, FALLECIDA A LOS 32 AÑOS. EL 24 DE ABRIL DE 1846" COR DOBA. Familia Sánchez Gallego.

Podemos comprobar perfectamente que esta obra no fue pintada del natural ya que se realizó en 1875 y esta señora había muerto en 1846, es decir veintinueve años antes.

Se trata de la esposa de D. José Sánchez Peña, pintada un año después de su retrato. Sin duda, éste debió gustarle bastante por lo que decidió en cargar el retrato de su esposa. A esta señora la ha representado totalmente de frente, con el brazo derecho flexionado cruzando el pecho y en el que sostiene un abanico y el izquierdo relajado con la mano cerrada portando un papel en el que a duras penas puede leerse el nombre de su marido, José Sánchez, que se supone ha sacado del sobre que hay encima de la mesa, situada justo detrás de ella. Viste de negro y lleva una mantilla de en-

caje blanco. Está situada en el centro de la composición, a la derecha, una cortina recogida deja ver una escena de paisaje, a la izquierda un cuadro religioso. Se configura así todo un ambiente burgués y romántico con signos inequívocos de la tierra, la mantilla y el abanico; espíritu religioso, el cuadro; y el gusto por la naturaleza, la ventana que deja ver el paisaje. Toda una simbología que nos contextualiza la obra.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981 Número 35 del Catálogo.

RETRATO DE D. ANTONIO MARIA MUÑIZ DE BAENA.

Lienzo: 0'57 x 0'37 m. (Número 29 del Catálogo5. Firmado - con inscripción: "Al Sr. D. A. Baena. R. Romero y Barros". (firma rubricada). Sin fecha. MADRID. José Valverde Madrid.

El retratado ha sido catalogado en alguna ocasión como el "Marqués del Brillante", aunque hemos comprobado que tal titulación no existió, aunque sí debió ser persona de cargos importantes en el Siglo XIX, a juzgar por la Cruz de Carlos III que lleva colgada al cuello.

No es este uno de los mejores retratos de Romero Barros; aunque también hay que tener en cuenta el estado del mismo, barnizado en diferentes ocasiones y retocado en algunas partes.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981 Número 36 del Catálogo.

RETRATO DE CARLOS ROMERO DE TORRES.

Tabla: 0'37 x 0'34 m. (Número 30 del Catálogo). sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torre. Pellicer.

Una de las series de retratos que presentamos es la de sus hijos, tres bustos, a los que representó de corta edad. Son pequeños cuadros que tienen una fuerza impresionante, dignos competidores de los mejores retratos del siglo.

Debió realizarlos entre el 70-75, a juzgar por la edad de los pequeños.

El retrato de Carlos está realizado en tabla y se encuentra muy deteriorado, con graves desperfectos en su policromía, ello no impide que podamos apreciar la calidad y fuerza expresiva de la obra.

Romero Barros sentía un especial amor por los niños, éstos ocupan un importante lugar, no sólo en su obra sino también en su vida, por ello sabía captar como nadie su propio mundo, al igual que hiciera Murillo, del que Rafael era un fiel seguidor y admirador.

Carlos era uno de los hijos mayores del pintor, llevó una vida aventurera, emigrado muy joven a tierras americanas, a Buenos Aires donde murió dos años más tarde; éste fue uno de los golpes más duros que recibió, en vida, Rafael, - golpe que ya no lograría superar.

De este retrato resalta la dulzura y profundidad de la mirada, rasgos que él sabe expresar como nadie. El pelo es otra de sus aficciones preferidas, de ahí el cuidado que pone al representarlo.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981 Número 27

del Catálogo.

RETRATO DE ENRIQUE ROMERO DE TORRES.

Lienzo: 0'46 x 0'36 m. (Número 31 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Enrique nació en 1870 y falleció en esta misma ciudad en 1956. Fue pintor, dedicándose más tarde, a la muerte de su padre, a la labor investigadora, dejándonos grandes muestras de la misma. Luchó por animar la cultura de la Córdoba de su tiempo. Como director del Museo de Bellas Artes fue el continuador del impulso que su padre diera a los museos que creara en vida y promotor del Museo que lleva el nombre de su hermano, el "Museo Julio Romero de Torres". Y defensor a ultranza del patrimonio histórico-artístico cordobés en el que ya se destacara su padre.

Está representado con pocos años; viste una chaquetilla de terciopelo. Conserva la dulzura y la ingenuidad propia de esta edad, tan bien captadas por su propio padre. Refleja perfectamente el espíritu del niño.

Retrato de bella composición y buen manejo de los volúmenes que dan como resultado una obra penetrante y real.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981. Número 29 del Catálogo.

RETRATO DE ROSARIO ROMERO DE TORRES.

Lienzo: 0'52 x 0'40 m. (Número 32 del Catálogo). firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Rafael Romero" Sin fecha. - CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Rome-

ro de Torres Pellicer.

De las dos hijas que tuvo el pintor ésta es la mayor, ya que de los ocho hermanos que eran, sólo dos fueron hembras, Rosario y Angelita.

De los tres retratos de sus hijas, tal vez, éste sea el que más encuadre con el movimiento romántico de influencia inglesa que tanto se complació en los fondos vaporosos -pero ésta fue también otra de las deudas sevillanas-

Está hecho en un colorido grisáceo-azulado que envuelve la escena y le da un ambiente misterioso; se cubre con una capa, llamando la atención la profunda mirada de la niña, todo ello contribuye a dar fuerza al retrato y da un aspecto enigmático al mismo:

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"... 1981. Número 28 del Catálogo.

AUTORRETRATO.

Lienzo: 0'98 x 0'76 m. (Número 33 del Catálogo). Firmado sobre los folios: "R. Romero Barros". Sin fecha. CORDOBA. Real Academia de Córdoba de Bellas Letras y Nobles Artes.

Esta obra tiene un valor testimonial, aunque la calidad de la misma es mediana.

Se ha representado de forma teatral, siguiendo el gusto barroco del cuadro dentro del cuadro. El lienzo que le representa está entre el espeso cortinaje de terciopelo y los papeles de su gran obra escrita, Córdoba Monu
mental y Artística, el tintero y la pluma, lo que puede chocar, en cierto modo.

El quiso dejar constancia de su labor como escritor mediante la pintura, dos actividades complementarias para él. Además contaba el marco por el cual iba destinada la obra, la Real Academia; de ahí que vista el traje de gala de la Academia y exhiba todas sus condecoraciones entre las que destaca la Gran Cruz de Carlos III, medalla que le fue impuesta en 1865, cuando se le nombra Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica (855).

Como hemos dicho no es una de sus mejores realizaciones y en ella se aprecia el poco resalte de la pincelada, un colorido sin gradaciones y demasiado contrastado, todo lo cual provoca la apariencia plana de la obra. Aunque esta obra enriquece su labor como retratista al dejarnos una muestra de esta difícil modalidad que es el Autorretrato en el que, sobre todo, destaca la fuerza de la mirada y la capacidad para representar el cabello.

De este Autorretrato existe una copia realizada por Julio Romero de Torres en 1895, a la muerte de su padre, que haría seguramente, como homenaje. (856).

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1981 Número 26 - del Catálogo.

(855). Apéndice Documental Nº

(856). Para ampliar el comentario de esta obra debe acudir-se a el capítulo dedicado al Retrato, en el que se ha comentado esta obra.

PINTURA COSTUMBRISTA REALIZADA EN CORDOBA (después de 1862).

NIÑOS JUGANDO A LAS CARTAS.

Tabla: 0'25 x 0'31 m. (Número 34 del Catálogo). Sin firma ni fecha. CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Escena que se desarrolla en una calle, donde dos niños sentados en el suelo juegan a los naipes mientras son contemplados por su madre y un pequeño niño que se apoya en la falda de ésta. Es una obra en la que con genial maestría el autor combina el retrato con el costumbrismo, pues nos parece acertado pensar que los niños son sus tres hijos mayores y la mujer que los contempla su propia esposa. Por ello a pesar de no estar fechada la obra podemos dar una cronología aproximada, hacia 1870.

El tema podemos encuadrarlo dentro de la serie de pinturas sobre niños, haciéndolos eco del amor que ponía el pintor en estos temas infantiles.

Estructuralmente, los personajes se agrupan formando un

perfecto triángulo, armónico pero no rígido ya que Romero Barros sabe difuminar los contornos lo necesario para con seguir composiciones dulces y equilibradas.

Estamos ante una versión decimonónica de una conocida obra de Murillo, Niños jugando a los dados. Por lo demás es fácil apreciar reminiscencias de Murillo en esta obra, la dulzura de los rostros, angelicales, las actitudes; ah ora bien, no llega a poner tanta crudeza en las escenas, los niños no son tan pícaros y aunque aparentan pobreza no por ello son andrajosos.

El tema es propiamente del seiscientos, donde el amor por los niños llevaba a representarlos en sus más diversas actitudes, ejerciendo una gran influencia en los pintores sevillanos del XIX. José Roldán pintó este mismo te ma en 1.866 con el título PILLUELOS JUGANDO a los naipes, obra en la que se aprecia la misma influencia murillesca no sólo por temática sino por tratamiento y colorido.

Por otra parte en la Exhibición organizada por la Sociedad Económica y la Academia General de Ciencias y Nobles Artes celebrada en mayo de 1.877, Romero Barros (857), nos habla de una obra presentada a este certamen por su discípulo Tomás Muñoz Lucena titulada "unos niños que juegan a los naipes", (copia) muy bien interpretada". Se trata, sin duda, de una copia de su propia obra, lo que, como ya hemos comentado anteriormente, era bastante frecuente entre sus alumnos e hijos.

(857) ROMERO BARROS, Rafael: Un paseo por la Exhibición. Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del país de Córdoba. 15 de mayo de 1.877. Núms 35 y 36. pág. 6

MAJA

Lienzo: 1,35 X 0,74 (Número 35 del Catálogo)
 Firmado en A.I.D.: "Raf. Romero". Sin fecha
 CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María
 Romero de Torres Pellicer.

El pintor ha representado a una joven de cuerpo entero, de espaldas pero con la cara vuelta al espectador, en un bonito escorzo. Lleva atributos típicamente andaluces como el mantoncillo, el abanico y las flores que adornan su pelo. Ha situado a la muchacha en un fondo paisajístico, aunque éste es irreal y teatral. Aquí el fondo pierde todo su valor natural para realzar el papel de la joven retratada.

La cámara está enfocada hacia la figura, adquiriendo ésta todo su protagonismo.

Esta obra, en el catálogo de la "EXposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros" fue titulada Retrato, sin embargo nosotros nos apartamos de tal apreciación, intuendo que lo que aquí se ha representado es un "tipo", muy popular, por cierto, de la Andalucía decimonónica y bastante representado por los pintores de esta región. La maja fue un tema predilecto de la iconografía romántica, por todo el sentido que tiene de reivindicación de lo autóctono.

En esta obra el pintor ha realizado un bonito estudio compositivo de la figura, valorando todos los detalles, el vestido, el mantoncillo y sus flecos, el abanico y, sobre todo, el pelo, que tan bien sabía representar el pintor, como parte importantísima de la figura femenina. Por otra parte hemos optado por introducir la obra dentro del cos-

tumbrismo académico, de que hemos hablado, y que tiene un carácter pedagógico como "modelo" para sus alumnos. Encontramos a esta obra directamente emparentada con la que titulamos Mendigas y observamos que la modelo utilizada ha sido la misma -casi con toda seguridad su propia esposa-, respondiendo ambas a una misma finalidad. Con todo ello, ya podemos asegurar que la obra pierde la individualidad que la encuadraría entre los retratos, aunque, sin embargo, goza de los requisitos necesarios que la convierten en representante de todo un grupo.

Debió realizar la obra en fecha aproximada a la de las MENDIGAS (1.874) y no dudamos demasiado el que esta obra sea la que titula "cantadora andaluza" y que fue presentada a la Exposición organizada por la Sociedad Económica y la Academia General de Ciencias y Nobles Artes en mayo de 1.877, fecha en que también presentó la anteriormente citada (858).

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros".....1.981. Número 37 del Catálogo.

MENDIGAS

Lienzo: 1,05 X 0,75 m. (Número 36 del Catálogo)

Firmado y fechado en el A.I.D.:

"Rafael Romero.Córdoba.1.874"

CORDOBA. Colección particular de dña. María Romero de Torres Pellicer.

Obra de estructura triangular. Se trata de una escena

en la que se ha intentado captar la melancolía de unos personajes caracterizados por sus trajes andrajosos y harapientos. Una mujer sentada en unas rocas tiene en sus brazos a un pequeñín y a la izquierda una niña un poco mayor. Esta lleva colgada la calabaza de peregrino; a los pies del grupo, ya en la base del triángulo, hay una vasija de barro dentro de la esportilla. Es una escena tremendamente humana y conmovedora, aunque no llega a representar el lado desagradable. Está en la línea de las escenas de mendigos que hemos descrito.

El paisaje que rodea las figuras es más bien irreal, ya que aquí, una vez más lo que interesa es el grupo de figuras.

Como ya hemos apuntado la composición triangular revela una adscripción más bien clásica, así como una estructuración muy pensada, no siendo muy difícil encontrarlas a lo largo de la historia del arte. Los temas de personajes entre melancólicos y frustrados, entre hastiados y cansados, representados en un medio natural aparecen en diversas ocasiones, sobre todo, tras el triunfo del Romanticismo. Pero son los pintores de la Escuela de Barbizón los que mejor lo entendieron, ejemplarizados en Millet.

Debemos darle a esta obra el valor de símbolo mejor que el de denuncia real de una situación rechazable por todos.

(858) ROMERO BARROS, Rafael: Un paseo por la Exhibición.
También a esta Exposición presentó una obra titulada
"Una Gitana".

Como ya hemos dicho, esta obra está muy estudiada y presenta una fisonomía muy clásica, pero no es menos cierto que hay que catalogarla entre las obras que servían como "muestra", se trata de modelos que Rafael daba a sus discípulos para que aprendieran los secretos de la pintura. Una fotografía en la que aparece Rafael Romero Barros dando indicaciones a los alumnos que copian esta obra, es muy ilustrativa y totalmente significativa, corroborando nuestra afirmación. Sabemos que él hacía que sus discípulos se iniciaran en el mundo de la pintura a través de sus propios cuadros, de ahí la importancia de sus enseñanzas.

Esta obra fue presentada por el maestro en la Exhibición celebrada por la Sociedad Económica y la Academia General de Ciencias Nobles Artes en mayo de 1.877. El mismo la describe así: "una mendiga que acompañada de sus hijos más pequeños está sentada a orillas de un camino en una peñas abrumada de necesidad y de cansancio" (859).

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1.981. Número 33 del Catálogo.

MENDIGO

Lienzo: 0,63 X 0,40 m.

Sin firma ni fecha (Números 37 y 38 del Catálogo)

CORODBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

(859) ROEMRO BARROS, Rafael.: UN paseo por la Exhibición.
Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de
Córdoba, Núms. 35 y 36. pág. 8.

En esta obra podemos apreciar muchas de las características que hemos comentado al referirnos a una obra semejante. Por otra parte comprobamos su gran habilidad en el manejo de los pinceles.

El tema representado es un anciano con barbas, harapiento; la mano derecha soporta un sombrero que le sirve para recoger las limosnas.

Es una obra bien construida que pone de manifiesto la técnica del maestro. No sólo ha sabido dar forma al anciano sino que ha conseguido dar expresión al rostro, imprimiendo en él una gran fuerza emotiva. Ya sabemos el amor que Romero Barros ponía en este tipo de temas y el valor que para él tenían.

El anciano está al aire libre, pero es lo que menos interesa, ya que es el estudio físico-expresivo del mismo lo que da consistencia a la obra.

Esta obra al igual que la de las **MENDIGAS**, está entre la serie que el pintor hacía para ser estudiadas por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, de la que, como sabemos, él era profesor y más tarde director.

Las tonalidades empleadas son las verdaderas aliadas del pintor ya que son las que hacen posible que nos llegue la idea de una atmósfera suave, serena... feliz.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...., 1.981.
Número 38 del Catálogo.

INTERIOR DE UN PATIO

Lienzo: 0,49 X 0,57 m. (Número 39 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular de Dña. María Romero.

Composición claramente costumbrista, ambientada en un patio muy característico del siglo pasado, de la que forma parte un burro, un perro y un gallo; únicos "personajes" del mismo, útiles rurales y elementos ganaderos completan la escena.

El patio representado bien podría ser una antigua atarazana situada junto a su vivienda, hoy convertida en instalaciones del Museo Provincial.

Ante esta obra debemos detenernos para estudiar las posibles influencias, al amparo de las cuales, observaremos una coherente línea que nos resolverá algunas dudas.

Las posibles influencias inglesas han sido estudiadas por la crítica a la hora de buscar fuentes de inspiración para los paisajistas españoles, género que contaba con escasa tradición en estas tierras, si exceptuamos las modestas aportaciones de Paret y Alcázar.

La obra de Villaamil sorprendió a propios y extraños por su inusitada originalidad y feliz atrevimiento. Sus biógrafos pronto empezaron a sospechar posibles conexiones que iban más allá de nuestras fronteras donde había mayores similitudes con sus obras; será, sobretodo, a partir de 1.976, gracias a los estudios de Arias Anglés (860), cuando

(860) ARIAS ANGLÉS: "Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil". Revista GOYA Nº 133. Madrid, 1.976.

do se ponga sobre el tapete las influencias de David Roberts en la obra de Villaamil, produciéndose una asimilación no sólo de este autor sino de todos los pintores ingleses, lo que supuso un verdadero impacto, sobre todo, entre los sevillanos, ya que Andalucía en general, y Sevilla en particular, fue un verdadero campo de operaciones para muchos artistas románticos ingleses.

Al analizar esta obra debemos remitirnos, precisamente a una obra de Villaamil titulada PAISAJE CON Ganado (1847), en la que los únicos integrantes son un burro, una oveja y una vaca, que pintó después de un viaje a Bélgica, manteniendo contactos con Berwekoven "célebre pintor de animales" y Robbe que también destacaba en esta especialidad en esta especialidad, a lo que debemos sumar las periódicas visitas de Robbe a Gran Bretaña, país del que aprendió los secretos de este género (861); sabemos que Villaamil trabajó en Sevilla como también lo hicieron David Roberts y Esquivel, todos ellos muy influenciados por la escuela inglesa (862) y que influyeron a su vez en los pintores sevillanos, especialmente en Barrón y Carrillo, siendo esta la coherente línea que debemos seguir hasta llegar a Romero Barros.

Al estudiar esta obra encontramos estas influencias que fueron pasando de unos a otros, hasta Romero Barros fehaciente representante de la pintura de paisaje y animales, en relación directa con Villaamil, y más concretamente con los pintores ingleses. En España no era muy ca

(861) Nos atenemos a los estudios realizados por Xavier DE SALAS: "Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil". Archivo Español de Arte, 1958, Pág. 287-90.

(862) Por ejemplo el propio Turner hizo algunos temas parecidos al que presentamos.

recterístico ver a los animales protagonizando escenas, como tampoco lo era de Villaamil, pero sí, en cambio, de los pintores ingleses. Si Villaamil realiza el tema tras su contacto con los belgas -e indirectamente con los ingleses-, en Romero Barros el tema se hace posible por la realción que tiene con la Escuela Sevillana, a través de la cual conoce a autores que vienen a Sevilla con nuevos aires desde la lejana Gran Bretaña, donde temas desterrados como paisajes y animales empezaban a ser los protagonistas en la nueva era que se caracterizaba por el ferviente amor a la naturaleza.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981.

Número 14 del Catálogo.

INTERIOR DE UNA CUADRA

Lienzo: 0,34 X 0,50 m. (Número 40 del Catálogo)

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo:

"R. Romero. Córdoba, 1878".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres.

Cuadro de la más directa raigambre costumbrista, ambientado dentro de una cuadra, perteneciente a lo que hoy es el Museo Provincial y que fue antigua atarazana. Los integrantes son dos mozos de cadra (uno de pie llevando una esportilla llena de forraje para los animales y otro sentado apoyado en un azadón), un burro, una cabra y dos gallinas. La composición puede analizarse dividiéndola verticalmente en dos mitades; una ocupada por la gran puerta con

los dos niños, y otra el interior con el grupo de animales; ambas partes tienen significado por sí solas y responden a influjos diferentes, asimilados por el pintor a su paso por la escuela sevillana y coordinadas por su propio espíritu, unificando así dos corrientes que van conformando su propio estilo.

A primera vista advertimos las resonancias murillescas en la escena de los niños, al tiempo que debemos remitirnos a la pintura inglesa para encontrar el gusto por el género de los animales que llegó a Sevilla a través de David Roberts y Villaaamil, y al que ya hemos hecho mención. La puerta, una gran abertura practicada en el muro, y el niño que la atraviesa son nexos de unión entre el exterior y el interior, siendo con éste con el que se queda.

Al analizar esta obra no debemos olvidar la importancia del paisaje en la obra del moguerense, como nos deja intuir mediante los pequeños arbustos trazados y los rayos del sol que entran hasta el interior de la cuadro, conseguidos gracias al manejo de los efectos lumínicos; pero tampoco debemos olvidar la importancia de la presencia humana en la obra, ésta se hace necesaria, como verdadero elemento complementario del medio natural.

El género de animales ya nos ha quedado aclarado mediante el estudio de la obra Interior de un patio. De esta forma nos resulta comprensible la conjunción de todos los elementos que componen la obra y que vienen a formar un estilo propio, genuino. Podemos decir que la obra antes mencionada es sólo el primer paso de su verdadero carácter, con más influjos que realización personal, mientras que Interior de una cuadro es ya una obra más calibrada, más ajustada a su propia personalidad.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"....1981.

Número 6 del Catálogo.

MORA EN SU JARDIN

Lienzo: 0,69 X 0,44 m. (Número 41 del Catálogo)

Firmado y fechado en el A.I.I.: "Rel. Romero, pintor de Cámara nº de S.M., Córdoba, 1878".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres.

Es una obra difícil de encajar dentro de la temática del pintor. Representa a una mujer ricamente ataviada, siguiendo amplias sugerencias orientales, sentada en un frondoso jardín, ante la verja de un Palacio.

Tal vez Rafael se vio tentado por el tema del orientalismo, tras los buenos ejemplos que había dejado Fortuny -cuya inspiración se ve en esta obra-; también es posible que el pintor quisiera experimentar nuevos caminos y acercarse a estos temas que eran "reconocidos" por todos, sobre todo, después de obtener el título de Pintor de Cámara de S.M. (1877), con el que firma esta obra.

No sólo el tema nos sorprende sino el propio colorido. Se aparta de los colores alegres y vivos, para ajustarse a un cromatismo apagado, en tonos amarillos y ocre, ya que la gama utilizada es la que da un aspecto seco, propio de un ambiente desértico. Todo ello parece ser un engaño del pintor o, si queremos, un orientalismo ingenuo, donde lo típico cordobés se fusiona con el exotismo de otras tierras. Es más un decorado que un ambiente real. Es posible que esta obra sea la que fue presentada a

la Exposición de Jaén en 1878 con el título de un Recuerdo de Africa, aunque entre sus papeles también hemos encontrado la mención a un cuadro suyo titulado La Hebrea que bien podría ser éste.

Bibliografía:

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"....,1981.

Número 39 del Catálogo.

**BODEGONES REALIZADOS EN SU ETAPA SEVILLANA
(Anteriores a 1861)**

RAMO DE NARANJAS

Lienzo: 0,50 X 0,41 m. (Número 42 del Catálogo)

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo:

"R.Romero,1861.Sevilla"

MURCIA. Museo Provincial de Bellas Artes.

Este primer bodegón que presentamos tiene como tema la naranja, que se convertirá a partir de ahora en tema predilecto para el pintor. En Sevilla -como en Córdoba- éste es uno de los frutos que más influyen en el aroma de la ciudad; la flor de azahar es inolvidable para cuántos visitan estas ciudades sureñas; precisamente de ese amor popular por el fruto nos dejó constancia Rafael, no sólo en esta obra sino también en posteriores -que estarán entre lo mejor de su producción-.

Esta obra muestra su total adscripción a la Escuela sevillana de pintura, donde, a pesar de no tener demasiada raigambre la pintura de bodegones, entre los que practican este género se observan las mismas características.

Este es el caso de Antonio Mensaque que debió ser compañero de Rafael Romero Barros. En la obra de Mensaque, Naranjas con un jilguero (Madrid, Museo Romántico) se observa la misma concepción estructural del conjunto; el pintor ha representado un ramo de naranjas, sobre el que se posa un jilguero y ante el cual hay varias naranjas, enteras y partidas. La obra de Romero Barros se reduce al Ramo de Naranjas, sin más aditamentos, con la sobriedad -pero no sequedad- que le caracteriza, aunque el estudio de las hojas y frutos es el mismo en ambos autores. Romero Barros reservaría las naranjas, tal cual nos la representa Mensaque -aunque ampliado- para su obra titulada Bodegón de Naranjas (1.863).

Dichos paralelismos podemos establecerlos, teniendo en cuenta que ambos fueron alumnos de Joaquín Domínguez Bécquer y de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Observamos en ambos el gusto por los temas amables y por los bodegones de pequeño formato. En ellos-debido a su aprendizaje- los temas se hacen minuciosos, detallados, con factura cuidada y una gran habilidad para conseguir la textura y brillos de las hojas, flores y frutas que representan; gracias a cuyas obras podemos apreciar la maestría de ejecución de sus autores.

Este Ramo de Naranjas (1.861) fue presentado a la Exposición de Londres (863) y Rafael perdió todo indicio del cuadro hasta que en 1888 Rafael Ramirez de Arellano lo encuentra en el Museo de Murcia, como cuenta en su carta, y que hemos reproducido en la documentación.

Bibliografía:

Esta obra está depositada en el Museo de Murcia por el antiguo Ministerio de Fomento. Fue publicado en el Catálogo de dicho Museo en 1.927, en la página 45 con el número 35; más tarde, en el de 1.946, con el número 235. Actualmente figura entre los fondos no expuestos, con el número 15.

Fue publicado en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romeor Barros"....,1981.

Número 22 del Catálogo.

BODEGONES REALIZADOS EN CORDOBA (Posteriores a 1.862)

BODEGON DE NARANJAS

Lienzo: 0,70 X 0,53 m. (Número 43 del Catálogo)

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo:

"Rafael Romero.1.863".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Este es uno de los primeros trabajos del pintor a su llegada a Córdoba, con el que, sin duda, debió impresionar a sus contemporáneos, y le abriría las puertas a muchas de sus futuras actividades.

La obra es un prodigio de perfección, de ejecución delicada, de técnica preciosista que obliga a considerarle como un gran conocedor del género y a emparentarlo con las mejores producciones de este tipo.

Debía conser la pintura francesa del XVIII, así como la flamenca del XVII.

Se trata de un tema monográfico (poco habitual en la pintura de bodegones, en la que la variedad fue casi siempre su nota característica), como lo serán todos los ejemplos que nos ofrece sobre el género, pero por ello severos, austeros o duros.

Sobre una mesa esparcidas, hay varias naranjas enteras, otras partidas en sus más diversas modalidades, mondadas o no, algunas de las cuales aún conservan las mondaduras; también un vaso de zumo y una botella de licor. Un ramo de flores completa la escena. En la parte superior la naranja, con sus ramos de azahar, todavía en el árbol, entra por la ventana.

Es un canto poético a la naranja. Romero Barros ha dicho todo lo que se puede decir del fruto presentándonoslo por activa y por pasiva. Es la naranja la verdadera protagonista, a la que ha sabido dotar no sólo de apariencia sino de inmediatez táctil, lo que nos hace apreciar mucho más la obra.

La obra está muy bien estructurada, armónicamente dividida en dos partes, una inferior en que nos muestra las diferentes fases por las que pasa el fruto, desde que es flor de azahar hasta que se transforma en jarabe, y una parte superior que presenta la naranja aún en el árbol, con toda su vitalidad y encanto. No es ya el típico bodegón que sólo representa naturalezas muertas; el gusto de Rafael por el natural exigía la presencia viva del fruto.

El ramo de flores fue un complemento frecuente en los bodegones desde siempre, pero fue, sobre todo, a partir del Siglo XVIII cuando aparecen con más insistencia, hasta llegar éstas a convertirse en protagonistas exclusivas gracias a la fecunda escuela de flores que desde Valencia

extendió su influencia al resto de la península en el Siglo XVIII.

Todos los bodegones a lo largo de la historia se caracterizaron siempre por su técnica minuciosa, detallada y preciosista, como si fuera algo imprescindible para el género, sólo las concepciones teóricas de la propia época provocaron un cambio en la estructura externa de las obras (un ejemplo de ello es el que analizamos).

El Siglo XIX no fue pródigo en obras de este género pues como sabemos las preocupaciones del siglo fueron por otros derroteros, de ahí que los artistas recurran mucho a los autores tradicionales, a los que prácticamente imitan.

En el caso de Romero Barros podríamos remontarnos hasta Luis Meléndez (1.716-1,780), en el que observamos esa misma meticulosidad y preciosismo que le hacen aproximarse casi al hiperrealismo; aunque hay que desechar la sobriedad del napolitano al referirnos a las obras de Rafael, en éste los elementos contribuyen a crear una atmósfera cálida, delicada y sumamente alegre; también habrá que estar pendiente de las obras de este género que realizará Sánchez Cotán, precedente siempre de cuantos bodegones se realicen tras su labor pictórica, por la genialidad que sabría imprimirle a los mismos.

Bibliografía:

Esta es la obra que con más asiduidad ha aparecido en las biografías dedicadas al pintor, precisamente por la calidad del mismo. A parece reproducido en: A.A.V.V.:

Andalucía.Voz Romero Barros

Aparece reproducido también en : A.A.V.V.CORDOBA. Ed. Everest.S.A., León. 1.975. Pág. 177.Nº 173.

M. VALVERDE CANDIL y F. ZUERAS TORRENS. Un siglo de pintura cordobesa, 1.791-1.891. Exposición organizada por la Excelentísima Diputación Provincial, Córdoba, 1984

Fue, asimismo, recogida en el catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"....1.981. Número 23 del Catálogo.

BODEGON DE UVAS

Lienzo (Tabla con imprimación de lienzo): 0,27 X 0,40 m.
(Número 44 del Catálogo)

Sin firma ni fecha,

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

De nuevo el tema vuelve a ser monográfico ya que la única fruta representada es la uva. Los racimos de uvas fueron los motivos que más y mejor inspiraron a los artistas del género, ya que conseguir la cristalina textura del género significaba un gran reto para cualquier pintor (864). No nos representa retorcidos racimos con sus zarcillos como fue típico de este tipo de composiciones en el Barroco, sobre todo en la obra de Juan Bautista Espinosa, sino que la acostumbrada sencillez del pintor vuelve a estar presente y en Romero Barros las uvas aparecen tratadas con gran limpidez, un alarde más de la maestría y virtuosismo de este artista.

Un dato más que incrementa la opinión que de él tenemos como amante de los pequeños detalles, es la insignificante avispa que se ha posado sobre uno de los granos, que está perfectamente detallada, como vista al microscopio. Este es un dato más del tratamiento realista que daba a sus composiciones, aunque no incurre en el crudo realismo de nuestros pintores barrocos, simplemente el

frutero adquiere un matiz natural, que es el efecto deseado.

Bibliografía:

Aparece reproducido en: M. VALVERDE CANDIL Y FRANCISCO ZUERAS: Un Siglo de pintura cordobesa(1.791-1891). Exposición organizada..., 1.984.

Esta obra fue recogida en el Catálogo de la "Exposición Retrospectiva de Rafael Romero Barros"...,1.981.
Número 24 del Catálogo.

BODEGON DE GRANADAS

Lienzo: 0,27 X 0,29 m. (Número 45 del Catálogo).

Sin firma ni fecha.

CORODBA.Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Tema monográfico en el que las granadas en sus diferentes versiones son las únicas protagonistas.

Bien poco podemos apreciar las calidades de este bodegón ya que el mal estado en que se encuentra nos lo impide.

Podemos intuir las características que ya hemos mencionado en otros bodegones, donde la calidad conseguida hace

(864) De la Escuela Sevillana el mismo Mensaque nos dejó una muestra del tema en su Raamino de uvas negras. 1861. José Murillo Bracho en su Bodegón de frutas, dejó constancia de estas mismas características.

encuadrar a nuestro pintor entre los más destacados maestros de este género, a pesar de los pocos ejemplos que nos han llegado.

Es lamentable que cuadros de esta categoría estén abandonadas a su suerte, fruto de la dejadez y poca atención prestadas a pintores de este calibre.

BODEGON CON NARANJA ABIERTA

Tabla: 0,26 X 0,18 m. (Número 46 del Catálogo).

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "Romero Barros, 1.895".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Estamos ante la que es considerada última obra del pintor. El tema escogido es significativo y nos permite comprobar las inclinaciones de este pintor. En esta obra de pulcras calidades observamos cómo jamás abandonó, el maestro, la minuciosidad y el detalle, hasta conseguir dar a la naranja valores táctiles. El año 95 fue duro para el pintor, pues se sentía enfermo y tenía bastantes recaídas, pero esta gravedad, contra lo que pueda pensarse no supuso acritud ni ensombrecimiento en sus obras, como demuestra ésta que presentamos.

La obra es elegante y armónica, muy simplificada, prácticamente un fragmento de su obra Bodegón de naranjas (1863) y digna evolución de la misma.

Esta reiteración en llevar al lienzo las naranjas es sólo una premonición del gusto por este mismo fruto que caracterizará a toda la familia, que inaugura nuestro pintor, y que su hijo Julio demostrará en más de una ocasión. Es como si la naranja viniera a convertirse en el blasón de

la familia.

Bibliografía:

Esta obra fue presentada en el Catálogo de la "Exposición retrospectiva de Rafael Romero Barros"..., 1981.

Número 25 del Catálogo.

DIBUJOS

ACADEMIA

Dibujo a pluma. Medidas: 0,13X 0,153 m. (Número 47 del Catálogo).

Sin firma ni fecha

CORDOBA. Museo Provincial de Bellas Artes. Nº de inventario 241.

Donado por Enrique Romero de Torres.

Este dibujo realizado por Rafael Romero Barros muestra una vez más la maestría y seguridad en el dibujo que adquirió el moguereno. El rigor del dibujo académico deja traslucir la firmeza y el buen conocimiento del medio por parte del pintor.

Es un desnudo de gran fuerza y personalidad, de ritmo sereno pero vigoroso, marcado por trazos entrecruzados que hacen trémulo el volumen. Realizado muy a la manera fortunyana, presenta un escorzo acabado aunque no violento; todo el cuerpo muestra sus rasgos más característicos aunque el brazo izquierdo queda medianamente esbozado, siendo éste el encargado de dar ritmo al dibujo ayudado por el sua ve balanceo del miembro.

De este tipo de dibujos aprendería mucho su hijo Rafael, el mejor dibujante de toda la familia, superando, en este aspecto a su padre. Sus dibujos son impresionantes y su estancia en Roma sirvió para reafirmar aún más su depurada técnica dibujística.

HUERTA DE MORALES

Dibujo en lápiz negro

Medidas: 0,152 X 0,23 m. (Número 48 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Museo Provincial de Bellas Artes. Nº de inventario 240.

Donado por Enrique Romero de Torres.

Dibujo que presenta un lugar concreto de la geografía cordobesa, una finca de recreo en las proximidades de la capital y desarrollado en profundidad ayudándose de un gran portón. A la izquierda una gran tinaja y la silueta de la boca de un horno, en la parte superior, prácticamente esbozada, la vegetación.

La parte central está formada por un pequeño tejado y el portón que nos deja apreciar el interior.

El dibujo es bastante simple, muy sencillo y sutil. Recuerda bastante a los dibujos de Carlos de Haes, sobre todo, al titulado Tinajas junto al horno (0,104 X 0,171) realizado en grafito canson, aunque con un trazo mucho más firme los de Rafael, como viene siendo propio en él. Todo está cuidado y finamente rematado, sin la imprevisión consustancial al dibujo realizado al aire libre. De pulso firme y cuidado, suave y sereno.

De este dibujo existe una versión al óleo realizada por su hijo Julio, que, aunque con algunos añadidos, no pierde su estructura primera, y por la que podemos comprobar la influencia de Rafael Romero en sus hijos, sobre todo, en una primera etapa.

7.1.2. NUEVAS APORTACIONES AL CATALOGO

PAISAJES DE ETAPA SEVILLANA (Anteriores a 1.862)

PAISAJE CON TIPO ANDALUZ Y ESCENA DE APARICION.

Lienzo: 0,62 X 0,82 m. (Número 49 del Catálogo)

Firmado y fechado en el centro: "Rfe. Romero, 1.857"

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Avilés.

Se trata de un paisaje de gran elaboración, realizado en el estudio; en el centro y en primer término ha situado, destacado, un hombre ataviado con el traje popular andaluz del siglo pasado y un perro recostado a sus pies. Un árbol cierra la composición por el lateral derecho y en el izquierdo representa una escena de aparición, con la Virgen que se alza sobre una roca, destacada mediante un nimbo luminoso y a la que adoran los pastores. De esta forma, queda perfectamente enmarcada la composición, a la que sirve como telón de fondo unos frondosos árboles, situados estratégicamente en el centro, dando cobijo al caserío que tienen delante, situado en una lengüeta de tierra, en medio del agua.

De esta mecanizada y elaborada composición resulta una obra muy rígida, con gran desconexión de los elementos que integran la obra. Entre los personajes del primer término y el resto de los elementos que componen la obra no existe comunicación, al igual que ocurre con el resto de los grupos, de esta forma la obra se atomiza en conjuntos individualizados.

Por otra parte, la captación de efectos lumínicos no se ha conseguido, quedando la obra desprovista de claridad y contrastes.

La técnica deja mucho que desear, no hay dominio de la perspectiva, originando una obra escasa de profundidad, dando la impresión de que el proceso ha sido mediante la superposición de planos independientes.

Las condiciones que presenta el cuadro no ayudan demasiado, no son suficientemente apropiadas, ya que ha sido barnizado en varias ocasiones y retocado otras tantas.

La mala conservación ha causado algunos daños a la tela como el craquelado y endurecimiento excesivo de la tela. Los barnices son los causantes de los brillos que se aprecian y del oscurecimiento de los pigmentos.

Esta obra es la primera de que tenemos noticias, que esté fechada -por lo cual comprobamos que pertenece a su etapa sevillana, cuando empieza a dejar sus primeras muestras pictóricas-. En ella poco hay que indique el que será su propio estilo, mucho hay de tradición y teatralidad y poco de naturalidad.

PAISAJE CON ESCENA DE GANADO A ORILLAS DEL RIO

Lienzo: 0,62 X 0,82 m. (Número 50 del Catálogo).

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Avilés.

Paisaje cuyo motivo principal es un grupo de vacas y una pareja de campesinos (un hombre sentado y una mujer de pie) junto a unos árboles que cierran el lateral derecho; en el lado izquierdo, un pescador intenta pescar algo en el río, acompañado por una mujer, delante de ellos se extiende el río, enmarcado arriba y abajo por la vegetación.

La parte central del cuadro presenta una amplia panorámica, en la que se divisa, una vez pasado el río, una ciudad en la lejanía y una elevada montaña, enmarcada por sendos grupos de árboles a derecha e izquierda.

Es una obra que forma pareja con la anterior y presenta las mismas características -"deficiencias"- técnicas y compositivas (865):

Aunque no está firmada, atribuírsela parece lo más sensato si analizamos esta obra y la anterior conjuntamente. El tipo de árboles, el colorido y la composición, así lo demuestran. Todo ello indica que la fecha de ejecución debe ser la misma, incluso pudieron ir formando pareja ya que las medidas son las mismas y no parece que hayan sido cambiadas de bastidor.

Ambas obras, pues, pertenecen a su etapa sevillana y demuestran la poca destreza que Rafael tenía con los pinceles a los veinticinco años, edad a la que, como vemos, dibuja figuras que parecen de barro y pastos que parecen alfombras. Comparando estas obras con las posteriores -simplemente con los paisajes sevillanos de 1.861-, observa-

(865) Las posibles influencias y relaciones de ambas obras han sido estudiadas en el apartado dedicado al Paisaje en la obra de Rafael Romero Barros.

mos la admirable evolución de que fue capaz.

Su apego a la tradición y su poco manejo del natural le traicionaron y dieron como resultado unas obras faltas de carácter.

Sugerimos la idea de que el lugar representado evoque su tierra de nacimiento y que la ciudad que se aprecia en la lejanía pueda ser Moguer.

PAISAJES REALIZADOS EN CORDOBA (Posteriores a 1.862)

ESCENA BUCOLICA A ORILLAS DE UN RIO

LIENZO: 0,70 X 1,04 m. (Número 51 del Catálogo)

Firmado y fechado en la parte inferior derecha:

"Rafael Romero.1.867".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Paisaje lúdico de clara inspiración itañliana. Amplia panorámica cuyo primer plano está ocupado por un grupo de tres pastores (un hombre y una mujer sentados y otro de pie tocando un instrumento de viento) cobijados por un elevado árbol, típico y característico de las escenas pastoriles, y al lado unas ovejas.

La escena se desarrolla a las orillas de un río, eje de la composición, que la divide diagonalmente en dos mitades.

El río corre en zig-zag desde el fondo de la composición hasta el primer término, en el lado izquierdo. El margen izquierdo está ocupado por un amplio paisaje, con grupos de casas, un pastor con su ganado y personas que

pasean por el vertiginoso sendero que recorre el poblado .

Un puente, en el plano intermedio divide horizontalmente el paisaje.

No podemos apartarnos de la idea de que estamos ante un paisaje ideal. Este momento de la pintura de paisaje queda bien definido en la obra de K. CLARK, El Arte del Paisaje. Como tal , el paisaje es reflejo de hondas sugerencias de tipo poético que se entremezclan con un profundo conocimiento del natural. El ut pictura poesis encuentra en este tipo de composiciones su más extraordinario partidario. El pintor recrea su imaginación y sueña con un mundo feliz, lleno de vegetación frondosa, donde el agua discurre cristalina y el hombre piensa en su amada.

La Arcadia siempre estuvo muy presente en los pintores clásicos, como paraíso perfecto donde encontrar la plenitud. En esta escena se ha representado el "primitivismo suave o blando", opuesto a "primitivismo duro", donde el hombre vive feliz en consonancia con la naturaleza, pacíficamente, con sencillez, recogiendo los frutos que ésta le da.

Romero Barros nos ofrece un tema poético inspirado en los pintores italianos, sobre todo, en Giorgione. Es una escena que nos recuerda a tantas otras de los palacios venecianos que tiempo atrás pintara Giorgione y Tiziano, con paisajes llenos de frondosos árboles, flores, animalillos, con sus pastores vagando por el campo, ocupados en sus quehaceres o simplemente tocando el caramillo o cantando. Justamente lo que Romero Barros ha retratado; sólo echamos en falta aquellos personajes mitológicos, ninfas y sátiros que tan del gusto veneciano fueron.

Sin olvidar como elemento importante, el color, donde abundan los verdes, ocres y malvas.

No se ha olvidado de conjuntar el cielo (tan importante en la obra del romántico) con el resto de la composición, por ello lo ha hecho a la manera veneciana, con una luz crepuscular que ha llenado el horizonte con nubes de color violeta, rosáceo y cremesí, lo único que ha hecho, como adaptación a la época, es dulcificar los contrastados colores venecianos dándole tonalidades pasteles.

La estructura de la escena es bastante simple, semejante a las que se conocen de este género. A derecha e izquierda situa vegetación y rocas que dan solidez y oscurecen los límites, quedando bien enmarcada la escena que se desarrolla en el centro, como si de un montaje teatral y no real se tratara, donde todo está decorado para causar los efectos deseados.

VISTA DE SEVILLA

Lienzo: 0,22 X 0,355 m. (Número 52 del Catálogo)
Firmado y dedicado en el reverso: "Recuerdo a mi querido amigo S.D. Francº de B. Pabon. R. Romero". Sin fecha.
CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. Paula de la Cruz Pabón.

Esta obra se trata de una copia exacta de otra que hiciera MANUEL BARRON titulada Paisaje de Sevilla, pertenece a una colección particular sevillana. Aparece publicada en el libro de Antonio REINA PALAZON: La pintura costumbrista n Sevilla 1.830/1.870, por lo cual excusamos el comentario y remitimos a la página 175 del citado libro.

LAVANDERAS JUNTO AL RIO

Tabla: 0,305 X 0,20 m. (Número 53 del Catálogo)

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Romero Barros".

Sin fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Don Enrique Luque.

Paisaje en el que el motivo principal son tres lavanderas (dos de ellas de rodillas y la tercera de pie, intenta cruzar el río una vez terminada la colada), símbolo de un mundo rural tranquilo y apacible. Representa a la mujer en el momento del trabajo, pero está capatado en el momento de ocio ya que éstas son las connotaciones con las que nos lo ha representado, con el deseo de que contemplemos una escena feliz. A ello contribuye el medio natural en el que se ha desarrollado la escena, y el suave colorido utilizado.

Una naturaleza amable, que inspira buenos deseos, colaboradora del hombre.

En la obra de Romero Barros se hace necesaria la presencia humana, ésta es siempre fiel complemento de la naturaleza, la que da vida y sentido a la misma. Son rasgos costumbristas, si así lo queremos, pero que en la obra del muguereño no tienen únicamente ese valor y como tal hay que comprenderlos. Usaremos la terminología "costumbrismo" pero debemos tener presente -en mente- el carácter verdadero del mismo.

Lo que interesa no es captar un momento del trabajo de las mujeres, sino que el mensaje es la feliz unión entre la naturaleza y la humanidad; así sin sobresaltos ni crueldades, sin excitar a la violencia. Todo depende de la capacidad comprensiva del hombre, al saber aceptar lo que "otros" imponen. Es pues, una obra hecha para la

burguesía, en un mundo donde el burgués impone, porque puede.

El tema de las lavanderas fue muy frecuente entre los pintores del pasado siglo, sobre todo, después de que saliera a la luz la obra de Martín Rico sobre el tema.

En esta obra, aunque el tema es el mismo la composición dista mucho de la del maestro.

Estas influencias se extenderán más allá de los límites del siglo en la propia escuela cordobesa -en la que como hemos advertido Rafael tuvo una decisiva influencia-, siendo un ejemplo de ello la obra LAS lavanderas de José María Labrador Arjona (1.890-1933).

BOYERO CON GANADO Y LAVANDERAS JUNTO AL RIO

Tabla: 0,33 X 0,66 m. (Número 54 del Catálogo)

Firmado y fechado en el A.I.I.: "Romero Barros. 1.894"

Dedicado en el reverso: "A mi amigo del alma el eminente médico á quien debe la vida dedica este modesto testimonio de su eterna gratitud". "11 junio 94". Firmado por Eduardo Romero de Torres.

SEVILLA. Colección particular propiedad de Don Eduardo Altolaquirre.

Es este el último paisaje fechado de los que presentamos, testigo de las constantes de nuestro pintor: la naturaleza y el hombre estrechamente unidos.

En él podríamos resumir gran parte de los temas que hemos ido viendo a lo largo de su producción. Es un paisaje hecho para gustar y dirigido a una clase acomodada que se complace en estos temas. Ha conseguido captar de forma plena el paisaje, desligado de elaboración y con mayores con-

cesiones al naturalismo. En un ambiente apacible y poético -por armónico- se desenvuelven los mismos protagonistas de siempre, los hombres del mundo rural; ya hemos hecho mención al significado del pastor o boyero en sus obras y la importancia que dio al tema, aunque sin olvidar el papel de la lavandera, amiga siempre de la naturaleza (que aporta su dulzura femenina al paisaje, con lo cual suaviza la representación). Aquí logra combinar todos los elementos, de que hemos hablado, con la gracia que le caracteriza. Todo ello no es sino la confirmación de un sentimiento interno del pintor que necesita expresar su propia visión de la naturaleza, del paisaje que él siempre tuvo cerca con la brillante luz de las tierras cordobesas, con su inigualable nitidez, todo lo cual constituyó una formidable fuente de inspiración para el pintor a lo largo de toda su vida artística.

Aunque estas apreciaciones no significan que el pintor nos presente el tipismo de unas tierras concretas, como hicieron tantos sevillanos, e individualizadas, ya que el pintor logra universalizar el paisaje y devar la concepción del género rey de la centuria decimonónica del que él fue un arduo defensor.

En obras como esta parece hacerse realidad las palabras de SCHELLING: "Las artes plásticas, por tanto, actúan manifiestamente como vínculo activo entre el alma y la naturaleza, y sólo pueden comprenderse en el centro vital entre ellas dos". (866).

(866) SCHELLING: Conferencia de 1.807. Citado por Herbert Read en *The Time Voice of Feeling*, Londres, 1.953. Pág. 324.

CONCHA DECORADA: PAISAJE CON RUINA

Pintada al óleo: 0,20 X 0,20 m. (Número 55 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres.

el trío de conchas decoradas que a continuación presentamos, muestran, una vez más, la necesidad de expresarse, que tiene, a través del paisaje. Son pequeñas muestras pictóricas en las que Rafael se recrea para dejarnos estas piezas decorativas de un gusto estrictamente decimonónico.

En esta primera nos presenta un paisaje simple, silencioso y nada estructurado. Los únicos elementos que lo integran son unos frondosos árboles y un edificio en ruinas según la corriente paisajística "arqueológica" tan del gusto romántico de Villaamil.

CONCHA DECORADA: PAISAJE CON PASTORES Y GANADO

Pintada al óleo: 0,20 X 0,23 m. (Número 56 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres.

En esta segunda concha Rafael ha hecho un tema un poco más estructurado, más elaborado, siguiendo el género de las "vacadas" -modalidad tan apetecida por el pintor-, que tanto gustó a pintores como Elbo o Brugada.

Los personajes del paisaje se concentran en el centro y están limitados a izquierda y derecha por árboles. A pesar del reducido espacio con que cuenta el pintor, lo-

gra cohesionar los elementos con gran naturalidad, no olvidando en ningún momento el dibujo detallado y minucioso.

CONCHA DECORADA: PAISAJE CON ARBOLES

Pintada al óleo: 0,17 X 0,22 m. (Número 57 del Catálogo)

Firmada en el centro: "R^o Barros". Sin fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Dentro del trío que presentamos es la única que está firmada y la mejor de las tres.

En ella la captación naturalista parece lo único que interesa al pintor, que consigue dar muestras de su pericia pictórica a la hora de representar los árboles y su medio, de lo que tan buenos ejemplos nos ha dejado en sus lienzos.

A lo largo de esta serie parece que el pintor nos ha querido dejar una evolución del género desde el arqueológico paisajístico hasta el naturalismo pasando por el paisaje suave o pastoril. Todo ello demuestra que el pintor era un estudioso al que gustaba experimentar todas las corrientes, de ahí que su mejor valoración sea como maestro, y conocedor del Arte de la Pintura.

RETRATOS REALIZADOS EN CORDOBA (Posteriores a 1.862)

RETRATO DEL DUQUE DE RIVAS

Lienzo: 0,815 X 0,64 m. (Número 58 del Catálogo)

Inscripción en la parte posterior del lienzo: "Rafael Romero lo pintó en 1.865, por otro".

CORDOBA. Real Academia de Córdoba de Bellas Letras y Nobles Artes.

Es uno de los primeros retratos fechados del artista que el ayuntamiento encaega con el fin de homenajear al mejor pintor de los poetas, según palabras de Gerardo Diego.

Angel de SAVEDRA nació en Córdoba el 10 de mayo de 1.791; su vida estuvo llena de las aventuras y peripecias de un hombre que amó la literatura, la política y la pintura -aunque esta faceta es la menos conocida-. Murió el 22 de junio de 1.865.

Fue, precisamente, es año de su muerte cuando el Ayuntamiento desea rendir tributo a uno de sus más destacados hijos, para lo cual manda a Romero Barros copiar un cuadro del Duque de Rivas que ya existía.

Es una obra mediocre dentro de la producción de nuestro pintor, bastante estática y plana; aunque debemos tener en cuenta que se trata de una copia y no del original; además el pintor no había adquirido todavía la soltura necesaria para hacer buenos retratos ya que su labor retratística se desarrolla con verdadero entusiasmo a partir de 1.870, década en la que nos dejó sus mejores ejemplos.

Bibliografía:

Esta obra esta reproducida en la obra de A.A.V.V. Córdoba... pág. 96, fig. 90. Ahora bien aunque se hace mención a este retrato que está en la Academia no aparece atribuida a ningún pintor.

ESTUDIO DEL PINTOR

Lienzo: 0,33 X 0,55 m. (Número 59 del Catálogo)

Firmado y fechado en el A.I.D.:

"Rafael Romero.1.874"

CORDOBA. Colección particular

EN esta pequeña obra se concentran, simbólicamente, todas las preocupaciones e inclinaciones de este hombre, que quiso sintetizar en un reducido espacio cuáles eran sus sentimientos. Expresarse en su propio ambiente era una manera de hacer más reales sus convicciones, de esta forma y ayudado por una serie de atributos que le adscriben a un contexto determinado, deja constancia de su propia interioridad, lo cual gustó mucho mucho a los románticos; precisamente fue a través de los autorretratos, cómo los artistas supieron expresar mejor la conciencia que tenían de sí mismos y de su originalidad. Todo ello había cambiado con el Romanticismo cuando el arte había dejado de ser un negocio o una profesión para convertirse en vocación. Romero Barros desea representarse en el desarrollo de su actividad, pintando, aunque se aparta de lo estrictamente manual o de la transmisión de su imagen con el traje de faena, lleno de manchas; su actitud es elegante, displicente y reposada como corresponde a un maestro del arte -y lejos de la alocada y penetrante imagen que nos transmitieron algunos románticos-. Su labor pictórica está insinuada por toda la serie de atributos que componen la obra.

La acción se desarrolla en un espacio reducido, desordenado y nada ostentoso. Los únicos personajes que componen la obra son dos mujeres (una de ellas joven y bella -la señorita que viene a encargar la obra- y otra anciana

que acompaña a su señora hasta el estudio) claramente antagónicas (el gusto por las síntesis violentas parece gustar a los románticos) no sólo por edad y actitud sino por el propio significado interno, y el pintor -en este caso Rafael Romero Barros- que parece tomar algunos apuntes. El resto del estudio está ocupado por diversos elementos que dan significado a la obra.

En primer plano se ven los atributos que sirven de complemento a los personajes que hemos comentado, a la derecha un paraguas, un sombrero y un mantoncillo sobre una banqueta acompañan a la señorita como símbolo de su status social; un abanico tirado en el suelo a los pies de ésta podría tener más de un significado. La anciana carece de atributos significativos que le sirvan de complemento, únicamente el cayado sobre el que se apoya y el color negro de sus vestiduras parece ser lo único que le acompaña -lo cual es ya, por sí mismo, relevante-. El pintor está acompañado por sus útiles de trabajo, la caja de pinturas, la paleta y los pinceles, el libro de apuntes, el caballete, el lienzo y la carpeta de dibujos -tirados por el suelo- desordenados.

Pero además de estos atributos que identifican a los personajes, otra serie de objetos van completando las inclinaciones del pintor.

En la pared del fondo aparece el sable y el retrato de un militar, evocadores de una época que tuvo en este tipo de acciones su más perfecta expresión, asociadas al más estricto romanticismo heroico; completa este grupo un pequeño cuadro que representa un paisaje exótico -evocador de otras tierras- y que contacta con el espíritu que movió a muchos de los hombres del siglo pasado en su afán de conquista, movidos por la aventura, los peligros y hazañas que les llevan a acciones heroicas.

La pared de la izquierda tiene en el centro un gran ventanal por donde entra la luz diurna y nítida, sirviendo de nexo entre el interior y el exterior, tímidamente insinuado, -apenas un trozo de cielo de un azul limpio y radiante- y ante el cual el pintor ha situado un frasco con líquido, unos libros, el tintero y la pluma -necesarios a todo escritor- y la calavera, elemento tan significativo en la obra de los románticos, que representa, precisamente, este modo de ser, no como algo individualizado sino como claro síntoma de que en esta época los personajes se encaran fundamentalmente desde un punto de vista social, como símbolo más que como sujetos. A ambos lados de la ventana ha colocado dos lienzos, que copia, precisamente de uno de los pintores que más admira, Velázquez; se trata de dos obras que éste realizó, como conjunto, para la torre de la Parada y destinados a decorar zonas altas y estrechas de pared, entre ventanas, tal como, modestamente, las ha dispuesto Rafael Romero; se trata de las representaciones de Menipo y Esopo (867) de los que se sabe que Goya realizó unas copias, también M. Fortuny. Con ellos logra evocar no solo la época dorada de la pintura española sino también el clasicismo griego. Aunque la evocación griega no se queda aquí ya que justo en el fondo de la pared central ha situado una escultura griega, Dafnis y Cloe, besándose, representantes del amor puro e inocente. Fue el amor uno de los valores clave para los románticos, aunque Romero Barros no nos presenta la variante incontrolada del mismo, desatado, furioso y ciego sino que se inclina por la serenidad clasicista, lo cual es un aspecto más de su espíritu. Como si quisiera mitigar la acción de este amor, o por lo menos conducirlo por buen camino, ante los cuerpos de los amantes situa el rostro de Cristo, perpetuador de todas las acciones humanas.

Con esta rápida visión a través de la estancia queda esbozada toda la simbología que encierra la obra, a mitad de camino entre el romanticismo sosegado y el clasicismo más refinado. Con todo empezamos a dar con la clave de este artista y, sobre todo, en este caso conduce la obra por vías del intelectualismo.

Además del significado del lienzo, éste tiene otros valores dignos de un gran pintor como es la misma concepción espacial o la facilidad con que ha conseguido inundar con luz natural la estancia, luz que entra desde la izquierda por el amplio ventanal que atraviesa el muro; rayos del sol que ponen el toque de alegría a la obra.

RETRATO DE LA REINA MARIA CRISTINA DE AUSTRIA

Lienzo: 1,96 X 1,21 m. (Número 60 del Catálogo)

Firmado y fechado: "Rafael Romero. Pintor de Cámara, 1.888".

CORDOBA. Colección particular propiedad de Don Francisco Torres Olmo.

La reina Dña. María Cristina de Austria, está representada de cuerpo entero, de pie, vestida de negro, con corona y banda, apoya la mano derecha sobre una mesa con papeles. Bastante deteriorado. Ha sido montado sobre un bastidor más pequeño que el suyo primitivo. Es el cua-

(867) Menipo. Madrid, Museo del Prado. Conjunto 94 cm.

Esopo. Madrid, Museo del Prado. Conjunto 94 cm.

Hasta 1.794 estuvieron en el Palacio Real y a partir de 1.819 están en el Museo.

dro que formaba pareja con otro del rey Alfonso XII y que se cita como existente en el Ayuntamiento de Córdoba, aunque en la actualidad ha desaparecido.

Esta obra entra dentro del formato de "Retratos oficiales" que se prodigan durante el Siglo XIX. La nobleza y la burguesía desea pasar a la posteridad a través del lienzo para lo cual se hacen retratar por los pintores más destacados de su ámbito, surgiendo así toda una corriente de retrato burgués.

Estos retratos de monarcas y personajes destacados de la nobleza se prodigan en la Escuela Sevillana (868), sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Casi todos los pintores reciben encargos de sus respectivos ayuntamientos para que realicen retratos de sus monarcas con el fin de ser expuestos en los salones oficiales de los mismos. Precisamente a este requerimiento responde la ora que comentamos (869), por lo cual está impregnada de esas connotaciones afines a este tipo de representaciones.

(868) En la parte dedicada al retrato en la obra de Rafael Romero Barros ya hemos comentado estas muestras.

(869) Apéndice Documental Nº XLVI (Doc,)

RETRATO DE LA ESPOSA DE DON ANTONIO ARREBOLA

Lienzo: 0,45 X 0,35 m. (Número 61 del Catálogo)

Inscripción y firma en el reverso:

"A mi amigo D. Antonio Arrebola. R. Romero Barros" (firma rubricada). Sin fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Mercedes Valverde Candil.

Es uno de los retratos más sencillos del autor, pero también de los de más perfecta ejecución, fiel muestra de la corriente naturalista a la que se acercó en los últimos años de su vida.

Aunque no bella, en la señora podemos apreciar una gran fuerza expresiva, mirada profunda y buena captación de la textura de la piel, limpia y sedosa. Como ya venimos afirmando es en esta modalidad del retrato, el busto, donde Romero Barros logra expresarse mejor, como lo demuestra en esta obra y, sobre todo, en los Retratos de sus hijos.

Ante todo, debemos tener en cuenta que es en los retratos que el pintor hace por placer y no por encargo, donde logra un mayor naturalismo desprovisto de ostentación y con los que logra elevar el género, alzándose entre los mejores pintores del género del siglo pasado.

PINTURA COSTUMBRISTA DE ETAPA SEVILLANA**(anterior a 1.862)****ESCENA EN EL INTERIOR DE LA CANTINA**

Lienzo: 0,53 X 0,375 m. (Número 62 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres.

En el caso de la obra que tratamos, Romero Barros ha desplazado la representación a un interior, quedando el exterior, únicamente, sugerido por la tenue luz de la ventana del lado izquierdo, la cual, juntamente con la cortina conforma la idea de interioridad de la composición. No estamos ante un bulliciosa cantina con sus típicos personajes que pongan de manifiesto la alterada vida de una fonda andaluza decimonónica, como hemos encontrado en muchos cuadros costumbristas de la escuela sevillana. Los protagonistas son una bella joven (vuelta de espaldas) y un maduro caballero (con uniforme militar, sentado, leyendo el periódico), que nada tienen que ver con la imagen que tenemos de la ventera o del cliente que consume copa tras copa postrado en el rincón de un alterado mesón, mientras contempla el espectáculo de una "bailaora" que se arranca por rumbas o bulerías.

La imagen que nos ha presentado es la de un apacible lugar -muy recortado- donde reina la serenidad y el orden.

Es una obra en la que el tono burgués prima sobre el carácter popular y entronca, directamente, con el cambio de papeles que se produce a la llegada del Siglo XIX.

Obra intimista, de la que lo único que se desprende, es la intencionalidad del autor por querer resaltar la actitud de los dos personajes, que componen la obra.

El fondo queda convertido en pura oscuridad, logrando un mayor relieve del hombre y la muchacha.

Las reticencias barrocas están más que patentes. La muchacha recuerda, en gran medida, a las figuras femeninas de Murillo.

Esta obra al igual que la próxima pertenecen a la primera época de Romero Barros, en la que se encuentra muy influenciado por la Escuela en que se forma, muy próxima a la época dorada sevillana. Son obras extremadamente ancladas en la tradición.

CANTORES CALLEJEROS

Lienzo: 0,46 X 0,36 m. (Número 63 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña María Romero de Torres.

Con la ayuda de esta obra Romero Barros nos va a introducir en un inframundo, muy propio del siglo pasado. La humanidad que rebosa este cuadro es, en cierto modo, su nota más característica. Con la ternura puesta en el infantil rostro de la niña acompañada de la sosegada miseria del anciano, nos hace conectar con estas gentes que recorrían ciudades y pueblos en busca de su sustento. Se servían para ello de su voz y sus instrumentos; divertían a la gente a cambio de unas monedas. Personajes errantes que entonaban coplas o contaban mil historias aquí y

allí.

No hay un gesto astuto en sus rostros, ni una pilla mirada, más bien, sólo cansancio. No es el típico tema del cantor ciego y mendigo el que nos muestra, pues su obra pretende nuevas aportaciones. Resta tristeza a la escena con la imagen refrescante de la pequeña, y aunque es una obra de carácter sentimental, nos sentimos menos compadecidos y más identificados con ella. Todo se explica por la tendencia que tiene a dulcificar las escenas. Su espíritu es el de un hombre caritativo y no compasivo, él practicaba la verdadera caridad.

Iconográficamente hablando, estamos ante un caso de lo que Bialostocki llama "temas de encuadre", es decir, estamos ante una readaptación de un tema tradicional en literatura, al que se dota de unas connotaciones propias de la época. No nos pasa desapercibido el hecho de que la imagen escogida es una versión secularizada de tantas otras que estamos acostumbrados a ver en la pintura religiosa, en la que aparecía San José y el Niño, por ejemplo, y de la que tan buenas muestras nos dejó Muriel. Eran escenas en las que San José, cogida la mano del niño, vagaba por rutas desconocidas, en busca no de limosna, sino del corazón de los hombres.

En la obra lo importante ya no es el fondo, ni el lugar en el que se desarrolla el acto, sino la acción misma. No están individualizados los personajes, sino que representan a todos los del mismo oficio. En una palabra se universaliza el tema. El fondo queda en densa penumbra, siendo el foco de luz que entra por el ángulo inferior derecho el que ilumina a los dos personajes, por ello el segundo plano carece de valor, en beneficio de las figuras de primer plano, resaltadas del resto.

Este tema fue ya tratado por pintores de la escuela sevillana como José Domínguez Bécquer y Manuel Rodríguez Guzmán, aunque ellos se atuvieron más a la tradición iconográfica del tema del ciego cantor y mendigo y presentaron escenas más cruentas. Sin embargo, en este sentido, la obra de Romero Barros, se aleja más de la tradición literaria y entronca con la dulzura típica de las composiciones murillescas.

La guitarra, la pandereta y el propio sombrero son atributos que contextualizan la obra dentro de la más fiel escuela sevillana y andaluza de pintura, al tiempo que sirven como aportación al costumbrismo romántico.

LA REYERTA

Lienzo: 0, 29 X 0,24 m. (Número 64 del Catálogo.)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA . Colección particular propiedad de Dna. María Romero de Torres.

Nos hallamos ante una escena no muy corriente en la temática de Romero Barros, siendo la única que hemos encontrado con este carácter. Representa a dos hombres en lucha, cuerpo a cuerpo, portando un arma blanca, la navaja. La riña se desarrolla en un interior, una herrería en la que el dueño puede haberse visto sorprendido por un desaprensivo; otal vez, puede tratarse de un ajuste de cuentas.

La habitación queda en penumbra total para dar mayor dramatismo a la escena, se produce, así, una mayor tensión, que es precisamente lo que se pretende. El único foco de luz es el que entra por el ángulo inferior derecho e ilumina los dos cuerpos.

Las preferencias de los pintores andaluces por este tipo de temas, no fueron demasiado notorias, huyeron en todo momento del carácter serio y dramático de los mismos, de los temas negativos y de los personajes violentos. Sentían mayor afecto por la belleza en todas sus facetas, la mujer, los niños, el monumento, la ciudad.

Todo ello parece un contrasentido o cuando menos nos choca, cuando estamos acostumbrados a oír hablar de la raigambre del bandolero en tierras andaluzas. Fues este un personaje muy común en la Andalucía romántica y muy popular entre los campesinos, aunque no entre las clases más elevadas. Representaban el "heroísmo" ; elevados a la categoría de "idolos" por la clase campesina que ve en ellos la salvación a su humillación y vejación.

Sin embargo, los pintores no conectan igual con estos hombres, y lo que es más, su clientela no era, precisamente, la clase campesina. De ahí que la imagen que pudieran dar de este tema no fuera, tal vez, la más ajustada a la realidad.

Tan sólo en Manuel Barrón o José Bécquer encontramos algunos ejemplos de bandoleros, aunque la escena se desarrolla en su propio medio, la sierra. Este tema sí fue explotado por la escuela madrileña, aparece en pintores como Eugenio Lucas, Alenza, Rafael Tejeo...

PINTURA COSTUMBRISTA REALIZADA EN CORDOBA

(Posterior a 1.862)

ANCIANO AL SOL

Lienzo: 0,375 X 0,293 m. (Número 65 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres Pellicer.

Esta obra corresponde a la serie de tipos populares que tanto gustó a Rafael Romero.

Sentía una especial predilección por este tipo de temas, ancianos y niños, los más desprotegidos. Figuras que corresponden no a alguien concreto, sino que son personajes genéricos que representan a un amplio sector de la sociedad. Son seres ávidos de cuidados y de atención especial, sobre todo, si no tienen los medios necesarios para defenderse por sí mismos; esta es la faceta que Romero Barros nos presenta, al mendigo y su variante infantil "los pilluelos", no entremezclados con la sociedad, sino aislados, en actitudes intimistas.

Aranguren nos justifica la proliferación de estos temas durante el Romanticismo:

Es otra encarnación de la ambigua arrogancia romántica, la de la altanería por debajo de los harapos, la de la libertad del trabajo, la de la vida más allá de todas las obligaciones y todos los prejuicios sociales. ()

Aunque no habrá que olvidar la rica tradición sevi-

(). ARANGUREN, José Luis: Moral y Sociedad. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1.970. Pág. 87

llana con Murillo a la cabeza. Fue él quien inauguró la temática y el que hizo posible que esta tendencia se extendiera hasta el Siglo XIX. Rafael ROMero bebería, sin lugar a dudas, de estas fuentes, en primer lugar como discípulo de la Escuela sevillana de pintura y en segundo como leal admirador del gran pintor barroco.

Además de esta justificación externa hay que reparar en la propia personalidad de Rafael ya que como hombre de marcada devoción caritativa, estos temas encontraron en él un arduo defensor, impresionado por la situación de las clases menos pudientes. De ahí que él reinterpretara el tema.

CUEVA CON GALLINAS

Tabla: 0,265 X 0,355 m. (Número 66 del Catálogo)

Sin firma ni fecha.

CORODBA. Colección particular propiedad de Dña. María Romero de Torres.

Especie de cueva hecha de ladrillo en cuyo interior se han representado cinco gallinas.

Se trata de una obra que conecta con el mundo rural, al que se accede a través del gran hueco practicado, situado en último término; mediante el sistema interior-exterior. Es decir conocemos el exterior, tímidamente, partiendo de un interior sombrío, ¿invita a salir?.

Es una obra de pequeño tamaño, insignificante, que bien puede ser un boceto; ya que como sabemos, él hacía los bocetos del natural y eran como pequeños cuadros con todos sus detalles, con su colorido natural; esto lo hacía así para captar la más mínima incidencia de la luz en los objetos.

Esta idea parece lo más acertado si entendemos el tipo de pincelada utilizada; se trata de una pincelada rápida, amplia, que él no acostumbraba a utilizar y que le vendría impuesta por imperativos propios de una obra abocetada, de una prueba.

Este mismo tema fue frecuente, y fuente de inspiración de un aguafuerte de Carlos de Haes, en el que se observa una gran abertura practicada en un torreón rural que sirve de cobijo a un grupo de seis gallinas.

La estructura y contenido es similar, dándonos idea de la fuerte personalidad del belga, que desde muy temprano empieza a influir en nuestros pintores hasta en los más mínimos detalles.

Creemos que se trata de una obra más bien tardía, donde el naturalismo ha hecho mella y los temas se han simplificado estructural y compositivamente.

MUJER EN EL PATIO

Lienzo : 0,34 X 0,39 m. (Número 67 del Catálogo).

Sin firma ni fecha.

CORDOBA. Colección particular propiedad de Dña, María de Torres Pellicer.

Esta obra se encuentra en un estado lamentable; debido al descuido está, hoy, gravemente deteriorada.

Ello no es óbice para que podamos apreciar sus calidades. Compositivamente es una obra bien estructurada con diestra captación de los efectos lumínicos

La obra se desarrolla en un patio, pieza tan fundamental de las casas cordobesas, en la que una mujer realiza sus tareas domésticas, una amplia puerta, en la parte derecha, conduce a través del pasillo a otro patio

donde se encuentran dos niños (uno sentado y el otro de pie), que quedan en penumbra.

Objetos como la regadera o el recogedor situados en primer plano nos introducen , de lleno, en la labor que la mujer está realizando, el cuidado de las plantas.

La escena , plenamente, entra dentro de la pintura costumbrista andaluza. Ciertos aspectos la apartan del costumbrismo sevillano más típico, para acercarla más a la incipiente escuela de pintura que estaba creando en Córdoba, precisamente con él mismo a la cabeza.

Rafael abandonará las bulliciosas escenas del costumbrismo sevillano, movido por el deseo de hacer una pintura más intimista, más serena, en definitiva, más acorde con su propio espíritu. Este tipo de escenas las vamos a ver repertirse en multitud de pintores cordobeses, desde sus hijos hasta Muñoz Lucena, donde la mujer, el hombre, el niño, en número siempre reducido, realizan tareas cotidianas. Rasgos como las macetas, el patio, la luz que entra desde el exterior, el amor a las plantas... son más que suficientes para enmarcar la obra dentro de la Escuela cordobesa de pintura, en el último tercio del Siglo XIX.

La obra es una muestra de perfección técnica en el dominio de la perspectiva, conseguida mediante el juego de puertas y huecos que conducen desde el primer plano hasta el fondo.

Esta obra habrá que situarla en la etapa de madurez del pintor, pues como sabemos las escenas costumbristas no las abandona nunca, y aunque quedan rasgos románticos como la ruinoso puerta (que utiliza en casi todas las obras que llevan este elemento) de acceso al patio; otros aspectos la introducen en el naturalismo como la facilidad con que ha captado la instantánea, en

un momento y lugar precisos; ello lo apreciaríamos mejor si alguna vez a lo largo de su vida hubiera abandonado la pincelada detallada y exacta por la amplia y rápida, como correspondería en este caso la luz juega un papel destacado no sólo en el contraste de colores sino en la propia estructuración de la composición.

CALVARIO

Lienzo (Número 68 del Catálogo)
Copia de una obra de Antonio del Castillo
CORODBA. Gobierno militar.

Esta obra es una copia del cuadro original de Antonio del Castillo que representa a Jesucristo muerto y que según un documento que poseemos de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba fechado el 3 de Marzo de 1.868 da, en esta fecha, por terminado el trabajo. Esta copia se hizo con el fin de trasladar el original desde la Capilla de la Cárcel Nacional en que se encontraba hasta el Museo de Bellas Artes, según reza dicho documento:

Enterada la Comisión de su oficio de 29 de Febrero ppdo., felicita a V.S. por la buena copia que ha terminado del cuadro original de Antonio del Castillo que representa a Jesucristo muerto; cuya ejecución fue oportunamente encomendada al reconocido mérito artístico de V.S. por la Excm. Diputación provincial: y con esta fecha oficia al Sr, Conservador del Museo de Bellas Artes, a fin de que desde luego dis-

ponga se dé al original la conveniente colocación en ese Museo, y remita la copia á la Capilla de la Cárcel nacional, y sití que aquél ocupó. (870)

Dios que. á VS. ms. as.

Córdoba 3 Marzo de 1.868.

La obra original de Antonio del Castillo data del año 1.645 y actualmente está en el Museo de Bellas Artes.

Se trata de una buena copia que hace del genial maestro cordobés del barroco, aunque el dramatismo se acusa más en la obra de éste, siendo los rostros más expresivos y definidos. Romero Barros ha dulcificado el dibujo huyendo del geometrismo y el trazo brusco, como era propio en él. En todo caso a esta obra debemos darle únicamente el valor de copia, cuya función cumple.

7.1.3. OBRAS PERDIDAS O NO LOCALIZADAS

GITANOS EMBRIAGANDOSE

En los archivos de la Academia hemos encontrado datos de que en 1.871 regaló a la Academia un cuadro con unos gitanos embriagándose para celebrar la venta de una caballería. Aunque hoy no existe entre los fondos de esta Academia, ignorándose su paradero.

(870). Apéndice Documental Nº XXIV y XXV