

capara, de ahí que haya tenido que buscar la belleza en el espíritu, de propiedades más estables. Esta fue la reflexión que los hombres de la pasada centuria se hicieron al reconocer en el cultivo del arte y la idea su capacidad más elevada. De ahí también, el triunfo de la forma, a que aludíamos en el anterior comentario de Adorno, que lo justificaba en esa concordancia entre el objeto estético y el pensamiento subjetivo general. Una idea que es muy importante para comprender una de las líneas más seguidas, en cuanto a la teorización del arte, en la centuria decimonónica. Es decir, "El espíritu estético sólo permite que lleguen a él aquellos elementos que se le asemejan, que puede comprender o que espera poder hacer semejantes a él mismo. Es un proceso de formalización, y por ello la belleza, si atendemos a sus tendencias históricas, es algo formal. Esa actitud reduccionista que trata de hacer bello lo horrible mediante su elevación y manteniéndolo fuera de su recinto sagrado es señal de cierta impotencia respecto a lo horrible". (211)

-LA IMITACION

.RELACION ARTE-NATURALEZA. LO PERFECTO

La pintura como la poesía, son un reflejo inmediato de la Naturaleza. Pero esta Naturaleza, siguiendo a Aristóteles, se idealiza y, ya no es un reflejo de las cosas como son, sino como debieran ser, en una aspiración hacia lo per

(211) ADORNO: Op. cit. Pág. 74.

fecto (212).

Es la idea del arte como superación de la Naturaleza, hay que iniciar el comentario de la crítica idealista del arte, lo que aparece recogido ya en Dolce y Varchi, apuntando hacia la teorización de Aristoteles.

Este tema, que está muy ligado al de la belleza, pues en realidad lo que se pretende es esa BELLEZA SUPERIOR, fue también tratado por Romero Barros.

La relación **Naturaleza-Belleza** es una de las constantes estéticas que todos los teóricos apuntan. Hay versiones contrapuestas llegando a pensar que ambos términos se excluyen entre sí. Panofski observa cómo hasta el Renacimiento se exige al artista sujeción a la Naturaleza y a la Belleza "junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza, continuamente repetidas encontramos la invitación o menos enérgica a elegir siempre lo más bello entre la multiplicidad de los objetos naturales... al igual que la antigüedad..., también el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad" (213)

(212) No es nuestra intención hacer un recorrido histórico del arte como imitación, para lo cual remitimos a RENSSELAER, W. LEE : Ut pictura-poesis. Capítulo Primero: "La imitación" Pág. 23 y ss.

(213) PANOFSKI : Idea. Págs. 47-48.

Posteriormente, en tanto se reafirma el concepto de "Idea", y el espíritu creador se sublima se llegará al concepto de superación de la naturaleza. Los objetos terrenales pueden ser irregulares y deformes, feos, en definitiva, será al artista, siguiendo la metafísica neoplatónica, a quien corresponda, "a imitación de Sumo Artista", corregir esa imagen, según la imagen pura de la Belleza, que lleva dentro de sí, y por tanto, superar la naturaleza.

Aunque ateniéndonos al concepto de naturalista puro, éstos no se forman ninguna Idea, limitándose a copiar hasta los defectos de los objetos naturales. A este respecto será Maravall quien subraye que no debemos limiarnos a ver en ello únicamente "un proceso que lleve a la eliminación de un error lógico, como parece indicar Panofski, de una interna contradicción, entre el principio de imitar a la Naturaleza y el de buscar la belleza. Mas bien hay que atribuir esa transformación, es decir, la escisión entre estos preceptos estéticos a un cambio fundamental en el concepto de la naturaleza" (214)

Hay pues, diferentes formas de ver la naturaleza, de ahí los ejemplos tan dispares que ha habido a la hora de hacer "paisajes" (215), algo que parece mera copia de la naturaleza, porque, en todo caso, siempre entra en juego la "interpretación" del artista.

Maravall, siguiendo esta línea dice: "Claro que, a nuestro parecer, ese esquema bipartito es insuficiente. Hay, por lo menos, un tercer camino, que es precisamente el seguido por Velázquez. Ni la idea del objeto en su perfección ni la copia del objeto en su apariencia sensible. Esa otra tercera vía es, en el fondo, la única de la que, contando con lo que ha sido la mentalidad del hombre moderno, puede éste estar seguro: su apariencia del objeto" (216).

(214) MARAVALL.: "El concepto de Naturaleza y el natural".

Pág. 104.

(215) Vid. el Capítulo dedicado a la pintura de paisaje

(216) MARAVALL. Op. cit. Pág. 107.

EN el caso que nos ocupa, veremos cómo Romero Barros, va a moverse en la línea platónico-aristotélica, ya que el artista partiendo de una Idea que anida en su mente, tiene en cuenta, así mismo, la reunión de las mejores cualidades observadas e la naturaleza, pasando, de esta forma, a una concepción plenamente idealista, en la que la Belleza iba a pasar a ocupar un primer plano.

Nuestro teórico lo explicaba así : "Pero: lo bello en verdad, no es muy frecuente en la naturaleza, puesto que es ta solo atiende a dar vista y á propagar sus seres y de mo do alguno á embellecerlos, prueba es: que los apóstoles 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 to do" combinaban en acertada unión los elementos más selectos, que con tacto diligente recavaban entre las negaciones y desarmonías del mundo físico, en aquellos tipos luminosos exentos de defectos, libres de perturbadoras influencias; que en perpetua estación germinaban en su fantasía, hasta transformarlos purificados y unidos en admirable con juno, 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" (217).

Se expresaba de esta forma de modo muy semejante a como lo hiciera Dolce, cuando éste aconseja al pintor que imite "le belle figure di marmo o di bronzo de 'Mestieri antichi'" (218), aunque sin caer en el error renacentista de exage-

(217) ROMERO BARROS, Rafael.: Manuscrito Consideraciones

(218) DOLCE: Dialogo della pittura, pág. 190.

rar la admiración hacia la antigüedad clásica y volviendo más la vista hacia Aristóteles, en ese afán de superar a la naturaleza.

Romero Barros, como romántico, tuvo que rebelarse contra la copia indiscriminada de la belleza clásica, que no era otra cosa que belleza artificial, produciendo únicamente un tradicionalismo mediocre; como portavoz de un ideal, expresión de un espíritu inquieto debía aspirar hacia un arte más personal y renovado, interesado por la naturaleza concreta.

Esta fue la base de su rechazo hacia el Renacimiento, movimiento que para él no fue otra cosa que la copia del Arte clásico. "La arquitectura del Renacimiento... fiel imitadora de sus modelos antiguos"... llegó a ser la "reproducción o regeneración del arte antiguo" (219), hasta llegar en el periodo que el llama arquitectura "greco-romana restaurada", "a la imitación del arte clásico en la técnica y en la teórica" (220)

Esta y otras razones (221) le llevaban a rechazar la eficacia de un arte importado desde Italia, fiel reflejo de otro más antiguo, aplaudiendo todo atisbo o "marca" nacional en los edificios renacentistas que llegaban por influjo medieval-oriental y cuya mejor expresión era el arte mudéjar.

Aunque dentro de un siglo ecléctico, cabrían más matices, ya que hemos de añadir, así mismo, la presencia de la Divinidad, en la creación artística. Es una idea que Romero Barros expresa, en uno de los párrafos más condensados de su literatura artística, en el que quiere expresar, qué entiende por Arte:

(219) ROMERO BARROS, R.: "Estudios sobre la arquitectura española en el Siglo XVI" Revista de la Sociedad Central de Arquitectos. 15-October-1888. Pág. 150-151

(220) Op. Cit, Pág. 151.

(221) Puede verse su opinión a este respecto en el apartado dedicado a sus ideas estéticas sobre el renacimiento

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 y los sentidos, retrato fiel de los sentimientos y creencias que más enérgicamente 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**; no es su noción la expresión gráfica de las influencias externas sobre las que el artista sella su imaginación y facultades técnicas; el arte por sí mismo, el arte considerado únicamente por la armonía del diseño, por el prodigio del color, por la ejecución, y por la perfección abstracta, es un arte á medias; un arte mecánico, en donde el artista solo demuestra su habilidad en la imitación de la forma; siendo el arte la expresión de lo bello, en toda su producción artística deben hallarse profundamente determinados, no solamente lo bello tal como se 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 y la forma sintetizadas en un mutuo y legítimo consorcio. (222)

Es, en síntesis, un texto plenamente neoplatónico, con ideas que ya Lomazzo había expresado tres siglos antes, reflejo, así mismo, de Ficino "que define una vez la belleza, en íntimo acuerdo con Plotino, como 'una evidente semejanza de los cuerpos con las Ideas', o como 'una victoria

(222) ROMERO BARROS, Rafael: Discursos , 1.870 .Pág 5-7

del intelecto divino sobre la materia' y 'otra vez, la de nomna, en estrecha relación con el neoplatonismo cristiano, 'un rayo del aspecto divino' que primero se derrama sobre los ángeles, después ilumina el alma humana y, final mente, l mundo de la materia corporea" (223); aunque hay que reseñar recordando a grandes teóricos con Alberti que no fue la doctrina neoplática la que influyera de forma importante en la teoría artística del primer Renacimiento.

Si a la definición dada anteriormente por Rafael Romero, unimos su expresión de lo bello como sentimiento "innato" (224), empezamos a configurar el perfil neopláto nico de nuestro teórico: "Innato es en nuestra alma el sentimi ento de lo bello "(225).

Esta forma de expresarse, así como lo que dice a continuación reflejan de forma precisa esa influencia del rena cimiento platónico de que venimos hablando y recuerda en muchos términos al "pater platonicae familiae" que fue FI CINO para el que "también la idea de lo Bello está grabada en nuestro espíritu como una "fórmula" y só lo esta repre sentación innata en nosotros nos confiere, es decir, confiere a lo más espiritual que hay en nosotros, la facultad de discernir lo Bello visible y de juzgarlo relacionándolo con una Belleza invisible y gozando del triunfo del εἶδος sobre la materia. Bella es aquella cosa terrenal que presenta la máxima concordancia con la Idea de Belleza (y, al mismo tiempo, con su propia Idea), y nosotros reconocemos

(223) PANOFISKY: Idea. Pág. 52

(224) ROMERO BARROS, R.: Manuscrito Consideraciones ...

(225) Op. Cit.

esta concordancia remitiendo a la apariencia sensible a su "formula", que se halla en nuestro interior" (226).

Esto puede cotejarse con las palabras de Romero Barros, para apreciar hasta qué punto estuvo imbuido de estas teorías: "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 á la finitud de nuestras percepciones y obedece a la apariencia de la imagen de una parte de ese todo, que sin embargo nos revela la existencia de un mundo altísimo, desconocido, oculto á nuestros ojos, donde nace y eternalmente subsiste, un foco inagotable de la belleza, del cual sólo alcanzamos con más o menos marcada intensidad sus vívidos destellos, que iluminan el horizonte de la vida, sobre las limitaciones de tiempo y espacio" (227).

Si esto es cierto, no lo es menos, que para un hombre del XIX, afectado también por el barroco y su descubrimiento del natural; el mundo platónico se le quedaba pequeño, por lo que la influencia aristotélica, en la línea de Alberti, se hace patente; en esa necesidad de buscar las partes para componer un todo, o del embellecimiento de los objetos a través del arte, y cómo no, de la búsqueda en el mundo físico de la inspiración necesaria al pintor, aunque cómo no, siempre recurrirá a esa "Idea" que el pintor tiene en su mente "y sentirá su espíritu elevarse ante aquellos tipos de excelencia que libres ya de asociaciones importunas se los retiene y grava ya transformados en su men-

(226) PANOFSKY, Erwin: Idea . Pág. 55-56.

(227) ROMERO BARROS, Rafael: Manuscrito Consideraciones

te. "(228).

En el tema que tratamos, la interrelación con la Belleza, es absolutamente necesaria, ya que en esa búsqueda de lo bello a través del arte, el creador se acerca al mundo, que él considera, manantial de Belleza y también nos aclara de qué forma Romero Barros, rechazaba la imitación de modelos artificiales o naturales, en primer lugar con su rechazo a la copia del mundo antiguo y en segundo con su renuncia a quedarse con la naturaleza, como única fuente de inspiración, que convertía al pintor en "mono de la naturaleza" -los scimia della natura-, apelativo, que como crítica, se dio a los naturalistas puros; para enlazar con el pensamiento que el propio movimiento romántico, en el que, sin olvidar a la naturaleza, como fuente de inspiración que proporciona nuevos materiales para la imitación selectiva (229), buscó una **Idea a priori** de perfección en la mente individual:

El objeto bello á mas de concebido como unidad ideal de elementos enlazados en el fondo y en la forma, por medio de manifestaciones recibidas del mundo físico y transfigurados por la mente, no pierde su carácter propio en el laboratorio interno de la fantasía, porque ésta, no obstante su proceso conserva inalterable la calidad genérica de las formas naturales, toda vez que al recibir del mundo externo aquella imagen que contempla solo la acepta como dato objetivo ó punto de partida en el cual funda su pro-

(228) Op. Cit.

(229) El arte se eleva de la mera imitación de las cosas con la experiencia directa de la naturaleza. Alberti lo expresaba diciendo que "la idea de lo bello escapa al artista sin experiencia" (DElla pittura, pág. 151). Rafael también escribe a Castiglione en 1.516, que pa

cedimiento, y de este modo la eleva sobre lo real, estirpa de ella las vulgaridades y defectos, la depura y fortifica hasta engendrar una segunda imagen reflejo natural de la primera, aunque de formas más puras y perfectas" (230)

Con lo cual enlazamos con la idea aristotélica de embellecimiento a través del arte, que consiste en no pintar **las cosas como son sino como deberían ser**, de ahí la grandeza de la creación artística que **amplía** sus fronteras más allá de la realidad, quedando resuelto, en parte, el rechazo de todo artista, al arte como mera imitación de la realidad.

(229) ... ra pintar una mujer hermosa hace falta ver muchas mujeres hermosas, pero que al haber pocas modelos bellas, él hace uso de cierta idea que se forma en su mente.

(230) ROMERO BARROS, Rafael: Op. cit.

**EL ARTE Y SU FUNCION PEDAGOGICA DENTRO DE LA
MENTALIDAD ROMANTICA**

No soy un ser sensitivo y pasivo, sino un ser activo e inteligente, y diga lo que quiera la filosofía, yo me atrevo a concederme el honor de pensar
.ROUSSEAU.

Sin duda, para hallar respuesta a nuestra preocupación por la enseñanza artística en la centuria pasada hemos de remontarnos hasta la Ilustración, pensamiento afín a los objetivos que se había programado la Academia, con lo cual las limitaciones de una pudo contagiar a la otra. Esta agudización de la enseñanza se pudo hacer posible gracias a la proliferación de las publicaciones. Todo ello fue creando el ambiente necesario que iba a hacer posible el desarrollo cultural que tanto necesitaba nuestro país. Tan sólo el estado, desde su posición, estableciendo una enseñanza única, oficial y programada, podía hacer posible este resurgimiento. En este sentido las Academias pueden hacer mucho, incluso "la regeneración del Arte Moderno" como el mismo Romero Barros expresa:

Si España no ha degenerado, si es la patria de Velázquez y Rivera; á sacar las artes de un sueño que cuenta un siglo, ha de inclinar sus esfuerzos: y en efecto, se establece la Academia y Escuela de San Fernando, y de ese centro civilizador ha de brotar la chispa, que convertida más tarde en inmensa hoguera ha de alumbrar la grande obra de la regeneración del arte contemporáneo.

La convulsión política que conmovió la Francia hace estremecer á España bajo su sudario, é influye poderosamente en la restauración del elemento artístico. Meng, Goya, secundados por Bayeu y Maella prestan su genio y erudición á la patriótica empresa, y ayudados por la Academia y por la protección decidida de los Monarcas, destruyen el ideal exclusivista que dominara en su decadencia y levantan las artes de su postración, abriéndoles nuevos horizontes. En la bandera enarbolada por estos maestros se alistán muchos jóvenes ganosos de gloria, que exaltados por las nuevas ideas se lanzan llenos de ardimiento á aumentar la corriente artística. López, Madrazo y Rivera van al frente de esa falange civilizadora, y aunán sus generosos esfuerzos para colocar el genio de las artes en el alto pedestal donde hoy se asienta.

(231)

(231) ROEMRO BARROS, R.: Discursos pronunciados en la solemne distribución de premios á los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y curso de 1.869 y 1.870. Pág. 20-21

A partir de la Ilustración las Academias constituyen la forma de organización fundamental de las enseñanzas artísticas y la principal institución para la difusión de las ideas estéticas, de ahí que se haga imprescindible conti-
nuar su estudio en la línea proseguida por los Doctores Pardo Canalís, Bédar y Henares para la Real Academia de San Fernando. En efecto, son muchos los artistas que realizaron estudios en la escuela de Bellas Artes, que después de la crisis política supuesta por la contienda napoleónica se organizaron en dependencia y bajo el control de las Academias.

Son éstas, premisas que debemos tener presentes a la hora de enfrentarnos a las manifestaciones artísticas deci-
monónicas. Esta labor formadora de las Academias no puede pasarnos desapercibida, y si bien, este camino fue inicial-
mente el reservado a la difusión de ideas de corte neoclá-
sico y expresión académica, las instituciones que en el Siglo XIX heredan a las Academias dieciochescas no constitu-
yen, en modo alguno, una prórroga literal de los modelos
ilustrados; la gran crisis revolucionaria no ha pasado en
vano y las transformaciones de los ideales y métodos no tar-
daran en hacerse sentir; y de la misma manera debe enten-
derse que quienes represnetan la nueva pintura no son, en
absoluto, exacto correlato de lo que habían sido los sabios
pintores académicos del Siglo XVIII, siendo su verdadera
aspiración la de ajustarse a una nueva tipología humana,
moral y artística que es la del artista romántico, máxime
cuando se había tenido la experiencia política del replie-
que fernandino.

"Culturizar" el país, era el fin que se habían propuesto algunas de las mentes más preclaras del país. Este deseo que recorrió la mentalidad ochocentista habría que encuadrarlo dentro del ámbito de la sociedad burguesa, en la que debemos intentar desentrañar el doble juego de una sociedad fuertemente politizada, con los revestimientos propios de función social y beneficio popular.

Esta línea del romanticismo popular perdurará a lo largo de todo el Siglo XIX, bajo las formas eclécticas y realistas adoptadas por la burguesía desde 1.840 aproximadamente. De hecho junto a la literatura "seria", de élite aparece toda una literatura "de evasión"-escasamente literaria, pero fuertemente sociológica-.

De hecho la proliferación de publicaciones (232) que tuvieron como precedente la Ilustración, tendieron a cumplir esta digna misión de llevar la cultura a todos los rincones, teniendo como horizonte la tarea pedagógica (233),

(232) Dentro de esta línea habría que inscribir la proliferación de periódicos, revistas y publicaciones que tenían como frontera las clases populares. Más adelante veremos el sentido, también, de las ilustraciones que se hicieron para los mismos.

Un ejemplo de ello lo tenemos en el primer periódico romántico barcelonés, El Europeo, periódico de ciencias, artes y literatura nacido en 1.823.

Vid. HENARES CUELLAR, I.: Romanticismo..., Pág.14 y ss.

(233) La pedagogía habría que entenderla dentro del siguiente esquema :

contrapuesta, por otra parte, a la propia idea que tenemos del romántico. Es el propio significado de Crítico el que viene a aclararnos el tema.

A partir del Romantismo el artista no puede ser sino "Crítico" (234), con todas las implicaciones culturales que ello conlleva. Esta identificación entre la obra de arte y crítica literaria debemos entenderla dentro del gran entramado social y político que tuvo como horizonte la formación cultural de todos los hombres. Esta idea de populismo se reflejará en textos como el Prospecto, 1.832 del Semanario Pintoresco Español:

Debemos advertir, ante todo, que no es nuestra intención el formar una enciclopedia o curso general de ciencias; además de la cortedad de nuestras fuerzas para tamaña empresa, esto sería caer en el vicio que pretendemos evitar; esto es el hacer de nuestro periódico peculiar sólo de algunas personas entendidas. Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros, y ser accesibles a todos.

(233) ...

arte de
la vida
humana

-arte interior

-arte lógico: indagación de la
verdad

-arte estético: que purifica

-arte moral: mantiene la voluntad
fiel al bien

-arte de la educación espiritual

-pedagogía

-higiene

-medicina del espíritu

-arte exterior...

Vid. GUICHOT, A: Noticia histórica.... pág. 79

Pero es el "elemento pedagógico"(235), la clave que unificará el papel del escritor en la sociedad. En este sentido será El Semanario Pintoresco el que mejor sabrá entender la nueva filosofía romántica.

"Esta preocupación por la 'culturización' del país se expondrá claramente en el resto del documento, asignando al crítico-escritor una tarea pedagógica que ninguna revista destaca con más relevancia que el Semanario" (236)

Justamente en el Prospecto de 1.836 del Semanario Pintoresco Español encontramos las bases de su pensamiento:

"Dos medios hay en la literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo, en escribir muy barato.

Ambos tienen su utilidad respectiva; aquel se encamina al corto número de sabios; éste, al inmenso de los que no lo son; para unos todo está dicho, para los otros queda mucho por decir ...

... Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas. La lectura es la base de la instrucción; la instrucción es la primera rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas; un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible a su prosperidad (237)

(234) Vid. HENARES CUELLAR, I.: "la tarea de la crítica", en Romanticismo..., pág. 13

(235) HENARES CUELLAR, I: Op. Cit. Pág. 14

(236) Op. cit. pág. 15

(237) Semanario Pintoresco Español. Prospecto, 1.836.

El caso de Córdoba no iba a ser ajeno a estas nuevas inquietudes. Veremos la lucha de unos hombres por sacar a la ciudad de la incuria a que había llegado.

Pocas ciudades, como Córdoba dejaban traslucir la ruindad a que habían llegado; los hombres de la Córdoba demonónica asistieron al delirio de una ciudad en otros tiempos esplendorosa, hasta verla quedar exhausta. Hoy sabemos que a pesar de su pasado, guarda la fantasmal adustez y la desgracia: es la "Córdoba lejana y sola" de García Lorca o la "Romana y mora, Córdoba callada" de Manuel Machado.

Digno es recordar aquí el poema titulado "San Rafael", en el que con su buen decir García Lorca nos recuerda lo que fue Córdoba:

Coches cerrados llegaban
a las orillas de juncos
donde las ondas alisan
romano torso desnudo.
Coches, que el Guadalquivir
tiene en su cristal maduro,
entre láminas de flores
y resonancias de nublos
Los niños tejen y cantan
el desengaño del mundo
cerca de los viejos coches
perdidos en el nocturno.
Pero Córdoba no tiembla
bajo el misterio confuso,
pues si la sombra levanta
la arquitectura del humo,
un pie de marmol afirma

su casto fulgor enjuto
 pétalos de lata débil
 recaman los grises puros.
 de la brisa, desplegada
 sobre los arcos de triunfo.
 Y mientras el puente soporta
 diez rumores de Neptuno,
 vendedores de tabaco
 huyen por el roto muro.

.....

Un solo pez en el agua.
 Dos Córdobas de hermosura.
 Córdoba quebrada en chorros
 celeste Córdoba enjuta.

En este poema enigmático y difícil, Lorca resume lo que ha sido Córdoba y lo que es hoy.

Poetiza en San Rafael, el efecto de capas de una ciudad sobre otra, consiguiendo así dar la visión de una Córdoba mítica, desrealizada y sugerente. "Humo" de leyenda y "mármol" tangible son todavía el mejor símbolo de Córdoba.

Podemos imaginar el estado en que se encontraba Córdoba al iniciarse el Siglo XIX.

Los hombres de la Córdoba decimonónica serán constantemente llamados a rescatar el pasado de la ciudad. Nada mejor para ello que la época del Romanticismo, en la que veremos la labor desmedida de unos hombres preocupados

para hacer resurgir la cultura. (238)

A la vista de esta situación la segunda mitad del siglo fue trascendental para Córdoba en cuanto a realizaciones se refiere, ya que asistió a un progresivo desarrollo del ambiente cultural, en este sentido nada tiene que ver la Córdoba que encontró Rafael Romero a su llegada a esta ciudad en mayo de 1.862 con la que dejó tras su muerte, en diciembre de 1.895, siendo él uno de los mayores activadores, paladín de la cultura y el progreso.

Cuando llega de Sevilla, con la lección bien aprendida de sus compañeros sevillanos, aprovechará toda experiencia anterior para reavivar y fomentar cualquier empresa, con idea de que esta no se venga abajo.

La principal idea que él tiene es revitalizar la cultura a todos los niveles, ya que según él el problema radica en la falta de instrucción, sobre todo, a nivel popular; precisamente éste era el empeño que movía a la Academia General de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, extinguida durante algún tiempo y rehecha en 1.841, cuando las circunstancias políticas lo permitieron. La corporación, al nacer, se había marcado unas metas que cumplir. En su primera etapa el objetivo prioritario consistía en educar a las masas, labor que llevó

(238) Esta preocupación cultural y pedagógica fue ya estudiada por el profesor don Ignacio HENARES CUELLAR en su libro Romanticismo y Teoría del Arte en España. Ed. Cátedra, 1.982. Pág. 14 y ss.

a cabo en detrimento de otras áreas (239).

Este espíritu de renovación pedagógica que como señalaremos repetidamente, cumplía fundamentalmente, dos fines, el económico y el meramente instructivo, desea la cooperación entre ciencia y arte, como dos ramas complementarias que pueden apoyarse mutuamente en pro de la economía y el saber. En palabras de Rafael Romero Barros:

En la actualidad, la ciencia con su luz la anima y vivifica; hoy las galas del arte, con el gusto, reforman sus costumbres y viciadas prácticas, y van tomando en agradable la agena y rancia faz de sus viviendas: la industria restaurada, con auxilio del arte y de la ciencia, erige fábricas talleres, dá vida al comercio,

(239) En 1.883 se celebró un certamen literario que tenía por tema: Estado actual del proletariado, y medios para su mejora material y su rehabilitación moral e intelectual, cuyo autor fue José de San Martín y Falcón. Su estudio es una llamada de atención a los poderes públicos sobre la triste situación de la clase proletaria. El problema radica en la falta de instrucción de dicha clase: "Esta, ésta es la verdadera causa del malestar de las clases trabajadoras; éste el origen de sus miserias; éste fue el motivo de sus convulsiones y levantamientos; ésta la fuente abundantísima de sus desgracias; éste el móvil de sus desaciertos y aún de sus crímenes... ésta la razón que sirva de escabel para el encumbramiento del ambicioso y de campo de ensayo para el visionario; éste el todo de su desconsolador y peligroso estado actual. Instrucción, instrucción, instrucción; éste el único medio". Certamen Científico- Literario que por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País tuvo lugar el 19 de mayo de 1,883. Córdoba, 1884. Imprenta del Diario de Córdoba.

alienta a la agricultura; y el movimiento, el rumor del trabajo, los cantares del obrero y el silvido del férreo loco-móvil que llega hasta sus puertas, después de atravesar por campos, valles y montañas, aportándole los frutos del progreso, sustituyen al silencio de . . . muerte en que inactiva dormitaba; y el vapor, lanzando por las altas chimeneas densas nubes por el cielo, que parecen el aliento de un gigante fatigado, le dan ya la ejecutoria de un pueblo artista, culto y laborioso (240)

Este ansia de progreso es el mismo que había movido todo el siglo, y que se concretaba en cada ciudad, respondiendo a su propia historia local, de ahí que sea necesario hablar en nombre de autoridades de otra época que tuvieron la misma inquietud:

Y éste proyecto, aparte de la forma, no es nuevo en absoluto: desde el insigne Jovellanos, infatigable defensor de la enseñanza popular, hasta nosotros, muchos españoles amantes del saber han venido encareciendo la necesidad de educar con sólidos principios a la clase obrera, la más numerosa y productora, para contrarrestar el decaimiento moral y material que con aquella falta y con otros muchos males se sentía en España: sus ecos, fueronse perdiendo sucesivamente entre

(240) ROMERO BARROS, Rafael: DISCURSO leído por el Sr. Rafael Romero y Barros director de la Escuela Provincial de Bellas Artes, en el acto solemne de repartición de premios á las alumnas y alumnos que mas se distinguieron en el curso académico de 1.888 á 1.889. DIARIO DE CORDOBA. Miércoles 30 de Septiembre de 1.891.

el indiferentismo nacional, el rumor de las contiendas y los gemidos de la patria herida, en la exacrable lucha de hermanos contra hermanos: la civilización en nuestros días, ha vuelto a despertar aquellos ecos, que fueron acogidos con aplauso general. (241)

Aparte de las propias ideas estéticas de Jovellanos, según el sentir ilustrado, es sobre todo, el carácter de pedagogo el que más destaca en su personalidad, como apunta Edith Helman: "como ya se ha dicho, se sentía con profunda y auténtica vocación para enseñar, guiar, dirigir y formar a los demás; en el siglo de la educación él era el educador máximo...

sólo el celo pedagógico coordina y unifica sus múltiples labores y variadas miras... Todo su pensamiento acerca de la educación está fundado en la fe generosa, quizá un tanto ingenua -como compartía con sus ilustres contemporáneos en Europa-, de que por medio de la instrucción, de la ilustración, todo se podía transformar y mejorar. Esta fe le sostiene en los momentos de mayor desengaño y de desgracia personal, como revelan sus Diarios, donde se puede seguir el diálogo que se entabla día tras día entre el medio ambiente y la inocencia del hombre" (242)

(241) ROMERO BARROS, Rafael: DISCURSO leído en el Gran Teatro por el señor deon Rafael Romero Barros, director de la Escuela Provincial de Bellas Artes, en el solemne acto de la distribución de premios á los alumnos de aquel establecimiento, correspondientes al curso académico 1887 á 1.888, en la noche del 28 de Septiembre último. DIARIO DE CORDOBA. Miércoles, 2 de Octubre de 1.889.

(242) HELMAN, Edith: Trasmundo de Goya. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1.983. pág. 112.

Y es que otros contemporáneos, como Goya (243), pierden la ilusión en los campesinos -cree que están embrutecidos y nunca saldrán de esta condición- sin embargo, Jovellanos no pierde nunca la fe en el poder de la razón para vencer el error y la superstición, por medio de la instrucción y la ilustración general.

Como vemos, un siglo después siguen teniendo vigencia sus ideas y se recurre a él como el que fue "paladín in discutible de la Ilustración hispánica". (244).

En Córdoba, la Academia, junto a la Real Sociedad Económica de Amigos del País (245) fueron las encargadas de empezar a poner un poco de orden tras el desconcierto crea-

(243) Ver Capricho de Goya Mira que grabes!, con él Goya pierde la esperanza de que los labradores lleguen a abrir algún día los ojos, como para quitarse de encima los brutos que cargan, por ello en este capricho todos son monstruos, los de arriba rapaces y astutos, indolentes y estúpidos, seguirán montados en los seres irremediamente embrutecidos.

(244) HENARES CUELLAR, Ignacio: "Historicismo y crisis de la Ilustración en el Pensamiento artístico de Jovellanos", CUadernos de Arte. Nº XVII, Granada, 1985. Pág. 199.

(245) En un principio aparece bajo el nombre de Real Sociedad Patriótica y nace el 10 de marzo de 1,779 y ello debido al "dulce impulso de la compasión" de don Gregorio Pérez Pavía, presbítero, don Bartolomé Basabru y don Diego Bonrostro y Carrasquilla, compadeciods por la cantidad de niños que debían pedir para mantenerse.

do con la invasión napoleónica. Fueron años muy difíciles para Córdoba, al igual que para el resto de España. "Por este tiempo principió la carestía y el hambre en Córdoba, porque además del gran consumo que hacía el ejército francés, éste acopió grandes cantidades de grano para su subsistencia y llegó a valer la fanega de trigo 300 reales. Las gentes caían por las calles desfallecidas, sin tener con qué alimentarse..." (246).

Pero, sin duda, hay que mencionar el primer centro que aparece en Córdoba destinado a la formación artística de la juventud, se trata de la Escuela Episcopal que fundó el Obispo Caballero Góngora hacia 1.791, experiencia que posteriormente aprovechará Rafael Romero Barros. Pretendía canalizar la enseñanza de las bellas artes en Córdoba como contribución al progreso cultural y económico, por extensión de la nación, todo ello desde la óptica de amor al arte. Aunque por desgracia esta escuela careció de la organización precisa como para augurarle una vida próspera (247)

Si parece más claro la importancia de la misma, como centro donde se aprende a dibujar y que formó a los primeros artistas salidos de la ciudad de la Mezquita como ocurrió con el escultor de Priego de Córdoba José Álvarez Cubero, seguidor de la corriente neoclásica, o con

(246) RAMIREZ DE LAS CASAS DEZA. L MA: Córdoba en el Siglo XIX. Memorias de L.M. Ramirez de las Casas-Deza. Córdoba, 1977. Pág. 23.

(247) Para ampliar esta idea puede consultarse el artículo de don Dionisio ORTIZ JUAREZ: Bosquejo histórico de la enseñanza de las Artes Plásticas en Córdoba durante el Siglo XIX. Boletín de la Real Academia de C.C.B. y N.A., Año LV, 1.984, Núm. 106. Debemos apuntar el hecho de que en la actualidad las investigaciones están empezando a poner en entredicho la existencia de tal Academia.

el baenense Diego Monrroy, "que gracias a la Escuela de Di bujo pudo tornarse de albañil en pintor excelente" (248)

Era, asimismo, un arranque de las enseñanzas artísticas desgajadas de los estudios de los pintores; "es el inicio de un nuevo concepto de enseñanza del dibujo y de las artes plásticas en general, no como mera preparación artística, sino, además, como un paso para ampliar y mejorar la forma ción de la persona" (249).

Al mismo tiempo Diego Monroy se encargaría de la dirección de la Academia, ya trasladada al colegio de la Asun ció donde tendría la cátedra de dibujo, aunque más tarde se transformaría en Instituto de Segunda enseñanza (250), por lo que ya todos quedaron a la espera de la Escuela Pro vincial de Bellas Artes. (251)

(248) REY DIAZ, José María: "Don Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo Virrey de Nueva Granada", B.R.A.C., Nº IV, Pág. 69

(249) ORTIZ JUAREZ, Dionisio: Op. Cit. Pág 24

(250) Ello ocurría el 29 de abril de 1.847 y fue el origen del actual Instituto "Séneca"

(251) La importancia de la misma, así como las intervenciones en ella de Rafael Romero Barros quedan perfectamente reflejadas en la biografía.

Mediante la creación de una escuela de Bellas Artes se seguía la opinión generalizada de toda España. En 1.757, se funda en Madrid la Academia de San Fernando; en en 1.753 se había fundado en Valencia la Academia de Nobles Artes de Santa Bárbara, luego de San Carlos; en 1,792 se funda en Zaragoza la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Artes de San Luis.

Este ambiente cultural de mediados de siglo será muy importante para el desarrollo de las Artes Plásticas de Córdoba. Con la enseñanza organizada de las Bellas Artes se cumplía una importante labor: llevar a la sociedad el amor y el gusto por el arte, dirigir a un grupo de personas según las orientaciones de la época y según el modo de hacer de una serie de maestros. Con todo ello se conseguían dos objetivos, de diferente resultado, por un lado, elevar el nivel de los artistas, por otro, controlar y dirigir el arte dejando menos libertad al artista. Esta segunda línea de actuación es bastante discutible ya que ~~es~~ establecer unos límites demasiado conisos al artista, pero, por otra parte, en una sociedad desasistida económica y culturalmente parecía lo más indicado. Ahora todo estaba en manos de los "maestros", ellos serían los encargados de dar buena orientación a sus discípulos, de acuerdo con la época. Esta necesidad de recuperar el antiguo brillo lo refleja de forma clara Rafael Romero Barros en su alocución sobre la importancia de las Bellas Artes y sus derivados:

Bosquejadas aunque imperfectamente las sucesivas evoluciones del arte en Europa y España, fijemos nuestra atención en Córdoba. Esta, obediendo á la ley general, yace sumida en el profundo sueño de la muerte; el arte comprimido, sin atmósfera que respirar, viciado, dadas al olvido las reglas del buen gusto y de lo bello, vegeta en medio de la general indiferencia entre la ignorancia y la rutina. Córdoba parece ha degenerado: ya no es la antigua Colonia Patricia que lleva la fama de su cultura al cen

tro de la civilización del mundo pagano, eclipsando con el brillo de su saber los ingenios más esclarecidos del gentilismo; no es el emporio de las ciencias, letras y artes, la sultana de Occidente; la patria de Lucano, Latron y Séneca, ya no es degna de su antiguo renombre, cuando figuraba entre los más celebrados pueblos de la península ibérica; ni la ciudad que abrigó en su seno á Céspedes, Valdés, Zambrano, Castillo, Arfe, y otros reputados ingenios que la dieron tanta gloria y esplendor; las Bellas Artes han dejado de existir; la descarnada mano de la muerte ha teñido su sudario, sepultándolas en las tinieblas del sepulcro. ¿Pero el arte puede morir? no; el arte á semejanza de una flor que sembrada en fertil terreno, nace se desarrolla, levanta su tallo erguido y abre su caliz esparciendo en derredor su perfumado aroma, y falta de sol, luz, de aire, y de los elementos necesarios para su nutrición se marchita y marchita, así el arte necesita protección, Academias, Escuelas, aire, respirar la atmósfera de los Museos, de las Bibliotecas, de las fábricas, de los talleres; necesita certámenes, exposiciones, donde el mérito se recompense y escite la noble emulación. Sin Escuelas, los genios no pueden encontrar los gérmenes de su desarrollo; sin esos centros de instrucción donde se moraliza al hombre y donde á más de no recibir la educación artística...

adquiere ese esquisito gusto de la sublime ciencia del arte de lo bello... (252)

Las Academias estaban más acorde con el sentir del Siglo XVIII, pero más tarde su sentido primigenio debe cambiar, cuando el pueblo empieza a reivindicar lo que es suyo y cuando la necesidad de culturización se hace más acuciante. Hay que elevar las clases más humildes y las enseñanzas artísticas pueden hacer mucho en su favor. Pero, es sobre todo, la enseñanza controlada la que más interesa a los dirigentes artísticos del momento siendo como recuerda el Prf. HENARES "El carácter pedagógico ... una de las claves ideológicas iluministas donde el arte es uno de los medios más eficaces para reformar e informar a la sociedad. El ideal es tético-intelectual, herencia del clasicismo del XVII francés supone el viril dominio de la pasión y la elevación del sentimiento de virtud moral. El fin es crear frente a la jerarquía de privilegio una nobleza de mérito, a través de los modelos del humanismo renacentista en una sociedad estamental donde se produce el enfrentamiento de dos concepciones de la cultura. De aquí el carácter de maldito que tiene el artista en una sociedad absolutista, donde se enfrentan la élite ilustrada con una irracionalidad obligada y radical" (253)

Lo que viene a confirmar Rafael Romero Barros, aunque

(252) ROEMRO BARROS, R.: Discursos pronunciados en la solemne distribución de premios á los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y curso de 1.869 a 1870. Pág. 21-24

(253) HENARES CUELLAR, Ignacio: La teoría de las artes plásticas... Pág. 84-85

desde otra perspectiva, más "oficialista", si queremos:

Sin Escuelas los genios no pueden encontrar los gérmenes de su desarrollo; sin esos centros de instrucción donde se moraliza el hombre y donde a más de recibir educación artística, es decir, la destreza en la ejecución del diseño, la precisión matemática sobre bases fijas para los dibujos de aplicación a todas las industrias y oficios, adquiere ese esquisito gusto de la sublime ciencia del arte bello conque perfeccionar sus producciones; sin esos centros, repito, jamás un pueblo artista logrará engrandecerse no abrigar la conciencia de su dignidad: porque además, estas benéficas instituciones propagan la ilustración general, inculcando en el corazón de la sociedad las reglas del buen gusto y el amor é inclinación a la belleza, é infunden entre los grandes y poderosos el deseo de levantar y adquirir obras, escitan á los gobiernos y corporaciones a interesarse en su fomento dispensándole protección, estimulando con recompensas la aplicación; y á honrar á los artistas, persuadidos del inmenso beneficio que se sigue á las artes y á la industria fuente inagotable de prosperidad y riqueza públicas. Con protección, con ese apoyo moral no es ilusorio, sino efectivo, es como las artes han llegado en todos tiempos á su mayor altura. (254)

(254) ROMERO BARROS, R.: Discursos... Pag. 23-25.

Es decir, Romero Barros está defendiendo la protección oficial, el mecenazgo del Estado, con todas las implicaciones que esto conlleva.

A este criterio vemos que responde la Escuela de Bellas Artes fundada por la Diputación Provincial:

Penetrada de estos nobles conatos la Excms. Diputación Provincial, y vista la imperiosa necesidad de abrir un nuevo porvenir á las artes, acordó plantear las bases para fundar una Escuela gratuita donde todas las clases de la sociedad pudieran encontrar los conocimientos rudimentarios del arte, los principios de la industria, y espacio, el genio donde remontar su astro, y donde rompiendo con el ciego fatalismo del pasado, abandonarían el estrecho círculo en el que su inteligencia enervada por las falsas teorías, giraba de continuo, sin comprender nada más bello que la mezquindad y la pobreza de las obras que rutinariamente producían. (255)

Sí, éste era también, uno de los objetivos a cubrir, porque además de la necesidad de cultura, otro de los problemas acuciantes era la economía, y, al respecto, se señala la importancia económica de ciertas áreas artísticas como fuente de producción de riqueza. En este sentido, José Luis Peset y Mariano Peset señalan que "en realidad, cuando se pide educación para el pueblo, se desea escuelas de dibujo o de hilandería que perfeccionen las manufacturas o de agricultura que adelanten la labranza y los cultivos." (256)

(255) ROMERO BARROS, R.: Discursos... Pág. 29-30

(256) PESET, J.L. y PESET, M.: "La educación" en La Ilustración Extra VIII de Historia 16, Madrid, 1978.

La artesanía , es una de las áreas que merecen fomentarse, ya que son , también, foco de producción económica. Es cuando aparece el concepto de Escuela de Artes y Oficios, con el fin de desarrollar un sector tan amplio como las artes industriales o aplicadas. A este criterio responde la fundación de la Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Económica de Amigos del País (257) y la municipal de Artes y Oficios.

A este fomento de las artes plásticas contribuíran, en gran medida, los recién creados museos de Bellas Artes y Arqueológico, gracias al proceso desamortizador de Mendizábal, que llevaba funcionando desde 1.854, dirigido por Diego Monroy y Aguilera, pintor mediocre, formado en Córdoba. Precisamente sería el cargo de conservador de este museo el que trajo hasta Córdoba a Rafael Romero, en 1.862.

Al mismo tiempo en la segunda mitad de la anterior centuria, Córdoba acusaba un movimiento literario en el ambiente cultural de la población. Existía en ella un brillante plantel de escritores, historiadores y hombres de ciencia, entre los que podemos citar a Francisco de Borja Pavón, Ramirez de las Casas- Deza, Rey Heredia, García Pavón , los Ramirez de Arellano y el propio Romero Barros. Pero, sobre todo, contaba con una pléyade de poe

(257) Los orígenes de la misma fueron la ya aludida Real Sociedad patriótica de Córdoba, fundada en 1.779, y origen de la real sociedad económica de amigos del País. En 1.810 ya crea las primeras cátedras, aunque será en 1,876, cuando aparezca el concepto de Escuela de Artes y Oficios como tal.

tas entre los cuales ostentaba la primacía Angel de Saavedra, Duque de Rivas, aunque entre los menos notables, también estaban Fernández Grilo, Fernandez Ruano, Belmonte Müller, Maraver y Alfaro (258), el Barón de la Fuente Quinto (259) y sus hijos Enrique y Julio Valdeomar, el Marqués de Cabriñana del Monte, Alcalde Valladares (260), los García Lovera (261), Blanco Belmonte, Ricardo de Montis y Rodolfo Gil, cuya obra en prosa "Córdoba Contemporánea", contiene datos de gran interés acerca de las actividades intelectuales de los hombres de su tiempo.

-
- (258) Don Luis Maraver y Alfaro, primer director del Museo Arqueológico, hasta que marchó a Madrid en 1871. Cronista de la provincia y secretario de la Comisión de Monumentos. Creador del Semanario Satírico "El Cencerro", de carácter político que alcanzó gran popularidad.
- (259) A cuya iniciativa debemos agradecer la creación de los Primeros Juegos Florales en 1.859
- (260) Poeta cordobés que destacó por cantar las costumbres populares, siendo de los más fecundos en su género. En Córdoba, fueron galardonadas, entre otras, sus composiciones tituladas "La velada de San Juan", "La romería del arroyo de las piedras el día de la Candelaria" y "Romería de San Alvaro". Uno de sus más célebres triunfos fue el conseguido en los Juegos Florales que se celebraron en Sevilla en 1.880, en los cuales se concedió el primer premio a su leyenda histórica "Medina Azahara".
- (261) Fausto García Tena, fundador del "Diario de Córdoba" fue el padre de Fausto, Ignacio y Rafael García Lovera, todos ellos poetas, aunque el mejor de todos...

Todos estos hombres, es decir, la intelectualidad cordobesa se reunía, como en tantas otras provincias españolas, en el café Suizo de la capital. Allí se daban cita toda una serie de pintores, literatos, arquitectos, y artistas en general, para hablar del ritmo de la historia, del progreso y de tantas otras inquietudes de la época. Romero Barros era un asiduo de estas tertulias a las que asistían, también sus compañeros generacionales de otras provincias como Velázquez Bosco, Fidel Fita, Amador de los Ríos...

Como soporte de todas estas instituciones culturales y como un eslabón más de esta preocupación por el desarrollo cultural, a mediados de siglo nace el Diario de Córdoba, verdadero instrumento del desarrollo cultural, donde se daban cita los más diversos escritores locales, y ejemplo de la propliferación de las publicaciones de la que ya hemos hablado, encabezados por los propios directores del periódico, Fausto, Ignacio, Rafael y Manuel García Lovera.

Así mismo, como indicio de esta fertilidad cultural tenemos la puesta en marcha de los Juegos Florales, que tienen una feliz acogida en Córdoba en la segunda mitad del Siglo XIX. La iniciativa se debe al Barón de la Fuente de Quinto y se convocan por priemra vez en 1.859, aun que en 1.879 se amplían los límites del certámen, gracias

(261) ...fue indudablemente Rafael. Sin embargo el que más éxitos cosechó fue Ignacio, cuya personalidad en el cultivo de las letras y en el ejercicio de la abogacía y de la política adquirió extraordinario relieve en la sociedad de la época.

a la buena acogida del mismo. Es también en esta fecha cuando Rafael Romero entra de lleno a formar parte del jurado, sobre todo, a partir de 1.888, cuando los juegos cuentan con una sección de Bellas Artes.

Aunque, tal vez, para entender el pensamiento de estas gentes, debemos indagar en el propio carácter cordobés, sobretodo, en el de los hombres que habitaron la Córdoba decimonónica. Para ellos, impregnados, no cabe duda, por un sentimiento romántico, Córdoba aparece en una faceta completamente distinta de la que refleja el andalucismo sevillano, el granadino, el malagueño y todos los restantes.

Córdoba tiene en su ambiente vestigios de otra época en la que con el Califato fue perla de Andalucía, lo que la poetiza y la hace más sentimental, más misteriosa, si queremos. Para ellos las calles de Córdoba conservan un matiz melancólico pero agradable, lejos del bullicio y de esa algarabía caprichosa y banal, que ha hecho de la región andaluza un larde de alegría, de luz y color. Aún las calles cordobesas tienen un poderoso encanto de las evocaciones. Desde este sentimiento que mira al pasado es fácil comprender la labor de una serie de hombres que vivieron para dar esplendor a esta ciudad que había visto desfilar toda la grandeza de un Imperio. Todo ello, da ese aroma poético y misterioso que posteriormente llevará al lienzo Julio Romero de Torres.

Romero Barros vivió impregnado de este sentimiento durante toda su vida y lo expresará en su obra, donde apartado del andalucismo banal, como fue propio de muchos de sus compañeros sevillanos, reflejará su apasionamiento hacia una ciudad que empezaba a revivir.

Pero, aún hay, si cabe, un hecho más importante, ya que es en este siglo cuando se reivindica el papel de esta ciudad, que vivió durante muchos años de espaldas al Río Grande, en sus aspectos naturales, pues no sólo revivir el pasado era el deseo de estos hombres, siendo entonces cuando se potencia el papel de la Sierra cordobesa (262), hecho sobre el que deberemos meditar así como en sus implicaciones en el desarrollo de la pintura de paisaje. Siendo, de todo ello, Rafael Romero, uno de sus pioneros. El Guadalquivir y Trasierra, sin los que es imposible entender esta ciudad andaluza, están muy presentes en la obra de nuestro pintor y a partir de él, en cuantos artistas salgan de esta escuela cordobesa de pintura que él formó. Y es importante incidir en esta idea por cuanto significa un deseo de renovación y sobre todo, de comunión con la naturaleza, dentro del más estricto sentir decimonónico.

La Sierra es el refugio y el tónico para olvidar lo

(262) Pero, sin duda hemos de remontarnos hasta el Siglo XVII para encontrar los primeros atisbos de amor hacia este medio. Fue el cordobés Antonio del Castillo quién nos dejó hermosas escenas ambientadas en el campo, que nos hablan ya de una rica tradición cordobesa apasionada por la Naturaleza.

Un pintor al que fueron muy aficionados todos los miembros de la familia Romero, desde el padre hasta sus hijos los pintores Rafael y Julio, pasando por los escritos de Enrique, verdadera contribución al conocimiento del eminente pintor barroco.

que Córdoba fue y también para abstraerse de los problemas del presente, que no eran pocos. Todos los artistas del pasado siglo entendieron este mensaje relajante y por ello contribuyeron a revitalizar el papel de las ermitas, como reflejo de una vida auténticamente natural, por lo que se le da a esta zona un tratamiento privilegiado.

HISTORIOGRAFIA ROMANTICA**OPINIONES SOBRE ARQUEOLOGIA EN RAFAEL ROMERO
BARROS. EL GUSTO POR LA ARQUEOLOGIA COMO NE-
CESIDAD PARA LA RECUPERACION DEL PASADO.**

Lloremos, lloremos aunque
el mundo escarnezca nuestras
lágrimas, que sobrado motivo
nos dan los presentes tiempos
para derramarlas sobre las rui
nas de infinitas grandezas a-
cabadas, de muchos bienes perer
didos.

.Ramón VINADER.

La historia es para él, el factor imprescindible para el
progreso físico e intelectual; el conocimiento de la misma,
se hace de esta forma absolutamente necesario, y dentro de

este contexto "la arqueología es su más poderoso auxiliar, la fecunda fuente donde bebe los más seguros datos para realizar sus elevados y civilizadores fines, por la varia multiplicidad de las partes que comprende" (263)

la senda por la que va a desarrollarse su programa teórico, dista muy poco de lo que podría llamarse filosofía idealista, en el que, y siguiendo el concepto de evolución, podría contemplarse un rastreo sistemático del hombre y sus obras. El monumento, la ruina -por su forma y estructura- van a convertirse en los depositarios del espíritu de aquella civilización á la que pertenecen -de ahí el respeto que le merecen todas las épocas históricas, siempre y cuando respondan a una idea original-

El método que debe adoptar la historia, el más lógico para él, es el análisis -deductivo, para el cual la investigación arqueológica (264) es absolutamente imprescindible

(263) ROMERO BARROS, R.: "Consideraciones generales sobre el objeto e importancia de la arqueología". D.C. 2-Marzo-1.872.

(264) "consulta, estudia en las medallas, lápidas y antiguos documentos los diversos gustos, y el sello distintivo que determinan la especial fisonomía de las pasadas edades; las sigue desde su origen; observa sus vicisitudes, anota sus ideas, el grado de su cultura; el esplendor de sus artes, la base de sus procedimientos, y en su deliciosa y severa investigación, va recogiendo escrupulosamente sus dispersos y elocuentes despojos; y al par que la salva de la destrucción y del olvido, los coordina y metodiza, y de sus casi borrados vestigios recaba grandes doctrinas y preciosos elementos de útiles enseñanzas que vienen á dar impulso al desenvolvimiento intelectual de nuestro siglo, sirviendo de segura base para nuestros actuales adelantos, y abriendo así mismo una dilatada esfera á las grandes conquistas que preparan el porvenir" (ROMERO BARROS: Op. Cit.)

ble. Ello se facilita debido a ese deseo natural, del hombre desde los tiempos remotos, de inmortalidad, conseguida en este caso, a través del arte.

Por otra parte, se convertía en el mejor medio de adquirir conocimientos, cuyo aprovechamiento más inmediato era el propio del siglo. Era un perfecto sistema de control, de querer catalogar las épocas, por lo que, y sin quererlo, cayeron él y los hombres como él, en una tremenda trampa.

Nada se podía hacer sin la cooperación de una serie de **Ciencias Auxiliares**, por ello el investigador se apoya en la Geología, para conocer aquellas propiedades de la corteza terrestre necesarias para penetrar en las edades prehistóricas, o los cambios que se han producido en la superficie terrestre; la Biología, para conocer tanto la vida animal como la vegetal; la Etnología, con el fin de determinar la diversidad de razas; la sociología que ayude a comprender la forma de vida de cada pueblo; con todo ello, y con los testimonios de cada cultura material se podrá ir construyendo la historia. Esos vestigios del pasado son únicamente páginas que el hombre va escribiendo en el gran libro de la civilización.

Cada época con su individualidad, presenta unas formas absolutamente distintas del resto, hay un "tipo" de cosas para cada época, y en cada una está el "sello" individual y personal de su constructor, produciéndose todo ello en una constante marcha ascendente.

La lógica deducción de esta progresión evolutiva, es cada vez un desarrollo más amplio que lleva implícito el aprendizaje que se hace de la propia historia, como fuente inagotable de saber. "La arqueología, pues, al recorrer

la indefinida escala de la humanidad, tratando de explorar las diversas regiones donde ha dejado impresa la huella de su actividad, y de aquilatar el grado de su inteligencia, el poder de su imaginación, por las múltiples manifestaciones y conceptos que realizó en las transformaciones sucesivas, y las modificaciones que bajo tan distintas razas registra su vasta genealogía, con la elevada mira de recabar de tan larga experiencia saludables ejemplos que sirvan de estudio a nuestras sociedades contemporaneas". (265)

En esta búsqueda y rastreo del pasado, ROMERO BARROS, se encuentra con dos grandes fuentes de conocimiento, la literaria -fuente escrita- y la artística -fuente monumental-; aunque sin olvidar que el verdadero auxilio, como parte integrante de la arqueología, es la arquitectura "inmenso libro donde todos los pueblos van anotando su carácter y sentimientos dejando impresa la huella indeleble de su civilización" (266) y es su más eficaz auxiliar "porque al ir en pos del esclarecimiento de las artes y de la historia, encuentra en el examen de sus monumentos más elocuentes y perdurables testimonios" (267)

Ello le introduce directamente en la evolución arquitectónica, que no es otra cosa que la evolución de estilos a través de los pueblos que protagonizaron el acontecer histórico.

Pero al margen de esa "utilidad" de la arqueología co-

(265) ROMERO BARROS: Op. cit.

(266) Op. cit. D. C. 6-Marzo-1.872

(267) Op. Cit.

mo método histórico, hay que evidenciar que esta preocupación arqueológica entra dentro de una concepción más amplia ya que desde el seno de las Comisiones Provinciales de Monumentos -a la que él pertenecía como miembro activo- se va a contribuir de manera determinante al desarrollo de la **arqueología nacional** y como consecuencia del impulso dado a los Museos, que nacen y se desarrollan, muchas veces, al abrigo de esa preocupación arqueológica. Por "arqueología nacional" se debe entender la recuperación de los fragmentos de la antigüedad en los distintos puntos de la geografía del país. La arqueología va a proporcionar el soporte ilustrativo directo que informe el redescubrimiento romántico de las épocas pasadas, lo que iremos comprobando en cada paso dado por Romero Barros. Aunque, en un sentido más amplio, significa también, la recuperación histórica, no sólo práctica sino teórica, de todos los monumentos de la Península, en lo que fue una de las bases más asentadas del movimiento romántico y su preocupación por toda época anterior como vestigio cultural individual. En este sentido el profesor Henares ha venido a afirmar que "como paradigma de esta nueva arqueología historicista y nacionalista, quizá no haya ninguna obra tan concluyente como Recuerdos y Bellezas de España, la publicación iniciada por Parcerisa y Piferrer, cuyo primer tomo aparecería en 1.839 dedicado a Cataluña"(268)

Por ello en este apartado es de singular importancia el hallazgo que hemos realizado de una de las obras que contribuirán al mejor conocimiento de la literatura artística decimonónica, hasta ahora bastante limitada, se trata

(268) HENARES CUELLAR, I.: Romanticismo y... Pág. 39

de la CORDOBA MONUMENTAL Y ARTISTICA, (1884), escrita por Rafael Romero Barros (269), aunque desgraciadamente sin terminar. El espíritu inspirador de la obra, es el mismo

(269) Esta obra que presentamos en la documentación adjunta, pude hallarla tras una incesante búsqueda, motivada a raíz del conocimiento de la existencia de la misma y de los intentos de otros investigadores en pro de su hallazgo, y , sobre todo, por el interés documental que podría representar.

Se trata de una obra manuscrita "dibujada, escrita y caligrafiada" por su hijo Rafael en 1884.

Consta de un Prólogo de 9 páginas; una Introducción titulada Córdoba, rápida ojeada por su historia de 32 páginas. Como capítulo introductorio plantea un tema de gran importancia en Córdoba: Consideraciones históricas acerca de las Antiguas basílicas de San Vicente y San Acisclo antes de la erección de la Mezquita-Aljama, hasta la página 57. Como capítulo primero: Estudio histórico de la Mezquita-Aljama. construcción de la mezquita primitiva. Ampliaciones y mejoras practicadas en ella desde Abd-er-Rahman II hasta Mohammand Abi-Amer (Almanzor). Consagración de la mezquita. Erección de la Capilla de San Clemente del coro antiguo y de la Capilla Real. Construcción de la capilla mayor. Fundación de la Capilla de Villaviciosa. Sus reformas al estilo de Churriguera. Hasta la pág. 123.

Y un Capítulo segundo que titula: Descripción de la Mezquita - Catedral de sus capillas y demás construcciones mudéjares y cristianas. Sus pinturas, esculturas y demás objetos de arqueología y de arte que contienen. (inconcluso). Hasta la página 159.

Consta de 28 dibujos, realizados a plumilla, también, por Rafael Romero de Torres.

que sirvió de base para la composición de obras como las que acabamos de comentar y otras muchas, lo cual respondía a una ideología concreta como recuerda el Prf. Henares: "Recuerdos programáticamente concluye un proyecto ideológico que se inicia durante el Trienio constitucional del reinado de Fernando VII en torno a la revista El Europeo, que constituía una apertura a la cultura europea contemporánea (Stael, Schlegel, Manzoni, Scott, las doctrinas económicas escocesas) y una aceptación de las corrientes medievalistas..." (270)

En el Prólogo a la Córdoba Monumental, Romero Barros expone de manera precisa su voluntad de contribuir al conocimiento y protección de los monumentos del pasado. "y esos monumentos aunque mutilados informes ó reducidos a pequeños fragmentos, con tal que sus bellezas sean inteligibles á la crítica arqueológica, deben ser consideradas como otras tantas páginas gloriosas que enaltecen á su historia". (271)

El proposito está bien claro; otras ciudades han sabido preservar su pasado: "Sevilla, Mérida, Toledo, Granada, Tarragona y otras antiguas ciudades han visto publicadas las importantes reliquias que pudieron salvar del gran naufragio en que se hundió la mayor parte de la pingüe herencia, que en este país insigne dejó es profusamente repartida la fecunda actividad de nuestros padres, y Córdoba; abundante en tradiciones cual ingenua y poseedora de joyas peregrinas, y de restos, harto interesantes y estimables, bajo el doble aspecto del arte y de la historia, aun no ha

(270) HENARES CUELLAR, I.: Op. cit. pág. 39

(271) ROMERO BARROS, R.: Córdoba... Manuscrito, prólogo, A

seguido el ejemplo de aquellas poblaciones, émulas suyas y participes en más felices días de us esplendor y grandeza".(272)

En el caso de Córdoba debe ocurrir lo mismo, y aunque son muchas las autoridades (273) que han trabajado sobre Córdoba no es suficiente; opina que bien es verdad que "se ocuparon de su historia, y de publicar algunas de sus muchas antigüedades; pero estos: hablaron de Córdoba, y de sus monumentos, ó bien somera o indistintamente y con más o menos extensión según el plan que en sus obras respectivas se trazaron ó haciendo elección solo de las que exclusivamente respondían a sus gustos y aficciones" (274)

En sus premisas parece estar más cercana que ninguna otra la Edad Medieval, a la que él dedicará la parte más voluminosa de su creación. Para él los intentos de Pedro de Madrazo o José y Rodrigo Amador de los Ríos suponen sabios intentos de recuperar parcelas tan ignoradas de la Edad Media como la catedral, las basílicas cristiana, la

(272) ROMERO BARROS.: Op. cit. Prólogo II

(273) El recurre a escritores muy doctos como Ambrosio de Morales, Roa, Rivas, Ruano, Ginés de Sepulveda, Moreno, el Abad de Rute, Pérez de la Oliva, Bravo, Palomino, Cean, Ponz y ha pocos años el diligente Ramirez de las Casas-Deza"...

ROMERO BARROS,R.: Op. cit. Prólogo II

(274) ROMERO BARROS;Rafael: Op. cit. Prólogo II

la Córdoba mozárabe, visigoda, judía...

Pero no es suficiente "la falta de un libro que resuma en ordenada descripción, las artísticas reliquias que aun conserva , hace parecer á Córdoba, ante la vista del viagero y á la consideración de todos los estranos, como una ciudad en la que se ha extinguido el genio de la antigüedad, que ya nada posee de su pasado y que solo vive en los recuerdos: y no obstante; aunque abatida en extremo á fuer de los embates que ha sufrido, durante una peregrinación tan dilatada, aún Córdoba no ha muerto ante la historia y el arte.

Las diversas razas que vinieron á buscar la bondad de nuestro clima y nuestras riquezas naturales dejaron en la capital de la Bética indelebles testimonios de la predilección con que la miraban, haciéndola el centro luminoso de brillantes civilizaciones..." (275)

Esta idea tan arraigada, dentro del historicismo romántico, que viene a reivindicar el genio creador de cada pueblo es la misma que se daba para el resto del país ya que "no se trata de apreciar la existencia de diferencias sintomáticas entre los pueblos, que sería el resultado del desorden de la razón, sino de instaurar un principio estético que, a través de un nuevo canon poético, inscribe las creaciones artísticas de tales pueblos como hechos incomparables entre sí. La razón de la existencia de los pueblos es, pues, la de su capacidad de expresarse artísticamente y oponen mensajes poéticos diferentes entre sí". (276)

(275) ROMERO BARROS: Op. cit. Prólogo V

(276) HENARES CUELLAR, I.: Romanticismo y teoría... Pág.32
El subrayado es nuestro.

Todo ello parece indicar que la "arqueología nacionalista" se convierte en una necesidad; el estudio de nuestra arquitectura -la medieval viene a ser la más representativa- parece ser la solución a muchas de las interrogantes de nuestros teóricos. "Los términos de la cuestión están muy claros y son ya conocidos: arqueología, nación y estilo..."

Lo cual no podría entenderse sin apelar al genio, que marca las diferencias absolutas entre lo que es y no es arte.

El recorrido histórico que Rafael Romero pretende realizar estará centrado, sobre todo, en la arquitectura medieval. Se ayudará de las investigaciones arqueológicas, instrumento indispensable para ir descubriendo nuevos datos que permitan un mayor conocimiento de nuestra cultura; aunque es consciente de la complejidad de la labor que ha emprendido:

Graves obstáculos, no obstante, coartan mis deseos; por una parte mi insuficiencia por otra la magnitud de esta empresa; pero mi fé, mi perseverancia mi inclinación a este linaje de estudios y mi amor a esta Ciudad, cuna de mis padres, de mis hijos, en la que se deslizaron mis primeros años y los más importantes de mi vida, creando en mi corazón dulcísimos efectos, me prestaron eficaz ayuda para realizarla; mas si por acaso, mis esfuerzos fueran vanos, porque mis facultades ofrezcan solo á estos estímulos, tenaz apocamiento; aún me quedará la honra de haber sido el primero en intentarla, y en rendir el culto que há tiempo reclamaban los anales de nuestra ciudad querida. (277)

(277) ROMERO BARROS, R.: Op. cit. Prólogo VIII

Por el interés de esta obra y por la novedad que representa su hallazgo, después de que estuviera oculta, ca si desde su composición, vamos a hacer un repaso de los temas que trata en ella.

El propósito de Romero Barros era hacer una obra que compendiara toda la evolución histórico-artística -para él estrechamente relacionadas- cordobesa, con el fin de sacar a la luz su rico pasado. Pretende hacer una recopilación de los materiales -"monumentos paleográficos"- que se han ido descubriendo en los últimos tiempos con el fin de clasificarlos por secciones y por orden cronológico para tratar de rehacer "una reseña artística-monumental de Córdoba que en solo cuadro muestre el simulacro de su importancia arqueológica" (278)

El recorrido histórico-arqueológico que propone, lo hace utilizando como sistema, en todo momento los vestigios de la cultura material de cada pueblo. Teniendo en cuenta el gran número de civilizaciones que desde antiguo poblaron nuestro suelo inicia su peregrinar histórico dando cuenta de los "Túrdules, fenicios y cartagineses" de los que apenas queda algún vestigio. De los romanos y los pueblos bárbaros que él llama "los hijos del Norte" , han llegado restos aislados que permiten reconstruir de forma fragmentaria su historia, pero que dan idea del nivel cultural alcanzado, así como de su preponderancia política y económica.

(278) ROMERO BARROS, R.: Op. Cit. Prólogo VII-VIII

Sin embargo, de la Córdoba islámica y de la cristiana quedan obras magníficas y completas que permiten probar claramente "la ilustración y la altura desusada, á que subieron las artes durante aquellos dos periodos, en este pueblo á la sazón. aún el más hermoso y floreciente de la península ibérica" (279)

Esta es la razón que le conduce a centrar su estudio, de manera contundente, en este dilatado periodo.

Así la "mezquita-aljama", las iglesias parroquiales ó basílicas de Córdoba, algunas ermitas y santuarios tanto intramuros como extramuros, así como las manifestaciones de las llamadas "artes menores" de este periodo merecen toda su atención con el fin de comprobar la riqueza de nuestro pasado, "que aun conservan inapreciables vestigios que dan idea del progreso ó decadencia del arte que los produjo; cuyo examen y detenido análisis dan lugar á seguras deducciones de utilidad no dudosa para la historia artística de Córdoba" (280)

En su primer epígrafe -CORDOBA, rápida ojeada por su historia- ofrece una fúgaz visión desde el punto de vista histórico, de las grandezas de una Córdoba entonces

(279) ROMERO BARROS, R.: Op. Cit. Prólogo V

280) Op. cit. Prólogo VII

exhausta, punto de apoyo de su teoría del renacer de los pueblos.

En el siguiente -Consideraciones históricas acerca de las antiguas basílicas de San Vicente y San Acisclo antes de la erección de lsa Mezquita-Aljama- demuestra que la mezquita de Abd-Al-Rahman I se construyó sobre los despojos de una edificación cristiana., dedicada a San Vicente; dando importantes aportaciones para la historia de la Córdoba mozárabe.

En el Capítulo Primero se introduce ya de lleno en el estudio histórico de la Mezquita: construcción de la primitiva mezquita, así como, ampliaciones y mejoras practicadas en ella desde Abd-er-Rahman II hasta Mohamad-Abr-Amer (Almanzor), consagración de la mezquita, erección de la capilla de San Clemente del coro antiguo y d ela Capilla Real, construcción de la capilla mayor, fundación de la capilla de Villaviciosa, así como sus reformas al estilo de Churriguera.

Aunque en esta descripción no podía faltar las aportaciones cristianas, nos deja así, su descripción de la Mezquita-Catedral, de sus capillas y demás construcciones mudéjares y cristianas, sus pinturas, esculturas y demás objetos de arqueología y de arte que contienen.

**LA LEYENDA ARABE EN LA LITERATURA ARTISTICA DE
RAFAEL ROMERO BARROS.**

De Abderramen la mezquita
Y de Almanzor las murallas,
y el puente de Julio César,
y las vividoras palmas.

.DUQUE DE RIVAS.

Para adentrarnos con un poco de luz, en este tema tan apasionante como lo fue la propia época, partiremos de las propias palabras de Goethe "Todo lo que une es divino", que condensa de forma clara y precisa, esa constante preocupación de los hombres del diecinueve español por su más esplendoroso pasado.

Pedro de Madrazo en su Prólogo al libro de Almanzor, leyenda árabe (281) se preocupó de forma clara, por la necesidad de entender desde la época contemporánea una civilización pasada.

El mismo, como también luego confirmará Ortega y Gasset, intentó definir la cultura arábiga como el consorcio de la sabiduría griega con la fantasía oriental. El gran filósofo español apoyando la tesis que reivindica la Edad Media y el "Occidente musulmán" dirá que "La Edad Media europea es, en su realidad, inseparable de la civilización islámica, ya que consiste precisamente en la convivencia, positiva y negativa a la vez, de cristianismo e islamismo sobre un área común impregnada por la cultura greco-romana" (282).

De ahí que el acercamiento a ambas culturas únicamente pueda hacerse tras la determinación de las posibles coincidencias y discrepancias, de esas dos vertientes de vida medieval que asumen modalidades distintas "y la razón fuerte de ello es que ambos arbes -el cristiano y el musulmán- son sólo dos regiones de un mundo geográfico que había sido históricamente informado por la cultura greco-romana" (283).

Levi-Provençal (284) se pregunta, en qué medida pudo influir la cultura greco-romana en el mundo árabe mientras

(281) SIMONET, Francisco Javier: Almanzor, leyenda árabe.
Juan José Martínez, editor
1.858.

(282) ORTEGA Y GASSET en Prólogo a "El collar de la Paloma"
Pág. XIV.

(283) Op. Cit. Pág. XIV.

(284) LEVI-PROVENÇAL: La civilización árabe en España. Co-
lección Austral, Madrid, 1.982.

que afirma, la indiscutible compenetración del mundo islámico y cristiano en el occidente medieval, la cual se aprecia de forma más clara en el dominio del pensamiento, lo cual será un factor determinante en la cultura arábigo-andaluza.

Pero, sobre todo, en esta vuelta al pasado cordobés, se reiteran una y otra vez, ciertas figuras y símbolos de la ciudad que constituían la historia misma del periodo de máximo esplendor: el califato. Como fue propio de una época que mira al pasado con nostalgia, se cantó la grandeza de Córdoba, pero, ante todo, se tuvo presente:

- El puente romano sobre el Guadalquivir.
- La Mezquita.
- Las ciencias que en ella se cultivan.
- Y su Azahrà (285).

Con este recorrido cultural a través de los periodos más prósperos se pretenderá reivindicar el papel de la ciudad, como centro de poder y sabiduría, por ello, en cuanto símbolos, hay que enlazarlos para intentar el tan ansiado "renacimiento".

Por otra parte, se trataba, también de una huida de los tópicos clasicistas, para adentrarse en la comprensión de cada pueblo, de cada cultura, abordada desde su particular forma de ver las cosas.

El creador se complace -nunca mejor en un siglo cuyo distintivo fue, precisamente, éste- en observar todas las manifestaciones artísticas, valoradas, en cuanto responden al

(285) Estos puntos claves de la ciudad ya fueron señalados por un autor anónimo en la historia de Almacari, viendo en Córdoba a la más excelsa de las ciudades del mundo precisamente por estas cuatro cosas.

espíritu que las engendró, dando cuenta del grado a que ha bía llegado su propia sensibilidad. Wackenroder, defensor del artista individual y de su persoanl modo de hacer, se covertirá, también, en defensor de todas las épocas, como correspondía a un siglo lleno de individualismo:

"Belleza, ¡una palabra maravillosamente extraña! ¡Imaginad una nueva palabra para cada obra de arte! En cada una de ellas aparece un nuevo color, y por cada una otros nervios han sido creados en el mecanismo del hombre. Vosotros, sin embargo, entresacáis de esta palabra, mediante los métodos de la razón, un riguroso sistema y queréis constreñir a todos los hombres a sentir según nuestros propios preceptos y reglas, y aunque vosotros mismos sois incapaces de sentir nada.

Al examinar pacientemente todas las épocas y todos los países procuramos sentir siempre el aspecto humano de sus sentimientos y obras" (286).

Romero Barros, en este "rescate" del pasado medieval, se ocupará tanto de su historia como de su cultura, pasando por la recreación literaria.

En este acercamiento al mundo medieval y oriental observamos, asimismo, algunas de las constantes, que ya hemos anticipado al hablar de otros temas, siendo el idealismo y la constante llamada a recuperar el pasado, algunas de sus presencias más acusadas.

Motivado por el tema oriental escribió Zaida, leyenda árabe (1.890) (287); en el que observaremos que, sobre todo,

(286) Vid. en VENTURI: Historia de la crítica de Arte, Pág.179

(287) Título que sin duda recordata al que en 1.858, escribiera SIMONET, Almanzor, leyenda árabe.

lo que el autor nos dejó es un testimonio de AMOR, retazo de vida del califato. Una historia que él sitúa, en la época del máximo esplendor de este, en tiempos de 'Abd-al-Rahman III, en pleno siglo X; es decir, se traslada en el tiempo, pero no en el espacio, porque es Córdoba, más concretamente Madinat al-Zahrà; el escenario de esta bella y trágica historia de amor y pasión.

Para entender esta recreación literaria debida a la pluma de nuestro autor hay que recurrir al sentimiento que la inspiró, y hacer, una vez más, un canto a la imaginación, pues es ésta la verdadera protagonista de toda historia fabulada con el fin de deleitar. El, un hombre, que paseaba a diario entre el legado del pasado, atento siempre a hallar entre los restos un retazo de historia, de mente despierta, activa y sobre todo, creadora, no podía abandonar la idea de fantasear sobre las piedras sagradas de otros tiempos. Es algo que hace al final de su carrera, cinco años antes de morir pero que ya anticipaba en 1.880, (288) en un texto pleno de ardor romántico, de fuerza creativa y reivindicación de una época. Esa llamada a la imaginación le lleva a expresarse de la siguiente manera:

"¿Quién es el hijo de la bella Andalucía, que al contemplar desde el puente de los Césares a la vieja sultana de Occidente, no eleva su espíritu y evoca en su rica fantasía el glorioso recuerdo del pasado, intentando percibir las imágenes brillantes en que abunda, a través de la niebla en que lo envuelve el velo misterioso de la historia y la poesía?" (289).

(288) ROMERO BARROS, Rafael: Una moderna Almunia. En el antiguo alcázar árabe de Córdoba. Diario Córdoba, 21 de Mayo de 1.880

(289) Op. Cit.

Aún hará una tajante afirmación "Córdoba es todavía mu sulmana" (290), los siglos no han destruido la huella del genio de Oriente; en Córdoba aún se vive la presencia de este pasado, en sus tortuosas calles, en sus patios, en sus jardines, sus murallas...

Y es que Romero Barros veía en el Islam, el pasado esplendoroso, la activa creación... el genio en definitiva, lo cual le lleva a afirmar la indudable influencia de este arte en la propia época, a la que calificó de "glacial eclecticismo" (291).

Para afianzarnos más en el tema que ahora nos ocupa y conocer las razones que le llevaron a dramatizar un episodio de la vida musulmana, una vez más hemos de recurrir a sus propias reflexiones.

Para él la inspiración se hará más activa contemplando el arte musulmán al que calificaba de "mágico estilo", acudiendo al propio origen, al territorio del que surgió, el desierto como fuente inagotable de inspiración "ese recinto incomparable donde brotan a torrentes sus recuerdos impregnados de misterio y de poesía" (292).

Aquí estaba la clave "misterio" y "poesía" dos ingredientes indispensables para imaginar una historia lejana. Las respuestas a nuestras preguntas, las hallamos, pues, diez años antes de que escribiera esta leyenda, la cual debió estar incubando durante muchos años a juzgar por sus pro-

(290) Op. Cit.

(291) Op. Cit.

(292) Op. Cit.

pías palabras:

¿Quién ante esos muros que el tiempo desmorona, al ver escrita en ellos la historia de diez siglos, no ha creído contemplar en su exaltada fantasía las augustas figuras de los reyes omnadas? ¿A quien no asalta el recuerdo de su gloria y opulencia? ¿Quien sin emoción no considera la altivez, el ardimiento, la sensibilidad y la bravura de aquellos nobles hijos del desierto? A quien no le conmueven sus amores, sus combates, su ciega fe, su valor caballeresco, su molicie en los herenes y su amor a la belleza. ¿Quien no se finjió los hechizos de Amhrà ni ha escuchado entre el susurro de las hojas sacudidas por la brisa, los sollozos de Murchana que llora los desdenes de su regio esposo? ¿Y quien por último, no ha visto al melancólico rayo de la luna la sombra ensangrentada del gallardo Aben-Halí errante en torno del histórico naranjo murmurando el nombre de su ingrata Zayda?.

Aquí, pues, entre estos plácidos vergeles donde fue y aún impera el genio del Oriente, donde el espíritu se eleva, donde el alma gratamente se impresiona y donde hieren la vista y el oído finisimos colores y el perenne rumor de dulces armonías, conserve largo tiempo su bellezas esta modesta encantadora, comparable en galanura y bazarria a una flor delicada nacida en el Bostan eterno y del genna delicioso desprendida" (293).

Es decir con estas palabras Romero Barros nos está transmitiendo la idea de su deseo de dramatizar una historia de amor real, vivida con pasión y amargura.

Tendremos ocasión de comprobar como a lo largo de la centuria decimonónica este acercamiento se fue haciendo de

(293) Op. Cit.

forma muy diversa, tanto desde el traslado en el tiempo como en el espacio.

Ante todo hay que remarcar, que el amor es el protagonista (294) y como tal habrá que recurrir a Platón (295), pues la historia que el maestro nos cuenta está salpicada de idealismo platónico, una vez más, -lo cual tendrá plena justificación como veremos más adelante-, pero otra clase de amores también entran en juego, y de eso, precisamente, es de lo que queremos dejar constancia, al acercarnos a esta historia. Nos detendremos, por ello, en la definición

(294) Este amor como protagonista de una historia, no sólo lo vemos en Romero Barros, ya que Rafael Ramírez de Arellano en Benu-usra (1.876) considera el amor el aspecto más importante de esta tribu, y por él la destaca entre las demás, como ejemplo a imitar:

"El carácter que simboliza esta tribu es el amor; el amor llevado a su más alto grado de espiritualismo... hay amantes que jamás imprimen un beso en las frescas bocas de sus queridas, a las que ven en la soledad y el silencio, ni tan siquiera por apagar el fuego que sus ardientes corazones inflama" (Benu-Usra, Pág. 12)

Es decir, es el amor espiritual más allá del material el que va a valorarse, sobre todo, en un mundo que empieza a industrializarse y mecanizarse olvidando los antiguos valores del corazón.

(295) PLATON: El Banquete. Ed. Planeta Barcelona, 1.982. Debemos de tener presente que el Amor en el Banquete culmina en la contemplación.

de estos tipos de amor en los personajes así como de la interconexión entre ellos y qué aportes hacen a esa pequeña crónica del amor que Romero Barros quiere hacernos llegar.

Por ello y antes de profundizar en el tema tenemos que recurrir a la propia historia que el autor nos cuenta para comprobar su validez como tema oriental y romántico.

Zaida, mujer de corazón ardiente y abierto a las más grandes pasiones; alta, esbelta y elegante; tez blanca y negra cabellera, nariz griega.

Se encuentra agitada y desasosegada, metida en sí misma, reflexiva. Era hija adoptiva del príncipe Almudaffar, uno de los guerreros más valientes y temidos del Imperio, tío y primer ministro de An-Nassir.

Zaida, hermosa sin rival, tenía a sus pies los más apuestos caballeros de la corte. ¿Que podría nublar su rostro? ¿Qué la sumía en tristeza?.

Tenía como esclavo al fiel Thaleb, hombre de tez negra, alta estatura, robustas formas e inteligente mirada.

Zaida, llama y ordena a éste, su fiel esclavo que llame al mohrabit -ermitaño o sabio religioso dedicado al estudio de la astrología y de la alquimia entre los musulmanes.-

Entretanto, Zaida recibe al cadí Almondir Ben-Said, íntimo amigo y preceptor de ésta; era él un hombre de agradable presencia y de expresiva mirada. Era también un reputado filósofo y poeta a quien el príncipe Almudaffar por su talento y vasta erudición, había nombrado preceptor de su querida ahijada, a la cual instruía y constantemente acompañaba.

Este por las palabras y miradas que le dirige le da a entender que está perdidamente enamorado de ella. Su amor que

da definido en sus palabras: "Oye, Zaida, yo amo a una mujer, cuya imagen adorada forma las delicias de mis sueños y sin embargo, esta mujer con su presencia, nunda mi alma en un inmenso mar de dichas y tormentos: mi amor es más que amor, es una adoración, es un éxtasis que eleva mi alma a una región desconocida, es ese amor que flota en los espacios, esa esencia purísima que Allâh sólo concede a los fieles elegidos cual destello de la vida peregrinal: yo amo a una mujer más bella que la más hermosa hurí de las mansiones deliciosas de Al-Chânât (El paraíso de los árabes) por una mirada amorosa de sus ojos, por un beso de su boca de rubí por aspirar su aliento perfumada, diera mi existencia renuncia a la terrestre gloria, y a la vida que nos promete el Profeta, llena de encantos y de eternas delicias".

Zaida, sorprendida ante tanto amor, declara que también ella esconde otro amor, ante cuyas palabras, Ben-Said, temiendo lo peor se siente desfallecido.

El amor que Ben Said sentía por Zaida, había pasado del amor a la pasión, de la pasión a la ciega idolatría y de ésta a la locura y al delirio.

Por ello, Ben Said destrozado ante lo que veía ya un amor imposible, quiere saber, quien será el afortunado que poseerá a la bella Zaida.

Zaida ruborizada y al tiempo gozosa por la pasión, ya vislumbrada, que había despertado en el joven Cadí, confesó que su amor era un secreto que no podía revelarle, sin reparar en el rudo golpe que daba a Ben-Said.

Este apenas pudo salir de su aturdimiento, recobrado ya de aquel inesperado y brusco desengaño, una vez repuesto de seó felicidad a Zaida, se levantó y se marchó.

Al día siguiente, el morabit vino a visitarla; éste era un anciano venerable, sabio y elegido por Allâh para leer el porvenir, adentrándose con su mirada en todas las conciencias.

Zaida lo había llamado para preguntarle si el amor que le atormentaba era correspondido; el anciano vaciló en contestar pero acabó diciéndole que creía amar a un hombre y su ilusión le engañaba, ni ella lo amaba, ni él tampoco; el amor que ella sentía, le dijo, era vanidad, y el de él un máscara que encubre una perfidia; ella soñaba con un trono y él la utilizaba como instrumento para sus indeseables planes. El amor sentido por Zaida, queda así descrito por el anciano: "No has sentido amor, ese dulce sentimiento, fuente inagotable de los más puros afectos, que dejan en el alma huella profunda e inextinguible: tu amor es ese amor vulgar y efímero que no llega al corazón; es un fantasma que al tocarlo se evapora y creo que tú no has de sentir aquel amor, pues me parece, hermosa Zaida, que no tienes corazón, y si lo tienes, te late en la cabeza".

Zaida exasperada por estas palabras, le amenazó y recriminó. El morabit, únicamente había hecho lo que ella le había pedido, decir la verdad; pero sobre todo, una vez avisada podía sacar provecho de ello se veía con claridad la clase de hombre de que se había enamorado. Le advirtió que su amante no era lo que suponía ya que bajo su aspecto se ocultaba un hombre infame. Se trataba de una conspiración: "tu amante es un conspirador, no un príncipe proscrito heredero del Magreb, expulsado por los edrisitas, como quiere aparecer ante tus ojos, vive oculto aquí, no tiene domicilio fijo temiendo lo descubran; no espera a sus parciales, cual te ha dicho, para ir a conquistar el trono que te ofrece, sino conspirando contra el gran Almumenin ¡Allâh en

grandezca su Imperio! y contra el príncipe tu noble protector, y te ha elegido a tí como medio para realizar en parte sus designios".

Zaida reconoció en las palabras del anciano muchas de las actitudes de su amante, pero se engaba a creerlo. Cuando el morabit le dijo que el nombre de su amante era Abú-Aly, un liberto del Walí de Cairwan, e hijo de un esclavo que por sus delitos sufrió la muerte en Tlencen, Zaida se levantó indignada y expulsó de allí al anciano.

Este atendió su requerimiento no sin antes decirle que sabía que pensaba huir de palacio con su amante, advirtiéndole del peligro.

Veintiseis días después Zaida esperaba, la llegada de alguien, había escrito su despedida, decía adiós a Almudaffar; sin embargo antes había leído al dorso de un pergamino, escrito en tinto roja "Zaida, la espera y Allâh (ensalzado sea) te salvará".

Entonces tuvo miedo, se sintió sola; cuando apareció el hombre que esperaba, un tipo más vulgar que delicado, de aspecto regular y no desagradable, pero estudiado con detenimiento, descubriase en su mirada una expresión sombría, y en su rostro tendencias poco nobles.

Ella ahora dudó más que nunca de las palabras de su amante, ante lo cual éste se llenó de ira. El árabe vio con disgusto que Zaida vacilaba, por lo que intentó convencerla recordándole la riqueza que le esperaba, por un momento sus ojos brillaron; aunque en última instancia vió que no podía abandoar a su protector, aquel hombre que tanto le había dado. Ante lo cual él la arrastró por la fuerza, tirando brutalmente de ella. A mitad de camino apareció Almudaffar, a tiempo para impedir el rapto. Este confirmó todo

lo que el morabit le había dicho acerca de su amante; sus sucias intrigas. Tenía como plan vender a Zaida como esclava por una gran suma.

Toda aquella intriga se había descubierto gracias al valor de Ben-Said, cuyo celo y cariño por ella la habían librado de aquella infamia. ¡Que tremenda decepción! Se acordó ahora, del profundo amor de Ben-Said, de los consejos del morabit y sin embargo había sido burlada, ella la mujer más hermosa de Al-Andalus .

Vino Thaleb para ocuparse de trasladar a Mohamed a prisión, pero éste intentó escaparse, aunque no tardó en ser apresado junto a todos los que le apoyaban.

Media hora después Zida había quedado sola, fría e inmóvil, únicamente Thaleb la acompañaba atento a cualquier señal para obedecerla, y allí estuvo hasta que amaneció.

Al día siguiente Zaida había desaparecido, misteriosamente, sin que nadie la hubiera visto salir del Alcázar.

Almudaffar mandó numerosos emisarios en busca de su ahijada, ofreciendo tentadoras recompensas, hasta Abd-er-Rahmann III enviaba exploradores con el fin de encontrarla.

Ben-Said fue el primero en salir a buscarla, aunque su amor ideal se había disipado con el terrible desengaño, que daba aún el recuerdo de un ser muy querido.

Habían pasado ya cinco días y no había tenido éxito aunque se encontró con el morabit y Thaleb, éste la había encontrado, prácticamente muerta, ya que rehusaba los cuidados y únicamente quería morir; ella había entrado en agonía. Ben-Said no pudo soportar la escena, ya que debilitado, sin alimento ni descanso durante tantos días y herido en el corazón, únicamente le mantenía en pie la idea de que ella se salvara.

Thaleb, por otra parte, de rodillas junto a su señora, con viva ansiedad, únicamente quería darle la vida. Ben-Said al ver la mirada de este noble esclavo pudo adivinar el gran secreto que ocultaba, el amor que encerraba dentro de sí: "¡Pobre siervo! tú también la amas y tienes más derecho que yo a amarla; guiado por tu instinto pudiste encontrarla, yo no pude, y ese amor que como un crimen ocultas en tu pecho es más grande y más noble aún que el amor mío: yo alentaba la ilusión de que llegara a amarme, y tú ni esa dulce ilusión acariciabas; tu amor es un amor sin porvenir, sin esperanza; tu amor alienta en una esfera cielo, sin luces ni colores; tu amor navega en insegura nave por un inmenso mar sin términos ni orillas; tu amor es todo abnegación, es todo un puro sentimiento que consagras con tu vida al ser amado, a costa de heroicos sacrificios, tu amor es ese amor excepcional, ingenuo y desinteresado, exento de egoísmo, que ni aspira a recompensa ni abriga cálculos ni miras; tu diste el corazón a una mujer que nunca podría amarte, y la amas como martir que mira en lontananza, sin iras ni amarguras, la luz del Paraíso, de que no puede gozar, resignado a vivir entre tinieblas, tu quieres que ella viva, aunque no aliente para tí, y por verla feliz, soportarías a gusto tu martirio..."

Los dos hombres pedían que Zaida viviera; únicamente el amor los unía, a pesar de la diferencia de su condición social.

Sin embargo a los tres les llegara la muerte, Ben-Said, desfallecido sería el primero en morir junto a su amada Zaida; y a los pies el pobre siervo, arrollado y caído buscando la túnica de su amada, rindiéndole el último tributo.

La narración de los hechos servirá para ir adentrándonos en el tema que nos ocupa: "el orientalismo en la literatura

artística de Rafael Romero Barros" desde la óptica del Romanticismo comprenderemos que la vuelta a la Edad Media no puede darse con la mirada puesta exclusivamente en las sociedades cristianas, máxime ateniéndonos al contexto en que se movía nuestro autor.

De una forma casi natural entramos de lleno en la temática del "Exotismo", desde la particular óptica ochocentista.

Como corresponde al siglo, en concordancia con las concomitancias de la época se vuelve la mirada al mundo medieval, con el énfasis puesto en la propia cultura -más tarde aclararemos el concepto nacionalista que radica en esta actitud-. Con la erudición propia de unos hombres interesados, sobre todo, en rescatar el esplendor pasado, con el fin de ayudar al progreso presente, bastante deteriorado, por cierto.

En éste contexto y como aproximación a esta cultura, en su vertiente poético-literaria-recreación de las más antiguas leyendas árabes- hay que inscribir "la leyenda de tema árabe" de Rafael Romero titulada, como hemos dicho Zaida, leyenda árabe (296).

Se crea entre los eruditos del momento, lo que podríamos considerar una "moda" o tal vez en algunos casos una preocupación por el orientalismo. A ello contribuyó, en gran medida, las noticias que a menudo, salpicaban los periódicos, so

(296) Publicada en el Diario Córdoba de 19 de Febrero de 1.890. Aunque otros autores cordobeses habían hecho sus ensayos en este terreno: Rafael Ramírez de Arellano en el libro de Leyendas y Tradiciones populares (1.877). Fernando de Montis con el título Leyendas cordobesas.

bre la guerra de Africa, donde el corresponsal ejercía más que una función periodística una labor legendaria, motivado por un fuerte espíritu aventurero y romántico.

Sin duda, en esa vuelta hacia culturas del pasado, hemos de reseñar las aportaciones de Chateaubriand, importantes por haber abordado el tema que nos preocupa en varios frentes, dando con las claves del mismo.

Por una parte tenemos que enlazar con él para buscar ese fuerte "retorno a la religión", muy presente en los hombres del XIX cordobés, pero, por otra parte, se ocupó de la "reivindicación del oriente en obras de claro valor iniciático, como El último abencerraje o El Itinerario de París a Jerusalén, donde el viaje de los neoclásicos a Roma en busca de las fuentes del arte queda corregido en un viaje espiritual en busca de las fuentes de la religiosidad y el origen" (297) .

Siendo este el origen que viene a buscar Aben-Hamet a Granada: ¡Cuán cruel es -decía éste entre sí- el tener que recurrir a los extraños para aprender uno a conocer la casa de sus padres y escuchar de boca de personas indiferentes la historia de su propia familia y amigos!" (298). En otros casos como el de Zaida nos trasladaremos hasta la época de esplendor del califato para asistir a los amores apasionados, dramáticos y platónicos de la bella Zaida. O también nos iremos a tierras lejanas para asistir allí a un episodio más del in

(297) HENARES CUELLAR, I.: Romanticismo y Teoría... Pág. 33

(298) CHATEAUBRIAND: El último Abencerraje. Ed. Orbis, Barcelona, 1986. Pág. 112

terésante mundo oriental, como ocurre en Benu-usra de Rafael Ramirez de Arellano (299). El escritor se sumer

(299) RAMIREZ DE ARELLANO, R: Leyendas y tradiciones populares. Benu-usra.(1.876). Córdoba. Imprenta de "La Actividad", Liceo, 41. 1877.

Se trata de una leyenda recuperada por Ramirez de Arellano a partir de otra de A.F. de SCHAK traducida por Juan Valera del libro, La poesía y el Arte de los árabes en España y Sicilia; con ello se pretende dar a conocer la manera de ser de los árabes del desierto, tal cual son, motivado, sin duda, por toda esa corriente de exotismo y entusiasmo por el mundo oriental, misterioso y fantástico.

Este mismo autor, escribiría años más tarde, 1.880 (publicada en Sevilla, 1.895) una composición poética titulada Los Usras, perteneciente a su obra Cuentos y tradiciones, en esta se ratifica en lo que ya viene siendo habitual en este tipo de composiciones:

La tribu sin ribal, Dios quiso
la síntesis poner del sentimiento
Nadie cual ellos en el mundo amara
nadie muriera por amor cual ellos.

.....

Amigo, cuando muera, corre presto,
cruza el Yamana seco, encandescido,
en el encontrarás un campamento.
El de los Usras es: de los mueren
cuando sienten de amor el Santo fuego.
Allí vive mi amor, mi Botheina;
llévale mis vestidos, dí que he muerto

/.../

ge en los deleites de "los arenosos desiertos que forman el abrasador suelo de Arabia; entre las altas colinas desnudas y escuetas que coronan el Yemen, ese país privilegiado, poblado de aromáticas plantas cuyo producto forma la preciada mirra de la Meca" (300)

Aquí la naturaleza desafiante y enigmática juega un papel preponderante, como fuera también frecuente en las obras de Chateaubriand.

Esta sensibilidad hacia la Naturaleza, ponderada en su estado salvaje que ya vimos en obras como el Voyage en Amerique, Atalá o René, se acusa también en los escritores de nuestro contexto local. En este sentido, como en su día señalara Guillermo Díaz-Plaja en su Introducción al estudio del romanticismo español (301) con gran anterioridad a las formulaciones roussonianas sobre el buen salvaje, los pobladores de América y su paisaje ilimitado, virgen y único constituían uno de los elementos aportados por nuestra área cultural capaces de

(299)...

y que su dulce nombre tan querido
deje al lanzar el postrimer aliento.

Hizo un estudio crítico del arte de los musulmanes, desde su entrada en España hasta la conquista de Granada, así como de los elementos mudéjares en su libro El Arte de los Arabes en España.

(300) Op. Cit. Pág. 5

(301) DIAZ-PLAJA, Guillermo: Introducción al estudio del Romanticismo español. Colección Austral. Madrid, 1.972.

excitar la imaginación de los europeos y presente con caracteres distintivos en la común civilización hispanoamericana desde la crónica de Indias a la labor científica en América de nuestros ilustrados como Celestino Mutis (302)

Díaz-Blaja señala, cómo los textos de Colón, son en este sentido, muy interesantes, ya que se trata de una primera aproximación al salvaje ingenuo y pacífico, tan del gusto romántico.

"Pero inmediatamente la literatura española se hace reflejo del salvaje, no como objeto de curiosidad, sino como problema jurídico o, mejor aún, como problema moral" (303)

Es lo mismo que ocurre en el caso de los escritores cordobeses, para el tema oriental, -un tema que les tocaba de cerca-, debido a la fuerte islamización de la zona en que vivían, tras largos siglos de dominación árabe. Por ello hay que ir a sus tierras, recrear su cultura, inventar historias... todo ello sin olvidar el fuerte influjo que ejercieron las primeras leyendas árabes.

En este punto, hay que recurrir, sin lugar a dudas a El collar de la Paloma, también conocido por el subtítulo de Tratado sobre el Amor y los Amantes de Ibn Hazm de Córdoba (304).

Debemos tener presente que las composiciones árabes fueron una constante fuente de inspiración, recordemos

(302) Todo ello Además de ejercer su influencia en el mundo literario también sirvió para "promocionar" y empujar el desarrollo de la temática paisajística en pintura.

(303) OP. Cit. Pág. 117

(304) Traducido del árabe por Emilio García Gómez. Sociedad de estudios y Publicaciones, Madrid, 1.952.

que en la tradición árabe se coloca en primer lugar la poesía. En un principio fueron los camellos, las hazañas tribales, la bella lejanía del desierto, las fuentes de inspiración ; aunque más tarde serán -con la poesía "moderna"- los palacios, los jardines, las cacerías y los jóvenes. Aunque sin duda a los poetas orientales hay que añadir los occidentales, como el siciliano Ibn Hānī, panegirista de los fātimies y sobre todo "andalusíes". Ibn `Abd Rabbini, fue principalmente, el autor de una antología destinada a introducir en España los modelos orientales. Pero es en el Siglo XI cuando aparece Ibn Hazm, un pensador y gran poeta original -que ya hemos citado- cuyo poemas amorosos del "Collar de la Paloma", son de la mejor literatura de esa época, que nos ha llegado.

Esta poesía "andalusí" tenía, quizá, en mayor grado que la de Oriente, una fuerte motivación por la Naturaleza y el sentido del amor cortesano (al lado del erotismo).

En torno a ello, asistiremos a las disquisiciones sobre los préstamos e influencias de la poesía "romance" y la de los trovadores de Francia meridional, aún sin concretar.

Aunque la realidad estriba en unir la cultura arábigo-andaluza a través de Aristóteles y Platón, así como de sus intérpretes neoplatónicos.

Es, en verdad, un tema harto atrayente, no solo por su exotismo sino por las imbricaciones entre árabes y andaluces, produciéndose a manera de "injerto" la cultura arábigo-andaluza.

Es en la propia vida medieval donde hay que concretizar el hecho del discurrir cotidiano de la cultura arábigo-andaluza, que es, en definitiva, este libro urdido

por Ibn-Hazm, porque es un libro en el que lo importante es la acción del hombre, y sobre todo, el amor; un tema que fue entre los árabes, tratado de forma tan intensa como entre nosotros los occidentales.

Hay que tener presente, que los árabes, antes que los occidentales bebieron de autores como Aristóteles y Platon y que en ellos se dio un amor, con tantas facetas como pueda darse actualmente.

Aunque quizá uno de los temas más discutidos -y que más nos interesa a nosotros para la vertiente que abordó Rafael Romero Barros- es el del amor entendido a la manera que lo hicieron los trovadores. El hombre se complace en considerar a la mujer como algo superior a él -como se refleja en la leyenda de Rafael Romero-. Se le rinde culto, se la considera su "señora", siendo él su vasallo. Al mismo tiempo, el sentimiento de los trovadores hacia la mujer implica distancia, se la adora como una estrella en la lejanía. No está al alcance de la mano y por tanto de la caricia, no se la goza, únicamente se la echa, dolorosamente, de menos. El amor es delicioso dolor y venturosa herida. De ahí que se haya querido ver las similitudes entre este amor trovadoresco y el que entre los árabes se conoció como "amor bagdadí", siendo el tipo de amor que en la leyenda se da entre Zaida y Ben-Said y que no es otra cosa que el tipo de amor que se dio en Bagdad, como consecuencia de la inyección de platonismo acaecida hacia el Siglo IX, es decir, una vez más la raíz está en la Grecia clásica, raíz que luego, retomarian escolásticos como Santo Tomás de Aquino, al que llegó este platonismo a través de los filósofos, como Averroes. Escolasticismo que llegará hasta el Siglo XIX, como venimos comprobando a lo largo de toda la literatu-

ra artística, que estamos comentando.

Pero también se dio en otros grupos -en viejas tribus como los Udries- un tipo de amor según el cual los hombres morían de amor por renunciar al goce de la amada; es el caso de la relación entre Zaida y Thaleb, su siervo. Y como última variante se da el amor no correspondido, este es el caso de su relación con Mohamed; y no sólo no es correspondido sino que se da en su vertiente deshonesta e inmoral, del truhán que enamora con el fin de obtener algo a cambio -poder o dinero- y que en este caso tendrá que ser vengado por los dos amantes sinceros, que tendrán que responder al ultraje con sus propias vidas, siendo víctimas, en definitiva, de la ausencia de amor.

El problema fundamental que ocupaba a las inteligencias y a los corazones, era comprender de qué forma se establecían las relaciones entre la forma de vida de los antepasados más nobles y sus propias vidas, estrechados a través de uno de los lazos de unión más potentes desde que Platón lo estableciera como principio Supremo de todo cuanto existe: **El Amor**. Con el que se podría seguir un correlato, bastante aceptable del deambular de la propia existencia.

**LA EDAD MEDIA. CONCEPTO Y CONTRIBUCION
HISTORIOGRAFICA.**

Los sótanos de un edificio constituyen otro edificio, al que uno desciende en lugar de subir, y el que se alinean las historias subterráneas... como esos bosques y montañas invertidos que vemos reflejados en las aguas de un lago...

.VICTOR HUGO.

El acercamiento del maestro a la cultura de sus antepasados se produce desde la óptica de una valoración, reconocimiento y reivindicación de la calidad artística de los monumentos y obras de arte de la Edad Media -en Córdoba en su mayoría musulmanas- aunque en ningún momento pretenen

dió actualizar el arte del medioevo, como fue frecuente en otros grupos románticos.

El cristianismo y el idealismo fueron otras dos constantes. El primero, tenía un significado amplio, conceptualizado como religión y estaba sustentado en la idea de una fuerza superior capaz de regir todo el orbe (305).

El segundo respondía a la filosofía que impregnó el Romanticismo, que no era otra cosa que la filosofía idealista. Además nuestro autor halló en la Edad Media -concretamente en el Arte Musulmán, que él contemplaba a diario- el **genio creador**, el misterio, la poesía y sobre todo, el esplendor y el triunfo de una época, a la que habría que remontarse. Todo ello fue lo que le sedujo del arte musulmán, de ahí que lo reivindicase, en todo momento, criticando a quienes lo calificaron de bárbaro.

El tema no era algo nuevo, si tenemos en cuenta la repercusión que ya en la crítica setecentista habían tenido los monumentos medievales; con cierta polémica y algún que otro rechazo, comienza a detectarse la presencia -negativa o positiva- del arte medieval en los escritos ilustrados; de forma tal que algo que empieza a destacar por su "originalismo" acaba siendo la meta insuperable, a la que hay que aspirar. Ni siquiera tomaron la época como oposición a lo clásico, sino que vieron en el medioevo algo diferente. Esta es la línea que había señalado el profesor Azcárate, cuando distingue entre la calificación que merece para los ilustrados, el barroco y la

(305) Y ello es así, porque como veremos precisamente Romero Barros, destacará en Abd-er-Rahmann III, su fe y religiosidad, aunque esta no fuera cristiana.

Edad Media, "el barroquismo como degeneración del arte clásico, y los estilos medievales que se ofrecen la mayor parte de las veces no como una degeneración de lo clásico, sino como una cosa diferente. Fruto, a lo sumo, de una violenta ruptura con la Antigüedad determinada por la desaparición de la cultura antigua, en el Imperio desintegrado, que obliga a los pueblos europeos surgidos al alborar la Edad Media a buscar nuevas formas, para lo que han de inspirarse en la Naturaleza o en las formas del arte del Mediterráneo oriental" (306).

Y el **originalismo** de que hablamos, constituirá otro de los pilares en que se sustentará la nueva estética, lo que conlleva, también, una ruptura del orden, a través del desafío que se hace al racionalismo, desde una posición sensualista más acorde, por otra parte, con el nuevo "naturalismo". Con lo cual, "al final del siglo el análisis de las formulaciones originalistas nos muestra el panorama de un vasto eclecticismo, una ambigüedad que se transmite al historicismo del Ochocientos" (307)

Todo esto que sirve para el arte de la Edad Media, en general, en el caso del arte musulmán tiene unas connotaciones diferentes, al estar ante un arte no cristia-

-
- (306) AZCARATE, J.M.: Valoración del gótico en la estética del Siglo XVIII. En el Padre Feijoo y su siglo, III. Oviedo, 1.966, págs. 525-549 ("Cuadernos de la Cátedra Feijoo", núm. 18), pág. 528. Vid. en HENARES CUELLAR: La Teoría... Pág. 193
- (307) HENARES CUELLAR, I: La Teoría de las... Pág. 182

no, enfrentado a la ideología inquisitorial; aunque no fue del toso esta la razón del olvido, en que se tuvo esta secuncia del arte del pasado. Pero desde una perspectiva, más política que otra casa se pretendió la reivindicación de esta cultura que se inició desde el acercamiento filológico, pero que como señala el profesor Henares "algunos de estos trabajos revelan el desplazamiento que sufre el orientalismo español del Siglo XVIII desde un interés limitado a lo lingüístico hasta una visión más compleja y amplia del problema cultural hispano-musulmán. El planteamiento del nuevo interés hacia la cultura musulmana permite explicar la especial atención hacia este capítulo del arte medieval, privilegiado en la consideración y al estudio del pensamiento histórico-artístico del Siglo XVIII español. Será precisamente la Academia de San Fernando quien protagonice el más importante esfuerzo en esta recuperación al promover la publicación de los monumentos de Granada y Córdoba. Los informes emitidos por Jovellanos en 1.786 sobre la misma, y la propia obra, precisan el lugar alcanzado en la cultura artística de la época por el arte árabe" (308).

Pero si esta preocupación por la cultura árabe era importante, lo era aún más el reconocimiento tanto por parte de Ceán como de Jovellanos, del influjo que ejercerá la arquitectura musulmana en el arte posterior.

Si todo ello -el reconocimiento y admiración- se producían de una manera fluida, todavía quedaban ciertos recelos debido a la falta de proporción, ritmo y, en definitiva, reglas, de ahí que los autores se pronuncien con

(308) HENARES CUELLAR, Ignacio: La Teoría de... Págs. 187-188.

ciertas contradicciones como es el caso de Jovellanos, en su elogio de la Catedral de Palma de Mallorca: "Más, a pesar de que estas faltas de eurytmia y de una forma tan extraña prometen poco favorable efecto, el que produce el todo de staobra, sin ser bello ni elegante, tiene un no sé qué de grande y majestuoso que sorprende y agrada notablemente a la vista" (30º).

Un texto importante, porque ya contiene un elemento primordial en los escritores, ese no sé qué, de fantástico, de inexplicable, de agradable... de misterioso, será captado de forma tal por la estética romántica que se convertirá en una de sus definiciones más significativas.

La idea de rescatar la civilización árabe, desechando la calificación de edad oscura o bárbara, y elevarla de valoración, al considerarla, simplemente una civilización diversa, con sus propias reglas, llevará a Romero Barros a defender y mirar con buenos ojos el despojo de la Capilla de Villaviciosa de sus "borrominescos retablos" (310), que entorpecían la contemplación de la misma, lo que suscitó entre la sociedad cordobesa infinitos comentarios, la mayoría sin fundamento, apoyados, casi todos, en la defensa que se debía hacer de unos ele-

(309) JOVELLANOS: Descripción panorámica del Castillo de Bellver (Bellver, 5-mayo-1.805) B.A.E. Tomo 87, Págs 360-361. Vid en HENARES CUELLAR: La Teoría... Pág. 194. EL subrayado es nuestro.

(310) ROMERO BARROS: "la Mezquita-Catedral de Córdoba y su capilla de Villaviciosa". D.C. 30-8-1881

mentos utilizados para el culto católico, concebidos en una época de máximo fervor religioso, como era el barroco, de ahí que los enfervorizados fieles cristianos acusaran a los defensores de este despojo, de "sacrificarlo todo a su amor al arte" (311)

Con una objetividad poco común, como purista y defensor de cada época, en cuanto creación individual que responde a la propia forma de sentir de un pueblo, Romero Barros, rechaza las realizaciones cristianas de la Mezquita -a pesar de que en sus escritos se revela constantemente como un arduo defensor de la fe cristiana-, porque el genio inspirador, musulmán en este caso, siempre revoloteará entre estos muros:

Más por desgracia el primer paso estaba dado, y la edificación de este oratorio fue la precursora de otras infinitas realizadas en virtud de privilegios concedidos por los reyes y cabildo á los altos magnates castellanos para erigir enterramientos y capillas, las cuales, con la construcción de la mayor antigua, con la obra colosal de la moderna y con la innumerables altares, levantados al medio del recinto, interceptando la ingeniosa perspectiva de sus naves, han venido lentamente a trastornar el carácter singular del monumento. Más sin embargo, ni el arte cristiano, con su augusta magestad y altas oji

(311) ROMERO BARROS, R: "Descubrimiento importante en la Mezquita Aljama de Córdoba". Diario Córdoba 10-Diciembre-1.892

vas, ni las preces religiosas, ni los divinos oficios, ni sus órganos de bronce lanzando a los espacios sublimes y sagradas armonías, han podido ahuyentar de aquellos ámbitos el carácter profano que allí dejara impreso el genio sensual del Islamismo. **La Catedral de Córdoba será siempre Mezquita**, y como dice un elegante escritor de nuestros días: (D. Rodrigo A. de los Ríos en su inscrip. árabes de Córdoba) entre la obra del Islam aparece "más cautiva que señora" la Basílica cristiana. (312)

Romero Barros parece querer indicarnos que el espíritu sigue vivo, a través de los siglos, en toda obra creativa, nada pueden hacer los años venideros por cambiar este destino:

En sus naves el alma no se eleva; fuera del recinto á Dios único elevado, la oración se extingue a nuestros labios su risueña belleza nos distrae, y nuestra mente, lejos de elevarse hasta la cumbre del Gólgota sagrado, se inclina hacia la tierra y flotando en los recuerdos nos seduce con la idea de los goces materiales, y súbito nos lleva embelesados, ora a los mágicos pensiles de **madinat-Az-Zahra**, ora á aspirar las auras perfumadas que acarician los plácidos vergeles del Forat. (313)

(312) ROMERO BARROS: "La Mezquita-Catedral de Córdoba y su Capilla de Villaviciosa" D.C. 2-Septiembre de 1.881.

(313) ROMERO BARROS: Op. cit.

Es decir, por encima del espíritu cristiano, está el musulmán, inspirador de aquel recinto; una vez más hay que mantenerse fieles a la fuerza creadora de un pueblo, y hay que aprender a amarlo y comprenderlo, pero en ningún caso anularlo, porque ello será, por otra parte, imposible.

Esta defensa, esta compenetración con el arte musulmán le lleva también a rechazar la centuria pasada -el neoclasicismo- por la falta de comprensión hacia una época que ellos calificaron de bárbara "y en efecto: solo el gusto detestable que dominaba en las artes desde el comienzo de la anterior centuria, en la que la arquitectura árabe se llamaba bárbara (También llamaban bárbara á la arquitectura ojival, sin embargo de ser esta la más grandiosa, católica y sublime que ha producido el arte del cristianismo) y el odio inveterado que como consecuencia de ocho siglos de lucha, profesaban los cristianos todavía á la grey musulme, pueden explicar (sin disculpar el hecho), como el alma llegara a embotarse de tal modo y se perdiera la nación del gusto y de lo bello, hasta el punto de rozar con recia seña y encubrir con tosco muro de ladrillo y mampuesto aquellas mágicas portadas de tan relevante mérito". (314)

El espíritu contrariado, de este hombre pacífico y abierto, a floraba cada vez que la destrucción se convertía en el mejor medio de mostrar el desacuerdo con una época, denotando el desprecio y la falta de sensibilidad, hacia construcciones de valor incalculable como

(314) ROMERO BARROS, R.: "Nuevos descubrimientos en la Mezquita-Aljama de Córdoba". D.C. 10 de mayo-1.894

piezas únicas e irrepetibles, como fue el caso de su crispación ante el derrumbamiento de la casa de los Bañuelos (315), verdadera reliquia del arte mudéjar, en su propia época; o ya en otras más lejanas la insistencia de convertir la Mezquita en lugar de reunión cristiana, aun a costa de destruir la preciada obra anterior, inadmisibile desde su punto de vista y que ya hemos tenido ocasión de comentar, pero que surgía cada vez que observaba el uso de la "piqueta" por mero afán destructivo:

La belleza de estas puertas, por extremo imponderable, que con el **Mihrab** resumen el periodo más glorioso del arte mahometano, no debió de conmovier, cual cuatro antes conmoviera á San Fernando á los ... que, destruyendo por afán de destruir y con el objeto solo de labrar en aquel sitio un grosero ¡¡retrete!! , mutilaron despiadadamente los adornos de éstos, á creos y finos cual randas de delicado encaje, y las dejaron sepultadas bajo un horrible tabique, que durante siglo y medio ha estado alterando la planta regular de la Mezquita, y ocultando al pueblo cordobés este rasgo inaudito de barbarie,...

(316)

Este demostraba hasta qué punto llegaba la incuria de

(315) A este tema nos hemos referido con acasión de hablar de sus opiniones acerca del Arte Mudéjar.

(316) ROMERO BARROS, R.: "Descubrimiento importante en la Mezquita-Aljama de Córdoba". D.C. 10-12-1.992. El subrayado es nuestro.

estos hombres, detestable para él, que vio en el conocimiento de los pueblos la base que alentara el desarrollo cultural en el más amplio sentido de la palabra.

Un tema al que ya hemos aludido, y que también, tuvo sus puntos de controversia, es el de la ideología representada por el propio edificio; en el caso de la Mezquita no cabe duda que respondía al concepto de religión islámica, por lo que podía producirse un enfrentamiento respecto a la fe cristiana pero que Romero Barros, minimizó y supo entender muy bien, teniendo un concepto amplio de religiosidad, que para él hasta llegaba a tener una misma base, importaba más la fe y la creencia que el signo de la misma, de hecho admira y elogia a Abd-er-Rahman III por su ilustración y religiosidad, porque "aquel príncipe ilustrado tan espléndido y amante de las ciencias y las artes, el primero de Occidente que se hace dar el título supremo de Califa ó defensor de la fe y rey de los creyentes (Dozy, hist. de los musulmanes, pág. 62. cita de Arib y á Un-Adhari) aquel que por llevar á un grado excelso la civilización muzline, llamaron con justicia el Augusto de los reyes de Al-Andalus, y cuya grandeza hizo exclamar -a un célebre poeta islamita que nadie podía excederle en gloria y magnificencia (Ibri-Abdi-r-rabbini) " (317)

Estas diferencias de signo religioso que otros pudieran observar, a los ojos de un hombre, formado y sensible, preocupado en todo momento por el arte y sus ma-

(317) ROMERO BARROS, R: "La Mezquita-Catedral de Córdoba y su capilla de Villaviciosa"
Diario Córdoba. 12-Septiembre-
1.881

nifestaciones eran pequeños matices que contrastaban o, más bien, venían a enriquecer el sombrío panorama artístico, de hecho al referirse a lo que fue la Mezquita de Almanzor, en su época Hospital General de Agudos, llamado del Cardenal Slazar, aplaude la convivencia pacífica de estilos "Al examinar artística y concienzudamente este pequeño monumento, árabe y cristiano, inapreciable legado que dos edades nos transmiten como constante ejemplo de su saber y de la tenencia progresiva de sus aspiraciones, realizado por la poesía de los recuerdos que su carácter especial evoca, una emoción profunda embarga el alma del artista, acompañada de una sensación indefinible de placer y de melancolía: el arrobamiento estético que escitan sus bellezas, se enlaza tenazmente el recuerdo de aquel notable periodo histórico, y la mente enardecida busca en vano un monarca, que cual vaga sombra, casi desaparece tras la brillante aureola que envuelve al poderoso hajib, el cual, á favor de su osadía y de la impotencia de aquel, ya reasumiendo en sí todos los atributos de la soberanía, y émulo de los califas que le precedieron y de los que se considera sucesor, quiere superarlos, y acumula infatigable en su triunfante carro los laureles que recoge en sus incesantes combates, y mientras da tregua á su fuerte brazo, rodeado de sus amines, proyecta y levanta Aljamas y Alcázares, funda Academias y Escuelas, y aspira soberbio á alcanzar en su gobierno la elevada meta de la civilización musulmana" (318)

(318) ROMERO BARROS, R.: "La Mezquita de Almanzor en el Hospital general de agudos, llamado del Cardenal Salazar". D.C. 7-5-1873

Es significativo y curioso, a un tiempo, que en el ejemplo de su propiedad, referente a este artículo, haya señalado las palabras "ESTETICO" y "meta" -tal como nosotros

No bastarán nuestras palabras, ni el esfuerzo en intentar significar, en cuantas ocasiones, se refiere Romero Barros a la necesidad de tener muy presente esa época esplendorosa -"nuestro pasado glorioso"- , la cual debe servir de estímulo , y a la que se debe emular, con orgullo para salir del estancamiento y apatía que ensordecían el siglo.

Lamentemos que el asolador empuje de los siglos nos haya casi en totalidad derrumbado tantas y tan gallardas construcciones, y dediquémonos á conservar con religioso esmero aquellas que han llegado á salvo hasta nosotros, y aunque escasas, aún hoy constituyen el mas bello ornamento de nuestro suelo: así rehabilitaremos ante el mundo ilustrado nuestra decaída fama, y evitaremos que en absoluto se estinga con nuestro crédito el último destello de aquella suntuosa arquitectura oriental, espresión genuina de un pueblo altamente civilizador, y una de las más preciadas joyas de : la corona que un tiempo orlaba las sienas del Andaluz musulmán. (319)

El instrumento que debía hacer florecer el presente era, sin duda, la arqueología , que serviría para esclarecer el pasado histórico y acercaría aún más los pueblos,

(318) ... lo hacemos-, con la que viene a demostrar, cuales, precisamente, su aspiración primera, que ahora nos esforzamos en demostrar, ignorantes, tal vez, de que la mejor prueba son sus propios actos reflejos o inconscientes....

(319) ROMERO BARROS, R.: Op. cit.

convencido de que bajo el suelo que pisaba y bajo los cimienos de los nuevos edificios, en los campos estaban los restos de grandes necrópolis, en definitiva allí dormía el espíritu de otro tiempo... "los despojos venerables de aquellas fantásticas creaciones del arte arquitctónico, en las cuales el Genio de Oriente, alentado por un pueblo culto y poderoso, acumulé tantos prodigios; y que exhumados de su tumba secular y sometidos á la investigación arqueológica, ésta; en ellos hallaría abundantes datos para esclarecer la historia de la insigne Medina-Andálus" (320)

Pero Córdoba adolecía de un mal, común a otras tierras y que le había mantenido apartada del progreso cultural. "Por desgracia no vemos en Córdoba siquiera el buen deseo de removr estas ruinas, que guardan palpitantes un mundo de recuerdos, llenos de misterio y poesía" (321)

"Misterio " y "Poesía", eran palabras claves de recia significación que acercaban aún más a nuestro autor a sus correligionarios, a los que él continuamente apelaba, como huyendo de la soledad cultural en la que, en ocasiones, parecía encontrarse; al menos esa indife^rencia que dominaba en Córdoba se contrarrestaba con la de aquellos que enseñaban a amar y respetar los monumentos. Era la opinión de que el amor hacia los res-

(320) ROMERO BARROS, R.: "Un recuerdo de Medina-Andálus".

Diario Córdoba 12-Julio-1.887

(321) ROMERO BARROS, R.: Op. cit.

tos del pasado sólo podía hacerse desde el conocimiento profundo y por tanto la investigación, una vez más, se hacía imprescindible. Esos hombres a los que él constantemente alude y que le ayudan a explorar el pasado, eran entre otros, Sacy, Guirault de Prangey, Dozi, Schak, Lozano, Conde, Simonet, Gayangos, Fernandez y González, Amador de los Ríos (D. José) Madrazo y otros muchos eruditos nacionales y extranjeros, celosos exploradores de la cultura, en este caso hispano-árabe (322)

-
- (322) Romero Barros siempre cotejaba sus opiniones con la de otros eruditos de la época, que en la mayoría de los casos eran también amigos, aunque en no pocas ocasiones recurría, también a los cronistas de la época. Entre los libros que sabemos consultaba está la compilación de tradiciones arábicas que un autor anónimo hizo titulada Ajbar-Machumúa, también las Historias de Al-Andalus de Aben-Adhari, traducidas al español por D.F.F. y González, los escritos conocidos de Al-Makari, que llegaban hasta él, casi siempre, de la mano de Rodrigo Amador de los Ríos y sus Inscripciones árabes de Córdoba. Asimismo recurría a aquel más lejano en el espacio R. Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne jusqu'a la conquete de l'Andalousie par les Almoravides (711-1110), 1.861 y de 1.881 Recherches sur la'histoire et la litterature de l'Espagne pendant le Moyen age. Y a Romey: Historia de España y Reynaud, invasión de los árabes y de Madrazo: Bellezas de España

ROMERO BARROS Y LA EPOCA MOZARABE

Cristiana fue la arquitectura de las Catacumbas; santificáronse las basílicas con la presencia de la Religión; pero ni unas ni otras construcciones eran de tal naturaleza, que pudieran servir de perpetuo modelo para las iglesias cristianas.

.VINADER.

Al margen de esta insistente energía que el maestro pone en hacernos sentir esa máxima época de esplendor cordobés, otras épocas, relacionadas con esta serán objeto de atención y preocupación, nos estamos refiriendo al mozárabe y mudéjar.

Ante los escritos de Romero Barros llegamos a vislumbrar el grado de sensibilidad que acogió a este hombre que supo entender a cada cultura y a cada pueblo, en la línea que ha**bia** abierto Wackenroder (323), cuando nos invitaba a sentir, en todo momento el corazón humano, acercándonos a sus senti**mi**ent**os** y sus obras desde una perspectiva tolerante y filan**tr**ópica.

Al margen de su insistente defensa del califato -como época de máximo esplendor cordobés- llegará, así mismo, a comprender, esencialmente -en esencia-, otras épocas como fueron la mozárabe y mudéjar.

Si de los musulmanes habían destacado su arrojo, su genio creador, su poesía, su sensibilidad y hasta su religiosidad, en el caso mozárabe son la fe y la opresión, los aspectos que convierten en interesante a este pueblo.

Ese mantenimiento de su cultura, aún bajo el yugo enemigo, martirizados y oprimidos, convierten a este pueblo en un nuevo héroe (324) "que además puede considerarse como un testi-

(323) Este aspecto ya lo hemos comentado al hablar de su pensamiento estético en relación con el arte cristiano.

(324) En el caso de Romero Barros esta alabanza era la justa para un pueblo oprimido, sin olvidar el entusiasmo que sentía por la civilización musulmana, pero en otros casos como el de Pedro de Madrazo, en el prólogo a Almanzor leyenda árabe, ello se hacía más patente cuando se ñalaba su repudio a todas las costumbres árabes: concu**bi**nato, esclavitud, poligamia... es decir, todas las cuestiones que afectaban a la religión cristiana, empezándose a vislumbrar una extraña mezcla entre recreación árabe y mentalidad cristiana propia de la cultura decimo**n**ónica, siendo esta la razón de que se cantaran las hazañas de los mozárabes, como héroes de la persecución y -
símbolos de la fe cristiana.

go fiel de las congojas y terrores de la Iglesia, iluminados por los vivos esplendores de la Atenas musulmana, aparece en nuestra edad, cual un mágico espejo, en el que se nos revela aquel periodo memorable con sus luchas y martirios, con sus victorias y horrores, y a través del cual parece que se escuchan los sollozos de la grey sumisa y oprimida, los gemidos de los mártires, el rumor de sus plegarias y sus cánticos de gloria, como si sus ecos, flotando eternamente en las alturas, se sintiera aún vibrar en el espacio" (325).

El caso de los mozárabes era interesante, en Córdoba, porque estos se habían refugiado en la Sierra, creando comunidades, en monasterios apartados, dedicados, únicamente, a la meditación "en terreno regado con sus lágrimas y fecundado con su sangre" (326), según las alabanzas que encierra el epitafio que Romero Barros había estudiado en el artículo comentado "Una lápida mozárabe del Siglo X".

Esta es también la Sierra que servirá de inspiración a los artistas del XIX, en una constante búsqueda del medio natural y de las raíces (327).

Más tarde, en 1.895, unos meses antes de morir, escribirá un artículo titulado "Un recuerdo de la Córdoba Mozárabe" (328)

(325) ROMERO BARROS, R.: "Una lápida mozárabe del Siglo X"
D.C. 8-Junio-1.892.

(326) Op. Cit.

(327) Este aspecto ya lo hemos señalado en el tema 5.2.

(328) ROMERO BARROS, R.: 3-Agosto-1.895.

en el que la historia de este pueblo parece reducirse a la historia de la religión cristiana, desde los primeros años de la Iglesia hasta el sometimiento del pueblo musulmán, pasando por la descripción pormenorizada del resto encontrado, perteneciente a la civilización, que servirá como punto de apoyo a la investigación histórica "el cual no so lo es estimable como expresiva nota con que se enriquece el libro de las artes patrias, sino porque viene a ministrar un nuevo e interesante dato... (329).

Además, al interés aludido se añade otro más sentimental, si queremos, "si consideramos que ha visto prosternarse ante el altar de la fe a cien generaciones; que su aspecto, disipando en parte las tinieblas que envuelven el pasado, evoca en la mente del artista y del hombre pensador el recuerdo de trágicos sucesos, de tradiciones piadosas y sacri ficios sublimes que enaltecen las glorias de la Iglesia que ante dicha reliquia se representaron las antiguas escenas del drama del Calvario..." (330).

En este nuevo valor religioso, tna ensalzado y elogiado estaba también la debilidad de su propia teoría estética, ya que estamos con Venturi cuando señala: "y las obras de arte se aprecian mucho más, por su eficacia religiosa, ver dadera o aparente, que por su valor artístico, y se estudió la Edad Media, o para comprender su realidad, sino para pre sentarla en tanto que, modelo de una determinada nobleza de sentimientos, caballerosidad y religiosidad, para cantar las

(329) ROMERO BARROS, R.: "Un recuerdo de la Córdoba Mozárabe" D.C. 3-Agosto-1.895. El subrayado es nuestro.

(330) Op. Cit.

maravillas de la fidelidad, la lealtad y la generosidad. En cuyos conceptos no tan solo se diluía la estética, sino también la historia" (331).

(331) VENTURI, L.: Historia de la Crítica de Arte. Pág. 171.

. EL ARTE MUDEJAR. LA SINAGOGA

Cuando las cimas de nuestro
cielo
Se raunan
Mi casa tendrá un techo
.Paul ELUARD.

En Córdoba los restos de la arquitectura mudéjar no eran muy abundantes, aunque entre los más notables que esta ciudad conservaba estaba la casa llamada del Indiano (332), y estaba situada, bastante cerca de lo que fue el

(332) Esta casa perteneció al mayorazgo que fundó el Comendador Fray Luis de Godoy, al fin del siglo XV, y lleva el nombre de Casa del Indiano, por haber pertenecido á D. José Vicente Zabala Godoy, Ponce de León, presidente en Indias, aunque en el Siglo XIX pertenecía a don Rodolfo del Castillo.

barrio de los Judios, hasta 1.492.

Para él, el siglo XVI, contra lo que pudiera pensarse es una época de honda crisis para el arte, ya que el Islam y toda su energía había caído "sus obras habían sido destruidas al empuje de violentas tempestades, pero el genio del arte, de aquel arte seductor que embriagaba los sentidos con sus fábricas gallardas, impregnadas de belleza y de poesía, estaba aún arraigado fuertemente en las sociedades cristianas, cual legado de aquel pueblo generoso, heroico y noble, a quien debían valiosísimas preseas de cultura y de progreso"(333).

Ante este panorama, poco se podía hacer o sentir; en su opinión la reconquista había menoscabado tanto los genios de Oriente como Occidente, y ahora solo de una conjunción de fuerzas, de borrar heridas podía surgir algo nuevo "el arte de la Cruz, depuestos ya sus míticos escrúpulos y prendado del esplendido atavio del arte muzlemita, se había enlazado a este con fraternales vinculos, y la arquitectura mudéjar, fruto de este peregrino maridage, venía durante tres centurias erigiendo construcciones religiosas, militares y civiles en las cuales se avenían a maravilla las formas y elegantes lineamientos del arte de la fe, con las galas del arábigo, el que, con sus risueñas tracerías, filigranas y axaracas templaba la severa magestad del ideal católico"(334).

Lo viejo y lo nuevo, salía a relucir, y en el arte se aplicaban las mismas leyes que a la humanidad. El nuevo cambio que él aceptaba como natural le producía cierto miedo,

(333) ROMERO BARROS, R.: La Casa del Indiano. D.C. 7-Julio-1.891.

(334) Op. Cit.

ya que un arte juvenil y arrollador, venía a sustituir las formas ya gastadas de otro ya exhausto. Nuevas ideas sepultarían las viejas tradiciones de la edad romántica.

La Casa del Indiano, se construía, para él en medio de una medición de fuerzas entre arte antiguo y moderno (335).

Aunque él admiraría y defendería una vez más la pureza de formas y cuando otras edificaciones como la Casa de los Bañuelos (336) y la de Rodrigo Méndez de Sotomayor habían mezclado elementos antiguos y modernos, la Casa del Indiano se había mantenido fiel y no observaba el más pequeño perfil decorativo, que recordara el influjo, ya extendido, de la nueva escuela clásica (337).

(335) Véase los comentarios acerca del Renacimiento donde hemos explicado el "rechazo victorioso" que se hacía en torno a los nuevos aires que venían de Italia.

(336) Véase el comentario sobre esta edificación.

(337) Para Romero Barros la originalidad de esta edificación radicaba precisamente en la extraña conjunción de sus elementos: "La causa que estudiamos, si bien ni en su atavía, ni en sus líneas generales, aparece contagiada por la gentil influencia de la nueva arquitectura, no ostenta, sin embargo, el carácter de las fábricas ojivo-mudéjares: en su gallarda himafrente se ve la conjunción de las dos antiguas artes; pero aisladas entre sí, y decorando cada cual las dos únicas zonas de anchura desigual, que comparten la fachada, ofreciendo un aspecto general y no común, notable por su gracia y su belleza" Op. Cit.

No contento con el arte que llegaba de Italia, el maestro observaba con curiosidad, la extraña mezcla de elementos que se producían en una época caracterizada por el cambio que se estaba produciendo, aunque irregular y lento; ejemplos, había varios porque además de esta casa que estamos comentando "cuando en Córdoba ya casi dominaba el arte clásico en varias construcciones palaciegas y había invadido los templos y asaltado el mobiliario e indumentaria litúrgicos, se edificaba la portada de San Jacinto, obedeciendo a los antiguos ideales, y Enrique de Arfe construía la bellísima Custodia, protestando del espíritu pagano de la escuela intrusa, extremando a maravilla, en aquella hermosa nube de pináculos, agujas y arbotantes, de plata idealizada, erizados de sutiles filigranas y frondarios, la representación augusta del drama religioso y la elegancia y magestad el ideal cristiano." (338)

Es decir, seguía con su defensa de la edad más querida para él. Pero además de cantar las glorias del pasado, el objetivo de su estudio, y así lo declara, era llamar la atención sobre la importancia que tenía la conservación de construcciones antiguas, raras y únicas, todavía presentes en Córdoba; ya que como testigos de otra época, valoradas, precisamente por sus diferencias esenciales, ayudarían al estudio del arte y de la historia, como sabemos, su constante preocupación.

Además este rescate de lo antiguo también estaba lleno de lo que él llama "amor patrio", porque era el único medio de salvar a España de la incuria la frialdad intelectual y la dejadez a que había llegado.

(338) Op. Cit.

Y ahora en el caso concreto de la arquitectura mudéjar veía el fruto de la reconciliación.

En el caso de la Casa de los Bañuelos, su crispación llegaba a un estado límite, frustadas sus fuerzas para detener la destrucción de un edificio que él consideraba "por extremo interesante, no solo por su edificación rara y sencilla y por el tipo original que ostenta, cuanto porque pertenece a ese ciclo histórico, otable en los anales del arte, en que se asocian y compenentran las tradiciones del estilo mudéjar, cercanas ya a su término, con los primeros ensayos del renacimiento, iniciados en España en el último tercio del Siglo XVº.

Y no porque este maridage de ambos gustos en general, ofrezca novedad o rareza, lejos de eso, es natural y frecuente en el progreso del arte, verlo realizado a maravilla en esta y otra clase de edificios de su época: más en el que estudiamos, está de tal manera avenido y concertado, que si no aventuramos el decir que le imprime una faz única entre todos los congéneres que cuenta la península respecto a los de Andalucía, si la ofrece por extremo excepcional y peregrina, y este es a nuestro modo de sentir su mayor mérito" (339).

Es un edificio que él sitúa en el Siglo XV, y que reúne las características especiales, que le hacen parecer raro, y sobre todo, único, siendo además portavoz de esa arquitectura de que hemos hablado que aparece en el periodo crítico, cuando se están dando los últimos coletazos del arte anterior y por tanto, "se ve la resistencia que el arte indígena, opone a la invasora tendencia del arte del renacimiento". Se trata por tanto de una fábrica original e híbrida en la que alternan el influjo clásico, el morisco y el mudéjar, engen-

(339) ROMERO BARROS, R.: La casa de los Bañuelos. D.C. 20-Ju-
nio-1.891

drando una mezcla de elementos diversos, habilmente combinados, no muy fácil de encontrar en otras construcciones de su época; pero que hoy, desgraciadamente ya no podemos eliminarla, ni estudiarla porque, a pesar de todos los esfuerzos de este hombre desapareció, para ser sustituida por una calle, con el fin de dar mayor movilidad a los transeuntes... el progreso, el progreso una vez más el progreso.

Este tema que entronca directamente con el Arte Mudéjar, lo aborda al pie del hallazgo de lo que fuera SINAGOGA del último periodo de la Edad Media. El pueblo judío oprimido y asediado por los árabes, en un tiempo, poco a poco fue asentándose y creando sus academias y sinagogas (340). Pudieron asentarse en ciudades como Toledo, Granada, Córdoba y Sevilla, donde vivían en barrios amurallados y se les autorizaba a reedificar sus sinagogas.

Para nuestro autor no fueron, en verdad, artífices hebreos los que se ocupaban de las construcciones judías, ya que eran hombres más dados al estudio de las ciencias, al tráfico, el comercio y la usura. De esta forma y a falta de una nacionalidad y la necesaria independencia, les era muy difícil practicar las artes, por lo que hubieron de utilizar los conocimientos de los alarifes mudéjares.

En este caso va a seguir un riguroso método históri--

(340) En este estudio sobre los judíos, sigue otro más importante y que él conocía muy bien, Estudios sobre los judíos de España de D. José Amador de los Ríos.

co (341), buscando datos que puedan ir hilvanando la historia de los judíos en Córdoba (342).

Acuso, por otra parte, las influencias de la siempre deslumbrante arquitectura oriental en los templos hebreos.

No perdiendo en vista su idea de que unas épocas suceden a las otras de modo natural, en una imbricación general de los periodos históricos, el edificio que va a estudiar, la sinagoga cordobesa lo sitúa en el puente trazado entre la Edad Media y el Renacimiento, en ese periodo histórico que él estudió tan bien, de interrelación entre artes antagónicas que darían como resultado obras eclecticas, heterogéneas, e híbridas; en el mismo periodo que corresponde al mudéjar y que ahora se estudia también para el arte de los judíos.

Considerando la Sinagoga, como un ejemplo del arte mudéjar, nacida en nuestro suelo, en un momento de honda crisis para el cristianismo, hizo florecer una de las más interesantes fases de la arquitectura española: "Principio es, generalmente aceptado, y que constituye la firme base de los estudios crítico-arqueológicos, que todas las edades imprimen a sus monumentos de arte el sello especial de su carácter, de su íntima y social y de sus tendencias y aspiracio-

(341) Para el estudio de este tema Romero Barros tenía en su biblioteca libros como el Catálogo de Obispos de Gómez Bravo, o la Palestra Sagrada de D. Feria, con la ayuda de los cuales pretende demostrar si la edificación que se ha descubierto es o no la antigua Sinagoga.

(342) Trabaja el archivo de la Catedral donde había una copia de la Bula de Inocencio IV, Libro de las Tablas, que de muestra la existencia de la antigua Sinagoga.

nes: por lo cual, dada la peculiar disonomía que estos en todas épocas, en sus sucesivos desarrollos mediante el arte respectivamente ofrecen, no es difícil, ni aún tampoco sería de dudoso resultado, para el historiador y para el crítico, aquilatar su mérito absoluto, su apreciación estética, no menos fijar con la evidencia del acierto el momento histórico en que cada manifestación artística ha sido concebida y realizada.

A favor de esta ley fundamental, esclarecida no ha largos años por la intervención luminosa y la creciente actividad de la investigación arqueológica, que destruyera graves y trascendentales errores, el poder puntualizar con certeza el genio respectivo, la especial ilustración de épocas diversas en usos y costumbres, y determinadas civilizaciones, de creencias y religiones opuestas, circunstancias aún no determinadas o tal vez desconocidas por los ultra-clásicos del pasado siglo" (343).

Es decir, lo importante es entender las circunstancias históricas, la motivación y entesacar del genio inspirador de cada época lo que de creatividad tiene, con lo cual veremos a valorar, una vez más, esta actitud romántica que le conduce hasta Wackenroder y otros teóricos de su generación.

Aunque todo ello ha llegado bastante deteriorado, habiendo sufrido diferentes reformas, ya que fue ermita de Santa

(343) ROMERO BARROS, R.: La Sinagoga de Córdoba, hoy ermita dedicada al culto bajo la advocación de San Crispín. Boletín de la Real Academia de la Historia, Tomo V. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1.884. Págs. 246-247.

Quiteria dedicada al culto de San Crispín (344).

En la búsqueda de la influencia parece ser que las del arte Nazari quedan claramente reflejadas; así como sostiene la comparación con la Capilla de Villaviciosa.

Sea como fuere, no deja de manifestar la importancia que tiene "para poder valorar con ulterior aplicación y útil aprovechamiento una de las más curiosas fases que ofrece en su desarrollo la arquitectura cristiana, en tan profana como peregrina exornación desde la segunda mitad de la Edad Media hasta la luminosa aurora del renacimiento" (345).

Para ese conocimiento, que tanto ansía necesitamos que los testigos históricos perduren por ello hay que lanzarse a la defensa del patrimonio, lo cual parece ser el único objeto de sus escritos (346).

(344) "Nada más que sea notable a nuestra vista ofrece esta preciosa y venerable fábrica, en un tiempo tan delicada, gallarda y elegante, y hoy tan decrepita y gastada, más que por la acción del tiempo, por las ridículas reformas con que de una manera tan arbitraria e inconsciente ha sido despiadadamente destrozada" Op. Cit. Pág.257.

(345) Op. Cit. Pág. 261.

(346) "Excitados, pues, por nuestro amor a las artes, e interesados por el buen nombre de esta ciudad, por sus pasados timbres tan privilegiada; y afiliados a una corporación respetable, a la que los altos poderes tienen confiada la conservación y custodia de todos nuestros importantes monumentos, nos creemos obedientes a la ley imperiosa del deber al elevar nuestra voz con las de todos los amantes de las glorias nacionales, secundando las gestiones practicadas por la corporación expresada, solí

(346) citando la restauración de este pequeño templo, a nuestro sentir ni difícil ni en mucho dispendiosa, el eficaz y poderoso apoyo, así de nuestro dignísimo prelado, que ya solícito ha acudido a reparar sus más visibles deterioros, como el de los incansables cuerpos provincial y municipal, que tan manifiestas pruebas vienen dando de la inteligencia y patriotismo" Op. Cit. Pág. 263.

EL RENACIMIENTO EN LA VISION ROMANTICA DE
RAFAEL ROMERO BARROS

El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarselos con los dedos...

.WÖLFFLIN.

Una época -Edad Moderna- que él vio como una evolución normal del devenir histórico, pero que fueron sus Ideas, tan enfrentadas al ideal medieval -y romántico por extensión- lo que le produjo ciertas reticencias a la hora de enfrentarse a la misma. Por otra parte y en ciertos aspectos, él la veía como imitación - época palingenésica- y exceso de reglamentación -espí-

ritu de escuela intolerante- (347). Época de "plagios incoherentes y frívolos engendros". Su estética estragada respondía a la de un arte en decadencia, con su "doctrina neoclásica". Todo ello hizo que su entrada en España no fuera fácil; para él, una enfermedad de la que había que zafarse, de ahí que el arte tanto ojival, como mudéjar, intentarán defendense de este nuevo arte, aún cuando con su seducción, llevaba las de ganar por ser fuerte y joven. Lo que se produjo fue "un rechazo victorioso" hasta el punto de que una vez vencidos dejaron sus huellas, también, en el nuevo arte que se creaba.

Más que nada esta poca predisposición receptiva se debía a los males que podía producir un arte importado, que acabaría con el nacional; a lo que se podía sumar el carácter del mismo: pagano, imitativo, racional en exceso....

(347) Para tener una idea de lo que para él representaba la Edad Media en contraposición a la Edad Moderna nada me jor que acudir a sus palabras:
 "La Edad Media, aquella edad caballeresca, sentimental, romántica, con sus castillos feudales, sus palenques, sus héroes y trovadores, con sus guerras religiosas, sus galantes aventuras y sus proezas fantásticas y da ba paso a la Edad Moderna, retrato de la antigua, que cual astro que se oculta durante quince siglos, para volver a mostrar su luz radiante, al fin aparecía, en alas del tiempo, después de dilatado eclecse, restaurando las ideas, desterrando las antiguas tradiciones y extendiendo lentamente por España sus étnicas doctri nas por medio de una grande y duradera evolución, que pudieramos llamar palingenésica" (RAFAEL ROMERO BARROS: La casa del Indiano. D.C. 7-Julio-1.891).

es decir totalmente enfrentadas a las ideas que pretendían imponer los románticos.

A pesar de todo ello, sus intenciones, en todo momento, de objetivizar el arte -aunque como se verá ello será imposible- le lleva a reconocer ciertos aspectos positivos, por una parte -y como ya hemos observado- la implantación del Renacimiento venía a ser algo natural en el acontecer histórico; por otra parte se producía una época política e intelectualmente favorable; las sociedades europeas cambiaban rumbo al progreso, aumentaba el saber extendiéndose a todas las esferas, mejorando la condición de las clases más populares. La razón se imponía, el feudalismo empezaba a disiparse, y por tanto la independencia parecía conseguirse. Mejores comunicaciones, más industria y más conocimientos parecían el signo del nuevo siglo. Con este mismo progreso de ideas llegaba el principio de libertad; todo ello alabado y aplaudido por el maestro empezaba a tener su otra cara, precisamente el malestar llegaba de la mano de las ideas religiosas, "el adelanto científico iba entibiando el entusiasmo religioso, y el derecho a enseñar, exclusivo de los centros monásticos, se seculariza, y la enseñanza católica extingüíase a la vez que se acrecía la tolerancia eclesiástica... Del seno mismo de los santuarios nacía la duda y el decrecimiento, y la herejía, que en el precedente siglo fuera contenida por el ínclito monje cisterciense, reaparecía amenazadora en la parte sur de Francia al amparo de los príncipes inculcando su eversivo influjo, restaurando las doctrinas maniqueas, arrancando ecos bastardos a la lira provenzana, persiguiendo a los católicos y extendiendo su influencia, sin temor a las hogueras del terrible tribunal denominado Orden de Cristo; circunstancias todas que debieran contener más que ayudar, a aquella mani-

festación de la Arquitectura cristiana" (348).

Tras esta disertación podremos comprender, el repudio constante de un arte que reproducía el de la Edad Antigua, con lo cual el espiritualismo que exaltaba a la arquitectura ojival se extinguía con la Edad Media y en su tumba nacía el materialismo de la Edad Moderna.

Ello venía a significar que "en la esfera del arte, a la exaltación del espíritu sucede el esplendor de la materia; a la idea de lo infinito, la de lo material y humano, y al culto de lo ideal, el de la belleza física" (349).

La honda crisis de que siempre habla nuestro autor con la llegada del Renacimiento, se produce, precisamente por esta idea que hemos desarrollado, según la cual ante la aproximación de dos artes se produce un momento de vacilación, ya que representa a dos edades que se excluyen, en defensa de unos principios antagónicos. Esto es el principio de una evolución que nos llevará por todas las fases que para Romero Barros tuvo el Renacimiento, en las cuales, es decir, en la aceptación o rechazo de las mismas estuvo presente el propio planteamiento de sus ideas estéticas.

(348) ROMERO BARROS, R.: La Arquitectura española del Siglo XVI. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, año X, nº 17, 15 Sept., 1.888, pág. 133.

(349) ROMERO BARROS, R.: La Arquitectura española del Siglo XVI. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, Año XV, nº 18, 30-Septiembre de 1.888, pág. 141.
Remitimos también el tema de la Belleza, que hemos tratado en otro apartado y que nos ayudará mejor a comprender este concepto, en tanto en cuanto entendamos el concepto de Belleza Objetiva y Belleza subjetiva, Belleza ideal y Belleza física.

Sin perder de vista la arquitectura ojival-mudéjar, con la que el Renacimiento surgió, se dio entrada al nuevo estilo, en una lucha de elementos, hasta que la nueva Arquitectura implanta totalmente el dominio de sus formas, aunque todavía sin desprenderse ciertos rasgos de la antigua "De este laborioso enlace surge, pues, la arquitectura del primer periodo, de faz especialísima, de heterogéneo carácter, que en España y fuera de ella se ha distinguido y se distingue con la denominación de plateresca denominación... tan insustancial y deficiente como exenta de sentido propio para designar ante la crítica con filosófica exactitud a esta bella arte cuyo ideal ejerció tan decidido influjo en las regiones de la ciencia, de las letras y de las industrias, en uno de los más notables de la cultura española" (350).

No tardaremos en descubrir las razones que le inducían a opinar de esta manera -dónde lo único que discutía con ahinco era la nomenclatura- ya que en esta arquitectura veía los recuerdos de la Escuela clásica, evocados por Dante, Giotto, Arnolfo y Brunelleschi, a la que se unían los sabios y artistas orientales, que difundieron su arte a través de Italia por todo Occidente. Pero, además los recuerdos y tradiciones visigodos, árabes, almoravides, "abbaditas", gótico-germánicas... con lo cual se formó una "mezcla peregrina de exóticos y propios elementos un conjunto singular y ecléctico" (351).

Es decir, una vez más recurría al exotismo oriental y también una vez más destacaba el carácter de lo nacional,

(350) Op. Cit. Pág. 142.

(351) Op. Cit. Pág. 143. El subrayado es nuestro.

lo cual valoraba él de forma muy positiva porque con ello quitaba entidad al arte intruso -el italiano- y reducía el efecto de una pura imitación del arte antiguo. Aunque la valoración más importante la haría cuando deduzca de todo esto que "la Arquitectura del Renacimiento en Italia ofrece un aspecto muy distinto del que presenta la de España en su primer periodo" (352), en una búsqueda y reivindicación de las raíces autóctonas. Y tuvo, como no, su explicación religiosa, pues a pesar de que Roma brindaba unas ideas paganas, España influida aún, por el cristianismo, arraigado fuertemente en la Península, no podía aceptar todas las innovaciones que le llegaban, produciendo así un arte mixto, aún combinado con el ojival que dio como resultado un arte peculiar y específico, único en España. Precisamente por esta unión de culturas que es el nuevo estilo, él propone que se le llame arquitectura italo-hispana (353), nacida en los albores del Siglo XVI y lazo de unión entre

(352) Op. Cit. Pág. 143.

(353) "Representadas respectivamente por la Italia del Renacimiento, clásica, pagana siempre, con sus tendencias restauradoras, y por la España, cuna del sentimiento y del idealismo, romántica, cristiana y apegada a sus tradiciones arábigo-germánicas, cuyas civilizaciones, que por la antilogía de las escuelas artísticas que asumen debieron excluirse, se avienen, sin embargo, y se confunden, no sin quebrantar sus máximas recíprocas, constituyendo una sola en la esfera del arte arquitectónico". (ROMERO BARROS, R.: La Arquitectura española del Siglo XVI. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, Año XV, Nº 19. 15- Octubre-1.888, Pág. 149.

Edad Media y Edad Moderna. Tenía una génesis "neo-clásica", lo cual en su opinión era una imitación inexacta de la arquitectura greco-romana, ya que el sello de lo nacional es taba muy presente (354).

(354) Para aclarar mejor esta idea comprobamos la tesis que él tiene sobre la evolución de los periodos: "El Renacimiento arquitectónico no fue la emersión, si así puede decirse, de la antigua escuela clásica, que oculta por las nieblas que cubrieron la Edad Media, reapareció al acabar de esta cual un astro tras de los densos celajes que un momento lo encubrieron con todo su esplendor y su pureza, sino la reproducción o regeneración del arte antiguo, comenzada a formular gradual y lentamente con principios y elementos que éste al extinguirse dejara subsistentes, y los que cultivados y nutridos durante el periodo medio-eval, y desarrollados más tarde en la Edad Moderna al calor de favorables influencias, produjeron un arte nuevo de carácter semejante a aquel, del cual por línea indeclinable descendía por medio de una acción generadora y progresiva que pudieramos llamar palingenesica, pues no es de olvidar que así como la Edad Antigua había engendrado a la Edad Media, esta dio vida a la Moderna" Op. Cit., Pág. 151.

Esta idea es imprescindible pues abre a la noción que se tiene de que las épocas no son enfrentamientos totales ni radicales, sino que en una época histórica siempre está la semilla de la siguiente, como consecuencia directa, en muchos casos, de aquello que trató de evitar.

Pero estas ideas renovadas -al paso de medio siglo- van adquiriendo cierta preponderancia, con lo cual se da paso a un nuevo periodo denominado greco-romano restaurado, caracterizado por una depuración de formas, debidas a los preceptistas, llegándose a la imitación del arte clásico en la técnica y la teórica; se obtuvo la unidad, la proporción y la armonía, realizándose aquel cambio de carácter que se proponía. Estamos ante el Renacimiento clásico, que tuvo entre sus agregios arquitectos a Juan de Toledo, con Felipe II como monarca y El Escorial como monumento, erigido como símbolo que señalara aquel culto periodo. En Córdoba, or ejemplo se hicieron obras como la Puerta del Puente (355). En la que la severidad de sus formas, su unidad y sus proporciones concuerdan son las de las doctrinas de la reforma clásica, pero debido a que el arte siempre responde al influjo que sobre él ejerce la sociedad en la que nace, puede observarse el recuerdo de ciertas tradiciones "por esto, es más interesante esta notable fábrica, puesto que es un hermoso ejemplo de la evolución que realiza la arquitectura italo-hispana a la clásico-española restaurada (que así también podría denominarse), una nuestra peregrina de la arquitectura del Renacimiento, tal como la interpreta el gusto ibérico, y sin embargo, el modelo a que

(355) Cuyos elementos están perfectamente desarrollados en el artículo objeto de estudio.

En estilo Italo-Hispano en Córdoba se habían construido la Capilla Mayor de la Catedral, la portada de la solariega casa de los Paez, la de la Iglesia de San Jacinto, la capilla bautismal de San Nicolás de la Villa, la portada de la casa del Bailio, la de la plazuela de San Andrés... entre otros.

obedece no es original en cuanto a su estructura en su planta, en su alzada y en sus formas generales, aunque se hallan depurados por los principios de la escuela clásica; es una imitación de la hermosa portada de la casa de los Paez: "más esta circunstancia, lejos de amenguar su mérito, lo acrece; uno y otro monumento comparados, resuelven un problema artístico admirable; la expresión de dos ideas, con unas mismas fórmulas; ambos representan dos escuelas y dos épocas, dentro de las cuales una sociedad se ve animada por diversos gustos y tendencias, y en la esfera del arte arquitectónico, resúmen la aspiración estética de la nación española en el Siglo XVI" (356).

Como vemos Romero Barros nos lleva a su terreno y comenta con gusto unos monumentos que convierte en "producto nacional" (a pesar de ser prototipo de un arte importado), contextualizados, que responden a las aspiraciones de una época y que como documento estético (357) son insustituibles

(356) ROMERO BARROS, R.: La Arquitectura española del Siglo XVI. D.C. 12-Abril-1.887.

(357) Este mensaje nos llega al imbricar ambos monumentos en la vida política del país:

"En la portada de la Casa de los Paez refléjase el espíritu risueño, fastuoso y delicado de la nación poderosa que regia Carlo I^o; en la del Puente el carácter grave, sombrío y lleno de severa magestad que, tras de grandes glorias y reveses, revistió la altiva y belicosa España bajo el reinado de Felipe II" ROMERO BARROS, R.: La Arqueitectura Española del Siglo XVI. D.C. 13-Abril-1.887.

para comprender un periodo histórico, su espíritu de defensor a ultranza del patrimonio histórico artístico a floraba una vez más.

**APORTACIONES HISTORIOGRAFICAS A LA CULTURA
DEL BARROCO. EL SIGLO DE ORO DESDE LA OPTI-
CA ROMANTICA: EL IDEALISMO EN LA HISTORIO-
GRAFIA ROMANTICA.**

En Velázquez, la pintura se libera, por fin, radicalmente de la es cultura, que desde Giotto se había tragado y protuberizaba los cuadros, dando a todo la hinchazón del volumen, la plasticidad.... el volumen procede de la visión próxima, Velázquez hace triunfar la visión lejana...

.ORTEGA Y GASSET.

Desde la óptica del historicismo romántico hay que comprender el interés que despertaron los maestros del Siglo de Oro español en nuestros teóricos ochocentistas. Desde

la admiración por el naturalismo y mucho más por el espiritualismo se contemplarán las realizaciones de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Valdés Leal... como los más grandes genios que ha producido el Arte Español. Y como comprobaremos a lo largo de la exposición que sobre el tema vamos a hacer, estamos con el profesor Henares cuando señala que "El Genio, actúa... en la cultura del Siglo de Oro en clave religiosa" (358).

No vamos a negar que a esta admiración por el Siglo de Oro contribuyó, en cierto modo, el propio contexto político del momento, que favoreció las aspiraciones religiosas de unos hombres que centraron gran parte de su teoría en este sentimiento. Se aspira no al triunfo de la monarquía, sino al de la religión, que no es otra cosa que la acentuación de la idea nacional, porque esto es también el cristianismo.

Siendo estos los parámetros constantemente presentes en Romero Barros -patria, religión y Arte- veremos cómo la combinación de estos elementos dará como resultado su propia idea de la época.

No tardaremos en comprobar cómo esta recuperación barroca se hará, por parte de nuestro autor, sobre todo, de la mano de Murillo al que admira por encima de cualquier otro maestro barroco, como el genuino representante de la espiritualidad, en lo cual estamos ya en esta vertiente de idealismo que hemos señalado.

Nada mejor que recurrir a las palabras de Romero Barros

(358) HENARES CUELLAR, I.: Romanticismo y Teoría..., Pág. 45

para comprobar qué representa para él Murillo:

"¿Quién era este gran maestro, que así arrancaba los aplausos y escitaba tan ardientemente el entusiasmo popular? Quien era este singular artista, cuyo talento oscurecía la gloria de Moya, Zurbarán, Valdés Leal, Herrera y otros no menos ilustres pintores sevillanos? Quien era este audaz y extraordinario genio que remontándose de la terrestre esfera á los espacios invisibles, hacia brotar de su paleta las bellezas celestiales que Dios revelara en la eterea mansión de la verdad y de la armonía?

Este insigne soldado de la religión y del arte, á quien el pueblo en su alborozo alternativamente apellidara pintor del cielo ó Apeles sevillano, era aquel humilde artista de la feria, que pobre y sin recursos pintaba pacotillas de cuadros y sargas para América, y del cual nos separamos al disponerse partir á extrañas tierras para regenerarse estudiando los célebres maestros. Aquel, de regreso en la madre Pátria, y desarrollado ya su poderoso genio, había llegado a ser el ídolo del pueblo, el pintor de las comunidades, el artista predilecto de toda la nobleza; en sus obras, el interprete más fiel del ideal católico, el propagador incansable de la doctrina evangélica, el cantor más inspirado de la virginal pureza de María, el más perseverante Apostol de la fe, el más firme campeón del cristianismo.

Aquel que para honor y orgullo de su patria, llegó á extender su gloria por el mundo; aquel que dentro del estadio religioso ha sido reputado como el pintor más famoso y popular que han producido

los Siglos; aquel, por último, que todas las naciones conocen y veneran con el nombre de **Bartolomé Estéban Murillo**. (359)

.Velázquez y Murillo.

Conocer el peso de la historiografía romántica es fundamental como actitud crítica ante los pintores barrocos, tanto en sentido positivo como negativo, ya que el coleccionismo anglosajón del Siglo XVII y la crítica francesa del Romanticismo contribuyeron a desvirtuar el verdadero carácter de la escuela barroca andaluza, sobre todo, teniendo en cuenta que fué ésta -por encima de la madrileña- la que mejor tradujo el espíritu de nuestro siglo XVII. En este sentido toda nueva aportación puede ayudar a esclarecer el panorama pictórico del seiscientos. Nosotros nos proponemos a hacerlo tomando como referencia a un hombre de espíritu sensible y romántico, un hombre que trató con apasionamiento la pintura, pero que también supo objetivarla, y con criterios bastante acertados.

Rafael Romero Barros, artista de rica personalidad, polifacético y audaz, dedicó su vida al "desarrollo" cultural en el sentido más profundo del término; en él se funden el artista, el arqueólogo, el escritor y el crítico de arte.

Fruto de esta última actividad son los testimonios sobre arte que hoy conservamos, on juicios de valor nada desdeñables, y que le convierten en un profundo conocedor de la materia, que supo ver el arte en perspectiva, entron

(359) ROMERO BARROS, R. "Diario Córdoba" 15 de Enero, 1.879

cado en su época e inseparable de la vida.

El seguimiento que debemos hacer de su obra es desde el punto de vista de la historiografía romántica, preocupada por rescatar las glorias nacionales del pasado y a la que se adscriben en tre otros Tubino (350), Pedro de Madrazo (361), Curtis (362), L. Alfonso (363), Beruete (364), cómo no uno de los trabajos objeto de comentario de Rafael Romero Barros. Consideraciones generales sobre el Arte: Velázquez y Murillo, 1.877

Romero Barros un artista formado en la escuela sevillana de pintura, decimonónica, sentía una profunda admiración por Murillo (actitud afín a gran número de sus compañeros de escuela), amor que le llevó a intentar recuperar su personalidad (mucho más deteriorada que la de Velázquez, que siempre fue considerado un genio de la pintura) ante sus detractores, como podían ser Beulé o gran número de crítico extranjeros, o ya mucho más cercano en el espacio, su contemporáneo, Ramirez de Arellano:

Vadés tuvo la desgracia de vivir al mismo tiempo que Murillo, pintor que fue y es aún ídolo del pueblo y de las mujeres, cuyos sentidos religiosos halagaban con sus Vírgenes aéreas y vaporosas, trasuntos vagos de las ideas místicas que la religión cristiana había imbuido en los cerebros de

(360) Esbozo de su Murillo en 1.864

(361) Murillo y Rafael, 1.882

(362) Catálogo de Velázquez y Murillo de 1883

(363) Murillo, 1.884

(364) Estudio sobre Velázquez nunca aparecido en español y publicado en francés en 1.898, en inglés en 1.906 y en alemán en 1909.

aquella época, extraños a la razón y fanáticamente afectos a la iglesia: y con la venda de la fe en los ojos, las obras de Murillo, riquísimas de inspiración religiosa brillaban hasta deslumbrar y deslumbraban efectivamente de tal modo, que un cuadro de Velázquez, la Rendición de Breda, las Meninas, cualquiera otra de sus portentosas creaciones, hubieran parecido moharrachos, tal vez a los sevillanos de entonces, cegados por Murillo y extraviados por éste del verdadero sendero del arte naturalista. Cualquier pintor por magistralmente que ejecutara sus obras, parecía a los sevillanos un pigmeo al lado del gigante artista Bartolomé Esteban . (365)

El análisis del texto de Rafael Romero Barros debe procurar resaltar el atinado juicio crítico del pintor, ya que vierte ideas que tan solo corrientes de pensamiento posteriores se encargarían de consolidar; de forma sensata y partiendo, como premisa, de lo que él entiende por arte se lanza al análisis de las aportaciones de Velázquez y Murillo.

El arte expresión sublime de la actividad y del sentimiento humano, reflejo fiel de nuestra vida íntima y de nuestras costumbres, que se inspira en nuestras creencias y en las aspiraciones generales de la sociedad en que vive, para realizar una

(365) RAMIREZ DE ARELLANO: Discurso sobre Valdés Leal.
B.R.A.C. Nº 30. Pág. 5-29

idea preexistente, no es la copia servil de la Naturaleza: el arte por sí mismo, exclusivamente considerado como la reproducción pura y sencilla del mundo externo para ofrecer por el enaltecimiento de la forma un falso goce de los sentidos, no es arte... (366)

Entendió el arte como algo propio e íntimo del ser, siendo éste reflejo de sus costumbres y por extensión de la sociedad en que vive, con ello estaba reafirmando la individualidad que definió el carácter de "lo español": Romero Barros nos da a entender que la idea de pintar un cuadro es una decisión particular que el artista ya tenía en su mente; pero aún dice más, porque éste, el artista, no es un ente aislado, sino que vive inmerso en un mundo, en una sociedad -"El hombre es él y su entorno"-, y su modo de ser se dependerá, en definitiva, de lo que sea la época que le tocó vivir; en este sentido, siguiendo a Lafuente Ferrari, habría que reafirmar que el estilo nacional sólo es concebible dentro de unos límites cronológicos concretos; Pevsner en 1.956 viene a decir lo mismo cuando habla del **carácter de la época** y del **carácter nacional** como algo que se imbrica e interpenetra. Precisamente será el espíritu que mueva una época el que reforzará o rebajará el carácter nacional de una obra de arte o de un grupo de ellas. Esto es lo que se ha llamado **coyunturas** favorables o desfavorables para la manifestación de las vocaciones nacionales en

(366) ROMERO BARROS, Rafael: Consideraciones sobre...
Pág. 75.

el arte. Precisamente la época objeto de estudio, desde finales del Siglo XVI hasta el XVII, fue de coyuntura favorable para el desarrollo de la pintura española. Y España no desaprovechó este espíritu (Greco, Ribalta, Rivera, Zurbarán, Velázquez, Cano, Murillo, ...), a pesar de que España había perdido su apogeo político su apogeo político y empezaba a entrar en una etapa de crisis; precisamente fue esta la razón de que los pintores debieran cumplir una función mucho más concreta: recuperar el carácter nacional y de supremacía de un pueblo, lo cual se hacía desde un concepto muy claro de religiosidad.

Pero aunque valoremos el papel de la etapa histórica es preciso tener en cuenta al hombre; desde esta óptica -Hombre y Sociedad- debemos entender la propia visión de Romero Barros, del arte enraizado en la Vida, porque es desde la vida desde donde brota la obra auténtica, siendo en este punto donde estriba la diferencia entre "pintores de cosas" que no rebasan la mera imitación y los "pintores de cuadros" que imponen a las cosas algo extraído del mundo exterior.

Partiendo de estas premisas debemos analizar las obras de dos pintores muy enraizados en su época, incomprensibles si los separamos de su contexto y que un crítico de arte, romántico, tan bien supo interpretar.

Fueron dos artistas contemporáneos, que convivieron pero que recibieron estímulos diferentes, porque tenían objetivos diferentes, por lo que iluminan el mundo del arte de forma diversa.

La idea central por la que rondaremos será la de un Murillo de vida tranquila, visitador de claustros, en su Sevilla natal, partidario del idealismo y las aspiraciones religiosas de su época -el pintor idealista del cristianismo-; y la de un Velázquez, deseoso de un campo más amplio donde desarrollar su genio, que renuncia a la vida reposa y provinciana en pro de la agitada y viciada vida palaciega, partidario fiel del naturalismo -el pintor del naturalismo-, trazó, en gran medida, el horizonte por el que discurre el Arte Moderno.

Señaladas estas diferencias, Romero Barros cree que se entenderá mejor el papel de ambos como , en su día, también señalara Curtis "Nada hay que impida admirar a la vez a ambos artistas. Los dos son grandes, aunque por diverso camino: Velázquez fue mundano, Murillo, religioso; aquél trabajó para críticos y artistas, éste para el género humano; el uno caldea el cerebro, el otro conmueve el corazón". (367)

Amparado en estas ideas Romero Barros ve en ellos la perfecta compenetración, como respuesta a valores tan de la época como **Religión** y **Patria**, sobre todo, si son éstos los móviles de la sociedad en que viven, siendo lógico que estos fueran, también, los motivos con que alumbraran sus obras. Nacen en un ambiente en el que el poder real necesita reafirmarse, porque ve aproximarse su decadencia, después de un periodo glorioso y en el que la patria necesita exportar la idea religiosa a una Europa revuelta en esta materia, para ello el poder -tanto real como eclesiástico- necesita valerse de artistas dotados del **genio** suficiente para que la empresa fructifique.

(367) CURTIS: Velázquez and Murillo. , 1.883

Aunque Romero Barros sitúa al artista por encima de la sociedad, porque entiende que a pesar de que ambos vivieron en una sociedad licenciosa, corrupta, llena de vicios y en crisis fueron los mantenedores del decoro artístico: Murillo fue el pintor idealista del Cristianismo y Velázquez el pintor naturalista, adelantado en su época.

Y desde esta profesión de ideas diferentes, aunque no antagónicas, vinieron a fundirse en un mismo medio político y religioso, cuyo resultado se transformó, en gran medida, por las propias experiencias personales.

Lo que Romero Barros expresó muy bien:

Todos sabéis que el arte, á mas de ser la expresión de lo bello, tal como emana de DIos y se refleja en lo profundo del alma, es la manifestación gráfica y genuina del espíritu y tendencias de las sociedades en que vive. Entre el artista y su siglo existe un estrecho é indisoluble lazo: á ambos envuelve la misma atmósfera cuya influencia más ó menos decisiva experimenta, y el artista al consignar en sus obras, siquiera sea instintivamente el especial carácter de su siglo, hace el retrato de sí mismo, la representación auténtica de su vida real. (368)

Hecho el matiz, valoraremos la personalidad individual de cada artista, ya que si el carácter de Murillo fue re-

(368) ROMERO BARROS, Rafael: Consideraciones generales...

lajado y tranquilo, el de Velázquez acusó gran rebeldía; de una forma simplista, esta sería la razón de que Murillo llegara a conformarse con la calificación de artista-artesano -se admiraba su perfección técnica- aferrándose con fuerza a su época, es decir pertenecía a su época, penetrada de barroquismo y religiosidad. Mientras que Velázquez de carácter más rebelde y con mayores aspiraciones fue a Madrid con el fin de llegar a la cumbre, con la fuerza suficiente para reflejar tanto los vicios como las virtudes de la Corte, y a nivel personal-artístico superó a su propia época, experimentando nuevas técnicas y visiones con lo que penetra directamente en el Arte Moderno.

Velázquez, el aéreo puente lanzado sobre el oscuro abismo de un siglo de tinieblas, que enlaza dos importantes épocas, y por el cual se abren paso la luz y las severas doctrinas del arte realista, para estenderse por los ilimitados espacios señalados por el dedo de Dios á la inteligencia y actividad civilizadoras del Siglo XIX. (369)

Murillo es el idealismo representado por medio de la más sublime y adecuada interpretación de la forma. Velázquez, el realismo en su más elevada expresión, transfigurado por el idealismo: son considerados dentro de la anchurosa esfera del ideal pátrio, la

(369) ROMERO BARROS, Rafael: Consideraciones generales...
Pág. 100.

fusión armónica é indisoluble del espíritu y la materia, el lema inmacualdo de la belleza mediante la reberveración de la luz y del ritmo á través del símbolo, para la expresión acabada y sintética de la religiosidad, nobleza, frivolidad y costumbres relajadas de la sociedad española del Siglo XVII. (370)

Esta diferencia de carácter pudo ser una de las razones de la constante descalificación de Murillo en favor de Velázquez y que Romero Barros quiso analizar profundamente, reconociendo en Murillo el extraordinario papel que realizó como difusor del Cristianismo. Ya que él entiende que aunque se produzca un antagonismo entre pasado y presente, aunque el ideal estético que mueve el Siglo XIX es diferente, debe valorarse el pintor en perspectiva histórica y reconocer que ha habido un cambio de ideas, pero que Murillo fue el pintor más famoso del catolicismo, "El pintor del Cielo", fue el hombre que apostó por una ideología concreta, y lo que es más importante que creyó en su pintura; ya Tubino había señalado que "para que el arte cumpla su destino para que se justifiquen sus pretensiones, ha de encaminarse á un fin noble y elevado, dentro de la sociedad civil ó religiosa", pero, sobre todo, habrá que valorar a Murillo en el sentido que recientemente lo ha hecho el profesro Henares cuando habla de "pintura programática" haciendo ver a la crítica que objeta la inferioridad de un arte exclusivamen-

(370) ROMERO BARROS, Rafael: Consideraciones generales...
Pág. 101.

te religioso la importancia de hacer una "lectura fuertemente intelectualizada".

"Un ciclo de pintura programática constituye una serie perfectamente ordenada, concebida y elaborada a partir de razones que proceden de la historia, el santoral o la teología, y que en una disposición jerarquizada llenan los espacios fundamentales de la vida monástica, las fundaciones religiosas urbanas, la fiesta o el palacio... Los jeroglíficos de Valdés Leal y las pinturas de Murillo sobre la caridad antigua y moderna ofrecen las claves visuales para la comprensión del discurso de la ejemplaridad barroca como vías de solución". (371)

En este sentido Romero Barros, admira el mundo de Murillo, y sobre todo, el sentimiento que inspiró su pintura religiosa, ya que es algo vivvido, lleno de contenido, con lo cual la obra se convierte en algo profundo y penetrante, debido a que hay un trasfondo ideológico más allá de la mera representación formal, concepción que enlaza directamente con el pensamiento de Ruskin y su admiración por la sinceridad del artista, en el sentido de que éste utiliza el arte para representar unos acontecimientos religiosos y no al contrario, es decir, que la religión es utilizada por el arte con un determinado fin, con lo cual se llega a la indiferencia moral y el resultado no es arte. Por ello Rafael Romero también valora el amor a la naturaleza en la obra del sevillano, opinión compartida, así mismo, por Ruskin que ve como el sentimiento religioso puede descubrir la esencia del arte en la comunión mística con la naturaleza,

(371) HENARES CUELLAR; Ignacio: "Arte" en Andalucía. Editoriales Andaluzas Unidas, 1.986. Pág. 410.

en el éxtasis. Esta valoración que ya en el Siglo XIX alcanzaba a vislumbrar Romero Barros es la misma que osteriormente ha venido confirmandose como, también, ha afirmado el Prof. Henares.

... los valores pictóricos alcanzados por Murillo, logran cada vez más un nuevo reconocimiento cultural. Su espiritualidad comporta una alta valoración de lo afectivo en lo religioso, una celebración intimista de lo mistérico y la ponderación de la caridad, definiendo una ética que aún muy lejos de la gran preocupación por la moral civil del siglo siguiente debió suponer, sin embargo, un importante mecanismo social para una colectividad en graves dificultades.

En lo formal los contemporáneos y la crítica europea durante siglos acertaron en la apreciación del suyo como un arte moderno que abría perspectivas a la cultura visual de Occidente. (372)

Comprobamos cómo Romero Barros llegó a captar mucho más el sentir de la cultura del barroco que muchos de sus contemporáneos románticos, pues escapó a la valoración de la pintura barroca como mero arte naturalista, desarrollada en torno a una estrecha temática religiosa, carente de valor intelectual.

.Valdés Leal.

Al margen de esta preocupación por Murillo - y que Romero Barros, sacará a colación siempre que vuelva

(372) Op. cit. Pág. 413.

su mirada hacia el Siglo XIX- se interesó por otros maestros barrocos, como es el caso de VALDES LEAL.(373)

En primer lugar, aunque aclararemos mejor este concepto Romero Barros, entronca a Valdés Leal con el **naturalismo**, todo ello puesto al servicio de la Religión y la Patria (siguiendo el concepto que ya hemos comentado).

De este siglo que el califica como revolucionario, desde el punto de vista artístico, saldrán las figuras más preclaras de la historia del Arte: Velázquez, Murillo y Valdés Leal.

Forma, luz, color y claroscuro, son las características que le definen.

Ellos estarán llamados a triunfar en una época, nada favorable desde el punto de vista político, lo cual da mucha más valía a los mismos:

Si hemos de apreciar la gloria que Valdés comparte, al verificarse este prodigio artístico si así puede decirse, el seno de la patria, desgarrado por serias perturbaciones, hallábase e grave desconcierto; la unidad social estaba rota, y el país sumido en vergonzosa inercia; las guerras lo abatían, los mares devoraban sus bajeles, la política exterior visiblemente decaía... y el monarca... dormitaba, o bien se divertía, entre una corte corrompida y licenciosa...; una refinada hipocresía reemplazaba al sentimiento religioso, las clases elevadas descreídas en extremo, con piadosos alardes procuraban en cubrir sus liviandades;

(373) Más adelante veremos esta misma preocupación en su hijo Enrique Romero de Torres, siendo éste artista uno de sus temas centrales, por lo que a crítica artística se refiere.

y el pueblo, aunque no ajeno en absoluto a estos excesos, se mostraba, no obstante, indiferente o devoto... (374)

En este ambiente tan enrarecido, en una sociedad de profunda crisis, perdida la fe, el orden social y el fervor patrio, en un periodo de decadencia artística, tras la severidad de Juan de Toledo, Herrera y Mora o los caprichos de Borromini -tendencias que serán criticadas constantemente por Romero Barros- (375) entran en escena Velázquez, Murillo y Valdés Leal "cuales celestes salvadores, aparecen, y sobreponiéndose con sus dotes singulares al abatimiento y los males que corroen el organismo de aquella sociedad, sostienen el decoro artístico con sus pinceles y elevan la pintura a tan supremo rango, formulando el ideal que España ambicionaba, y prestando extraordinarios servicios a la religión y a la patria" (376)

Se convierten, de esta manera, en los salvadores de una nueva etapa artística, luchando, en cierto modo, contra corriente; pero lo más importante, como ya hemos comentado al hablar de la dualidad Velázquez- Murillo, es que Romero Barros se esfuerza en señalar que a pesar de compartir unas mismas coordenadas históricas y de tener una misma finalidad, poseen temperamentos disímiles que darán como resultado un arte totalmente diverso y personalizado. Para él, como decimos, el esfuerzo que estos hombres hacían, su tendencia y finalidad, convergían en un

(374) ROMERO BARROS, R.: Discursos sobre Valdés Leal, en B.R.A.C. de la H. Nº 30, pág. 23

(375) Será muy interesante constatar la descalificación continua de la arquitectura barroca, lo cual no pasó en tanta medida con la pintura.

(376) Op. cit. Pág. 23

mismo punto: el esplendor del arte, el triunfo de la fe, la regeneración de la patria, siendo éste el ideal que les motiva.

Para Romero Barros, con el fervor que caracteriza a un hombre romántico, llamado a hacer prosperar la sociedad, está claro que Velázquez, desde el campo de la historia ("Cuadros de historia"), amante de la verdad y la sociedad cristiana, estará llamado a combatir ese estado de lirante e hipócrita; así pues "se dirige a la alta sociedad con animo de regenerarla restituyéndola a su dignidad propia y a su decoro" (377); de Murillo ya hemos hablado, y sabemos que a él le corresponde otra esfera, le corresponde el mundo más cercano a nosotros, por ello, "Murillo, baja hasta el pueblo, se confunde con las muchedumbres, en las que aún palpita la fe y el sentimiento; y recogido en el templo, sube de la tierra al cielo, a buscar la inspiración, y las exhorta con gráficas predicaciones y estímulos piadosos para evangelizarlas" (378)

Valdés viene a significar la simbiosis y el contrapunto de ambos, aunque para Romero Barros no llega a alcanzar las cotas de los otros maestros, de hecho al ponerlo como "seguidor de..." (379) nos está marcando las pautas de su pensamiento:

(377) Op. Cit. Pág. 23

(378) Op. cit. Pág. 24

(379) Hasta cuando Valdés Leal está en sus mejores momentos de pintura religiosa, Romero Barros lo señala como seguidor del estilo de Murillo.

Valdés sigue las huellas de este apóstol del catolicismo, con la lucha por la religión, y con celo infatigable, reanima con sus obras, la vacilante fe en la grey cristiana; más no reduce su propósito a la esfera religiosa, sin apartarse de ésta, extiéndolos a la civil y trata de estirpar los vicios que exhiben su asquerosa desnudez en el drama de la vida activa; quiere secundar al gran Velázquez; pero no flagela como este a la nobleza con la sátira; la induce con la exhortación y con severos ejemplos; y de su paleta llena de individualismo brotan grandiosos simulacros con máximas sublimes, consejos y enseñanzas de verdad aterradora, que impresionan al alma vivamente, y edifican, moralizan y corrigen las costumbres de aquella sociedad tan relajada. (380)

Valdés un autor de filiación naturalista, llega, desde aquí a un acentuado realismo, investigando a fondo la naturalidad hasta encontrarse con la abstracción.

Es muy importante advertir la evolución que Romero Barros señala en el "pintor de los muertos" pues él llega a identificarlo plenamente con su estilo, precisamente en lo que él llama "cuadros de los muertos" pues en ellos, formado ya su espíritu moral y filosóficamente, aparece como innovador e independiente, poseedor de un estilo que no se asemeja a ningún otro.

Para una mejor comprensión del sentido de estas afirmaciones debemos analizar las palabras de Romero Barros:

(380) Op. Cit. Pág. 25.

"Ahora es más naturalista pero transfigura más el natural y lo idealiza; es más grandioso, más filosófico, más perfecto dibujante y rico colorista " (381)

Es decir, observa que un hombre fiel partidario del naturalismo y la verdad objetiva a veces se aparta de ella, para incurrir en abstracciones idealistas.

Esta fuerza que él observa en sus cuadros de última época, donde se respira idealismo, según él lo entendía, es la causa de que haga el siguiente panegírico de Valdés Leal:

"Apreciado Valdés Leal por sus obras, por la misión artística y social que realizó, por su genio y su privilegiado talento, pertenece al linaje de los grandes hombres, su personalidad artística se eleva hasta las más elevadas jerarquías de la pintura española; en tal altura se aproxima a Velázquez y a Goya a quienes le unen ciertos lazos, ¡misteriosas coincidencias! Como ellos reformó la sociedad en que vivía; como ellos no llegó a ser comprendido por su siglo, y con ellos comparte la alta gloria de iniciar, adelantándose dos siglos, las doctrinas restauradoras del arte contemporáneo" (382)

Sí es verdad, se estaba adelantando a su época, porque a través del naturalismo había llegado a lo que Rafael Romero entendió como abstracción idealista: es lo que hicieron los hombres del romanticismo, y cómo no lo que posteriormente hará Julio Romero de Torres.

(381) Op. Cit. Pág. 30

(382) Op. cit. Pág. 31.

.Antonio del Castillo

Antonio del Castillo un pintor que no podía escapar a la atención de Romero Barros, como hombre preocupado por su tierra, en primer lugar, y por la cultura en general, en segundo; de esta manera en su rápida ojeada por el Barroco deja testimonio de este pintor local que si bien no llegó a alcanzar las cotas de los anteriores, sí que ejerció serias influencias en Córdoba; influjos que llegarán hasta la escuela local de pintura que formaría siglos después.

Romero Barros, siempre atento a contextualizar al artista, recorre una vez más la sociedad setecentista para dar una idea del abatimiento a que ésta había llegado, sobre todo, después de una época que estuvo cubierta de gloria, artísticamente hablando, como fue el Rena-
cimiento . Aunque ante este movimiento artístico, hay que señalar que los hombres del diecinueve se sintieron aturcidos, por una parte se le rechazaba como siglo pagano, continuador de la cultura clásica (la cual le hastiaba por su eclecticismo), pero por otra parte se reconocía su calidad artística y los altos conocimientos científicos que se llegaron a conseguir; siempre recelosos, estos hombres, como ahora es el caso de Romero Barros, se apresuran a señalar que en España durante el imperio del ideal pagano, la pintura y la escultura prosiguieron fieles al ideal católico (383).

Es en este punto donde quizá podamos hallar la razón se esta admiración de Romero Barros hacia los maestros

(383) Esta idea se refleja en Diario Córdoba 28-Marzo-1.895

barrocos, a los que le unía un fuerte deseo nacionalista (patria) y místico (religión).

Comprendió el barroco como la reacción de unos hombres contra el eclecticismo clásico, desde la recuperación de la fe cristiana, salvadora del arte y capaz de lograr un **naturalismo místico**, que él siempre entendió como la conjunción de Naturaleza y Hombre, éste con su propia Idea, reflejo de la divinidad (384)

Lo que ocurría, de este modo, es que se estaba "dando vida á un arte nuevo nacional, depurado de exóticas doctrinas y lleno de individualismo, el que, eligiendo sus modelos en el mundo real para revestirlo con las galas de la gracia y de la fé, había que producir más tarde en defensa y gloria de la Iglesia tantas y tan grandes maravillas" (385).

Aunque tal vez sea importante apuntar que aún otra circunstancia más le acercaba a su propia personalidad, el paso por la Academia. Esta formación que Romero Barros siempre consideró vital para la formación completa de un artista, siguiendo en este aspecto, el pensamiento de hombres como Pedro de Madrazo, es allí donde el artista se habitúa a ver, enriqueciendo y formando su personalidad. El estudio de otros artistas siempre fue para nuestro autor principal, de ahí el empeño que pone siempre no sólo en el paso por la Academia sino en la visualización de otras obras de las que se puede aprender mucho:

Avecindado en la metrópoli andaluza, al calor de las riquezas que importara á esta

(384) Cotejar esta misma idea con las expresadas en su artículo Consideraciones generales sobre el Arte: Velázquez y Murillo, que ya hemos comentada.

(385) DIario Córdoba 28-Marzo-1.895

ciudad el "Nuevo Mundo", uedó vivamente impresionado; por otra parte, el estilo grandioso, la realidad, la expresión, la castidad y ascético idealismo que palpitan en las obras de Francisco Zurbarán, le cautivaban: y la belleza y corrección en la forma de la escuela clásica le seducían, y estas impresiones, aún no bien combinadas en el alma del incipiente artista, ejercieron gran influjo en este y dicitieron á la postre su devenir artíatico. (386)

Es decir, la presencia de Zurbarán era considerada ante todo, beneficiosa para la formación del espíritu cristiano, al mismo tiempo que le imbuía de la doctrina naturalista, muy importante para descartar cualquier atisbo de amaneramiento o servil imitación del maestro, se apartó del severo misticismo y la beatitud cristiana del mismo.

Zurbarán fue otro servidor más, como ya hemos comentado, de esa cruzada en pro de la recuperación de la fe perdida "interpreta... el espíritu del pueblo dirigido por la Iglesia que en aquellos momentos de luchas y congojas, aspiraba, con la magia del arte cristiano, á reanimar en las masas populares la fe cristiana, combatida con ardor por la hergía, que á la sazón se alzaba amenazante". (387)

En Castillo, Romero Barros, observó con justeza, un apego excesivo a la forma, al modelo terrenal, lo que actuaba en detrimento del idealismo religioso. Es decir, siguiendo la corriente naturalista, escoge sus modelos de la vida real, llenos de individualismo, apartándose del modelo-tipo, como fue común en Zurbarán, seducido siempre por la

(386) Diario Córdoba 28-Marzo-1.895

(387) Diario Córdoba 29-Marzo-1.895

belleza externa. Es como apunta Romero Barros una pintura dirigida, más bien, a las clases más cultas de la sociedad, nobleza y clero que al pueblo llano.

Se convierten en "ilustradores" , de alguna manera, por ser el ojo más rápido que la palabra, de la nueva doctrina "en busca cada cual, según sus gustos de los más bellos pasajes del sagrado libro, para animarlos y con ellos ayudar á los predicadores y teólogos á reverdecer la fe en en el corazón de aquellos que no saben leer el texto bíblico" (388)

Una vez más, como estamos viendo, Romero, se sirve de la dualidad, si antes era Murillo- Velázquez, ahora es Antonio del Castillo-Zurbarán. Una vez más son dos pintores, dentro de un mismo ideal pero con temperamentos distintos, como siempre se esfuerza en señalar. Pero que, en definitiva, junto a otros maestros, contribuyeron al progreso de la escuela "místico-naturalista" con una concreta misión religiosa.

Pero a pesar de todo ello, esta época que dio a la historia grandes genios, estaba necesitada de apoyo oficial, o quizá de lo que se entendía como mecenas, ni siquiera los dos grandes genios de aquel siglo, como fueron Velázquez y Murillo vivieron en la opulencia ¡Cuánto menos Castillo!; esta es precisamente la explicación que Romero Barros nos da acerca de la falta de composiciones, de grandes dimensiones o proyectos importantes en el maestro cordobés, ya que no contó con el apoyo de la nobleza o el clero para los mismos, tan necesario en aquella época

(388) Diario Córdoba 29 de Marzo de 1.895.

ca, de ahí que sus composiciones sean sencillas, ejecutadas en cuadros de medianas ó pequeñas dimensiones.

Aunque también hay que señalar, que precisamente el mecenazgo de una de sus obras, concretamente, La Asunción y Coronación de la Virgen por D. Gómez de Figueroa, fue funesta para la misma obra, pues se vio obligado a seguir los caprichos y desatinadas orientaciones del magnate, dando como resultado una obra forzada tanto en composición como en colorido.

Pero, sobre todo, en el maestro cordobés se admira el dibujo, por encima del colorido en el que puede advertirse ciertas asimilaciones de otros pintores.

La generalidad de sus cuadros, con algunas excepciones, como hemos visto, aunque siempre embellecidas por un dibujo elegante y correcto y por un modelado admirable, ofrecen un color desapacible, seco y frío, y cierto amaneramiento que atenuan el encanto que producen en el alma todas las demás bellezas con que supo avalar sus obras. (389)

ESTUDIOS DE ICONOGRAFIA

La brisa de la noche sussurraba blandamente, y la fragancia de los naranjos y de los jazmines se difundía como una dulce música por todo el bosquecillo...

.HOFFMAN.

Bialostocki nos dice "que el arte del siglo XIX, considerándolo en su totalidad, es muy rico y se compone de muchas voces polífonas" (390) , al tiempo que muestra una fuerte conexión con la literatura, quizá en este aspecto sea Hoffman el que ha demostrado tener un profundo conocimiento del arte y la cultura espiritual del Siglo XIX

(390) BIALOSTOCKI, J.: Estilo e iconografía. Pág. 158.

Dónde la debilidad y limitaciones del sistema de Romero Barros se manifiesta más palpablemente es cuando bajo el epígrafe de "Iconografía Cristiana" analiza algunos temas no exentos, al mismo tiempo de fervor religioso.

Al abordar el estudio de la imagen de Santa María de Linares imagen, según él del Siglo XIII, lo hace desde una actitud totalmente partidista, entusiasmada con el cristianismo, y por tanto, con los testimonios de éste, señalando el caso de esta imagen como descubrimiento "histórico-teológico", lo que demuestra el alcance de su teoría.

Para datar la imagen va a servirse del método histórico (deducción tras el estudio "crítico-arqueológico") y del estudio de las formas, deduciendo de ello el momento a que pertenece momento para él de una especial significación "porque esta estatua sintetiza la gran revolución que en su edad ya se iniciaba en las esferas de las ciencias y de las artes, porque determinaba el instante histórico en que daba principio la unión ideal y lo real, en que el arte de poniendola inmutable rigidez del dogma místico, al influjo de las nuevas libertades, aceptaba los encantos materiales del mundo físico purificados, para expresar el esplendor del alma el ardor ingenuo de su fe, de su amor religioso y sus creencias, en su constante aspiración a lo infinito y en que por último, se anunciaba la fusión entre lo objetivo y subjetivo, que ese mismo arte en nuestra patria tres siglos más tarde, elevó a su más alto complemento, y contra la reacción pagana sostuvo en toda su pureza con gloria y esplendor del culto" (391).

(391) ROMERO BARROS, R.: ICONOGRAFIA CRISTIANA. Consideraciones sobre la antigüedad y verdadero carácter artístico-arqueológico de la imagen de Santa María de la Concepción de Linares. D.C. 15-Diciembre-1.881.

El tema le sirve de excusa para hacer un recorrido por todo el arte cristiano: monasterios, basílicas, artes decorativas...

Pero el Siglo XIII significaba algo más para él, memorable porque se confraternizan Oriente y Occidente y ve cómo "después de diez centurias se resuelve al fin la fórmula sublime del templo católico, y el amor a una común creencia" (392).

A la hora de analizar la Edad Media para él llena de contenido religioso, cuyo oponente más cercano fue el Renacimiento, encontramos quizá el contenido más significativo de esa lectura icinográfica.

El Renacimiento histórico de Miguel Angel, Rafael, de Berruguete, Siloé, los Médicis, Malatestas, Carlos y Felipe de España... y tantos otros, para él no era tal ya que se trataba de una restauración del estilo greco-romano. El Renacimiento, propiamente dicho, tal como él lo consideró estaba en aquel que sirviendo a la liturgia evangélica, deja de ser emblemático y abstracto y acepta la enseñanza de la forma para servir mejor a la idea y a la ciencia, en definitiva, al contenido y que asimila con Giotto y con la época de Jaime y Fernando, inspirado siempre en la espiritualidad del dogma que lo anima "no mancha su ideal con lúbricas estatuas de desnudos incitantes, cual torpemente exculpen en Italia Mosca, Conradini y Miguel Angel, para los templos religiosos, con desdoro de la estética cristiana, sino que por el contrario, devoto, viril, independiente, ageno a la delectación liviana y elevando el corazón a las etereas esferas de lo místico busca elementos en la vida

(392) Op. Cit.

activa, para la más adecuada representación del drama religioso, en el cual expresa las conturbaciones y los triunfos de la iglesia, la vida ascética y contemplativa, el divino sacrificio del hijo del Eterno, y haciendo glorioso alarde de su fe y de su acrisolado misticismo; cuando la duda aparece, el descreimiento se inicia; cuando atacan a la Iglesia, la blasfemia y la heregía, cuando discuten y comentan los dogmas religiosos más profundos, representa con denuedo antes que nación cristiana alguna en la imagen admirable que estudiamos el simbólico misterio de la Concepción purísima" (393).

Hecho que se realiza aún más si tenemos en cuenta que la imagen que está estudiando se hace en una época de enfriamiento de la enseñanza religiosa y de controversia dentro del seno de la Iglesia; cuando la poesía provenzal contiene rasgos de claro enfrentamiento moral, renace el maniqueísmo y se discute la creencia del misterio de la Concepción, a causa de la carta de San Bernardo a los canónigos de la Iglesia de León en Francia.

Así pues, la Imágen se convertía en la manifestación más palpable de la fe en aquel elevado misterio. Convirtiéndose en portavoz iconográfico de alta significación, que invita al culto y veneración al ser una creación artística, aunque cabría mejor señalar como creación estético-teológica, en honor a su carácter simbólico, y por lo que representó para los fieles de la religión cristiana.

El arte cristiano llega a ser un símbolo para él hasta el punto de considerar que la Custodia de la Catedral de

(393) Op. Cit. 16-Diciembre-1.881. El subrayado es nuestro.

Córdoba (394), se hizo con el fin de protestar enérgicamente contra las "antropomorfas tendencias del ideal pagano", como un último intento de rebelión hacia el nuevo arte que llegaba.

Felicitando, precisamente, al pueblo de Córdoba por ser uno de los pueblos en los que duró más la influencia del ideal cristiano que dominó la Edad Media, defendiéndose contra la reforma que traía consigo el nuevo estilo (395).

Para él más que una obra de arte, se trata de un elemento de honda significación cristiana, de ahí que la valoración que hace esté más que en lo material en la idealización que representa. "Compendiáanse en él la unidad de pensamiento y la más ampl variedad, en la expresión del ideal cristiano, bajo la forma más inmaterial y subjetiva, si así puede decirse, que le es dado hallar a la humana in

(394) En su artículo: Arqueología cristiana. Artes suntuarias. "La custodia de la Catedral de Córdoba". D.C. 18-Abril-1.884.

(395) "Así, pues, parece que cuando ya cundían por toda España los remedos del estilo plateresco; cuando a favor del nuevo orden de ideas, la materia se sobreponía al espíritu y amenguaba el sentimiento católico, la inspiración cristiana, al presentir cercana su caída, inflamó la mente de Arfe, que produjo aquella manifestación espléndida, en la que agotó el supremo esfuerzo de su férvido idealismo, cual la luz del sol, que al ocultarse prodiga sus cáaros y vívidos destellos" (Op. Cit.).

teligencia en esta región de lo finito" (396).

La finalidad que se pretendía se cumple en esta obra plena de misticismo ante la cual el alma se recoge, el pensamiento se eleva y la fe nace o se fortifica... porque en ella están los más altos misterios del gran drama del Calvario:

"La Custodia de la Catedral de Córdoba es la apoteosis de la humanidad, desde el supremo instante de su génesis, el símbolo del antiguo y nuevo testamento, con la gráfica expresión de las aspiraciones del hombre, durante aquellos dos ciclos extensos, en el primero; en el primero se compendia a la raza humana, que se agita entre dudas y temores esperando del Mesías la reparación anhelada; en el segundo; la predicción de los profetas, ya cumplida y sellada con la sangre del glorioso Martir. ¡Admirable y concertado simbolismo! En la base en que se asienta la Custodia está latente el cimiento robusto e inquebrantable de la Iglesia; y en las figuras que la exornan, la perpetua lucha de los espíritus buenos y los malos: en los merlones perforados que flanquean los cuerpos interiores aparecen entre tules, como vistos a través de las flotantes nieblas de los tiempos, las figuras ingentes de los pontífices, patriarcas y profetas del viejo testamento, elvándose en los aires a recibir el enviado celestial que ha de redimir a los hombres con su muerte; en los cuerpos interiores se ve escrita la

(396) Op. Cit. Esta obra está llena de representaciones se traduce en "la manifestación más singular que el arte de la Cruz ha formulado" que sus triunfos y sus heroes resume simbólicamente las conquistas de la historia de la fe, las creencias cristianas, las glorias de la Iglesia... "sustentadas en su piedra angular que es Jesucristo".

agitada historia de la fe evangélica desde la aparición de la hermosa estrella del mar, cual la apellida San Bernardo de aquella blanca azucena que brotó de la florida rama de David; allí se admira en sorprendentes simulacros, tan solo comparables, en su técnica manera, a los que más tarde animó el cincel de Benvenuto y en su misticismo a los idealistas conceptos que un siglo antes inflamaron la mente de Frá Angelico: el hipostático misterio, anunciado por Gabriel a la Virgen de Isaias; la natividad de Jesús; las angustias de María y de José perseguidos por Herodes; la aparición del niño Dios en el templo, sus predicaciones sus milagros; sus afrentas y martirios coronados con la muerte en el Calvario; su resurrección y ascensión gloriosa; y en los fantásticos merlones que lo cercan, cubiertos de Apóstoles, pontífices, de reyes y de santos, está la representación del pueblo cristiano, que en alas de su fe eleva sus plegarias desde la revuelta arena de la vida activa, hasta aquel supremo ser, foco esplendente de justicia y de verdad eternas" (397).

(397) Op. Cit. 19-Abril-1.884.

5.3.9. LA DEFENSA DEL PATRIMONIO COMO FUNDAMENTO ESTETICO DE SU PENSAMIENTO

Atrás han quedado los hermosos días del arte griego y la época dorada de la Baja Edad Media... El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte...

.HEGEL.

La preocupación por el Patrimonio hay que encuadrarla dentro del significado que las propias Comisiones de Mo-

numentos Histórico-Artísticos tuvieron en esta época, temática muy ligada, así mismo, al resurgir de las Academias.

Serán ellas las encargadas de inducir, en principio, uno de los procesos más significativos y determinantes, dentro de la propia evolución de la revolución burguesa española: la Desamortización Eclesiástica. La Iglesia fue desposeída de sus Bienes -objetos artísticos- que servirán para la creación de Bibliotecas y Museos, con lo cual se pone en marcha el proyecto ilustrado.

La Comisión de Monumentos de Córdoba, nace como tantas otras a raíz del proceso desamortizador de 1.835, y en un primer momento adquiere un matiz neoclásico; defensora en todo momento del "buen gusto" luchará contra estilos como el barroco o el Churrigueresco (398), actitud que no abandonará a lo largo de todo el siglo, aunque habrá que señalar excepciones y, sobre todo, descartar esta acritud hacia maestros barrocos tan relevantes como Murillo, Velázquez o Valdés Leal, que representaban el ideal de religión y patria; será, sin embargo, la arquitectura barroca, la censurada y rechazada, enemiga del ideal decimonónico, por lo recargado y abrumador de sus fachadas "semejante a armario de frutería" (399)

(398) Esto lo vemos reflejado en escritos de Romero y Barros, que hemos comentado y en los de su contemporáneo Ramirez de Arellano.

(399) RAMIREZ DE ARELLANO, R.: Discursos sobre Valdés Leal...

Pero será en su fase plenamente romántica cuando la Comisión adquiriera sus logros más significativos, debidos, sobre todo, a la personalidad de Romero Barros, impulsor y difusor de la misma, y de la que a partir de 1.875 pasará a ser Secretario.

Impregnado de sabor oriental y gusto por lo medieval, su labor irá encaminada a devolver a los monumentos cordobeses su estructura primigenia, como tendremos ocasión de comprobar para el caso de la Mezquita o los edificios mudéjares, en los que al amor por lo medieval se unía su "carácter nacional".

La Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico la encontramos, prácticamente, en todos sus escritos, ya que la mayoría de ellos los escribió con el fin de crear "conciencia" entre sus contemporáneos, acerca de la importancia que tenían la conservación del Patrimonio que otras edades habían legado.

Con el ánimo sereno o enconado, en determinadas ocasiones, quiere hacer llegar a todos un mensaje que ayude a preservar, amar y guardar los bienes del pasado. Con la teoría de que "para conservar hay que amar, y para amar hay que conocer", pone en marcha un mecanismo que consiste en acercar la cultura a todos los niveles; a través del Museo, la Escuela de Bellas Artes o la prensa se propone dar a conocer nuestra propia cultura. Todo ello, sólo lo puede hacer, como hemos señalado, desde el conocimiento amplio y profundo, para lo cual se sirve de la arqueología

logía, ciencia que él amplía para darle un significado histórico, ya que se trata de estudiar los vestigios del pasado, auxiliándose en la historia, desde un método arqueológico.

Desde su puesto en la Comisión de Monumentos de Córdoba, Romero Barros se convertirá en paladín de las restauraciones en Córdoba. Sus escritos en defensa de los edificios del pasado concienciarán a la propia comisión, en primer lugar, a las autoridades y pueblo, en segundo, de la necesidad de conservar y restaurar dichos monumentos.

Como siempre, Romero Barros, realizaba un estudio de tallado del monumento, así en uno de los casos más significativos, el de la Sinagoga (400), convertida en er

(400) Este edificio que perteneció a los judíos hasta su expulsión en 1.492, fue convertido en Hospital de hidrófobos y ermita bajo la advocación de Santa Quiteria, hasta que, en 1.588, al fundarse la cofradía del gremio de zapateros bajo la advocación de San Crispín y San Crispiniano, fue el lugar de celebración de sus cultos, hasta mediados del siglo XVIII.

Desde este tiempo se conservó, bajo la jurisdicción de la Iglesia católica, como capilla cristiana, con los adornos y decoración propios de este culto, pero hacia 1876, el Obispo, entonces Fr. Zeferino González encargó su adecentamiento al párroco D. Mariano Párraga, el cual la restablecería de nuevo, haciéndole la limpieza de tejados, remendos y blanqueo pertinente a unos muros ya mutilados en

mita por los cristianos, dejó constancia de la importancia de los descubrimientos que había realizado, siendo de gran relevancia sus inscripciones hebraicas. Para la traducción de las mismas contó con el apoyo de su amigo el arqueólogo R.P. Fidel Fita, gracias al cual pudo fecharse el edificio en el año 1.314 (401).

Fue gracia a la labor de este hombre y de los esfuerzos de Romero Barros por crear una opinión pública favorable (402), los que conseguirían que fuese declarada Monumento Nacional (403).

(400) ... sus originales labores por los sucesivos enjalbegados practicados en todos los edificios católicos durante los pasados siglos. Pero estando en ello y al retirar el Retablo de Santa Quiteria.D. Mariano Párraga llevaba a cabo el descubrimiento de unas magníficas labores mudéjares muy interesantes, y de varias inscripciones hebreas que convertirían a la antigua ermita en punto máximo de interés para el arte y la arqueología.

(401) FITA, Fidel: "La Sinagoga de Córdoba".B.R.A.H. (1.884), Nº 5. Págs. 361-399.

(402) Ello se refleja en su artículo: ROMERO BARROS, R.: "Inscripciones hebraicas de la Sinagoga de Córdoba. Interpretadas por el R.P. Fidel Fita."D.C. 16-17 de Enero del, 885.

(403) Fue declarada Monumento Nacional según Boletín Oficial de 12 de Febrero de 1.885; e informado a la Comisión de Monumentos de Córdoba en su sesión de 24 de Febrero del mismo año. Se retiraron entonces todas las imágenes religiosas con el fin de dejar el templo lo más fiel posible a su estructura primitiva.

Esta constante idea de recuperar y conservar le lleva en 1.884 a expresarse del siguiente modo, a tenor de los descubrimientos en la Sinagoga:

Lamentemos que el asolador empuje de los siglos nos haya casi en totalidad derrumbado tantos y tan gallardos monumentos, y de quémonos á conservar con religioso esmero, aquellos que han llegado a salvo hasta nosotros, que aunque escasos, aún hoy día constituyen el más bello ornamento de nuestro suelo: así rehabilitaremos ante el mundo ilustrado nuestra fama decaída, y evitaremos que en absoluto con nuestro crédito se extinga el último destello de aquel arte, fiel trasunto de una nacionalidad robusta y poderosa, á la que no poco debemos y aún hoy mismo nos admira, cuya manifestación en todas las esferas de carácter bullicioso, fascinador risueño y de originalidad fantástica, simboliza el genio creador, gentil arrogante, innovador, el espíritu y tendencias de un pueblo tan guerrero como activo e inteligente, que diera tan vigoroso impulso á las ciencias y á las letras en Europa, y el que después de la caída de éste, transmite á las edades venideras su influencia, y levanta y reviste con su mágico atavio distintas y ostentosas construcciones, con cuyos magníficos despojos á los que la huella del tiempo aún no ha podido del todo marchitar la pompa y galanura de sus años juveniles, con religioso esmero conservados, se

enorgullecen y engalanan nuestras más famosas ciudades de Occidente. (404)

No fue esta su única intervención ya que en el caso de la Capilla de Villaviciosa, tuvo, así mismo, una actuación relevante. Convertida como sabemos en Capilla religiosa, guardaba bajo su apariencia barroca una primitiva y bella factura islámica (405). Los estudios fueron encaminados a dejar constancia de la estructura primigenia de la Capilla, ya que sobre todo, interesaba como política fundamental de la época, devolver a la Mezquita su primitivo carácter islámico. La polémica estuvo centrada en Romero Barros y Rodrigo Amador de los Ríos, los cuales debatían sobre la antigua función de la Capilla. Para Romero Barros (406) se trataba del mirhab de la antigua mezquita islámica construida por Adh-er-Rahmann I, sobre el que en el Siglo XIII se construyó la Capilla Mayor. Fue el hijo de Amador de los Ríos quien salió al paso de tales afirmaciones, refutando las mismas. (407).

Sea como fuere, los estudios de nuestros eruditos locales y las gestiones llevadas a cabo desde 1.882 por la Comisión de Monumentos dieron como fruto la declaración

(404) ROMERO BARROS, R.: "La Sinagoga de Córdoba, hoy ermita dedicada al culto bajo la advocación de San Crispín". B.R.A.H. Tomo V, 1.884. Pág. 263-264.

(405) La conveniencia e importancia para la historia del arte de desmontar la cúpula barroca de la capilla de Villaviciosa la había señalado Rodrigo Amador de los Ríos en 1.875, cuando preparaba "Inscripciones árabes de Córdoba" y fue recogido por NIETO CUMPLI-

de la Mezquita como Monumento Nacional, la cual se produjo en 1.883.

Este tipo de actuaciones no habían sido las únicas ya que en 1.875, Romero Barros, según informaba a la Comisión de Monumentos, había hecho un precioso descubrimiento en la Capilla de San Miguel. Una capilla muy bien conservada que permanecía cerrada y que servía como almacén de muebles viejos (408) y dos hermosas puertas de madera de estilo plateresco. Las labores de restauración empezaron hacia 1.876 descubriéndose bajo las adicciones de los Siglos XVI, XVII, Y XVIII una artística capilla.

(405)... DO, Manuel: "La arqueología medieval cordobesa en el siglo XIX, pág. 96.

(406) ROMERO BARROS, Rafael: "La Mezquita-Catedral de Córdoba y su Capilla de Villaviciosa" D.C. 30 y 31 de Agosto y 3 de Septiembre de 1.881.

(407) AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo: "La Capilla de Villaviciosa en la Mezquita-Catedral de Córdoba" D.C. 22 al 26 y 28 y 30 de Noviembre. 1y 2 de Diciembre 1882. Con el mismo título se publicó también en la Revista España, Nº 87 (1882) Págs. 484-521.

(408) "Pero intentemos siquiera sea imperfectamente, para facilitar esta comparación al describir, tal como hoy se encuentra, la parroquia de San Miguel, antes citada, en su conjunto e interior disposición, igual á las demás, y á la vez; como tributo al arte; la de una bella capilla que en ella fortuitamente se conserva, la que en vez de estar por su mérito y estado, consagra-

En su estudio Romero Barros hace un recorrido por la arqueología crsitiana, encontrando grandes paralelismos entre esta capilla y la arquitectura "Gótico-mudéjar" y románica. En ella confluían, pues la cultura románica, gótica y mudéjar (409), siendo ésta una oprtunidad más para

(408) ... da al culto y á la contemplación de los artistas y eruditos hoy, al olvido relegada sirve para guardar muebles inútiles ofreciendo amplio taller á la industriosa araña". ROMERO BARROS, R.: LA Iglesia de San Miguel, 1.876. Manuscrito.

(409) El arte cristiano que Romero Barros encuentra salpicado de influencias islámicas, le sirve de apoyo para hacer su defensa de patria y religión:

"Prestanse á la duda generalmente este linage de apreciaciones, suponiendo es asáz difícil, fijar certeramente en sus pormenores y detalles, el sello peculiar y distintivo del arte mozárabe, sin riesgo de confundirlo con el del que nacido asimismo posteriormente, en un periodo también de transición, y revistiendo parecidos elementos, recibe la denominación de Ojival-Mudéjar... en aquellos templos se descubren irrecusables vestigios de aquel arte a la vez reflejo fiel de aquel pasado interesante en mucho á nuestra historia, en el que al par que la religión cristiana, vctima de la persecución tenaz del islamismo, hace acrecentar su fe vivamente fecundada con la sangre gloriosa de mil martires...

Además: ya hemos dicho, que cada una de estas artes, simbolizan el vigoroso espíritu de dos razas en religión y en costumbres antitéticas: pero vencidas o vencedoras, instintivamente se amalgaman y marchan estrechamente unidas, haciéndose tributarias de su belleza y bizzarria, si bien atendiendo siempre solícitas, á

el maestro de hablar de las interrelaciones y préstamos en tre culturas, que la crítica actual ha confirmado.

El estaba convencido del especial carácter de cada época, fuertemente imbricado en la sociedad de la que parte.

Su idea romántica del arte toma más vigor, a la par que reafirma su creencia en la raza, en el pueblo, en la religión de cada pueblo, en sus costumbres, sus instituciones, en definitiva en la sociedad en la que nace, di-

(409) ... no abjurar de sus crenencias, ni menos á renunciar á sus dogmáticas costumbres, que severas les imponen en el arte de construir, indeclinables prescripciones. Así pues, debe observarse, como eficaz medio para apreciar sus diferencias, que cada cual de ellas: aunque resumiendo en arcaica unidad tanto los elementos de la arquitectura mahometana, como los peculiares á la del cristianismo, en ellos á la vez y laternativamente siempre ostentan, ya dominando al otro ó subordinando el estilo propio, la especial fisonomía y el carácter singular de la época, del gusto y de la religión que representan".

ROMERO BARROS, R. Op. cit.

cho de otro modo en el **genio** que marca las diferencias de cada cultura. Retomando sus propias palabras, en el arte siempre se refleja, creando su estilo propio "la especial fisonomía y el carácter singular de la época, el susto y de la religión que representan". (410). Siendo éste, precisamente el motivo de su fuerza por ser el que conformará el "genio de cada pueblo o nación".

El descubrimiento del arte mudéjar, sirvió, también para la estructuración del historicismo neomudéjarismo hispánico, siendo ésta una pequeña aportación cordobesa a la misma.

Fue otra capilla mudéjar la que con anterioridad había ocupado la atención de nuestro insigne erudito, se trata de la capilla mudéjar de la Iglesia de San Bartolomé en el Antiguo Hospital del Cardenal Salazar (411). En la que, siguiendo la misma filosofía de los edificios que posteriormente se rehabilitaron, dentro de este mismo estilo, se utilizó el procedimiento que consistía en limpiarla, dejando ver las inscripciones y alicado antiguo.

Estas intervenciones además de la preocupación por el patrimonio artístico dejaban al descubierto el interés de nuestros antepasados por crear un estilo propio, enraizado

(410) Ver nota anterior.

(411) ROMERO BARROS, R.: "La Mezquita de Almanzor en el Hospital general de Agudos llamada del Cardenal Salazar". D. C. 4 y 7 de mayo de 1.873.

en su propia cultura, el mudéjar, conectado directamente con el historicismo medieval, de amplia repercusión romántica.

Vemos cómo Córdoba en el quinquenio 70-85, no estaba muerta, empieza a resurgir y subida al tren que en toda España impulsaba lo nacional e histórico, se dedicaba a propagar sus glorias, y ello tan sólo ocho años después de que Romero Barros llegara a Córdoba y encontrara un pueblo apático, sumido en su propia historia; fue gracias a las enseñanzas impartidas desde la Escuela Provincial de Bellas Artes por este y otros maestros, como pudo conseguirse la creación de un estado de opinión y recepción hacia estos temas, sólo desde el conocimiento y la ilustración general podía crearse la conciencia positiva en pro de la rehabilitación artística.

3. BIOGRAFIA CRITICA DE UNA FAMILIA DE ARTISTAS.
LOS HERMANOS ROMERO DE TORRES.

AMANECER DE OTOÑO.

A Julio Romero de Torres

Una larga carretera
entre grises peñascales,
y alguna humilde pradera
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.

Está la tierra mojada
por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.

Tras los montes de violeta
quebrado el primer albor;
a la espalda la escopeta,
entre sus galgos agudos, caminando un cazador.

.ANTONIO MACHADO.

No podemos comprender el posterior desarrollo de estos artistas si no hacemos antes un alto en el camino para comprobar hasta qué punto hunden sus raíces en el seno familiar.

RAFAEL ROMERO BARROS, el padre de todos ellos -y cuya semblanza ya hemos comentado-, había casado con una sevillana, de fuerte carácter, enérgica y vital, marcando de manera especial la personalidad de nuestros artistas.

El matrimonio había tenido ocho hijos: Eduardo, Rafael, Carlos, ROSARIO, Enrique, Fernando, Julio y Angelita.

Una familia que na siquiera con el correr de los años va a separarse, ya que una serie de circunstancias les irá "apiñando" en torno al clan familiar.

Eduardo el mayor de todos y empleado de la banca de Pedro López, murió muy joven ya que un proceso gangrenoso, tras dejarle paralítico le llevaría a la muerte; dejará viuda y dos hijas -una de ellas Carola, aún viva- que deciden a la vista de la situación familiar venir a vivir con la abuela, doña Rosario, ya que el padre Rafael Romero Barros, había muerto en 1.895.

Rafael, que como veremos muere joven en 1.898, dejará una hija, huérfana, Julia -ya que la madre muere también, como consecuencia de la misma enfermedad, tuberculosis-, muchacha débil y enfermiza que permanecerá soltera, quedando, también a vivir en la casa de la abuela.

Carlos, al llegar a la pubertad, motivado por un espíritu aventurero marcha a América. Aficionado a la escultura, llega hasta Buenos Aires, con el fin de instalar una Academia de Arte. Pero morirá muy pronto, cuando aún vivía su padre, lo que supondrá un duro golpe a la familia.

Enrique, que como veremos nunca se casará, se convertirá en la figura paternal, haciéndose cargo de las necesidades de esta gran familia, ya que será el mayor de los hermanos, y sobre todo, debido a la constante ausencia de Julio será también el apoyo de la mujer e hijos de éste. Fernando llegará a ser un importante delineante, sin dejar apenas huellas de su vida.(412). Rosario y Angelita, que no se casarán nunca y que vivirán consagradas a su madre y a los hijos de Julio, ya que la mujer de éste estuvo siempre delicada de salud; animadoras en todo momento del hogar familiar.

Fruto de la unión matrimonial de Julio fueron sus tres hijos:Rafael,Amalia y María -ésta aún viva- , ninguno de los cuales se casará, quedándose a vivir para siempre en esta casa, que se convertirá en un gran clan en torno al cual se van a agrupar todos los miembros -vivos- de la familia.

Es muy importante comprender las especiales circunstancias en las que se desarrollaran las vidas de estos hombres, sobre todo de Enrique y Julio -ya que la de Rafael no es tan fácil encajarla,pues al morir tan joven

(412) Fernando Romero de Torres muere el 14 de Enero de Enero de 1.941, según consta en el archivo de la Parroquia de San Francisco y estaba casado con Matilde Ordoñez, a la edad de 67 años.

no dejó claro el panorama de la evolución de su vida y de su arte- marcados de manera muy especial y profunda por la figura de la madre, que agrupará en torno a sí a todos los miembros de la familia, como muy bien reza el siguiente párrafo extraído del Diario Córdoba:

Era aquel recinto como un santuario de familia. Estaba allí la figura correspondiente la fundador: la matriarca, aquella a quien es debida la mayor parte de la gloria, por sus virtudes, por el esfuerzo de su corazón, por su santa dulzura alentadora, porque de ella proviene la idealidad que triunfó en los hijos. Siempre, siempre, cuando son muchos los hermanos de valer, detrás de ellos hay una madre sublime. En Andalucía, es el caso de los Quintero, de los Machado, de los Romero de Torres. (413)

Viven todos con la idea de que su cas y su familia tienen un carácter y una fuerza que los diferencia del resto, lo que expresaron en multitud de ocasiones; así por ejemplo Angelita escribirá en 1.932 -refiriéndose a Julio, peor que puede ampliarse al resto de la familia, lo siguiente:

Para comprender el carácter de mi hermano y hasta de su arte, es preciso conocer Andalucía. Córdoba y la casa donde nació y murió. No se si llegó usted a ver mi jardín, (así lo llamo yo) porque cuanto hay en él ha sido cuidado por mí, y si vale

(413) Diario Córdoba, 20 de Mayo de 1,926. "Tarde Romántica".

la frase, conservado por mí, pues si bien las flores se renuevan constantemente, su conjunto es para mí algo sagrado que por nada del mundo cambiaría. No, no lo vio usted y fue una lástima!. La desigualdad de sus tejados, los dos planos en que está dividido, más alto y más bajo, sus añosos e inmensos naranjos, que constantemente se renuevan como ocurre con esos ancianos privilegiados en los que no hace mella el tiempo, las paredes cubiertas de gitanillas de arriba abajo, flor que en este clima da casi todo el año en profusión tal, y de tantos colores y matices, que a veces parecen las paredes colgadas de ricos tapices o hermosos mantones de manila. Aquí y allá diseminada por todo el jardín tenemos una soberbia colección arqueológica particular (Esta no pertenece al museo) de cosas ibéricas, hay un fragmento de una estatua ecuestre admirable, estatuas romanas y fragmentos de ellas, de la mejor época, basas y capiteles árabes preciosos, estos en sus columnas para que puedan ser mejor vistos que entre flores hacen un efecto precioso, por fin hay un rinconcito apartado en cuyo centro hay una fuente árabe auténtica cuyo surtidor es el único ruido que allí se siente, tan apartado está del mundo, un banco de azulejos tiene a su espalda una cruz de hierro forjado antigua, por supuesto, y delante del banco, una mesa formada por un trozo de co-

lumna y un cimaceo, este es el rincón de Angelita, porque allí después de mis tareas, he pasado la vida, allí he soñado, y he leído, he rezado y he llorado... sobre todo desde hace seis años fecha en que murió mi madre del alma, mujer extraordinaria a la que todos los hermanos idolatramos. (414)

Es verdad que vivirán un ambiente que irá imprimiendo carácter... carácter que aún perdura en los miembros que quedan vivos de la familia, María hija de Julio y Carolina hija de Eudardo y por tanto nietas de Rafael Romero Barros; recuerdan, por ejemplo, cómo vivían apiñados en torno a la abuela, por la que sentían una profunda devoción, aún hoy conservan ese genuino perfume de los primeros tiempos, como si el tiempo se hubiera detenido para ellas, en la casa de los Romero.

Enrique también lo dijo muchas veces y así lo expresa en 1.949 (415) en una carta a su amigo García Sanchiz:

... ahora recientemente, se nos ha muerto nuestra queridísima hermana Rosario (q.e.p.d.) la mayor de todos, la que sirvió a chicos y a grandes de segunda madre... su pérdida ha dejado un vacío en la casa, imposible de llenar, y a mí, me ha quitado el gusto para todo...

... tú sabes que la obra de Julio, mezclada con su vida, con el ambiente tan cor-

(414) Carta de Angelita fechada el 5 de diciembre de 1.932
 (415) Carta de Enrique fechada el 14 de Junio de 1.949 y dirigida a García Sanchiz.

dobés en que se desarrolló esta, con el mismo de esta casa, tan diferente a todas las demás, por lo que fue mi padre, fundador en Córdoba (creo que lo sabes), del Museo Arqueológico que elevó a gran altura, desempeñando además la dirección del Museo de Pinturas, y fundador asimismo de la Escuela Provincial de Bellas Artes, de donde salieron tantos artistas notables, entre ellos Julio; la figura bíbli de mi madre, que supo inculcar en los hijos, aquel amor que no tuvimos los hermanos, capaces todos de dar la vida unos por otros; todo esto, lleva un bagaje tan espiritual, que no puede escribirse ni plasmarse...

Todos los autores de la época hablan del caso de Julio, como una consecuencia lógica del ambiente en que nació, importantísimo a la hora de definir los perfiles del artistas y así lo entiende José Montero Alonso:

En Julio Romero de Torres el arte no es una improvisación. Es, por el contrario, un verdadero caso de formación, de consecuencia. Su arte es una destilación: fruto admirable obtenido, a lo largo del tiempo, de un vigoroso temple nativo, de unos propicios antecedentes familiares, de un ambiente maravilloso. Julio Romero de Torres tenía que ser eso: artista, pintor. Pintor y arqueólogo ilustre fue su padre, propulsor entusiasta de la cultura artística con

dobesa. Un hermano de Julio -Rafael- fue, igualmente, pintor; en Roma le llamaban "El Fortuny cordobés". El director actual del Museo de Córdoba, continuador de la labor de su padre, es Enrique, otro hermano de Julio. Y la casa en que el autor de "La Musa Gitana" nació es un Museo de arte, ¿Cómo, ante esa suma de factores que colaboran a un mismo fin, había de ser otra cosa que pintor?. (416)

Este ambiente familiar de que venimos hablando es el mismo que también resaltaría Cecilio Barberán a la hora de intentar una aproximación, en este caso a la pintura de Julio (417):

"El ambiente de su cuna, aquel otro en donde transcurre su niñez y en el que, inicia y luego se logra la formación del artista, son motivos de alto interés para quienes, como nosotros quieren llegar a conocer lo más profundamente posible la personalidad del pintor cordobés... Apenas sale Julio Romero de Torres del regazo materno lo vemos crecer en el Museo de Córdoba. Dicho Museo posee la mejor solera del arte de su pueblo. El espíritu alto y selecto que caracterizó a su fundador, Romero Barros, dio lugar a reunir importante caudal de obras de pintores que dieron origen a la escuela cordobesa -Antonio del Castillo, Zambano, Palomino- y la de aquellos otros que al identificarse con el ambiente de la ciudad sellan las suyas con un estilo eminentemente vernáculo...

(416) MONTERO ALONSO, José: Julio Romero de Torres....Págs.42-43

(417) Debemos aclarar que las mismas matizaciones que se hacen para Julio son extensibles al resto de la familia Aunque hemos recogido muchas opiniones sobre éste debido a que son más pródigas, debido a la fama que adquirió

Esta obra parece ser que descubre instintivamente a Julio una de las facetas que luego había de distinguir singularmente su arte. Estas eran aquellas que revelan la hondura del alma cordobesa...

A la sombra de las paredes donde se cuelga este gran acervo de arte crece Julio Romero de Torres. Pero, a decir verdad, antes de entrar el niño en estos salones del Museo, juega en los patios del mismo. Patios que son espléndidos macizos de verdura que un sol balnco, espejeante, cegador, esmalta intensamente. Entre ellos emergen fragmentos de estatuas romanas excavadas, lápidas y capiteles árabes cual testigos de las grandezas de ayer se levantaron sobre los suelos de Córdoba.

Este ambiente va revelando también al artista una lejana y profunda cultura. Cultura que pervive en virtud de una evolución que en todo le muestra una enseñanza. Un día es un bronce ibérico el que le descubre el concepto que aquel lejano pueblo tuvo de la forma; después, es la serenidad de los mármoles romanos la que le hace pensar en las esencias de la plástica; una nueva civilización llegada de Oriente —la árabe— le muestra los caminos de la idealización más libres, conceptos que son como alas para la imaginación del artista ambiciosa de craciones independientes.

Nosotros no olvidamos la importancia que desde la primera hora de su vida tuvo para Julio Romero de Torres estas ascendencias de arte y cultura que al nacer le rodearon....

Anhelo que nace, que siente fluir en él a través de una influencia incognoscible que el alma de la ciudad, el montón de levaduras eternas que es Córdoba, a medida que la vida se abra para él, le muestran.

La familia que le rodea al nacer el fuerte tirón racial y espiritual que las salas de pintura clásica del Museo cordobés, la cultura, en suma, que representan los bronce y mármoles excavados que se levantan en los patios de aquel núcleo museal, es lógico que tuvieran para una vida excepcional que comenzaba, un grito, una perspectiva que le despertara nobles ambiciones y le descubriera unos horizontes de obra nueva en su carrera de pintor... (418).

Son estas unas impresiones que hay que tener muy presentes a la hora de intentar dar un poco de luz en esta familia que a pesar de todo fue profundamente reservada, introspectiva y poco amiga de ver aireada su vida íntima.

Los hermanos Romero de Torres, marcados por el signo del siglo, el genio y sus consecuencias, viven una época ya plena de acontecimientos en sí misma, representantes con sus manifestaciones, de una rica secuencia que se gesta en el resurgimiento intelectual del siglo XVIII y en las épicas luchas civiles de la primera mitad del Siglo XIX. Es la generación de la Restauración marcada de forma clara por el proceso del 98. Enrique y Julio vivirán ese agitado tercio de nuestro siglo que se romperá con la guerra de 1.936.

(418) BARBERAN, Cecilio: Julio Romeor de Torres.... Págs.

3.1. INFANCIA Y FORMACION (1.865-1.885)

Evocar la vida de estos artistas, nos obliga a recorrer los ambientes que vivieron; pinceladas de unas vidas que iremos recomponiendo y que hemos querido analizar juntas porque así se desarrollaron.

No somos ajenos a que vivieron una de las eras más singulares, más plenas, más saturadas de interés de todo el siglo, se movieron entre los artistas mejor dotados de nuestro siglo; amigos de literatos desarrollaron su arte al unísono con éstos.

Rafael (1.865-1898), el mayor de los tres y del que apenas tenemos noticias, ingresa a los ocho años en la Escuela Provincial de Bellas Artes que dirigía su padre (419); y del que se debe destacar sus extraordinarias do

(419) Actas de la Escuela Provincial de Bellas Artes, del 3 de Septiembre de 1.873. La petición la hace Rafael Romero Barros al observar las buenas condiciones para el dibujo del natural de su hijo Rafael.

tes para el dibujo, una aficción que tiene desde muy pequeño influida, sin lugar a dudas, por el ambiente familiar.

Allí recibe las enseñanzas de José Saló, José María de Montis, Muñoz Contreras, Julio Degayón, y su propio padre.

Por estos años su personalidad se va formando y animando por la atmósfera que le rodea; recorre las calles de Córdoba tomando apuntes del natural. Desde muy niño se siente impresionado por las gentes de su tierra. Su protagonista unas veces es el hombre que con su caña espera que pique algún pez a orillas del Guadalquivir, otras un anciano en la puerta de su casa, un niño, un animal.

Nace ya marcado por el enclave de su morada, una plaza callada y grave, el Potro, onde todo se hace más profundo y transparente. Como si toda la quietud, la nostalgia y meditación de Córdoba se filtrase a través de esta plaza tan cordobesa. Plaza del potro, aroma, destilación, síntesis del silencio de Córdoba.

Entre muros claros y casa humildes -con balcones poblados de geranios y claveles, cal y sol- se situa el Museo Provincial de Bellas Artes. Allí puede contemplarse una vida muy andaluza -jardín, patio, fuente- a lo que se une la frialdad y solemnidad que corresponde a un Museo. el ritmo de vida es lento pero amable, quieto pero suave. Allí puede verse palpitar las rosas, escucharse la quietud del agua junto a la eternidad de las estatuas romanas y los lienzos del pasado. Por ello cuando nace un nuevo miembro en esta casa, es todo un augurio,

debe ser artista. Las primeras miradas infantiles serán para aquel mundo callado y lejano de la antigüedad.

Su padre Rafael Romero, pintor dirige el museo y orientará los primeros balbuceos artísticos de Rafael, atrapado ya por la magia del ambiente: Córdoba, la plaza del Potro, los lienzos del Museo. Espléndido ramillete, e inmejorable escenario para la formación del espíritu. Siendo su padre el maestro Rafael dibuja día tras día bajo el inteligente celo paternal. De ahí surgirá un aprendizaje tenaz, firme, consciente; andamiaje sólido para la vocación, que está surgiendo arrolladora y cálida. Cuando Rafael, todavía muy niño abandona este escenario con los lápices y las cartulinas y sale a descansar a la calle, sus paseos por Córdoba no son sino la continuación que afine y prepare su labor de artista naciente. Sus ojos se emocionan y extasian ante la maravilla de los atardeceres en el campo de Córdoba. En su recorrido, el quicio de las puertas, el fondo de las rejas, las miradas profundas son una invitación constante para él. Hasta adentrarse y poco a poco en el sentir y el alma de su pueblo.

El niño va fijando su pupila en todo cuanto ve. Observa y dibuja incesantemente. Sus vivencias van condicionando su personalidad y moldeando su sensibilidad que desembocará como tendremos ocasión decomprobar en crudo realismo.

Cuando él tenía siete años nació Enrique (1.872-1.956), que también entró en la escuela de Bellas Artes, aunque sus dotes como dibujante eran menores, por lo que la línea a seguir será la de la investigación y la literatu-

ra artística, en gran medida, también obligado por las circunstancias..

De estos primeros años, como estudiante nos habla un compañero suyo, Luis G. Costi que recuerda en un artículo titulado "Hace veinte años", cómo era compañero de Enrique en sus primeros años de escuela:

Identicos a los antiguos sepulcros reconocidos poco ha, cerca de Tarifa, existen en el Museo Arqueológico de Córdoba otros ejemplares que Enrique Romero de Torres conoce tan bien como el que estas líneas escribe, y junto á los cuales departíamos, muchachos ambos, fumando á hurtadillas los primeros cigarrillos...

Era en la Escuela de Bellas Artes. Blanco Belmonte, Romero de Torres y el infracrito, con algún otro, formamos parte en el colegio cuando estudiábamos primeras letras. El director D. Manuel Blanco, decía de Romero de Torres que era "la honra del establecimiento"; de Blanco Belmonte que "era una esperanza"; y de mí... decía a cada momento que me iba a dar dos palmetazos si no dejaba de inquietar a los demás...

La honra infantil del acreditado colegio cordobés, situado junto al callejón donde diz que colgaron las cabezas de los Infantes de Lara, es hoy el Director del Museo Provincial de Córdoba. Su alma de artista busca y rebusca en la naturaleza y en la Historia, siguiendo las huellas del distinguido arqueólogo, su padre don Pafael Romero y Barros.

Julio dos años menor que Enrique seguirá la misma formación, es decir, la Escuela de Bellas Artes y el Instituto Góngora de Córdoba, donde se formará culturalmente (420). Tanto Enrique como Julio obtendrían en este instituto el grado de bachiller -el primero con fecha 13 de mayo de 1.889-. Un maestro decisivo será Victoriano Rivera, un erudito zamorano, catedrático de Retórica y Poética, que supo inculcar en los jóvenes el amor a las artes y la cultura cordobesas.

Cuando Julio tiene diez años ingresa en la Escuela que dirigía su padre, al tiempo que inicia sus estudios de solfeo en el Conservatorio de Música de Córdoba. Una afición esta que será general en todos los miembros de la familia ya que el piano se convertirá en fiel acompañante de muchas veladas familiares.

Pero Rafael Romero Barros querrá algo más para sus hijos y se esforzó para que todos marcharan a formarse a Madrid. Se pone en contacto con Puebla y Madrazo con el fin de ingresar a su hijo Rafael en la Escuela Superior de San Fernando obteniendo para él una beca de la Diputación Provincial.

(420) Julio Romero de Torres nació el 9 de noviembre de 1.874, siendo buizado dos días después en la parroquia de los Santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía, hoy desaparecida. En el libro 24 de bautismos se dice que Julio "fue bautizado el 11 de noviembre de 1.874, por el presbítero don Teodoro de Prada y Gómez, coadjutor de la parroquia de los santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía". En este documento consta además que el bautizado había nacido el día 9 a las una y cuarto de la madrugada, y que fue apadrinado por...

Sin duda, su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, coronado por los premios, empezaba a ser un recinto demasiado reducido. Ya en esta etapa cordobesa, el joven pintor ha enriquecido sus conocimientos de Historia y Arte; realiza multitud de bocetos del natural, estudia composición, sale a pintar al campo; con todo ello va afianzando la técnica de la pintura histórica, tan en boga en esta época. Toma muchos apuntes, que le ayudan en sus estudios pictóricos, sigue los consejos de su padre, sabiendo recoger los conocimientos que éste le ha sabido infundir. Producto de esta época son los numerosos apuntes a pluma y lápiz, sometándose en todo momento al juicio de su padre, con muchos más conocimientos en arte (421). Fruto de esta estrecha relación será la colaboración entre padre e hijo en La Córdoba Monumental y Artística, esa bella obra, manuscrita que hemos logrado recuperar, cuando se había dado por perdida. Una obra fechada en 1.884, pero que debió iniciarse algunos años antes y que será manuscrita e ilustrada por el joven Rafael, dando así forma a las teorías paternas. Con magníficos dibujos a pluma, el pintor que

(420) ... por su abuelo paterno -Rafael Romero, natural de Pozobalco-; se especifica la retahíla de nombres que le impusieron, al futuro gran pintor: Julio Manuel, Antonio Rafael y Teodoro de la Santísima Trinidad.

(421) Este sometimiento a los juicios paternos parecen verse de manera singular en los dibujos a pluma y lápiz de la correspondencia de Rafael a su padre, como una forma de seguir mostrando sus progresos y su continuo aprendizaje.

apenas cuenta dieciocho años, recorre los monumentos y edificios de interés que su padre investiga; consiguiendo gracias a este proceso un dominio del natural que le capacitaría para el dibujo, en general.

Este bello "Itinerario artístico-arqueológico" da cuenta de sus constantes preocupaciones, sirviendo de "Vía iniciática" a este pintor que aprenderá el dibujo de natural con verdadera perfección.

Romero Barros quiso desde el principio, integrar a sus hijos en ese mundo que él tanto amaba; en esas "jornadas artísticas" que pasa con sus hijos intenta enseñarles cuanto sabe; lo hace también con el fin de sensibilizar a sus hijos, desde niños, creando la atmósfera precisa que vaya formando sus almas.

Así, por ejemplo -nos cuenta Enrique- que su padre y él daban largos paseos matinales, los días festivos, por las afueras de la vieja ciudad árabe, viendo sus arrabales y carcomidos muros, para luego oír misa en el exconvento de Carmelitas Calzados, donde contemplaban el magnífico Retablo con las historias del profeta Elías, pintado por Valdés Leal, cuyos asuntos y bellezas explicaba Don Rafael a Enrique. El impacto que produjeron en el joven niño aquellas pinturas le convertirían en admirador incondicional del "pintor de los muertos" y así nos lo explica él mismo: "Causaban mi asombro los blancos y fogosos corceles tirando del carro misterioso que rodaba entre nubes rojizas y lenguas de fuego y la gallarda figura de San Elías arrojando su manto a Eliseo; o bien despertaba mi curiosidad infantil el ángel de extraordinario movimiento que acude presuroso con un pan en la mano para ofrecérselo al profeta que rendido de fatiga y huyendo de las persecuciones de la reina Jezabel se quedó

completamente dormido" (422)

3.2. LA EXPERIENCIA ACADEMICA Y LA FORMACION DE LOS ESTILOS PERSONALES (1.884-1.895)

Ante los avances que Romero Barros observa en Rafael, aconsejado, también por los profesores de la Escuela, decide, como hemos dicho, enviarlo a la Escuela de San Fernando de Madrid. Lo que consigue tras serle concedida una beca de la Diputación Provincial en 1.884 (423)

-
- (422) ROMERO DE TORRES Enrique: "Valdés Leal, cuadros y dibujos inéditos de este pintor". Barcelona, P. pag. 342
- (423) En el Archivo de la Diputación de Córdoba se encuentra el documento, fechado el 11 de agosto de 1884, que le nombra pensionado de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Madrid. Se le otorga la beca para la vacante de escultura aunque se hace constar que será alumno de la sección de pintura; con el fin de completar sus estudios de pintura.

Con poco más de 18 años ya está el joven pintor en la capital de España. Allí destacará como dibujante desde los primeros momentos obteniendo en el curso 1,884-1.885 en Dibujo Natural, Medalla de Priemra Clase (424). Allí tuvo como maestros a los afamados pintores, Dioscoro Puebla Carlos Luis Rivera, Casto Plasencia... Estas clases además de las obligadas visitas al Museo del Prado y al Círculo de Bellas Artes, erán el mejor aprendizaje para le joven pintor. Mantendrá asimismo contactos con otros jóvenes pintores que también se estan formando como José Garnelo y Alda, Sorolla.. y recibe las influencias de los ya consagrados como Fortuny, Rosales y Madrazo.

(424) **Escuela especial de pintura, escultura y Grabado.**

Por cuanto D. Rafael Romero y Torres natural de Córdoba provincia de Córdoba después de haber probado en el curso actual de 1.884 á 1.885 y en esa escuela la asignatura de Dibujo del natural estudiada oficialmente ha obtenido por oposición en los exámenes de fin de curso el premio que le han adjudicado los jueces censares en el acta de 30 de Junio de 1.885.

Por tanto; para que en todo tiempo pueda acreditar su aplicación y aprovechamiento, expido á su favor el presente Diploma, el cual le será entregado en el acto solemne de la apertura del curso próximo.

Madrid 12 de Julio de 1885

El Director

Carlos Luis Ribera

El Secretario

Esteban Aparicio

(Copia del Diploma de Medalla de 1ª Clase a favor de D. Rafael Romero y Torres. Registrado al folio 61 del libro de premios).

Rafael sigue cosechando éxitos y en 1.885 regala su obra **LA MUERTE DE Cleopatra** a la Diputación Provincial de Córdoba (425).

A partir de entonces este organismo acuerda subir la pensión de que venía disfrutando a 2.000 pesetas anuales, en vista de los progresos que el alumno viene realizando. (426)

Sus hermanos Julio y Enrique, habían quedado en Córdoba, el primero con sus clases de música y pintura y el segundo además de seguir estos estudios, colabora ya con su padre, acompañándole, en muchas ocasiones, en sus jornadas investigadoras. En casa seguirán haiéndose reuniones musicales y literarias que serían un complemento enriquecedor para la formación de los jóvenes Romero de Torres.

Rafael combina su estancia en Madrid con temporadas en Córdoba, o que le permite seguir acompañando a su padre, como es el caso del viaje que éste realiza a Granada en 1.888. Van juntos y ambos se traen sus impresiones del viaje. El padre realiza allí sus obras más plenas de naturalismo, con una técnica paisajística admirable; mientras que Rafael, hijo, tomará apuntes de balcones, torres y casas granadinas, sorprendido por su arquitectura y su carácter tíicamente local, que ya él también empezaba a distinguir. En otro viaje que Romero Barros realiza a Ceu

(425) Este documento tiene fecha 17 de abril de 1.885. Actas de la Diputación, 1.885. Folio 28. Sesión 17 de abril de 1.885.

(426) El acuerdo de elevar la pensión a Rafael tiene fecha de 13 de noviembre de 1886. Actas de la Diputación, 1.886. Folio 184. Sesión de 13 de Noviembre de 1.886

ta,, con el fin de estudiar el exconvento de la Santísima Trinidad, en 1.885, también es acompañado por su hijo, que realiza unos preciosos dibujos del monumento.

En la década de los noventa Rafael ya está en Roma, en la Academia, pensionado de nuevo por la Diputación Provincial. Y en la Academia Española de aquella capital sigue destacándose. como siempre, le llamaban "EL FORTUNY CORDOBES", por su dominio asombroso del dibujo. Sus compañeros decían que desde Fortuny hasta él no había nadie que dibujara mejor.

Para obtener la beca de la Diputación había presentado su obra **Sin Trabajo**, una obra en la que ya ponía de manifiesto su gran preocupación social.

Enrique en 1.890, ya con 18 años, empieza a entrar de lleno en la actividad cultural, integrándose en la sociedad cordobesa en cuantas asociaciones tiendan al desarrollo económico y cultural, como es el caso de la Sociedad Económica cordobesa de Amigos del País (427), el Ateneo (428), clubes...

Sigue pintando como es el caso del cuadro que en 1.891, encarga el Ayuntamiento a Enrique de Don Francisco de Borja Pavón, aquel gran amigo de su padre. Preside Comisiones y Asiciaciones.

Marcha poco después a Madrid, para perfeccionar también su formación y estudios artísticos, aunque motivado por su inquietud literaria muy pronto colaborará en revistas ilus

(427) Título de Socio de Mérito. Mayo, 1.890

(428) Socio del Ateneo. ~~Mayo~~ 1.890. En esta fecha se inaugura el nuevo local de esta institución, precisamente Enrique ofrecerá un cuadro pintado por él, con tal motivo. Junio, 1.890.

tradas, no sólo como dibujante sino también como escritor.

Colabora como dibujante en "La Ilustración Española y Americana" , "Ilustración Nacional", en los números extraordinarios de "El Imparcial", "La Correspondencia de España" y otras revistas ilustradas de Madrid y Barcelona.

Toda una serie de publicaciones que habían aparecido como respuesta a las nuevas necesidades de este periodo de entre siglos. Naciendo toda una generación de ilustradores que irán conformando el devenir artístico y que, en muchos casos, caminarán al lado de ese nuevo movimiento artístico que es el Modernismo, cuyo espíritu estuvo muy cercano a la imagen y el dibujo (430)

(429) Comisión de ornato con la misión de adornar el local que ha de servir para un certamne que va a celebrar el Ayuntamiento. 1892.

Nombramiento de Socio activo numerario de la Cruz Roja; 17-Mayo-1893.

(430) En el caso de los artistas cordobese fueron muchos los que marcharon a Madrid, on el fin de colaborar en las nuevas revistas ilustradas. El más conocido de todos es **Lozano Sidro** (1.872-1.935), que se entrega de lleno a su trabajo en la revista que en 1.891 había fundado el Marqués Luca de Tena, titulada **Blanco y Negro** Pero también **Angel Diaz Huer**tas (1.866-1.937), **Tomás Muñoz Lucena** (1.860-1.943). Son pinturas que llegaron a aadquirir una gran popularidad en Madrid, se las reconocía por la calle y la gente comentaba sus dibujos. Fueron también pintores de gran personalidad que supieron llevar el arte andaluz y cordobés a la gran metrópoli, apartándose de influencias extranjerizantes, que pudieron borrar la huella original de su formación.

Asímismo fue colaborador literario en Madrid del "Resumen", "Gente Conocida" y "Fin de siglo". Aunque sería con el gran poeta Salvador Rueda, cuando éste dirigía la revista ilustrada "La Gran Vía", cuando alcanzaría sus mayores triunfos como Director artístico de la misma.

Recordemos que sus primeros dibujos así como sus escritos -aunque esto lo trataremos oportunamente en sus respectivos capítulos- están muy relacionados con el tipo de dibujos de su hermano Rafael, sobre todo; son manifestaciones poco comprometidas más acordes con el comportamiento y forma de vida de las gentes sencillas de su tierra. Aparece como un observado de la sociedad, reflejando sus costumbres, apareciendo la crítica muy solapadamente. Motivado, sobre todo, por su tierra a la que siente y admira; rozando ya los límites del folklore y como veremos al analizar su actitud ante este punto no fue circunstancial ya que será una posición que no abandonará nunca.

Tan solo algunos escritos de primera época entrañan una crítica repulsiva de la sociedad de su tiempo, situándose al lado de las clases más desprotegidas.

En Madrid va a estar en contacto con la nueva intelectualidad madrileña, lo que va a ir dando forma a su espíritu.

Junto a los pintores ilustradores de los que hemos hablado, compañeros y amigos de Córdoba como Lozano Sidro, Diaz Huertas y Muñoz Lucena, éste último amigo entrañable de la familia desde que fuera alumno predilec

de Romero Barros, y muy unido a Rafael Romero de Torres, se encuentra en la capital de España con la nueva generación de pintores que se debatían entre el academicismo y las nuevas corrientes que llegaban de Francia de mano del Impresionismo, como es el caso de Sorolla, pero también Moreno Carbonero ejercía su magisterio. Todos ellos eran habituales de las tertulias y el influjo de Ramón Casas llegaba desde Barcelona, a través de las publicaciones y sus carteles. Y en el terreno literario, todos ellos motivados también, por su tierra y su gente serán los traductores plásticos, en algún caso, del mundo alegre y pintoresco de los hermanos Quintero, sus grandes amigos.

Julio sigue en Córdoba y empieza a distinguirse ya por su carácter juerguista e incontrolado. Sus primeros años están marcados por su grandes pasiones, que en distinta medida, siempre estarán presentes en él: el cultivo del arte flamenco y las juergas en las tabernas.

El mismo lo explicará años más tarde en unas declaraciones a su amigo el escritor José Montero Alonso:

A lo largo de toda mi labor se transparenta este fervor por el baile y el cante de Andalucía. El baile, el cante... Hubo una etapa de diez años en Córdoba durante los cuales me entregué por completo a este género de vida. Había ya pintado un poco. Fue mi padre quien guió mis primeros pasos por la pintura. Hice algunas cosillas; pero llega luego para mí un periodo de desaliento artístico, dejo de pintar y estoy durante unos años apartado de los lienzos

y entregado a la vida bullanguera. Al cabo de este tiempo, torno a la paleta y a los pinceles, ya con total y decidido entusiasmo. Mas sin dejar por eso mi aficción a lo flamenco. Ahora bien: aquellas juergas no eran la clásica juerga estéril, banal y vacía; en ellas yo observaba, y sentía, y temblaba de emoción ante una petenera bien cantada o ante el vértigo final de un baile... (431)

El flamenco va a marcar su vida desde muy joven, como lo indica uno de sus primeros cuadros ¡Mira que bonita era!. Esta aficción al flamenco también se extendía al resto de los hermanos y es muy curiosa una anécdota que ocurrió a Rafael durante su estancia como pensionado en Roma. Entabló en ella estrecha amistad con el gran tenor Gayarre, y éste y otros artistas, con Rafael Romero de Torres, idearon una noche una serenata al gran pintor sevillano José Villegas, director entonces, de la Academia española en Roma. Cantó Gayarre sin que a Villegas le impresionara, más al sentir una guitarra pulsada maravillosamente y oír cantar una malagueña con un sentimiento extraordinario, saltó de la cama con una emoción tan honda como jamás la había sentido "y vi que el que tocaba y cantaba de aquella manera era su hijo Rafael". Así terminaba una carta que escribió este gran artista

(431) MONTERO ALONSO, José: Julio Romero de Torres....
Pág. 56-57.

sevillano al padre de Rafael Romero de Torres. Según sus amigos todo lo que se diga es poco para expresar con el sentimiento con que tocaba y cantaba flamenco el gran dibujante.

Esta estancia en Roma sirvió Rafael además de para su consagración, para el afianzamiento de su estilo. ENvió desde ROMA un cuadro titulado **LOs Ultimos Sacramentos**. En el que acomete dos problemas difícilísimos: el interés y sentimiento de todo el cuadro, que lo co loca en último término y escorzo en la figura principal tan atrevido y bien resuelto, que maravilla el alar de de dibujo y la belleza de la composición. Se conser va en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, junto con una colección de dibujos verdaderamente maravillosos.

en una Exposición Internacional que se celebró en Madrid, única a que concurrió, on una obra titulasa **Emigrantes a bordo** (432), fechada en 1.892, concebida, también en Roma, y pintada ya a su regreso a Córdoba, por la que a pesar de la importancia de certamen y la enconada lucha para obtener recompensas, obtuvo Tercera Medalla (433). Un cuadro concebido, también como con

(432) Esta obra se conoce, indistintamente como **Emigrantes a bordo** y **Buscando Patria**.

(433) Exposición Internacional de Bellas Artes. S.M. el Rey (Q,D.G.) y en su nombre la reina regente del reino y a propuesta del JURado concedo preio detercera clase al mérito de D.Rafael Romero de Torres en la sección de Pintura por el cuadro "Buscando Patria" que ha figurado en la Exposición celebrada en el año último.

Madrid 12 de Marzo de 1.893.

(Copia de un titulo de Rafael ROMero de Torres)

memoración del descubrimiento de América, del que se cumplían 400 años.

En esta década los hermanos se van a influenciar mutuamente, siendo Rafael el que irá marcando las pautas, no sólo desde el punto de vista estético sino ideológico ya que se va a sentir profundamente comprometido y preocupado por los temas sociales. Enrique también influirá en Julio, orientando las inquietudes artísticas de éste hacia la motivación por el patrimonio artístico y monumental.

Rafael ya había tenido algunos éxitos como es el caso de **Los últimos sacramentos** o **Buscando Patria**, lo que anima a Julio a concurrir en la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1.895 con ¡Mira que bonita era!(434). Viendo

(434) Respecto a esta obra su amigo José MOntero Alonso dirá "el primer cuadro de Romero de Torres es ya un seguro augurio de lo que ha de ser el espíritu constante de su obra. Es un cuadro hecho sobre un motivo de copla popular. Y desde este momento la copla andaluza va a "centrar" la obra del artista, al ser ella emoción principal, síntesis, leitmotiv...

Copla popular, copla andaluza: guitarra, perna, superstición, pasión. Algo que acaricia y algo que desgarra". En el arte de Julio Romero, como en esos cantares descritos por su gran amigo Manuel Machado, hay sensual suavidad de caricia y sabor dramático de desgarradura.

"Mira que bonita era! -Separecía a a la Virgen- de Consolación de Utrera..." Esta es la copla, conocidísima. El pintor titula a su cuadro con el verso...

con sorpresa cómo su obra obtiene Mención honorífica. Había pintado esta obra bajo la orientación de su padre, por lo que en ella se respira un ambiente romántico, que luego desaparecerá en obras posteriores. Pero este mismo año muere Rafael Romero Barros, la figura aglutinadora, inspiradora y animadora de sus hijos y de la cultura en general, por lo que a partir de ahora se inicia una nueva etapa en la vida de estos artistas que deben reagruparse para unir sus fuerzas con el fin de continuar la ardua tarea de su padre.

3.3 El arte y el pensamiento entre dos siglos: 1.895-1.912.

El año 1.895 marcará un punto importante no solo en la vida personal sino profesional de todos. Enrique que estaba en Madrid debe regresar a Córdoba para hacer

(434) ... primero de la soleá. Una mocita muerta en el lienzo, belleza suave, fina de la muchacha en su gesto final; el duelo de la belleza con la muerte, a la que derrota, para que de ese modo se pueda decir, ante esa gracia serena no destrozada por el dolor: "Mira que bonita era!..."
 MONTERO ALONSO, José: Julio Romero de Torres...
 Pág. 9-10.

se cargo de la dirección del Museo de Bellas Artes, puesto que su padre desempeñaba, siendo además profesor de una cátedra de dibujo, en la Escuela Provincial de Bellas Artes (435) hasta que ésta se refundió en la de Artes y Oficios. Debe también cubrir el vacío que su padre deja tanto en la Comisión de Monumentos como en el Museo Arqueológico. Todo un mundo que Enrique conocía muy bien, gracias a las colaboraciones que desde muy niño hacía con su padre.

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

En un principio, Francisco de Borja Pavón toma el relevo en la dirección del Museo Arqueológico y como secretario interino de la Comisión D. Antonio M^a Escamilla y Beltrán (436)

Aunque poco tiempo después Francisco de Borja cedería el puesto del Museo a Enrique Romero de Torres que sería director del Arqueológico hasta 1.898 que entraría

(435) Precisamente la Junta de profesores de la Escuela de bellas Artes, al tiempo que expresan su sentimiento por la muerte desu inolvidable director, Rafael Romero Barros, según oficio enviado a Enrique y cuya pérdida conceptuan de irreparable, por lo que acuerdan hacer un retrato como homenaje a su memoria, encargándoselo a Enrique, su hijo. Según consta en oficio de 3 de Septiembre de 1.896. Aunque creemos que este retrato no llegó a hacerlo - o al menos no lo nocemos- y sí por el contrario lo hizo Muñoz Lucena, el alumno predilecto, amigo de la familia y gran pintor.

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

en él un miembro del Cuerpo de Archivos y Bibliotecas: D. Ricardo Gómez Sanchez. En la Comisión de Monumentos de Córdoba entraría Enrique como vocal de la Scademia de San Fernando. (437)

Los cargos como había pasado a su padre, se irán su cediendo y en 1.898 Enrique fue nombrado Delegado de la Junta diocesana de reparación de templos (438). A partir de esta fecha también entrará a formar parte

(437) Enrique había sido nombrado Académico correspondiente en Córdoba de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con fecha 7 de Enero de 1.896.

También , según Oficio, las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando aceptan la propuesta de la Comisión de Monumentos de Córdoba nombrando a Enrique Romero individuo de la misma y Secretario. Acuerdo tomado por la Comisión Mixta de ambas academias en sus sesiones de 26 de Junio y 2 de julio de 1.896. El nombramiento de individuo correspondiente de la Real Acadmia de la Historia lo obtendría un poco después, según junta celebrada el 22 de Diciembre de 1.899.

(438) El mismo día, es decir, 7-11-1.898, según consta en el archivo de la Comisión de Monumentos, se había nombrado también a Francisco de Borja Pavón delegado de las reparaciones de la Mezquita-Catedral. Tiene esto gran importancia a tenor de las reparaciones de singular relevancia que bajo Velázquez Bosco, se estabn llevando a cabo y en las que va a colaborar Julio Romero de Torres.

de Jurados y Asociaciones diversas, que con un fin u otro tendían al desarrollo local en sentido amplio. (439)

Todo ello obligará a Enrique a efectuar estudios históricos y arqueológicos de los monumentos y edificios, como fue práctica habitual en su padre. Y así inicia su repertorio de escritos dedicados a monumentos y patrimonio (440). En una palabra pasa a formar parte de la in

(439) Con tal motivo el 24 de Septiembre de 1.897 recibió el nombramiento de individuo del jurado para calificar los trabajos presentados en un certamen organizado por la Real Sociedad Económica cordobesa. El 12 de Febrero de 1.897 había sido nombrado postulante de la Cruz Roja. Esta misma entidad el 21 de Noviembre de 1.897 lo nombra por una comisión vocal de la Junta organizadora del Certamen que proyecta celebrar. Este mismo día es nombrado Secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Esta misma nombrará a Enrique, al constituirse la nueva junta, Vice-Bibliotecario de la misma el día 30 de Enero de 1.901. La junta de festejos de Córdoba lo nombra de la comisión de esta junta para organizar los actos que deben celebrarse, 8-abril de 1.901. La Cruz Roja en la Asamblea Suprema de la Sección Española el 15 de abril de 1.901 le concede la Medalla conmemorativa y correspondiente título.

(440) En relación a sus escritos puede verse el apartado dedicado a Patrimonio.

telectualidad cordobesa (441).

Julio sigue pintando en su casa de la Plaza del Potro, ahora más que nunca su vocación está verdaderamente definida animado por los primeros triunfos. Pero el ambiente familiar, ahora encabezado por Enrique, le animará a colaborar en obras encaminadas a la recuperación de obras del patrimonio artístico cordobés. Y así se compromete

(441) La junta permanente de festejos nombra a Enrique Romero vocal para formar parte de la junta del festival para homenajear a Grillo. Componían esta junta toda la intelectualidad cordobesa, de aquella época. 11-mayo-1.898.

La Sociedad Económica de Amigos del País lo nombra vocal del jurado calificador de los trabajos de Bellas Artes, en honor de Grillo, 29-abril-1898; Y la junta permanente de festejos, secretario de la Comisión receptora de los trabajos artísticos que se presenten, asimismo secretario de la Comisión de Oranato del Certamen de este homenaje.

La asociación de Obreros cordobeses acuerda consignar en acta la gratitud de dicha entidad por haber pintado dos paletas y haberlas regalado, así como haber cooperado eficazmente al éxito del festival celebrado. 11-mayo-1.898. Esta misma entidad lo nombra vocal de la comisión de Gracia y Justicia y Secretario de la Comisión de Hacienda. 11-mayo-1.898.

La Real Sociedad Económica de Amigos del País lo nombra para que forme parte de la Comisión organizadora para la puesta en marcha de un certamen científico-literario y artístico que contará también con una Exposición, a celebrar en este centro. Esta misma sociedad lo nombrará miembro de la comisión organizadora para celebrar unos festejos florales. 4-Enero-1900.

en la restauración pictórica de la cubierta de la Mezquita-Catedral, tanto en la parte de estilo árabe -época de esplendor del Califato- como de las bóvedas encasetonadas de estilo gótico. Realizó el trabajo, y tuvo muy buenas críticas, calificándose la restauración como sensible y esmerada al tiempo que era felicitado por el arquitecto encargado de la dirección de estas obras.

se le despierta la vocación docente, y la Comisión Provincial de Córdoba, en fecha 2 de Octubre de 1.899, nombra a Julio Romero de Torres auxiliar gratuito de la Escuela Provincial de Bellas Artes, con destino a la enseñanza de colorido y composición. Poco después la misma comisión, en 14 de agosto de 1.902, le confirmaría el cargo con el nombramiento de profesor numerario de la cátedra de colorido, Dibujo y Copia del Antiguo y Modelo vivo. Cesó al suprimirse esta escuela-fundada por su padre- el 12 de septiembre de este mismo año. Pasando a prestar sus servicios como agregado de la Escuela Superior de Artes Industriales, recién fundada, de la que era director el esltor Mateo Inurria.

Rafael a pesar de que muere, sólo tres años después que su padre -el 30 de julio de 1.898, como consecuencia de tuberculosis-, también será el continuador de algunas de las ocupaciones de su padre como es el caso de la secretaría de la Asociación de Obreros llamada "La Caridad", que compartirá con Enrique y que Romero Barros ha conseguido fundar; precisamente éste será el cargo que mejor iba a su preocupación por la temática social que

como veremos él tan bien supo expresar (442)

Así pues la pintura y la preocupación por los Museos ocuparán los primeros años de los hermanos, tras la muerte Romero Barros. Julio y Enrique -y en menor medida Rafael- empezarán a crear el ambiente de las dependencias que habían heredado, que comprendía no sólo el museo sino una casa de amplios jardines, casa llena de historia y riqueza -habían heredado también una importante colección arqueológica, que posteriormente irán ampliando- que avn a ir disponiendo por toda la casa y sobre todo por el jardín como si de un museo se tratara, tal como hoy se conserva y de la que Angelita se hará cargo cuidándola y estudiándola con el mimo y celo que

(442) También Enrique entrará a formar parte de esta asociación ya que los obreros cordobeses lo nombran por unanimidad Secretario General de la misma, cuyo cargo había desempeñado su padre. Oficio 15-Septiembre de 1.896.

Posteriormente la asociación acordará nombrarlo para formar parte de su junta en el consejo de Administración para el bienio 1.897-1.899. En 1.897 la misma asociación de obreros lo confirma en el cargo que ya venía desempeñando de Secretario General, nombrandolo además miembro de la Comisión de Propaganda y Vocal de la Comisión de Festejos. Y en 1.898 esta Asociación lo nombra Secretario de la Comisión de Reglamentos. 19-Enero-1.898.

solo alguien que ama la arqueología puede ofrecer (443).
Así se expresa Agelita:

A la admiración que siento por todo lo que es arte se une mi cariño hacia ellas, y como creo que viven las acaricio, las mimo, y rodeo de flores. En primavera cubren las rosas el pecho de las matronas romanas, coronan la frente de un emperador o bordean la lápida de algún cristiano de hace diez o doce siglos, como acaso lo hicieran sus familiares. (444)

El estudio en el que Romero Barros había pintado también será recuperado por los hermanos, en principio los tres pintarán allí sus obras, luego con la dedicación casi exclusiva de Julio se convertirá en el estudio de éste, y hoy se conserva, en parte, tal como él lo dejó.

(443) En 1.943 Angelita Romero de Torres publicó en las Memorias de los Museos arqueológicos Provinciales editadas por la Inspección General de dichos museos dependiente del Ministerio de Educación el artículo titulado La colección arqueológica "Romero de Torres" en Córdoba, posteriormente reproducido en el Boletín de la Real Academia de Córdoba, de C.B. L. y N.A. , nº 64 de Julio-Diciembre, 1.950. En él hacía un recorrido por las piezas que componen esta colección y del significado que tuvo para la familia.

"Esta colección de mi propiedad, está instalada en el jardín interior del edificio que ocupó en el siglo XVI el Hospital de la Caridad, onvertido, hace ya bastantes años, en Museo Provincial de Bellas Artes.

Un estudio donde Rafael, dotado de una gran preocupación social heredada de su padre, pintó su gran obra **Sin Trabajo** -con la que obtuvo la beca de la Diputación Provincial para estudiar en Roma-, inspirada de manera bastante clara en la pintura que Courbet había impuesto en Francia según el lenguaje realista. Un cuadro éste que había influido bastante en su hermano Julio. Como también lo hicieron sus obras posteriores. **Los Ultimos Sacramentos** que pintara en Roma y **Emigrantes a bordo**

(443) ... Se formó sobre la base de unos pocos objetos que dejó al morir mi padre Don Rafael Romero Barros, que fue director del Museo Arqueológico Provincial, cuando ambos dependían de la Comisión de Monumentos...

Esta fue aumentándose por mi llorado hermano Julio, que en no pocos de sus cuadros pintó capiteles y objetos arqueológicos; por su hijo Rafael, hoy Director efectivo de Museo Provincial de Bellas Artes, y por mi hermano Enrique, Director honorario del mismo. Pero en realidad es este, Enrique, el que ha formado y enriquecido la colección con la mayoría de las piezas y las más importantes que en ella figuran, unas adquiridas y donadas otras..."

Además de su gran valor documental estas piezas tienen para la familia otro valor mucho más sentimental, si queremos, por ello Angelita se expresa así:

"La colección mencionada que viene a ser la continuación y complemento del Museo "Julio Romero de Torres", es visitadísima, porque casi todas las personas que pasan por este Museo entran a conocer el jardín y la casa donde nació y murió el popular ar

pintado a su regreso, que servirían para reivindicar una vez más la situación social de los trabajadores. Los protagonistas son los españoles del sueño americano, al que se aventuraron miles de ellos, a finales y principios de siglo.

Rafael había sido el hermano mayor que marcó los pri-

(443) ... tista. Han sido más de veinte mil los visitantes que desfilaron por dicha pinacoteca.

Estas piedras pretéritas, que tanto hablan a los que saben, son para mí mucho más estimables, porque me traen recuerdos íntimos que no cambiará*i* yo por lo más grande de esta vida. A la admiración que sient*o* por todo lo que es arte se une mi cariño hacia ellas, y como creo que viven las acaricio, las mimo

Los objetos no están agrupados aquí por épocas, con la frialdad que los clasifica el sabio, sino donde hacen mejor, que es el sitio en que yo creo que ellos están más a gusto. los capiteles sobre columnas presentan la visión de unas ruinas ideales; la Virgen de piedra está colocada sobre una fuente, que bajo sus divinas plantas se trueca en fuente de paz... Y el que ve este conjunto por primera vez, no sabe al pronto si se halla ante las ruinas de una villa romana, ó si en un rincón de un riente y bello jardín árabe, exuberante de colores y perfumes, ó en el recatado patio de un convento de clausura, lleno de poética melancolía, donde el ciprés está señalando el verdadero camino que debemos buscar... Y si la fina sensibilidad de algún peregrino del Arte lo adentra en el misterio

meros pasos de Julio en la pintura, en aquel siglo a caballo entre estilos, lleno de dudas. Precisamente un año antes del fallecimiento de su hermano (445), Julio pintó un cuadro de grandes dimensiones (313X224 cm.) con un tema social. Lo pinta en 1.897 con la idea de poder obtener una beca en Roma como había hecho precisamente su hermano con una obra de similares características. Toma parte en las oposiciones con una obra relacionada con el tema impuesto para las mismas: **El anarquista y su familia**. Se presentan también a este concurso otros autores como Chicharro, Benedito, Sotomayor... y Romero de Torres no ve realizados sus deseos.

En la obra se contaba el momento en el que en una humilde habitación, entran un agente judicial y una pareja de la guardia civil para registrar la vivienda con el obrero anarquista maniatado y la presencia de la mujer y los hijos que contemplan angustiados la escena.

Tras el fracaso al no obtener la beca, decide presentar el cuadro a la Exposición Nacional de 1.899 cuando Rafael ya ha muerto, para lo que cambia el título y ahora

-
- (443) ... so ámbito del recinto, y aprendió la forma de interrogar las piedras veneradas, éstas le hablarán con un expresivo lenguaje del pasado glorioso de nuestra España" (págs. 101-109)
- (444) Vid nota anterior
- (445) Recordemos que Rafael morirá en 1.898, de tuberculosis, poco después de que lo hiciera su mujer, Remedios Alcayde Muñoz, de esta misma enfermedad, dejando una hija de corta edad, Julia, que vivirá siempre con la familia e hijos de Julio, una niña de naturaleza endeble, que nunca llegara a casarse, como fue práctica habitual en esta familia.

lo llama **Conciencia Tranquila**, obteniendo una tercera medalla. Ante el resonante triunfo, sus amigos de Córdoba organizan un banquete de homenaje, el 30 de mayo, y allí recitan poemas Salvador Rueda -gran amigo de su hermano Enrique-, Manuel Reina y Ricardo de Montis. De nuevo en su estudio el pintor vuelve a su trabajo reposado, entre esculturas y viejos lienzos, rosales y fuentes.

Aunque será éste el último cuadro de este tipo que presente Julio ya que a partir de ahora torna su pintura en busca de su verdadero estilo, aquel que sentía como verdadera vocación, y que se inicia con **Vividoras del amor** que prepara para la Exposición Nacional de 1.906. Los trabajos anteriores habían estado un poco forzados por las imposiciones de la Academia y su deseo de acudir a Roma; pero poco a poco irá desapareciendo esta obsesión de sus primeros años para centrarse más en la búsqueda de su propia personalidad pictórica.

Su obra **Vividoras del amor** había levantado un amplio revuelo, con la oposición moralista del jurado (446).

(446) La obra era admirada por su significación, adhiriéndose a él aquellos que tenían un concepto más amplio del arte cercanos al ambiente popular; porque para ellos "Vividoras del amor" es realista y doliente. Un comedor de burdel, unas mujeres pintadas, una expresión de desgana y tristeza en los rostros... Ese espíritu de melancolía, espejo de un instante de esas mujeres de la vida a quienes hay que tratar con caridad.... Paso primero, germen vigoroso de esa especie de tristeza de amor y melancolía de sensualidad que tiene toda obra del pintor. MONTERO ALONSO, Op. cit. pág. 12

"Un jurado llamado de arte no comprende que ese arte sólo debe entender de calidades de belleza y no de calidades de moral", dirá su amigo José Montero (447). Y esta exclusión de la obra, impidiendo que fuera colgada en las salas oficiales, ontribuirá al éxito y simpatía del pintor, en otros ambientes, sobre todo, recibirá el favor de escritores y artistas que se agruparon en torno a Julio, haciendo de él bandera de independencia y rebel día.

Por ello deciden exponer, particularmente los cuadros rechazados. Esta curiosa exposición se celebra en un salón de la calle Alcalá, por el que desfilan miles de personas, para admirar las obras.

Entretanto Enrique y al hilo de su actividad cultural en su faceta teórica como miembro de una entidad preocupada en todo momento por la recuperación de los Monumen tos (448) del pasado, seguirá haciendo sus incursiones en

(447) Op. cit. Pág. 12.

(448) Su actividad en este campo cada vez se hacía más densa y definida por lo cual ya en 1900 recibe el reconocimiento de numerosas academias; así por ejemplo el 16 de marzo de 1.900 recibe el nombramiento de socio-corresponsal de la Sociedad sevillna de Ami gos del País. La Real Academia de la Historia, como anteriormente lo hiciera la de Bellas Artes de San Fernando, en junta celebrada el 11 de mayo de 1.900 acordó agregar a Enrique Romero de Torres a la Co misión de Monumentos Históricos y Artísticos de Cór doba, a fin de que pudiera formar parte de la misma en representación de la Real Academia. Madrid-20-de

la pintura (449), aunque eso sí ca la vez con menos asiduidad y más por vocación que por oficio. Se presenta a las Exposiciones Nacionales celebradas en Madrid en 1.901 y 1904, animado por el triunfo de su hermano.

(448) ... Agosto de 1900.

También su labor en este campo se hace cada vez más comprometida, colaborando decididamente con el Museo Arqueológico Nacional. Enrique Romero como Secretario de la Comisión de Monumentos va a donar a este Museo unos interesantes fragmentos arquitectónicos de las ruinas de Medina Azahara, publicándose con tal motivo una Real Orden que entre otras cosas dice: S.M. el Rey (q,D.g.) y en su nombre la Reina Regente del reino se ha servido disponer que publicándose esta resolución en la Gaceta de Madrid a fin de que sirva de provechoso ejemplo y noble estímulo se dará las gracias a dicho señor significándole el reconocimiento del Estado por su relevante proceder. Dios guarde ..." 27-Abril-1.900.

Esta misma preocupación por el Arqueológico le llevará a continuar la labor de su padre, con tal fin gestiona la posibilidad de editar el Catálogo del Museo Arqueológico que Romero Barros había dejado terminado, y de hecho la Subsecretaría de Instrucción Pública, da la autorización mediante Real Decreto -en 1.902- para vender el catálogo hecho por el padre del solicitante del Museo Arqueológico de Córdoba, Romero Barros, con las condiciones que se expresan. Aunque éste no llegó a editarse.

(449) Hace carteles, por ejemplo presenta a la Junta de festejos de Valencia el boceto de uno, con el que obtiene un accesit consistente en 100 pesetas. Año 1.902

En la primera presenta la obra titulada **Arededores de Córdoba** y en la segunda **Camino de los Villares** (450), siendo laureado con sendas medallas de bronce. Pero como sabemos no será ésta su vocación definitiva como ocurrió con Julio, ya que a partir de este momento se dedica plenamente a la investigación y al patrimonio artístico y sólo pintará esporádicamente, a petición de algún amigo o para ayudar a Julio, lo que nos consta que hacía en bastantes ocasiones.

Así debe en adelante consagrar todas sus fuerzas a actividades como fomentar el Museo Provincial de Bellas Artes, que había enriquecido con la creación de una sección de arte Moderno (451), gracias, sobre todo, a la donación de efectuada por su buen amigo Angel Avilés, en honor al cual se creará la sala que lleva su nombre. Hizo gran hincapié en la sección de arte Romántico, del que su padre fue el máximo representante cordobés, con el fin de dar a conocer un periodo de la pintura bastante ignorado hasta entonces.

(450) Su amigo Luis Pardo en su libro De Arte al comienzo del siglo (crónicas) escrito en 1.904 nos habla de la nueva pintura española y nos define a Enrique Romero como "poeta inspiradísimo y melancólico retratando a los **Alrededores de Córdoba**" Op. cit. Pág. 55.

Tras el informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se adquiere el cuadro titulado **Camino de los Villares**. 27-Enero-1906

(451) Para ver este proceso debe consultarse su labor en lo que se refiere a Patrimonio, en el capítulo que hemos dedicado al mismo. Esta creación de la sección de Arte Moderno había ocurrido en 1.903 y en la que tuvo como importante colaborador a su buen

También en 1.902 había creado el llamado Museo de la Mezquita (452), cuya insólita desaparición deja atónitos a los mantos de nuestro patrimonio.

A partir de ahora los hermanos viajan. muy frecuentemente, hasta la capital de España, pues sin duda no quieren perder la relación con la intelectualidad del momento.

(451) ... amigo D. Angel Avilés, prócer importante de las artes cordobesas.

Acuerdo 11 de Enero de 1.904. La Diputación Provincial hace una solicitud muy laudatoria para Enrique Romero de Torres en la que entre otras cosas dice: "después acordó la comisión pedir recompensa para Enrique Romero de Torres por su celo y trabajos efectuados por él mismo en el Museo Provincial de Bellas Artes, por haberse inaugurado en dicho establecimiento una sala de Arte Moderno y haber conseguido grandes donaciones de excelentes artistas..." Iba dirigida al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, con fecha 21 de Enero-1.904.

(452) Este Museo estuvo ubicado en la calle Velázquez Bosco, 3 y fue creado en 1.902, por iniciativa del entonces arquitecto director-conservador de la Mezquita, Velázquez Bosco y don Enrique Romero de Torres, que a la sazón era comisario Regio de Bellas Artes. Se hizo principalmente para guardar en él todo lo que no cabía materialmente en la Catedral en la que como templo vivo, parece que las piezas arqueológicas molestaban.. Aunque lo más insólito del mismo es su desaparición, cuando en 1.976 los descendientes del sacristán mayor de la catedral, inquilinos y guardianes de la casa decidieron suprimir el rótulo y cerrar la puerta a cal y canto. Aunque lo más sorprendente, tal vez sea el que hasta la fecha no se halla resuelto el asunto.

Julio tras su popularidad alcanzada por Vividoras del amor se siente muy ligado a Madrid, aunque no puede permanecer allí, constantemente, por razones familiares y laborales, pues seguía teniendo compromisos docentes; aunque, como decimos, los viajes de Enrique y Julio son constantes, ya que son asiduos de las tertulias literarias y artísticas. En un principio es Enrique el que presenta a su hermano en éstas, ya que tenía un mayor conocimiento de estos ambientes, pues no en balde había vivido en esta capital hasta 1.895.

Son muchas las tertulias que visitan los hermanos, introducidos de lleno en la vida nocturna madrileña. Enrique tenía alquilada una vivienda en el número 16 de la Calle Mayor (453), con el fin de facilitar sus idas y venidas a esa capital. Conocieron la Bohemia del Café Nuevo Levante que estaba situada en el número 15 de la calle del Arenal. Allí había acudido Julio ante la insistencia de su hermano Enrique, que calificaba aquella tertulia nocturna de "abigarrada". Les había acompañado también Ricardo Baroja, y un joven escritor al que llamaban "Corpus Barga", y cuyo verdadero nombre era Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna que se convertirá en un amigo entrañable de Julio. El eje de aquella tumultuosa tertulia era

(453) Son muchas las direcciones que tuvo en esta capital, por ejemplo con fecha 20-Julio-1.904 vive en la calle de Barcelona, 6-3ª. Con fecha 30-Junio de 1907 en la calle Mayor, 16 3ª derecha. Según la documentación que hemos encontrado en su correspondencia personal.

sin lugar a dudas, Valle Inclán, y en torno a él se reunían un gran número de poetas prosistas y artistas plásticos, que simbolizaban la gran bohemia madrileña: Francisco Villaespesa, Manuel Machado. Emilio Carrere, Rafael Cansinos-Assens, Camilo Bargiera, José Alcaide de Zafra, "Corpus Barga"... Pero también, otros pintores y escultores acompañaban a los literatos como Anselmo Miguel Nieto, José Gutierrez Solana, Ricardo Baroja, Sebastian Miranda, Aurelio Arteta, Moya del Pino, Angel Vivanco, Rafael de Penagos...

Sobretudo, Julio que a partir de ahora estará en contacto con esta joven intelectualidad, fue haciéndose gran amigo de todos los citados, y así se convirtió en el pintor preferido de Valle-Inclán, en su gran confidente y asiduo acompañante, inseparables en sus largos paseos nocturnos.

No podemos olvidar que las teorías estéticas de Valle calarán muy hondo en el joven pintor, así desde su idea de la pintura, su admiración por el Renacimiento hasta su concepción modernista están claramente influenciadas por el gran escritor gallego.

Pero otras de las asiduas tertulias era la que se creaba en el piso del número 18 de la calle de Fuencarral donde los hermanos Machado se habían instalado, desde

1.901 (454), allí establecerían una especie de "Academia de Poesía", con asistencia, cada vez que iban a Madrid de los hermanos Romero de Torres.

Unos y otros se van conociendo; cruzan intencionadas palabras o entablan discusiones. Se acompañan horas enteras, hasta que la madrugada les sorprende. Duermen poco y sueñan mucho. Cuando se hacen presentaciones, suelen decirse: He leído su último trabajo. Y si alguno anuncia su llegada desde el rincón provinciano, todos acuden a esperarle a la estación y, cuando se ausenta, le escoltan en la despedida. (455)

(454) "Por el año 1.901 mete ruido el **modernismo**. La palabra es bandera para quienes, a su conjuro, se agrupan. El enemigo es el medio ambiente, apegado a la rutina, que arroja a la cara a los modernistas su propia consigna renovadora con intención de befa. Pero cada día que pasa supone una victoria para los esforzados, Villaespesa, Rubén Darío, el precoz Juan Ramón Jiménez, los Machado ... , representan la poesía; Benavente el teatro; Valle Inclán, también poeta, la narración enjaya de y audaz; Baroja, la novela. Y hay ensayistas y críticos, más íntima o lejanamente relacionados con el grupo, en quienes todos confían. A Unamuno se le tiene mucha admiración, y José Martínez Ruíz es muy estimado. " PEREZ FERRERO, Miguel: Vida de Antonio Machado y Manuel. Pág. 61-62

(455) Opus Cit. Pág. 62

Son unos años de convivencia muy densa e interesante que aglutinaba a gran número de artistas que estaban creando una nueva realidad artística.

La casa de Villaespesa en la calle Divino Pastor, 9, era otro gran foco modernista. Este que había llegado de Almería en 1.898, reunía en su casa a un animado grupo entre los que estaban los Machado, Romero de Torres, Bargiela y otros, y así nos lo cuenta Miguel Pérez (456):

Está anocheciendo salen unos cuantos poetas del domicilio de Francisco Villaespesa, calle del Divino Pastor, 9. Entraron en él a media mañana, pero el tiempo ha transcurrido demasiado deprisa. Caminan pausadamente por las calles. Los cafés empiezan a brindarles sus interiores iluminados. La discusión sobre el tema literario no se ha detenido. De pronto, alguno interrumpe para proponer la elección de amable refugio donde prolongar la velada. Se repiten los nombres de siempre: Fornos, Lion d'Or, Café de Madrid; más después de repetirlos, reavivando el fuego de la primera discusión, se olvidan de ellos y continúan el paseo. Sólo mucho más tarde, y ya todos bastante fatigados de andar, convienen a dirigirse al café de la calle de la Luna; acaso en esta ocasión, como en otras, porque les atrae el eterno símbolo poético del nombre.

(456) Op. cit. Pág. 64-65.

Una relación que se irá reafimando, pero que ya desde los primeros años se hace intensa, así en 1.903, Antonio Machado viaja a Granada para encontrarse con Valle que lo ha invitado al estreno de su traducción del Andrea Doria, que ponía en escena Ricardo Calvo, éste junto con Antonio se pasarán por Córdoba para visitar a Enrique y Julio, con los que pasan algunos días.

Julio y Enrique no siempre coincidían en sus viajes a Madrid, aunque por tener amigos comunes visitaban los mismos centros y locales. Uno de los sitios predilectos eran los **café-cantantes** (457), barrios bajos de la ca-

(457) A pesar de las críticas hacia los **café-cantantes**, por la trivialización que se hacía del flamenco en estas salas, no cabe duda, que tuvieron muchos aspectos positivos. Estos centros llenan toda una época del periodo de entresiglos, siendo útiles para la difusión del cante y, sobre todo, para el desarrollo expresivo de la guitarra. Y allí pasaban muchas horas los hermanos Romero. Se sabe que Julio conoció a muchos personajes del mundo del flamenco, con ellos se divertía, cantaba y bebía. De hecho se cuenta la siguiente anécdota que refleja el espíritu competitivo que el **café** posibilitaría, sobre todo entre los guitarristas: "Una de ellas las refiere Matrona: los dos tocadores eran Ramón Montoya y Luis Molina. Salían los dos a tocar, ¡dos guitarras que eran dos fieras! y como eran cuando empezaban ellos pues querían darse a conocer y empezaban el uno con el otro, ¡venga y venga a apretar! y me asfixiaban, me mataban... y le

pital y los teatros (458), donde en más de una ocasión conocián a guapas señoritas, con las que intimaban y se divertían. Continuando en muchos casos y larga amistad.

(457) ... digo a Montoya: -Ramón, ten cuidado, no aprietes tanto. -Pero hombre, si es que mi compadre aprieta que quiere darse a conocer. -Pues entonces salir ustedes solos, porque cuando me toques así me levanto y te dejo sentao en la silla, a tí y a tu compadre-. Me senté a cantar. Estaba yo aquella noche recién levantao de una borrachera tremenda, en un cuarto, con un pintor de Córdoba, que se había terminao a la una del día. Acuestese ustedé, duerma ustedé dos o tres horas y salga ustedé a cantar con esas dos guitarras, ¡me asfixiaba! -¡Ea!, ya no canto más. Esto sucedía en Madrid y en el Café del Gato, donde Matrona vino a cantar "del año seis pal siete" ". GRANDE, Felix:Memoria del flamenco.... Pág. 364.

(458) Les encantaba el buen teatro y un buen libro. Les gustaba, sobre todo, el teatro clásico y el teatro romántico. Cuando en Madrid actuaba Ricardo Calvo -con quien mantenían una estrecha amistad- acudían invariablemente al teatro en que el actor es tuviese. Como muestra de esta amistad recordemos el viaje que el actor había hecho de Granada a Córdoba con el único objeto de visitar a sus amigos.

Enrique además de asistir a las tertulias en Madrid, paseaba con sus amigas por El Escorial, El Prado, o iba a bailar a los barrios bajos madrileños (459). Una costumbre ésta que tenían todos los hermanos; Julio encontraba allí sus tipos, la variedad y como él decía la "sinceridad"; Enrique se sentía atraído por estos sitios que para él estaban llenos de gente buena, en muchos casos abandonada.

A pesar de esta vida liviana y bullanguera, no cabe duda que poseían una gran cultura artística y literaria. Leían mucho. Julio, especialmente se ocupaba de escritores rusos, siendo un gran apasionado de Tolstoy y Dostoyewki.

Esta vida entre Madrid y Córdoba se completa con los periodos estivales que pasaban, en gran número de ocasiones, en el norte de España, concretamente en el Balneario de Cestona. Más de una vez y debido a los problemas renales que sufrían, frecuentaban el Balneario de Lánjarón, sobre todo Enrique.

Este lugar conocido como "el paraíso del hepático" era muy concurrido, en estos años de principios de siglo, sobre todo por los afectados hepático-biliares, una dolencia que como veremos afectará a los dos hermanos.

En 1.907 Julio Romero está de nuevo en Madrid, en es

(459) Según carta fechada el 31-12-08 y 19-1906.

ta ocasión con intención de presentar unos cuadros a la Exposición que se iba a celebrar en el Círculo de Bellas Artes, bajo el nombre de "Pintores Independientes" y en la que figurarían todos los pintores "modernistas" del Círculo de Valle Inclán y algunos otros como Solana y Regoyos, que no eran precisamente oficialistas.

Allí presenta "Bendición", "Carmen", "Fuensanta". Recibe numerosos elogios y se siente satisfecho, aunque no es ajeno a la amplia polémica que se levanta de mano de los "anti-modernistas".

Por entonces y tras el cierre del **Café Nuevo Levante** asiste a la tertulia del **Café Fornos** (460), en la calle

(460) Pero además de estas tertulias, también se celebraban actos en los cafés y teatros, de los que, casi siempre, formaba parte Julio, como miembro del jurado: "La primera vez que yo lo vi actuar en uno de esos concursos fue en aquel **Fornos-Palace**, tan grato, de tan amable recuerdo. Se celebraba un concurso de tatuajes. Tatuajes convencionales, naturalmente: dibujos hechos aquella misma noche, sobre la piel femenina. Penagos, Sirio, Zamora, pintaron rostros, flores, mariposas, sobre la espalda, los brazos y las piernas de las muchachas concursantes. Las muchachas concursantes eran **Cascabel, Margot, Mar**quesa, **Marion, Suzy**... Secretario del jurado era yo. Romero lo presidía. En un rincón del "dancing" se había instalado el grupo deliberador. Y recuerdo que el pintor, desde el primer momento, fijó su atención y preferencia -más que por el tatuaje por el rostro, por el aire- en **Cascabel**, que tenía carilla

de Alcalá, esquina Peligros, allí son punto de atracción, Valle Inclán, Francisco Villaespesa, y como no Julio Romero de Torres, que se presentaba con su sombrero cordobés y amplia capa; creando todos ellos un ambiente de exaltación de lo telúrico andaluz. Allí Valle hablaba sin cesar, indignado por la reacción retrógrada de los antimodernistas, animando a sus contertulios a salir de España para ampliar conocimientos y beber de las fuentes eternas del arte. Para él que admiraba el Renacimiento, había que ir en su busca. Ello cala hondo en el pintor

(460) ...de gitana, viva, menuda, expresiva, y cuerpo de gatita, de juguete... Era talmente una gitanilla, con aquel traje de volantes, con aquellos peinecillos verdes y rojos sobre el pelo... Romero mostró enseguida su entusiasmo tradicional por los tipos de la raza faraónica.

También formaban parte del jurado en concursos populares, que se celebraban en Madrid, con motivo de la verbena de la Paloma, Junto a Montero Alonso Juan Cristobal, Verdugo Landi, Sanchez Rojas, Antonio G. Linares... aunque en ellas siempre había protestas y censuras, notas discordantes con la decisión del jurado. Por lo que Julio Romero se expresa así: Es muy violento escoger a una muchacha como la más guapa y dar de lado a las demás. Si todo concurso entre escritores o artistas trae revuelo, desencanto y rabia, imagínese lo que será tratándose de bellezas. Yo no volveré a decir si esta es más guapa que aquella. Estimo que ya el simple hecho de presentarse a un concurso da derecho a un premio... Sólo así seré yo jurado: si pudiera premiar a todas las concursantes..." MONTERO ALONSO: Op. Cit. Pág. 44-45.

También Enrique tomaba parte como miembro de jurado en este tipo de certámenes en su Córdoba natal.

lo que le hace decidirse a viajar. Así Julio de regreso a Córdoba y de acuerdo con su hermano Enrique, que decide acompañarle, inician un viaje a Italia -en 1.907-, viaje que luego prolongarán visitando los principales museos de Francia, Países Bajos e Inglaterra.

Este viaje será muy importante ya que afianzará la personalidad artística de Julio, y proporcionará a Enrique un mayor conocimiento en cuanto a leyes de patrimonio se refiere, al cotejar sus conocimientos con las prácticas habituales de otros países, tomando buena nota, concretamente, del caso italiano (461); amén del conocimiento de los artistas clásicos, que comenta con su hermano. Visitan Museos, conocen a pintores, adquieren libros, toman apuntes de sus respectivas especialidades, la pintura y el patrimonio.

Allí entran en contacto con los primitivos italianos, Julio estudia el intimismo y la profundidad de figuras destacadas de la pintura italiana; Perugino, Rafael, y sobre todo, Leonardo da Vinci, por el que muestra un gran interés. Estudia sus obras a fondo, tanto las que exhiben en Roma, como en Milán, Florencia, París -en el Louvre-... En este viaje se interesará por los más importantes movimientos artísticos: El Renacimiento, El Simbolismo, Prerrafaelismo y hasta los Nazarenos alemanes.

Julio a su regreso a Córdoba, se encierra de nuevo a

(461) Así lo manifiesta Enrique en : "Un viaje por Italia"
DIARIO CORDOBA- Mayo-1.908.

pintar en su estudio de la Plaza del Potro. Las nuevas ideas se agolpan en su mente y necesita seguir pintando incesantemente, para ir moldeando lo que irá convirtiéndose en su teoría estética.

En Córdoba los hermanos, también asisten a la tertulia habitual de la taberna **El Bolillo**, en la Plaza de la Fuenseca, a la que también asistían Antonio y Francisco Arévalo, Riardo de Montis, Enrique Redel... Allí el vino, el cante flamenco, la literatura y la pintura son los protagonistas. Julio tiene ocasión de exponer allí, u nueva concepción de la pintura y entabla una estrecha amistad con Antonio Arévalo García "ejemplo de cordobés sensato, buen poeta y amante de la pintura y el flamenco" -para el que había escrito muchas letras de coplas-, le proporciona los títulos de los cuadros alé-
góricos que Julio está proyectando: **Nuestra Señora de Andalucía, Musa Gitana y El amor místico y el amor profano**
(462)

Al hilo de esta actividad, mitad bohemia, mitad aventura, en 1.907, Enrique recibe uno de los encargos más importantes de su carrera, ya que a propuesta de la Comisión Mixta de la Academia de la Historia y Bellas Artes, tras el informe favorable del negociado recibe el encargo de hacer el catálogo Monumental y Artístico de Cádiz (463). Un trabajo que le ocupará una larga tempo-

(462) ZUERAS: Op. Cit. Pág. 33

(463) Real Orden 25-Mayo-1907. y otra Real Orden en la que le encarga a las autoridades que se le den las mayores facilidades.

rada ya que recorre todos los lugares que aparece en el Catalógo; pero también tiene oportunidad de hacer numerosos descubrimientos; alertando, en muchas ocasiones, de la necesidad de recuperar determinadas obras en peligro. En 1.909 ha concluido el trabajo, recibiendo elogiosas felicitaciones (464).

(464) Informe en el que se aprueba el trabajo de catalogación de la provincia de Cádiz, presentado por Enrique Romero de Torres. Es un magnífico informe con grandes elogios para esta obra en la que se le califica dicho trabajo de verdaderamente extraordinario. Dice, entre otras cosas, que bien puede su autor estar en su "amor propio satisfecho y bien acreditado su buen nombre". Elogia cosa por cosa, de forma muy completa. Está firmado por D. Narciso Sentenach, on fecha 2 de julio de 1.909.

La Comisión Mixta aprobó este dictamen en 22 de julio de 1.909 trasladándolo en unión de la obra de Romero de Torres al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Oficio en la que la Subsecretaria de la Sección de Bellas Artes y por Real Orden aprueba en la Comisión Mixta de la Catalogación de la provincia de Cádiz, confiada a Enrique Romero de Torres, en virtud de Real Orden de 25 de mayo de 1.907, S.M. el Rey (q,D.g.) ha tenido a bien disponer que se apruebe el Catálogo Inventario de la provincia de Cádiz firmado por D. Enrique Romero de Torres, haciéndose cargo la Sección de Bellas Artes, de los once volúmenes de que dicho catálogo se compone. 30 de julio de 1.909.

Pero los hermanos siguen colaborando, y Enrique sigue muy de cerca la evolución de su hermano y colabora con él en una de las tareas que a él más le gustaba, la búsqueda de modelos para las obras de su hermano.

Precisamente una de las tareas que más emocionaba a Julio era la posibilidad de encontrar nuevos modelos, tiene siempre ilusión de la modelo nueva, por ello la busca en todo momento. Aunque se ha escrito mucho acerca de las modelos de Julio, ya que en torno a ellas se ha escrito toda una leyenda, sí es cierto que Julio estaba enamorado de la mujer, en todos sus aspectos y circunstancias, todas tienen para él una belleza única, de ahí su "infidelidad" constante, pues ¿cómo elegir?

Se ha hablado también de la fatalidad (465) de sus mo-

(465) "No podía, por tanto, en este entusiasmo suyo por la mujer, faltar aquel ritmo de fatalidad, de mala sombra que vibró muchas veces en su vida. Una vez está el pintor en Tanger. Y encuentra allí una mora de belleza extraordinaria. Inmediatamente piensa Julio Romero lo que aquella mujer puede ser llevada a un cuadro. Decidido a traérsela a España, se lo dice a ella, y ella acepta. Embarcan. Ya en el vapor que ha de traerles a España, el artista da gracias a la suerte, que acababa de brindarle una modelo tan admirable. Mas llegan de pronto unos moros al barco reclamando la muchacha. La exigen en todos los tonos, y no hay más remedio que dársela. El pintor se queda sin modelo...

Otra vez en Córdoba. Está pintando su cuadro "Las Vividoras del amor". Para él le sirve de modelo una muchacha de allí, de Córdoba, la llaman la Cartulina.

delos e incluso de la universalización de la mujer (466).

Aunque sí podemos señalar, como decimos, esa ilusión que ponía en la nueva modelo. Lograrla es para él una auténtica alegría. Un rostro interesante, misterioso, es

(465) ... Un día un hombre la mata de una puñalada. Y otra vez sin modelo...

Y he aquí como la fatalidad quiere truncar varias veces la labor de arte, arrancando de un zarpazo los modelos al pintor. En alguno de esos casos la tragedia pone su rúbrica roja". MONTERO ALONSO, Op. Cit. Pág. 34-35.

(466) "... estas mujeres se destacan de los tipos manidos de arte de nuestros días, y en virtud de la intransigente soledad con que a ésta, por lo general, la pinta, nos la muestra celosa guardadora de una esencia sustentadora de una fuerte espiritualidad. En su virtud, que la mujer de Romero de Torres no sea una mujer definida concretamente, sino una abstracción muchas veces, una idealización felizmente encaminada hacia lo eterno".

"Ningunos suelen despertar más emociones que el hermetismo psicológico que caracteriza a todas sus mujeres. Estas si las observamos, nos dicen que obedecen a la integridad de un carácter que expresa siempre la inmutabilidad de un alma. El artista tiene el afán de reflejar estas eternidades en los rostros de sus mujeres; pocos como él le concedieron más valor al símbolo; el simbolismo de la eternidad de esta mujer lo concibe Romero, viendo en ésta una supervivencia de las virtudes que encarna". BARBERAN, Cecilio: Op. Cit. Págs. 112-113.

ya suficiente para que el pintor vibre de gozo, entusiasmandose con la nueva modelo. Ello, le lleva a expresarse así:

"Para este cuadro, *La Buenaventra*, tengo una modelo admirable: una gitanilla de cuerpo menudo y cara interesantísima. La estoy utilizando para modelo de rostro de perfil. Es una cosa preciosa por el corte de la cara, que hace recordar los rostros de las piedras egipcias...(467)

Y es cierto, para modelos de sus cuadros no buscaba mujeres verdaderamente bonitas, de rostros perfectos. Lo que perseguía era rostros especiales, típicos, graciosos o expresivos; rostros que muchas veces se alejaban de los cánones clásicos de la belleza, pero que tenían vida, carácter, emoción...

Pero, como decimos, en estas labores siempre era ayudado por su hermano, que le proporcionará gran número de modelos: María la Sastra, La Cartulina y Camen Casena. Pero, sobre todo, Enrique hallará a una jovencísima y bella muchacha, Anita López a la que llamaban la "Cara sucia"(468)

(467) MONTERO ALONSO: Op. cit. Pág.39

(468) "Cuando pinta "La Musa Gitana", la modelo del artista es una chiquilla preciosa. La llaman, paradójicamente, la "Cara Sucia". y Romero tiene que traérsela muchas tardes a caballo a Córdoba, casi a la fuerza. En cuanto él se descuida, la gitanilla se escapa. Y Julio Romero ha de volver por ella a la serranía.

Así tiene que hacerlo muchas veces para lograr dar fin al cuadro. MONTERO ALONSO: Op. cit. Pág. 35.

que será la protagonista de "Musa Gitana", debiendo posar desnuda. Con esta obra Julio obtendría en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.908 una Primera Medalla, lo que considera todo un triunfo.

Este hecho -el éxito de **Musa Gitana**- supondrá, los elogios de otro gran escritor Jacinto Benavente, lo que sorprende a Julio gratamente. Tanto emocionan al pintor las palabras de éste que decide ir a dar las gracias, personalmente, a la tertulia que don Jacinto presidía en el café El Gato Negro en la calle Príncipe, junto al teatro de la comedia; y desde entonces Julio asistía a esta tertulia en sus visitas a Madrid, además de a la ya mencionada del **Fornos** y otras. Su amigo nos lo relata así:

"Por las noches después de cenar, llegaba a su tertulia de **El Gato Negro**. Llegaba con aquel paso lento, un poco ceremonioso y otro poco pinturero; se desembozaba pausadamente de la capa y hacía un saludo muy suyo, llevándose la mano ante el rostro y poniéndosela cerca de él a modo de visera. Un saludo algo a lo torero... Y al mismo tiempo la frase sacramental :

-¿Qué dicen los maestros?...

Hablaban y discutían sin gritos, sin ademanes violentos, sin gestos exaltados. No perdía aquel ritmo de ponderación, de serenidad, que tan admirable era en él.

Una discusión clásica en aquella tertulia -muchos años en torno a la misma mesa- era la del cante jondo, sostenida por Julio Romero y su gran amigo Enrique Marín. Julio Romero consideraba dentro del cante jondo al cante de levante y Enrique Marín, no... En torno a esto discutían los dos en defensa de sus respectivos puntos de vista. Y cuando la controversia comenzaba. el pintor, como invitando a callar a los otros contertulios decía:

Señores, ue se ha abiero la cátedra..." (469)

A la tertulia del **Gato Negro** asistían por la proximidad con el teatro muchos actores, dramaturgos y poetas: Muñoz Seca, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, los Hermanos Quintero...

"Clamoroso fue el recibimiento que le hicieron a Julio Romero en el **Gato Negro**. El pintor triunfante en la Exposición Nacional de Bellas Artes dio las gracias a Benavente, y éste tras abrazarlo, se dirigió a los contertulios para elogiar a Romero de Torres, accionando con la mano que invariablemente sujetaba un puro habano. Sebastián Miranda, que había acompañado al pintor, me contó que a Julio le produjo sorpresa, no desprovista de supersticioso recelo, la aparatosa sortija que llevaba Jacinto Benavente, con una gran serpiente, cuya cabeza y cola se unían en la parte que correspondía al dorso de uno de los dedos de la mano accionadora. A partir de este momento la amistad de Benavente con Julio fue profunda. Por eso cuando pocos días después se le rindió homenaje a Jacinto Benavente por el gran éxito de "Los Intereses creados" estrenado en el Teatro Lara en 1.907, Julio Romero de Torres pintó un bellissimo pergamino para la portada del album que le dedicó la asociación de la Prensa" (470)

Por estas fechas otro de los grandes amigos de Julio, en Madrid será Ramón Perez de Ayala amigo también de Valle, y que conoció profundamente la personalidad de Julio, escribió: "Julio Romero de Torres es un hombre aventejado de estatura, bien plantado, con planta de capitán a la antigua o de torero de hace veinte años. Los brazos ligeramente arqueados, y movidos, en buena medida, a compás del paso y al unísono de la pierna contraria; los pies muy firmes parados, andando apenas tocan la tierra, y después de

tocarla se levantan notablemente, a modo de rebote, con el estilo de los toreros y de los nobles caballos andaluces. Pechierguido".

"La cabeza menuda; es el canon clásico y también un rasgo de la mejor raza equina cordobesa. Perfil aguileño (en Córdoba abundan los perfiles dignos del metal y el cuño). Ojos vivos, inquietos, que propenden a mirar de reojo, como los del torero al rematar la suerte. Pequeña boca vibrátil, de labios delgados y escasamente coloridos. Usa siempre el sombrero cordobés; los únicos que lo usan ya en España son Guerrita, Romero de Torres y algún picador"(471)

A esta imagen física se sumaba su calidad humana, corroborada por sus amigos. Era fundamentalmente un hombre bueno, un hombre íntegro, lleno de espíritu, de nobleza, de lealtad; extraordinariamente culto, silencioso, tímido y sencillo, introvertido, pensativo, aunque asequible y muy emocionable; no soportaba que nadie criticase, curioso, social, espíritu progresista y nada clasista (472)

Por el contrario la personalidad de Enrique difería bastante de la de su hermano, dicharachero y risueño, destaca

(469) MONTERO ALONSO: Op. cit, Pág. 55

(470) ZUERAS TORRENS: Op. cit. Pág. 37

(471) Op. cit. Pág. 39

(472) Ver MONTERO ALONSO: Op. Cit. Pág. 37.

Notas humorísticas



JULIO ROMERO DE TORRES, por ARKALE

en él su enorme capacidad de trabajo, su entrega e inquietud constantes, a la hora de resolver algún asunto. Bullicioso y rápido necesita de los que le rodean, a los que suele deleitar con mil historias, con un desparpajo y entusiasmo admirables. Era mucho más extrovertido que su hermano, con gran facilidad para conectar con la gente; de mirada picaruela y mimosa, según el decir de muchas jovencitas a las que solía encandilar, aunque éstas siempre le consideraron un caballero.

Tanto uno como otro tuvieron numerosos amigos, que siempre destacaron en ellos la corrección de sus acciones, su voluntad de ayuda y entrega a los demás. (473)

(473) Entre sus amigos estuvieron, sobre todo, Ramón del Valle Inclán al que admiraba y quería mucho; Anselmo Miguel Nieto, Ricardo Verdugo Landi, Miguel Andrés, Manuel Tovar, José Sánchez Rojas, Enrique Marín, Manuel Machado, Antonio G. de Linares, Florestán Aguilar, Julio Hoyos, Tirso Escudero, Calvache, Rafael de Penagos, Juan Cristóbal, Enrique de Mesa, Nilo Fabra, Villegas Brieva... y muchos más que iremos nombrando en este acercamiento a sus biografías.

3.4 La plenitud de un arte (1.910-1.930)

A partir de 1.910 llegará la época de los grandes triunfos, pero también de las marginaciones, debido a su temática y forma de componer que hería a los sectores más moralistas del país, por lo que era continuamente atacado lo que en cualquier caso veía compensado con grandes homenajes y banquetes que le ofrecían sus amigos y admiradores como reconocimiento al valor de su estilo, único e incomparable.

El Retablo del Amor, presentado en la Exposición Nacional de 1.910, será una de las obras postergadas. La plana mayor de la intelectualidad madrileña encabezada por Benito Pérez Galdós, lanzará sus protestas.

Julio regresa a Córdoba el 20 de mayo de 1.910, donde será acogido como un triunfador. Su hermano y otros amigos están organizando un homenaje en el Café Suizo. Este se celebra el día 27, y hasta allí llega un telegrama del Gobierno -consecuencia de la protesta madrileña- comunicándole la concesión de la Encomienda de Alfonso XII, y un mensaje de adhesión de los artistas e intelectuales de Sevilla. Acudieron al homenaje junto a los hermanos Romero, los poetas cordobeses más sobresalientes del momento: Antonio y Francisco Arévalo, Emilio Rueda, Eduardo Varo y Guillermo Belmonte Muller. Este último escribiría los siguientes versos:

Acudiste a la lid con tu obra intensa,
y ante el desdén inícuo de un jurado
te ciñó el genio su laurel sagrado,
borrándote la gloria aquella ofensa.

Enrique y Julio siguen pasando largas temporadas en Madrid, y a esta capital acuden en las navidades de 1.910. Allí en la tertulia del **Café Fornos** convencen a Julio, sobre todo Valle, para que presente el **Retablo del Amor** a la Exposición de Barcelona, que se celebrará en el año próximo. Gran esfuerzo costó a Valle -ayudado por Enrique- para que Julio acceda a ello. Pensaban que allí el resultado sería distinto ya que Barcelona estaba mucho más preparada que Madrid para aceptar el concepto de pintura del artista cordobés, no en balde la ciudad condal era puntera en el movimiento modernista, con generaciones de artistas con un concepto más amplio del arte. Allí obtendría Julio la máxima recompensa "Medalla de oro". Y allí acude Julio el 22 de Julio de 1.911 donde es acogido triunfalmente. Este mismo año obtiene ENrique el título de Comendador de la Orden de Alfonso XII (474)

Ello anima al pintor a seguir trabajando, encerrándose en su estudio con idea de sacar a flote un nuevo proyecto mucho más ambicioso.

Necesita para ello un lienzo de 5 metros por 3,50. El tema será **La Consagración de la Copla**, una simbolización del flamenco, con un gran número de figuras.

(474) Título que años más tarde y de acuerdo con las disposiciones legales, será sustituido por el de igual categoría de la Orden Civil de Alfonso el Sabio. El primero lo recibe el 29 de diciembre de 1911 y el segundo el 7 de noviembre de 1.940.

Esto le va a ocupar mucho tiempo, que debe compartir con sus clases en las Escuela de Artes y Oficios de Córdoba; y el 21 de diciembre de 1912 la Academia de Ciencias, Bellas Ltras y Nobles Artes de Córdoba le elige como académico numerario; ésta estabé presidida, entonces, por Teodomiro Ramirez de Arellano y en torno a ella, al Ateneo y la Sociedad Económica de Amigos del País giraba la vida cultural cordobesa.

Al mismo tiempo Enrique había sido admitido como socio-correspondiente del Círculo de Bellas Artes madrileño (475)

Y en Córdoba, el Ateneo -al que también pertenecía Enrique, y que había sido fundado por su amigo Antonio Jaén Morente- será otro punto de encuentro; se reunían en un piso de la calle Hornachuelos, donde debatían todo tipo de cuestiones, siempre con un tono liberal, adelantado a su época. Allí se reunían los intelectuales del momento como tmbién lo hacían en el Círculo de la Amistad, el café "Suizo", "La Perla", "Colón" y "Gran Capitán".

No por ello dejaba Julio, muchas veces acompañado de Enrique, de asistir a otra reunión mucho más popular en el "Club Guerrita", de la calle Gondomar, que había sido fundadø en 1.896.

También al entrar la noche recorre otras tabernas como "El Bolillo", la de "Julián", en la calle de San Alvaro, y la de "Camilo", en la calle Morería.

Aunque también entre sus actividades está siempre el teatro, no pierde el contacto con sus amigos, y así entre

(475) Con fecha 13 de marzo de 1.912.

Julio y Enrique, y ante el éxito de Francisco Villaespesa que estaba representando "El Alcázar de las Perlas" en el Teatro Isabel la Católica de Granada, deciden hacer las gestiones precisas para que venga a Córdoba y pueda representar su obra en el Gran Teatro. Esta espléndida tragedia poética tuvo un resonante éxito, y estuvo interpretado por la Compañía María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza.

Enrique sigue sus investigaciones, bien pueden ser las tablas del XVI de la Catedral de Cádiz, el Pintor Pablo Legot o Valdés Leal (476). Este último será el punto central de sus investigaciones, haciendo numerosos descubrimientos acerca de él. Precisamente y tras descubrir Enrique que este pintor no era cordobés propondrá en un escrito enviado a la Alcaldía de Córdoba, retirar de la Sala Capitular el retrato de Valdés Leal, aconsejando que sea sustituido por otro pintor cordobés, como por ejemplo Antonio del Castillo.

(476) Su deformación profesional era tal que hasta en sus visitas de ocio seguía estudiando, así por ejemplo, en Madrid, visitando a su amigo el distinguido poeta Joaquín Alcaide de Zafra, e invitado por éste a ver unas pinturas que conserva de sus antepasados, para que Enrique diera su opinión, y observando con atención cuatro cuadros de igual tamaño -0,40 X 0,60 m.- colgados en un pasillo muy oscuro, pudo comprobar, al sacarlos a la luz, que se trataba de cuatro hermosas obras del autor de los muertos. Representaban la cabeza de San Juan Bautista, san Laureano Arzobispo de Sevilla, Santa Justa y Santa Ursula.

Y en 1.913 debe abordar otro trabajo de embergadura, similar al que ya hiciera en 1.907, se trata del Catálogo Monumental de Jaén, en el que sigue la misma sistemática que para el de Cádiz, visitando cuando lugares debe recoger en el mismo. (477)

Julio, con la obra que tanto había costado terminar **La Consagración de la Copla**, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.912, aunque sólo obtiene un voto del jurado. De nuevo las críticas y la defensa de sus amigos, como Benavente y Valle-Inclán.

"Todos estos partidarios que formaban legión, le dedicaron a Romero de Torres un banquete de homenaje en el restaurante al aire libre del Retiro, y allí surgió la idea de regalarle al pintor de Córdoba una medalla de oro, como homenaje popular, costeada por suscripción nacional, fijándose la cantidad máxima individual de una peseta. En el anverso de esta medalla figuraba la inscripción: "Exposición Nacional de Bellas Artes. A Julio Romero de Torres. Sus amigos y admiradores. MCMXII". y en el reverso, los títulos de "La Consagración de la Copla"

(477) El Boletín Oficial de Jaén publica la Real Orden en la que se nombra a Enrique Romero de Torres para hacer el catálogo mencionado el 23 de Octubre de 1.913, aunque la auténtica real orden del nombramiento tiene fecha 30-enero-1.913.

Con fecha 15 septiembre 1.915, recibirá una Real orden, en la que la Comisión Mixta de las Academias informa favorablemente acerca del Catálogo Monumental y Artístico redactado por Enrique, dando también orden para que se lo abonen.

y resto de los cuadros presentados" (478)

La medalla la había cincelado el escultor tarraconense Julio Antonio, gran amigo de Julio y que moriría poco tiempo después, uando aún era muy joven.

En Córdoba, también se le hicieron homenajes como el del Teatro Circo, el 30 de mayo. En 1.913 Julio conoce a Juan Belmonte en Madrid, en una de sus reuniones con Sebastián Miranda, Valle Inclán y Perez de Ayala. A Julio, como sabemos, le entusiasmaba el mundo de los toros, por lo que no tardará en pedirle a este hombre que posara para él. Y aunque al principio se mostró un poco reticente, accedería y quedaría plenamente convencido.

Y esta vez sería Julio el que organizaría un banquete-homenaje en el restaurante al aire libre del Retiro, en honor de su amigo Juan, l presentarse como novillero en Madrid, con el fin de que ello significara el espaldarazo intelectual, ya que pensaba contar para el mismo con sus entrañables amigos de tertulia.

También en 1.913 envía a una Exposición de Arte Español celebrada en Munich varios cuadros entre los que figura el Retablo del Amor y Las dos Sendas, obteniendo una primera medalla. "La exposición de la obra del ilustre cordobés en dicha capital del centro de Europa constituye una de las revelaciones más gratas y valiosas que registra la crítica germana con respecto al arte español, por lo general desconocido en aquellos medios de cultura. El hondo sentido lírico e idealista de la mentalidad litera

(478) ZUERAS TORRENS: Op.cit. Pág. 46