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 I

MERCEDES MUDARRA BARRERO

-1.990-

GRADUANDO D. MERCEDES MUDARRA BARRERO

Licenciado en HISTORIA DEL ARTE

Por la Universidad de GRANADA

en 27 de Junio de 1986.

Titulo de Tema de la Tesis ARTE Y TEORIA DEL ROMANTICISMO AL SIMBOLISMO: LA FAMILIA CORDOBESA DE LOS ROMERO

Director de la Tesis: D. IGNACIO HENARES CUELLAR

Catedrático de HISTORIA DEL ARTE

Ponente D. MATEO REVILLA UCEDA

Tribunal DR.D. ENRIQUE VALDIVIESO, DR.D. MATEO REVILLA UCEDA, DR.D. FEDERICO CASTRO MORALES, DR.D. RAFAEL LOPEZ GUZMAN, DR.D. ENRIQUE AGUILAR CAVICAN.

En los ejercicios del GRADO DE DOCTOR obtuvo la calificación de Apto

(con la nota por unanimidad) en la Facultad de FILOSOFIA Y LETRAS de Granada

el dia 29 de Junio de 1990

Granada, 29 de Junio de 1990

EL SECRETARIO,

Publicación .....

INVESTIDURA; Conferido el Grado del Doctor en la Facultad de .....

de Granada, el dia ..... de ..... de 19....., conforme a lo prevenido

en las disposiciones vigentes.

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 I)

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-

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-

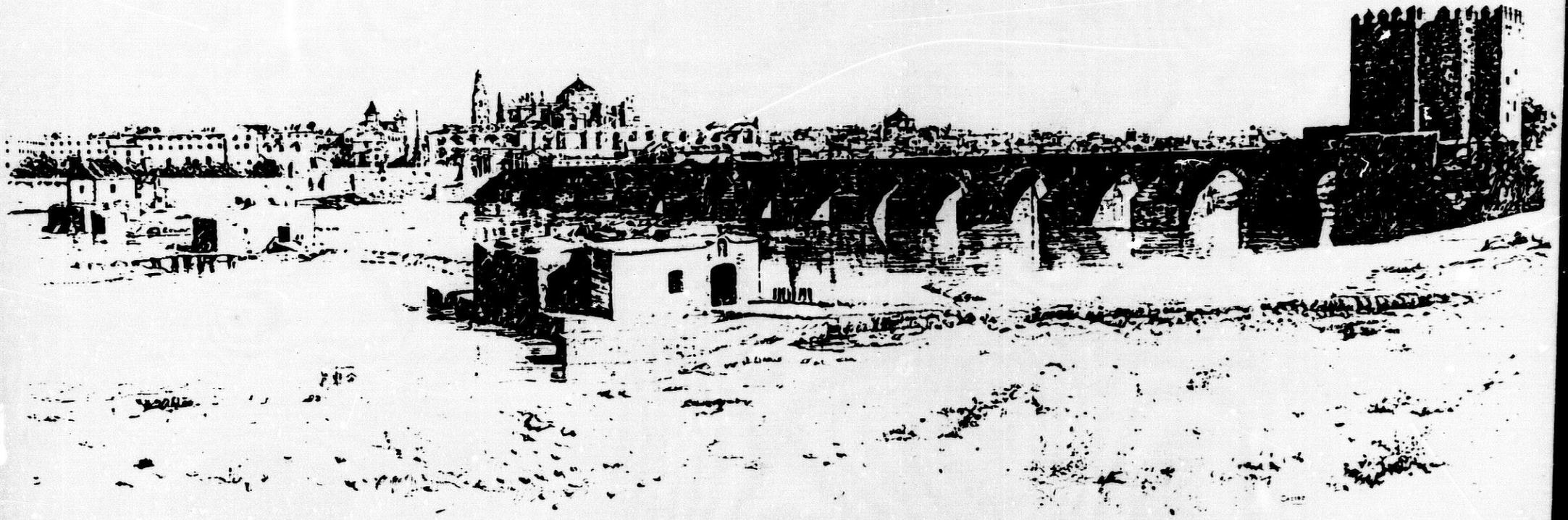
Don Ignacio Henares Cuellar
Catedrático de Historia del Arte.

Mercedes Mudarra Barrero

GRANADA, 1.990

A MI HERMANA, MARIBEL

A TÍ.



VISTA GENERAL DE CORDOBA

PUENTE ROMANO, SU PUERTA Y LA CALAHORRA

INDICE

0. INTRODUCCION VIII

1. RAFAEL ROMERO BARROS (1.832-1.895)

1.1. Biografía..... 25

1.2. Rafael Romero Barros, su personalidad como pintor..... 70

1.2.1. Estilo y características de su pintura..... 70

1.2.2. Aspectos técnicos..... 80

1.2.3. Las opciones témáticas..... 87

1.3. La obra pictórica de Rafael Romero Barros... 101

1.3.1. Pintura de Paisaje..... 101

1.3.1.1. Refexiones teóricas previas sobre la pintura de paisaje. 101

1.3.1.2. El paisaje en la obra de Rafael Romero Barros..... 114

1.3.2. El retrato..... 136

1.3.2.1. Reflexiones teóricas previas en torno a la pintura de retratos..... 136

1.3.2.2. El retrato en la obra pictórica de Rafael Romero Barros... 141

1.3.3. Cuadros de género..... 162

1.3.3.1. Significado de la pintura de costumbres..... 162

1.3.3.2. La pintura costumbrista en la obra de Rafael Romero Barros..... 166

1.3.4. Bodegones..... 176

1.3.4.1. La pintura de bodegón..... 176

1.3.4.2. El cuadro de dobegón en Rafael Romero Barros..... 179

1.3.5. Dibujos..... 183

2. LAS IDEAS TEORICO-ARTISTICAS DEL ROMANTICISMO CORDOBES: RAFAEL ROMERO BARROS..... 187

2.1. Pensamiento estético en la obra de Rafael Romero Barros..... 194

2.1.1. El idealismo en la concepción sobre el arte.
-El concepto de belleza
-La imitación..... 194

2.2. El arte y su función pedagógica dentro de la mentalidad romántica..... 243

2.3. Historiografía romántica..... 269

2.3.1. Opiniones sobre arqueología en Rafael Romero Barros. El gusto por la arqueología como necesidad para la recuperación del pasado..... 269

2.3.2. La leyenda árabe en la literatura artística de Rafael Romero Barros..... 282

2.3.3. La edad media. Concepto y contribución historiográfica..... 304

2.3.4. Romero Barros y la época mozárabe.... 318

2.3.5. El arte mudéjar. La Sinagoga..... 323

2.3.6. El Renacimiento en la visión romántica de Rafael Romero Barros..... 333

2.3.7. Aportaciones historiográficas a la cultura del barroco. El siglo de oro desde la óptica romántica: El idealismo en la historigrafía romántica.

-Velázquez
-Murillo
-Valdés Leal
-Antonio del Castillo..... 343

2.4. Estudios de iconografía..... 367

2.5. La defensa del patrimonio como fundamento estético de su pensamiento.....374

3. Biografía crítica de una familia de artistas. La familia de los Romero..... 387

3.1. Infancia y formación (1.865-1885)..... 397

3.2. La experiencia académica y la formación de los estilos personales (1.884-1.895)..... 404

3.3. El arte y el pensamiento entre dos siglos: 1.895-1912..... 414

3.4. La plenitud de un arte (1910-1.930)..... 449

3.5. Enrique Romero de Torres y la filosofía conservacionista del patrimonio (1.930-1956) 473

4. RAFAEL ROMERO DE TORRES (1.865-1898)..... 484

4.1. La formación académica..... 484

4.2. La cultura oficial y el triunfo del eclecticismo..... 494

4.2.1. El naturalismo académico..... 501

4.2.2. La pintura de historia..... 507

4.3. Entre el Romanticismo y el naturalismo..... 519

4.3.1. Las esceas cotidianas en la retina del naturalismo ("el realismo de la vida actual")..... 519

4.3.2. Ilustrador romántico. Naturalista y realista..... 523

4.3.2.1. La imagen burguesa en sus dibujos..... 526

4.3.2.2. La ilustración de libros, periódicos y revistas en Rafael Romero de Torres..... 530

4.3.2.3. La ilustración costumbrista. 539

4.3.2.4. Temas de la ilustración..... 542

4.3.2.4.1. Crítica de costumbres.Clases altas y bajas.... 543

4.3.2.4.2. El caciquismo como tema..... 553

4.4. La preocupación realista: una evolución truncada..... 555

5. ENRIQUE ROMERO DE TORRES (1.872-1956)..... 560

5.1. Formación artística y literaria..... 560

5.1.1. Temas románticos..... 562

5.1.1.1. Temas de carácter histórico-nacionalista, con los primeros atisbos de regionalismo..... 563

5.1.1.2. Los sentimientos: amor, religión, vida, muerte..... 575

5.1.1.3. Conflictos sociales..... 587

5.1.2. El costumbrismo en los escritos de Enrique Romero de Torres..... 592

5.1.2.1. La primera inclinación realista y el regionalismo tras la preocupación costumbrista..... 594

5.2. Pensamiento estético..... 613

5.2.1. La pintura barroca..... 613

5.3. Enrique Romero de Torres: La conservación del patrimonio..... 631

5.4. El debate entre reformismo (modernización) y conservacionismo (restauración)..... 660

5.4.1. Conservacionismo: la protección del casco histórico..... 668

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)..... 680

5.5. Evolución de la Arqueología romántica al conservacionismo moderno:
-Los catálogos..... 688

5.6. Del costumbrismo romántico a la ciencia del "Folklore"..... 699

6. JULIO ROMERO DE TORRES: LOS FUNDAMENTOS Y LAS RAZONES DE UNA ESTETICA..... 717

6.1. Influjos y presencias en la síntesis pictórica de Julio Romero de Torres..... 718

6.1.1. Los fondos..... 728

6.1.2. Pervivencias románticas..... 731

6.1.3. La sombra de Leonardo en la pintura de Julio Romero de Torres..... 736

6.1.4. Temáticas afines en las creaciones de Julio Romero de Torres y Federico García Lorca..... 739

6.2. Julio Romero de Torres y Andalucía (Propuesta para una lectura andaluza)..... 750

6.2.1. Córdoba como sugerencia..... 767

6.2.2. El misticismo como herencia del pasado..... 774

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..... 778

6.4. Julio Romero de Torres a través del juicio crítico de sus contemporáneos. Valoración de su estética..... 784

7. CATALOGO..... 798
7.1. Rafael Romero Barros..... 799
7.1.1. Obras conocidas..... 800
Paisajes de etapa sevillana..... 800
Paisajes realizados en Córdoba..... 806
Retratos realizados en Córdoba..... 834
Pintura costumbrista realizada en Córdoba..... 846
Bodegones realizados en su etapa sevillana..... 858
Bodegones realizados en Córdoba..... 860
Dibujos..... 866
7.1.2. Nuevas aportaciones al catálogo..... 868
Paisajes de etapa sevillana..... 868
Paisajes realizados en Córdoba..... 871
Retratos realizados en Córdoba..... 878
Pintura costumbrista de etapa sevillana.886
Pintura costumbrista realizada en Córdoba..... 891
7.1.3. Obras perdidas o no localizadas..... 896
Gitanos embriagándose..... 896
Paisaje en las inmediaciones de Córdoba.897
Estudio de Paisaje en la Sierra de Córdoba..... 897
Retrato de S.M. en el aderezo de filigrana..... 897

Retrato del Rey Alfonso XII..... 898
La lección de guitarra..... 898
Retrato del Conde de Cañete..... 899
7.1.4. Obras últimamente conocidas y, por tanto, no recogidas en catálogo..... 900
7.1.5. Estudio de la firma del pintor..... 901
7.2. Rafael Romero de Torres..... 902
7.2.1. Pintura de caballete..... 902
7.2.2. Dibujos..... 906
Escenas de historia..... 906
Escenas religiosas..... 946
Escenas mitológicas y literarias..... 954
Academias..... 959
Escenas costumbristas..... 973
Bocetos y apuntes..... 991

8. ESCRITOS.....1023
8.1. Los escritos de Rafael Romero Barros.....1025
Artículos del diario Córdoba.....1026
Artículos del almanaque del Diario Córdoba.....1031
Artículos del Boletín de Bellas Artes de San Fernando.....1031
Revista contemporánea.....1032
Trabajos inéditos de la A.B.L. y N.A.C.....1032
Publicaciones en el boletín de la Real Academia de la Historia.....1033
Discursos.....1033
Publicaciones en el Boletín de la sociedad económica de amigos del país.....1033
Publicaciones en la revista de la sociedad central de arquitectos.....1034
Memorias.....1034

Manuscritos (En volumen de textos)..... 1034
8.2. Los escritos de Enrique Romero de Torres (En volumen de textos)..... 1035

9. APENDICE DOCUMENTAL..... 1038
9.1. Dccumentación Rafael Romero Barros..... 1039
9.2. Epistolario. Rafael Romero Barros..... 1088
9.3. Poesías que sus amigos dedican a Rafael Romero Barros..... 1102
9.4. Documentación Rafael Romero de Torres..... 1113
9.5. Documentación Enrique Romero de Torres..... 1129
9.6. Documentación de Julio Romero de Torres..... 1206
9.7. Documentación familia Romero de Torres..... 1231
9.8. Poesías dedicadas a Enrique Romero, poesías escritas por Enrique Romero y poesías y canciones dedicadas a JUlio Romero..... 1236

10. BIBLIOGRAFIA..... 1253

11. INDICES..... 1343
11.1. Indice cronológico de títulos con que fue distinguido Rafael Romero Barros..... 1344
11.2. Relación de títulos, medallas, nombramientos (jurado, cargos) comunicaciones, oficios... relacionados con Julio Romero de Torres..... 1346

* * * * * * * * *

0. INTRODUCCION

Tras la realización de la memoria de Licenciatura, que llevó por título **La obra pictórica de Rafael Romero Barros,** presentada en Junio de 1.986, nuestro interés por este ciclo del arte cordobés -desde el Romanticismo al Simbolismo-, fue creciendo, al tiempo que veíamos la necesidad de iniciar un estudio valorativo de la teoría estética de este periodo, de entre siglos, ante el amplio vacio historiográfico que comprobábamos en la literatura artística contemporánea cordobesa.

Para ello, tomamos como ejemplo representativo, la familia de los Romero, por tratarse de unos hombres que cubrieron una etapa ampliamente significativa de este ambiente, en la penumbra de un siglo y los albores de otro. Desde Romero Barros (1.832-1.895), que se mueve en una etapa de fuertes resonancias románticas, hasta Julio Romero (1.874-1.930), el más conocido por todos, y en el que se detectan influencias simbólicas, claras, en esa

lucha por llevar hasta su pintura las constantes de su tierra, y de su cultura andaluza. Pasando por Rafael Romero (1.865-1898), pintor de calidad probada en las pocas obras que nos dejó, debido a su temprana desaparición en plena juventud, que se debate entre un naturalismo cotidiano y los primeros ensayos de un realismo, truncado por la muerte. Para finalizar con Enrique Romero (1.870-1.956), un hombre preocupado por el Patrimonio, en una época en la que las ideas conservacionistas, hacían optar por el mantenimiento, a ultranza, de los vestigios del pasado; una inquietud que heredó de su padre.

Todo ello, envuelto en la especificidad de esta familia, que vivió por y para Julio Romero de Torres, culto que llega hasta nuestros días de la mano de su única hija viva, María Romero de Torres, que ha hecho de los recuerdos un santuario de devoción, en memoria de su padre.

Abordar este trabajo ha supuesto un duro reto por las características del mismo; no era fácil acceder hasta un terreno que la familia había vedado a los investigadores, con una actitud introspectiva, negándose a dar a conocer sus secretos, por miedo a perder un feudo de gloria, que habían conquistado a través del "pintor de Córdoba" por excelencia. El resto de los miembros de la familia quedaron eclipsados por la resonancia de Julio.

La labor que a lo largo de su vida había realizado Enrique Romero, parecía no importar, hasta el punto de que su archivo, el más extenso de todos, donde estaban los da

tos que había ido recopilando durante muchos años de trabajo, quedó sepultado en el olvido desde su muerte, en 1.956; la dejadez de los restantes miembros de la familia provocó la pérdida de buena parte de la documentación y objetos artísticos; el desorden había hecho mella hasta el punto de convertir los archivos en un caos, a veces indescifrable, donde el polvo, insectos, hongos ..., estaban provocando daños irreparables en los mismos, lo que hacía imposible recuperar determinadas secuencias.

El entusiasmo con que abordamos este nuevo proyecto, nos llevó, más allá de planteamientos teóricos, no sólo a ordenar -en buena parte- la documentación, sino también, lo que es más importante pensando en sus efectos prácticos, a iniciar las gestiones oportunas para que este rico patrimonio -obras de arte y arqueología, mobiliario, archivo, biblioteca-, conservado en la casa de los Romero, fuera adquirido por la Junta de Andalucía, con la idea, no sólo de preservar la riqueza artística y documental de la misma, sino, sobre todo, de **dar a conocer** estos vestigios de una etapa cultural inmediata a la nuestra, a lo que se une el interés que supone mostrar una época tan desconocida, a pesar de su proximidad.

Este carácter prioritario que tiene la difusión del Patrimonio Historico, forma parte de un concepto más amplio dentro de la ideología del Estado MOderno y de los principios democráticos, en tanto significa **poner a disposición** -"disponibilidad"- de una mayoría de población el conocimiento de los bienes culturales.

Nos produce una enorme satisfacción, haber cumplido, en parte, uno de nuestros objetivos, que ya habíamos apuntado en la Introducción a la Memoria de Licenciatura, cuando instábamos a que la Diputación accediese a abrir la sala dedicada a Romero Barros, -donde está representada lo mejor de su pintura de paisaje-, así como a mostrar los magníficos dibujos, conservados en carpetas, de Rafael Romero de Torres; sin olvidar la interesante colección arqueológica, con piezas únicas, repartida por toda la casa.

Hemos de felicitarnos por este primer logro, con el que conseguimos poner la primera piedra para la creación de la Casa-Museo Romero de Torres, gracias a lo cual vemos rescatado este ingente patrimonio, cuya finalidad debe ser la **divulgación**, punto esencial a la hora de abordar la protección de nuestro patrimonio.

Con este estudio, creemos haber contribuido a un mejor conocimiento de la Teoría artística decimonónica, una etapa tan interesante como olvidada, que se caracterizó, como sabemos, por su fuerte personalidad, y por los cambios que se estaban produciendo en el seno de la sociedad, punto de arranque de nuestra situación actual.

Hemos querido acercarnos al mensaje creativo de estos artistas, desde una mentalidad abierta, reconociendo para el territorio en que se van a mover, una capacidad de

absorción y multiplicidad de senderos que facilitan la comprensión global de la cultura y la integración de las diferentes disciplinas; por lo que más allá del análisis, puramente formalista, hemos buscado en las raíces, intentando hallar líneas de pensamiento y esquemas válidos que nos acerquen a la profundidad real de las obras; intentando captar el fenómeno cultural, desde el ambiente en el que surge, contextualizando las opciones, en las que intervienen consideraciones de reciprocidad entre el artista y su público, que no solo metamorfosean la obra "a posteriori", sino desde el mismo momento en el que surge teniendo implicaciones cualitativas, en la producción siguiente.

Seguimos así el cometido historiográfico en su sentido estricto, sin quedarnos en unos niveles meramente descriptivos o superficiales, que habrían conducido a visiones parciales, nada reveladoras.

Funcionan, pues, muchas circunstancias, tantas como corrientes, que van a influir en la configuración de la estética de los artistas, hasta el punto de encontrar en ellos adscripciones, no claras, dificultando su encuadre en movimientos puros, con lo que desembocamos en posiciones **eclécticas**, expresadas a través del Romanticismo "suave" y cándido de Romero Barros, el naturalismo de "escenas cotidianas"de Rafael Romero, el costumbrismo"localista" de Enrique Romero, y sobre todo,

la estética, fuertemente ecléctica, de Julio Romero, fruto del cúmulo de influjos y experiencias disímiles, ante los que se muestra receptivo..

Como venimos matizando, con el fin de tener un mayor conocimiento de la actividad intelectual del periodo tratado, hemos querido, en este estudio, integrar todas las disciplinas (historia, filosofía, literatura, arte...), que podían contribuir a un mayor conocimiento del panorama cultural, mostrándonos sensibles y entusiastas ante esta nueva realidad, tendente a la interdisciplinaridad, lo que conduce a la necesidad de replantear ciertas peculiaridades de los artistas, con adscripciones específicas e individuales descuadradas de movimientos genéricos; así por ejemplo,el Romanticismo "sui generis" de Romero Barros, el naturalismo académico de Rafael Romero, el costumbrismo folklórico de Enrique Romero y la estética personalísima,de fuertes connotaciones andaluzas de Julio Romero; con lo que queremos significar la dificultad de caracterizar a estos artistas por sus vinculaciones a líneas de pensamiento desarrolladas en otros puntos del país, o en zonas europeas, donde surgieron y evolucionaron de modo más puro, ensayando fórmulas más acordes con su nacimiento.

Como síntesis de cuanto venimos comentando, pensamos que esta trayectoria artística y teórica hay que analizarla,

por una parte, dentro de unas coordenadas **sincrónicas**, por lo que sus realizaciones supusieron para la época que les tocó vivir, de lo que ejemplos significativos son, la lucha de Romero Barros por reivindicar la declaración de Monumento de carácter Nacional para la Mezquita y la Sinagoga y el reconocimiento de su papel como referente cultural de primer orden, en la vida cordobesa; o los desvelos de Enrique Romero para que el maestro barroco Valdés Leal, ocupara el lugar merecido dentro de la historia del arte, con descubrimientos definitivos sobre el mismo.

Por otra parte, este planteamiento sincrónico quedaría incompleto, si no lo abordamos, también, desde una perspectiva **diacrónica**, ya que supondrá el punto de partida que nos permite entender comportamientos actuales, correlato indispensable que nos acerca hasta la comprensión evolutiva de nuestra historia cultural.

Finalmente debemos añadir, que este trabajo ha sido posible gracias al respaldo y empuje recibidos por numerosas personas, que desde una posición u otra han contribuido, de forma importante, a su realización.

Así las facilidades ofrecidas por Doña María Romero de Torres, han permitido investigar los archivos familiares de los artistas; a María Isabel Mudarra Barrero, mi agradecimiento por su interés diario, para que este trabajo

viera su fin, y que materializó tanto en la ayuda prestada, como en su estímulo constante en los momentos más duros de este periodo predoctoral; a mis padres, por su apoyo incondicional; a Manuel Zafra Gómez, por estar a mi lado a la hora de tomar la decisión de iniciar este proyecto; a aquellas personas que con cariño sincero se entusiasmaron con mi trabajo y en amigables charlas me alentaban a seguir adelante; y finalmente, al Dr. D. Ignacio Henares Cuellar, por darme la oportunidad de abordar el tema y abrirme el sendero de esta investigación, cuyas lagunas y errores sólo pueden ser imputados a la dificultad que representa introducirse en un periodo tan amplio y complejo como el que tratamos, pero que hemos concluido gracias a la confianza que ha supuesto el respaldo e inestimable colaboración y dirección de uno de los grandes especialistas en el periodo objeto de esta tesis.

2. RAFAEL ROMERO BARROS. BIOGRAFIA

Al brotar un relámpago nacemos
y aun brilla su fulgor cuando morimos
tan corto es el vivir.
-BECQUER-

La biografía de Romero Barros, que hoy nos ocupa, es la de un personaje polifacético y audaz, que dedicó su vida al "desarrollo" cultural, en el sentido más profundo de la palabra.

Cuando indagamos en la vida de este hombre, tan entrañable para todos aquellos que le conocieron y trataron, nos encontramos con rasgos que le definen como un hombre completo, modesto, altruista, entregado a la cultura, meticuloso, ordenado y luchador. La mejor definición la daban sus amigos "gran pintor y hombre de extraordinarias cualidades humanas".

De alma caritativa, sentía debilidad por ancianos y niños, inclinado hacia las clases desprotegidas; todo ello lo reflejará en muchos de sus cuadros, donde los mendigos y los niños juegan al unísono el papel de protagonistas; escribía y pintaba sobre la "Caridad" y es

tuvo al frente de la Asociación de Obreros de este mismo nombre. Fue portavoz del sentir de una época entregada con entusiasmo al desarrollo de las clases trabajadoras, este era el empeño al que debían prestarse todas las fuerzas vivas del país para sacar adelante a esta clase, que en aquellos momentos eran la mayor parte de la población española y cordobesa.

Fue una vida trascurrida a caballo entre Sevilla y Córdoba, auqnue era moguereño de nacimiento. Sevilla le daría la formación y Córdoba la madurez, aquí desplegaría toda su actividad de hombre emprendedor y difusor de cultura (1).

Vamos a intentar reflejar el semblante del pintor, el escritor y, sobre todo, del hombre, ya que estas son las facetas de Rafael.

Rafael Romero Barros viene al mundo el día 30 de mayo de 1.832, en la calle Ilascuras (2) del pueblecito onubense de Moguer. (3)

---

(1) Su amigo y discípulo Guillermo Belmonte Müller nos lo recuerda así:

Le dio el sol de Sevilla sus fulgores
Córdoba su paisaje sonriente,
y en libro y lienzo derramó un torrente
de arabescos, imágenes y flores

(2) Precisamente el Ayuntamiento acordó en el año 1.902 cambiar el nombre de la calle por el de Romero Barros.

(3) En aquel momento este pueblo pertenecía a la diócesis de Sevilla.

Conservamos una carta del secretario del Ayuntamiento de la ciudad de Moguer, con fecha 26 de abril de 1.906, en la que da la noticia de la calle en que nació el pintor:

> ... le remito ahora la copia del acuerdo capitular de 31 de Octubre de 1.902 dando su nombre a la calle "Ilascuras" , que según noticias, por entonces adquiridas nació el ilustre artista, en ella; pero se trata de una vía bastante mala, por la situación que ocupa, y además con el trascurso de los tiempos, si antes tuvo fincas habitables, hoy son bodegas, depósitos y casuchas, que no merecen, ni creo proceda lápida conmemorativa en ninguna de ellas.
>
> El señor alcalde actual, a quien ya conoce, tomó con gran cariño e interés este mismo asunto ó idea, hace bastante tiempo anterior a 1.902 y desistió de lo de la lápida, no sólo porque fue imposible señalar con fijeza la casa, sino teniendo en cuenta que las que hay que son pocas (hablo de las habitadas) son malísimas... (4)

Con todo ello tenemos elementos de juicio sufientes para señalar que Rafael no pertenecía a uan afmilia ilustre o conocida del pueblo, sino que era hijo de una familia de trabajadores cordobeses -sus padres eran de Pozoblanco- que habaían emigrado a Moguer en busca de una mejor situación económica. El mismo parecer se desprende de las informaciones que sus nietos nos han podido trnsmitir. Recuerdan cómo su abuelo luchó mucho para salir adelante,

---

(4) Esta carta fue enviada a Ramirez de Arellano.Apéndice documental Nº II (Doc).
Posteriormente la prensa se hace eco del cambio de calle: "Noticiero Sevillano" 6 de Diciembre de 1.917. "El Defensor de Córdoba" 6 de Diciembre de 1.917. "Diario de Córdoba" 7 de Diciembre de 1.917. "Diario Liberal" 7 de Diciembre de 1.917.

en un ambiente poco favorable, ya que nunca estuvo muy sobrado de dinero. A la luz de estos testimonios tendremos que plantearnos las posibilidades de un hombre nacido en un ambiente humilde y l a superación que supondrá alcanzar un estatus de privilegio cultural y artístico muy lejano de su humilde círculo familiar.

Fue bautizado el 31 de Mayo en la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Granada y le fue impuesto el nombre de Rafael Fernando Antonio de la Sma. Trinidad. Era hijo de Rafael Romero Jiménez y de Antonia Barros, siendo su padrino D. ILdefonso Barrena (5). Su padre, Rafael Romero, por razones de trabajo,se trasladaría a Sevilla cuando su hijo contaba tan sólo tres meses de edad. De sus padres apenas sabemos nada; como ya hemos comentado su posición humilde queda perdida entre el resto de trabajadores sevillanos de aquella época, lo que nos hace perderle el rastro hasta que Rafael empieza a brillar por sí mismo, esto no ocurrirá sino poco después.

Sevilla servirá de marco a Rafael para su formación intelectual y artística, que pasados los años desarrollará con extraordinaria vocación y lucidez.

La bella ciudad andaluza, vería a nuestro pintor transformarse de niño en adolescente. Son los años de aprendizaje y contacto con el mundo, y es allí donde recibiría la impronta que marcaría su devenir artístico.

A los doce años ingresa en la Universidad Literaria

---

(5) Datos extraidos de su partida de nacimiento. Apéndice documental Nº I (Doc.).

de Sevilla (6), donde realiza estudios varios.

No fue muy brillante como estudiante; no debía gustarle mucho la enseñanza en los estrechos límites de un aula, por lo que con frecuencia escapaba a las enseñanzas teóricas para distraerse visitando diversos lugares de la ciudad que impactaba en sus ojos y le enseñaban la verdad del aprendizaja directo.

Con los años fue guiando sus pasos hacia el mundo del arte, decantándose por la pintura, en detrimento de las clases teóricas, esta es la razón de que en el último curso la calificación global fuera de Regular, aunque,

---

(6) En el año 1.844, queda matriculado en el primer año de Filosofía. Realiza estudios de Gramática y clásicos latinos obteniendo la calificación de **Sobresaliente**. Al año siguiente, 1.845, lo encontramos matriculado en cuarto curso de Filosofía obteniendo una puntuación global de **Bueno**. Un año después, en quinto curso, obtendría una puntuación global de **Regular**.

Cursó los siguientes estudios:

-Un curso de Lógica, Gramática General y matemáticas.

-Un curso de continuación de la lengua castellana, traducción de los clásicos latinos, composición, complementos de aritmética, álgebra hasta las ecuaciones de segundo grado inclusive, geometría, trigonometría rectilíneca, geometría practica, continuación de la lengua francesa, principio de moral y religión y elementos de geografía.

-Un curso de elementos de Retótica y Poética, traducción, composición castellana y latina, elementos de Fisica Experimental, botánica, nociones de química y de Historia Natural.

Ello lo realiza en los años comprendidos entre 1.844 y 1.847.

Archivo de la Universidad Hispalense. Sevilla. Expediente académico Nº 216-193. Apéndice Documental Nº III y ss.

cómo no, hay que tener presente la dureza y rectitud de los profesores que le impartieron las clases..

Las clases de Fisica Experimental y Química le fueron impartidas por Don Fernando Santos Castro, las de Retórica y Poética por Francisco Rodriguez Zapata, el mismo que fue profesor de Gustavo Adolfo Bécquer, y que si bien era poeta. nunca llegó a tener un puesto relevante en el mundo literario, aunque sí hay que reconocerle que luchó mucho por que el Romanticismo se desarrollara en nuestro país. Este fue su maestro y el hombre que logró darle una formación literaria suficiente para que Rafael Romero se defendiera con la pluma con evidente soltura, como lo demostrará en la gran cantidad de escritos que de él se conservan, tanto de corte artístico como literario -y que tendremos ocasión de comprobar en el apartado dedicado a su vertiente como escritor-.

Las clases de Historia Natural le serían impartidas por el catedrático Don Antonio Machado, nada que decir de este ilustre sevillano, abuelo de nuestro querido poeta, y que tanta influencia tuvo en el desarrollo de las tradiciones regionales, pero sí señalar que dejaría una importante impronta en Rafael ya que le enseñería a amar la Naturaleza, a apreciar lo más menudo de la creación y la inmensidad de la misma. Poesía y Naturaleza serán, pues, dos características principales perceptibles desde entonces en la obra de nuestro pintor y patentes, sobre todo, en sus **Paisajes.**

No debemos olvidar estas raices intelectuales que moldearan el joven espíritu del moguerño, incidiendo profundamente en su forma de pensar, por ello a lo largo de su vida no hará sino desarrollarlas (7).

---

(7) Por estas fechas vivía Rafael Romero en la calle La Vida, en el castizo barrio de Santa Cruz, Nº 1 y 4; Estuvo a cargo de Don Pedro Espejo, el primer año , y de Don Francisco Moreno los últimos.

Esta formación intelectual la completará con el aprendizaje técnico de la pintura. Por estas fechas inicia sus primeros balbuceos pictóricos, en serio, con le paisajista sevillano **Manuel Barrón** (Sevilla,1.814-1884). En este primer acercamiento al mundo del arte, tendrá como punto de referencia a los clásicos barrocos,a los que copia incansablemente, como tantos otros pintores de la escuela sevillana de estos años, lo que ejercerá una influencia digna de mención en sus obras de primera época y perdurará, de forma perceptible, a lo largo de toda su carrera pictórica. Sabemos que en Sevilla, en aquellos años, destacados artistas como los hermanos Dominguez Bécquer, Cabral Bejarano, José Roldán, Rodriguez de Guzmán, los hermanos García "Hispaleto" ... y otros estaban conduciendo la época por vías del costumbrismo (8). Esta fue la generación con la que convivió Rafael, estos sus compañeros y amigos.

Va tomando cuerpo, así, una generación de pintores-literatos que revitalizarán la Andalucía del Siglo XIX. Se creó un caldo de cultivo muy propicio para el desarro-

---

(8). Esta huella costumbrista perdurará a lo largo de toda su vida y de hecho mantiene relaciones amistosas con un gran pintor de escenas costumbristas como José García Ramos (1.852-1.912), estrechamente unidos, hasta los últimos años de Rafael Romero, como prueba la carta que conservamos fechada en Sevilla el 26 de Enero de 1.892. Apéndice Documental Nº XIII (Ep.).

llo del Romanticismo, al tiempo que empezaba a crecer un desmesurado amor por lo regional.

Arraigará un polifacetismo vivaz, por el ansia de culturizar las clases populares y de luchar en pro de Andalucía. Por ello no extraña que la labor pictórica y literaria fueran unidas.

Tenemos el ejemplo de los entrañables amigos de Rafael, los hermanos Bécquer (9). Toda una estirpe de grandes artistas que consiguieron renovar la poesía, pero que antes que literatos fueron pintores. Gustavo Adolfo Bécquer cultivó con pasión la pintura, pero debió desmonarse ante las palabras de su pariente el pintor Joaquin Dominguez: "Tú no serás nunca buen pintor, sino mal literato". La historia se encargará de desmentir estas palabras de desaleinto, aunque tal vez ya era demasiado tarde para Gustavo Adolfo Bécquer.

Precisamente tras consagrarse como poeta dedicaría una de sus **Rimas** a Rafael ROmero Barros:

Hoy la tierra y los cielos me sonrien;
hoy llega al fondo de mi alma el sol
hoy la he visto, la he visto y me ha mirado
Hoy creo... en Dios.

Al brotar un relámpago nacemos
y aun brilla su fulgor cuando morimos
tan corto es el vivir.

---

(9) Fruto de esta amistad serán los dibujos que Valeriano Bécquer dedicaría a Rafael, conservados, hoy, por sus nietos.

También sabemos que cuando los hermanos se trasladan a Madrid mantuvieron correspondencia con nuestro pintor.

Las glorias tras que corremos
sueños son al fin que perseguimos
Despertar es... morir (10)

Como hemos dicho en el taller de Barrón y con estos compañeros, se inicia Rafael Romero en el quehacer pictórico. De su maestro tomará bastantes influencias; una de ellas será decisiva en el posterior desarrollo pictórico de Rafael, se trata del gusto por el **Paisaje** (11). Barrón es un pintor romántico, detallista y fino, muchas veces ingenuo y simplista, pero será ante todo, un maestro (12), por ello sabrá imprimir en sus alumnos ese amor por la pintura que pone en sus cuadros, tan necesario para dar cuerpo a la creación y unidad al tema representado.

De él aprenderá, también, el empleo del color y la luz, la utilización del claro-oscuro, en su matiz trágica, característica muy presente en las obras de los primeros años, pero que motivado por su pasión por lo natural y humano le harán abandonarlo en favor de una mayor luminosidad y alegría en los temas, en éstos la luz impacta en los objetos dándoles un cariz optimista y desenfadado.

---

(10) La primera estrofa es la conocida Rima XVII, aunque modificada en la puntuación. Ignoramos la razón por la cual el resto de la Rima no aparece publicada. Nosotros ehmos recogido el manuscrito de la misma que aparece en el catálogo.

(11) Precisamente su Paisaje **Vista de Sevilla** es una copia exacta de otro del maestro. Aunque tiene obras muy influenciadas por él que recogemos en el apartado dedicado al paisaje. Sobre todo, en su primera época esta presencia del maestro se hace más transparente y sus tipos andaluces no hacen sino apoyar estas adscripción a la pintura sevillana del momento.

(12) Profesor de perspectiva y Paisaje de la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente Director.

Todo ello teniendo, siempre, el dibujo como punto de referencia. Pincelada detallada y minuciosa que no abandonará nunca (era un académico y ello lo manifestará a lo largo de su vida). Estas primeras experiencias supondrán mucho en su carrera artística ya que a través del mismo Barrón le llegará la influencia de Villaamil, David Roberts y los paisajistas ingleses. Influencias que más tarde abordaremos con detenimiento.

Además de su aprendizaje en el estudio de Barrón pasó por la Escuela de Santa Isabel de HUmgría, lo que también servirá a Rafael para comprender la necesidad de este tipo de escuelas, como centros de instrucción popular. Esta idea le llevará a impulsar una escuela de este tipo a su llegada a Cordoba.

Años más tarde contraerá matrimonio,en la capilla del Sagrario de la ciudad hispalense, con la sevillana Rosario Torres Delgado, fruto del cual son sus ocho hijos: Eduardo, Carlos, Rafael, Enrique, Rosario, Fernando, Julio y Angela.

De todos ellos, -como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo-, sólo tres seguirán los pasos del padre, de alguna manera, atendiendo a sus diferentes facetas.

Rafael (1.865-1.898). Fue un gran pintor, magnífico dibujante, que hubiera dado grandes muestras de su talla, si la muerte no le hubiera llegado tan prematuramente, cunado tan sólo comnezaba a dar los primeros frutos de sus posibilidades artísticas y cosechaba los primeros éxitos. Debemos intuir por ello las dotes de este pintor que se fueron con él, de las que sólo nos dio una pequeña muestra, magnífica por cierto; hubiera llegado muy alto de haber vivido más años. A entender de todos cuantos han visto sus pinturas era el mejor de los

Romero de Torres; su muerte nos privó sin duda de un gran artista.

Enrique (1.872-1956). También tenía dotes de buen pintor como reflejan los cuadros que de él conservamos, pero orientó su vida hacia la práctica teórica. Se convierte en el erudito local de la época, dejándonos una gran cantidad de escritos sobre arte que le hacen merecedor de contar entre los más destacados estudiosos de arte del momento. Será quien siga los pasos de su padre en el quehacer cultural de primeros de siglo. Y **Julio**, el más conocido de todos; era el más pequeño de los varones y el único que consiguió alcanzar la fama a nivel mundial, honrando así el nombre de toda una familia de artistas, que debemos revitalizar, ahora.

El resto de los hijos pasaron desapercibidos para el campo del arte. El mayor de todos Eduardo, era banquero de una casa privada cordobesa, la Banca de Pedro López. Se había casado con Ana Trilleros, y tuvieron dos hijos Eduardo y Carolina.

Carlos, aficcionado a la escultura, también hizo sus pinitos en pintura, aunque muy joven emigró a Buenos Aires, muriendo a los pocos años, dejando sumida a la familia en honda tristeza.

Fernando, era un gran dibujante lineal e ingresó en el cuerpo de hacienda, llegando a ser Interventor.

Tanto Rosario como Angelita quedaron solteras, dedicadas al cuidado de su madre; sólo Angela se ocupará en cierto modo de la cultura, cuando muere Enrique. Será ella la encargada de seguir la labor de su hermano y de ordenar, en parte,, todos los trabajos de éste, así como de representar a la familia en cuantos actos culturales se programen.

Hay que señalar, sobre todo, la vocación de padre de Romero Barros. Lo demostró a lo largo de toda su vida

ya que en todo momento se preocupó de que sus hijos consiguieran una buena posición y pleno éxito en sus actividades. Se desvivió para que Rafael consiguiera su anhelada pensión en Roma y para que a su vuelta estuviera al lado de los considerados mejores, ya que a partir de aquel momento se esperaba lo mejor de él. No le duelen prendas a la hora de buscar el apoyo necesario; con tal motivo escribe al Gobernador de Sevilla, Enrique Leguina, en 1.884 (13). La contestación del Gobernador es significativa, en este sentido, ya que da su apoyo y la promesa de una recomendación en favor de Rafael y ante el pintor Puebla. El deseo de su padre era que se educara, también, junto a Madrazo, para ello escribe a su siempre amigo Rodrigo Amador de los Rios (14),instandole a que abogue por su hijo ante los mejores pintores de Madrid, ante aquellos pintores oficiales del momento como eran Federico Madrazo y Dioscoro Teófilo Puebla. Sabemos que Rafael, hijo, pasó la mayor parte de su vida en Madrid aprendiendo el arte de la pintura, simplemente porque éste era el sitio que su padre le aconsejaba para triunfar. El sabía muy bien lo que era caer en el provincianismo y no quería lo mismo para sus hijos.Una vez más estamos ante el complejo problema del triunfo, ante todo lo que le circunda y ante la diferente categoría de los "géneros" en arte. Es necesario ser "oficialista" antes que pintor libre y veraz.Esta era la experiencia que Romero Barros tenía; más que nada porque él practicaba un tipo de pintura no demasiado apta para para triunfar, en aquel entonces. Sus hijos seguirían por otros derroteros inspirados, sin duda, por la experimentada voz de su padre. Julio necesité estar en Madrid pa

---

(13) Conservamos la carta del Gobernador, atendiendo las rogativas de Rafael Romero.Apéndice Documental Nº III

(14) Conservamos la carta de Amador de los Ríos. Apéndice Documental Nº IV (Ep.).

ra alcanzar la fama, allí montó su gran estudio rodeado de un esoterismo deigno de estudiar, sobre todo, para llegar al significado de su obra, siendo esta la línea que nos interesa, y que veremos más adelante.

Córdoba sólo fue el refugio durante breves temporadas. Enrique fue el que más se contagió del espíritu de su padre, ya que desde el primer momento fu él quien acompañaba en todas las cuestiones burocráticas,a au padre, realcionadas con los múltiples cargos oficiales que tenía.

Todo este mundillo cuajará en el joven muchacho, ya que siendo adolescente los amigos de su padre coinciden en señalarle como "inteligente, simpático y despierto". Heredará de su padre el interés por la Teoría del Arte y el deseo de recontruir la historia artística de épocas pasadas como contribución al desarrollo del presente. Su padre se ocupó de que él se quedara con el timón de sus cargos oficiales para que fuera el continuador de la labor que años atrás él había emprendido.

Su deseo fue siempre luchar por todos. Por tal motivo cuando Carlos decide emigrar a Buenos Aires en 1.889, en busca de fortuna, como tantos otros jóvenes, Rafael Romero recurre a todos sus amigos para que el muchacho lleve las cartas de presentación necesarias para abrirse camino en el Nuevo Mundo. Con este motivo le escribe a Velázquez Bosco y al Arzobispo de Sevilla(15). Fue aquella una etapa muy dura para Rafael, y un gran disgusto para la familia el hecho de que Carlos emigrara

---

(15) Velázquez Bosco le dice que la carta de recomendación se la debería dar el hijo de D.C. Martos que tiene un hermano en Buenos Aires, como directivo de una empresa de Ferrocarriles. Apéndice Documental Nº XI
El Arzobispo de Sevilla le da una carta de recomendación para el arzobispo de Buenos Aires. A.D:Nº X

a tierras tan lejanas. Ello se incrementa cuando dos años más tarde pierde a este hijo emigrado, sin que tan siquiera pudiera acompañarle en sus últimas horas. Es entonces cuando Rafael nota la presencia de sus múltiples amigos. éstos fueron los encargados de animarle y darle fuerzas, primero por la marcha de su hijo y luego por su inesperada muerte

De espíritu estremadamente sensible llegó a interesarse por el arte en todas sus facetas. No sólo se dedicará a pintar sino que ya desde su época sevillana observamos su preocupación por la docencia, pues aquella escuela de la que había que había sido alumno, le acogerá como maestro. Pintura y docencia son dos actividades que ya no abandonará nunca, a las que unirá sus facetas como restaurador y conservador, así como crítico de arte.

En 1.862, cuando contaba con treinta años de edad, viene a Córdoba con una personalidad ya formada, llamado por Don Pedro Sabau y Larroya, director general de Instrucción pública, para ocupar el cargo de conservador del Museo provisional de pinturas de Córdoba (16). Este puesto será la base de operaciones de una vastísima promoción cultural, a todos los niveles. Muchas serían las aportaciones que Romero Barros podía hacer en una Córdoba con escaso desarrollo cultural. No puede decirse que hubiera una escuela de pintura , como la que por ejemplo había en Sevilla, desde donde él venía. Ardúa tarea la llevada a cabo por nuestro pintor hasta llegar a conseguir un nutrido grupo de pintores, dignos representantes de la pintura cordobesa de fines del Siglo XIX.

Este MUseo que él venía a dirigir era un museo en formación, museo mixto de arqueología, pintura y escultura; "formado por los objetos confiscados a la Iglesia tras el decreto desamortizador de Mendizabal (1.836-38),

---

(16)Apéndice Documental Nº XIX (Doc).

y que como tal, llevaba funcionando en Córdoba desde 1.854 bajo la dirección de un mediocre pintor que llegó a dominar y ser protagonista de todas las actividades relacionadas con lo artístico en la mortecina Córdoba de la primera mitad de la pasada centuria, el baenense Diego Monroy y Aguilera." (17)

El nombramiento lo recibe el 30 de mayo de 1.862 y el sueldo estipulado para le cargo es de 4.000 reales anuales; a partir de este momento el mundo cultural cordobés empieza a adquirir un nuevo rumbo, movido por el inquieto espíritu de Rafael ROmero. Este hombre meticuloso (18), sagaz y profundamente humano (19) será quien mueva los hilos del desarrollo socio-cultural, ya que su labor no se centrará en este aspecto concreto sino que estará presente en todo aquello novedoso que se produzca y será el impulsor de numerosas obras que iremos analizando a lo largo de nuestro estudio.

Además de este cargo oficial, tal vez lo que más engrandece al maestro moguereño es su labor docente, como formador de nuevos pintores; ello lo consiguió mediante la actuación en dos frentes diferentes, a través de la

---

(17) PALENCIA, José Mª:"Un polifacético espíritu vital". Diario Córdoba. Jueves 20-junio-1.985. Pág. 20.

(18) De esta meticulosidad nos queda el dato de los borradores de sus escritos, donde da muestras de su sentido de orden y pulcritud. Apéndice Documental Nº XVIII(Ep.).

(19) Esta humanidad la extendía a todos los niveles,pero sobre todo era muy querido de sus amigos a los que siempre trató de ayudar y sacó de más de un apuro. Estos acuden a él en casos de necesidad co-

Escuela y su estudio.

Una vez en Córdoba, Rafael empieza a integrarse plenamente en la cultura y en el mundo artístico, así y aunque Romero Barros no fue muy amigo de los certámenes pictóricos se presenta en 1.862 a la Exposición de Londres con el cuadro titulado **Un Frutero**. Es difícil decir con certeza de qué cuadro se trata pero podemos intuir que es el **Ramo de Naranjas** existente en el Museo de Murcia, firmado en Sevilla en 1.861. Fue este un cuadro que Romero Barros envió a la Exposición y perdió totalmente la pista del mismo, prueba de ello es una carta que le remitió Ramirez de Arellano el 8 de abril de 1.888 (20). En esta carta le dice que ha visitado el Museo de Murcia y ha encontrado algunas novedades entre ellas diversos cuadros donados por el Ministerio de Fomento "y entre los que he hallado uno pintado por V. del que V. creo que no tenía noticias hace veinte y tantos años. El cuadro en cuestión es un Ramo de Naranjas (muy hermosas por cierto) está firmado R. Romero y tiene la fecha de 1.861. Si yo no estoy equivocado este cuadro lo mandó V. a la exposición de Londres y no ha vuelto V. a saber de él. No es así?"

Por los datos podemos intuir que se trata de la obra que hemos comentado, aunque en otras fuentes hemos encontrado que el cuadro en cuestión, perteneciente al Museo de Murcia, es el que Romero Barros presen

---

(19) mo Rafael de Sierra y Ramirez (carta del 10 de noviembre de 1.878) que le pide dinero prestado (200 reales) para pagar una deuda a que debe hacer frente. En este sentido, se trata de un gesto digno de admirar, sobre todo, cuando sabemos que Rafael nunca andaba sobrado de dinero ya que en más de una ocasión tuvo que pedir prestado hasta que llegara la cantidad que estaba esperando.

(20) Apéndice Documental Nº VIII (Ep.).

tó a la Exposición de París de 1.878 (21) en el que se habla de un cuadro presentado en el que se puede ver un ramo de flores y frutas. Pero atendiendo a la carta encontrada y a las fechas creemos más certera la primera información.

Poco más tarde, cuando Romero Barros sólo llevaba tres años en Córdoba se le presenta la gran oportunidad, ya que la Diputación tenía el empeño de crear una Escuela Provincial de Bellas Artes en Córdoba y desde el principio él será el verdadero animador de la Escuela.

Desde este punto su labor sería verdaderamente trascendental, ya que, y respondiendo al ídeal pedagógico de enseñar, pues fue profesor, y de dirigir a los artistas incipientes de la época, vendría a convertirse en el paladín de las enseñanzas plásticas en la ciudad de la Mezquita. Es muy difícil, por ello, cuantiifcar la importancia de sus enseñanzas; con él se formarán toda una generación de nuevos pintores, siendo esta labor como maestro de artistas lo que más engrandece su personalidad. Además de sus hijos Rafael, Enrique y Julio, otros discípulos suyos alcanzarán cotas como Muñoz Lucena, Mateo Inurria, Villegas Brieva, Juan Montis, Cavides y una larga lista de maestros y artesanos cordobeses.

Es difícil averiguar las razones del nacimiento de la Escuela de Bellas Artes. Sin duda debió influir la existencia de una Academia en Sevilla y cómo no el deseo de elevar el nivel cultural del pueblo. Todo en un ambiente romántico de mediados de siglo en el que se pretendía

---

(21) Consevamos un documento de la Comisaría Delegada de la Exposición Universal de París fechado el 10 de Octubre de 1.877, en la que se pide su participación para la Exposición a celebrar en 1.878.Es decir que partiicpó en ella, aunque no creemos que dicha obra. Apéndice Documental Nº XXXIII (Doc).

un acercamiento a los valores raciales de cada nación y cada pueblo.

Fue de gran trascendencia la intervención de Don Rafael J. de Lara y Pineda, vicepresidente de la Diputación cordobesa, quien dio el empujón necesario para poner manos a la obra (22). E n el programa de la Escuela de artes industriales ocuparán desde el primer momento un puesto relevante , ya que ello significaba un mayor acercamiento al pueblo y, como no, era también fuente de beneficios económicos, tan necesitados en aquella época (23).

---

(22) La Escuela de Bellas Artes de Córdoba, ,se fundó en virtud de un acuerdo de la Diputación Provincial, de la que era Vicepresidente Don Rafael J.de Lara Pineda, cuya corporación, penetrada de la urgente necesidad de facilitar los medios conducnetes a hallar el renacimiento de las artes del buen gusto, por tanto decaidas, á la altura que el buen nombre y la importancia cada vez más creciente de esta ciudad reclamaban, no sólo en sus manifestaciones respectivas á las bellas artes, sino en sus infinitas aplicaciones á las artes mecánicas é industriales, concibió este patriótico proyecto,y pidió al gobierno superior la autorización competente, siéndole concedida con plenas facultades para establecer este instructivo centro, formar el plan de sus estudios y el de un reglamento especial que los rigiese por Real Orden de 20 de Febrero de 1886 RAMIREZ DE ARELLANO Y GUTIERREZ: PAseos por Córdoba. Córdoba, 1.981 Pág. 274.

(23) Se impartían las asignaturas de aritmética y geometría; dibujo lineal y adorno; anatomía pictórica y dibujo de figura. En principio sólo había cuatro profesores:

-Don José Saló, irector; don Rafael Romero Barros, secretario, don Francisco Ceynos, contador; y don Narciso Sentenach.

Rafael Romero Barros impartía clases de dibujo y figura, y en Diciembre por ser excesivo el número de alumnos matricualdos en el primer año fue de 135. A pesar d ela estrechez de medios la Escuela sigue adelante y en 1.868, celebra la priemra Exposición en el Csino Industrial, con temas sobre la Historia de Córdoba y otros de interés.

En un primer momento fue nombrado director de la Escuela, Don José Saló, como promotor de la idea, aunque Romero Barros fue llamado para redactar las bases fundacionales.

Poco después Rafael Romero sería nombrado director de la misma, según nos cuenta Ramirez de ARELLANO (24).

Empezará a actuar como director durante el curso 1.870-71 (25)

Con el tiempo la Escuela recibe numerosas mejoras y es precisamente al alma emprendedora y perfeccionista de Rafael Romero Barros a quien hay que agradecerselas.Hemos encontrado suficientes muestras de admiración hacia su persona: y el reconocimiento unánime para pensar que fue en todo momento el alma y vida de esta Escuela (26)

---

(24) Don Rafael ROmero, Catedrático Secretario desde su fundación, nombrado director por la Diputación provincial el 14 de Octubre de 1.870 (en virtud de la renuncia de dicho cargo por Don José Saló), como recompensa a sus servicios y antigüedad, y a petición unánime de la JUnta de Profesores, el cual tiene a su cargo las clases superiores del antiguo y del natural, y la de colorido, de creación reciente, desempeñada por su voluntad gratuitamente.
RAMIREZ DE ARELLANO: Op. Cit. Pág. 275.

(25) Rafael Romero Barros, así como Rafael Jiménez Castilla, catedrático del taller de aplicación de modelado a la talla en madera, y Juan Rodriguez Sánchez, profesor de construcción y estereotomía,desempeñaban sus plazas "voluntaria y gratuitamente".

(26) "Por estas y otras muy atendibles razones, debe protegerse este útil establecimiento, si bien concentrándolo a su verdadero objeto, al que debe dedicarse todo el cuidado de sus profesores y de la parte inspectora, á fin que siga dando el fruto que hasta ahora han recogido los alumnos con la acertada dirección del pintor y literato D. Rafael Romero Barros, y demás profesores, que á los suyos unen su laboriosidad y celo en pro de la enseñanza".
RAMIREZ DE ARELLANO: Op. Cit. Pág..276

Hacia el año 1888 la Escuela cuenta con 643 alumnos, todo un record, debido al impulso dado por Rafael Romero (27).

Aquella escuela fue transformándose y hoy su más digna heredera es la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos.

Debemos atender a otro aspecto mucho más interesante, como es el valor en sí de la creación de esta escuela, por parte de nuestro pintor. La puesta en marcha de la Escuela fue para Rafael muy importante, porque con ello daba a la vez satisfacción a dos de sus más grandes ideales: el artístico y el humanitario. Romero Barros era también un filántropo. Como hemos advertido escribe las bases de"La Caridad" y en el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes, que él mismo redacta, se transparenta vivamente este noble sentimiento (28), no mal entendido, como lo es para tantos que sólo ven en esta palabra la limosna y la compasión, sino en su elevado sentido de amor al prójimo.

Así pues, si hemos de dibujar la figura de Rafael Romero Barros, más que fijándonos en su labor externa y admirable del centro que contribuyera a formar, habríamos de penetrar en el espíritu que lo engendró y que se refleja en el interesante y ya mencionado. "El objeto

---

(27) En 1.900 sólo había 361 alumnos ya que cuando Rafael muere la Escuela empieza su época de decadencia y franco declive, los alumnos empiezan a descender, no sabemos si por las circunstancias históricas.

(28) Sentimiento expresado, por otra parte, insistentemente en su obra plástica: **MEndigo**, **Mendigas**, **Cantores callejeros**...

de esta Escuela -dice su artículo cuarto- es la instrucción de todas las clases facilitándoles por medio del dibujo y otras enseñanzas el aprendizaje y la perfección de los oficios y artes a que se dediquen", artículo que queda redondeado en intención con el siguiente que dice: "La enseñanza es gratuita y los alumnos no satisfarán cantidad alguna por matrículas, examen ni otro concepto".

Este Reglamento, como decimos es de gran interés por el cuidadoso detalle con que todo él está previsto. Se anticipa a muchas realizaciones actuales, resultando, sin duda, un modelo en su género. Y, sobre todo, hay que destacar el interés que demuestra por sus alumnos a los que lejos de considerar como meras abstracciones, como entes a los que hay que ajustar a la rigidez de unas normas pedagógicas y disciplinarias, trata con un sentido paternal y humano, estableciendo como incentivos numerosos premios, procurando mantener contacto con los padres, de modo especial para controlar la asistencia , y perfilando becas de estudios en Madrid y en el extranjero. El mejor ejemplo de todo ello lo tenemos en sus hijos y también discípulos.

Romero Barros era un verdadero maestro, su gran pasión era enseñar e inculcar a sus alumnos el amor por la pintura. Se ocupaba en todo momento de instruir a sus alumnos y de dirigirlos. Es muy intereante en este sentido la fotografía (29) tomada en el patio de la antigua Escuela de Bellas Artes, que recoge la instanta -

---

(29) Debido al interés de la misma la adjuntamos en el catálogo.

nea del maestro dando clases de pintura a sus alumnos. Vemos a Rafael dando las oportunas orientaciones al discípulo que sentado delante del caballete da los últimos retoques a sus obra. Podemos comprobar cómo Romero Barros hace copiar a sus alumnos las obras que él mismo realizaba, como es el caso que nos presenta en esta fotografía, donde el cuadro que se está copiando es el titulado **Mendigas** (1.874). Mientras otros alumnos toman apuntes que luego les servirán para llevar al lienzo. Esta íntima relación con sus discípulos es muy interesante pues nos permite intuir las influencias que pudo ejercer en todos estos jóvenes, algunos de los cuales llegarían a ser destacados artistas. Los cuadros de esta época, de todos sus discípulos, tienen mucho de la manera de hacer de Rafael Romero. La pincelada menuda,el color vivo, las aguas cristalinas, el gusto por los niños y el paisaje, son características que vemos en todos sus seguidores y también en los primeros cuadros de sus hijos, sobre todo de Rafael, que casi llegamos a confundir con los de su padre.

El seguía muy de cerca a todos sus alumnos, actitud que se transparenta a través de su correspondencia, ya que una carta enviada por Concha Muñoz, una de sus discípulas, recoge hasta qué punto dependían sus alumnos de él. En ésta le pide, precisamente, alguan obra para pintar:

> "Quisiera que hiciera el favor de mandarme un paisaje muy bonito para empezarlo enseguida, y si V. le viene bien que cambiemos esta semana loa días... no quisiera perder lecciones" (30)

---

(30) Apéndice Documental Nº XV (Ep.)

Como vemos, además de la enseñanza oficial canalizada a través de la Escuela, Romero Barros impartía lo que llamamos clases particulares, tanto en su casa como a domicilio. Estas clases eran recibidas, preferentemente por miembros de la alta sociedad, porque eran los que podían pagar. La aristocracia manda a sus hijos -en su mayoría hijas- para que reciban clases de pintura (31).

Este es el caso del Marques de las Escalonías que manda a su hija a las clases de dibujo que impartía Rafael Romero. Todo ello lo hacía para ganarse un dinero que necesitaba, pues a pesar de sus numerosos cargos, no tenía una posición holgada, precisamente.

Desde el punto de vista pedagógico, interesaría hablar con más tiempo, de la organización de las enseñanzas, que responde como es natural a criterios de la época. En este sentido las palabras anteriormente citadas de Ramirez de Arellano resumen perfectamente las razones de creación del centro. (32).

En efecto, habían pasado, tras larga y enconada lucha, los años de la tiranía clasiscista, y toda Europa se entregaba a un nuevo quehacer artístico bajo el signo del romanticismo. En España el romanticismo no es ninguna novedad -como dice el Marqués de Lozoya- sino la rehabilitación de sus valores más característicos.

Esta rehabilitación, este buscar las esencias de lo español, todavía bastante olvidadas en arte es lo que pretende la Escuela, sobre todo tratándose de Córdoba, donde otra institución docente, la Academia que Caballero Góngora había intentado poner en marcha -con bastantes problemas, por cierto- intentaba mantener, a toda costa la impronta académica.

---

(31) Remitimos a la propia obra de Rafael Romero, ya que en **Lección de Guitarra** (1.880) se trata, precisamente, este tema de las lecciones a domicilio.

(32) Véase nota 22.

La labor desarrolalada por el centro estuvo a la altura del esfuerzo y valía de sus fundadores y de la generosa aportación de la Diputación Provincial, cuyo gesto, poco común en aquel entonces, de crear y mantener a sus expensas una Escuela de Bellas Artes, merece especial elogio.

Como ya hemos señalado los alumnos fueron cada vez más numerosos, y las obras presentadas en las frecuentes exposiciones merecieron el elogio unánime de los contemporáneos.

El mismo tomaba parte en los certámenes, en los que participaba junto a sus discípulos para animarlos a prosperar en el mundo del arte.

EN 1.869 se presenta a la Exposición del Casino Industrial Agríc Comercial de Córdoba en el que es premiado con medalla de plata de priemra clase, por su cuadro al óleo, **Un Paisaje**. Con este motivo se le propone, así mismo, para socio de mérito de este casino. (33)

Aunque también se da a conocer en otras provincias y en 1.872 se presenta a la Exposición celebrada en el Liceo de Málaga. La obra que presentó figuraba en el catálogo de la Exposición con el número 61, adjudicándosele un premio de primera clase. Al mismo tiempo se le dice que este Liceo desea comprar la obra, para lo que se le pide fije precio (34).

A este mismo espíritu de animar la cultura cordobesa respondía la Exposición del Csino cordobés celebrada en 1.874 a la que presenta **cuatro paisajes** y la Exhibición organizada por la Sociedad Económica y la Academia General de Ciencias y Nobles Artes de mayo de 1.877 y a la que presentó las siguientes obras, "una colección de es-

---

(33) Conservamos el documento que le acredita como tal; título fechado el día 6 de Julio de 1.869. Apéndice Documental Nº XXX (Doc).

(34) Apéndice Documental Nº XXXI (Doc.).

tudios de paisage de la Sierra de Córdoba, y algunos de los alrededores de la capital; una jitana, una mendiga que acompañada de dos hijos pequeños está sentada a orillas de un camino en unas peñas, abrumada de necesidad y de cansancio; un efecto de sol, y una cantadora andaluza" (35). Exposición a la que también presentará unos cuadros el más destacado de sus discipulos, Muñoz Lucena.

Este se celebróa con motivo de la visita de S.M. el rey, don Alfonso XII, a Córdoba, tras la pacificación española, acompañado por su hermana Isabel de Borbón, pricesa de Austria.

Llegó a Córdoba procedente de Granada y Antequera el 2 de abril de 1.877, siendo acogidos por los condes de Torres Cabrera. durante esta estancia en Córdoba, Romero Barros mantiene contactos con el rey,al que ya conocía, tras su estancia en la corte en Febrero de 1.875 para pintar su retrato (36), ya que como pintor era muy admirado,y hasta el propio rey adquiriría una de sus obras durante esta breve estancia en Córdoba, la titulada **Cercanías de la Huerta de Morales**. Esta relación le valdrái al pintor la consecución del título de pintor de Cámara concedido el 14 de abril de 1.877 (37)

Al hilo de esta labor como profesor y director de esta Escuela, de sus enseñanzas particulares y de su pasión por la pintura, Romero Barros será el encargado de con-

---

(35) ROMERO BARROS, R.: "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. 8

(36) Retrato del rey Alfonso XII iniciado el 27 de Febrero de 1.875. Apendice Documental Nº XXVIII (Doc.)

(37) Apéndice Documental Nº XXXIX (Doc.)

servar y restaurar las obras del pasado.

Esta labor de restaurador la realizaba el pintor en su propio estudio contiguo a la escuela, al que llegaban, procedentes del Museo, los más diversos cuadros que él se encargaba de limpiar y restaurar con una paciencia de orfebre y con una técnica nada desdeñable. Restauró obras de Valdés Leal, Palomino, Saravia, Antonio del Castillo, Rivera, Zambrano, Alfaro... y en general de todos los maestros anteriores a él, a los que conocía y estudiaba con verdadero entusiasmo. Muchas veces iba más allá de la restauración y se ocupaba de hacer copias de estos maestros; la más conocida es la que hizo de Antonio del Castillo titualda **Calvario** (38), realizada en 1.868, con el fin de sustituir en la capilla de la Cárcel la obra original del maestro barroco cordobés, por la que se temía , ya que podría deteriorarse(39)

Pero, sin duda, la restauración más importante que dirigió fue la de la Imagen de la Virgen de Linares, datada en el Siglo XIII,a cuyo valor artístico los cordobeses añadían un profundo fervor religioso, siendo venerada por todos.

Esta imagen ya había sido retocada en varias ocasiones, pero en 1.885 se observaron graves desperfectos en la imagen por lo cual se encargó a Rafael Romero Barros, como Director de la Escuela de Bellas Artes, la dirección de los trabajos de restauración, comprometiéndose ,éste, a que la misma "resultara lúcida y perfecta sin que la es

---

(38) Aparece recogida en el Catálogo.

(39) Apéndice Documental Nº XXIV y XXV (Doc.)

cultura perdiese su primitivo carácter" (40). De esta forma y bajo la dirección de ROmero Barros, se encargaría del trabajo el Artífice Rafael Díaz por la suma de 1.080 reales; ambos debían enfrentarse a un trabajo difícil debido al mal estado de conservación d ela escultura. Ambos convinieron en reconocer que era indispensable un resanamiento total de la imagen y que los reparos que en otras épocas se le habían hecho revelaban una manos inexpertas "alegando además que una de las manos de la Virgen y uno de los pies del Niño era de pasta y que el ropaje, en general, había perdido su carácter á consecuencia de los muchos aparejos que lo encubrían" (41)

Romero Barros insistía en"el estado deplorable de la efigie por su vetustez y por la progresiva é incesante acción de la polilla que por todas partes, con estragos manifiestos, la invadía, amenazando destruirla en un plazo no lejano... la restauración practicada (a la efigie) en nada la ha alterado ni ha sufrido la más leve variación en sus contornos; al contrario despoajada del quebrantado aparejo con que para dorarla fue torpemente embadurnada en épocas diversas adulterando las formas d ela talla, ostenta hoy su verdadero acento escultural y los rasgos de sus líneas primitivas" (42).

Y añadía:

"Para procurar la unidad artística de la efigie, alterada por antiguas reformas, ha sido sustituida la mano izquierda del Niño, modelado rudamente en pasta y bastante quebrantado, por otros nuevos extremos, que armonicen en tamaño y forma con los verdaderos; pero para resolver

---

(40) REDEL, Enrique: LA Virgen de Linares conquistadora de Córdoba. Imprenta del Diario de Córdoba, 1.910. Pág. 45.

(41) Op. cit. Pág. 45

(42) Op. Cit, Pág. 47.

cualquiera cualquiera duda y compararlos, he dispuesto que, tanto los fragmentos del pie sustituidos, la mano procedente de la trestauración del siglo XVII, como varios pedazos del dorado antiguo, con las flores y parte de la fimbria u orla que decoraban la túnica y el manto de la Virgen, sean entregados á esta corporación para que se conserven cuidadosamente y por ellos pueda hacerse cualquier estudio que intente y valorarse la identidad que guardan con los que forzosamente se ha tenido que imitar sobre el dorado nuevo". (43).

De esta forma se daba por termianda la restauración y se ponía de manifiesto el pulcro procedimiento del maestro tendente a no alterar la estructura primitiva y a conservar intacto su carácter original.

Todas estas realizaciones nos ayudan a matizar la personalidad de Rafael, al que hemos de considerar un hombre profundamente religioso, a pesar de que su pintura no tuviera este tono, aunque sí colaboró, en todo momento, con el estamento eclesiástico. Esta colaboración se acusó en el caso de la Cofradía de la Virgen de Linares a la que ayudó en numerosas ocasiones. Ya anteriormente a la restauración de esta escultura, en 1.882 había intervenido en la conmemoración del centenario de la Inmaculada Concepción, celebrada en Sevilla, con algunas pinturas de la Imagen de la Virgen de Linares, a petición del Padre Moga(44). Este le encargaría realizar tres banderas "en las que estén pintadas, respectivamente Santa María de la Concepción de Linares, la Concepción clásica; rodeada de ángeles y apareciendo sobre le mar, que se halla

---

(43) Palabras de Rafael ROEMRO BARROS; una vez terminada la restauración. Op. cit. Pág. 48

(44) En 1.881 había escrito ICONOGRAFIA CRISTIANA. Consideraciones sobre la antigüedad y verdadero carácter artístico-arqueológico dela imagen de Santa María de la Concepción. Diario de Córdoba. 14-15-16. 17 de Diciembre de 1.881.

en una de las capillas que están a los pies de la nave del Sagrario de esa Catedral, y la Concepción de Antonio del Castillo que se halla en el testero de la nave de la epístola de Santa Marina. Esta, como del jefe de la Escuela cordobesa, debía V. pintarla con esmero, pues V, es quien hoy representa dignamente dicha escuela; las dos primeras podían pintarlas bajo su dirección de V. dos de sus discípulos más aventajados..." (45)

Estos encargos y súplicas no son más que un ejemplo del papel que ejercía en Córdoba este hombre, como cabeza visible del devenir cultural de esta ciudad y fiel representante de la escuela cordobesa de pintura que él revitalizó. En materia artística él movía los hilos y en él se resumían todas las actividades de este tipo.

Una de sus más loables realizaciones fue la puesta en marcha del MUSEO ARQUEOLOGICO DE CORDOBA. Verdadera hazaña si hemos de atender a la situación en que se encontraba Córdoba.. Responde este Museo al denodado esfuerzo de este hombre por conservar las reliquias del pasado, ya que la arqueología fue una gran pasión para este pintor.

Su afán era mostrar a todos un pasado que había que gloriifcar y hasta que reavivar. El mismo lo expresa en su obra **Catálogo del Museo Arqueológico provincial de Córdoba**, obra que hubiera sido de gran utilidad, pero que por dejadez no llegó nunca a imprimirse. Sólo se conservan las pruebas de imprenta (46) del capítulo introductorio, conservandose el resto manuscrito. Su afán era emular al recientemente creado Museo Arqueológico Nacional (1.867), para lo cual lo primero que hace es establecer la diferencia entre Museos de Bellas Artes y Museos Arqueológicos -hasta ahora unidos en Córdoba-; se acoge,

---

(45) Apéndice Documental Nº

(46) Apéndice Documental Nº L (Doc).

así, al Real Decreto del día 21 de marzo de 1.867, por el cual se crea el Museo Arqueólogico Nacional y se establecen las bases para la fundación de los Museos Provinciales de la misma clase en las ciudades más notables por sus monumentos ó por su más alta significación histórica. De esta forma una vez creado el Museo madrileño, se fueron creando, de modo casi simultáneo, los Museos Provinciales. En 1.867, quedaba planteado el Museo Arqueológico en Córdoba, algo merecido ya que según palabras del propio Rafael Romero se trataba de una"ciudad importantísima por sus anales gloriosos y por los muchos e inestimables vestigios que desde la edad antigua á la moderna dejaron en su suelo las razas dominadoras." (47)

El primer hombre encargado del Museo será D. Luis Maraver y Alfaro, quien en 1.871 renuncia a su plaza por tener que trasladarse a Madrid (48). Es entonces, cuando la Comisión Provincial de MOnumentos históricos y artísticos acuerda nombrar conservador para el"Museo de

---

(47) Manuscrito de Rafael Romero. Apéndice Documental Nº L

(48) Poco después en una sesión ordinaria de la Comisión del Museo celebrada el 29 de Agosto de 1.883, Romero Barros hizo constar que al entrar él como encargado del Museo Arqueológico no se le entregó catálogo alguno sobre los objetos existentes en el mismo, a pesar de haber pedido repetidas veces por oficio y por cartas particulares al conservador saliente D. Luis Maraver y residente en Madrid un catálogo con el número exacto de piezas. De esta forma y tras verse frustradas sus intenciones una Comisión compuesta por D. LUis María Ramirez de las Casas-Deza, Fr ncisco de Bª Pavón, Juan María MOreno Anguita,

Antigüedades"; ante lo cual parece conveniente dar dicho cargo al mismo que ya ostenta el del Museo de Bellas Artes, puesto que los dos Museos ocupan el mismo local(49) Significaba el reconocimiento a una labor que desde la creación de dicho museo había venido desarrollando Rafael Romero Barros,en paalbras de la Comisión por el "especialísimo celo, inteligencia y desinterés con que desde su origen ha procurado el desarrollo de tal Museo..."(50). De esta forma en 1.871 queda con el cargo de conservador interino, de forma provisional, ya que el nombramiento oficial llegará diez años más tarde, es decir en 1.881. Es en esta fecha, cuando la Real Academia le nombra en propiedad conservador del Museo Arqueológico.

El actual Museo Arqueológico es el resultado de los desvelos de aquel hombre por hacer acopio del mayor número posible de restos del pasado para que el "Museo de Antigüedades" pasase a estar entre los primeros de España, y realmente lo consiguió, pues en aquellas fechas estaba a la cabeza de los museos de esta misma clase en Andalucía y entre los primeros de España.

Mucho tuvo que luchar para conseguirlo. Recorrió todos los puntos car-dinales de la provincia de Córdoba en busca de yacimientos de importancia. Tuvo, en muchas ocasiones, que luchar con los propietarios que se negaban a que sus tierras fueran ocupadas por los hombres de letras. También consiguió el apoyo de muchos, sobre todo de los aristócratas cordobeses -que eran en realidad los dueños de la tierra-; éstos ponían a su disposición las

---

(48).... y el propio Romero Barros se trasladó al Instituto Provincial donde la comisión tenía algunas listas de objetos; la lectura de las mismas dejó ver la desaparición de algunos de valor artístico y arqueológico que Maraver llevó consigo al marchar a Madrid, por lo que Romero Barros, desea hacer constar que nunca se hará responsable de dichas faltas.

(49) Apéndice documental Nº XLVII

(50) Apendice Docuental Nº XLVII (doc).

tierras que poseían en favor de los estudios arqueológicos. Es el caso de hombres como el Marqués de la Fuensanta del Valle, el Barón de San Calisto, el Marqués de las Escalonias... Estas relaciones las consiguió gracias a su lucha por la conservación del patrimonio a través de los artículos publicados en el **Diario de Córdoba**, que hacían mella entre los contemporáneos y obligaba a tomar posturas al respecto, concienciando a sus conciudadanos de la importancia de reavivar el pasado mediante la conservación y restauración del mismo.

Para sus estudios arqueológicos buscó siempre el apoyo de aquellos que más se distinguian en la materia. En el caso de Córdoba, conocer el pasado árabe o judío era de vital importancia, para ello mantiene viva amistad con el Padre Fidel Fita distinguido arabista que le ayudó en muchas transcripciones; siendo un gran colaborador en los estudios que realizó en la Sinagoga de Córdoba. La corespondencia entre ellos fue asidua y muy interesante porque encierra estudios arqueológicos de notable trascendencia para el conocimiento del pasado y del concepto que se tenía de la arqueología en el Siglo XIX. Colaborador, en este sentido, fue también, Rodrigo Amador de los Ríos, que le ayudó a traducir párrafos del Corán que nuestro pintor necesitaba para sus estudios.

Fue, también, Romero Barros, un gran conocedor de la Mezquita (51); el cordobés que mejor conocía la Mezquita en su época. Sus estudios sobre la misma son interesantísimos y dejan traslucir el gran amor que sentía por este monumento, gloria de épocas pasadas. Por ello,

---

(51) Revisar en el partado dedicado a sus escritos, los numerosos artículos que hacen referencia a este monumento.

Ricardo Velázquez Bosco, el restaurador de la mezquita en el Siglo XIX, le tiene como constante colaborador. Los dos serán los encargados de inspeccionar cada rincón de esta joya del arte cordobés para ver las partes necesitadas de restauración.

Son muchas las cartas que Velázquez Bosco manda a Rafael para tratar temas referentes a la Catedral.

toda esta preocupación arqueológica hay que insertarla en un contexto donde estos temas empezaban a desdarrollarse con dificultad, este es el motivo de una carta que con fecha 29 de Agosto de 1.888, le escribe Rodrigo Amador de los Ríos (52), quejándose de la poca acogida que los artículos arqueológicos tienen en el mundo cultural ya que "no hay donde publicarlos!. Las cuestiones serias,arduas, fatigosas y monótonas, como son las arqueológicas, no gustan grandemente al público, y hay que buscar la manera de no disgustarle... y pues lo paga es justo". Poco a poco escritores y artistas se van acomodando a su público, originando así toda una corriente de"cultura burguesa".Todo ello era para aconsejarle a su gran amigo Rafael que abriera sus miras hacia otros campos de más acogida,pidiéndole que no se cerrara tanto en la arqueología ni tampoco que se encerrara en su propia tierra.Le aconsejaba que escribiera en revistas de ámbito nacional como **La Revista**, "obteniendo ud. la ventaja de que se los paguen y de que se publiquen en parte donde todo el mundo los lea". Pero como ya hemos dicho Romero Barros era un gran amante de Córdoba y no se dejará llevar por el ansia de fama, prefiriendo, siempre, su servicio a Córdoba; ésta era su

---

(52) Apéndice Documental Nº IV (Ep.)

mayor alegría, por esta razón luchó siempre por situar a esta ciudad entre los primeros puestos de la cultura nacional, sacrificando su propio ego... Espíritu altruista que hoy nos conmueve, máxime en una sociedad competitiva como la nuestra.

Y es que la verdad, nunca fue muy amigo de que su nombre se hiciera público, como lo demuestra su resistencia a que la **Revista Meridional** publicase su biografía y retrato. Tampoco fue muy asiduo de los certámenes artísitcos -son pocos a los que se presenta- y más de una vez rechaza la petición de algún organizador de exposiciones que solicita el concurso de sus obras. Era un hombre de estudio, dedicado por completo a su vocación artística y literaria.

Esta misma actitud de amor por lo estrictamente local y de hombre recogido en sus tareas, la observamos en 1.876; en esta fecha sus miras fueron más elevadas y se presenta a la Exposición Nacional, celebrada en el Palacio de la Fuente Castellana, el 8 de abril de ese año. Es la primera vez que nuestro pintor se presenta a un certamen de este tipo, y no debía estar muy convencido a juzgar por su comportamiento, reflejado en una carta, que el día 7 de abril, es decir, un día antes de la inaguración, le manda Jacinto Octavio Picón desde Madrid, para seguir, reprochándole el que no se traslade a la capital, para seguir de cerca el desarrollo de la Exposición. Increpa a Rafael a hacerlo siquiera durante la primera quincena, poniéndole como ejemplo el resto de los expositores que están pendientes de sus obras, acudiendo muchos a dar el barniz a las mismas. Octavio Picón le adelanta que hay bastante mediocridad entre los concurrentes ya que las obras expuestas son bastante flojas, en general (53).

---

(53) Apéndice Documental Nº I (Ep.).

Bernardino de Pantorba (54) nos habla de esta Exposición en su obra sobre las Exposiciones nacionales.

Pero, como decimos, Romero Barros no debió salir muy contento de esta Exposición, no fue una experiencia demasiado grata -para lo que él estaba acostumbrado-. Debemos tener presente que competía con pintores de la talla de Carlos de Haes, MOreno Carbonero, Casimiro Sainz, Muñoz Degrain,...

Además -triunfaba ya en España un tipo de pintura más cercano al realismo, acaparado por la fuerte personalidad del belga afincado en España.

Los pintores centralistas y catalanes habían girado hacia nuevas tendencias y abierto sus mundos a nuevos horizontes que estaban arrinconando a los provincianos.

La admiración y reconocimiento que Romero Barros recibía en su pueblo adoptivo quedaba bastante distante de la acogida que tuvo en el certamen y de los críticas que de él se hicieron. En el Catálogo cómico-crítico de la Exposición de 1.876, con una gracia muy de la época, con comentarios bastante satíricos, en verso, se dice lo siguiente de sus cuadros:

Sala Segunda.Nº 352.- Un estanque.-ROMERO Y BARROS (D. Rafael)

El chinesco del Retiro
es por lo verde este estanque;
no tiene ni gota de agua,
pero sí copas de árboles;
se lo recomiendo a aquellos
que quieran suicidarse.(55)

---

(54) PANTORBA, Bernardino de: Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes ..., Madrid, 1.980 Ver pág. 104 y ss.

(55) GRANES Y VALLEJO: Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1.876. Pág. 30

Septima Sala. Nº 351.- Cercanías de la Huerta de Morales en la Sierra de Córdoba.-ROMERO Y BARROS (D. Rafael).

> Raras son las cercanías
> de la susodicha huerta;
> allí el suelo es de merengue
> y es un falpudo la tierra (56)

En definitiva,no debío ser muy positiva la experiencia, sin embargo en 1.878 se presenta a la Exposición de Bellas Artes celebrada en Jaén. En la crítica sobre la EXposición hecha por el crítico que firma con el pseudónimo "Un anticuario novel", en el **Diario Córdoba** del 17 de Septiembre de 1.878 afirma que figuran como notables los cuadros de los Sres. Boner, Romero, Rodriguez de la Torre, Ramirez y Fernández. En esta ocasión la acogida que tuvo no puede compararse a la de la Nacional. aquí es el mejor del certamen y las críticas son mucho más halagüeñas. El crítico nos dice:

> Muchos son los cuadros presentados por este pintor y de lo mejor que en el certamen se mira. En el paisaje es el primero; lo mismo que en el género de costumbres y en cuanto a un frutero que presenta unas naranjas, nada puede darse de más verdad y pureza. (57)

En todas estas tierras se le trataba con mucho cariño, como persona, y se le reconocía su gran mérito, como pintor de gran talento,que era.

---

(56) Op. Cit. Pág. 96-97

(57) "Un anticuario novel":"Exposición de Jaén". **Diario de Córdoba.** 17 de Septiembre de 1.878.

Cuenca (58) y Osorio y Bernard (59) dan los siguientes títulos presentados a la exposición: **UNa familia pobre, Estudio de naranjas, Un paisaje, Una Cuadra** y un **Recuerdo de Africa.**

Esta última obra pudiera ser la que titulamos **Mora en el jardín** y que aparece fechada en en 1.878 y en la que firma como pintor de cámara de S. M. y el titulado **Una Cuadra**, puede tratarse del que llamamos **Interior de una Cuadra**, fechado en 1.878. El titulado **una familia pobre** pudiera ser **Niños jugando a las cartas** que debió realizar unos años atrás.

Posteriormente no encontramos ya datos que aseguren la participación del pintor en algún certamen. Más bien a partir de estas fechas lo encontramos permanentemente en Córdoba, como jurado de cuantos certámenes se celebren en esta ciudad, entre los que los juegos florales estuvieron a la cabeza. Además sus hijos empiezan ya a destacar como pintores y prefieren que sean ellos los que se presenten a las exposiciones. Esta es también la razón de que con el tiempo Rafael cambie la firma (58), desde una firma genérica como Rafael Romero,,hasta Romero Barros, cuando su hijo Rafael es ya un destacado artista.

Pero, bastante recortada se nos quedaría la biografía de neustro pintor si nos quedáramos ene estas actividades. Como venimos repitiendo, Romero Barros fue un personaje completo,polifacético, ya que sus actividades desbordan en gran medida los límites como pintor. Hemos de atender a su faceta como historiador y crítico de arte,

---

(58) Debido al interés de esta evolución hemos creido conveniente hacer un breve estudio de este tema,que insertamos en el apartado dedicado a catálogo.

literato... Sus escritos serán de gran importancia, en una doble vertiente, ya que si por un lado nos dan luz sobre la historia de Córdoba, por otro supondrá la reivindicación del patrimonio artístico cordobés. Esta misión la realizará desde su puesto en la Comisión de Monumentos de Córdoba, desde 1.869, convirtiéndose en paladín de la defensa a ultranza de todo vestigio del pasado (59), cargo que se añadía a los de Director y catedrático de la Escuela de Bellas Artes y director de los Museos de Bellas Artes y arqueológico. Desde este puesto en la Comisión realizaría una ingente labor, entrando de lleno en la misma a partir de 1.875, como secretario. En esta Comisión su labor es inmensurable, velando por todos los monumentos cordobeses; mucho le debemos a este hombre que abogó siempre en favor d ela conservación y recuperación de monumentos. Esta labor la realizó siempre mediante sus escritos, en los que hacía un llamamiento a las autoridades ante el desastroso estado del patrimonio histórico-artistico, concentrando su atención en monumentos como la Mezquita-Aljama, la Sinagoga Judaica... ya que a mediados del Siglo XIX presentaban un estado lamentable, pero que él con la pluma consiguió no sólo la restauración sino que fuera declarado Munumento Nacional

---

(59) Esta faceta del eminente corodbés la trataremos superficialmente debido a que la memoria de Licenciatura realizada por D. José María Palencia Cerezo titulada: **La Comisión de Monumentos en las realizaciones artísticas de la Córdoba del Siglo XIX**, presentada en la Universidad de Granada en 1.984, se ocupa minuciosamente de la misma, a la que remitimos , para una completa información y visión global de la figura de este gran pintor que fue Rafael Romero Barros.

en 1.885. Sobre la mezquita son numerosos los articulos que escribió, dando cuenta de la importancia de dicho mon-umento, verdadera literatura artística que lograba ahondar en el sentir del pueblo cordobés y conseguía llegar hasta las altas esferas del poder. En particular, un artículo suyo publicado en 1.878 titulado **"La Mezquita de Córdoba en el Siglo XIX"**, será decisivo para que el gobierno librara los presupuestos necesarios para su restauración, ya que incluso las goteras amenazaban la rica decoración del templo. Sus súplicas llegaban hasta los más altos organismos del Estado, como muestra la carta que conservamos enviada por el Ministro de Fomento, fechada el 23 de Diciembre de 1.890(60) en la que éste le dice:

> Me apresuro a comunicarle que estoy dispuesto a hacer por mi parte cuanto sea posible para que la cantidad conseguida en el presupuesto se invierta en la restauración de dicho monumento (Se refiere a la Mezquita).

Sus escritos son verdaderos estudios arqueológicos que demuestran su nivel cultural y, sobre todo, su espíritu ilustrado, preocupado en todo momento por recuperar el pasado -aunque sin añoranzas- y por hacer llegar al pueblo el interés por el mismo, partidario de la cultura a todos los niveles, siguiendo -como hemos apuntado- el ideal pedagógico del Romanticismo de "instruir a todas las clases" . Con su erudición consiguió hacer de este periodo artístico cordobés el más floreciente, al tiempo que la Comisión de Monumentos, en el periodo comprendido entre 1.875-1.880, época en la que él está al frente de la misma, cosechará sus mayores triunfos, alcanzando a partir de estos años una recuperación paulatina; de ahí que J.M. Palencia llame al periodo com-

---

(60) Apéndice Documental Nº XII (Ep.)

prendido entre 1.871-1.885 "la época de las grandes realizaciones", teniendo en Romero Barros su principal valedor, incesante promotor de cuántas empresas culturales se realizaron en la dormida Córdoba de estos años, "debido entre otras razones a la enseñanza impartida desde la Escuela Provincial de Bellas Artes" (61), instando a sus alumnos a mover los hilos del progreso, del que él siempre fue partidario.

Sin duda él era el único que podía estar a la altura de los grandes escritores artísticos de la época. Tenía una gran amistad con Tubino y con otros estudioso del momento, de su epistolario hemos podido extraer datos como los que constatan su relación con Pedro de Madrazo(62), quien en carta del 5 de abril de 1.883 solicita de Rafael su colaboración, ya que necesita algunos datos para el tomo sobre Córdoba que está preparando, perteneciente a la obra **Recuerdos y Bellezas de España** ; precisa ciertas cifras y "un ligero croquis de los muros y puertas que aún permanecen en pie, y de la parte de muralla que ha sido derribada en los años últimos".

Sólo el estudio minucioso de sus numerosas intervenciones puede darnos una idea de la influencia que ejerció en su época y del respeto que se el tenía en todos los círculos cordobeses como hombre mesurado, defensor de lo justo, amén de magnífico arqueólogo con capacidad para lanzar tesis plenamente acertadas a la hora de cualquier restauración o intervención en algún monumento, ra

---

(61) PALENCIA CEREZO: Op. Cit. Pág. 195

(62) Apéndice Documental Nº V (Ep.)

zón por la cual su zvoz siempre era escuchada con atención.

Quizá su mayor satisfacción, en este sentido, fue el haber conseguido para la Mezquita y la Sinagoga cordobesas la declaración de Monuementos Nacionales en 1.889 (63) y 1.885 respectivamente, fruto únicamente de su obstinación por conseguir elevar a Córdoba y revivir parte del esplendor que en otro tiempo tuvo. De ahí la valía de sus escritos, y la trascendencia de los mismos, con la fuerza suficiente para arrastrar tras de sí todo un pueblo, haciéndose oír en el gobierno.

Dentro de sus obras escritas, merece especial mención la titulada **Córdoba Monumental y Artística** , que escribió a lo largo de toda su vida, y en la que colaboró su hijo Rafael con valiosísimos dibujos (64), y que hemos podido hallar tras un largo proceso de investigación cunado la dábamos por perdida, ya que ni siquiera los esfuerzos del gran número de investigadores que se preocuparon por el tema tuvieron resultados positivos (65).

---

(63) La Mezquita de Córdoba fue declarada Monumento Nacional por Real Orden de 24 de enero de 1.889, publicado en la Gaceta el 17 de Febrero,con el informe de la Academia de la Historia.Aunque esta fecha debío ser anterior a juzgar por el año en que se solicitó.

(64) Por lo cual nosotros insertamos entre la documentación, una copia del original manuscrito, por el valor que tiene, no sólo como estudio histórico-artístico,sino como joya decimonónica en cuanto a bibliografía ilustrada se refiere.

(65) De hecho nosotros en la memoria de licenciatura nos expresabámos en los siguientes términos:"hoy consideramos irremediablemente perdida y carecemos de todo indicio que nos pueda conducir hasta la misma.Ignoramos si fue destruida o si por el contrario, fue entregada al ayuntamiento, que...

Mucho parecio tuvo Romero Barros a esta obra, a la que cita en sus escritos, como ardua empresa que se propuso y con la que aparece en el **Autorretrato** de la Academia. Fue sin duda una gran satisfacción dar con esta **Córdoba Monumental y Artística**, ya que aporta interesantes datos al tiempo que sirve para incremnetar la pobre literatura artística de esta bella capital andaluza.

Desde que Romero Barros llega a Córdoba y con la acumulación de cargos de que hemos hablado, el pintor se instala en la Casa-Museo de la Plaza del Potro. Lugar pintoresco y de gran solera, que por aquella época era el centro neurálgico de la ciudad. Había un ambiente de gran actividad, ya que el potro el lugar destinado a la venta de caballos y mulos, por tanto muy concurrido. Consecuentemente es un sitio muy visitado por viajeros y comerciantes; ya tiempo atrás Cervantes mencionaba el lugar en El Quijote, conservando aún en la centuria pasada el aroma de otra época. Todos los cronistas de la ciudad así como los viajeros hablan de la cervantina plaza, que conocían no sólo por ser el lugar de reunión sino porque, también, frente al MUseo se encontraba la famosa Posada del Potro. El lugar ocupao por los Museos era el antiguo Hospital de la Caridad, que lo fue hasta 1.837, en que se reunen gran parte de los hospitales en el fundado por el Cardenal Slazar, hospital provincial de Agudos. A partir de esta fecha el local fue administrado por el Cabildo Eclesiástico hasta 1.842, fecha en que pasa a depender de la Junta Municipal de Beneficiencia, que es-

---

(65) ...pensaba imprimirla, y allí se perdió entre sus fondos; en todo caso hoy su desaparición nos priva de un profundo estudio artístico-arqueológico de nuestra ciudad".

tablece sus oficinas en este local de La Caridad, hasta 1.851. Después este local estuvo arrendado, a veces, y otras convertido en casa de vecinos, hasta que en 1.865 se establecen en él la Biblioteca y Museo, más tarde, también, la Escuela de Bellas Artes. Con este limitado espacio, para las funciones que debía cumplir, podemos intuir las dificultades que tuvo Rafael para acondicionar este local de forma que pudiera servirle como Museo de Pinturas y Antigüedades como Escuela y casa; pues será este el lugar de habitación de la familia Romero Barros, aunque nunca le perteneció en propiedad, y más tarde de la familia Romero de Torres. Hoy esta plaza es una de las más visitadas de Córdoba al estar allí enclavados la Casa-Museo de Julio Romero de Torres y el Museo Provincial de Bellas Artes.

Así trascurrió la vida de este gran pintor, llena de inquietud y actividad, movido por un interno deseo de prosperidad y ciencia que le llevó a moverse en todos los campos.

Murió Rafael, cuando aún no había dado todos sus frutos, en plena madurez artística, tanto pictórica como literaria, cuando su obra iniciaba una importante transformación, movido internamente por los fulgores del naturalismo, al que no pudo dar salida material, pero al que espiritualmente siempre estuvo adscrito.

Durante todo el año de su muerte estuvo aquejado de problemas renales, aunque ello no supuso un abandono de sus actividades, él seguía escribiendo y pintando con el mismo empeño de siempre; aunque una fría mañana del día dos de diciembre(66) dejaba de existir para siempre, como consecuencia de una insuficiencia renal que le produjo

---

(66) Apéndice Documental Nº LV (Doc).

una hemorragia digestiva. Fue un duro golpe para el ambiente cultural cordobés,que se vio privado de uno de sus próceres, lo que se vio reflejado en la prensa escrita del día siguiente, que da muestras del cariño que se le tenía a este hombre (67)

El poeta Salvador Rueda, amigo del pintor lo recuerda así:

A la memoria del ilustre cordobés D. Rafael Romero Barros (68)

Por más que entre las calles explendentes
lo busca y llama el corazón herido,
ya á mi no llega a embelesar mi oído
su sabia voz de frases elocuentes.
Dieron por él las artes florecientes
obras que sobreviven al olvido,
y se erigió un Museo, enriquecido
por siglos y por razas diferentes.
Córdoba que a tus tiempos vas sujeta
por el cincel, la lira y la paleta
y por los timbres de tu excelsa historia:
¡llora por el varón noble y creyente
que en tierra dio cual paladín valiente
envuelto en la bandera de su gloria!

.Salvador Rueda.

---

(67) Son numerosos los amigos que hacen un análisis de su vida, en los que es común los signos de admiración: F. de B. PAVON:"D. Rafael Romero Barros".4 de Diciembre de 1.895.Diario de Córdoba. "En honor de Romero Barros" 5 de Diciembre de 1.895. Diario de Córdoba...

(68) DIario de Córdoba. 4 de Agosto de 1.896. En el volumen dedicado a documentación hemos insertado una serie de poesías que hablan de un hombre eminente.

Los años que siguieron a su muerte estuvieron impregnados de un vivo recuerdo hacia Rafael, aunque con el tiempo fue cayendo en el olvido, cuando ya sólo se oía hablar de Julio Romero de Torres, ¡Julio siempre Julio!.

El último reconocimiento público de su labor se hizo el 18 de mayo de 1.926, cuando se inaguró el busto del pintor modelado por Juan Cristobal.

Pocos homenajes se han tributado en reconocimiento al mérito de un hombre volcad por completo en su ciudad de adopción. Hay que resaltar su apasionado amor a Córdoba, u decidido empeño de defenderla contra ella misma, contra su propia incuria e ignorancia; este apasionado amor a Córdoba, que ha venido a constituir su propio lema, la empresa de su blasón, lo demostró,con sus realizaciones, a lo largo de toda su vida.

Debemos reconocer que Romero Barros fue un artista y un estudioso,el genuino representante del quehacer artístico cordobés de la última mitad del siglo pasado, que ha pasado desapercibido a la mayoría de los cordobeses, pero que a partir de ahora empezaremos a reivindicar con verdader ahínco.

3.1 ESTILO Y CARACTERISTICAS DE SU PINTURA

> Quienquiera que seas, ahora pongo mi mano sobre tí para que te conviertas en mi poema.
>
> **-WALT WHITMAN-**

Tener personalidad en arte puede ser algo más positivo y complicado de lo qe algunos piensan, algo no sólo difícil de explicar sino difícil de entender. D e ahí que abordar este tema nos abligue a hacer algunas matizaciones al respecto. **Bialostocki** plantea dicha problemática en su obra **Estilo e iconografía**, con el objeto de dar luz sobre las posibles interpretaciones de este concepto.

"Para Schapiro, un estilo no sólo está constituido por propiedades formales.

Estilo es sobre todo un sistema de formas cualitativas llenas de expresión., en el cual se manifiestan la personalidad del artista y la filosofía de todo un grupo. También es protavoz de la expresión para cada uno de los miembros de este grupo que sabe comunicar y plasmar los valores religiosos, sociales y morales de la vida por medio de la potencia de expresión emotiva de las formas.

Para cualquier historiador de la cultura o filósofo de la historia que se esfuerce por llegar a una síntesis, el estilo es la manifestación de una cultura como un todo y representa una característica visible de unidad. (69)

---

(69) BIALOSTOCKI: Estilo e iconografía... Pág. 13. Ver SCHAPIRO: "Estilo" en Anthropology Today, editado por Kroeber, Chicago, 1.953, Pág. 287-312.

Posteriormente sería Julius von Schloser quien en su trabajo sobre la estética de Croce, vendría a diferenciar "el verdadero estilo artístico (entendido como expresión de una individualidad original y siempre única) y el lenguaje lingüístico (entendido como fenómeno social y general que se manifiesta en una determinada situación de espacio-tiempo).

De esta forma el lenguaje artístico, comprensible y normal para todos en un lugar y tiempo determinados, es contrapuesto a la expresión alcanzada por la actividad creadora individual, que utiliza los medios de este mismo lenguaje. (70)

La obra d eun artista es la expresión de su interior, de su propio sentir que lo manifiesta a través de la forma, na forma que el mismo elige en estricta consonancia con le carácter de su obra.

Ni que decir tiene que todo artista cuenta con una formación a la que no puede escapar, pertenece a una escuela que relaciona a un gruo d creadores, unidos por unas características comunes. "Creemos que el artista bebe más bien de un fondo común de sabiduría colectiva" . No podemos intentar sacar la obra del propio espacio en que aparece ni del tiempo en que está inmersa. Dentro de estas coordenadas y con la fuerza propia de la personalidad individual se crea un **"ESTILO"**.

---

(70) Op. Cit. Pág. 14

(71) TAPIES,Antoni: El arte contra la estética ... Pág.48
Aunque también, dando una fuerte concesión al creador.aclaraba "Pero con todo hay momentos límite, tanto en la soledad de nuestra investigación formal como en los de la necesaria concentración psíquica, en los que lo único que cuenta es la decisión individual, con todo el peso de hipersensibilidad que es muy particular.

Romero Barros está inscrito en un contexto muy específico, dentro de una incipiente escula romática sevillana que empezaba a destacar por especificidad. De hecho sus primeras obras hablan de esta comunión entre artistas de un mismo espacio y tiempo; son obras de talante más severo, de aspecto más trágico, para lo cual necesita un colorido más oscuro, más sombrio, la tendencia general es hacia las tonalidades frías y contrastadas como respuesta al propio "modo" de la obra. Esto se aprecia en sus **Paisajes** fechados en 1.857, **Interior de Cantina, Cantores callejeros**, y la **Reyerta.** Son obras que carecen de un estilo propio y que le acercan más a la tradición sevillana, particularmente al barroco. por ello decimos que la obra de Romero Barros tiene mucho del estilo de Murillo, al que consigue captar de forma real, huella que se dejará ver a lo largo de toda su producción artística en obras como **Niños jugando a las cartas** o **Interior de una Cuadra** (1.878). Pero si hay algo que destaca en la personalidad de este pintor, expresada a través de su obra, es el **carácter de gracia** (72), esto es lo que hace que su obra se vaya tornando y definiendo en estrecha concordancia con su espíritu. Su manera de hacer cambia, se hace diferente a la de sus mestros, es decir se expresa por sí mismo y crea su propia escuela. esta es su verdadera contribución al mun-

---

(72) Con este apelativo hemos querido sintetizar la especial dulzura que Rafael ponía en sus temas, a los que daba un brillo, sólo característico de él, emdiante un colorido vivo y alegre; en ellos siempre hay esperanza, pero sobre todo humanidad, en su vertiente feliz y divertida.

do del arte, crear una escuela que parte del último tercio de la centuria decimonónica y sin la que es imposible entender la actual pintura cordobesa y andaluza, por extensión.

Debemos partir de esta especial"gracia"que Romero Barros ponía en sus obras para comprender su evolución. En todo momento se observa una tendencia a dulcificar los temas, expresándolo todo, de una peculiar manera para mostrarnos tood aquello que persigue.

Desea representar los aspectos bellos de la vida y la humanidad que ésta encierra. Mostrar belleza y felicidad sólo son posibles tras aclarar la paleta, por ello es importante vislumbrar el carácter del cuadro expresado a través de este empleo del pincel que da forma a todos los elementos; el tono de su obra precisa un colorido alegre, amable, lo que confiere ese carácter gracioso, divertido hasta inocente; para ello lo más apropiado es la pincelada suave y detallada y un trazo más acabado,esto nos da confianza en la obra, ya que la duda es practicamente inexistente, creemos en ella por la firmeza puesta en sus contornos, huye de inexactitudes para acogerse a lo estable, no hay concesiones a la improvisación, -en su época se decía que era un pintor que jamás pasaba dos veces el pincel por un mismo sitio- su mano era firme, de ahí su seguridad.

La pincelada de Romero es sumamente recogida, muy apropiada para sus temas intimistas, lo que le acerca más a su interlocutor, y da un tono más popular (popular por inteligible) a sus obras, a lo que se debe añadir la necesidad de contar con el elemento humano -de lo que tanto hemos hablado- bien explícita o implícitamente; es el toque costumbrista al que no puede escapar, responsable

por demás de muchas de sus debilidades. Toda obra está condicionada por el propio ambiente en que surge, marcando en determinadas ocasiones sus propios contornos.

Podríamos establecer una serie de etapas para ir formándonos una idea del carácter de su pintura que con los años se fue tornando en un estallido de sinceridad y coherencia.

En sus primeras obras pertenecientes a la etapa sevillana, de las que son palpables ejemplos, los **dos paisajes de 1.857, La Reyerta, interior de una cantina,Cantores callejeros**...observamos el apego a la tradición, la poca fuerza expresiva propia que poseen, n definitiva todo lo que vemos es aprendido y no personal, por ello no podemos de cir que sean obras que crean estilo, más bien hay que hablar de obras "a la manera de"; en esta época en campos como el paisaje y el costumbrismo, aunque deja alguna muestra de naturaleza muerta ya que el **Ramo de naranjas** fechado en 1.861 es también de su etapa sevillana, siendo esta obra junto a los **Paisajes de Sevilla** fechados, así mismo en 1.861, los de myor calidad de esta primera andadura. En ellas se observa cómo desde sus inicios el pintor se decanta por el realismo, imprimiendo a sus obras un carácter de verdadera autenticidad (auténtico por real). Sin embargo, el retrato que fue un género, siempre calibrador de las propias dotes de un pintor, donde éste muestra su talento no aparece en su etapa sevillana, reservándolo para cuando, conseguido un mayor prestigio social, así se lo exija su puesto como representante oficial de la recien formada escuela cordobesa. El retrato es un género difícil y el pintor parece dudar a la hora de enfrentarse con la figura humana, directamente. De todas formas no fue este su género predilecto.

Cuando el pintor llega a Córdoba, en 1.862, podemos decir que se inicia una etapa de reafirmación del propio artista. Es en ella cuando el pintor descubre sus propias dotes y sus posibilidades, enfrentándose ya a todos los géneros con una desenvoltura propia que marcaría su propio estilo. Desde su primer año en Córdoba da muestras de su talento presentando una obra "clásica" dentro de su producción, se trata del **Bodegón de Naranjas** (1.863), verdadero tramplín a partir del cual parece ser que la superación no es posible. De hecho es lo mejor en cuanto a pintura de bodegones se refiere, pero todavía quedaba un amplio campo por experimentar en otros géneros. Y es que el pintor, ayudado, por una serie de obras clave irá consiguiendo establecer ciertos hitos, en cada uno de los géneros, alcanzados a diferente altura de su vida, ya que si, como hemos apuntado, en el género de bodegones ocurría tempranamente, en otro de los géneros, índice de su talento, como es el retrato, ello ocurría más tardiamente, es decir hacia la década de los setenta, años en los que se concentra toda la producción de este tipo. La mejor obra que nos dejó fue **El retrato de José Sánchez Peña** realizado en 1.874 con el que el pintor cumple dignamente su función como retratista, aunque con bastantes brotes de inspiración sevillana, pero no debemos olvidar los **retratos de uss hijos**, verdadero derroche de interiorización puesta al servicio de la pintura. En ellos se observa la facilidad del pintor para conectar con el mundo de los retratados, fruto únicamente de haber conseguido adentrarse en un género tan difícil como éste.

Poco a poco, y a tenor de sus actividades como profesor de la Escuela de Bellas Artes su estilo se va depurando, deleitándonos en todo momento con línea firme y

dibujo preciso, son obras en las que se observa ante todo su academicismo, presentando la rigidez característica de unas obras que son "modelos" de los que hay que aprender,entre este tipo tenemos, **Las Mendigas, Mendigo, Viejo al Sol, Maja...** realizados entre el,setenta y el ochenta, década en la que ya el pintor está plenamente definido, aunque donde logra expresarse de modo más personal es en sus paisajes, significativos -por el volumen de los mismos-, de la propia evolución del pintor.

Para una feliz comprensión de este género que tanto se desarrolló en el Siglo XIX deberíamos partir de la triple división medieval de los "modos" artísticos y sobre todo habría que recurrir a la división que Vitruvio hace acerca de la decoración teatral, "la trágica, la cómica y la satírica. Cada una se diferencia de las demás. El teatro trágico contiene columnas, estatuas y objetos relacionados con la vida de los soberanos. El teatro cómico nos muestra el interior de las casas, balcones y ventanas tal y como son en las casas particulares corrientes. El teatro satírico introduce árboles, cuevas, montes y otros elementos paisajísticos"(73)

Posteriormente sería De Piles quien se referiría a este tema, citando únicamente dos "modos" del paisaje: el heroico, que expresa lo sublime; y el pastoral, cuyo contenido es la sencillez y la verdad natural (74).

Gombrich ha señalado que esta división seguiría hasta los albores del Siglo XIX ya que a aprtir de 1.793 Ramdohr empezaría a distinguir las vistas de "lugares árcades" de"los lugares románticos" (75). Es decir, cada

---

(73) VITRUVIO: De architectura. V, VI.

(74) DE PILES, Roger:Cours de peinture par principes,París 1.708,pág. 200 y ss. Citado en BIALOSTOCKI:Estilo... Pág. 20

(75) W.B. von RAMDOHR: Charis,Leipzig,1.793,II. Pág. 125

época iría orientando sus preferencias según el tipo de escenas con el que se sintiera más identificado.

Romero Barros inicia su peregrinar artístico, en cuanto al paisaje se reiere, muy apegado a las escenas pastoriles, que ya en la tradición pictórica cordobesa tienen un un interesantísimo antecedente en los dibujos que Antonio del Castillo tomó en sus paseos por la campiña, y que además nos traen a la mente ecos de la pintura flamenca y holandesa del seiscientos, escenas que nos remiten a Claude, es el caso de su obra **Escena bucólica junto al río** (1.868),donde la Arcadia no deja de estar presente, enlazando directamente con la Edad de Oro donde prevalecía este ordenamiento institucionalizado desde la antigüedad en "estos cuadros de traanquilas praderas,rebaños de ovejas y pastores habían recibido un nuevo sentido con el primitivismo bucólico de Jean Jacques Rousseau. Por ser imágenes en el seno de la naturaleza, podía recordar esa feliz etapa pastoril (pre-agrícola) de la civilización que era en opinión de Rousseau, el estado menos expuesto a revoluciones, el mejor en que puede vivir el hombre" (76).

Esta sería la justifcación de la proliferación de estas escenas y la razón de su éxito, aunque los pintores no se detendrán aquí ya que el Romanticismo traería nuevas aportaciones en estrecha relación con las categorías estéticas del XVIII (77)

Nunca hemos intentado incluir un artista o una obra en las más rígidas estructuras de un determinado movimiento, como si quisieramos controlar en todo momento la obra,

---

(76) HONOUR.: El Romanticismo... Pág. 62-63

(77) Para ampliar esta visión recomendamos la consulta de la obra del profesor Ignacio HENARES CUELLAR: La teoría de las Artes plásticas en España en la Segunda mitad del Siglo XVIII.

ignorando que tanto la naturalezx como la actividad creadora escapan a reglas y ordenamientos. Por ello no debemos encasillar a los autores y comprender que si en el caso que tratamos, Romero Barros, algunas obras están bien encuadradas en un determinado movimiento o responden a unas cateorías bien definidas otras escapan a nuestro control y tan sólo podemos definir de ellas el peso de la tradición,demostrando un concienzudo estudio de sus predecesores,de losque han extraido unas conclusiones, y a las que han añadido, cómo no, su propia experiencia personal tomada del natural, de la realidad y del propio contexto en que se desenvuelve el artista, de ahí surge la creatividad, la individualidad... la personalidad artística.

Sus paisajes nos aproximan aún más a esta idea, son obras en las que se observa la huella de épocas pasadas, más visibles en sus primeras obras, algunas, como la ya mencionada **Escena bucólica junto al río**, son más que clásicas, en otras como **Escena de ganado y un boyero con garrocha** se mantiene a dos aguas entre la tradición del estilo holandés y el apego a la redefinición que del género de las **vacadas** hace Elbo, y la personal captación intimista que de todo tema hace Romero Barros, y, cuyo resultado es esta obra; posteriormente estará más atento al natural rindiendo menor tributo a la elaboración;ello ocurre cuando el pintor alcnaza su etapa de madurez, pasado el límite de los ochenta, y el naturalismo es ya una realidad en Rafael -conceptuelmente- entrando en juego nuevas aspiraciones, apoyado por una seguridad experimental fruto de los años; el pintor desafía la comparación con sus primeras obras, ganando en sencillez, sutileza y luminosidad, este es el caso de sus **paisajes de Granada** (1.888), en los que podemos apreciar esta exquisita transformación , de la que todos nos alegramos, y que marcan otro hito en su producción, en este caso en la pin

tura de paisaje. En esta época hace obras en las que lo más destacado es el naturalismo como **Mujer en el patio** o el **retrato de la esposa de Antonio Arrebola** , en las que el pintor se despoja de todo efectismo para acercarse má a su propio mundo pictórico con el que logra integrarse.

Solamente comprenderemos el carácter de sus paisajes y de sus obras, en general, mediante el estudio de cada una de sus obras -para lo cual hay que recurrir al catálogo- y la vital apertura de nuestra mente,con el fin de entender el verdadero significado de cada una de ellas. En la practica , renuncia a su aprendizaje con los pintores sevillanos, se aparta de sus motivos y de sus imágenes, crea un nuevo colorido y con ello su estilo empieza a definirse.

Como ejemplo de esta especial visión nos han quedado sus paisajes de la **Sierra cordobesa, El estanque de la Huerta de Morales** o **EL paisaje con niños**, en ellos ante todo pone de manifiesto la **gracia** con que trata estos temas, logrando obras de pleno éxito, por coherentes. Son estas obras con las que, verdaderamente, hay que identificar al pintor, pues en ellas se expresa con sinceridad, loque le dicta su propio espíritu, y nos trasmite su propia idea del arte de la pintura. Su estilo, pues, podría ser resumido en ellos.

3.2. ASPECTOS TECNICOS

> El descubrimiento del color al óleo fue una bellísima invención y una gran comidad para el arte de la pintura...
>
> .VASARI.

Analizar este punto nos lleva a encontrarnos con conceptos bastante vagos que nos conducen a intentar simplificar el tema, dejando para los especialistas en la materia un desarrollo más severo.

La técnica, define, en la mayoría de los casos la valía del pintor expresada a través de la forma. Esto puede transformarse, si queremos, en una mera apreciación materialista o en una pugna de preferencias entre técnica y estilo, con sus detractores y defensores, polemizada hasta el límite, pero que estuvo centrada en SEMPER (78) y RIEGL (79), convirtiéndose éstos en sus máximos representantes.

---

(78) Gottfriend Semper (1.803-1.879), arquitecto que dio un carácter universal y unas bases estéticas al movimiento técnico.

(79) Aloïs Riegl (1.858-1.905), para quien el principio que justifica, el tiempo, el interés histórico y el juicio estético es el "Kunstwollen" (la voluntad artística), como síntesis del poder artístico, es decir, como capacidad técnica aplicada a la imitación de la naturaleza.

Sin duda para el buen conocimiento del artista hemos de conocer las operaciones materiales, las condiciones en que se realiza el proyecto y la ejecución de la forma artística.

Es este un aspecto muy condicionado por la ciencia que se encargará de hacer surgir, desarrollar o extinguir un determinado procedimiento. Fue, precisamente, el Siglo XIX, el que conoció el desarrollo de la ciencia y de los estudios físico-químicos. Fueron, n todo caso, los seguidores del método filológico los más preocupados por los aspecto: técnicos, "siempre anhelantes de verdades materiales" (80) y de descomponer hasta el infinito el material objeto de estudio. Serán muchas las personas interesadas en este tipo de temas, así tenemos a Chevreul y su Loi du contraste simultané des couleurs (1.838), o a Helmholtz (1.855) y Brücke (1.877).

Al hablar de técnica nos estamos refiriendo a la parte práctica de la obra, tal vez a la más"objetiva", a la que une la interiridad del hombre con el aspecto físico del exterior, porque, sin lugar a dudas, el proyecto que se hace de la obra de arte ocupa un lugar privilegiado dentro de este apartado. Todo ello va condicionando la propia obra e idetiicando a cada artista con aquello que el crea. Esta actividad pensante que el artista refleja a través de su capacidad operativa será lo que nos indique su propio talento. Esta aptitud que escapa a todo aprendizaje convierte la obra de arte en algo"único" e irrepetible.

Hablar de técnica pictórica es introducirnos de lleno

---

(80) VENTURI, L.: Historia de la Crítica del Arte... Pág. 22

en las diferentes maneras de amalgamar los colores (81).

En el caso de la obra pictórica d eRafael Romero tan sólo hemos de referirnos a la técnica al óleo por ser esta la única en la que están realizados los cuadros que presentamos.

Esta pintura al óleo está realizada tanto sobre lienzo como sobre tabla (en menor número de casos) así como sobre tabla "imprimada" con lienzo superpuesto.

El soporte primitivo del óleo fue la tabla, asegurándose que el lienzo sobre bastidor fue idea de los venecianos, a fines del Siglo XV.

No se observan muchas capas en niguno de los soportes, en las obras de Rafael, únicamente las precisas para acondicionar la superficie, la cola, óxido de cinc y carbonato cálcico, con ello se obtiene un fondo blanco sobre el que el artista puede empezar a pintar. A través de sus bocetos comprobamos cómo Rafæl pintaba la superficie blanca (no se trata de un blanco estridente, sino más bien dulcificado hasta hacerlo marfil) directamente. Sobre esta superficie la pincelada se hace menuda, corta y minuciosa, casi microscópica, apenas sin dejar rastro. La pincelada sigue la dirección del objeto representado y en ocasiones, para matizar y definir con profundo realismo algunos objetos o mostrar calidades se vale de una pincelada pastosa, alargada en zonas móviles, es decir, n la representación del cielo -nubes-, agua -corrientes-, con objeto de dar mayor verismo. La forma de extender la pintura en el cuadro difiere entre el primer plano y el final, en aquel el relieve está conseguido a base de una pincelada gruesa

---

(81) Ver DOERNER, M.: Los materiales del artista y su uso en pintura.

obtenida con aplicaciones intensas y disontinuas; esto es apreciable, sobre todo, en sus paisajes donde mediante esta técnica se logra realzar las piedras, la arena, troncos de árboles,... En cambio en el plano de fondo destaca la planitud, la pincelada está repartida por igual y es practicamente inapreciable,el color está mucho más diluido y el aspecto es más difuminado, reservando los contrastes y el color limpio y fuerte para el primer plano perfectamente destacado, concentrado y un fondo que nos empieza a quedar difuso. En este sentido un paso más hubiera sido abrir más la pincelada y olvidarse del fondo, sin la idea -como él tenía- de acercarse tanto a la lejanía, aunque por su condición de profesor de Dibujo d ela Escuela de Bellas Artes y por su educación,este nuevo paso le estaba vedado.

Precisamente en sus obras hechas sobre tabla el resalte aún es mayor, ya que hay una mayor abundancia de pasta, en cambio la pintura sobre lienzo está más diluida (aunque estas matizaciones las da el propio soporte). También las tablas, actualmente, conservan el color más alterado, más definido, en cambio en muchos lienzos se observa un oscurecimiento de los pigmentos y una demiasiada planitud en la pincelada, lo que nos acerca a la idea de una mayor abundancia de barniz, responsable de estos efectos. Por otra parte, en la tabla al óleo se ha utilizado en su forma más pura mientras que en algunos lienzos al oleo tiene una elevada cantidad de aceite, lo que oscurece las tonalidades. En todas sus obras los empastes coinciden con zonas de luz, consiguiendo mediante este sistema los contrastes, por el contrario para la sombras emplea el óleo más diluido, cuyo resultado es la planitud, la pincelada lisa y sin resaltes.

En todas sus obras hay una tendencia hacia los colores claros claros y luminosos, los azules y rosas en sus diferentes gamas contrastan siempre con ocres y tonos pasteles; pero si hay que caracterizarle por algún color, este es el **verde**, -se decía que jugaba con los verdes- es un enamorado de dicha tonalidad no sólo como color sino por lo que representa, muy apropiado para un hombre que ama la Naturaleza y que se convirtió con los años en un paisajista entusiasmado y veraz, cuyos frutos sólo los consiguió tras un pertinaz esfuerzo. Conocía los secretos de este color y sabía cómo utilizarlo por eso sus árboles no son pastiches sino estudios concienzudos del natural que logran penetrar en nosotros.

En cuanto a su técnica algo que sigue seduciéndonos es la facilidad con que madura su dominio de la perpectiva. Desde sus primeros cuadros, y muy especialmente en sus paisajes, fechados en 1.857, la mutación ha sido prodigiosa, poco a poco la teatralidad y artificiosidad caeran rendidas ante la naturalidad y espontaneidad. En todo ello hay mucho de aprendizaje y la técnica juega un papel fundamental, sólo un hombre que va conociendo los secretos del arte de pintar puede enfrentarse directamente con el natural y, lo que es más, acercarse tanto a él que consiga traerlo a primer plano. ¡Qué sería de la **Vista del Río Genil** (1.888) sin una buena base técnica!; es una obra que se desarrolla en profundidad y en ella todos los planos están perfectamente conseguidos. Pero, sin duda, al hablar de perspectiva hemos de referirnos al papel de la luz, como otro medio de representación naturalista. Atrapar algo tan sutil como la luz es un gran reto al que se enfrenta el pintor ya que la materia -el óleo- dificilmente pueda reemplazar a aquello que carece de ella. Aunque ello era imprescindible para

un artista que hizo del paisaje su género predilecto.

Igualmente, nos damos cuenta de que sus primeras obras carecen de esta facultad porque todavía depende de la mera imitación y de la elaboración técnica inmadura, aunque con el tiempo irá desligandose de ataduras para ser él mismo; aunque digamos que su técnica se irá depurando en estrecha relación con la creación de su propio estilo. Obras como **Anciano al sol, Vista del Río Genil** o el **Taller del pintor** nos dan las pautas de este quehacer individual y auténtico, convenciéndonos de su depurada técnica y su estilo personal.

Como dibujante, Romero Barros, destaca por su dibujo depurado y miniaturista, profundamente refinado, con la seguridad de quien domina el medio. Nunca hay concesiones al titubeo, ni al arrebato, todo está pensado y milimetrado, no se permite ni un ápice de imperfección lo que le convierte en un consumado conocedor de su "oficio". Aunque no por ello hay brusquedades en su trazado, ni rudeza geométrica ya que él sabía suavizar los contornos con el color, dulcificar la tendencia linealista de su pintura hasta hacerla preciosamente delicada. Este trazo seguro y académico de su pintura fue sin duda aprendido y consecuencia lógica del afán con que estudió a sus predecesores barrocos. Copió a sus maestros y estudió, sobre todo, a Velázquez y Murillo, que dejaron su impronta en nuestro pintor y, sobre todo, se formó dentro del rigor académico del que a duras penas, se habían desligado los maestros de mediados de la centuria decimonónica. Hay que tener presente que en él siempre hay una tendencia a estudiar a los clásicos, pues su condición de crítico así lo axigía, a los que admira y respeta, aunque dicha inclinación no le impediría combinarla con el incipiente brote naturalista del que se convertiría en fiel

exponente, y de cuya unión surgiría una sugestiva obra.

El dibujo es la base de su pintura, de ahí su fortaleza, del que no lagra escapar a lo largo de su producción, no reaccionnado ante las nuvas tendencias y vuelta la espalda hacia el manchismo que empezaba a prosperar en nuestras tierras, lo cual no desvirtua su pintura sino que la mantiene coherente con sus propios principios.

Un aspecto que debemos destacar dentro de este análisis que trata de defenir la técnica pictórica de Rafael Romero Barros,es que en sus cuadros no se puede hablar de composición,en el sentido tradicional del término, porque él no se ocupará de disponer los elementos de una forma estudiada; aunque ello se debe, en gra parte, al tamaño de sus obras que -como puede comprobarse por el catálogo- nunca fue demaiado grande, el formato de sus cuadros es pequeño y responde a la propia temática de sus obras, nunca grandilocuentes y que puede llevar a opinar que fue pintor de cortos vuelos y no hombre tentado a llegar a la cúspide; se preocupó más por enseñar que por triunfar.

Es necesario que nos detengamos, todavía, ante una apreciación importante relacionada con la elección de los materiales de base, como es el tipo de telas que reiteradamente eligió el pintor para sus cuadros. En todos los casos que hemos encontrado observamos que se trata de un tipo de lienzo de lino de entramado bastante fino, es decir, se trata de una malla delgada y compacta.

Llegados a este punto, deberíamos insistir en la necesidad de rescatar la obra de este pintor, de salvarla, mejor dicho. Son pocas las obras conservadas con esmero y muchas, n cambio, las descuidadas y arrinconadas; por ello habría que hacer un llamamient de restauración para muchas de ellas, hoy fácilmente salvables pero que no

sabemos si será así en un futuro. Obras como el **Bodegón de naranjas** (1.863), de una calidad exquisita necesitan la asistencia de los entendidos, o muchos de sus paisajes y escenas de costumbres. Otras en cambio como el **Bodegón de granadas** o **Mujer en el patio** corrieron peor suerte y hoy su restauración parece impracticable. Nuestra voz sólo será un piodos murmullo dentro del más inactivo silencio.

3.3. LAS OPCIONES TEMATICAS

> Somos personajes de las escenas que el pincel pone a nuestra vista...
>
> **.CHATEAUBRIAND.**

Abordar el contenido temático de la obra de un artista y entender las razones que le llevaron a escoger unos motivos u otros no es tarea fácil, aunque sí interesante como introducción a la comprensión de su propia personalidad y a la época que le tocó vivir, ya que como dijo Jacques BAUDOIN "las imágenes que inventa el espíritu son los símbolos de nuestro pensamiento" (82), a lo

---

(82) Citado según G.J.Hoogewerff,"L'iconologie et son importance pour l'etude systématique de l'art chrétien", en Rivista di Archeología Christiana,VIII,1.931, pág. 56: "Les images que l'esprit invente sont les symboles de nos pensées".

que añadiríamos, el pensamiento sólo es la consecuencia lógica del propio entramado social. Hombre y sociedad forman, así, un todo coherente y coordinado.

Cuando intentamos reconstruir la significación histórica de un artista no podemos olvidar su lenguaje, del que forman parte las palabras utilizadas dispuestas, siempre, de una determinada manera para expresar algo. El estudio de forma y contenido son imprescindibles como base para el correcto comentario de sus aportaciones. Nadie mejor que BIALOSTOCKI lo ha sabido expresar:

> La historia del arte es testigo de una continua lucha entre la tradición y la innovación, tanto en el campo de la forma como en el del contenido (83)

Podríamos decir, que cada época tiene sus propios temas, con la que se identifica mejor, así como un modo de representarlos característic,esto es en definitiva lo que va estableciendo diferenciaciones entre unos periodos y otros.

Es precisamente,en el Siglo XIX cuando el artista empezará a sentir una libertad que en otros tiempos no tenía. La realeza, la Iglesia y la nobleza que habían sido los mecenas y globalizadores del arte, son desbancados por una burguesía incipiente y emprendedora que ocupará el lugar político y económico de los anteriores. El arte se seculariza y los temas se transforman. La pintura religiosa y el retrato dejan paso al paisaje y los tipos populares. En España todo ello ocurre más tardíamente que en otros paises debido a la poca sagacidad de las mentes ilus

---

(83) BIALOSTOCKI,Jan: Estilo e iconografía... pág. 111

tradas españolas que siguen pensando que la cuna del arte está en Italia, ignorando por completo, la nueva intelectualidad que estaba surgiendo en Francia,con ideas renovadas. De ahí que sigan enviando becados a Roma (donde actúa el grupo de nazarenos) y no a París (donde los impresionista hecen sus primeras exposiciones).

Las Exposiciones Nacionales catalizaran el desarrollo artístico del momento, convirtiéndose el Estado en árbitro y dictador de estilos; imponiendo, de esta forma, indirectamente, la temática a seguir, ya que de ello dependía ser ganador o no. La pintura de Historia, seguía siendo la reina, y descartarla costó muchos esfuerzos a artistas audaces. Los órganos de poder fomentan el gusto por lo nacional para rechazar toda influencia del extranjero, valorando la propia historia. Todo ello fue nefasto para la historia de la pintura , ya que los artistas pierden independencia y su ansiada libertad al imponèrsele toda una serie de normas que luego un jurado revisaría. Veremos, por ejemplo, la dificultad que tuvo la pintura de paisaje para implantarse en España. Sólo mediante el esfuerzo de muchos"artistas menores" se consiguió una ruptura total con las formas de tiempos pasados. Ya que además de las figuras descollantes de siempre hay otros autores que sin tener la fama de los primeros nos deleitan con unas obras asombrosas, ese es el "denso fondo" al que se refiere Lafuente Ferrari (84), que sólo es perceptible cuando lo contemplamos desde una perpectiva histórica.

Hay que tener en cuanta que,por lo general, el artista -pintor en nuestro caso- domina todas los temas, pero no

---

(84) LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Un siglo de paisaje en la pintura española". Revista GOYA. Nº 17, págs 276-287. Madrid, 1957. Pág. 282

es menos cierto que su verdadero medio de expresión lo encuentra en una parcela concreta de este gran campo que es el arte. Es ahí donde consigue sus mayores triunfos, sus mayores conquistas y sus más exquisitos resultados, de los que saca el mayor provecho y con los que nos beneficiamos todas.

En el caso de Rafael Romero Barros, esta cuestión parece clara. A través del estudio de su obra comprobamos que cultivó todas los géneros pero fue ante todo un **paisajista**, sus mayores logros hay que buscarlos, precisamente,en sus paisajes, aunque nos dejará también buenas muestras de otros géneros.

Debemos aclarar, que fue, sobre todo, un paisajista de corazón,paisajista convencido, que amaba la naturaleza. Sus cuadros de costumbres y sus bodegones, como veremos, no son más que la confirmación de este amor. Naturaleza o retazos de ella fueron siempre sus máxima aspiración.

No es esta elección una novedad, por parte de Rafael, ya que el Siglo XIX tuvo como protagonista de excepción a la Naturaleza; los artistas se refugian en ella en detrimento del resto de los géneros, Francastel ha dicho que "desde 1.870 toda la historia del arte ha sido escrita en medio siglo tomando únicamente en consideración el paisaje" (85).

Es algo que debemos tener presente, pero tampoco hay que olvidar que el **Hombre** formó una perfecta alianza con la Naturaleza,en la era decimonónica.

Juntos o por separado fueron origen de otra historia, una nueva historia, contada, también,de otra manera. Hubo muchas novedades y no menos sorpresas.

La tradición fue un aspecto importante, en el nuevo siglo, ya que naturalmente no pudo olvidarse con facilidad determinados aspectos de una época gloriosa. En España,por ejemplo, el Barroco fue una feliz etapa, que reaparecerá

---

(85) FRANCASTEL: El Retrato... Pág. 212.

una y otra vez con la confianza de una buena acgida; no sin esfuerzo pudo desterrarse el clasicismo, siendo en ocasiones, fruto de enconadas disputas entre grupos artísticos partidarios de la tradición, que mantenáin la mirada vuelta hacia el pasado, y los defensores de una transformación esencial en la forma de entender el arte. El correr de los años iría dando las respuestas y en ellas se apreciaba, a todas luces, que partidarios de un tema u otro, todas estaban de acuerdo en opinar que se había producido la secularización de muchos temas; los tradicionales temas de encuadre religiosos dieron paso a otros más acorde con los tiempos. Es tal vez, dentro del XIX, la iconografía romántica, siempre cambiante, la que más innovaciones haya presentado en esa búsqueda de "lo distinto".

La obra de un solo autor, en este caso Romero Barros, no puede ser fiel respuesta de todas las rupturas que llegaron a cuajar, pero sí una pequña muestra de hacia donde avanzaba el siglo.

El estudio de la individualidad siempre es de interés porque como dice Bialostocki "cuanto más importante es la participación de la individualidad de un artista en una época histórica, tanto más variada y numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época" (86).

Buena parte de razón llevaba en esto, y ello es directamente aplicable al Siglo XIX, ya que si algo caracterizó a esta centuria es, precisamente, la individualidad, la heterogeneidad y la ausnecia de grandes "genios", y en la que los artistas fueron las piezas de un gran puzzle, cada una diferente, que encaje en un espacio limitado pero que, sobre todo, es absolutamente necesario para le buen funcionamiento de la totalidad.

---

(86) BIALOSTOCKI: Estilo e iconografía... Pág. 112.

La riqueza de artista se convirtió en riqueza temática y en aportaciones originales que hacen de cada artista una realidad concreta al que nc se puede encuadrar sistemática ni estáticamente en un movimiento determinado.

Son aclaraciones necesarias para no dejarnos tentar por la idea de querer hacer de cada artista un perfecto "servidor" de la estructura en la que está inmerso.

Revisando el catálogo de su obra -la que hasta ahora hemos podido glosar- observamos cuáles fueron sus preferencias temáticas y de qué manera las resolvió. Aparte de ciertas disgresiones temáticas podemos afirmar que sigue una línea coherente. Toca diversos géneros, a todos ellos sabe adaptarse y resuelve con maestría las obras a las que se enfrenta. Se mantiene a un lado de las grandes composiciones ya que sus metas son otras. Se conforma con los cuadros de pequeñas dimensiones y los temas sencillos, no hay nunca complejidades, ni temáticas , ni compositivas. Pero de ninguna forma puede infravalorarse su obra por estos motivos, ya que sus aciertos fueron muchos.

En ningún momento cultivó el **Cuadro de Historia** que tan resonante éxitos había dado a muchos artistas, apoyada siempre por la academia y bien acogido por el público.

Tampoco la **Pintura religiosa** atrajo demasiado su atención, no porque fuera hombre contrario a la doctrina cristiana, ya que era persona de profundas convicciones religiosas sino porque él tenía otra idea de lo que debía ser la pintura, como maestro de este arte en un siglo XIX que aboga por el naturalismo, él se siente más cerca de los temas tangibles, perfectamente visibles, que pueda mostrar a sus alumnos, que de la mera abstracción.

Actitud similar a otros muchos pintores de este siglo que se negaron a pintar aquello que no podían ver.

Son pocos los cuadrso religiosos que realizó, y siempre

por encargo, como la copia del **Calvario** de Antonio del Casill y la **Concepción** de este mismo pintor, encargada por el padre Moga, para la conmemoración del centenario de la Inmaculada Concepción, celebrada en Sevilla, aunque no hemos podido encontrarla.

También recientemente hemos tenido noticias de una serie de obras de temática religiosa que realizó: **El anuncio de los pastores, La matanza de los santos inocentes y la adoració de los Pastores.** (87)

Cultivó el **género del retrato**, con verdadera entrega, género que fue -como hemos advertido- muy apropiado para darse a conocer entre las esferas más elevadas. En España este género se cultivó con profusión y casi todos los pintores nos dejaron buenos ejemplos del mismo, teniendo siempre como puntos de referencia a los grandes maestros barrocos, Velázquez, Murillo, Zurbarán... así como a Goya. Más próximos,en el siglo que tratamos, buenos precedentes habían sido Madrazo o Vicente López, que hicieron del retrato su tema predilecto. Aunque en Andalucía serían Esquivel y Gutierrez de la Vega los que marcaráin las directrices del género, teniendo siempre a Murillo, como punto de referencia.

Como retratista Romero Barros, podemos decir que está a la altura, no es ni un virtuoso ni un desalentado exponente del género.

No son los mejores los que hace poe encargo sino los que le inspira su propio espíritu. Prueba de ello son los **retratos de sus hijos**, penetrantes y sinceros, portadores del

---

(87) Estas obras cuyas medidas son 0,74X 1,03 m y están firmados por "Rafael Romero, 1.863" pertenecen a una colección privada malagueña.

sentimiento unívoco del artista y su obra. Estos pueden soportar con orgullo el parangón con algunos de los mejores retratos de este siglo.

Excasas son las muestras que tenemos del **género de naturalezas muertas o bodegón**, pero d euna riqueza extraordinaria. En éstas deja constancia, sobradamente, del calibre de su técnica. Son obras de una perfecta adecuación entre el objeto real y su imagen.

Es innegable que estamos ante el más estricto realismo, entendido sin las matizaciones y connotaciones que luego traerá el término adoptado para referirnos a los pintores de este movimiento a fines del siglo pasado.

En su **Bodegón de Naranjas** (1,863), la realidad excita nuestros sentidos, visible, olfativa, tangible, gustativa ... como si contemplaramos la veraz escena a través de una ventana. Hoy este tipo de pintura podría ser calificada de hiperrealismo. Con este bodegón puede acceder a un destacado puesto entre los pintores del XIX, siendo obra cumbre, de este siglo, en su género.

La naranja es la fruta que con más persistencia prefiere. Fruta bella, cálida, alegre, pero, sobre todo, cordobesa que fue fuente de inspiración para literatos, pintores y arquitectos, que llevó el sello ineludible de nuestra tierra, convertida después, en blasón de la familia Romero -ya desde el padre- por el significado que tuvo para ellos y por el uso que quisieron y supieron hacer del modesto fruto.

En cuanto a la **pintura de género** hay multiplicidad de temas: mendigos, viejas tabernas, gitanos, escenas de familia, majas, animales, cuadros, "escenas exóticas", de interior, patios... , no hay unidad temática. Sí hay, en cambio, una asociación iconológica transparente, común a todos ellos, ya que responden a una línea de pensamiento coheren-

te,aunque exprsado en las más diversas actitudes.

Se aprecia cómo antepone el individuo a la sociedad, aunque no creemos que sea la respuesta de un romántico que prefiere el yo a la colectividad, sino el fruto de un sentimiento sincero que apuesta por el hombre como ser individual y absolutamente necesario, lo que le lleva a demostrarlo a través de su obra , en esa constante e inevitable presencia del hombre en ella.

Una vez más hay que concretizar, transladándonos hasta los temas, en los que, no cabe duda,se expresa mejor, **los Mendigos**; con ellos sentimos más cerca su presencia y nos introducimos en el tema dla Caridad, al que él prestó mucha atención,de ahí que lo represente en sus obras, escribe sobre ella y denomina así -"Caridad sin límites"- a la asociación de obreros de la que él era secretario. Fue este un noble sentimiento en él, no mal etendido, como lo es para tantos que sólo ven en esta plabra la limosna y la compasión, sino en su cristiano y elevado sentido de amor al prójimo. Esto fue lo que le hizo pasar de la teoría a la praxis.

El mismo expone la idea que tiene de la Caridad en el artículo publicado el 9 de Enero de 1.895 en el Diario de Córdoba titulado "Caridad":

> Los hombres que practican verdadera caridad son aquellos'que ante la desgracia se conmueven y acuden a remediarla sin medir el sacrificio que se imponan, sin aspirar al aplauso, ni esperar más recompensa que la inefable dicha en que sus almas se inundan, al practicar el bien mismo,ejerciendo la caridad silenciosa, recatada, que huye del ruido y se nutre y vivifica en el misterio...; pero también sabemos de otra, por desgracia, más en uso, que encubierta con el explendente manto de aquella,

> cuyo santo nombre usurpa, aprece ocultando el repugnante esqueleto de una falsa caridad, engendro del orgullo y la soberbia, y de la vanidad que bulle, que se agita, que se exhibe y manifiesta revestida de oropoles, mintiendo una piedad que desconoce y cuyos vanos lardes, que debieron acogerse con silvidos, se toleran, se publican y aplauden en la misma sociedad a quien engañan por debilidad, adulación o miedo...'

Este es el motivo por el cual en sus obras de mendigos no hay espectadore, ni se representa -como era lo propio del Barroco- al hombre ejerciendo dicha virtud, para enaltecer al que se compadece. No, aquí el protagonista auténtico es el que en otro tiempo era simple complemento de una escena en el que el primer palno era ocupado por el santo o religioso de turno que daba muestras de su buen corazón socorriendo a pobres y desvalidos. Contra ellos se rebela Romero Barros acercándose más al hombre concreto, que vive la desdicha de no tener nada.

Respondiendo a estas profundas convicciones, auténtica señal de la verdadera virtud que para el es "fe, caridad y amor al prójimo" (88), Rafael reinterpreta el tema de la caridad, lo hace nuevo y sobre todo, lo seculariza, lo trae a primer plano.

Es uno de los "temas de encuadre" de que nos habla Bialostocki. Este es el verdadero sentido de sus cuadros de mendigos. La mendicidad abierta o solapadamente aparece en muchas de sus obras, como puede verse en **Niños jugando a las cartas**, en la que la pobreza material nos la contrasta con la riqueza espiritual que aportan los niños, en este caso sus prpios hijos, o en otras como **Estudio del pin-**

---

(88) ROMERO BARROS, Rafael: "Caridad". Diario de Córdoba. 9-Enero-1.895

pintor en la que se ha representado trabajando en su taller y en la que, si atendemos a los cuadros que tiene colgados en la habitación, vemos reflejado este mismo tema; un mendigo embozado es uno de los cuadros del ángulo lateral izquierdo. Vemos, así mismo, el contraste riqueza-pobreza, a través de las figuras contrapuestas de la señorita de ricos atuendos, y la ancina acompañante, pobremente ataviada.

Fue esta su aportación al mundo del romanticismo, por lo que se refiere a la temática de "conflictos sociales" en la que se prefiere el yo a la colectividad y se admira a tipos rebeldes,marginales, que encarnan una permanente protesta con su renuncia a integrarse; el bandolero, el pirata, el trovador, el mendigo.

Importante aspecto es el humanitarismo o sentimentalismo social, nacido también del respeto total al individuo. Hay simpatía hacia el desgraciado, hacia el pobre, hacia la víctima. (89)

Ahora bien, como ya exposimos antes, él tuvo su peculiar forma de expresarlo, sin estridencias, sin arrebatos, sin extremismos, dulcificando las escenas y haciendo de cualquier tema algo bello. Este era su espíritu, construir y en ningún caso destruir, alentar y no desengañar...abrir caminos y no permitir que nadie cayera en la desesperación.

Por este motivo son muchas las cosas que le acercan a los románticos, pero no son menos las que lo separan, digamos que él se quedó, únicamente, con los aspectos positivos de la doctrina.

---

(89) NAVAS RUIZ,Ricardo: El Romanticismo Español... Pág. 58

Otro tema persistente será el de los Niños, éstos están presentes en muchas de sus obras aportando lozanía y frescura. El se siente entrañablemente unido al mundo de los niños y le gusta representarlos en sus cuadros. En este aspecto sí fue un fiel seguidor de su admirado Murillo. Como hemos dicho, es un hombre optimista y un estudioso que dedicó su vida a rescatar el pasado, no con la nostalgia de pensar que era imposible volver al anterior esplendor -como fue común a muchos- sino con la esperanza de que esa antigua grandeza fuera la lección aprendida que diera experiencia en el futuro. El creía en el progreso, en el desarrollo, que pensaba debía venir de manos de la cultura,de ahí sus denodados esfuerzos por enriquecer la recién nacida Escuela de Bellas Artes, ya que eran las jóvenes generaciones, las que a su entender, debían revitalizar dicha cultura. Esto nos explica su amor por los niños, la ilusión que ponía en ellos, para él son la esperanza en el futuro. por este motivo animan sus cuadros y nos dejan el buen sabor de un camino abierto hacia hacia un mundo mejor. Son muchas las obras que tienen como protagonistas a los niños y que responden, precisamente, a ese afán por enseñar a los más jóvenes.

La variedad que encontramos en su repertorio contribuye a enriquecer su obra. A veces nos asombra con obras como **La mora en su jardín** (1.878), de la que apenas sabemos dar plicación y que parece salirse de su línea. Una rápida ojeada es posible que logre engañarnos pero al momento empezamos a comprobar su verdadero carácter. De ningna forma podemos considerarlo como un tema oriental, aunque en ciertos rasgos pueda verse la influencia de Fortuny y nos recuerde a esos cuadros que este pintor hizo entusiasmado por el orientalismo. El estudioso de arte cordobés Dionisio Ortiz Juarez nos empezó a dar algunas pistas acerca de

su significación, más inclinado " a creer que se trata de un caprichoso retrato de alguna dama que se anticipó a quienes más tarde se fotografiarían de esta manera en casa de Garzón o de Señán González. La verja y el macetón no tiene nada de marroquíes, y los demás elementos islámicos son pura ilustración." (90)

No le falta razón a nuestro querido amigo al establecer estas premisas.

Es verdad que Romero Barros no se dejó jamás tentar por temas históricos o grandilocuentes, pero no es emnos cierto que la fecha que lleva el cuadro, 1.878, fue un año muy importante para él por el rango que empezará a ostentar a partir de este momento, pintor de Cmara de S.M. el rey, título con el que firma la obra. Dicho cargo honorífico tuvo que influir, indudablemente, en su vida y cambiar, en ciertos aspectos, su producción; a partir de esta fecha intentará adaptars a una serie de temas, digamos "más reconocidos". Es lo mismo que ocurre con otra de sus obras **Lección de Guitarra** (1880). El no apartarse de su tierra cordobesa, aunque sin anclarse en ella, es la solución que nos da. La obra está a medio camino entre el costumbrismo y tema oriental. Es, si queremos, un costumbrismo o un orientalismo ingenuo, pero sobre todo, es una forma de contentar a todos. De toso un poco tiene **La mora en su jardín.**

El costumbrismo seguirá formando parte de gran número de obras, aún cuando el tema que prima sea otro.

Este es el caso de sus **Paisajes**, lo mejor de su obra pictórica y lo que más abunda su producción. la calidad e importancia de estos paisajes, n el total de su obra, hacen posible que pueda ser considerado como un gran paisajista

---

(90) ORTIZ JUAREZ,Dionisio: "La obra pictórica de Rafael Romero Barros"...Pág. 149.

del siglo pasado, género que defiende y engrandece, con toda dignidad.

Sus paisajes son la mejor muestra de la profunda evolución que se produce en el pintor, desde unas primeras obras faltas de toda soltura, ancladas en el pasado, demasiado estructuradas hasta las últimas, veraces exponentes del conocimiento del natural, de factura suelta y provocativa.

Empieza dando muestras de un gusto por el empalagoso tema pastoril, nada real, tradicional y poético, muy apegado a la escuela romántica sevillana y a sus maestro Barrón (91), no conforme con este tipo de paisajes experiemnta una y otra vez hasta llaegar a encontrarse con la realidad, a hacer del natural su mejor aliado.

Ir desglosando, poco a poco esta obra es el mejor sistema, para ir aproximándonos al moguereño, sólo así podremos comprobar supolifacetismo, no sólo en pintura sino en su propia personalidad, que dio cabida al pintor, escritor, arqueólo... al maestro.

---

(91) Los primeros paisajes fechados en Sevilla -1.861- nada tienen que ver con los fechados en Grnada -1.888-. El salto ha sido prodigioso.

4.1. PINTURA DE PAISAJE

4.1.1. REFLEXIONES TEORICAS PREVIAS SOBRE LA PINTURA DE PAISAJE

> El paisaje entero se modela como un cuerpo humano: porque el hombre sigue siendo el arquetipo de la creación artistica.
>
> **LHOTE**

Mucho se ha escrito sobre el paisaje, aunque es un género relativamente reciente, porque necesitó para desarrollarse que la sociedad estuviera dividida en burgos, es decir la total estratificación de la naturaleza; aunque también es verdad que pocos géneros como este han evolucionado tan rapidamente.

La palabra paisaje aparece ya en textos del siglo XVI (Francisco de Holanda), pero fue, sin duda, la palabra "pais" la que en un principio tuvo más aceptación para referirse a un tipo de pintura rica en detalles, donde la paciencia del pintor llegaba a límites insospechados ya que representaba cada ápice de la naturaleza, en la que insertaba casas, campos, cercas, fortalezas... Es decir un paisaje es un país o

una porción del mismo. Al ser representación del burgo se precisó la aparición del burgués con todo el lujo que éste acarrea para éste se convertirá en espectador encargado de recibir lo allí representado.

Intentar teorizar un tema como la pintura de paisaje es bastante complejo, al tiempo que arriesgado, ya que algo aparentemente tan simple, tan a la vista, entran en juego toda una serie de elementos que dan vida a la representación. Por otra parte son muchos los puntos de vista desde los cuales se puede abordar el tema.

Lo que pretendemos es indagar en la naturalidad propia de un Paisaje, al tiempo que buscar ese no sé qué (92) que nos cautiva del mismo, sin que sepamos el motivo, porque el paisaje es también un "estado del alma". Para ello será necesario el análisis de todos los mecanismos que toman parte en el propio tema y del que son verdaderos protagonistas el HOMBRE Y LA NATURALEZA. Lo subjetivo y objetivo nos sorprenden en el conjunto unitario que significa el paisaje. "La dificultad esencial, para el paisajista, es obtener la unidad manteniendo las relaciones reales entre elementos disímiles". (93). El hombre será el encargado de presentarnos las posi

---

(92) ... algo dificil de expresar, sobrenatural, sólo se siente. Aparece mucho en literatura, sobre todo en los místicos del Siglo de Oro (Anteriormente en Petrarca y Boscán).

Con el reforzamiento de la Idea de Genio el no sé qué en la obra de arte toma gran vigor ya que las obras además de belleza clásica necesitan revestirse de incertidumbre, ambigüedad o gracia; es una nueva ruptura con la cultura contrarreformista.

(93) LHOTE, André: Tratado del paisaje. Reproducciones, Fig.

bilidades de la naturaleza, haciendola hablar según su propio dictado. Resulta así la obra el testimonio de su propia visión.

Un paisaje es un género pictórico que, como decimos, necesita de la civilización para lograr su éxito. Se desarrolla cuando ya la naturaleza no es un rival porque está dominada. El estrellato de este género se produce, como sabemos en el siglo XIX, siglo caracterizado por las revoluciones (94) y acontecimientos históricos que abogan por la libertad del individuo. Siglo también, en el que hace su aparición el burgués, derrocando a la nobleza y al clero.Este nuevo sujeto dispone de más tiempo libre, es decir de ocio, porque las máquinas realizan gran parte del trabajo. Ocio o mejor conquista del tiempo era algo que se necesitaba para entrar en el ámbito del paisaje, al ser este un tema de por sí, ocioso. Es un tema sin utilidad material alguna. Lo que se desea contemplar no son unos santos dentro de un fondo dorado o irreal, sino amplias praderas que produzcan placer, calma y sosiego, sin necesidad de otra funcionalidad. El arte no es sino un re

---

(94) Las revoluciones tanto políticas (Revolución francesa) como ideológicas (Kant, Marx...), habian cambiado la visión del mundo, cuya consecuencia inmediata fue una transformación radical de la sociedad. De todo ello surgió un arte complejo, al tiempo que individualista, con ausencia de grandes artistas que sirvieran de hilo conductor de las diferentes corrientes. Rápidamente nos damos cuenta de ello cuando comprobamos que uno de los movimientos más caracteristicos del Siglo XIX, como fue el ROMANTICISMO, que nos hace escabroso, oscuro y con frecuencia incomprensible.

flejo de lo que está ocurriendo alrededor. Decir que el siglo XIX nos legó grandes realizaciones o que fue un siglo de grandes logros pictóricos es incurrir en el ya manido tópico de querer hacer de cada periodo artistico algo sublime y trascendental, cuando debemos acercarnos a la idea de que cada época es simplemente una evolución lógica de la anterior, lo que la hace diferente y por tanto original. La historia se ha caracterizado siempre por su inequí voca mutación provocando una visión del paisaje diferente dependiendo de las circunstancias históricas.

En arte el Hombre y la Naturaleza han jugado, desde antiguo, un papel destacado, obedeciendo a la importancia que ambos elementos tienen en la ordenación física del Universo. Pero es igualmente cierto que el concepto que se ha tenido de los mismos ha variado con relativa frecuencia en estrecha relación con el pensamiento filosófico. Estamos acostumbrados a establecer parámetros de oposición entre Hombre y Naturaleza; no pocas veces el Hombre no se ha considerado, sino un intruso dentro de un medio natural cuya única contribución ha consistido en destruirlo, degradarlo. Todo ello, no ha sido sino una mutación lógica ocurrida a lo largo de los tiempos históricos, pero que en principio no estuvo planteado así. En el mundo griego, en la puesta en marcha del pensamiento racional, el estudio del hombre fue el punto de partida de muchas de sus reflexiones teóricas (95). El hombre como ser natural vino a ocupar un puesto destacado en las disquisiciones filosóficas; pero en esta reflexión antropológica no se perdió de vista la Idea de la Naturaleza como esencia de todo lo visi-

---

(95) En gran parte la estética griega es producto de este liderazgo del hombre, sumado al gran predominio de la racionalidad.

ble, con una actividad propia e intrínseca que hace de ella un organismo viviente. Es precisamente, por el papel privilegiado que el hombre ocupa en la naturaleza, por lo que empiezan a producirse los primeros roces. El hombre como otro gran número de seres, es un organismo viviente pero se diferencia de ellos por estar dotado de Logos, por esta razón es el único ser capaz de dar una interpretación del Universo, es decir, todo depende de él. Aunque esto no es tan simple, ya que la complejidad que en sí encierra el Hombre es fruto del entramado profundo del mismo en correspondencia con el mundo, se produce así una interrelación: El Hombre como ser individual y social, como ser moral y político.

No podemos perder de vista esta intima relación para comprender el avance y la evolución que se produce en el arte del paisaje, ya que depende de la dualidad Hombre-Naturaleza.

Quizá pensemos que la contemplación de la Naturaleza es algo congénito a la propia existencia del ser, y por consiguiente que la pintura de paisaje ha existido como algo ordinario, desde siempre; ahora bien, ante esta reflexión debemos tener presente que en esta "relación antagónica" Hombre-Naturaleza, un desequilibrio en la balanza de fuerzas inclinada egoistamente hacia el espíritu humano implica la desaparición de un plumazo, y por fuerza, de la pintura de paisaje. Es necesario un mayor acercamiento a la Historia de las Ideas para comprender cómo la manifestación intensa y brillante del espíritu humano provoca una ruptura total con el mundo natural y físico que le rodea, convirtiéndose en protagonista de excepción.

El paisaje es un género dificil porque se deben captar cosas tan etéreas como el ambiente, fenómenos naturales... y sobre todo la luz. Aquí es donde se encuentra la verdadera ruptura respecto a etapas anteriores; los efectos lumínicos de un paisaje real no se conseguirán sino tras muchos años de experimentación ya que al principio la luz que se representa

es engañosa y artificial. Sólo en el Siglo XIX la luz lo inunda todo y el artista se pone al servicio de ella, constituyéndose, en este sentido, el paisaje en el gran descubrimiento del XIX. Si "visión natural" es la nueva preocupación, ello se intensificará a lo largo del siglo hasta llegar a la captación del instante, variable, el momento fugaz e irrepetible.

Todo ello es innovación, es decir se adopta una nueva actitud ante la naturaleza, se descubre el valor del "paisaje natural", pero no es algo que surge de la nada ya que paisajes se pintaron desde la más remota antigüedad.

No es cierto, que en el Siglo XIX la pintura de paisaje sea una novedad, como Ruskin propuso atendiendo a motivaciones necesarias de la época, con las que consiguió verdadero efecto; lo que sí podemos afirmar es que algo estaba cambiando en el espíritu inspirador de este género pictórico ya que se llegaba a la ruptura con antiguas formas, y lo que es más el pensamiento estaba dando un giro de liberación auténtica e individual. De ahí que ahora el paisaje como género independiente, no sin esfuerzo, pueda afirmarse. Sin analizar todas estas fuerzas generadoras, en potencia, de arte, propias del siglo pasado, no podemos avanzar en la comprensión del tema, ni tampoco podremos comprender el siglo actual.

La contemplación de un paisaje puede conducirnos a hacer de él una valoración simplista, a intentar ver en él una captación de la realidad pura, a dejarnos llevar por la objetividad sin tener presente la gran carga subjetiva puesta en el intento, por parte de el artista, de llevarnos hasta el mundo que él quiere que veamos.

Es, tal vez, el género de paisaje el que más atacado ha sido por lo que tiene de mera imitación de la realidad. Son muchos los autores que nos han hablado de ello, dándonos la clave del verdadero significado de este género. La defensa del mismo va consustancialmente unida a su propia evolución. (96)

Ya nos lo decia Carlos de Haes (97):

> "Ruysdael, Wynants, cuántos paisajistas imitásteis la Naturaleza buscando casi exclusivamente la verdad, sacrificando todo por ella, habeis perdido el tiempo!!!"
>
> "...No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión, comunmente adoptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artistico, la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor."

La sagaz inteligencia de Ortega y Gaset vino a iluminar el tema con la humana precisión que le caracteriza. Las matizaciones hechas en torno al "mundo de lo real" y al "mundo del arte", abren luz sobre el particular. Un paisaje no es mejor cuanto más real sea, es decir cuánto más se acerque a la realidad sino que es lo **verosimil** lo que en realidad nos atrae de él. Entre el pintor y la naturaleza se produce un bis a bis, que varía según el concepto que el pintor tenga del natural. Cuando el artista está a solas con la naturaleza recuerda, a su vez, todo un pasado cultural, vuelca en cada pincelada su propia espiritualidad. Entre la realidad y el cuadro se ha interpuesto el sujeto, al tiempo que entre el sujeto y la naturaleza se ha interpuesto el sentimiento. De ahí que el arte empiece y termine en el hombre por lo que se habla de creación artistica y no de copia o invención, y más en un siglo como el pasado, donde los críticos de arte contribuyeron sobremanera a la elevación del "status" social del artista ya

---

(96) Contratar esta idea con la evolución que del género hace K. CLARK en su libro El Arte del Paisaje.

(97) HAES, Carlos de: De la Pintura De Paisaje antigüa y moderna... Pág. 292 y 294.

que dieron primacia a valores tan individuales como: genio, imaginación, fantasia y sobre todo, **creación**. La perfección de una obra de arte ya no estará en su exacta adecuación a una realidad imitada, sino que la propia obra de arte adquirirá su propia realidad.

La metáfora y el simbolo no están ajenos a la captación del natural, precisamente porque el autor vuelca en su obra un sentimentalismo del que no se pueda desprender (puede que comprendamos mucho mejor el desarrollo del Paisaje con el Romanticismo si no perdemos de vista esta idea) y con el que logra **crear** su propio mundo. Julián Gállego expresa con gran soltura todo el significado que encierra el cuadro; se extraña de que todos queramos ver en él una parcela de nuestra propia vida, algo real, juzgando en la pintura lo que de valor fotográfico tiene y no lo que significa en realidad, siendo en esta apreciación donde radica el equívoco al que todos tendemos sin entender el controvertido tema de la imitación en la obra de arte.

A través de esta pequeña ventana que es el cuadro el pintor nos acerca a su realidad, haciéndonos ver con sus propios ojos; por ello ese paisaje que nos presenta es una porción del mundo, que queda unificado a través de la obra. Este mundo imaginario se adhiere con energia al espectador que llega a creer verdaderamente en la obra, en virtud del mecanismo de síntesis realizado por el pintor, que es lo que hace coherente la obra de arte, dotándola de la verosimilitud necesaria para ser obra de arte. Un cuadro no es algo aislado en la vida de un pintor sino que refleja su propio mundo, por ello un paisaje no es tipo de pintura descomprometida sino que está adscrita a una ideologia, tal como nos lo confirma Maria del Carmen Pena en su libro **Pintura de Paisaje e ideologia**. ¿Cómo mo comprender la evolución del género sin acercarnos al pensamiento intrínseco de cada cultura?. Sólo un recorrido a

través de la literatura artistica nos da pautas para un total entendimiento de los virages tomados por la pintura de paisaje.

En este momento el tema de la **invención** viene a completar al de la imitación. Desde el humanismo se venía valorando al artista por la capacidad inventiva de que fuera capaz. En este sentido Félibien establecerá un orden jerárquico de los pintores según el tema que prefieran. El rango inferior corresponde al de naturalezas muertas, le sigue el pintor de paisaje, de animales, y de retratos, hasta el "grand peintre". Este será el que a imitación de Dios, cuya obra más perfecta es el hombre, pinta grupos de figuras humanas y escoge sus temas de la historia y la fábula. Reynolds logrará romper con esta idea al establecer que el tema no es lo importante sino que todo depende del genio que el artista le imprime.

La evolución del género, de que hablamos, la expresaba en 1949, K. CLARK en su ya clásico estudio titulado **El Arte del Paisaje**. Distinguía cuatro tipos: El paisaje de Símbolos, El paisaje de hechos, El paisaje de fantasia y El paisaje ideal.

Para referirse al paisaje que empieza a desarrollarse a partir del Siglo XIX, habla de "visión natural".

En un recorrido a través del género observamos cómo la captación de la Naturaleza aparece desde los albores de la historia de la pintura, pero el afianzamiento del género hasta convertirse en autónomo fue largo y penoso. Como veremos sólo en el siglo XIX la sociedad llega a aceptar el paisaje "en sí", sin que tenga que ser la excusa o el complemento de otro tema.

Para el triunfo del paisajismo se necisitó la ruptura con dos enemigos históricos del mismo; en primer lugar en el egocentrismo-antropocentrismo que había copado la temática artística hasta los albores del XIX y en segundo lugar con los temas religiosos que habian acaparado la atención de gran núme

ro de artistas. Pero aún se necesitó un cambio estructural de la sociedad, ya que es con la revolución industrial y el desarrollo del mundo burgués cuando se afirma el interés por el paisaje, precisamente cuando el hombre se ve encarcelado y mecanizado en un mundo que le asfixia.

> "Una escena apacible, con agua en primer término reflejando un cielo luminosc y real zada por unos árboles oscuros, era algo que todos estaban de acuerdo en encontrar hermoso, lo mismo que en épocas anteriores, habían estado de acuerdo acerca de un atleta desnudo o una santa con los brazos cruzados sobre el pecho". (98).

Para justificar este triunfo del paisajismo, debemos aludir también al caldo de cultivo propicio que el Siglo XVIII había creado con el desarrollo de toda una serie de categorías que no harían sino reforzar el incipiente género.

Tendríamos que trasladarnos hasta Inglaterra para poder darnos cuenta de las mutaciones llevadas a cabo en el seno de la propia cultura, donde el pensamiento avanzó a mayor velocidad que en otros paises.

La Revolución Gloriosa supuso la apertura de nuevos horizontes que se complementarian con la entrada en escena del empirismo, reforzado a través de Hume como representante de tal corriente, ejerciendo una gran influencia en el mundo de las ideas. De todas estas transformaciones surgirá el "hombre nuevo", dotado de una autonomia de la que hasta ahora estaba carente, constituyendose el arte en uno de los frentes preferidos para el desarrollo de la libertad. El sujeto burgués que surge acompañando la nueva estructura de la sociedad opuesta a la dictadura clasicista, necesita una nueva arquitectura de carácter civil, opuesta a palacios y catedrales, como símbolo de prestigio y a la que acompaña el Jardín In-

---

(98) CLARK, K: El Arte del Paisaje. Pág. 109.

glés (Jardín pintoresco). Toma fuerza a este nivel el empirismo de Hume, creandose un mundo de impresiones y sensaciones que tienen como diana preferente el hombre y a las reacciones del corazón. Bajo este entramado ideológico cobrará fuerza la Naturaleza, que tan poco exito había tenido hasta ahora en la historia de las artes plásticas, aunque sí contaba con tradición literaria (99). El paisaje sólo había aparecido como complemento de la pintura de historia o como fondo pictórico (100). En muchas de las escenas que conocemos desarrolladas en un medio natural, anteriores al siglo XIX, si nos olvidamos de las figuras que componen la obra sólo nos quedan esos fondos de que hablamos que no pueden considerarse como pintura de paisaje con autonomia. Aunque en el Barroco empieza a sentirse un gran amor por la Naturaleza, el arte del paisaje no puede desarrollarse con absoluta independencia, debido en gran parte, a imperativos religiosos, ya que el estamento eclesiástico mueve los resortes culturales del momento, por ello en muchas ocasiones, los artistas se conforman con la pequeña liberación que supone insertar sus figuras en un medio natural. Aunque ya desde el Barroco la pintura de paisaje empieza a ser considerada como género aparte. Los ejemplos que conservamos de paisajes barrocos nos confirman cómo cada país creó sus propias caracteristicas en torno al tema, surgiendo así un estado propio. El género paisajistico se presta mejor que otros, al individualismo y a la captación perso

---

(99) Son estas las ideas que dia tras dia nos transmitió nuestro profesor Dr. Ignacio HENARES CUELLAR y que desearíamos ver muy pronto publicadas.

(100) Para recordar el papel de los fondos paisajisticos en el Arte Barroco consultar CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza.

nal, siendo esta una de las causas de su triunfo con el Romanticismo, del que hablaremos más adelante.

Lo pintoresco como gran categoria estética del XVIII acabará con la oposición pintura-naturaleza, gracias a la gran contribución de los paisajistas ingleses (Wilson, Gainsborough Constable, Turner). El gusto fue acostumbrándose a este tipo de temas a través de la introducción de las "vedutte", que llegaron por influencia italiana contando con gran éxito en suelo inglés; pero el auténtico paisajismo vendrá de la mano de Wilson que logrará elevar el género a la categoria que corresponde, acabando con el desprestigio y el papel secundario que hasta ahora había tenido, pasando a ocupar el papel de privilegio donde, incluso, el hombre sólo es un elemento accesorio. A partir de ahora los papeles quedarán invertidos, como vemos. (101).

La pintura de paisaje es algo que va irremediablemente unido al Siglo XIX. Como ya hemos apuntado, hay que tener presente que la pintura de paisaje no se impone fácilmente, ya que la tradicción pictórica lo impedía. Sabemos que desde el Renacimiento se había venido preparando el terreno, ya que conocemos muestras de ello, y que en el Barroco, como hemos dicho, el amor por la naturaleza será ya un hecho, pero sólo en el siglo XIX la pintura de paisaje llegará a convertirse en protagonista de excepción, como repetiremos hasta la saciedad. El "género" de paisaje recibe el apoyo oficial necesario por primera vez en Francia ya que en 1871 se crea el "Gran Premio de Paisaje Histórico" pasando a ser considerado "género mayor". En España , no ocurre tan tempranamente debido en parte, a la falta de tradición y al adormecimiento cultural de primeros de siglo. Será cuando el arte de Villaamil se imponga, el momento de entrada del paisajismo en España. Con su lucha conseguirá dar el impulso necesario para que el 14 de Mayo de

---

(101) Ver nota 99.

1844 el Ministerio reconozca la caegoria del género, después de incesantes luchas en el seno de la Academia (102).

Se podría haber conseguido en España un realismo más temprano, si las premisas establecidas por Courbet hubieran estado presentes.

"El arte de la pintura consiste en la representación de los objetos que el artista puede ver y tocar. Ninguna época debe ser reproducida si no es por sus propios artistas, quiero decir, los artistas que han vivido en ella. Afirmo y mantengo que los artistas de un siglo son incapaces de reproducir las cosas de un siglo precedente o futuro; en otras palabras, incapaces de pintar el pasado o el futuro. Por esta razón rechazo la pintura de historia del pasado. La pintura histórica es fundamentalmente contemporánea...; asimismo, mantengo que la pintura es esencialmente un arte **concreto** que únicamente puede estar compuesto por la representación de las cosas **reales** y **existentes**. Es un lenguaje completamente físico, integrado no por palabras sino por todos los objetos visibles. Un objeto **abstracto**, invisible e inexistente no forma parte del dominio de la pintura". (103)

Tendremos que esperar a Carlos de Haes para que el paisaje adquiera su verdadero sentido, ya que hasta él no se había hecho pintura de paisaje propiamente dicha, sino que serán las vistas de paisajes históricos con monumentos los que más popularidad alcalcen.Sólo mediante el esfuerzo de muchos "artistas menores" se consiguió una ruptura total con las formas

---

(102) Esta idea puede revisarse en ARIAS ANGLES, E: "Proceso y triunfo del paisajismo romántico en la Academia de S. Fernando". Rev. Ideas estéticas, nº 134, Abril-Mayo-Junio. Pág. 129-146.

(103) Courrier de Dimanche, 25 Diciembre 1861. Visto en NOVOTNY: Pintura y Escultura en Europa.... Pág. 243.

de tiempos pasados.

4.1.2. EL PAISAJE EN LA OBRA DE RAFAEL ROMERO BARROS

Parece ser que ha llegado el momento de rescatar a nuestros paisajistas románticos. Continuamente estamos oyendo voces que nos revelan el nombre de uno de ellos, de uno de tantos que figuran en letra pequeña en la historia de la pintura, o tal vez, ni eso, siquiera, pertenecientes a ese "fondo denso" de la historia contemporánea. El caso de Romero Barros viene a ser significativo en este sentido. Es un paisajista, que apenas aparece registrado en los textos que sobre el tema conocemos. Sólo en los estudios locales se le ha prestado cierta atención o con motivo de la celebración de algún homenaje.

Aquellos que han afirmado que el pintor se mantiene constante a lo largo de su vida pictórica, sin duda se equivocan. Sólo hay que ojear las obras para apreciar la evolución que se observa en ellas.

Sus facetas serán múltiples, pero ante todo es un humanista, observaremos por lo mismo, cómo humaniza el paisaje; se hace necesaria la presencia humana en el paisaje.

La Naturaleza es el escenario donde el hombre trabaja y el ambiente que le sirve de relax. En estas actitudes encontramos a los personajes. Cuando estos faltan es el espectador el beneficiario de esta serenidad y tranquilidad transmitida por el paisaje. El paisaje de Andalucia, y más concretamente el de Córdoba cobra con sus pinceles nueva representación, acorde con el setimiento interno del pintor hacia la tierra.

El recorrido a través de sus obras nos confirman que Rafael era un fiel partidario de la naturaleza, era precisamente en este medio donde buscaba la inspiración. Ahora bien, hay que

distinguir entre sus primeras obras y las de madurez ya que se observa un claro progreso en las mismas. Esto es más que lógico y viene definido por el propio avance en el mundo del arte. Como hemos dicho, Rafael comienza con Barrón, y sin duda de él aprendió el arte del paisaje; de él aprende el empleo del claro-oscuro y la representación de amplios escenarios. Estas caracteristicas estarán presentes en sus primeras obras. Iremos viendo como en posteriores obras irá poco a poco, abandonando el clasicismo en favor del realismo.

La obra de Romero Barros se debate entre la tradición clásica y el naturalismo contemporáneo.

Avanza, sin duda, mucho más en la técnica empleada, en el manejo de la paleta que en temática y composición, aunque también en estas haya mutaciones palpables.

Los primeros paisajes que hemos encontrado datan de 1857 (104). Son paisajes muy planos, con un mal empleo de la perspectiva.

El titulado **Paisaje con tipo popular y escena de aparición** (1857) está ambientado junto a un rio. Es quizás dentro de los firmados el de peor calidad, de los que presentamos.

En él se aprecia cierta inmadurez y poca destreza compositiva. Hay una defectuosa captación de perspectiva, lo que provoca que se aprecie un dibujo plano, con poco resalte y una mala adecuación entre el primer plano y el intermedio. Hay un problema mucho más importante como es el de la captación de la luz. Si observamos las obras posteriores de Romero Barros y

---

(104) El titulado Paisaje con tipo popular y escena de aparición está fechado en 1857 y el titulado Paisaje con escena de ganado a orillas del rio no está fechado pero por sus similitudes con el primero debe ser de la misma fecha.

las comparamos con estas primeras nos damos cuenta de la enorme diferencia entre ellas, jugando la luz el papel de protagonista. En estas obras de la primera etapa sevillana vemos cómo no ha conseguido el impacto de la luz natural en los objetos. Hay gran frialdad y mucho estatismo. Aunque sus **paisajes sevillanos** de 1861 muestran la propia superación del moguereño que en tan sólo cuatro años ha conseguido obras de un gran sentimiento, con buena adecuación al natural. El camino hacia la captación de la luz será largo pero no imposible para el maestro que llegará a un dominio exquisito de los efectos lumínicos como demuestra en en sus paisajes de Granada, fechados en 1888.

En sus primeras obras hay mucho más impulso interno que captación natural. El pintor recrea su mente imaginando lugares ideales con una naturaleza amable, lánguida, entrañable amiga y cooperadora del hombre. Estos paisajes presentan mucha elaboración de estudio por lo que nos resultan irreales. Es el caso de su obra **Escena bucólica junto al rio** (1868), en la que la tradición inunda la propia composición. Los ojos demasiado románticos del moguereño, así como su poca experiencia, no le dejan atreverse con el natural directo, en perjuicio de la propia obra. Será posteriormente cuando esta idea se vaya desterrando y comprenda que la elaboración debe reducirla al mínimo, para darle al natural mayor protagonismo, el momento de sus mayores logros; esto supone que los bocetos sean casi siempre obras terminadas, con todo el colorido, pues lo importante es captar la luz del momento, de lo contrario el paisaje será otro.

Nunca abandonará el trabajo de estudio. El sigue opinando que lo importante es el dibujo, de ahí que esos trazos indecisos, poco definidos que él toma en sus apuntes, los convierta mediante una concienzuda elaboración en pincelada detallada refinada, casi en untrabajo de orfebre.

Deleitándonos al mismo tiempo con la captación natural y la línea perfectamente definida, para gozo de nuestros ojos. Por esto sus paisajes son simples y complejos a un tiempo, clásicos y naturalistas.

En los temas se nos muestra como un reflejo fiel de la tradición más estrictamente romántica, enlazando con su formación en el taller de Barrón, donde el tipismo de sus personajes muestra su propia debilidad. En estas primeras obras no hay que perder de vista la relación de sus paisajes con ganado con los de Elbo, al tiempo que se debe tener en cuenta la obra de Criado Vacas, un paisajista formado en Córdoba que precedió a nuestro pintor en esta ciudad. (105)

En muchas de sus obras la presencia humana no es un mero elemento ilustrativo sino que forma una compacta unidad con la naturaleza, dándole la nota de color, de cotidianidad, e felicidad... en definitiva de humanidad. El paisaje se nos hace así tangible, real, ya que en esa profunda adecuación no pierde la espontaneidad que tanto apreciamos. Con estas presencias, Rafael conecta más con nosotros, los espectadores, porque nos sumerge en un mundo tan cercano a nosotros que se nos escapa, tan comprensible, por conocido, que nos convierte en parte integrante de la obra. Estas son algunas de las razones de la buena acogida de su obra (106), sobre todo en el momento en que surge, un momento en que hay demasiados problemas como

---

(105) En este sentido debe revisarse el estudio que de la obra, en concreto, se hace en el apartado dedicado al catálogo, donde se hace un estudio de las influencias en cada obra por separado.

(106) Prueba de ello es la cotización de sus obras, en su época, que eran vendidas en el extranjero, como ocurria con la mayoria de las de sus contemporáneos, donde gustaban mucho los "cuadritos" andaluces.

para que el arte plantee dudas, incertidumbres o tragedias. El mensaje de sus obras es de optimismo, de tranquilidad y paz. El hombre es feliz dentro de lo cotidiano que ya conoce porque le aleja de la incertidumbre, de lo desconocido y abismal. No hay angustias ni límites en el campesino que cada día se plantea "el volver a empezar" del propio devenir cíclico. En este sentido, la intervención del hombre es la de mero aliado de la Naturaleza porque la cuida, como aparece ya en sus **paisajes sevillanos** de 1861.

Son personajes habituales en sus paisajes, el campesino, el boyero, el pastor, el cazador, las lavanderas... y los niños, esos pequeños seres tan instintivamente ingenuos como egoístas y sabios, que tan bien se llevan con la naturaleza porque ambos son ajenos a la estruccturación social.

Aparecen ambientados en momentos de trabajo o relax, en estos el hombre disfruta de lo que la naturaleza puede ofrecerle. En este sentido Romero Barros conecta con la más genuina corriente sevillana en la que se formó.

Es aquí donde se fusiona costumbrismo y paisaje dando unas connotaciones muy dentro del sentir andaluz.

El arte sevillano es rico en motivos iconográficos muy "sui generis" a los que debemos referirnos teniendo en cuenta el propio contexto en que surgen.

Precisamente de estos compañeros y de su maestro, tomará Rafael Romero los tipos presentese en sus paisajes.

Todos ellos nos ayudan a comprender el contraste entre el mundo rural y el urbano.

Los **Tipos campesinos**, aparecen en un sin fin de cuadros de los pintores sevillanos. Es, no cabe duda, un tema que, estos pintores representan más tardiamente que los temas populares de la ciudad o las jaranas andaluzas, cuando el púplico se cansa de contemplar siempre las mismas escenas y se produce un desgaste de los resortes que movían la identificación entre

el público y el tema coincidiendo con el desarrollo del "señorito" andaluz, del cacique y consecuentemente con la explotación latifundista de la tierra. Ello ocurre hacia mediados de siglo. Es en el periodo entre 1850-1880, cuando debido al importante crecimiento demográfico la explotación agraria debe intensificarse, pero una mala canalización de estas necesidades conducirá hacia la acumulación de tierras, y por tanto del capital, en manos de unos pocos que explotan al obrero agrario y hacen desaparecer al pequeño propietario absorbido por estos "nevos ricos" que se convierten en los únicos beneficiarios económicos. Son señores de la tierra que en la mayoria de los casos viven en las ciudades. La serenidad de estos tipos campesinos y su aparente felicidad conecta y agrada a esta clase latifundista burguesa, permitiendo pues su desarrollo. En el caso de Córdoba esta desproporción fué más acusada si nos damos cuenta que los únicos "ricos" que habian eran estos, ya que en el pasado siglo, el proceso de industrialización, en esta ciudad, se vio frustrado, con lo que los beneficios agrarios tuvieron que desviarse al exterior lo que contribuyó a un mayor hundimiento económico, en perjuicio, siempre, de la explotada clase inferior (107).

Este tema de los **Tipos Campesinos** fue corriente entre pintores como Bejarano, José Roldán o Andres Cortés.

Andrés Cortés, es un pintor, no demasiado conocido, con cuadros de tono demasiado popular, con campesinos y animales en escenas de compraventa de ganado, en un ambiente muy andaluz y repetimos muy popular. Son sus obras algo tradicionales y a mitad de camino entre costumbristas y religiosas.

---

(107) Ampliar este tema en el articulo: "Evolución de los sistemas agrarios en el valle del Guadalquivir" por Antonio LOPEZ ONTIVEROS en Córdoba, apuntes para su Historia.... Págs, 85-105.

Manuel Cabral Bejarano (1827-1891) fué más conocido que el anterior y en su temática vemos como fue encajando los nuevos gustos de tono popular, que vinieron a sustituir a los tipos románticos y retorcidos, con vistas a la aparición del realismo, mostrando más complacencia por tomar modelos de la calle.

José Roldán (1808-1874) es un pintor que sigue los pasos de Murillo, interesándose bastante por los temas populares de niños y mendigos, a los que trata con bastante cariño, encuadrados en ambientes muy propios del costumbrismo andaluz.

Con estas raices Romero Barros redefine el tema dándole su propia forma.

El Boyero. Este tema del boyero defendiéndose en su medio natural fue muy tratado por los pintores sevillanos.

Las vacas fueron muy representadas, sobre todo, a raiz de la desamortización civil de 1855, como consecuencia del aumento de la cabaña bovina en Andalucia. Boyeros con su rebaño aparecen en todos los costumbristas sevillanos empezando por el propio Barrón-Andrés Cortés entre otros y Rafael Romero también llevará el tema al lienzo. Pero debemos remontarnos hasta Elbo para comprender la significación de las "vacadas", luego imitadas con gran éxito por Pérez Villaamil y Lucas, siendo lo más significativo de ellas la genial combinación entre género pintoresco y paisaje. Su obra más representativa, en este sentido, es **Paisaje con bueyes pastando y un boyero con garrocha** (una vacada) (108) ya este mismo tema lo representó Barrón con los mismos protagonistas, el ganado, el rio y el propio boyero. Observamos como ya en este tema la activa personalidad de Rafael se hace sentir, ofreciéndonos una mutación significativa en la representación de la escena. Aquellas bu-

---

(108) En el apartado dedicado al comentario de esta obra se ha hecho un análisis más proporcionado de la significación de esta modalidad, a la que remitimos para que sirva de complemento a estos breves comentarios.

lliciosas escenas de la "feria del ganado" donde afloran las costumbres del pueblo andaluz son sustituidas por otras en las que la serenidad del día, las apacibles aguas nos dejan intuir una vida feliz, sin alteraciones. En la obra de Rafael lo importante, no es ya presentarnos una movida escena cotidiana sino la estrecha comprensión del hombre y la Naturaleza, conviviendo apaciblemente, vinculados porque se necesitan. Es un paso hacia la independencia territorial en pro de la universalidad, sin los tópicos del acalorado vínculo local. Esta obra debemos emparentarla directamente con las obras de Elbo, como hemos dicho, y también con las de José Brugada que bebió directamente de las obras de Villaamil. Los pintores sevillanos a pesar de tener los mismos influjos le dieron un tono más popular, acorde con su espíritu, pero Romero Barros retomaría esta primitiva influencia.

El Pastor debemos analizarlo de forma conjunta con el tipo anterior ya que la línea que sigue es la misma que la del boyero. Romero Barros nos dejo una emotiva escena con este tipo, el pastor, en su obra **Cercanias de Santo Domingo de Scala Coeli**, a la que remitimos.

El cazador. No fue un tipo habitual entre los sevillanos ya que estos estuvieron más preocupados por representar al bandolero en su versión heroica que por el tipo sencillo. No es la cara destructiva del cazador la que nos presenta Romero Barros sino la serenidad de un momento de esparcimiento del hombre que pasea entre la vegetación con el arma al hombro, sin que ninguna de sus presas esté a la vista. No es este el aspecto que él quiere resaltar sino esa unión de que hemos hablado, esa estrecha comunicación que se establece entre Hombre-Naturaleza. De hecho nada le influye la obra de su maestro Barrón, **Paisaje con cazadores**, donde se capta el instinto de supervivencia del hombre, en lucha abierta con los demás seres de la Naturaleza, como ocurre en el caso de los contrabandistas.

(109).Son obras en las que el romanticismo caracteristico de la época y el lugar en que se desarrolla la escena están firmemente delimitados, en cambio, **Paisaje con cazador**, es una obra más acorde con el naturalismo, con pequeños toques románticos como el puente o la propia temática, pero donde el protagonista de excepción no es ya el hombre o los animales sino el verde intenso de la vegetación.

Las lavanderas. Es un tema intrinsecamente vinculado a la naturalidad, porque estas mujeres son todo lo contrario de las empaquetadas señoritas de la ciudad. Son personajes populares dentro de la ciudad enfrentados a aquellos otros tipos, tipicamente rurales. Reivindican lo autóctono frente a lo extranjero. No fue este un tema muy representado entre los sevillanos, aunque Barrón tiene una obra sobre el tema -**Lavanderas al pie de la ciudad de Ronda**, 1853 en el Museo de Bellas Artes de Sevilla-, pero si lo fue en la Escuela madrileña. Son muchos los artistas que tratoron de hacer una versión sobre las lavanderas, sobre después de que Martín Rico lo institucionalizara con su obra, **Lavanderas junto al rio**.

Estas mujeres lavando, están tratadas en la obra de Rafael con gran cariño y soltura, sólo consecuencia de la identificación interna con el tema. Donde la gracia de las mujeres, siempre en un medio natural, libre y sereno, se deja entrever en la forma de aclarar sus ropas en las cristalinas aguas de un arroyo. Hay, pues,un intento de acercarnos hasta ellas, sintiendonos atraidos por su espontaneidad y pulcritud. El aire puro que nos hace respirar, donde incluso nos hace sentir el olor de jaras y juncos, impide el rechazo de la obra. La serenidad

---

(109) **Contrabandistas en la serrania de Ronda** y **Contrabandistas en la Cueva del Gato**, ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pertenecientes a la producción de Barrón.

que nos inspira nos hace amarla. Y hasta es posible que esta intencionalidad estuviera siempre, muy presente en la obra de Rafael. Queria apaciguar al hombre y no excitarlo, enseñarle a amar lo que posee y no a desear lo imposible. Quería, en definitiva, que cada cual fuera feliz en su medio. Por ello sus obras no son protestas sino testimonios de la confianza del hombre en el mundo.

Los niños ponen la nota de color, de dulzura y, como no de travesura, en el paisaje. Los niños en su obra tienen una gran representación y ocupan un lugar importante. Tan importante como para hacer de sus paisajes con niños sus obras más representativas, es el caso del que titulamos, precisamente **Paisaje con niños** o **Estanque de la Huerta de Morales**. Pero además de la presencia humana, otros elementos van a formar parte de los paisajes; así tenemos **el rio, las vistas alejadas de ciudad, los caserios...**

Al contrario que muchos de sus contemporáneos Rafael Romero no fue muy amigo de representar **lo urbano** o lo que es lo mismo, las vistas de ciudad, aun cuando este fue un medio de expresión de gran importancia para los sevillanos, entre los que hay que incluir a su maestro. Barrón fue un entusiasta de la "vedutte", como corriente de gran significación romántica. Recuperar monumentos y rincones de la ciudad apasionaba a los pintores románticos, sobre todo desde que Villaamil consiguiera elevar el género a la categoria que desde entonces tuvo. A Rafael, no lo encontramos pintando monumentos, porque él tuvo una mejor idea al intentar reivindicarlos mediante el concienzudo estudio y la defensa a ultranza de los vestigios del pasado. Son pocos los monumentos que pintó porque a él le apasionaba el campo, la belleza de las flores, los árboles, el agua, ...la naturaleza en definitiva. Esto es lo que encontramos en sus obras, lo rural lo campestre; caserios, montañas, árboles, llanuras y, sobre todo, el rio. Sólo representó la ciudad en

la lejanía como fondo, no como protagonista, dormida en el silencio.

El rio. El agua aparece con relativa frecuencia en la obra de Romero Barros; ahora bien hay que hacer algunas matizaciones. Salvo excepciones, el rio que capta no es el Guadalquivir y su peculiar grandeza, ni la vista de los monumentos más significativos de Córdoba, desde el rio sino que humaniza el Guadalquivir, dotándolo de unas peculiaridades que lo hacen familiar y comprensible para todos, es decir universaliza el tema. En el catálogo presentamos dos vistas del Guadalquivir tomadas desde el W: **Paisaje con bueyes pastando y un boyero con garrocha** y **Vista del Puente Romano y la Calahorra desde la Albolafia**. Son vistas sencillas, sin grandes pretensiones, donde el rio es el protagonista silencioso del paso del tiempo, en el segundo ejemplo, y fuente de vida en el primero. Otro quizá nos hubiera presentado las vistas desde el sur para captar lo mejor de Córdoba, la Mezquita, pero un ninguno de los casos lo ha hecho.

El Guadalquivir también aparece en la **Vista de Sevilla**, que presentamos pero no tiene el valor de los anteriores porque es una copia exacta de una obra de Barrón, aunque él la firma con su nombre para regalarsela a un amigo. Por tanto en esta obra aparecerán todas las caracteristicas de la obra del maestro.

Otra de las ciudades predilectas fue GRANADA, y de ella también representa su rio, el Genil, con la vista de Sierra Nevada al fondo; se trata de un paisaje maduro, con dominio absoluto de la luz, sabe captar la atmósfera; ya no se puede decir que el pintor trabaje en el estudio, pues se trata de una captación totalmente naturalista. La profundidad conseguida no es sino la consolidación del manejo de la tecnica perspectiva.

El agua se hace necesaria en muchas de sus obras; si no es

tá presente, realmente en muchas de sus obras, la inventa, este es el caso de la obra titulada **Vida a orillas del Guadalquivir**, en la que se ha representado un conjunto de casas muy cercanas a la calle en la que él vivía, se trata de la cordobesa calle del Diario de Córdoba, más conocida como la calle de la Feria. Es una calle paralela a la ubicación del museo que él dirigía, caracterizada por su popular solera, centro neurálgico de la ciudad en la centuria decimonónica, pero desde la que, en la forma en que está captada la imagen, es imposible toparnos con el rio. Podríamos decir que son dos imágenes naturales unidas por su centro que dan como resultado una apacible escena a orillas del Guadalquivir. Otras obras, también aparecen ambientadas junto a un rio, no ya el Guadalquivir, sino alguno de los arroyos próximos a la ciudad. Sabemos que a él le encantaba salir al campo a pintar, pionero del excursionismo en Córdoba, siguiendo los consejos de la más pura escuela naturalista; uno de sus lugares preferidos fue el arroyo de Pedroches, cercano a Córdoba, como también lo sería la Huerta Los Morales o la Sierra Cordobesa de las Ermitas o los Jerónimos. En estas obras ha llegado a una gran captación naturalista, pero algunas presenta bastante elaboración, sobre todo, aquellas en las que no logra desligarse del costumbrismo como es el caso de la obra **Lavanderas junto al rio,** obra de rico colorido y luminosidad, cotidiana y sencilla, sin grandes aspiraciones, hecha más para ser devorada por el gran público burgués que para ser elogiada como digna creación de un artista. Aunque son estas obras el punto intermedio entre sus últimas creaciones, totalmente naturalistas, y las primeras en las que ni las proporciones, ni los efectos lumínicos, ni siquiera la composición dan la talla. Desde sus primeras composiciones muestra su complacencia por los temas desarrollados junto al agua, como vemos ya en sus obras de 1857; no en vano le venía la vocación, ya que su pueblo na-

tal le había enseñado a amar este medio. Moguer estuvo siempre en el corazón de Romero Barros, aunque lo había dejado a edad muy temprana, él amaba esta tierra y volvió a ella cuantas veces pudo, aunque marchó a tierra adentro, nunca olvidó sus casas blancas, ni los dias luminosos, ni el reflejo del sol o la luna en el agua. Por ello buscaba los ambientes límpidos, purificados por una corriente o una apacible laguna. Esta avidez por el agua la observamos en sus obras más puramente de estudio como **Escena bucólica a orillas del rio**, en la que no falta ninguno de los elementos reseñados. Estanques o cataratas sin variedades de esta misma aficción que él refleja en sus cuadros. Es muy dificil cuantificar las obras que pudo hacer con estos motivos, muchas porque no las conservamos y otras porque no las realizó, este es el caso del cuadro que sabemos fue a pintar a Málaga, dato recogido gracias a nuestra labor de hemeroteca y que al azar quiso que encontraramos los bocetos de los que hasta ahora nada se sabía, aunque el cuadro se desconoce. **El Diario Córdoba** nos dice que en 1891 fue a Málaga a pintar una cubierta de un buque, siendo estos precisamente los bocetos que presentamos. El estudio de los mismos nos revela la importancia que Rafael daba al estudio directo del objeto, así como la total precisión que ponía a la hora de realizar una obra.Es una muestra más de su preocupación por el natural y de su gran amor al medio marinero.

Las vistas alejadas de ciudad, aparecen en varias obras, como fondo de un tema principal que se desarrolla en primer plano. De esta forma comprendemos cómo estas vistas no son el motivo principal sino que sirven de complemento a la escena representada. Ningún elemento define categóricamente la ciudad, ya que no hay nada que indique que esa ciudad es Córdoba, simplemente lo intuimos ayudados por la tipología paisajística que corresponde a los alrededores de Córdoba, con-

secuentemente la ciudad debe ser ésta. Algún campanario, to rre o muralla son el toque de disparidad en esa lejana Córdo ba, callada y sola. Sólo tiene dos vistas más cercanas-que ya antes hemos mencionado- que nos permiten adivinar el lugar e xacto desde donde están tomadas, y que hemos comentado al ha blar del Guadalquivir. Lo mismo ocur e cuando la ciudad re-presentada es Granada.Podemos comprobar, en este sentido, co mo se aparta de la Escuela Sevillana y de su maestro Barrón, al representarn s no una vista general de Córdoba presidida por el Guadalquivir, como era costumbre en el sevillano, sino una vista parcial, sencilla, presidida por lo cotidiano. No es la captación de los principales monumentos, vestigio del pasado lo que pretende, sino presentarnos una parcela de esa ciudad que él amaba y que significó tanto para él. Es más un testimonio que el deseo de mostrar, objetivamente, las grandezas de una ciudad; de esta empresa ya se ocupó con la pluma.

Los caserios complementan el mundo rural de los campesinos, las lavanderas, ganaderos...frente a lo urbano. Aparecen en casi todas sus obras que se desarrollan en un medio rural, natural. Vistas alejadas y en primer término de estos caserios, completan toda una tipología de los mismos, a los que sólo se puede seguir enfrentándonos directamente con la obra (110). Mediante esta captación de las casas de la Sierra contribuyó a la recuperación y reivindicación del papel de las Ermitas, que gracias a él, aún hoy nos son más entrañables.

Indudablemente debemos hacer un análisis más profundo para comprender las verdaderas raices del paisaje.

Al estudiar su obra, involuntariamente tendremos que poner nos en contacto con toda una corriente de pintura romántica "suave" de tipo familiar y popular que se venía dando con fuer

---

(110). Recordamos la necesidad de acudir al catálogo, dode están perfectamente estudiados estos ejemplos.

za por la ayuda de los paisajistas franceses, hablándose de "paisaje intimo", pero sin duda, hay que remontarse hasta la pintura holandesa para hallar el sustrato de la misma. La primera pintura paisajistica francesa, al igual que la de otros paises, tendrán como maestros a los holandeses, primeramente como pura imitación y más tarde como producción propia, aunque sin olvidar, estas primeras raices, como ocurrirá con la Escuela de Barbizón.

De esta forma el Arte del Paisaje se va tornando ecléctico desarrollado por toda una serie de pintores menores que dan forma al extraño mosaico de este género. Por ello es importante estudiar la contribución de todos ellos. En el caso que nos ocupa, estos rasgos se ponen de manifiesto, y ya en sus primeras obras presentan una indeterminación entre la pintura contemporánea y las dudas clasicistas. El caso más claro es **Escena bucólica junto al rio** (1868), donde el pintor intenta combinar la suave delicadeza de un lugar con el más clásico bucolismo, donde ayudado por la fria ornamentación da una impresión artificiosa y teatral, en la que incluso puede hablarse de una reinterpretación del arte primitivo de este signo, estando exento de toda naturalidad (exceptuando el papel de la vegetación, en todo caso accesorio), pero cargado de influjos melancolicos de otra época ya lejana. Y es que en un principio los pintores del XIX no olvidan a los clásicos, sobre todo, a los maestros barrocos; necesitan refugiarse en la grandeza del pasado para reivindicar su papel, el del presente, porque en su época no encuentran un asidero lo suficientemente fuerte como para que les marque el rumbo. Quizá la falta de una figura descollante y la fuerte individualidad del siglo cond jeron a éste por senderos hasta entonces vírgenes.

Todas estas aportaciones, cargadas de tradición no estarán ajenas al naturalismo, que poco a poco se advierte de forma

más generalizada. El amor por la Naturaleza se advierte ya desde las primeras obras del pintor, que encuentra en este medio el clima apropiado para expresar su espiritualidad a través del más puro elemento secular, lo que se venía haciendo desde los albores del clasicismo.

En este punto, es claramente demostrativo el caso de sus paisajes de 1857, ejemplos patentes de toda la serie de influjos tradicionales a que nos estamos refiriendo, subrayados por la deformación estrictamente local, aprendida de sus maestros sevillanos. Por ello interpreta el tema con la torpeza propia del que da sus primeros pasos, y se deja llevar. Tanto su obra **Paisaje con tipo andaluz y escena de aparición** como **Paisaje con escena de ganado junto al rio**, ambas de 1857, muestran la influencia de las obras de Barrón dedicadas a paisajes fluviales que contaron con gran aceptación entre los contemporáneos. Como ejemplo podríamos referir su obra **La Vista de San Juan de Aznalfarache desde el Guadalquivir**, realizada en 1856, modelo perfecto y fuente de inspiración para el joven pintor que todavía carece de la soltura necesaria. En ella sitúa el rio en primer plano y deja como fondo una vista alejada de ciudad, dificilmente identificable- quizá Moguer- y recurre a los mismos elementos que Barrón pescadores a la orilla del rio, pastores, árboles y vegetación, colinas y una población alejada. Lo único que nunca utiliza son las embarcaciones -exceptuando su obra **Vida junto al rio**- caracteristica de la producción barroniana, barcas a remo y vela que transitan el Guadalquivir y que aparecen en la mayoría de sus temas fluviales, mientras Romero prefiere situar -en la mayoria de las ocasiones- un rebaño o una mánada de ganado -vacadas- a orilla del rio.

Ya desde estas primeras obras se ve la huella de su formación, y puesto que el aprendizaje se realiza, conjuntamente, con muchos pintores sevillanos de la época, no escapa a simi

litudes con éstos. Un detalle significativo es la semejanza que se advierte en la forma de estructurar los árboles -elemento de gran importancia dentro de sus composiciones- dónde su hermanamiento con las obras de Joaquín Domínguez Becquer (111) y Andrés Cortés (112) se hace aún más estrecho.

Esta misma línea siguen los dos **Paisajes Sevillanos** del Museo Romántico, fechados en 1.861, aunque en cuatro años la superación ha sido magistral. Obras en las que lo real se hace más vivo, unificando la representación, dónde el gusto por la naturaleza se desvía hacia el amor po9r lo estrictamente local, y paisaje y costumbrismo se fusionan para aparentar total aramonía, contando para ello con la intervención del hombre, que cuida de la tierra, de la que obtiene sus frutos, o descansa o simplemente contempla lo que le rodea.

Con estas obras la etapa sevillana de paisaje de nuestro pintor cumple, sobradamente su propósito y tomándolas como punto de referencia se observa, con claridad, la transformación del pintor tras instalarse en Córdoba. Aquí -en esta primera etapa- los grandes paisajistas sevillanos están presentes no sólo ya en ambiente sino en composición y cromatismo, como era característico en estos pintores.

---

(111). Remitimos a la obra de Joaquín Domínguez: La Vendimia (1855) dónde los árboles de fondo están emparentados con los que Romero Barros hace, por ejemplo, en su obra Paisaje con cazador o aún más en Paisaje Sevillano (1861).

(112). Remitimos a la obra de Andrés Cortés La feria de Sevilla en la que debe observarse el árbol que cae lateralmente desde el exterior al interior y que cierra la composición por el flanco izquierdo para contrastarlo, por sus semejanzas, con el que con igual fin coloca Romero Barros en su obra Paisaje con tipo andaluz y escena de aparición (1857) en el lado derecho.

Se observa el magnífico dibujo fruto de una consciente formación clásica y, sobre todo, la especial capacidad de los pintores sureños para conseguir calidades cromáticas brillantes y luminosas; los grupos de personajes estudiados en sus diferentes actitudes y gestos, el riguroso empleo de luces y sombras que gradua la luminosidad hasta dar el efecto de profundidad tridimensional deseado, dejando un fondo difuminado, aunque no abocetado. A lo que una su especial gracia para equilibrar el paisaje con el costumbrismo, lo que hacía sin excesos, sin caer en el folklore localistica, sin grandes marcas de festividad dicharachera, dando vida a escenas íntimas y recogidas, lo que irá desarrollando con la afirmación de su propio estilo, siendo estos paisajes sevillanos sus obras más concurridas, ya que él se inclinará por la mínima presencia de personajes, por ello aunque -como hacen sus contemporáneos sevillanos- utiliza grandes panorámicas, éstas nunca son multitudinarias. Pero él abandonará, no sólo, la muchedumbre, sino las composiciones monumentales y complicadas, los cuadros de gran formato y los temas trascendentales.

Su traslado a Córdoba marca otra etapa, que se advierte claramente en su quehacer pictórico, sobre todo, cuando esta actividad se convierte en complementaria, aunque no en secundaria, debido a los muchos cargos que a partir de ahora desarrollará.

En este nuevo escenario su pintura se torna más personal y sus paisajes adquieren un nuevo contenido; son obras sencillas que habrá que conectar con el Romanticismo francés y más concretamente con la **Escuela de Barbizón,** de la que los pintores holandeses fueron lejanos inspiradores. Con estos pintores se inicia una nueva singladura, diferente y profunda, de extraordinaria trascendencia para el arte del paisaje, en particular y para la historia del arte, en general y por extensión. Es importante analizar esta nueva corriente porque su estudio puede correr paralelo al de nuestro pintor. En ellos es constante la presencia de la Naturaleza, como fuente primigenia de inspiración, como ya había ocurrido, también,

en Constable, pero sin olvidar la formación tradicional, teniendo como base la forma, punto de apoyo de su lenguaje. Romero - Barros aprehenderá lo real en sus lienzos, tras el concienzudo estudio del natural, siendo el promotor del excursionismo en - Córdoba, como ya hemos adelantado; ir a pintar a los más recónditos lugares era su verdadera afición, experiencia que le serviría para plasmar en sus cuadros la verdadera luz del ambiente cordobés. Aunque en estas fugas a los alrededores de la capital se limitará a transmitirnos paz y tranquilidad, como era propio de estos lugares, siempre armónicos, siempre sosegados. Ello lo consigue mediante una combinación de los elements unitaria, consiguiendo un conjunto compacto. Las escenas se desarrollan hacia el fondo, contendencia a lo cóncavo -como era propio de los holandeses-, dónde los árboles, el agua, las nubes, las rocas son testigos de las mismas y no elementos variables del paisaje, lo que provoca un efecto estático y puntual. Es el instante mismo, sin concesiones al movimiento lo que nos muestra. Por ello si - nos presenta un día gris, tempestuoso, no capte el momento álgido de la tempestad y su variabilidad sino el comienzo de lo que puede ser una gran tormenta como en **Paisaje al atardecer**.

En todas sus obras se observa siempre al predominio de un color, que desempeña un papel protagonista y desde el que parten los diversos matices hasta homogeneizar los diferentes colores del cielo -gris, rosáceo, azul, malva- y de la tierra -ocres, marrones...- con el siempre predominante color **verde** de los árboles y la vegetación, en la parte media. "Se dijo de él que **jugaba con los verdes**", aunque ello fue una característica afín a los pintores de Fontainebleau:

> "Las restricciones impuestas por la escuela se observan en un importante detalle, concretamente en el tratamiento del color principal: el verde. Incluso en numerosas tonalidades del color, desde el verde esmeralda al verde grisáceo, el bosque aparece representado en el color "local". Posteriormente, en las obras de los impresionistas se manifiesta un cambio radical y, finalmente se considera el verde de la Naturaleza como un color -

"peligroso" que había que evitar". (113).

Este color verde está presente en todos sus paisajes, adquiriendo un papel predominante y caracterizando, por este cromatismo, el ambiente, como fiel respuesta de lo estrictamente local.

El paisaje cordobés toma fuerza en sus pinceles, ningún detalle escapa a su contemplación, trasladando al lienzo lugares concretos y reales, ajenos a la mera invención. Probablemente estemos dando con la clave de la separación que se produce entre los pintores sevillanos y Romero Barros, al darnos cuenta de que en sus obras -al menos en la mayoría- no hay elementos que adscriban la obra irremediablemente a un contexto, como era propio en los béticos. Se produce así una generalización y consecuentemente una mayor comprensión de su obra; amante de la Naturaleza con mayúsculas y no de un territorio individual.

Esta aspiración no es, ni más ni menos, la misma que acogió a los pintores de Barbizón:

> "los pintores de la escuela de Barbizón habían cifrado su interés en lograr una generalización enfocando los paisajes sub specie aeternitatis, a modo de los clásicos paisajistas del Barroco. Pusieron gran énfasis sobre el elemento típico y duradero en su composición... En este fondo, en el que se mezcla la grandeza real con la frialdad académica, resalta cierto individualismo expresado sobre todo en una observación más minuciosa de los efectos de la luz y de la atmósfera - en los bosques y a lo largo de las llanuras. En este - sentido cabe afirmar que se abrió el camino al Impresionismo a partir de las restringidas formas del Romanticismo". (114).

Estos rasgos de generalización e individualidad son apreciables en la mayor parte de sus paisajes como es el caso de **Paisa**

---

(113). NOVOTNY, F.: Pintura y Escultura en Europa... Pág. 174.

(114). NOVOTNY, F.: Pintura y Escultura en Europa... Pág. 173.

je con Niños, **Lavanderas junto al Río**, **Boyero con ganado y Lavanderas junto al río**..., a los que Rafael Romero añade la necesidad -casi vital- de conjugarlos con la presencia humana.

En sus obras los árboles que se pierden en la lejanía son sólo la expresión romántica de un espíritu caracterizado por la visión panteísta de la Naturaleza.

Esta serenidad que nos transmite del campo andaluz, es la imagen objetiva de unos hombres en el desarrollo de sus funciones o bien ociosos tras una dura jornada, pero en todo caso reales. O la impresión de lentitud que logra darnos en sus paisajes de la sierra cordobesa, con sus caseríos apartados de toda agitación; muestras fehecientes del carácter sureño tranquilo y reposado.

Aunque no quedará anclado en esta interpretación de la Naturaleza ya que aún se puede apreciar en varias obras rasgos de un Naturalismo desenfadado e ingenuo que conectaría su obra con la Pintura Biedermeier, según el sentido que movió a la misma. Es obvio que su obra paisajista, en general, es una combinación de amor a la naturaleza y expresión de sentimiento que presta a su producción suaves rasgos románticos. Por otra parte es un gran dibujante que desea una fidelidad absoluta al natural, por lo que en ocasiones su pintura se convierte en miniaturista, pendiente del detalle, lo que da a su obra un carácter clasicista pero también preocupado por las nuevas corrientes, como es esta a la que nos referimos, lo que confiere a su obra un encanto especial, como también lo fue la pintura Biedermeier.

Hasta ahora hemos encontrado en sus obras estos magistrales estudios de la Naturaleza con la insistente presencia de hombres y animales que además del rasgo costumbrista transparentaban ecos holandeses y otrogaban a la obra un carácter romántico en su versión suave y complaciente, etapa por la que pasaron la mayoría de los pintores naturalistas. Cuando Romero Barros logra desligar todos estos elementos de su paisaje se puede hablar realmente de visión naturalista, atenta a las cosas insignificantes y bellas pero siempre agradables. Podríamos decir que cree en la grandeza de

lo insignificante, aunque, según Novotny, esta fue una de las mayores limitaciones de la pintura Biedermeier y la causa de su caída. No, esta pintura no entra en profundidades, se mantiene en la superficie, de ahí que posteriormente venga el realismo crudo a desterrarla.

La preocupación principal del movimiento es captar el detalle y crear atmósfera, pero su vida fue efímera porque pronto la luz, espacio y atmósfera pasarán a un primer plano con nuevas interpretaciones, y los impresionistas harán nuevos intentos para atrapar esa luz y esa atmósfera. En el caso del Naturalismo esa luz lo que hace es realzar los cuerpos y darles mayor volúmen, definiendo contornos, siendo éste el momento más feliz del paisajismo Biedermeier.

Esta etapa se ve definida en la producción de Romero Barros por obras que resaltan de forma magistral, por su naturalismo, nos referimos a la **Vista del Río Genil** (paisaje granadino), 1888, muestra encantadora de esta corriente que marcó un hito dentro de carrera artística y a la **Sierra Cordobesa** (paisaje cordobés), testigo de su vocación claramente paisajística y de su buen hacer. Aún nos podría quedar otro ejemplo de este tipo si conserváramos -si es que se hizo- la obra que corresponde a los bocetos que presentamos en el catálogo, se trata de la cubierta del buque que sabemos fue a pintar a Málaga, en 1891, pero que ignoramos, si la llegó a pintar, qué matices le dió. De todas formas nos han quedado suficientes muestras para poder hacer una evolución completa de esta magistral obra paisajística que no es más que un estallido de Naturaleza.

EL- RETRATO

REFLEXIONES TEORICAS PREVIAS EN TORNO A LA PINTURA DE RETRATOS

> El deseo que tienen los seres humanos de contemplares por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente en todos los tiempos.
>
> **FRANCASTEL**

No fue este el género que contó más adeptos en el complejo Siglo XIX, pues las aspiraciones de este siglo fueron por otros derroteros, en las que influyeron, en gran medida, las profundas mutaciones llevadas a cabo en el seno de la propia sociedad.

La nueva estructura burguesa hará senir sus propias aspiraciones, siendo el arte, en muchas ocasiones, portavoz de sus deseos. El género del retrato es, tal vez, el que más necesitó de esta nueva clase. El auge del retrato, en el Siglo XIX, pudo producirse por la ayuda prestada desde la cima de la clase dominante, incidiendo más allá de sus fronteras, hasta crear "su" propia cultu

ra. El arte fue desde siempre un instrumento del poder, con la nueva estructura de la sociedad ésta empieza a cambiar, pero no puede asegurarse que esté libre de servilismos.

El retrato conecta muy bien con la clase burguesa, a la que gusta dejarse retratar con el deseo de pasar a la posteridad;es esta la única clase que puede costearse el lujo de ser pintada.

Por otra parte, son pocos los artistas, que dedicados a la pintura; no se han dejado tentar por representar aquello que más cerca tienen: la figura humana.

La propia evolución de la sociedad será cómplice del inicio de un proceso de franca decadencia, en el retrato. El progreso y las nuevas técnicas, sobre todo la fotografía, rivalizarán, a partir de 1850, con el género. La fotografía era un medio más barato y más real de pasar a la posteridad, ahora bien, aunque esto ocurría en un principio pronto se deslindará la parte artística del proceso artesanal.

El retrato, desde siempe, aunque no fue uno de los géneros más desprestigiados, no contó con verdadera aprobación hasta que Van Dick logra elevarlo a un status de mayor relevancia.

Este mayor grado de aceptación lo consigue apoyado por una aristocracia engreida a la que supo halagar; digamos que este es el caso extremo pero en muchas ocasiones se repetiría esta misma actitud "oportunista"en cierto modo.

El retrato, lo mismo que el arte costumbrista y romántico respondía a un contexto bien delimitado, proporcionando una visión burguesa de la sociedad, siendo, pues portavoces de un arte burgués.

Retratos los hay de muchos tipos, dependiendo estrechamente del mensaje que se quiera dar y de las cualidades que se quiera reflejar, incidiendo para ello en un aspecto u otro.

Podemos decir que en el retrato todo se centra en el personaje en sí, careciendo de valor, por así decirlo, el resto; siendo los fondos en numerosas ocasiones monócromos, pero no en todas.

Como sabemos, en el siglo XVII había una estrecha conexión entre fondo y figura, por ejemplo el máximo exponente del género como fue Van Dyck representó a muchos de sus personajes en el campo, la calle, en el desarrollo de sus actividades..., esto mismo ocurría en el caso de Velázquez, nuestro gran retratista barroco. Sin embargo en época Imperial, David será el arduo defensor del retrato académicc, valorando la figura humana en sí; hay un intento de buscar un tipo de mujer moderna definida por sus atuendos, gestos y posturas. Pero, sin duda, hay que evocar la personalidad de Goya para hacernos una idea de lo que es el retrato psicológico, retratos en los que tendrá un papel relevante el medio en el que se desarrollan, bebiendo de las fuentes del género en el siglo XVII. Precisamente debemos remontarnos a este siglo para hallar las raíces de los retratistas de la centuria pasada.

Fue en Francia dónde el género encuentra su auténtica promoción apoyado por un dibujo limpio y académico y ganando terreno gracias al grabado. Los monarcas del siglo XVII se rodean los pintores que deleitan sus sentidos, encargándose de que perdure la familia mediante toda la serie de retratos oficiales y de ostentación que dejan por todas partes, tratándose, en muchos casos, de retratistas en exclusiva, artistas errantes que hacen retratos allá dónde se les reclama.

España no estuvo ajena a esta corriente y a decir de Francastel "Madrid era la patria de adopción del retrato oficial, mientras que el resto de España se entregaba con fervor al cuadro piadoso, indiferente a la moda que en Francia y en Italia elevaba'la pintura de historia' por encima de todos los géneros. Después que Carlo V hubo abdicado y que el rey de España dejó de ser emperador, la corte se estabilizó en esta ciudad, dónde practicba el más estricto ceremonial... Además se rompió en España antes que en otras partes la sujeción tradicional a los retratistas flamencos, gracias sin duda a la presencia en su territorio

de las obras del Greco y de Tiziano..." (115).

El siglo de oro de la pintura española dará grandes artistas entre los que contaremos con grandes retratistas, excepcionales, como Velázquez y Zurbarán, represntantes del retrato oficial y monástico respectivamente; Zurbarán nos presentará toda una galería de retratos de monjes a los que capta en todas las versiones, aisladas o colectivamente. "A partir de ahí queda esbozado en este arte, que se mantiene aparentemente en las antípodas del retrato, un primer paso hacia lo que será en la época de Goya el retrato social". (116).

Por otra parte, habría que hablar del carácter cerrado del género del retrato que no admite innovaciones procedentes de otras ramas del arte, una y otra vez se vuelve a la tradición; únicamente el escocés HOGARTH (1697-1764) será capaz de iniciar algunas mutaciones, dónde la figura humana empieza a aparecer aislada: "se despierta, no posa bien, da a veces la impresión de haber sido sorprendida en el ejercicio de una ocupación real"- (117). De esta forma, se inicia la dorada eavolución del retrato inglés que tendrá como máximos exponentes a Reynolds (1723-1792) y Gainsborough (1727-1788). Aunque a partir de entonces, también en Inglaterra, como poco después en otros países, el retrato empieza a ser desbancado por el desarrollo de otros géneros entre los que el paisaje estará a la cabeza. Pero fue un importante paso el dado por Hogarth, no sólo ya en el retrato sino en el inicio del género de costumbres que poco a poco se irá desligando del retrato hasta alcanzar su merecida revalorización. De esta forma, el retrato empieza a contaminarse de otros género , carácter costumbrista o social si sigue el modelo francés, caracteri-

---

(115). FRANCASTEL: El Retrato... Págs. 157-158.

(116). Op. Cit. Pág. 160.

(117). Op. Cit. Pág. 174.

zación histórica si se mantiene fiel a la gran pintura italiana.

Con el Romanticismo se supervaloran las cualidades psicológicas, llegándose en muchas ocasiones a una extrapolación del papel del retrato.

Para ello nada mejor que remitirnos al caso andaluz dónde la necesidad de captar interiormente al personaje se mezcla con la desenfrenada pasión romántica por el propio medio, sometiendo la figura humana a imperativos del lugar; el resultado será un ardoroso costumbrismo dónde se rinde tributo a lo estrictamente local

No se nos escapa, que se llega, así, a un manierismo costumbrista alentado por premisas románticas, situación a la que se llegó, a pesar, de que el punto de arranque desde Goya y su costumbrismo fue menos partidista.

El realismo traerá nuevos aires pero, también, mayores desventuras al retrato ya que las innovaciones fueron pocas, al tiempo que se daba una mayor preponderancia a la captación real en detrimento de la captación psicológica, suponiendo significativos quebrantos al género de retratos ya que, en tal caso, poco le separaba de su más fervoroso enemiga, la fotografía.

EL RETRATO EN LA OBRA PICTÓRICA DE RAFAEL ROMERO BARROS.

Al contemplar los retratos que el pintor nos dejó comprobamos que conocía bien el medio, con una técnica bastante depurada, - llega a seducirnos con retratos penetrantes y firmes. Aunque en esta faceta de su quehacer pictórico es en la que quedó más ensombrecido por la profunda dedicación de su hijo Julio, que llegó a agotar todas las formas posibles de representar a la mujer.

Estudiar sus retratos nos irá definiendo, a grandes rasgos, las propias variaciones del género.

Diferentes tipos de retratados vemos en el catálogo de sus obras que responden a la misma estructuración de la mayor parte de los retratistas.

La división podría partir haciendo una diferenciación en:

.**Retrato de ostentación.** En el que vemos al retratado realizando sus funciones o representado, con atributos que le definen como componente de un determinado grupo.

En esta variedad, como en las restantes, la genialidad del - pintor se pondrá de manifiesto cuanto que consiga mayor penetración psicológica. El reflejo de la interioridad del hombre, la perfecta armonía entre éste y el medio que le rodea (si lo hay) son premisas de las que se parte a la hora de hacer un concienzudo exámen de la obra retratística de un pintor. En muchas de las obras de Rafael Romero estas exigencias es cumplen plenamente.

Tenemos el ejemplo del **Retrato de José Sánchez Peña** (1874), dentro de este primer grupo. Se trata, tal vez, de uno de los retratos más complejos, dónde además de darnos una serie de indicios que nos introducen al personaje en su propio ambiente, da muestras de una perfecta conexión con su propia interioridad, reflejando en el rostro el carácter de este hombre, "bondadoso y risueño" (1 18); no olvidando la propia composición, tan poco - frecuente en él. Es esta una de las pocas en las que tiende al esquema triangular, poco usado en sus retratos, en los que se observa la tendencia hacia el más convencional esquema cuadrado o rectángular.

Esta obra se acerca más a las estudiadas composiciones goyescas dónde rombos y triángulos eran más frecuentes a la hora de esquematizar al personaje.

Podríamos, incluso, ampliar los límites de esta modalidad para insetar toda la serie de retratos que él pinta con carácter, más o menos oficial, de los que el mejor ejemplo son los del matrimonio formado por **José Sánchez Peña** (1874) -ya mencionado- y **Serapia Muñoz** (1875), a los que habría que añadir el de su nieto **José Rafael Sánchez Gallego** (1873), que responden, en general a una estructura bastante convencional, aunque el retrato de ella lo es aún más. Podríamos emparentarlos con los que el sevillano José María Romero hace de **Cecilia Alvarez Arispe** y su esposo **Ramón González Pérez** -como era lo propio de la época- fechados en 1856, pertenecientes a la colección Conde de Ybarra de Sevilla. Las del sevillano son obras más homogéneas y equilibradas que las de Rafael. En el caso de nuestro pintor, se observa cierta distancia entre el retrato masculino y el femenino.

(1 18). Para una mayor comprensión de estos caracteres debe revisarse el comentario de esta obra en el apartado dedicado a Catálogo.

El primero supera al de Ramón González no sólo en concepción estructural y espacial sino en penetración psicológica. Sin embargo, el de Serapia está lejos de alcanzar al de Cecilia, aunque ambas representan una actitud semejante y responden a unos cánones precisos, la elegancia y finura del retrato sevillano está lejos de la rigidez de nuestro, caracterizada por unos rasgos duros y subrayado por la frontalidad de la figura . Los elementos accesorios sí son muy semejantes, aunque en el caso de Cecilia se ha incidido en la femineidad. Bien es verdad, que se debe tener presente que el modelo del retrato no pudo ser tomado del natural en el caso de Serapia ya que ésta había muerto en 1846. En cuanto al retrato del niño, debemos recordar los magistrales ejemplos que con igual motivo nos dejaron tanto Antoni María Esquivel (119) como Federico de Madrazo (120).

En la vertiente de los menos logrados, debemos incluir el **Retrato del Duque de Rivas**, obra mediocre, pero que no es índice para calibrar sus facultades como retratista ya que se trata de una copia realizada en 1865, recién llegado a Córdoba. El Ayuntamiento encarga a Romero Barros, con el fin de homenajear al ilustre cordobés, "sacar una copia de aquel prometiendo todo el cuidado y exactitud escrupulosa propia de su conciencia y pericia aratística a fin de que sufra el menor detrimento" (121).

---

(119). Recordemos los retratos de niños de Esquivel (Sevilla - 1806-Madrid 1857): Retrato de la niña R. Calderón (modosa chiquilla) y el Retrato del Niño Manuel Flores Calderón, sobre un fondo de paisaje.

(120). Federico de Madrazo, Retrato de Vicente Beltrán de Lis, apoyado sobre un sillón.

(121). Apéndice documental Nº

Aunque una de sus mayores glorias, por los beneficios que le reportará, fue el encargo que se le hiciera, por parte de la Alcaldía de Córdoba, de realizar una "pintura al óleo del retrato de S.M. el Rey D. Alfonso XII, en proporciones naturales para colocarlo en el salón capitular". (122).

El encargo se hace el día 27 de Febrero de 1875 y el precio a pagar se fija en cuatro o cinco mil reales, es decir, la mitad de lo que en principio se acordó, por deseo expreso del pintor. Se constata, así mismo, que Rafael Romero viajaría hasta la corte para hacer los apuntes pertinentes del natural. Este hecho le relanazaría como pintor y supondría un reconocimiento por parte de la corona, ya que el 14 de abril de 1877 se le nmbra pintor de cámara. a lo que contribuyó, en buena parte, esta obra, ya que fue muy del agrado del rey. Desgraciadamente no disponemos de la misma ya que fue vendida y trasladada del lugar al que perteneció muchos años, y para el que se encargó, el Ayuntamiento, ignorándose en la actualidad el paradero.

Formando pareja con esta obra existía otra de características semejantes, se trata del retrato que el pintor hiciera de la **Reina Doña María Cristina.** Esta obra fue igualmente encargada por la Alcaldía constitucional de Córdoba con objeto de colocarla en el salón de sisiones, el día 13 de Diciembre de 1887, y por la que se pagaría la cantidad de 1.250 Pts.

Esta obra si hemos podido localizarla, ya que sacada de su primitivo emplazamiento, se encuentra en una colección particular propiedad de Francisco Torres Olmo. La obra representa a la regente del reino, María Cristina, de cuerpo entero y de tamaño natural y aunque se encuentra bastante deteriorada hay que

---

(122). Apéndice Documental Nº XXVIII (Doc.).

agradecer la actitud de su propietario en pro de la conservación. El tono del lienzo es bastante convencional presentado el estatismo característico de los "retratos oficiales" (123).

---

(123). Este mismo empeño por representar a la monarquía y la nobleza se observa en muchos de sus contemporáneos de la escuela sevillana, como es el caso de José Gutiérrez de la Vega, que representó también a la reina María Cristina, o el de José María Romero, dedicado fundamentalmente al retrato tras la ausencia de Esquivel y Gutiérrez de la Vega de Sevilla. Este se mostró más inclinado por el retrato colectivo de los que son buenos ejemplos El bautizo de la Infanta María Isabel de Orleáns y Borbón (1849), Don Alfonso XII contemplando en la Capilla Real el cuerpo incorrupto de San Fernando (1867) y Don Alfonso XII firmando el acta de colocación de la primera piedra del monumento a San Fernando en Sevilla (1867), aunque también realizó el retrato de Doña María de las Mercedes de Orleáns, en el que será ella la única protagonista. Manuel Asonso también realizaría el retrato del Marqués de Marchelina (1855), así como otros dos firmados y fechados en 1856 representando a los Duques de Montpensier, Doña María Luisa de Borbón y Don Antonio de Orleáns, de corte muy clásico afín con el tipo de retrato oficial. Rafael Benjumea, protegido del Duque de Montpensier realizó La presentación y el Bautizo de Doña María Isabel de Orleáns y Borbón (1849) así como La presentación y el bautizo de la Infanta Isabel y la Presentación y el Bautizo de Don Alfonso XII.
Dentro de una tipología más cercana a Romero Barros encontramos el caso de Manuel Cabral Bejarano que realizó el Retrato de María de las Mercedes de Orleáns (1878), bas--

Realizó también su propio **Autorretrato**; en él el pintor ha procedido de forma artificiosa utilizando la técnica barroca del cuadro dentro del cuadro. El lienzo que le representa está entre los folios escritos de la obra a la que se dedicó con gran empeño durante toda su vida, se trata de la **Córdoba Monumental y Artística**, hallada por fortuna recientemente. Como fondo ha utilizado un cortinaje de terciopelo ligado estrechamente a la pintura barroca. Es significativo el hecho de que se haya representado en su vertiente literaria, queriendo pasar a la posteridad como escritor y no como pintor. Esta obra nos recuerda bastante al **Autorretrato** de Antonio Cabral Bejarano (1788-1861), conservado en el Museo Romántico de Madrid, en el que el pintor se ha representado en un marco ovalado poniendo delante la paleta y los pinceles.

Es decir, los atributos son los que diferencian ambas obras, ya que si en éste son los útiles de pintor los que sirven para identificarle, Romero Barros, los folios, el tintero y la plumilla le caracterizan como el consumado escritor que era. Es tal vez, el marco al que se destinaría la obra el que condicionó la representación. El cuadro sería encargado por la propia Academia de Córdoba, que tenía en él a uno de sus más ardorosos representantes, con el fin de que formara parte de su importante patrimonio artístico. Ha querido darle un tono oficial al mismo, representándose con todos los honores, en traje de gala, es decir, con el uniforme académico, mostrando todas sus condecoraciones entre las que destaca la medalla de Carlos III, con la que fue distinguido en 1867, cuando se le nombra Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica; acompa-

---

(123). tante convencional como en el de Romero Barros, y también, aunque posterior al del moguerño el retrato de María Cristina con Alfonso XIII, realizado en 1891 por Fernando Tirado (1862-1901) y conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ña al ceremonial un semblante firme y adusto. De esta misma forma se había representado, anteriormente, Antonio María Esquivel, luciendo este mismo uniforme en su **Autorretrato** conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

De esta misma obra (del **Autorretrato** de Romero Barros) existe una copia, que no hemos podido localizar (aunque sí disponemos de la fotografía) y que fue realizada por su hijo Julio Romero de Torres en 1895, es decir, el año en que murió el pintor y que fue adquirida por Francisco Madrid. No se trata de una copia fiel ya que varía en algunos detalles.

Aún existe otro Autorretrato en su obra **Estudio del pintor**; en esta ocasión si se ha retratado ejerciendo su oficio; se trata de una obra preciosa, exquisita y minuciosa, digna de admirar por la calidad estructural de la misma.

.**Busto**, que tiene un carácter más propiamente retratístico y se pretende lograr el mayor parecido posible.

Esta variedad retoma la tradición de Fontainebleau, seguida por la Escuela francesa de retrato. Se ocupara de estudiar el rostro pormenorizadamente eludiendo los accesorios y el entorno. Todo se concentra en la mirada, el gesto... adquiriendo este tipo de obras un nuevo valor y conectando directamente con el sentir romántico preocupado por el alma humana.

El busto es el tipo de composición por el que Romero Barros campea por sus fueros, de hecho son éstos de los que más y mejores ejemplos tenemos.

En ellos se ocupa del personaje en sí, de su propio mundo, sin aditamentos, que entretengan su propia pretensión ya que la visión se concentra únicamente en él y el pintor se pone en contacto con sus sentimientos. Nada mejor, que los ejemplos que tenemos de los **Retratos de sus hijos**, ingenuos y delicados, en los que resalta el alma infantil. La mirada de los ni

ños denota el buen conocimiento que el pintor tiene de su propio mundo. Este virtualismo del hombre que estudia la mirada atenta de los niños logró transmitirlo hasta sus hijos, precisamente Julio se hizo eco de ello y se observa en sus obras la pervivencia del tema infantil y la poderosa penetración psicológica de sus retratados, que aprendió, sin lugar a dudas, de su propio padre, es este el caso de su obra **Retrato de Niña** del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Otro de sus mejores ejemplos es el **Retrato de la esposa de Antonio Arrebola**, en el que comprobamos esta misma concentración; en estos retratos-busto se olvida de "agradar" al representado, "objetivizando" (tal vez "subjetivizando") la visión de los retratados. Hay una comunión entre **actor** y **autor**, pero también entre éste y espectador. Nada hay que no sea retrato; nuestra mente y nuestros ojos se adentran en la figura, llamados por la confianza que el pintor nos ha dado al reclamar nuestra amistad recurriendo a la sencillez -aspecto que destaca entre todos- y que fue la aspiración principal de la visión Bierdemeier de los seres humanos; aunque no por ello resultan composiciones secas o austeras, debido a la especial "gracia" que Rafael tenía a la hora de resolver los temas, salvando así la obra del aburrimiento. La forma en que la luz impacta en los retratados, sin brusquedades, sus actitudes serenas, los rasgos de su fisonomía, apacibles, contribuyen a dotar al retrato de la frescura necesaria que le aparta de la monótona y agitada versión de los retratos románticos.

Hay también, en su repertoio, una distinción entre retrato femenino y masculino, aunque éste no es un rasgo exclusivamente suyo sino común al resto de los retratistas.

El retrato femenino aparece asociado a las cualidades de su propia espiritualidad. Sus características más destacadas están siempre emparentadas con el sentimiento, delicadeza, elegancia, dulzura, pureza, belleza a la que se aliña con inequívocos sig

nos de riqueza: pieles, terciopelos, joyas, sedas; esto más - bien parece anular las tres cuartas partes de la personalidad de la mujer. En cambio, el hombre se intenta representar destacando su mayor orgullo: la inteligencia. De ahí la cantidad de retratos masculinos, que tenemos, en el que se representa al hombre en el desarrollo de sus actividades, rindiendo tributo al intelecto; aquí el pintor se olvida, un poco, de reflejar los valores espirituales para dar mayor importancia a su grandeza intelectual, ya no es el hombre es el escritor, político, científico...

Si los vestidos, sedas, joyas, rostros bellos son lo único que llaman la atención en las retratadas -a simple vista-, en los retratos masculinos estas características ocupan un segundo lugar, lo que pierden en ostentación, lo ganan en penetración psicológica y, sobre todo, en un intento de magnificar - sus actividades. De todas formas unos y otros ponen de manifiesto la sociedad en que están inmersos, ellos mismos y su autor. Nada mejor que recurrir a los ejemplos para observar esto, en las obras de Rafael Romero. Recordemos, los ya citados, **Retratos de José Sánchez Peña y Serapia Muñoz**.

Mientras él está representado con los atributos que remiten a su actividad, Serapia se encuentra en este plano de mujer dependiente del sistema reducida a un segundo plano (aunque físicamente ocupe el primero), dónde hasta el papel que tiene en la mano con el nombre de su marido, José Sánchez, remite a él, a otra persona. Es decir, ocupa el papel de mujer del siglo XIX, dedicada a su marido, hijos y a la religión - (véase el cuadro religioso que tiene tras de sí). El retrato adquiere así un tono tradicional, condicionado por la propia confección del fondo de decoración convencional: cortina, paisaje imaginario, cuadro religioso, y que fue muy propio de este tipo de retratos de corte aburguesado.

Pero ante todo, no podemos olvidar su formación sevillana,

dónde aprendió a dar sus primeras pinceladas, siendo muchas las semejanzas que encontramos entre sus maestros y él. Sin duda, debió influenciarle el pintor sevillano JOSE ROLDAN (1808-1871), maestro de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, por la que pasó Rafael. Este pintor se dedicó intensamente a la pintura de retratos, caracterizándose por un dibujo limpio y correcto con trazos bien cuidados y, sobre todo, destaca por la forma de representar a los niños (1[24]), a los que dota de una gracia digna de destacar y que convierte a sus obras entre las principales de este tipo y de producción. A la vista de estos retratos debemos volver la cabeza hasta los de Rafael Romero y comprobar la presencia de su maestro, presencia que se extiende también hasta Esquivel y más lejanamente hasta Murillo. La expresividad de todos estos pintores sevillanos a la hora de reflejarse en los niños se encuentra en las obras que ya hemos mencionado de sus hijos. Aunque con todo merecimiento debemos destacar la genialidad de Romero que no sólo supera a su maestro, Roldán, sino que dota a los retratados de una naturalidad admirable quitando toda la rigidez que encontramos en la obra del sevillano. Unicamente el **Retrato de su hija Rosario** se muestra más apegado a la tradición, manteniéndose fiel a los fondos difusos y vaporosos propios de la pintura inglesa de primeros de siglo y que Roldán conoce y asimila.

Aún debemos destacar la maestría con que el pintor compone las cabezas, en las que el pelo juega un papel importantísimo.

Es capaz de asimilar la delicadeza del cabello, al que capta con una sutileza digna de admirar, ya que sabe cohexionar éste con el resto de la cabeza. De esta forma el efecto de naturalidad es mayor y la calidad del retrato gana considerablemente.

(1.24). Retrato de los Niños Miguel, Matilde y Rafael Desmaisiers, 1855. Colección Marqués de Motilla. Sevilla.

Esta facultad para pintar el pelo la heredarán sus hijos, tanto Rafael como Julio, aunque quizá el caso más conocido sea el de este último debido a la temática por la que se orientó. Así el pelo está presente en todas las bellas mujeres que retrató, dedicando, especialmente, una de sus obras a este tema, titulada **¡Viva el Pelo!.**

La asimilación de José Roldán no se detiene aquí ya que le influirá en sus cuadros de costumbres, sobre todo en la temática de mendigos y labriegos, verdadera tipología evocadora de una época. Pero, sobre todo, un tema en especial, **La Caridad** hará mella en el moguereño (125) y hemos de reconocer la influencia que ejerció en él. Creemos ver en su obra titulada **Niños jugando a las cartas** algunos rasgos que recuerdan a **La Caridad** de José Roldán; el tema de los harapos y la estructura es similar, unque Romero le da un carácter más popular y cotidiano, más intimista y recogido, como viene siendo característico en él. Esta obra, como ya hemos comentado, debemos insertarla a medio camino entre la pintura de retratos y la pintura costumbrista ya que creemos estar en lo cierto al pensar que retrató a su propia familia, con la dulzura que le caracteriza, aunque subrayada aquí con la mirada tierna propia de un tema tan allegado; es lo mismo que hicieron tantos artistas, reconociendo o no que habían retratado a su familia.

Ante la obra de un pintor, a veces, nos queda la duda entre lo que son retratos propiamente y lo que son tipos (126). En el

---

(125). José Roldán tiene varias obras de esta temática: La Caridad, 1857 y Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad Recordemos en este punto la poca distancia que separa las obras costumbristas y el retrato, lo cual comentaremos en el capítulo dedicado al costumbrismo.

(126). Debemos acudir a la obra que titularemos Maja y que anteriormente fue catalogada como Retrato. Consultar el apartado dedicado a la misma en el catálogo.

caso de Romero Barros, muy poca distancia separa los retratos de los tipos. Muchos de sus Mendigos y sus tipos de campesinos tienen caracteristicas de verdadero retrato, y responden, sin duda, a una persona con nombre y apellidos; tal vez la única diferencia esté en la **intencionalidad** del artista y el "consentimiento" por parte del modelo.

No cabe duda que el estudio de la vertiente retratistica de - Romero Barros es el punto de arranque desde el cual debemos iniciar el estudio de la obra pictórica de Julio Romero de Torres, en el que observamos no pocas influencias como tendremos ocasión de comprobar.

1.3.3. CUADROS DE GENERO

1.3.3.1. SIGNIFICADO DE LA PINTURA DE COSTUMBRES

> Con su modestia, la pintura costumbrista andaluza, en especial la sevillana, es, sin duda el género artistico que mejor reflejó lo hispánico.
>
> **BONET CORREA**

La pintura costumbrista es uno de los géneros que más arraiga en la Peninsula Ibérica a lo largo del Siglo XIX, siendo en muchos casos, portavoz de la rica tradición barroca española.

Bonet Correa ha sintetizado asi la proliferación del género:

> "En el Siglo XIX, en el momento de la quiebra del poder absoluto, la imagen que Andalucia se creó de si misma fue un intento de conciliar los restos de la tradición con los cambios exonómicos y sociales del momento (desamortización eclesiástica, afianzamiento de una burguesia mercantil que invierte en propiedades agrarias, incipiente proceso industrializador, moderación política, desequilibrio señorial, bandolerismo comarcal y regional, dieta rural y mendicidad urbana, etc.). Del gran arte religioso y de las teorías académicas se pasó al "cuadro de costumbres" y a conceptos estéticos de lo "pintoresco" más asequibles y generalizados, que, sin embargo, no abandonaron el trasfondo de orden y medida todavía arraigado en las viejas ideas de lo perenne y lo trascendente de la "imagen", pese a su ligera y amable apariencia de retrato de lo banal y cotidiano.(127)

A veces es difícil comprender la actitud de toda la serie de pintores que se dedicaron al género, aunque si ahondamos en el sentir de todos ellos, mediante sus obras, nos acercamos a la idea que tienen del mundo y el arte.

En todo caso, fue gracias a toda la serie de pintores que conforman el "fondo pictórico" de la época, como se hizo posible el desarrollo del costumbrismo.

La pintura costumbrista va consustancialmente unida a la tierra en que nace y se hace porque es expresión de ella misma. En Andalucía el costumbrismo tuvo connotaciones diferentes a las de otras tierras, aunque no hay que confundir la pintura costumbrista que el pintor "desea" hacer y la que"tiene" que hacer.

Esto es difícil de comprender y tiene mucho que ver con la situación social y económica del pintor.

A principios del Siglo XIX no puede decirse que en Andalucía bubiera una economía estable o uniforme. La desigualdad, la pobreza entre las clases populares era más que sabido y los pintores se defendían de esta secuela (128).

---

(127). REINA PALAZON, A: La pintura costumbrista en Sevilla 1830/1870. Introducción de Bonet Correa. Pag. 11-12.

(128). Ante esta situación parece inaplicable el nuevo espíritu del siglo, en el cual los críticos de arte contribuyeron, sobremanera a la elevación del "status" social del artista ya que dieron primacía a valores tan individuales como: genio, imaginación, fantasía y sobre todo, creación. La perfección de una obra de arte ya no estará en su exacta adecuación a la realidad imitada, sino que la propia obra de arte adquirirá su propia realidad.

Pero a pesar de todo ello Andalucia tuvo siempre un especia encanto para todos los extranjeros y aún más en el Siglo XIX, tan afectado de Romanticismo. Estos veian en Sevilla, Granada Córdoba el espiritu aún vivo de épocas pasadas, el tipismo ciu dadano aún incorrupto, en difinitiva amaban la ingenua alegria de sus gentes.

Fueron muchos los escritores extranjeros que visitaron nues tras tierras, llevándose un grato recuerdo de su estancia entr nosotros. Este es el caso de Gautier, Borrow, Quinet, Richard Ford, Irving...

Amparados por este gusto hacia lo andaluz, los pintores se dedican a hacer cuadros dónde se refleja precisamente eso, las cosas de la tierra en sus más diversas facetas, siempre alegres siempre humanas.

Lo hacian con la seguridad de una buena acogida y en ocasiones eran pequeñas tablitas, hechas en serie que los extranjeros adquirían a manera de "souvenirs" (129); de ahí la proliferación del género, prueba de ello son, por ejemplo, las notas que REINA PALAZON (130) ha encontrado en el libro de cuentas de José Domínguez Bécquer:

> "La demanda de sus cuadros fue enorme, tanto que se veia obligado a comprarle algunos a su pariente Joaquín Domínguez Bécquer.
>
> En su libro de cuentas de 1838-1841, que fue propiedad de los hermanos Quintero, se lee lo siguiente:
> 'cuadros que encargó a Joaquín y que pinta él todo o parte de ellos'.
> 'Una vista de la torre de la Catedral y demás del edificio desde la calle Placentines'.
> 'Cantidad que pagó por ello: 250.A quien vendido y por cuanto: un inglés 480'.

---

(129). Recordemos que Romero Barros también hizo buen número de sus obras para ser vendidas en el extranjero.

(130). REINA PALAZON: Op. Cit. Pág. 138.

Su principal clientela estaba constituida por extranjeros, teniendo en Cádiz un correspondal, Don José Mesas, - que remitía sus cuadros a Inglaterra especialmente".

De esta forma comprobamos , cómo se hacia este tipo de pintura con fines estrictamente comerciales, donde los temas venian impuestos por un determinado tipo de clientela.

Este va a ser el verdadero cambio sustancial que afectará a la producción artistica.

Los papeles se han cambiado, la Iglesia, la Nobleza y el Poder Real dejan su puesto a la burguesia.

El comercio se liberaliza pero con ello se pasó a una situación en la que el artista se siente desprotegido y precisa satisfacer al público como medio de subsistencia, lo que supondrá la acomodación a los temas de mayor aceptación, aunque para ello deba repetir una y otra vez los mismos temas.

Ahora bien, no debemos ignorar que este género también tiene su propia evolución adaptándose a las exigencias de la sociedad. REINA PALAZON explica que "la ciudad como nuevo centro de arte y el uso que de la obra se va a hacer por parte de la clientela, explican y ayudan a comprender los primeros cuadros y temas de esta pintura; va a ser una temática elegida y vista desde la ciudad. En un primer momento van a ser los personajes considerados como más caracteristicos de ella los que integren los cuadros y las escenas de costumbre; posteriormente cuando el fenómeno de concentración urbana se haga más acusado y cuando la ciudad no ofrezca los tipos genuinos serán las ceremonias ciudadanas y los tipos campesinos los que vengan a sustituir a majos y manolas". (131).

---

(131). Op. Cit. Pág. 29.

1.3.3.2. LA PINTURA COSTUMBRISTA EN LA OBRA DE RAFAEL ROMERO BARROS.

El concepto de costumbrismo hay que aplicarlo en la producción de Rafael Romero con sumo cuidado, ya que hay que estar pendiente del contenido de sus lienzos y no olvidar la significación que tienen en la totalidad de su temática.

Sobre todo, este capítulo habrá que completarlo con el del Paisaje y tener en cuenta las interferencias de un género en - otro. Hemos analizado en dicho capítulo todos los motivos iconográficos que aparecen en su obra, remarcando la importancia de la figura humana en sus lienzos, como complemento necesario de los mismos, siendo éste el momento en que paisaje y costumbrismo se sienten más unidos y adquieren ambos un sentido auténtico en relación con la idea que el pintor tiene en su mente.

No es amigo del costumbrismo fácil, ni del dicharachero e intrascendente, pero tampoco de los temas crueles y despiadados que dejan en nosotros un brote de tristeza, porque, sobre todo, en sus obras siempre hay esperanza. Tampoco debemos ver en él al típico pintor que necesita de sus obras para mantenerse, ni estar pendiente de una clientela con tal fin.

Era un polifacético, un hombre de amplias actividades, aunque también era persona que ostentaba un puesto de relevancia

y que por sus cargos al frente de la Escuela y los Museos era cabeza visible de las orientaciones artísticas, lo que suponia un mayor acercamiento a las cúpulas del poder, a los persona-- jes ilustres y a la burguesia. Personas que ponian en él la confianza y solicitaban sus servicios y, de vez en cuando, encargaban alguna obra. Ello, quiérase o no ya estaba determinando su obra siendo el origen de esos rasgos aburguesados que vemos en sus cuadros.

El costumbrismo contenta al pueblo y a la burguesia porque "exalta, por una parte al pueblo frente a las clases altas,convierti̇éndole en depositario y perpetudor de unas tradiciones y de un modo de ser secular" (132). Pero también exalta a la burguesia que ha tomado las riendas del poder y ha conseguido mantener felices "a los de abajo", aunque, ingenuos ellos, esto ya no engaña a nadie porque "la visión del pueblo que presentan - los costumbristas es totalmente idealizada ya que son eliminados todos los aspectos criticos de la realidad" (133).

El cuadro costumbrista hace subrepticiamente un enmascaramiento de la realidad; selecciona una parte o aspecto de ella y en esta selección está ausente el mundo del trabajo, la realidad expresiva precisamente por lo que tiene de marginalidad, de especificidad frente a la situación diaria. De aqui que sea el ocio o la ausencia de trabajo lo elegido para dar a la situación su carácter expresivo. Toda tensión dramática, todo contraste acusado ha desaparaecido en el cuadro de un pintor costumbrista, presentándose una situación idealizada de espontaneidad -espontaneidad del pueblo y de sus creaciones-, de plenitud de felicidad". (1.34)

(1 32). Op. Cit. Pág. 30.

(1 33). Op. Cit. Pág. 31.

(1 34). Op. Cit. Pág. 34.

En la obra de Romero Barros advertimos la ausencia total, como venimos repitiendo, del aire festivo (135), pero en cambio, si observamos esa vertiente en la que retrata tipos populares, en los que destacamos visiblemente la actitud pasiva de unos hombres que viven ociosos entre la naturaleza y la ausencia de trabajo es la característica que los emparenta a todos. Comprobaremos, como ya venimos repitiendo, que sus rasgos costumbristas no se circuncriben a las obras de esta especie, sino que los encontramos a lo largo de toda su producción artística formando parte de paisajes (136), retratos (137) y

---

(135). Hay que exceptuar la obra titulada Gitanos embriagándose cuyo paradero ignoramos, aunque se cita entre los papeles de la R.A. de B.L. y N.A. de Córdoba como donación hecha por el pintor; aunque hoy no existe en esta institución por lo que consecuentemente ignoramos su contenido, aunque por el titulo intuimos que debia ser festivo y dicharachero.
Quizá este carácter de su costumbrismo esté relacionado con el propio espíritu cordobés, más reflexivo y diferente al sevillano. De hecho sus primeras obras sevillanas tienen un poco de ese tono bullicioso, como los Paisajes de Sevilla (1861) que luego cambiaria por la paz interior.

(136). Esta vertiente ya ha sido comentada ampliamente en el capitulo dedicado al Paisaje.

(137). En sus retratos ya se intuye una naturalidad cotidiana poco común, pero es, sobre todo, en sus obras a medio camino entre costumbrismo y retrato donde mejor se aprecia esto, es el caso de la MAJA antes tomada como retrato, Niños jugando a las cartas, que representa a una familia pobre, pero en la que están representados su mujer y sus hijos...

bodegones (138) ya que él refleja la felicidad de todos los - días, conformando con ello a "unos" y "otros".

Aunque en este capítulo vamos a incluir las obras estrictamente costumbristas.

Al abordar la temática costumbrista son muchas las divisiones que podemos hacer a la vista de las obras que nos ha legado ya que por una parte se observa una gran diferencia entre las primeras obras, pertenecientes a la etapa sevillana, con una acusada desviación hacia la pintura de Murillo y las últimas pertenecientes a su etapa naturalista en las que el pintor sorprende a las gentes de su pueblo realizando las tareas cotidianas.

Desgraciadamente no disponemos de gran número de obras estrictamente costumbristas (139) pero sí las suficientes como para poder establecer tres claros grupos.

.Obras costumbristas de su etapa sevillana.

y de clara raigambre sevillana.

En ellas se observa la afición de todos los pintores sevillanos del siglo XIX por iniciarse en la pintura aprendiendo de los grandes maestros barrocos, siendo Murillo y Velázquez - los preferidos para ellos. Copiaban incansablemente las obras de éstos para conocer los secretos de su arte; no cabe duda que Rafael también lo debió hacer, con las consiguientes repercusiones en su pintura.

---

(138). Estos son representaciones sencillas, de unos frutos muy cercanos a nosotros, sin ningún tipo de exotismo, cotidianos, naranja, uva, naranja.

(139). Ya hemos hablado del costumbrismo que impregna toda su obra y que no es otra cosa que la respuesta de un hombre que ama la relación con el pueblo.

De estas características disponemos de tres obras. Dos de ellas bastante deterioradas y mal conservadas, **Escena en el interior de la Cantina** y **Cantores Callejeros**, en las que el claroscurismo barroco, la angelical dulzura de los rostros murillescos y el amor a lo popular estarán presentes conectando dos épocas de diferente significación artística y cultural.

Su obra titulada **La Reyerta** pertenece también a esta etapa en la que el pintor debe apoyarse en una temática y estructura que ya han triunfado y que le servirá como iniciación al arte de la pintura teniendo siempre "como modelo a..."

Esta obra se encuentra emparaentada con la pintura estrictamente local que tuvo, en estos temas, sus propios valedores, acorde con la coyuntura por la que pasaba el siglo. No volveremos a encontrar en él este tipo de temas. Se apartará, al mismo tiempo, cuando empiece a formar su propio estilo, de los temas violentos o populacheros, de ahí que no represente al bandolerismo o las fiestas populares, ni los grandes acontecimientos locales, como hicieron todos aquellos artistas con los que él se formó, entre ellos su propio maestro Barrón, o sus compañeros de escuela como Valeriano Bécquer. Como hemos observado, esto se advierte ya desde sus primeras obras, nada más que contemplar la **Escena en el Interior de la cantina** para apreciar la distancia que la separa de **Escena en un mesón** de Joaquín Domínguez Bécquer, recargado y ruidoso.

.**Obras que representan a "tipos" de la calle**, en las que la figura es protagonista, ocupando los fondos un lugar secundario, siendo éstos bastante artificiosos y teatrales. Son obras que tienen el valor de retrato y que responden a personas concretas, pero que se separan de su yo individual para asumir el valor de todo un grupo. Digamos que la delimitación entre lo que es retrato y tipo se ve en estas obras más claramente que en cualquier otra, siendo la intencionalidad por parte del artista y la falta de consentimiento por par

te del modelo lo que la convierte en obra costumbrista, arrebatándole todo contenido individual. De este modo en estas obras se hace más estrecho el camino y las distancias se acortan entre el retrato y el costumbrismo. Recordamos que este fue uno de los senderos que recorrió el retrato hasta conventirse en pintura de género, iniciado diestra y valientemente por HOGARTH y que los pintores franceses procurarian desviar hacia unos matices sociales.

En algunas de las obras pertenecientes a este segundo grupo se observa el intento por parte del artista de utilizar sus obras como **modelos**, y realmente adquieren este papel, servir como modelos a sus alumnos, lo que está demostrado con la fotografía que hemos podido encontrar y que sirva como documento de la función pedagógica de sus obras (140). Nos estamos refiriendo a la obra que titulamos **Mendigas** (1874), a la que habría que añadir la titulada **Mendigo** y **Maja** (141). En este segundo grupo incluiremos **La mora en su jardín** (1878) y **Anciano al sol** que tiene ese carácter entre retrato y pintura de género y entre los que el caso más significativo es el que titulamos **Niños jugando a las cartas**, que, como venimos señalando, se trataría de la familia del pintor a los que representa como tipos

---

(140). Esta fotografía la hemos recogido en el apartado dedicado a Catálogo por el interés documental de la misma, en ella se ve cómo el maestro de las orientaciones oportunas a sus discípulos que copian una de sus obras, la que titulamos Mendigas (1874).

(141). Esta obra ha sido catalogada como Retrato, título del que rehuimos por opinar que es un tipo lo que representó y no una dama de la sociedad cordobesa. Idea que apoyamos al comprobar que el modelo utilizado para esta obra y la de las Mendigas ha sido el mismo.

de la calle, caracterizados como familia pobre, símbolo de todo un grupo social desprotegido.

Todas estas obras están realizadas en la década comprendida entre 1870-1880, cuando su actividad como director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que empieza a desempeñar en el curso 1870-71, le exige una mayor dedicación a la enseñanza.

.**Obras costumbristas de última época** que realizaría desde 1875 hasta su muerte y que tienen, estrictamente, este carácter.

Son obras en las que destaca el tono aburguesado y el gusto por representar a los personajes en el desarrollo de sus funciones. Son obras de caracter intimista y reservado en el que los interiores ganan la partida a las escenas al aire libre, reservadas siempre para combinar con el paisaje que, como ya hemos comentado, utiliza bastante.

Este gusto por representar asuntos populares estuvo más acorde con el tipo de pintura que empezó a prodigarse tras el triunfo del naturalismo. Pero, sobre todo, hay que ahondar en el sentimiento auténtico de los mismos que adquieren un carácter superhistórico y permanente, lejos del idealismo romántico. Son obras que enlazan directamente con el pueblo, aunque las trata siempre de manera amable y comedida, huyendo del crudo realismo, vertiente en la que su hijo Rafael, destacaría con especial fuerza (142).

---

(142). Obras de Rafael Romero de Torres como Sin Trabajo (1888), Los últimos Sacramentos (1890), Emigrantes a bordo(1892) apuntan ya al más crudo realismo y rompen con el espíritu burgués que inspiró gran cantidad de obras del Siglo XIX, influenciado, sin duda, por las inquietudes sociales de su padre, interesado siempre por el mundo de los obreros a los que ayudó como Secretario General de la -

Tres de las obras de este grupo tienen como protagonistas a los animales y dos de ellas enlazan con la pintura, de este género, inglesa, son las tituladas **Interior de un patio** e **Interior de una cuadra** (1978). Estas posibles influencias inglesas han sido muy estudiadas por la crítica a la hora de buscar fuentes de inspiración para los paisajistas españoles género que contaba con excasa tradición en estas tieras, si exceptuamos las mediocres 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 conexiones que iban más allá de nuestras fronteras donde habia mayores similitudes con sus obras; será, sobre todo, a partir de 1976, gracias a los estudios de Arias Anglés (143), cuando se pongan de manifiesto las posibles 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, ente los sevillanos, ya que Andalucía en general, y Sevilla en particular, fue un verdadero campo de operaciones para muchos artistas románticos ingleses.

Por ello al analizar estas obras debemos remitirnos, precisamente, a la obra de Villaamil titulada **Paisaje con ganado** (1847), en la que los únicos integrantes de la obra son un burro, una oveja y una vaca, que pintó después de un viaje a Bélgica, mantaeniaendo contactos con BERWEKOVEN "célebre pin-

---

(142). Asociación de Obreros "La Caridad". Y que si en Romero Barros estos obreros no fueron objeto de representación pictórica en su hijo toman forma como protesta hacia un mundo cruel y despiadado con este sector.

(143). ARIAS ANGLES:"Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil". Revista GOYA. Nº 133. Madrid, 1976.

tor de animales" y ROBBE que también destacaba en esta especialidad, a lo que debemos sumar las periódicas visitas de Robbe a Gran Bretaña, pais del que aprendió los secretos de este género (144). Sabemos que Villaamil trabajó en Sevilla como también lo hicieron David Roberts y Esquivel, todos ellos muy inluenciados por la escuela inglesa y que influyeron, a su vez, a los pintores sevillanos, especialmente a Barrón y Carrillo, siendo ésta la coherente línea que debemos segu hasta llegar a Romero Barros. Estas obras convierten a nuestro pintor en fehaciente representante de la pintura de paisaje y animales que lo relacionan con lo autóctono, Villaamil, y con lo foráneo, los pintores ingleses concretados en Turner. En España no era característica poner a los animales de protagonistas, como tampoco lo era de Villaamil, pero en cambio, sí lo era de los pintores ingleses que habían avanzado mucho más deprisa que nosotros y estaban experimentando nuevos géneros. En el caso de **Interior de una Cuadra** a estas influencias se unen las del propio Murillo que él supo sintetizar con gran genialidad.

Mientras en su otra obra, que tiene como protagonistas a los animales **Cueva con Gallinas** está más acorde con la pintura que empieza a hacerse en España tras el triuo de Carlos Haes.

Otro carácter tiene su obra **Lección de Guitarra** (1880), desarrollada en el interior de una casa burguesa, conectando directamente con esta clase y este ambiente, al tiempo que reivindica lo autóctono desde una interpretación intelectualista y simbólica.

Diferente de las anteriores es la que titulamos **Mujer en el Patio**, que nos muestra al personaje en el desarrollo de sus la

---

(144). Nos atenemos a los estudios realizados por Xavier de Salas: "Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil". Archivo Español de Arte, 1958. Págs. 287-90.

bores domésticas, en una atmósfera agradable, tratándose casi de una instantanea, sin previo aviso, lo que le da ese carácter naturalista al que está adscrita. De ella interesan no sólo la araticulación espacial sino el tema tan auténticamente cordobés de la mujer que arregla las flores del patio con total dedicación y, sobre todo, la presesncia de los niños, recurso muy utilizado por Rafael y que dan ese carácter tan plenamente popular y feliz a sus obras. Sin duda es una de las - últimas obras del pintor.

BODEGONES

LA PINTURA DE BODEGON

> Todo pintor original de naturalezas muertas no hace más que dar testimonio de su asombro frente a la belleza de las cosas.
>
> STERLING

El género de Bodegones o mejor de Naturalezas Muertas, término que a partir del Siglo XIX, viene imponiéndose, no contó con demasiados exponentes en la centuria decimonónica, en la que las razones de su florecimiento empezaban a carecer de sentido. Los historiadores actuales se preguntan qué motivaciones pudieron llevar a los pintores a la preocupación por este género. A veces es difícil responder y muchas de las contestaciones nos parecen anodinas. Las explicaiones en torno al sentido del género han sido de lo más variado; junto a los que quieren ver "contenidos simbólicos, alusiones conceptuales, e incluso discursos teológicos de suma complejidad" (145), están los que

---

(145). PEREZ SANCHEZ Pintura Española de Bodegones y Floreros.De 1600 a Goya... Pág. 13.

ven el deseo de imitar exactamente la naturaleza, bien para rivalizar con ella, bien para mostrar la superioridad mediante el engaño; sin duda, todos recordamos la conocida anécdota de Zeuxis y los pájaros que nos relata Plinio.

Tal vez es este género el que más ha necesitado del preciosismo y del exacto ajuste al modelo, con ello el pintor de muestras de su maestria. Todos los pintores han intentado cultivarlo si no ya con un fin determinado sí como iniciación al arte de la pintura, pues la dificultad del género, eleva a los artistas que lo practican. Con este género entramos directamente en el tema de la imitación, éste junto al hecho de ser naturalezas muertas lo que representa lo hace bastante complejo y haria falta un capitulo para discernir quiénes fueron sus defensores y quiénes sus detractores, y las posibilidades del género partiendo de una esimación desigual respecto a otros temas.

En España tenemos ejemplos de Bodegones en el Siglo XVI, pero será en el XVII cuando el género adquiera su verdadero significado y la relevancia necesaria para ser independiente y libre. "Pero parece que en el Siglo XVII los españoles -como ya hemos visto en Sánchez Cotán- sentian más profundamente que los demás las transformaciones y los ritmos inesperados que el sol impone a los objetos y de los que el pintor puede deducir armonías casi musicales. Zurbarán sólo - pinta unos pocos objetos en cada cuadro y nos los restituye en toda su integridad; el volúmen y la línea conservan en-- él una elocuencia simultánea; nunca permite que la luz o la sombra absorban parte del relieve o un fragmento del contorno del objeto. Así concibe el objeto, en vez de pintarlo - simplemente como su ojo lo registra... está convencido, como Céznne o como Braque, de que con una naturaleza muerta puede realizarse una sinfonía plástica. (146).

En este siglo (XVII) el género encuentra su definición - real y cumple un importante papel al servicio de la religión "Fray Luis de Granada ve en ello señales de la grandeza divina, y de esas criaturas y por ellas, se eleva al conoci-- miento de Dios" (147), al tiempo que era costumbre decorar comedores y hasta patios con bodegones y floreros; es decir, el género de bodegones y floreros cumplía una función en esta época.

Con el tiempo todo ello empieza a carecer de valor, en - virtud de los cambios producidos en el propio seno de la sociedad. En la época en que Romero Barros pintó estos bodegones no puede decirse que respondieran al sentir de una época -en cuanto a necesidad interna del género-, pero, en cambio tanto su **Ramo de naranjas** (1861), como el **Bodegón de naranjas** (1863) provocaron el efecto deseado para introducirle de lleno en el mundo del arte.

---

(146). STERLING: La nature morte de l'antiquité à nos jours, 1.952.

(147). PEREZ SANCHEZ : Pintura Española... Pág. 15.

EL CUADRO DE BODEGON EN RAFAEL ROMERO BARROS.

Son pocos los Bodegones que tiene, y aunque diferentes, todos responden a una misma caracteristica, se trata de temas monográficos, donde la fruta en cuestión es la única protagonista. Como en toda su pintura, la sencillez es siempre nota destacada de sus obras. No debemos querer ver en estas obras un significado afín con otras de hace dos siglos, ya que la comparación nos llevaría, sin duda, al fracaso. Cada época crea su propio arte y sólo en el contexto, en que éste surge, podremos comprender su verdadero valor.

La pintura de bodegones no escapa a una posible lectura, a un significado escondido que sólo un tipo de espectador - sabe ver; cada fruta, cada parte integrante de la escena tiene un valor simbólico, sin embargo debemos recordar que este gusto por la alegoría, emblemas o jeroglificos responde plenamente a la cultura del seiscientos, pero no por ello debemos querer emparentarla con la época que tratamos.

Podemos tener en mente al contemplar lasobras de Romero Barros que las Granadas que vemos tuvieron un significado de "la Iglesia y su unión, así como la esperanza en la resurrección" (1 48) o que los ramitos de azahar nos transmiten un halo de pureza, también que las uvas son deseo, pecado, tal - vez; pero, sin duda, no podemos dejarnos tentar por la idea de que es eso lo que Romero Barros quiso reflejar.

El valor simbólico de estas obras es mucho más laico, - más profano, si queremos. Al contemplar el **Bodegón de Na-- ranjas** (1863) no nos viene a la mente el mundo piadoso, mis tico que pueden inspirarnos otras obras de este tipo.

La fuerte luminosidad que tiene la obra es sólo el preám bulo a todo el arrebato de amor que hay en el cuadro.

Las sensuales formas de la naranja sólo son una invitación a participar en este "Poema místico".

Ellas inciden finamente en nuestros sentidos, casi sin que podamos darno cuenta recibimos una impetuosa vitalidad, frescura... y hasta descaro.

La misma obra del hombre, la ventana, no puede resistirse al vitalismo de los frutos, éstos son la llama misma del deseo, a ello contribuye la tersura de las hojas, naranjas que aún conservan la limpidez y la pureza, como las ramas - de azahar... el elixir de eterna juventud. Aún la lectura - de este poema encierra nuevos secretos, todavía hay muchos más que se pueda decir de ella, pues si antes era la vista la que se deleitaba contemplando su perfecta redondez, ahora el tacto y el gusto experimentarán nuevos placeres, a - través de las mondaduras diversas; los gajos exparcidos, - tan armónicamente dispuestos nos hacen sentir una mayor apetencia por el fruto, crea en nosotros la necesidad... El azahar cae y se desmorona pero la naranja nos ofrece su beldad interior; su voluptuosidad invita al acercamiento a las cosas mundanas. Por todo ello es un canto a la naranja, canto feliz, porque las posibilidades son muchas, su prestan-- cia es como un hechizo, y entera, partida, exprimida o virtualmente conservada llega a seducirnos. Todo ello lo llevará su hijo Julio hasta su definición más extrema con un nue

---

(148). Op. Cit. Pág. 15.

vo sentido más cercano al sensualismo.

Podríamos contemplar nuestra visión con ese **Ramo de Naranjas** (1861) y esa **Naranja Abierta** (1895), primer y último eslabón del gusto por gusto por ese fruto del que es magistral punto medio el **Bodegón de Naranjas** (1863), que acabamos de comentar. Principio, aún inexpeto, dudas ocultas darán paso mediante un concienzudo estudio de sus posibilidades, al mundo, ya sin secretos, de un hombre experimentado que prefiere quedarse con la verdad de las cosas, lo que cada uno es por dentro, esa **Naranja Abierta** es su mejor homenaje, su mejor apuesta por el hombre, es simplemente el mensaje de esperanza del pintor al filo de la vida.

El trazo firme, el perfecto dibujo, la pincelada detallada y limpia sólo realzan la belleza de los frutos a los que pacientemente ha retratado con suma autenticidad, aunque sin caer en el realismo despiadado y grosero que pueda molestar a su interlocutor, más bien todo lo contrario. La suavidad y dulzura será una de las características que con más insistencia se manifiestan en sus obras, tanto, tanto retratos, paisajes y frutos...

Debía conocer al pintura francesa del XVIII, así como la flamenca del XVII donde este prodigio de perfección, de ejecución delicada, de técnica precisista siempre estuvieron presentes.

El ramo de flores fue un complemento frecuente de 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.

El Siglo XIX no fue pródigo en este tipo de obras donde la meticulosidad era el tema predominante. En el caso de Romero Barros podríamos remontarnos hasta Luis Meléndez (1716-

1780), en el que observamos esta misma meticulosidad y preciosismo que le hacen aproximarse al hiperrealismo; aunque hay que desechar la sobriedad del napolitano al referirnos a las obras de Rafael, en éste todos los elementos contribuyeron a creer una atmósfera cálida, delicada y sumamente alegre.

Este es el caso, también, del **Bodegón de uvas**, retratadas con total realismo para lo que se sirve de una pequeña abeja que posa en uno de los granos. Algunos de estos están picados. Son estos detalles realistas que no se nos escapan y que nos ponen en relación, como ya hemos señalado, con la escuela flamenca del XVII, atenta siempre a estos pequeños pormenores en su afán por rendir tributo a la Naturaleza. Esta obra es sólo una versión contemporánea de las obras seiscentistas, sin la crudeza de éstas. El fondo oscuro del que tan sólo resalta el tono verdoso de los granos, es más que suficiente prar justificar nuestra afirmación, aunque, como no, trae nuevos aportes. El ambiente es oscuro pero sereno, sin grandes contrastes, sólo invita a la moderación y a la frugalidad, todo contribuye a este deseo, como el modesto plato que las contiene. Contemplando esta obra en relación con las anteriores parece como si el pintor quisiera elevar el cálido fruto sureño, la naranja, por encima de la frágil y concupiscente uva, vital elemento de toda desenfrenada orgía.

El naranjo, la naranja, todo un símbolo para la familia, primero con Rafael Romero y más tarde con su hijo Julio que haría de ella el más perfecto uso como medio para introducirnos en su oculto mundo, siempre misterioso, siempre intrigante.

DIBUJOS

> Las enseñanzas de taller tenían el dibujo como centro. El aprendizaje se hacía a través de un incesante dibujar, copiando - estampas, dibujos del maestro y, al fin,del modelo vivo.
>
> **PEREZ SANCHEZ**

No cabe duda de que el dibujo es el estadio primario en la vida artística del pintor, gracias al cual aprende a copiar del natural. Todo joven artista únicamente cuando ha - superado distramente la fase como dibujante puede tomar los pinceles. "Precisamente ese valor del dibujo fundamentalmente como instrumento de trabajo, como fase necesaria del a-- prendizaje y de la labor diaria del obrador, explica -junto a la falta de coleccionismo inteligente- la relativa rareza del dibujo español y su, por lo general, penosa conserva-- ción" (1 49). Es verdad que son muy pocos los dibujos de pintores, en general, que nos han llegado unas veces por descuido de este importante patrimonio que fue a parar a manos extranjeras y otras por un mal aprovechamiento de los tradicio

---

(1 49). Introducción de PEREZ SANCHEZ al Catálogo de la Exposición El dibujo Español de los Siglos de Oro, 1980. Pág.9.

nales archivos de talleres de artistas.

Por lo que respecta a Romero Barros, en cuanto a su labor como dibujante, es más lo que debemos intuir a tenor de los datos que poseemos, que la seguridad de una suprema habilidad dibujística, que si bien no podemos demostrar mediante ejemplos palpables, precisamente por esta actitud que hemos comentado, sí hemos de deducirlos de su obra pictórica.

Es lamentable que no dispongamos de dibujos preparatorios -que sin duda debió hacer- de cada una de las composiciones. Aunque disponemos de indicios para pensar que más que esbozar los temas con trazos hechos a lápiz, hacía autenticos bocetos, con todos sus colores que le servían como estudios para la obra definitiva, ésta puede ser la causa de que no dispongamos de mayor número de dibujos, unida a la anterior. Hemos de pensar, así mismo, que el dibujo nunca fue un fin en sí dentro de su ejercicio como pintor, sino que eran los típicos ensayos de todo pintor y la iniciación que supone esta técnica las que le llevaron a realizarlos, de ahí que no debamos dejarnos llevar por ellos. Debemos analizar con mucha más profundidad -como ya hemos adelantado- el dibujo de su pintura, dibujo depurado y miniaturista, profundamente refinado, con la seguridad de quien domina el medio (150).

Tan sólo disponemos de dos dibujos realizados por el pintor, una **Academia**, a pluma, y **La Huerta de Morales** en lápiz negro, ambos en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, son dos pequeños estudios de diferente factura y temática que nos sirven únicamente de preámbulo para la consideración de su técnica dibujística.

---

(150). Este aspecto de su pintura ha sido comentado extensamente en el capítulo 4.2. dedicado a los Aspectos técnicos.

Los diferentes materiales empleados dan el toque individual a cada una de las composiciones. La realizada a pluma muestra el buen manejo de este instrumento. Con trazos ágiles, nerviosos que se entrecruzan en todas direcciones viene a darnos la sensación de volúmen. Son pequeños trazos - preciosistas y esmerados, de los que no descuida detalle, los que compondrán la imagen; con los sombreados precisos, producto de los vibrátiles entrecruzamientos, bien difumina dos, pese a la perfilada nitidez propia del instrumento pero que ofrece la posibilidad de modular el trazo según las necesidades del artista.

Elegancia y bella composición son las notas destacadas de esta **Academia**.

En cuanto a la **Huerta de Morales** se trata de un dibujo de diferente significación y encaje ya que aquí no se trata de mostrarnos las habilidades ante el modelo sino que es la captación naturalista lo que importa. El carácter de ambos difiere consustancialmente y responde a dos actitudes bien diferentes.

Debemos inclinarnos a pensar que **La Huerta** es un dibujo tomado del natural de esa finca cercana a Córdoba, donde la familia Romero pasó tantos y tantos meses estivales, invitados por los propietarios de los Morales. Es un dibujo sencillo, reducido a los trazos elementales y rectíneo por demás. Hay pocos contrastes, de factura limpia pero locuaz que nos transmite con extremada sencillez las bellezas naturales de un lugar querido.

Nos hubiera sido muy útil haber hallado un cuadro que respondiera a este dibujo, lo cual nos aclararía algunas de - nuestras hipótesis y nos ayudaría a matizar diversos aspectos de su obra, como puede ser la transformación desde el sencillo dibujo hasta llegar al más acabado cuadro; esto no ha sido posible, aunque sí, en cambio hemos podido localizar

un cuadro firmado por Julio Romero de Torres que es un auténtico reflejo de este dibujo realizado a la inversa (151) y fechado en 1890; desde luego esta obra tuvo como base el dibujo de su padre, único maestro que tuvo, y la obra demuestra, una vez más, la directa influencia que ejerció Rafael Romero en sus hijos, apreciable ante todo, en las composiciones de la primera época, aunque luego estos siguieran por otros derroteros, marcados por el propio devenir del arte. (152).

---

(151). Julio Romero de Torres. La Huerta de Morales 22x32 cms. Oleo sobre tabla. Firmado en A.I.I. Julio Romero de Torres. Fechado en 1890. (Colección Particular).

(152). Aconsejamos que tanto para sus dibujos como para el resto de sus obras se revise el Catálogo, para una mejor comprensión de los temas.

LAS IDEAS TEORICO-ARTISTICAS DEL ROMANTICISMO CORDOBES: RAFAEL ROMERO BARROS.

Con Romero Barros nos adentramos en la espesura de lo que significa el Romanticismo Cordobés y sus implicaciones, tan "sui generis" como lo requería el movimiento. Quiso como ningún otro promover la actividad cultural a todos los niveles y se preocupó por el enriquecimiento artístico en su sentido más íntimo.

Sin olvidar su vinculación con Sevilla, desde la que había partido, se propuso acabar con los años del oscurantismo cultural en la mortecina cordoba de mediados de siglo.

Refleja en sus escritos su forma de sentir el arte, por lo que en ellos encontramos todos aquellos temas que más preocuparon a la crítica artística del momento. Lleva la Estética a su propio terreno y en ella quiere ver reflejado el sentimiento, inspirador éste, también de sus obras.

No va a sorprendernos con ideas revolucionarias o inno

vadoras, sino que más bien se mantiene enraizado en el ayer, dentro de la línea del idealismo decimonónico que opta por la conservación a ultranza de las formas del pasado, -aunque más adelante debmos hacer ciertas precisiones y establecer ciertos modificadores-. Este conservadurismo puede apreciarse desde las devociones que profesa, por lo que a autoridades en el mundo del arte se refiere -caso de Murillo- hasta su aferrada defensa de capítulos gloriosos de la historia, pasando por la lucha denodada por los edificios del pasado -ejemplo de la Casa de los Bañuelos en Córdoba, lo cual provocó una aferrada polémica entre los entendidos, un capítulo más de las polémicas encontradas entre antiguos y modernos-.

Cuando se mueve en el terreno de la **Estética**, nos conduce por senderos que nos llevan al **Arte** como **forma** con la dosis de **Belleza** correspondiente que nos acerca a Dios.

Entre estos conceptos debemos movernos para entender un pensamiento que trata de transmitirnos la inquietud que siente por el mundo de los sentimientos, ya que, sobre todo, le interesa el alma.

Ala hora de preguntarnos qué sea el arte para Rafael Romero Barros, deberemos volver la vista hacia la filosofía del idealismo, definida por algunos como lo **distinto** a la Naturaleza, rebatiendo las palabras de Stuart Mill "entre el arte y la naturaleza no existe diferencia alguna", como nos lo indica el P. Antonio González (153) cuando dice:

Un rosal siempre producirá rosas y jamás camelias; una vid siem-

---

(153) GONZALEZ, Antonio. Filosofía de la Belleza. Madrid, 1.912. Págs. 235-236.

pre se adornará con racimos de uvas y nunca con manzanas; una ave siempre se hallará vestida de plumas, de escamas, nunca; mientras que el arte, libre de esas leyes constantes é invariables que el Supremo Hacedor fijó en la creación de la Naturaleza y obedeciendo sólo al gusto del hombre y á la utilidad que le produce producir, se mueve en una esfera más dilatada, combinando, cuando lo juzga conveniente, todos esos objetos de la misma Naturaleza y haciendo por medio de estas combinaciones engendrar ideas que no pueden ser expresadas completamente por un solo objeto natural. Precisamente en esto está, al menos según los idealistas, la esencia del arte.

Es la misma idea de Céspedes "Y de partes perfectas haz un todo" que recoge nuestro querido Romero Barros en su texto sobre la belleza. Encontrándose aquí el sentido de la huida que se hace del arte como imitación, ya que la copia exacta de la Naturaleza la dejan para los realistas, a los que consideraban como "los monos de la Naturaleza" tal y como ellos lo entendieron, ya que consideraron la copia exacta de la Naturaleza como absurda, precisamente por la carencia de Idea, y que, por tanto, arrebataba al arte su original sentido.

Esta idea la expresa Romero Barros de la siguiente forma "El arte; expresión de nuestra vida interior, manifestación de la idea por medio de la forma, faro que ilumina la senda que nos conduce á alcanzar el ideal de la belleza por medio de la perfección, revelación de todos los objetos que más directamente pueden interesar al alma de los sentidos, retrato fiel de los sentimientos y creencias que más energicamente se dibujan en el gran lienzo de la vida de los pueblos y de la sociedad en que vive, no es la copia servil de la Naturaleza;... un arte mecánico, en donde el artista sólo demuestra su habilidad en la imitación de la forma; siendo el arte la expresión de

lo bello,... no solamente lo bel tal como se nos aparece sobre la superficie general del mundo, sino lo bello tal como se refleja desde la Divinidad en el fondo de nuestra alma, formando una unidad armónica que represente la manifestación de la idea de la forma sintetizadas en su mutuo y legítimo consorcio" (154)

Es la idea que ya habían expresado Hegel (155), Victor Cousin (156), Proudhon (157) y Lamennais (158) y el P.ZE

---

(154) ROMERO BARROS, Rafael: Discursos... Córdoba, 1.870, Págs. 5-7

(155) Dícese que la Naturaleza es obra de Dios y que el arte es obra del hombre. Pero se considera que Dios obra en el hombre y para el hombre y que el círculo de su actividad puede extenderse fuera de la Naturaleza, pues mayor gloria es para Dios lo que hace el alma que lo que produce la Naturlaeza. Dios es espíritu; por consiguiente, el hombre es su verdadero intermediario y su órgano. Vid. GONZALEZ, Antonio: Filosofía... Pág. 242.

El objeto d ela ciencia que tratamos es lo bello en el arte. Lo bello en la Naturaleza solo ocupa un lugar en cuanto forma primera d elo bello. Pues para comprender la necesidad y la esencia del ideal, es preciso, examinar por qué la naturaleza es necesariamente imprefecta y cuáles son las causas de esta imperfección. Vid. HEGEL: De lo bello y sus formas. Pag. 80.

Todas estas imperfecciones se resumen en una palabra: limitado. La vida animal y la vida humana no pueden realizar la idea en su forma perfecta, en aquella que es igual a la idea misma. Tal es el principio por el cual, no pudiendo encontrar en la esfera de la realidad y en sus límites el espectáculo inmediato y el goce de su libertad, el espíritu

ferino Gónzalez (159) .

Empezamos a comprobar cuán unidos van los conceptos de Idealismo y Belleza, con lo cual estamos dando con la clave del concepto que estos hombres tenían de lo que debía ser el arte.

... está forzado a satisfacerse en una región más elevada. Esta región es la del arte, su realidad, el ideal. Op, cit. Pág. 85

(156) El arte es la expresión de lo absoluto, de lo general, ó, en otros términos, de lo ideal. El problema que se propone el Arte es llegar hasta el alma por medio del cuerpo. GONZALEZ, Antonio: Op. Cit. Pág. 242.

El fin del arte es la expresión de la belleza moral por medio de la belleza física. Op. Cit. Pág. 242.

(157) PROUDHON: Du principie de l'art et de sa desttination sociale

Realismo, idealismo, términos mal explicados y que han llegado a ser casi ininteligibles para los propios artistas. Sorprendería a más de uno si les dijera que el arte, como la naturaleza misma, es a la vez realista e idealista.

El artista es un ser dotado en un grado eminente de la facultad de sentir lo ideal y de comunicar su impresión de los demás mediante signos, gestos, descripciones, melodías...

Aunque en este caso habría que hacer algunas salvedades ya que está a medio camino entre el idealismo y el realismo, y, sobre todo, su estética consiste en una reafirmación de la personalidad del artista. **VENTURI** señala refiriéndose a Proudhon: Afirma que el artista que posee un estilo más original expresa un idealismo más enérgico. Cada individuo deeb ser juzgado según las leyes que él mismo ha creado. VENTURI: Historia de la crítica del arte... Pág. 241.

Sin embargo para el P. Antonio GONZALEZ significa algo muy

En esta ligazón entre **Idea** y **Forma** el intermediario es el propio hombre, que es el encargado, precisamente por estar dotado de alma, de traernos a DIos:

... diferente "Proudhon, hombre tan impío como ridículo, que sólo se acuerda de Dios para blasfemar de El ... A nadie más que a él se le ocurre decir que el arte es la libertad humana. Entonces tendríamos que, como todos los hombres tienen esa misma libertad, todos por esta razón serían artistas. GONZALEZ:Op. Cit. Pág. 248.

(158) "El arte es para el hombre lo que para Dios el poder creador". Es decir,que el hombre, por medio del Arte, imita la obra de la Naturaleza y al mismo Dios, creador de esa Naturaleza. Dice también "El Arte es la encarnación del mundo típico, en el mundo fenomenal, del mundo espiritual en el mundo material. Crear en la esfera del Arte es manifestar exteriormente una idea preexistente y revestirla de forma sensible. El arte no es la simple imitación de la Naturaleza, sino que, bajo la forma que hiere los sentidos, debe revelar el principio interno, la belleza ideal, que sólo el espíritu percibe, y que Dios contempla en Sí mismo eternamente. GONZALEZ: Op. Cit. Pág. 242-243.

(159) GONZALEZ, Zeferino: Philosophia Elementaria... se expresa así: " En el arte conviene considerar tres cosas: esencia, fin, ley.

La esencia del Arte,considerada en general, puede definirse: Cierta forma por la cual se expresa en un sujeto determinado la belleza ideal y absoluta. Es propio del arte expresar en el alma, no sólo una idea, sino el sentimiento de lo bello, y esto, principalmente, en cuanto se refiere á la belleza moral, ideal y absoluta, más que a la belleza corporal y física. De lo cual se sigue que el fin del Arte es expresar la belleza moral é ideal. Y de aquí por lo tanto, se sigue que la ley Suprema del Arte es la conveniente expresión de la belleza moral é

porque el arte, señores,es un destello de la Divinidad misma: y emanando de ella, no copia, crea; pues imitar las cosas ú objetos, tales cuales se presentan á nuestra vista, sería no la espresión de nuestra vida interior: sería la fotografía, el casco de nuestra vida esterior; sería desunir dos principios que deben estar estrechamente unidos, el idealismo y el realismo, sería hacer abstracción completa de nuestra alma, cuya misión, como mediadora entre el arte y el objeto que este representa,es, contemplar ese ideal que se eleva sobre la realidad misma, y es la esencia de todo arte; y el alma inflamada por la inspiración, ve la naturaleza, pero no con esa trivialidad externa, que con su materialismo afecta a nuestros sentidos, sino la ve y la retrata a través del prisma de ese tipo de belleza ideal que sólo está al alcance de ella; transformándola en imagen, con la que se identifica, dándola su propia vida y encarnándola en su obra.

Es, pues, el artista creando, una imitación de Dios, un ser que reproduce sus obras animado de la inspiración, de ese astro indefinible, de ese rayo luminoo que se desprende del omnipotente, é inflama nuestra alma haciéndola gozar delicias inefables, al contemplar la naturaleza vencida por el ingenio y revestida de las brillantes galas del arte. (160)

Como vemos se trata de una doctrina afín a las que antes hemos comentado que, también nos transmitió Jungmann:

Ahora bien: si la belleza del hombre no es sino su semejanza con Dios, no es difícil deducir que la perderá luego al punto que se separa de Dios por el pecado, el cual borra las líneas de la imagen pri

---

(159)... ideal, pues la obra de Arte en cuanto tal, será tanto más perfecta cunato mejor exprese la belleza moral en la materia, y por las formas corpóreas y físicas. Así pues, el Arte que más se acerque, por parte de la expresión, á la belleza ideal será más perfecto que los demás. GONZALEZ: Op. Cit. Págs. 243-244

(160) ROEMRO BARROS, Rafael. Discurso... Págs. 7-9

mera. "Bello es, continúa Gregorio, lo que se conforma y armoniza con el bien absoluto; y por el contrario, lo que está privado de conveniencia y semejanza con él, eso no tiene parte alguna en la belleza..."(161)

Más tarde Théophile Gautier será un representante más de la reacción al realismo como defensor de "l'art pour l'art" (162).

PENSAMIENTO ESTETICO EN LA OBRA DE RAFAEL ROMERO BARROS.

> La relación con el arte no era la de la posesión del mismo, sino que al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa.
>
> .T. ADORNO.

. . EL IDEALISMO EN LA CONCEPCION SOBRE EL ARTE.
-EL CONCEPTO DE BELLEZA
-LA IMITACION.

Podemos intentar hacer un seguimiento de la opinión que sobre el arte tenía Romero Barros, recurriendo a textos co-

---

(161) JUNGMANN, José: La belleza y las bellas Artes, Madrid, 1882, Pág. 121.

(162) Vid. VENTURI, L. Historia... Pág. 261.

mo, El Discurso pronunciado en 1.869, Consideraciones generales sobre el Arte, 1877 y Consideraciones sobre la Belleza, 1.878; siendo necesario para ello que entendamos toda una teorización anterior a estos temas, ya que aunque huiremos de concretizar en términos absolutos su adscripción a una determinada tendencia, sí será preciso encauzar su pensamiento dentro de unos límites precisos del siglo pasado.

Para ello partiremos de la concepción de Arte y Belleza, constantes en los escritos del pintor, pero que fue afín a gran número de pensadores desde que BAUMGARTEN diera nacimiento a la estética concebida como doctrina de la Belleza, teorizándola y situándola a la altura de otras ciencias como la Lógica o la Moral.(Cuadro 1).

Esta idea del arte será acogida por la Ilustración y posteriormente por el Idealismo como corrientes que concibieron el arte como una expresión de lo bello, fundamentales en la opinión renacentista del arte; hoy, como podemos suponer esta idea está totalmente en desuso, sobre todo, a partir de la teorización de K. Fiedler que dio al traste con las opiniones del Idealismo de Kant, Hegel y Schelling que consideraban que sólo en Arte puede haber Belleza; con él, con Fiedler, la Teoría del Arte se libró de la Estética, siendo muy diverso el camino emprendido por la obra de Arte y su valoración.

Por otra parte debemos tener en cuenta la especial dificultad para entrar en la comprensión del concepto de Belleza que estriba en lo subjetivo del mismo, es decir en su carácter personal y en su interrelación con el mundo de la **Imaginación**, dando origen a las numerosas versiones que

se ahn dado a lo largo de la historia. La noción de Belleza la encontramos desde los albores de la historia filosófica, vinculada al cinturón teórico que rodea el mundo del arte, es decir, la estética, la filosofía del arte o disciplinas afines como la crítica de arte, la ciencia del arte o la psicología del arte, con lo cual nos podemos hacer una idea de la amplitud y complejidad del tema, así como de la diversidad de puntos de vista con que puede abordarse. Para cada persona la Belleza es uan cosa, de ahí que se haya encontrado ésta en gran número de categorías.

De aquí se desprenden dos cosas, por una parte la importancia que se le da al creador (artista), capaz de crear una obra bella, con el único instrumento de la imaginación, independientemente de la belleza del objeto; esta fue una idea expresada por Aristóteles -precisamente recogida en el texto objeto de estudio: Consideraciones sobre la Belleza-, y por otra parte la interrelación que se ha venido dando, desde un principio, entre la Belleza de una obra de Arte y la belleza de la Naturaleza; aquí se comunican el artista como creador y Dios, en la mayoría de los casos, como ideal cristiano, desprendido del pensamiento platónico, doctrina según la cual lo bello es una idea que puede ser independiente de su apariencia. La presencia de estas ideas se contemplará en el texto de Romero Barros, como síntesis de un pensamiento platónico -aristotélico propio de una cultura ochocentista.

Para poder entrar en el concepto de Belleza, propio de la cultura decimonónica, y aún más de la filosofía del Romanticismo dentro de la cual la belleza y las bellas artes -indisolublemente unidas- pasarán a ser la preocupación

general de sus teóricos, habría que plantearse el ámbito del mismo, situado dentro de las actividades propias del espíritu, que son a su vez las más elevadas, porque constituyen nuestra propia intimidad y nuestra conciencia (reflexión cuando se vuelve sobre sí misma).

Podríamos establecer el siguiente cuadro que nos ayudaría a reconocer el ámbito de la Belleza.

ACTIVIDADES ESPIRITUALES	.Inteligencia....	Investiga la Verdad (Ciencia)
	.Sentimiento....	Consigue la Belleza (Arte)
	.Voluntad	Realiza el Bien (Moral)

La armonía de estas facultades y sus fines es la idea del Espíritu del bien, de la belleza, y de la verdad, lo que constituye en el pensamiento del hombre una síntesis de Esencia Suprema. Tood ello,es así desde que Platón dijo que lo divino es lo bello, verdadero y bueno y cuanto se le asemeja.

Pero esto es también causa de confusiones ya que produce desconcierto entre los diferentes tipos de belleza,que ya Alvarez Espino (163) intentó delimitar:

"El sentido **estético**, o el sentimiento y percepción de lo bello; 2º el sentido **lógico** o el sentimiento y percepción de lo verdadero; y 3º el sentido **moral** o sentimiento y percepción de lo bueno".

Lo mismo viene a decirnos Buylla (164)

---

(163) ALVAREZ ESPINO: Principios de Estética. Cádiz, 1880 Pág. 12

(164) BUYLLA: Discurso de apertura de curso escolar, en la Universidad de Oviedo, 1901.

"Si la total vida de cada hombre es sentimiento, conocimiento y voluntad, en convivencia con el juego de los órganos corporales, y esto con propia y característica modalidad individual, si la actividad humana se desenvuelve en función de la belleza, de verdad y de bondad, la tarea del pedagogo ha de ser necesariamente estética, científica y moral".

En la misma línea Milá y Fontanals (165) en su Estética, dice:

"La verdad y la belleza, así como la bondad se hallan plenamente unidas en el Manantial Supremo de todas las excelencias".

Victor Cuosin en su Curso de Filosofía dice: "...la afinidad de lo bello y de lo bueno, y el recuerdo de la belleza ideal referida á su principio que es Dios, purifican y elevan el alma". (166).

Dentro de un plano más diferenciador, entre Ciencia y Arte, están las aportaciones de Haeckel y Schelling.

Haeckel dice "... el punto de partida común a todos los sistemas monistas permace siempre el mismo, la unidad cósmica, la conexión indestructible entre la fuerza y la materia, entre el espíritu y la objetividad, ó para expresarme de otro modo entre Dios y el Mundo... ¿Qué mejor aspiración en la vida del hombre que el sentir revelarse á un tiempo Dios-Naturaleza?... ¡Quiéralo Dios, el Espíritu de lo bueno, de lo bello y de lo verdadero". (167)

---

(165) MILA Y FONTANALS: Obras completas Tomo I, Barcelona, 1.888, pág. 57

(166) COUSIN,V.: De lo verdadero, lo bello y lo bueno. Traducción de Mata y Sanchiz, lección VIII. Valencia, 1.873

(167) HAECKEL: EL monismo como nexo entre la religión y la Ciencia. Traducc. de M.Pino. Folleto, Madrid, 1.893

Y **Schelling** que lo expresa en el siguiente esquema:

EL SER ABSOLUTO , DIOS	.Como relativamente real	.gravedad——— Materia .Luz ——— Movimiento .Vida ——— Organismo
	.Como relativamente ideal	.Verdad —— Ciencia .Bondad —— Historia-Religión .Belleza —— Arte

Con esta serie de opiniones, que hemos recogido, -aunque otras muchas se nos escapan-, podemos afirmar que dentro de la crítica idealista la práxis ha desaparecido por completo, olvidándose de la obra de arte en concreto, para teorizar todo concepto. El espíritu pasa a ocupar un puesto de privilegio, con la cual se pusieron los cimientos para la teorización del arte tal como la entendemos hoy.

Aunque esta sistematización pecaba de algún defecto, al no darse el equilibrio entre teoría y práctica, con lo cual se llegaba a términos como Infinito y Absoluto nada acordes con la racionalización del Arte.

Por otra parte, la Filosofía Idealista fue la culpable de la lentitud con que avanzaron algunos artistas, que no dejaban de tener como horizonte el neoclasicismo y todo lo que éste conllevaba, así en naciones que como Francia perdieron de vista a Hegel pudo configurarse una renovación radical de la actividad artística que tuvo como punto de partida Byron y Delacroix.

Esta idea trascendente del acontecer artístico, obliga a la comparación con la Divinidad, como para Herder para quien

el arte es la aparición de Dios en el acontecer histórico.

Aunque ello tiene un sustrato anterior que nos lleva hasta el mundo griego, concretamente , al platonismo.

Ya Pausanias consideraba la obra de arte como "entheon" (presencia de la divinidad en la obra de arte).

Ello ya fue toda una renovación respecto al arte arcáico, ya que el artista cuenta ahora con el **auxilio divino**, lo que concluirá Platón con su idea de arte reflejo de lo Divino (168).

Pero a lo largo de los tiempos, este pensamiento, siguió estando vivo, adaptado y retomado por hombres como Plotino y San Agustín, es decir, por la filosofía del cristianismo, y por mediación de Santo Tomás llegará incluso hasta la centuria pasada, ya que se piensa que para que haya belleza hace falta un tipo ejemplar o idea existente en Dios si se trata de cosas de la Naturaleza y en la inteligencia del artista si nos referimos a los objetos de arte, cobrando actualidad en nuestras días, como veremos más adelante, los objetos de arte.

Pero aún se va más allá, al considerar que para que haya belleza es imprescindible el **orden**, porque lo imperfecto no es bello, según una visión moralista del tema, porque lo que se acerca a Dios es más bello; lo que nos transporta hasta Plotino que sustituyó el concepto clásico de la belleza en cuanto simetría de las partes por el motivo místico de la belleza que sea espejo del alma, auténtico centro de equilibrio espiritual; ya las

---

(168). Esta idea se ve raflejada en la obra de Platón titulada EL Banquete.

cosas no son bellas por sí mismas, sino por reflejar el pensamiento divino.

En gran medida, y en relación a este pensamiento, para entender las reflexiones que sobre Arte y Belleza se hagan en adelante, habremos de tener en la mente el siguiente esquema, muy presente entre los ideólogos del XIX, entre los que está Jungmann. Haremos una división en tres órdenes de objetos:

-Sustancias espirituales.
-Sustancias corpóreas
-la unidad de ambas (naturaleza humana)

En las tres existe Belleza. En la primera contemplaremos la "Hermosura del alma", no sin que se excluya la razón, manifestada siempre en la virtud y obras buenas (lo contrario , el vicio y el pecado se opondrán a la razón).

Se ha logrado de esta forma, ensamblar las más altas esencias espirituales con el espíritu racional:

> En el mundo espiritual es bello lo que hace consonancia con aquellas excelencias de la naturaleza humana, merced á las cuales descuella el hombre entre todos los demás seres dotados de sensibilidad. (169)

Este es el origen de la admiración por la perfección moral e intelectual, y la presencia en este punto de la **imagen de Dios.** Por ello hemos recurrido a Plotino, porque es el que mejor supo condensar esta relación entre las propiedades celestiales y terrestres, precisamente por mediación del alma:

> La belleza de los objetos corpóreos se percibe a primera vista; nuestra alma siente placer luego que la percibe, y abrazala como á cosa antes reconocida, y en cier

---

(169) JUNGMANN: La belleza y las bellas artes. Pág. 84

> to modo hácese una sola cosa con ella. Por el contrario, cuando tropieza en algo deforme, luego retrocede, reniega de lo que ve, y no quiere reconocerlo, porque en esto no conforme con el objeto, porque le es extraño lo que se le ofrece. Expliquemos este hecho. ¿Percibe por ventura el alma algún objeto que tiene algún parentesco con ella, ó que siquiera ostenta alguna huella de él ?. Cuando esto acaece el alma siente alegría y deliciosa admiración, porque en tal caso atrae á sí lo que ve, y piensa en sí misma y en sus propias excelencias. (170).

Y Plotino recurriendo una vez más a Platón recurre al fuego y a la luz para hablar de la Belleza:

> La belleza de los colores es simple; y la razón de esto es, que la oscuridad de la sustancia material desaparece con la presencia de la luz, que es en cierto modo incorpórea y á modo de cosa espiritual, ideal. Por la misma razón se explica que el fuego sea bello, es á saber, porque comparado con los demás elementos, es como las ideas, que imprimen su propia forma en las cosas. Muévase el fuego hacia arriba; entre todos los cuerpos es el más fino, y por consiguiente, el que más cerca está de la Naturaleza incorpórea. El solo tiene la pro-

---

(170) PLOTINO: De pulchritudine, Cap. II, Pág. 51. F.G. Creuzer, 12.
De este modo pensaba Basilio de Cesárea cuando decía "¿Qué hombre hay que teniendo ojos no vea la hermosura de las cosas visibles? Hay aquí una como fuerza natural é irresistible mediante la cual atráen la simetría de las partes, acompañadas de sus colores convenientes, al paso que nos repele el aspecto de los objetos deformes.

> piedad de no recibir en sí ningún otro cuerpo, al paso que no hay ninguno que a él lo reciba: a todos los calienta, sin que ninguno los enfríe. En el se muestran por vez primera los colores, y de él los reciben las demás cosas. Resplandece é ilumina como si fuera algo inteligible (una idea) (171)

Una vez centrado el tema, por el cual deben ir nuestras investigaciones, debemos pasar a analizar la gran condensación de ideas entre las que se mueve nuestro teórico, Rafael Romero Barros.

Como ya adelantaba Platón, y el propio Romero Barros reconoce, la Belleza se distingue de otras disciplinas afines precisamente, porque nos entra a través de los sentidos, es decir, así como no hay imágenes visibles de sabiduría y bondad, por ejemplo, en cambio, sí hay imágenes visibles de la belleza.

> Es facultad ingénita en el espíritu del hombre, concebir y fácilmente quilatar a través de su fantasía idealizada entre las múltiples formas que hieren sus sentidos en el mundo contemplable, todos los varios elementos de que se componen los objetos bellos; distinguir sus cualidades y excelencias aparentes, y por su especial organización, es así mismo sensible al avasallador influjo, que sobre su alma ejerce la expléndida manifestación que en la unidad armónica de estos elementos ofrece la belleza misma; mas no le es permitido sin embargo, al tratar de darle su calificación estética, fijarle; o como incorporea forma una definición adecuada y á sus propias condiciones circunscrita. (172)

---

(171) PLOTINO, De Pulchritudine... Cáp. III

(172) ROMERO BARROS, Rafael: Manuscrito Consideraciones...

Aunque esta contemplación fuera para Platón ideal, alojada en la mente, y más allá del pensamiento, algo místico; es decir, las cosas participan directamente en lo que es bello en sí mismo, que en palabras del maestro reza así:

He aquí, pues el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como escalas, ir ascendiendo constantemente, yéndose de un sólo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las belalas ciencias, hasta terminar partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer por último lo que es la belleza en sí. Ese es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! -dijo la extranjera de Mantinea-, en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí. Si alguna vez la vislumbra, no te parecerá que es comparable no con el oro, ni con los vestidos, ni con los niños y jóvenes bellos... (173)

Es decir con la ayuda de una métafora -"la escalera de la belleza"- Platón convertía esta concepción d elo bello en acceso al ser.

De esta forma y siendo los sentidos los encargados de transmitirnos la percepción de los objetos, habrá que delimitar si se trata de algo real y objetivo o si por el contrario se trata de una abstracción puramente subjetiva, fruto de la fantasía. Pero ¿es que precisamente en esto consiste el acto creativo, en transformar, en formas artísticas, mediante el propio aparato creador interno unos impulsos que vienen del mundo exterior.

Por ello, en esta introspección individual deebmos ir buscando entre todas las excelencias, de que está compuesta la realidad.

---

(173) PLATON: El Banquete. Pág. 55-56

Centrándonos en el tema que nos ocupa, comprobamos, al ir penetrando en la materia, el escabroso camino por el que nos movemos, ya que, únicamente, opiniones pueden verterse sobre qué sea la Belleza.

A la pregunta si será la verdad la esencia de la belleza, hay que recurrir de nuevo a Platón, ya que para él era precisamente ésto. El griego en el Fedro, toma como eje central de disertación el Amor (Eros), entendido éste como intermediario o hilo conductor, de los restantes temas que toca en el mismo, donde el alma ocupa un lugar tan importante como el que corresponde al encargo de servir de intermediario entre el mundo terrenal y ese otro mundo superior, supraterrenal donde están las Ideas más elevadas en las que la **Verdad** ocupa un lugar de privilegio (174); hacia la cual debemos tender, conseguir estar cerca de ella es alcanzar un grado más de perfección.

Pero esta teoría tiene algo, de gran importancia, para nuestro ámbito como es el papel del amor en todo ello. En primer lugar, al amor le hace falta la belleza, hacia cuya posesión tiende (175), y por otra parte, sin la par

---

(174) El lugar supraceleste, ningún poeta de esta tierra lo ha cantado, ni lo cantará jamás, dignamente. Es, pues, así (se ha de tener la osadía de decir la verdad, y sobre todo cuando se habla de la Verdad): la realidad que verdaderamente es, sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma, ocupa este lugar. PLATON: Fedro o de la Belleza. Pág.62.

(175) Decíamos que la Belleza brillaba entre aquellas realidades y que, una vez llegados acá, la captamos mediante el más claro de nuestros sentidos, por brillar ella también con especial claridad. La vista es, en efecto, la más aguda de las sen-...

ticipación del amor no hay obra perfecta, con lo cual estamos también ante el sentimiento, necesario y vital para que haya obra de arte, la que luego, en virtud a ese proceso de creación, será de por sí bella, por-que el amor siempre tiende hacia la Belleza; una vez más está aquí la actualidad de Platón, porque el **entusiasmo**, aún sigue siendo nuestra meta.

Aristoteles, entendía así mismo, que "Bello es todo lo que es bueno, y como tal dulce" (176).

Debe entenderse que en estas breves palabras se relacionan ya belleza, bien y verdad. Según Santo Tomás es el atributo del ser en su relación con la facultad intelectiva del espíritu racional, por tanto, las cosas son verdaderas en cuanto convienen con sus respectivos ejemplares, los cuales existen en el entendimiento divino. De igual forma para él, belleza y verdad se hacen patentes en los objetos dotados, desde este momento, de una gran carga racional (177). Aunque debemos señalar que él

---

(175) ...saciones que nos vienen por medio del cuerpo, pero no ve el pensamiento. ¡Qué estupendos amores inspiraría éste si ofreciera a la vista alguna clara imagen de sí mismo como esta de que hablamos!, y lo mismo todas las demás realidades amables. Pero sólo a la belleza le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más suceptible de despertar el amor.

(176) ARISTOTELES: Retórica, I, Cap. 9 n.3

(177) Platón expresó esto mismo diciendo:
En efecto, el hombre tiene que comprender según lo que se llama "idea", yendo de numerosas sensaciones a una sola cosa comprendida por el razonamiento. Esto no es sino la reminiscencia de aquello que en otro tiempo vio nuestra alma cuando marchaba en compañía de la divinidad y, mirando desde arriba lo que ahora decimos que es, levantada su cabeza hacia lo que

encontrará el fundamento de la Belleza en el Amor, propiamente dicho .

Ya veremos más adelante, cómo Hegel, retomará esa misma Idea, dando superioridad a la Verdad (178).

Acto seguido Romero Barros se pregunta por el **Orden**, una reminiscencia más del arte poco comprometido o idealista. En la mente del artista debe concebirse una **Idea** a la que se dará forma según su naturaleza, por lo cual y para que exista belleza hace falta esta **clase de orden.** (179). Incluso ellos encontrarán en este aspecto un tipo de relatividad, en tanto el ideal es diverso para cada uno. Pero en todo caso, este será un elemento más que nos llevará al Arte oficial, que trataremos en otro apartado.

---

(177) ...verdaderamente es . Por esta razón es justo que sólo eche alas la mente del filósofo: en efecto, mediante el recuerdo y en la medida de sus fuerzas, no se aparta de aquello que ahce un dios, por no apartarse de ello, sea divino. Por consiguiente, el hombre que sabe servirse de tales recuerdos, iniciado continuamente en los misterios perfectos, es el único que llega a ser verdaderamente perfectto; pero como se aparta de las ocupaciones de los hombres y se consagra a lo divino, el vulgo le responde como si estuviera fuera de sí, y no se da cuenta de que está poseido de un dios. PLATON: Fedro o de la Belleza...Pág. 65.

Con ello entramos también en su teoría de la **reminiscencia**, que ha llegado hasta nuestros días, asimilada y adaptada por hombres como Ortega o Malreaux.

(178) Hegel lo expresó en su obra De lo bello y sus formas En el capítulo dedicado a la "Idea de lo bello en general"nos dice: Ahora si decimos que la **belleza** es la **idea**, es que belleza y verdad, en cierto aspecto, son idénticas. Vid Op. Cit. Pag. 65 y ss.

La unidad es un aspecto más de esta idea, ya que partiendo de la variedad, como aspiración y basada en la Naturaleza, rica en matices, los idealistas siguieron un recorrido bastante amplio, hasta llegar a encontrar placer visual, no solamente en su aspecto exterior sino interior. De aquí se sigue que es condición indespensable el orden, la simetría, la armónica combinación de las partes, y cómo no la **unidad en la variedad**, tendentes a la consecución de un todo final, íntegro pero a la vez estudiado.

Esta idea es la misma que había expresado BURCKHARDT en su obra El Arte del Islam:

> El arte islámico comprende todo un abanico de estilos, cada uno de los cuales es nítidamente identificable y corresponde a un entorno étnico concreto, si bien no se podría decir de un estilo en especial que sea más o menos "islámico" que otro cualquiera; es éste un ejemplo del fenómeno de la diversidad en la unidad -o la unidad en la diversidad-, y es prueba indirecta de que el Islam no es una síntesis inventada por el hombre.(180)

Ello no debe sorprendernos si atendemos a la formación intelectual de Romero Barros, muy comprometido con la idea espiritual del Islam. Esta capacidad de síntesis, propio de esta cultura, es la misma que se aplica a todo arte sacro, es decir, "síntesis formales que sean a la vez concisas y ricas en posibilidades" (181).

---

(179) Sobre este tema habló el P. Antonio GONZALEZ en su obra Filosofía de la Belleza, en el Capítulo IV dedicado al "orden con relación al tipo específico ó ideal": No hay duda que todas las cosas creadas tienen relación con este ideal, pues de él proceden como de su causa formal, que constituye á cada una en su propia naturaleza. Sin este ideal particualr las cosas no se distinguirían unas de otras,

La relación con el gusto llega através del concepto de **Armonía**, aunque esto se traduciría en algo mecánico sin el concurso de la parte más vital del artista, su ingenio y su chispa, de ahí el añadido **viviente**, que viene a significar un aspecto más, de ese idealismo perpetuo, entre el que nos estamos moviendo. A este respecto es significativo el texto del P. Antonio Gonzalez:

> Esto es necesario para todo el que quiera que sus obras sean correctas lo mismo en el fondo que en la forma de ejecución. Y si es verdad que los primeros genios que produjeron obras bellas no estudiaron estos principios, ¿quien sabe, sin embargo, cuántos ensayos hicieron antes de poder presentar al mundo una obra acabada sin tachas y sin defectos? Yo creo que esto debió suceder por necesidad aunque no conste en las historias. Se dice, es verdad, que el artista nace y el sabio se hace; pero ya hemos explicado en qué sentido puede y debe enterderse la primera parte de este aforismo. Nace el artista como nace un rosal silvestre, que si no se le anderezan las ramas y no le cortan las que sobran, tendrá una vista poco agradable. (182)

Aunque, para ver y comprender todas estas ideas, hay que remontarse a un horizonte algo más lejano. Sin duda, Spinoza y su panteísmo significaron mucho en la esfera del pensamiento, hasta lograr que este fuera precisamente el clima moral de la época.

---

(179)...hallándose todas bajo una misma razón genérica. Pues bien, para que haya belelza en los objetos es imprescindible esta clase de orden. Op. cit. Pág.45

(180) BURCKHARDT. El Arte del Islam. Pág. 99.

(181) op. cit. Pág. 100.

(182) GONZALEZ, Antonio: Filosofía de la Belleza. Pág.203-204

Al hablar del idealismo hay que tener presente, así mismo, a Kant, a Goethe, a Herder y como no a Hegel cuya filosofía está ligada a Schelling y la de este a Fichte.

Con el primero, hombre caracterizado por lo artístico, todo en él es estética, entramos en la división antagónica entre consciente e inconsciente; su personalidad artística se traduce en su filosofía: intuye lo absoluto como armonía de los contrarios. Su sistema -un idealismo objetivo- es el de la identidad. Lo absoluto es unidad viviente. Todo es uno y lo mismo, al igual que en Spinoza. Ello, sintetizado en la obra de arte, sería precisamente la representación de lo infinito a través de lo finito, y ahí está la Belleza. El absoluto, es sólo un acto trascendente del pensamiento, una intuición intelectual, mediante la cual la inteligencia se identifica con la esencia eterna de las cosas, nos da a conocer ese absoluto; esa intuición es la que crea y produce libremente un objeto.

Ahora ya queda un poco más claro, el que en su sistema, el arte, lo sea todo, porque todo puede llegar a través de él. La naturaleza y el espíritu se concilian en la obra de arte. Lo bello, como hemos señalado es esa armonía de principios opuestos: la idea y la forma, la esencia y la realidad, lo invisible y lo visible. Por ello el arte no es imitación de la Naturaleza, es algo mucho más sorprendente, que va más allá de cuanto existe, ya que mediante símbolos llega hasta el espíritu. La intuición artística es lo más grande, un logro del arte que la ciencia no alcanza, de ahí la superioridad de aquel.

Como vemos, el arte se sitúa por encima de la Naturaleza, en cuanto esta última carece de infinitud, de ahí que podamos comprender mejor la rivalidad establecida entre Arte y Naturaleza, situando al artista en oposición a esta última.

Estas ideas las expresó en su discurso de 1.807, La relación de las artes figurativas con la naturaleza.

> La posición del artista contraria a la naturaleza hubo de ser aclarada repetidamente mediante la sentencia de que el arte, para serlo, debe alejarse primero de la naturaleza y sólo en último término regresar a ella. Nos parece que el verdadero sentido de esta máxima no puede ser otro sino éste: en todos los seres de la naturaleza el concepto vivo sólo se hace patente a ciegas: si ocurriese esto mismo en el artista, éste no podría distinguirse de la naturaleza. Y si, por otro lado, él quisiera subsumirse en consciencia enteramente a lo real, y reproducir lo existente con esclava fidelidad, crearía tal vez larvas, no, empero, abra de arte alguna. Ha de alejarse, en consecuencia, del producto o de la criatura, pero no sino para lanzarse a esa fuerza creadora y apropiársela espiritualmente. De esta suerte, él se eleva al reino de los conceptos puros; es así que abandona a la criatura, pero no sino para alzarse a esa fuerza creadora y apropiársela espiritualmente. De esta suerte, él se eleva al reino de los conceptos puros; es así que abandona a la criatura para luego, con cien mil artimañas, volver a ganarla y de este modo, regresar necesariamente a la naturaleza En efecto, el artista debe emular aquel espíritu natura., activo en el interior de las cosas,elocuente en la forma y la figura, solo como mediado por imágenes de los sentidos,y únicamente en tanto se lo apropie imitando vivamente logrará algo verdadero. Pues la obra que surge de la mera combinación de formas, aunque por lo demás bellas, carecería de toda belleza, en tanto aquello por lo que es auténticamente bella una obra o el conjunto ya no puede ser

> la forma. Está por encima de la forma, es esencia, generalidad, mirada y expresión del espíritu natural inmanente. (183)

Aunque esta primacía del arte sería también la causa de su sistema, porque sin ciencia quedaba bien poco del mismo. El arte también necesita explicación, precisa una aclaración racional, es decir, necesita estar auxiliado por la ciencia.

Ese carácter absoluto y totalitario lo expresa Rafael Romero Barros (184) diciendo que para Schelling lo bello era"expresión total del género en su individuo",aunque la referencia que hace a Armonia Viviente -que ya hemos comentado- enlaza perfectamente con este sistema.

Hegel va a seguir estos mismos pasos, pero para él lo absoluto será la Razón; la forma de ser de las cosas mismas, es razón. Para Hegel lo absoluto vive y actúa; y como tal se da en un espacio y un tiempo, es yo o sejeto personal, de ahí su diferencia con Schelling o Spinoza.

Hegel enlaza con el tema de la Verdad, tratado anteriormente y, por tanto, con la identificación, que ya hemos hecho y que nos conducía hasta Platón; la estética se hace más idealista al consagrar la **Idea** o Absoluto como fin primordial del artista:

> Llamamos a lo bello idea de lo bello. Lo bello debe ser concebido como idea, y al mismo tiempo, como idea bajo forma particular; es decir como ideal.
> ...La idea en una palabra, es el todo, la armoniosa unidad de este conjunto universal que se despliega eterna-

---

(183) SCHELLING, F.: La relación de las artes figurativas con la Naturaleza. , en fragementos para una teoría romántica del arte, Pág.55

(184) ROMERO BARROS. : Manuscrito Consideraciones sobre...

mente en la naturaleza y en el mundo moral del espíritu.

Es solamente así como la idea es verdad y totalmente verdad.

Todo lo que existe no tiene, por tanto, verdad sino en cuanto es la idea en estado de existencia; pues la idea es la verdadera y absoluta realidad. Todo lo que aparece como real a los sentidos y a la conciencia no es verdaderamente porque sea real, sino porque corresponde a la idea, realiza la idea. De otro modo lo real es una pura apariencia.

Ahora, si decimos que la **belleza** es la **idea**, es que belleza y verdad, n cierto aspecto, son idénticas. Sin embargo, hay una diferencia entre lo **verdadero** y lo **bello.** Lo verdadero es la idea considerada en sí misma, en su principio general en sí, y pensada como tal, pues no es bajo forma exterior y sensible como existe para la razón, sino en su carácter **general** y **universal.** Cuando lo verdadero aparece inmediatamente al espíritu en la realidad exterior, y la idea queda confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no solamente es verdadera, sino **bella.** Lo bello se define, pues: **la manifestación sensible de la idea.** (185)

Pero con ello entramos, también, en la idea de lo verdadero y por tanto en la esfera del conocimiento, a través del cual Ciencia y Arte estarán llamados a colaborar, como doctrinas de un mismo ámbito, sobre lo que ya hemos apuntado algo y tendremos ocasión de conocer mejor.

Goethe vendrá a sublimar el valor del arte, creyendo firmemente en la creatividad y la independencia del genio,

---

(185). HEGEL: DE lo bello y sus formas... Pág. 64-65.
Ver cuadro adjunto.

ignorando las esquemas repetitivos que venían del clasicismo, enlazando el arte nacional, propio e individual. En esta misma línea Vischer en su obra Acerca del sentido de la forma visual, 1.872, vendrá a elevar, una vez más, el sentimiento, pero con un matiz muy agudo, que nos interesará a la hora de comprender el pensamiento de Romero Barros, ya que observó que las formas externas que nosotros vemos en una obra de arte, más allá de la pura representación formal, reflejan al propio artista y su vida espiritual, con lo cual el alma vuelva a estar en la cúspide.

Romero Barros se sirve de este breve recorrido historiográfico, a manera de preámbulo para adentrarnos en su propio pensamiento, que como hemos señalado sigue esta misma línea.

Para proseguir en la comprensión de su pensamiento, debemos hacer antes una serie de consideraciones y divisiones. Partiremos de la división de la Estética:

a. Belleza metafísica. Filosofía de la belleza en general y se refiere al fundamento ontológico de la Belleza.

b. Bellèza Física; Filosofía de la Belleza física, es la Belleza natural.

c. Belleza artística. Filosofía del Arte, y esta es la Belleza en el arte. (186)

---

(186) Hegel partió de esta misma división en su estudio de la Belleza:

> La primera tiene por objeto la noción o idea abstracta **de lo bello en general.**
> La segunda, **lo bello en la naturaleza**
> La tercera, **el ideal**, es decir, lo bello realizado por la obra de arte. Op. cit. Pág. 63

Iremos viendo cómo estos tres campos se van a ir interrelacionando a lo largo de la exposición de Romero Barros. En primer lugar, nuestro autor, se sitúa en el punto más elevado de la Belleza, es decir, en el primer apartado; esta es la razón de que nos hable del sentimiento de lo bello como innato, infinito, del alma como hilo conductor de estas ideas, de "un mundo altísimo, desconocido, oculto a nuestros ojos, donde nace y eternalmente subsiste, un foco inagotable de Belleza, del cual solo alcanzamos con más ó menos marcada intensidad sus vívidos destellos, que iluminan el horizonte de la vida, sobre las limitaciones de tiempo y espacio" (187)

Es decir, nos ha situado en el punto más elevado de su teoría, ha partido de la idea absoluta, inalcanzable y superior para traernos acto seguido hasta la belleza física, natural, que nosotros somos capaces de contemplar, actuando, como decíamos, el alma de intermediaria, es decir, "innato es en nuestra alma el sentimiento de lo bello; y sus efectos, que inundan nuestro ser de emociones gratas y dulcísimas, son en mayor ó menor grado según su natural disposición sensibles y observables a todos los espíritus; pero siendo lo bello infinito en su esencia y nuestras facultades determinadas y finitas; el fenómeno estético que tiene lugar en nuestra alma, ante la contemplación de la belleza; está en orden a la finitud de una parte de ese todo, que sin embargo, nos revela la existencia de un mundo altísimo" (188).

Esta es, por ejemplo, la faceta que describió CHATEAUBRIAND en su Genio del Cristianismo. Donde a través de la Naturaleza y sus belelzas, pretende el autor llegar has-

---

(187) ROMERO BARROS, R. . Manuscrito Consideraciones sobre

(188) Op. Cit.

Dios. Llama al libro quinto de la Primera parte "Existencia de Dios, demostrada por las maravillas de la Naturaleza" (189):

> Fieles siempre a nuestro plan, prescindiremos en las pruebas de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma, de las ideas abstractas, para no emplear sino las razones poéticas y las de sentimiento, es decir, las maravillas de la Naturaleza y las evidencias morales. Platón y Cicerón entre los antiguos, Clarke y Leibnitz entre los modernos, han demostrado metafísica y casi geométricamente la existencia del Ser Supremo, y los más eminentes genios han admitido en todos los siglos este dogma consolador; y si algunos sofistas lo rechazan, Dios puede existir sin su asentimiento.
>
> .....
>
> II
>
> ESPECTACULO GENERAL DEL UNIVERSO
>
> Hay un Dios; las hierbas del valle y los cedros de la montaña le bendicen; el insecto zumba sus albanzas; el elefante le saluda al despuntar el día; el pajarillo le canta en la enramada; el rayo hace brillar su poder; el Océano revela su inmensidad. Sólo el hombre ha exclamado en su delirio: "¡No hay Dios!".
>
> ¿Será que nunca haya levantado en sus infortunios los ojos al cielo, o que nunca en sus prosperidades haya mirado a la tierra? ¿Tan lejos de él se halla la Naturaleza, que no puede contemplarla? ¿O es que la juzga el mero resultado de la casualidad? Pero, ¿qué casualidad ha podido obligar a una materia desordenada y rebelde, a colocarse en orden tan perfecto?.

---

(189) CHATEAUBRIAND: El Genio del Cristianismo... Pags.86-87

Es esto, la toma de contacto, que nos llevará hasta la Belleza expresada a través del arte, en la que iremos viendo cómo la Naturaleza toma un papel relevante (190).

Si Platón encontró la Belleza en la VERDAD (191) y San Agustín en la proporción, armonía y orden, mientras que para Plotino ésta estaba en el alma bella, Jungmann deduce y concluye que unicamente la razón puede percibir la belleza- como ya Platón y Hegel habían apuntado-:

> Hallándose pues la belleza así en las cosas puramente espirituales como en las corporeas, por fuerza tiene que consistir en una propiedad de que puede participar así el ser espiritual como el corpóreo. ¿Pero puede el espíritu recibir en sí cualidades sensibles? ¿Puede mirarse á la sustancia espiritual como sujeto de propiedades materiales? Si así fuera, nuestra alma podría ser blanca y negra, redonda y cuadrada, como un trozo de cera. De donde se sigue necesariamente, que la belleza es una propiedad inmaterial, suprasensible, puramente inteligible, y por consiguiente que no pueden percibirla ni los animales ni el hombre con los ojos, con los oídos, con la fantasía, que son facultades relativas á objetos corpóreos, sino únicamente el espíritu inteligente. El ojo puede ver, el oído puede oír, la fantasía representar objetos bellos; mas no pueden ver, ni oír, ni representarse la belleza.(192)

---

(190) Podemos intuir a partir de este punto el papel que va a ir jugando el Naturalismo dentro del Romanticismo, y el desarrollo de aquel a partir de las aspiraciones de éste.

(191) "La belleza es el esplendor de la verdad; de la verdad hay una irradiación y esta es la belleza; no hay nada bello sin que tenga un fondo de verdad.

(192) JUNGMANN.: Op. Cit. Pág. 12.

Esta afirmación es la misma que llega a hacernos Romero Barros al observar que podemos encontrar dos tipos de Belleza, aunque deja bien claro que la belleza es única e inmutable ya que lo que únicamente varía es el modo de expresión, de múltiples y variadas formas:

> La belleza, además: no es relativa, ni adopta distinto ser y cualidad por la sensiblidad del individuo en que ejerce su influencia, según el parecer de varios filósofos; sí que por el contrario es única inmuntable subsite por sí misma, su manifestación es evidente; y sólo la manera de sentirla, es suceptible de muchas y variadas formas. Dicho es, que la belleza es única, é infinitos son la medios de que dispone para evidenciarse; entre ellos, en los que más se significa es, en las elevadas concepciones del arte.
>
> Pero afrecese al entendimiento humano apreciador de los elementos que constituyen la unidad del objeto bello; como raudales, que se nutren y originan de un mismo manatial y por diversos conductores se dirigen á acrecer las aguas de una profunda é ilimitada fuente dos clases de belleza en apariencia distintas y que no obstante funden en un sólo ser sus propiedades y existencias: la belleza moral y la belleza física.(193)

Esta teorización que parece simple lleva implícito un caracter mucho más grave ya que el hecho de pulsar con más firmeza o menos cualquiera de los dos campos: físico o espiritual nos irá acercando a las líneas de conducta de cada época, lo que sin duda se manifiesta en el campo del arte.

/193) ROMERO BARROS: Manuscrito Consideraciones sobre la Belleza.

Es muy importante esta delimitación entre "belleza moral" y "belleza física", motivo de un largo debate intelectual, desde la antigüedad y que Romero Barros, al igual que otros autores, de esta misma corriente, los hace converger. Fue Santo Tomás quien más en serio tomó esta distinción delimitando el campo de la **Moral** y la **Estética.** Es decir, este autor distingue entre bien y belleza, como dos cosas diferentes, aunque al considerarlos en el orden espiritual objetivo los auna.

> La Belleza y el Bien en el sujeto son ciertamente una misma cosa, porque se fundan sobre lo mismo, es decir, sobre la forma. Y por esta causa en el sujeto lo mismo se alaba lo bueno que lo bello. (194)

Este punto, no sólo es importante para entender la teorización de nuestro autor sino que nos ayudará mejor a comprender los encajonamientos de un arte aprisionado entre las garras de la moralidad y que el Siglo XIX conoció, tan bien, encauzado por rectitud académica. Y sucedió así, porque se partía de la siguiente premisa Toda belleza contraria al orden moral no es verdadera belleza, y ello no puede referirse a la que observamos en la Naturaleza, porque se deduce de quién la creó, que todo en ella está en perfecto orden; de ahí que se refiera a la belleza creada por el hombre, el arte. En este habrá verdadera belleza cuando se atenga al orden establecido y a la razón del espíritu fortalecido por la fe.

> Esa pintura al desnudo tal vez con actitudes provacativas; esas poesías materialistas, en las cuales se induce al lector á un desconsolador escepticismo; esas otras en las cuales se escarnece a Dios y á la religión, se hace burla de la Providencia, ó se induce de cualquier ma

---

(194) SANTO TOMAS: Summa Teológica, Primera Parte, Q. V, art. 4

> nera á los hombres al error; todo esto es opuesto á este bien, por la misma razón contraria a la belleza moral, con la cual aquel se identifica. Y no habiendo belleza moral, que es lo que debía constituir el fondo de ese asunto determinado, la obra artística es imperfecta.(195)

En este punto siempre se recurre a Fra Angélico, como máximo representante de esta idea.

Una vez que hemos hablado de aquella belleza Superior, en la que anidan todas las excelencias supremas y de la que la Belleza física sólo es un fiel reflejo, falta comentar aquel tercer término en que dividimos la Estética y que llamábamos Belleza Artística, para lo cual debemos recurrir, una vez más , a Aristóteles y su Poética como el autor en la Antigüedad que mejor supo captar esta noción.

Romero Barros, de esta forma y teniendo como precedente a Aristóteles se daba cuenta de las limitaciones de la Naturaleza:

> Pero: lo bello en verdad; no es muy frecuente en la naturaleza, puesto que ésta, sólo atiende a dar vida y a propagar sus seres y de modo alguno á embellecerlos, prueba es: que los apostoles del arte helénico, interpretes los más fieles y entusiastas de lo bello natural, aunque rodeados de tipos tan hermosos, de continuo se dolían de la falta de perfección que les ofrecían sus modelos: y para la confección de aquellas obras sorprendentes cuyos restos inspiraron á Céspedes más tarde la bellísima teoría," **Y de partes perfectas haz un todo**" combinaban en acertada unión los elementos más selectos, que con tacto diligente recavaban entre las negaciones y desarmonías del mundo físico con aquellos ti

(195) GONZALEZ, Antonio: Filosofía de la Belleza. Pág 79

> pos luminosos exentos de defectos, libres de perturbadoras influencias; que en perpetua estación germinaban en su fantasía, hasta transformarlos purificados y unidos en admirable conjunto, tanto más perfecto y acabado, cuanto más intensamente reflejaba, desnudo de vulgares accidentes la inmaculada esencia de aquel foco esplendente, de aquel eterno ideal, que desde regiones ignotas y elevadas los inspiraba y dirigía. (196).

Expresaba de esta manera un sentimiento, y ello ya es importante, y nos hace entrar en otra dimensión, es la **creación** la que ahora toma fuerza. En la Poética de Aristóteles se analiza este acto de creación, para trasladar algo del no ser al ser, (paso de potencia a acto), cuyo final sería precisamente la BELLEZA. Y recurre al mito para explicar "lo posible" en Arte, lo verosímil como distinto de lo verdadero; de esta forma el mundo del arte adquiere una mayor relevancia para situarse por encima de la propia realidad, que quedará mucho más mermada, ya que el artista puede tomar muchos aspectos de la realidad, para conjugarlos en su propia imaginación y componer así algo mucho más placentero y bello.

Supo, como decimos, Romero Barros, recoger esta idea, y así ve cómo:

> Innumerables objetos hay; que indiferentes á la generalidad de los hombres, dentro de la naturaleza, han impresionado luego á estos mismos vivamente, cuando transformados, embellecidos por el arte; el pintor, el escultor ó el poeta en alas de su misión, los han elevado á la contemplación estética, despertando en su alma dormida ó insensible anteriormente a sus efectos, el dulce sentimiento de lo bello, con la grata conplacencia de ver por otro rea-

---

(196) ROMERO BARROS. : MAnuscrito Consideraciones sobre la Belleza.

lizada y definida en aquella bella obra, la aspiración constante que todo hombre aunque en pequeña proporción respecto a otros, siente existir en principio dentro de su mismo ser.

Supongamos una cueva, cuya entrada obstruyen piedras enormes á las que por completo casi oculta la maleza, y cuyo lóbrego interior, jamás por el gran astro visitado visiblemente, afean la humedad é irregulares asperezas; o una choza pobre y miserable sostenida por groseros palos y maderos á al que sirven de cubierta algunos juncos y desnudas ramas y por paredes ostenta una carcomida estera que resguarda del sol y de la lluvia á los seres que habitan resignados esta mísera vivienda:y estos objetos al parecer exentos de atractivo, y con indiferencia examinados, están bien lejos de excitar en ele lama dentro del mundo físico, el más ligero sentimiento de lo bello. Pero contempladlos trasladados al lienzo ó á la tabla una vez elegidos, por el pintor de esquisito gusto de suma sensibilidad; por un pintor que esté dotado de estas facultades superiores y el cual pueda llamarse justamente verdadero artista: transfigurados, elevados á favor de un ideal, y desde luego sentiréis una dulce impresión en vuestra lama; porque en aquella oscura cueva llena de peñascos y malezas objeto sininterés y comunmente desdeñado; la vista ejercitada del pintor ha encontrado, ó por su disposición ó su caracter ó los efectos que ofrece por el rayo del sol exteriormente iluminada, bellísimos contrastes naturales de encanto indefinible, de mágica poesía; accidentes admirables, preciados elementos, ricos en expresión en formas y estructura en aquellos maderos de figura irregular y carcomidos, de extraños tonos y dudosas tintas, en aquella

> sucia y carcomida estera que con auxilio de los juncos y las ramas, sirven a la humilde choza de cubierta: descubre y vé grabados en su mente, en situación figurada ya elegidos, inapreciables accidentes, bellas líneas y originales, efectos de luz, de sombra y de color y en los sencillos seres que la habitan un conmovedor é interesante cuadro de enseñanza saludable y alto ejemplo; (197)

Fue un tema tratado en la Teoría de la Mímesis de Aristóteles; cuya opinión fue la de que ante las cosas tan desagradables como lo inferior o los cadáveres, pueden resultar agradables cuando el artista los representa, en razón a ese poder de transformación creativa afín a los artistas, con lo cual el valor de la creatividad pudo elevarse.

> Y estas obras: perfectas ya y purificadas en orden al límite otorgado á la inspiración y á las facultades de la humana inteligencia, transmitiendo así al espectador, la facultad de apercepción de que está dotado el noble artista que realizó las obras, arrebatan su espíritu y lo elevan porque como él sólo admira entonces el atractivo antes oculto d elo bello, que á su vez en esta situación encubre las perturbaciones y defectos que aquellos accidentes, ante la contemplación vulgar dentro del mundo externo merecían. (198).

Y sobre todo, habría que reseñar la actitud, en todo momento romántica, de un hombre enamorado de su entorno, que se enfrenta a lo viejo con la sensación de estar descubrien

---

(197) ROMERO BARROS, R.: Manuscrito: Consideraciones...

(198) ROEMRO BARROS, R.: Op. cit.

do en ello algo de lo que asombrarse, admirable, nuevo y encantador; algo misterioso y oculto que trae el aroma de otro tiempo, quizá de otros hombres y culturas que dejaron aquí sus vivencias (Y que tendría un correlato, así mismo, con la idea de ruina romántica).

Anteriormente hemos hablado de las interrelaciones que se iban a producir entre el mundo de la Naturaleza y las Artes; pues bien, ya nos encontramos en ello, se trata del tema de la imitación de la Naturaleza (199), y los servilismos que el artista tiene ante ella, todo ello ayudado por la técnica, aunque conviene señalar, que Romero Barros, como corresponde a su línea de pensamiento no se dejará arrastrar por la vaguedad que la simple imitación representa, sino que buscará en el alma y en todos los elementos que componen la imitación:

> Extensivo en este ejemplo considerado en su esencia, lo mismo á la pintura que a una bella descripción de la poesía, pero ateniéndonos á aquella, hay quien observe refutando estos dos extremos que la impresión que el alma siente ante la contemplación de una bella obra pictórica no es obediente á la plácida y tranquila sensación que infundir suele el sentimiento verdadero de lo bello, sino á la admiración tan sólo no escasa de interés que en el ánimo prodecen, por lo que encierran de maravilloso, las reproduciones exactas, realizadas en espacio reducido, ostentando en óptica ilusión su completa magnitud y desarrolladas en real sobre plana superficie de las imágenes externas que pueblan la naturaleza, aunque expresadas servil-

---

(199) Para completar mejor este punto podemos recurrir al tema de la IMITACION que tratamos en el capítulo siguiente. También RENSSELAER, W.LEE en su obra Ut pictura poesis. Capítulo primero, "La imitación", hizo una interesante síntesis del tema.

mente con sus desarmonías y desventajas, siempre que aparezcan en ordenado, fiel y exacto simulacro.

Evidente es, sin embargo; que esa justa admiración que en el ánimo producen la ordenada perspectiva de las líneas y el mágico artiifcio de la operación mecánica forma parte activa en la contemplación estética; pero no como secundario, aun cuando afine al de lo bello, y con diversas propiedades.

Ambos sentimientos son la inmediata consecuencia de un juicio instintiva y respectivamente formulado ante la apercepción de la obra artística primero; en el efecto del entendimiento que naliza, compara y avalora en la reproducción de los objetos naturales que en ella se simulan, las técnicas facultades y las imitadoras dotes del artista, el segundo es producido por la inspección tranquila é independiente á mas de otros procesos que el alma experimenta ante la contemplación en dicha obra d elos elementos varios que en perfecta unidad y enlace concertado, concurren de consuno á prestar un principio de excelencia á ese armónico conjunto, que enjendra la belleza, suspendiendo nuestro espíritu la cual sobre la operación mecánica que sólo estima como necesario medio de esteriorizar la concepción interna, solo es sensible al destello seductor de esta belleza que ilumina aquella conjunción de objetos ya purificados y dispuestos para formar el interesante drama de la creación artística. (200)

Una vez más las líneas de intersección entre Naturaleza y Arte, se cruzan, precisamente y conjuntamente con el campo de la ciencia.

Para esclarecer este punto, Romero Barros nos pone el

---

(200) ROMERO BARROS, R.: Manuscrito Consideraciones sobre la belleza.

ejemplo del botánico y el pintor (paisajista, sobre todo).

Está ante el descernimiento de una cuestión muy importante y propia de su siglo como fue el ámbito de las Bellas Artes, ya que Ciencia, Arte y Religión quedaban amparadas bajo el epígrafe de **Actividades Espirituales** :

> Demás de esto: y no en la esfera del arte; existen otros sentimientos placenteros, agradables; que no bien definidos pueden facilmente confundirse con el sentimiento de lo bello, cuales son entre otros varios el del deseo satisfecho, el descubrimiento de la verdad, ó la resolución de un problema en las investigaciones científicas; estos: considerados razonadamente como goces del entendimiento que á alcanzar aciertan un objeto ardientemente deseado, por medio de estudios analíticos que facilitan la coordinación y enlace de las leyes, generalidades y abstracciones metafísicas, separadas de la existencia concreta; pertenecen de suyo á la enunciación de conceptos puramente intelectuales, que excluyen toda participación estética. (201)

Si es verdad como señalara Romero Barros, y como ya hemos mencionado, que las distancias entre Ciencia y Arte nunca estuvieron demasiado claras, también debemos considerar el hecho, aunque nuestro autor no hiciera mención de ello , que la una se sirvió de la otra. Los autores del siglo pasado entendieron que la Ciencia era **conocer bien** y por tanto objetiva , la acción es desde el exterior al sujeto. mientras que el Arte consistió en **hacer bien**, por tanto era subjetivo, donde la acción parte del sujeto hacia el mundo exterior.Aunque ambos ámbitos estaban combinados y se influían mutuamente ya que en ellos actuaba la

---

(201) ROMERO BARROS, R.: Manuscrito Consideraciones... Debemos remitirnos al principio de este capítulo donde hemos explicado estas interrelaciones, así como al cuadro que hemos insertado.

inteligencia, el sentimiento y la voluntad. Seguian el siguiente razonamiento:

> "lo que debo hacer para conocer es arte concerniente á la ciencia; lo que debo conocer para hacer es ciencia concerniente al arte". Por esta razón, se puede marcar también positivamente la mutua relación de Ciencia y Arte, observando que toda ciencia en su ejercicio tiene su arte (arte del geómetra, arte del astrónomo, arte del abogado, arte del médico, etc.) y todo el arte en su realización tiene su ciencia (ciencia del paisagista, ciencia del agricultor, ciencia del músico, ciencia del sastre, etc.)
>
> Además, en la misma unidad de relación, en el organismo y clasificación de los conocimientos tenemos la **Ciencia del Arte**, ó sea la Teoría y razón de las artes, y el **Arte de la Ciencia**, o sea el cultivo y la enseñanza de las ciencias. (202)

Aunque en este punto también debemos detenernos ante otro de los grandes logros decimonónicos -y tuvimos ocasión de verlo en el caso de la pintura de paisaje de Rafael Romero- que será la noción de **Infinitud** del Universo; "en cuanto esta idea de infinito hizo acto de presencia, el concepto de paisaje traspasó el área de la Física penetrando en el de la Metafísica, condicionándola este hecho a ser vehículo de expresión sentimental y objeto poético" (203)

Esto viene a sintetizarnos, muy claramente, el anterior

---

(202) GUICHOT, Alejandro: NOticia histórica de las Clasificaciones de las Ciencias y de las Artes. Pág. 17.

(203) PENA, Mª del Carmen: Pintura de Paisaje e ideología. Pág. 16.

párrafo del paisajista y el botánico, que es la expresión de la escisión que se produce en el Siglo XIX entre pensamiento idealista y positivista. Siendo aquí, para el caso de la Naturaleza, donde mejor se aprecia la forma de entenderla que tienen ciencias humanas y positivistas. Las primeras quedaran ligadas al idealismo, convirtiéndose la naturaleza en objeto de inspiración válido para la proyección sentimental, mientras que las segundas ligadas a la corriente de ese mismo nombre, únicamente vieron la naturaleza como objeto en observación.

Aunque como muy bien señala Mª del Carmen Pena estos límites nunca llegaron a ser precisos y, sobre todo, para el caso de la pintura de paisaje, Física y Metafísica supieron convivir apaciblemente, cooperando graciosamente (204).

Poco a poco, y por el camino de la espiritualidad, se llega hasta DIos, donde toda una corriente filosófica ha encontrado la esencia Suprema de todo, y a lo que la Belleza no podía escapar.

Dice Romero Barros "La belleza pues: considerada entre los muchos medios porque manifestarse suele en la inmensa esfera de las artes, puede ser sin error calificada como semejante a Dios, en cuanto á lo infinito, y como forma que admirable expresa en unidad armónica y concentrada la perfección relativa de los seres, exenta de las imperfecciones y límites comunes de los objetos sensibles en orden á sus peculiares esencias mediante el influjo que su percepción ejerce en las concepciones anímicas de ciertos privilegiados seres; que en sí resumen facultades creadoras superiores á la generalidad"(205).

---

(204) Para ello puede consultarse el tema que hemos dedicado a la pintura de paisaje de Rafael Romero Barros.

(205) ROMERO BARROS, R.: Manuscrito Consideraciones...

Esta infinitud de la Belleza, es otro de los legados platónicos que Hegel recogió:

> Por ese carácter libre e infinito que reviste la idea d elo bello, así como el objeto bello y su contemplación, el dominio de lo bello escapa a la esfera de las relaciones finitas y se eleva en la región de la idea y de su verdad.(206)

Razonamiento al que había llegado tras convencerse de que las partes siempre estaban al servicio de la unidad ideal, de la que dependen.

Romero Barros, inspirándose, como ya hemos comentado, en Aristóteles, habla de la transformación de los objetos gracias al Arte -de ahí su grandeza-. En virtud, a un mecanismo espiritual, podemos decir, siguiendo a Adorno, que la obra de Arte pertenece al sujeto, como algo idéntico a él; ello engrandece la obra de arte, hace al arte dueño de sí mismo, purificándolo de toda rudeza, gracias al espíritu.

Estamos ahora en el mismo punto de la división de los diferentes campos, físico y metafísico, que hemos comentado y aunque ROmero Barros alcanza a delimitarlos, por ser en realidad bastante diferentes, éstos serán causa de litigio en ciertos aspectos, es la delimitación entre Ciencia y Arte, separados entre sí por sus características y por sus propios fines, la utilidad en el caso de la primera y la Belleza en sí misma en la segunda.

Es esta una reflexión de vital importancia,por las implicaciones que tendrá más tarde, como modo de dar sentido a la obra de arte, que llega a convertirse en un motivo

---

(206) HEGEL: DE Lo bello y sus formas. Pág. 67

total de introspección. Es el punto de partida de la filosofía idealista, en cuanto las obras de arte retrotraen la reconciliación a una identidad con el sujeto. Esta es la novedad de Schelling, que toma el arte como modelo, y no al revés. Empezamos ahora a ver, cómo cuanto más estrictamente se alejan las obras de arte del naturalismo y de la imitación de la naturaleza, tanto más se aproximan a ésta las auténticas.

> Las obras de arte nos dicen que existe al-go en-sí, pero no hacen predicciones sobre ello. EL proceso de espiritualización que afectó al arte durante los últimos doscientos años y le llevó a su mayoría de edad no lo convirtió, como desearía la conciencia cosificada, en extraño a la naturaleza, sino que lo hizo acercarse por propia configuración a la belleza natural. Una teoría del arte que convierta su tendencia a la subjetividad en simple identidad con el desarrollo de la ciencia, de acuerdo con la razón subjetiva, sacrificaría el contenido del movimiento artístico a la plausibilidad. El arte querría, usando medios humanos, dar realidad al lenguaje de lo no humano. La pura expresión de las obras de arte converge con la naturaleza cuando está libre de las perturbaciones cosistas, aun de los llamados materiales humanos... La naturaleza mediata, contenido de verdad del arte, es su inmediato contrario. (207)

Romero Barros llega, también, a constatar los diferentes campos que componen el espíritu, pero que no deben confundirse con la belleza, como son lp bueno, lo verdadero y lo perfecto, que como ya hemos señalado, fue bastante rei

---

(207) ADORNO, Theodor W. : Teoría estética. Pág. 107.

terado por sus predecesores, pero que él como seguidor de Schelling y otros autores afines a esta corriente, supo diferenciar (208).

COmo ya hemos comentado, a la hora de definir la belleza observamos la dificultad que entraña tal teorización. **Jungmann** (209) en su obra sobre la belleza, observa con gran justeza la dificultad de la materia recordando las palabras de Platón en el Hippias "todo lo bello es difícil".

En la búsqueda de la definición van a entrar en juego las excelencias más elevadas, siempre a la zaga de la perfección; van a entremezclarse las más diversas materias.

De hecho Romero Barros debe recurrir a las autoridades que le precedieron en la reflexión sobre este problema: Schelling, Hegel ,Platón...

En este sentido quien mejor la ha expresado es **Theodor W. Adorno,** quien ha dicho: "la perfección, la belleza, se define por no poderse definir" (210).

---

(208) Basta con recordar aquí el esquema a que hacíamos referencia al comenzar el capítulo: VERDAD-BONDAD-BELLEZA.

(209) JUNGMANN.José: La belleza y las Bellas Artes. Tipografía del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid,1882.

(210) ADORNO al hablar sobre "El concepto de lo bello" en su obra Teoría Estética : Hacer de la estética una doctrina sobre la belleza es infecundo porque el concepto de belleza nace del conjunto del contenido estético.Si la estética fuera la sistematización de lo que alguna vez ha sido llamado bello, entonces no habría en su concepto ni un solo rasgo de vida.LA razón está en que el concepto hacia el que apunta la reflexión

Esta negatividad con la que nos enfrentamos al tema, parte precisamente de la variación que experimenta el término, con el paso del tiempo, debido a la necesidad de adecuación entre obra y tiempo para alcanzar la perfección y, por tanto, la belleza.

Sería una labor verdaderamente interminable -inabarcable- intentar recopilar la opinión de cuántos pensadores han escrito sobre la belleza, ya que desde la antigüedad viene planteándose dicho tema. Nosotros al mismo tiempo podríamos plantearnos la razón por la que desde antiguo se ha venido entrelazando belleza y arte, como si dealgo intrínseco a éste se tratara. Es posible que hallemos una de las justificaciones de la obra de arte, precisamente en la perdurabilidad, que le es característica, y con ella la permanencia de la propia belleza, pues, como sabemos, también es común a los teorizadores de la belleza pensar en el carácter fugaz y efímero de ésta, como si constantemente se es

---

(210) ... estética contiene tan sólo un momento de lo bello. Su idea nos recuerda algo esencial para el arte aunque éste no lo exprese inmediatamente. Si no pudiera llegarse a juzgar, aunque trabajosamente, que las obras de arte son bellas, entonces el interés por ellas sería incomprensible y ciego, y ni artistas ni espectadores podrían realizar ese movimiento de salida del terreno de los objetivos practicos, de la autoconservación y del principio del placer que es esencial, por constitución, al arte. La estática definición hegeliana de lo bello como brillo sensible de la Idea anula toda dialéctica estética. Lo bello no puede definirse, pero tampoco se puede renunciar a su concepto: se trata de una antinomia estricta. ... El tránsito hacia el primado de la forma codificado por la categoría de lo bello pasa por el formalismo ... Vid. ADORNO: Op. cit. pág. 73.