

CONDICIONES DE POSIBILIDAD A TRAVÉS DE LA CRÍTICA DEL REGIONALISMO EN LA PINTURA DE JULIO ROMERO DE TORRES

José María Palencia Cerezo

“El lenguaje español de la pintura habla un lenguaje formalista –realista, naturalista– de “maravilloso silencio”. Un lenguaje que podemos decir característicamente cervantino, velazqueño”.

JOSE BERGAMIN. “El lenguaje español de la pintura”.

I.- EL ESTADO DE LA CRÍTICA

La reivindicación de la figura del cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) para la pintura del regionalismo es un fenómeno ciertamente actual. Podemos rastrear los inicios de esta actitud hacia 1972, fecha en que, con motivo de la retrospectiva del artista en el Club Urbis de Madrid, A.M. Campoy lanzase el desafortunado comentario de “prerrafaelismo”, como eje fundamental de su poética, que posteriormente tantas visiones parcialistas y erróneas sobre el pintor determinase.

A.M. Campoy, sin embargo, ya insinuaba algo acerca de la raíz regional del pintor, pero desde un punto de vista que se acercaba más a la vertiente folklórica y mítica de lo andaluz –su raíz telúrica tradicional– que a una comprensión real y completa del fenómeno. No obstante, antes y después ya se habían prodigado otros juicios críticos un poco lanzados apresuradamente y sin fundamento; desde la postura pseudomarxista de un Valeriano Rozal, que hablaba del “lamentable ejemplo regionalista y ramplón de Julio Romero de Torres que en su pintura caía en los niveles más bajos de folklorismo” en los siguientes términos:

“El caso de Romero de Torres es similar (al de Sorolla), aunque su carga ideológica es aún –y ello parece imposible– más pobre. Romero de Torres ha extremado hasta el límite la superficialidad representativa, llegando hasta tal punto que sus motivos carecen de interés para el estudioso, y suelen estar al servicio de una sensualidad pornográfica más o menos velada...”¹.

Hasta los que, ya en otra perspectiva, han reivindicado el componente prerrafaelista –modernista y simbolista– modernista de su pintura como movimientos insertados en el tiempo de una eclosión cultural regionalista a la que no se sabía dotar de señas de identidad reales.

Así, para Zueras Torrens, que homenajeaba al pintor en el centenario de su nacimiento (1974):

“... las pinturas con argumentación castellana de Ignacio Zuloaga, contribuían a la aparición, a través de la plástica, de una alta cultura estética, regionalista, consecuencia de aquel fenómeno intelectual. Aunque, posiblemente, el pintor que más y mejor participó en esta inquietud fue Julio Romero de Torres con su insistente exaltación plástica del

regionalismo andaluz –argumentaciones sobre jóvenes cortijeras y muchachas humildes de los barrios cordobeses– construyendo una verdadera traducción pictórica de aquella visión regionalista que propugnaban con sus escritos los intelectuales del 98, amigos suyos”².

Para Zueras Torrens, pues, el regionalismo era una actitud plástica y estética defendida por los hombres del noventa y ocho y, aunque sin duda la afirmación tiene algo de cierto, hoy sabemos que es algo más.

Por otro lado, no es una constante exaltación plástica del regionalismo andaluz lo que hace el cordobés –como quiere Zueras– sino que más bien, como intentaremos demostrar a lo largo de estas líneas, la hazaña, el mérito, y por ende, el oportunismo de Julio Romero de Torres, consistieron en realizar una pintura que dentro del marco general de la pintura española e internacional, no podríamos calificar de “vanguardia”, pero sí “crítica”³, y que, en un momento determinado, cuando se produce la oclusión regionalista a nivel cultural, la burguesía interesada en el proyecto mismo del regionalismo la reivindicaría, llegando precisamente a su momento de mayor efervescencia, justamente cuando los mayores frutos del regionalismo en el ámbito cordobés y en otras manifestaciones –por ejemplo en arquitectura– se estaban cosechando.

A este respecto cabe señalar el intervalo 1915-1920, después que el eco de la I Guerra Mundial deje de hacerse sentir en la península con su acompañada visión caótica, como el momento en que la cultura del regionalismo llega en Córdoba a su máximo apogeo.

Ha hecho falta que se tuviese un conocimiento más certero sobre los postulados, alcances y manifestaciones estéticas del movimiento regionalista andaluz para que la figura del genial pintor, fuese medida un poco más en su dimensión justa.

En esta línea que vamos apuntando el trabajo más concluyente se debe a Villar Movellán, perfecto conocedor del regionalismo a nivel sevillano, que ha abierto una nueva brecha decisiva para la comprensión última y definitiva del artifice. En efecto, para Villar:

“Julio Romero de Torres, es sin duda el más importante de los pintores del regionalismo en Andalucía y uno de los pilares fundamentales del regionalismo en España. pero habrá que esperar a que tengamos una visión más amplia del regionalismo artístico peninsular para que su figura pueda enmarcarse en su verdadero contexto, aunque siempre su obra tenderá a escarse a una clasificación simplista, como sucede con los dos grandes maestros de la pintura”⁴.

La argumentación de Villar va encaminada a desmontar una a una, las falacias que sobre nuestro pintor había lanzado la crítica hasta entonces, demostrando la parcialidad e imprecisión de algunos de sus juicios más concluyentes. Desde el tradicional y mítico encuadre sin más del mismo como pintor de “la belleza femenina de la tierra andaluza”, apuntado por aficionados a la crítica como por ejemplo Salcedo Hierro⁵, sin otra pretensión que la divulgación turística del confinado, hasta las visiones pseudo-panfletarias y apresuradas de un Bozal, la falacia modernista-prerrafaelista de un Campoy y las también visiones incompletas del modernismo-simbolismo-prerrafaelismo de, por ejemplo, un Zueras.

Para Villar, existiendo evidentemente algo de modernismo en la obra del pintor, no se puede argumen-

tar que sea modernista a secas, ni se puede decir que sea simbolista cuando es dudoso encontrar el sentido esotérico y la poética que encierran las obras de los principales representantes del Simbolismo francés (Pubis de Chavannes, Jean Deville o Gustave Moreau), ni mucho menos, como argumenta Campoy, que Romero sea “el gran pintor prerrafaelista español”, cuando es difícil encontrar ápices de prerrafaelismo en una pintura como la suya que siente una gran admiración por Rafael y las composiciones clásicas del Renacimiento pleno.

Obviamente, Campoy y Zueras confunden los términos y califican de prerrafaelismo a una de las vertientes de las que estéticamente se nutrió el regionalismo: el historicismo neorenacentista; que si bien presenta lazos de unión con el Prerrafaelismo en cuanto perteneciente al ciclo renacentista, responde sin embargo a una intención estética distinta.

Sin embargo, la aportación crítica de Villar va encaminada más a defender el encuadre regionalista del pintor frente a las medianeras visiones anteriores, y, por tanto, a clarificar los postulados estéticos del regionalismo y su conexión con la pintura de madurez del artista, que a demostrar las condiciones de su posibilidad. Así nos ofrece una visión de la que puede obtenerse a un Julio Romero comprometido a conciencia, casi “militando”, al menos desde 1908, con el regionalismo político y cultural de su época y a un pintor, en definitiva, que pone su pintura al servicio del regionalismo y de sus fines políticos regeneradores.

Por eso, nuestro trabajo, irá más encaminado a descubrir las condiciones estético-naturales latentes en la obra del pintor a lo largo de su vida, y por tanto, a demostrar lo que hizo posible el regionalismo en Julio Romero de Torres: defendiendo al pintor de apreciaciones como la de Villar que, en algunos momentos podrían defender una “conversión mecánica” del artista al “ismo”. pretensión ésta que puede desprenderse de alguna de sus afirmaciones, como por ejemplo cuando dice que “... es indudable que el artista abandonó el aire libre cuando se convirtió al regionalismo”⁶; como si hubiere existido un “manifiesto regionalista”, acabado al cual se apuntara desde un principio nuestro pintor como el mismo Gonzalo Bilbao o los granadinos José M. Rodríguez Acosta ó José M. López Mezquita, todos ellos reconocidos pintores del regionalismo andaluz aunque Romero de Torres fuese el que más intentara apartarse de la forma de vida abstracta, impersonal y racional de la gran ciudad en el horizonte de la dicotomía planteada por Simmel en “Las grandes ciudades y la vida anímica” (1903), sin tener por ello que ir a la vida simple, emotiva e íntegra del campo ó del pueblo, como proponía “negativamente” la sociología del “filósofo del dinero”.

En realidad, lo que se dió fue un movimiento cultural y burgués, en base al nacimiento de la ciudad del capitalismo avanzado, que vertió unas categorías estéticas acordes con su proyecto político dentro de las cuales se mueven las obras de todos y cada uno de ellos, siendo sin duda la de Romero de Torres la más “vanguardista”, la más conectada, por otro lado con lo internacional y sus movimientos artísticos, de entre todos los pintores andaluces del momento.

De ahí quizá también el éxito rotundo de su empresa, pues a lo más netamente popular y folklorista unía una vertiente de carácter culto que agradaba por igual a todas las capas sociales, tocando las raíces ancestrales y colectivas de la región en sus puntos más frágiles y atractivos. Justo lo que necesitaba una burguesía que, si por un lado gustaba de fórmulas aristocráticas vacías y ya sin sentido, por otro, necesitaba integrar en su proyecto a las clases populares más reivindicativas, por medio de la manipulación interesada de su historia.

II.- LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD: LA CRITICA Y ROMERO DE TORRES

Como es sabido, el proyecto institucional de la crítica española del primer tercio del siglo XX estuvo dirigido a deslindar nuestra cultura de los movimientos de vanguardia extrapeninsulares, desde incluso antes del “degenerado fin de siglo”, para introducir a Nordeau. Y echando una ojeada a la crítica vertida sobre el pintor desde el *Diario Córdoba* –el principal periódico que se editaba en la capital en vida del mismo– quedará demostrado ampliamente; además de la preparación de su pintura para el proyecto regionalista.

Nada hemos de decir de la pintura julioromerista anterior a 1900, como se sabe comprometida con los ideales noventayochistas y sumida en la crisis económico-política de la época, que posibilitó una pintura basada en el realismo social y en la denuncia crítica. Ella resume lo que podíamos llamar la “etapa de formación” del pintor, la que nos dejaría cuadros tan maravillosos como “Conciencia tranquila//, del Palacio de Justicia de Barcelona (1897) y “Aceituneras” (1897) y, un poco antes, todavía dentro del postromanticismo costumbrista, el espléndido lienzo titulado “Mira qué bonita era” (1895).

Por esta época los comentarios críticos aparecidos en el “*Diario de Córdoba*” son de escaso interés y valía, reduciéndose a un comentario aséptico sobre el cuadro “Conciencia tranquila”⁷ y un par de elegías sobre las posibilidades y el buen hacer del pintor⁸. En ellos se traducen las secuelas que sobre su plástica ejercía todavía el historicismo de la Restauración y el paso atrás que supuso la involución nacionalista del 98. Sin embargo son una prueba evidente de que Romero enlazaba ya desde un principio con las preocupaciones generales de la sociedad y era reconocido oficialmente aún cuando prime-rizo. No debemos olvidar que este tipo de pintura es el que triunfa en las Exposiciones Nacionales de 1895 a fin de siglo.

Pero significando estos cuadros el oportunismo de salir a la luz pública y el reconocimiento oficial por parte de la crítica, Julio Romero, el mismo año de 1898, abandonaría las preocupaciones sociales y se lanzaría a la búsqueda de la “conexión vanguardista española” de moda: el sorollismo impresionista triunfador y el simbolismo proscrito. Las secuelas del exostismo romántico fortuniano y del costumbrismo postromántico, serán sus guías en un periodo en que la cultura española, se debate entre la aceptación de las influencias modernistas venidas del extranjero y el tradicionalismo castizo del milenario solar ibérico.

De todo ello, son buenos ejemplos –el mismo año de 1898– cuadros como “La morita”, “Mal de amores” e incluso las “Rosas en la Balconada” de la barbería del *Círculo de la Amistad*.

“Horas de angustia” (1900) y “Rosarillo” (1904), significarían la etapa de búsqueda en medio del debate luminista y costumbrista típicos de la época, ideales que llegarían a plasmarse en su máximo apogeo en los “Murales del *Círculo de la Amistad*” (1905), donde todos los críticos han señalado la mayor influencia del especial simbolismo romerista anterior a su etapa de madurez; prueba más de los tanteos que por entonces realizaba el pintor con las principales experiencias extrapeninsulares.

Es sintomático que entre 1900 y 1905 el *Diario de Córdoba* no publique ningún comentario sobre el pintor: Julio Romero se debate entre el silencio de su estudio en la Plaza del Potro y sus salidas a los provincianos círculos burgueses de la capital, que, atónitos, no llegan a asimilar ni compartir definitivamente las nuevas propuestas ahora calificadas de “modernas”. En la Nacional de 1904 “Rosarillo”, sólo puede obtener la tercera medalla.

Los cuadros del periodo 1900-05, ya reflejan la estética de aquello que Menéndez Pelayo leía como típico postromanticismo en la Poesía de Gautier:

“a) El culto a las apariencias visibles y tangibles. b) Ese culto no implica la reproducción indistinta de la realidad, grata a los naturalistas, sino “una continua fiesta, reuniendo los aspectos más plácidos y seductores del mundo de la naturaleza y del arte, todo lo que centellea, todo lo que suspende, todo lo que halaga amorosamente los ojos y el tacto”⁹.

E incluso podría decirse que se ciñen perfectamente a los postulados que José María Llanas Aguilaniedo había expuesto en 1899 en ese libro titulado “Alma contemporánea. Estudio de estética”, encaminado a cimentar teóricamente las bases del Modernismo:

“1.- La belleza como ideal exclusivo. 2.- Cierta intelectualismo, pero... “si entra en la concepción de la obra, resérvesele un papel secundario”. 3.- Nada de analicismo. 4.- Estilo sencillo, armonioso, sincero, completamente ceñido a la idea y más filosófico que gramatical. 5.- Temperamento de impasibilidad absoluta y proscripción por lo tanto, del optimismo como del pesimismo. 6.- Moral sin importancia. 7.- Mujer como naturaleza viva”¹⁰.

Será precisamente a partir de ahora cuando se produzca la quiebra con los postulados modernistas tradicionales. 1906, será el año de la transición. La retirada de la Nacional del cuadro “Vividoras del amor”, suponía un atrevimiento tan decisivo que convertía a Romero en uno de los pintores españoles de lo que entonces podríamos denominar “la vanguardia”, entendiendo por ella a los pintores que realizaban una obra crítica y disconforme con los postulados y valores oficiales. Junto a Anselmo Miguel Nieto, Rusiñol, Ricardo Baroja, Chicharro y otros, se convertía, desde este momento, en uno de los “enfants terribles” de los nuevos tiempos.

Nuevos tiempos que, a nivel de Córdoba, estaban dejando las manifestaciones más interesantes del “modernismo de flora en movimiento” en lo arquitectónico, como lo son los edificios de la Diputación Provincial en la calle Alfonso XIII y el Palacete de Avenida Gran Capitán, 23 (hoy Colegio de Arquitectos), ambos del arquitecto Adolfo Castiñeira.

Pero las semillas del cambio estaban empezando a cosechar nuevos frutos. La transición era advertida por la sagaz mente crítica de su hermano Enrique Romero de Torres, refiriéndose al entonces recientemente inaugurado Museo de Bellas Artes de Barcelona y concretamente al pintor Zuloaga, de la siguiente manera:

“...Y sin embargo, a este pintor, de quien apenas son conocidas aquí sus obras nada más que por reproducciones en revistas y periódicos ilustrados, se le discute en general con apasionamiento y le se trata parcialmente, o queriéndole regatear su indiscutible mérito y su originalidad: pero no es extraño, *dadas las añejas tradiciones que imperan en el arte español, las cuales, aún muy arraigadas, luchan con las teorías y corrientes modernas que lentamente van imponiéndose en este periodo de transición por que atravesamos*”¹¹.

El escándalo que había producido en la Nacional de ese año el lienzo de las tres mujeres pobres que se calentaban al brasero en un prostíbulo (“Vividoras del amor”), además de los de José Bermejo y Antonio Fillol, suponían el hacicate que lanzaría a Julio Romero, tras las huellas de Zuloaga, a una nueva pintura que esta vez sí sería definitiva.

1907 será el año clave, “Vividoras del amor”, triunfa en París y su paleta va cambiando hacia la penumbra. Empieza a pintar asuntos localistas, la mujer cobra el tono místico y a la vez erótico que caracterizaría toda su obra posterior. El distorsionado paisaje urbano cordobés, en la línea de fuga del lienzo, darían las claves del triunfo de la nueva poética. El realismo se trastoca definitivamente hacia un simbolismo de referencias literarias.

La crítica vuelve a ocuparse de él con sentencias laudatorias¹², se prodigan banquetes en su honor a su regreso de París y comienza a convertirse en el gran ídolo popular que sería después.

Este “viraje estético” es paralelo al que se está produciendo en la literatura gracias a la pluma de escritores como Azorín, Machado, Juan Ramón Jiménez, Pérez Ayala e incluso Valle-Inclán, su amigo personal y apologista¹³. El mismo Díaz Plaja lo advierte, cuando estudiando la reacción modulada y generacional del Modernismo español que se desarrolla entre 1902 y 1921, señala que hacia 1907 se produce una variante decisiva consistente en:

“1.- Una tendencia hacia la sencillez lírica. 2.- Una cierta reacción patriótica. 3.- Este momento repercute en otros aspectos, recuérdese el estilo del “Blanco y Negro” y el gusto por lo que llamaron “muebles del Renacimiento español”, con sus figuras de talla ruda, la moda de los azulejos... 4.- Valoración de lo nacional. Así surge en Azorín en la serie que va desde “los Pueblos” (1905), hasta “Al margen de los clásicos” (1915); Baroja publica su trilogía “La raza” (1908-11), Valle Inclán la de “La guerra carlista” (1908-09); Antonio Machado concentra su amor en los “Campos de Castilla”...¹⁴.

Como se ha señalado, 1907, el año de la “Exposición de pintores Independientes” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con Gutiérrez Solana, A.M. Nieto, Baroja y Darío de Regoyos, señala también la fecha de ida hacia la región en las miras de Julio Romero, y concretamente hacia su Córdoba natal. Con ello está preparando ni más ni menos que el lema de “Córdoba, ideal de Córdoba”, que luego explotaría la propaganda regionalista plena en pro de la definición de sus intereses políticos locales. El lienzo titulado “Nuestra Señora de Andalucía”, sería su primera concreción plástica.

Después de la Exposición de Independientes podría decirse que Julio Romero es un “degenerado a medias”, pues su pintura, salvando el componente localista regional y sin la virulencia y agresividad que creía ver Nordeau en los simbolistas franceses, prerrafaelistas ingleses y atrevidos de todos los países, participaba en algo de las características generales que éste atribuía al movimiento de subversivos fin de siglo: algo de misticismo y algo de egotismo. Pero pronto la burguesía se encargaría de sumir para el regeneracionismo la obra del que podría haber sido un “degenerado a la española”. A ello contribuyó desde luego la crítica haciendo mayor hincapié en el aspecto contenidista-renovador de su obra que en el formal.

La preparación de la pintura de Julio Romero para el proyecto regionalista es perfectamente detectable a través de la literatura crítica vertida en 1910, a raíz de la denegación de la primera medalla en la Nacional de ese año, a la que Romero, después de ser un declarado independiente luchador contra el academicismo de los jurados, tendría la osadía de presentarse creyendo que las cosas habrían dado un giro sustancioso.

Como se sabe, el rancio academicismo del jurado de la Nacional de 1910, premio a Muñoz Degraín –acreditado profesor de arte– por su “Leyenda del cabo Noval”, y a Rafael Domenech por su “Torero blessé”, dando de lado al “Retablo del amor”, de Julio Romero.

Rápidamente se produce la respuesta crítica; el 10 de noviembre de ese año se publica un manifiesto en Madrid contra el fallo del jurado firmado entre otros por Jacinto Benavente, Azorín, Amadeo Vives, Augusto Barcia, Luis Bello, Juan Puyol, Ricardo Calvo, pio Baroja, Fantasio, Miguel A. Ródenes, G. Martínez Sierra, Federico García Sanchiz, Javier Bueno, Anselmo Miguel Nieto, Joaquín López Barbadillo, Tobar, Nilo Fabra, Andrés Ovejero, Emilio Carrera, Fernando Fortún, Julio Milago, Julio Antonio, Rafael Sánchez de Ocaña, Cristóbal de Castro, Manuel Machado, Antonio Flórez, Antonio Palomero y J. López Pinillos. La razón fundamental de la propuesta está contenida en la siguiente pregunta:

“¿Qué excusa tiene el excluir sistemáticamente, y repudiar y soterrar la orientación que algunos peregrinos y sutiles espíritus nuevos *creen regeneradora y necesaria en nuestra pintura española actual?*”¹⁵.

Bajo la sutileza regeneracionista se confundía el progresismo con el tradicionalismo y lo que podía haber sido una certera pintura de avanzada y ruptura devendría pintura integrada. Lo vamos a ver a continuación más claramente y paso por paso:

1.- En principio la crítica se encargaría de que la admiración por la cultura francesa que se sentía entonces en todos los cenáculos intelectuales más o menos modernistas, quedara soterrada por el patriotismo nacionalista. Se critica al “Torero blessé”, de Domenech de haber convertido el asunto más español de entre lo español –el toreo– en un asunto francés. Decía así la crónica:

“Por dos veces se ha silbado al jurado por la concesión de premios a obras de muy escaso valor artístico, como la titulada “Torero blessé”; así la ha bautizado el autor, mitad en francés y mitad en castellano, para mayor claridad, aunque el asunto sea de lo más español que haya en la península”¹⁶. ¿Es que no existe en castellano el vocablo “herido”?; se preguntaban.

2.- Por otro lado, algunos como Pedro de Répide, en términos dudosos, critican el académico mecenazgo estatal: “El estado no puede ser artista, como no puede ser religioso, como no puede ser muchas cosas a que obliga su vigente organización”; y reivindican, la pintura desechada en la Nacional, como la más interesante para “la necesaria renovación, europeización de nuestra patria”¹⁷.

3.- La misma efímera vanguardia independiente de desechados años antes, negándose a sí misma, ponía en bandeja la pintura julioromerista al proyecto regeneracionista y patriótico de la burguesía Federico G^a Sanchiz, el líder de la protesta, afirmaba, después, textualmente:

“Julio Romero de Torres mira su Córdoba como miran los ojos al cielo. El aroma que persiste en el fondo del plomo, en las hojas secas, en un libro con flores, la más escondida espiritualidad de Córdoba diseca el maestro en sus tablas. Es solitario en sus delinquios; acaso por esto mismo es más sensual y es tan etéreo y lejano. Alguien encuentra en las obras de Julio Romero un encantador y peregrino sentido de canción popular. Y así como en las coplas de los mozos de guitarra y zajones nunca faltan el sol, claveles, Carmen o Lola, y la puñaladita, en los cuadros de Romero de Torres, tampoco faltarán un salterio que no se ve, una fuente de taza, un pañolón lánguido, unos chapines de vaso, y muy agudos, un cielo agónico, un fondo umbrío, un artificio ó un juguete de cristal, una baranda vieja y esas muchachas morenas que inspiran un amor desesperado, que desde

el primer instante consideramos imposible. *Porque nos enamoramos del alma española de Andalucía...*¹⁸.

4.- Por último, al panorama de la confusión también contribuirían las pretensiones más de vanguardia extrapeninsular, haciendo coincidir sus intereses con los que ya expresaba por sí la pintura julioromera. El 18 de Noviembre de 1910 el Diario de Córdoba se hacía eco de la conferencia pronunciada en la Exposición de Bellas Artes de Madrid por Ramón Gómez de la Serna, el introductor y defensor del Futurismo en España; aquél que en 1909 publicase el “Manifiesto Futurista” de Marinetti en la revista Prometeo y que, en el número 20 del siguiente año lanzara también las “Proclamas futuristas a los españoles”. Aunque, como muy bien recuerda Brihuega: “... El Manifiesto Futurista toma tierra en este tejido situacional como una simple curiosidad exótica, y algo así les ocurre a la Proclama Futurista de Gómez de la Serna en 1910, a los cubistas de Dalmau de 1912 (aunque este hecho forma parte de una estrategia más a largo plazo) ó a los “Integros” de 1915”¹⁹.

En su conferencia, Gómez de la Serna, hablando de la escultura, se mostraba partidario de la innovación formal en un sentido sensiblemente vanguardista:

“Nuestros escultores no serán grandes mientras no se preocupen de darnos un concepto de totalidad, esto es, que al crear una estatua incompleta, sea tan fuerte el arte logrado que nos parezca intacta”.

Afirmaba tajantemente, pero a continuación hacía coincidir sus pretensiones renovadoras con las intenciones pictóricas julioromeristas:

“Raza y de alto relieve es la nuestra plenamente, de ahí que aplicarle al principio belga o rodiniano equivale a equivocarse. Urge separar a los escultores españoles de los belgas o franceses. *Debemos ir a buscar nuestros tipos a Andalucía ó Africa porque ofrecen caracteres más comprensibles para nosotros que los de los hombres del Norte*”²⁰.

Pero ¿Qué ha sucedido entretanto a nivel político y cultural en Córdoba entre 1907 y 1910? Veamos. 1907, el polémico año en que Pío X lanza su Encíclica “Pascendi Dominici”, contra los excesos del modernismo religioso, es también el año en que, merced a la política de alcaldes conservadores como José García Martínez, o Antonio Pineda de las Infantas, van a quedar planteados en la ciudad las grandes directrices de la reforma urbana del siglo XX que luego heredaría el regionalismo de los años de madurez (1915-20): el ensanche de la Plaza de las Tendillas, la prolongación de Avenida Gran Capitán, la posibilidad de instalación del tranvía en la capital, la erección de un monumento al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, etc. etc.

Por otro lado, 1908 es el año en que se empieza a hablar en Sevilla de “estilo sevillano” en arquitectura. Recordemos que en los Juegos Florales de ese año se incluyó un tema relativo al “Estudio histórico-artístico sobre la arquitectura del ladrillo en Sevilla y orientaciones para la formación de un estilo Sevillano”. Y si tenemos en cuenta que en 1910 es el año que señala en Córdoba el auge y la gran efervescencia política y cultural de la propaganda del primer regionalismo²¹, tendríamos a un Julio Romero de Torres con una estética perfectamente preparada para ser integrada por el proyecto regionalista de madurez, es decir, aquel que se desarrolla aproximadamente entre 1915 y 1920 y que viene perfectamente tipificado por sendas conferencias pronunciadas en el Círculo de la Amistad por Alejandro Guichot y Sierra, uno de los principales “publicistas” del fenómeno: una en 1914 acerca de “El

porvenir de Córdoba”, donde planteó el programa del regionalismo para la Ciudad en materia de urbanismo y ornato, y otra en 1918 sobre “Breves indicaciones acerca del pensamiento cordobés”, donde finalizó haciendo una apología del renacimiento cultural en la ciudad bajo la nueva política.

Por estas fechas ya no quedaba resquicio de la ceremonia de la confusión organizada en 1910 en el terreno de las artes. Ceremonia de la confusión que podemos advertir en la propaganda regeneracionista con Ramiro de Maeztu a la cabeza que, si bien alababa a Julio Romero de Torres y a Anselmo Miguel Nieto, opinaba, sin embargo que sólo había “renacimiento” en los paisajes de Mir y abogaba por crear una escuela impresionista en toda España²².

Pero sigamos adelante. 1915 es el año en que Leonardo Rucabado y Anibal González exponen con éxito sus tesis en el VI Congreso Nacional de Arquitectos sobre arquitectura regionalista la época en que se empieza a notar en Córdoba la presencia de arquitectos sevillanos –Gómez Millán, Traver, Anibal González– bajo los auspicios de alcaldías conservadoras como las de Manuel Enriquez Barrios, Salvador Muñoz Pérez o José Carrillo Pérez, que darán casi feliz término a las problemáticas reformas urbanas antes planteadas.

Si a todo ello unimos el auge que desde 1900 van adquiriendo las exposiciones de arte con un sentido más o menos regionalista cuyo prototipo serían las Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao²³, tendríamos un panorama perfectamente apto para que la pintura del cordobés llegase definitivamente a la cumbre.

La crítica posterior a 1915 se encargaría de reivindicarla para la nueva burguesía todavía mucho más explícitamente. De Hoyos y Vinet a Eduardo Zamacois en su conferencia del Gran Teatro sobre el pintor, los juicios vertidos sobre la pintura romerista no podían ser más apoloéticos en el sentido de señalar las “hondas raíces populares”²⁴ que la misma recogía y la exaltación de la vida tradicional del pueblo andaluz que ella hacía.

Bastará solamente echar una ojeada sobre lo que de él dijo el que la preparara su gran triunfo y exposición de 1919 en Bilbao –Fernando de la Cuadra Salcedo– para darnos cuenta de la definitiva liquidación del proyecto de Julio Romero como pintor vanguardista y su total asimilación para el más reaccionario proyecto de integración en el horizonte del poder burgués:

“Hacer en estos momentos una crítica de la obra de un pintor es ya casi un problema de un pueblo donde los arrivista de todas clases, y aquí me refiero a los arrivista del arte, han construido una doctrina cuyos fundamentos no son precisamente las eternas normas estéticas, sino más bien la argonáutica inquietud de buscar algo nuevo, olvidándose de aquello que siempre ha constituido el tesoro artístico de todas las tradiciones y de todas las escuelas... no podemos menos de hablar con desembarazo cuando observamos que una cuadrilla de malandrines hace alarde de querer destruir de un sólo tajo los viejos lienzos en que se ha inmortalizado el espíritu perfecto de lo que podemos consignar dentro de la humana naturaleza”.

Y después de lanzar este tremendo panfleto contra la vanguardia, Fernando de la Cuadra Salcedo defendía las bases de la pintura del cordobés de la siguiente manera:

“En el misticismo que comunicó a la tierra andaluza el tener que resisitir a las persecuciones islamitas y el mismo precepto de aquella religión de someter lo femenino al gine-

ceo, se halla un fuerte carácter de la pintura de nuestro artista"... "Aquella niña del espejo es todo un capítulo de cualquier obra del Beato Juan de Avila, o nos recuerdan las escenas que acontecieron en Andalucía con motivo de las doctrinas de Juan de la Sal, reflejadas en sus cartas.

Aquella mujer tiene una mezcla de risa y amargura. El contento que le produce la mundaneidad y el desengaño que siente cuando considera que la hermosura de la mujer decrece y deslumbra, con las joyas de sus cofres..."

Por último, afirmando que Julio Romero era un pintor cristiano, no tanto por sus asuntos sino por su concepto del arte, decía reivindicándolo como moderno:

"No es un inventor de la norma estética, sería un iluso; es un nuevo interpretador, es un arcaico en detalle; pero es un ultramoderno en lo que forma el nervio de su obra, en los escorzos, en la colocación, en su concepto, en su pátina y, sobre todo, en lo insuperable de su emotividad"²⁵.

Trás ello, la pintura del cordobés iba ya indisolublemente unida al proyecto de rescate definitivo de ese "fin de la raza", que, junto y enmedio del degenerado fin de siglo, había vaticinado Nordeau, pero esta vez asumiendo algunas coordenadas básicas de un "degenerado a la española". De aquí que, aparte de por su indudable calidad técnica y valores artísticos, la pintura julioromerista entusiasmase tanto a la gran burguesía que dominara Andalucía en el primer tercio del siglo sobre el proyecto cultural y político regionalista.

Y existen muchos más ejemplos de cómo la crítica, en contra de la vanguardia, exhaltaba los valores regionales en Julio Romero de Torres:

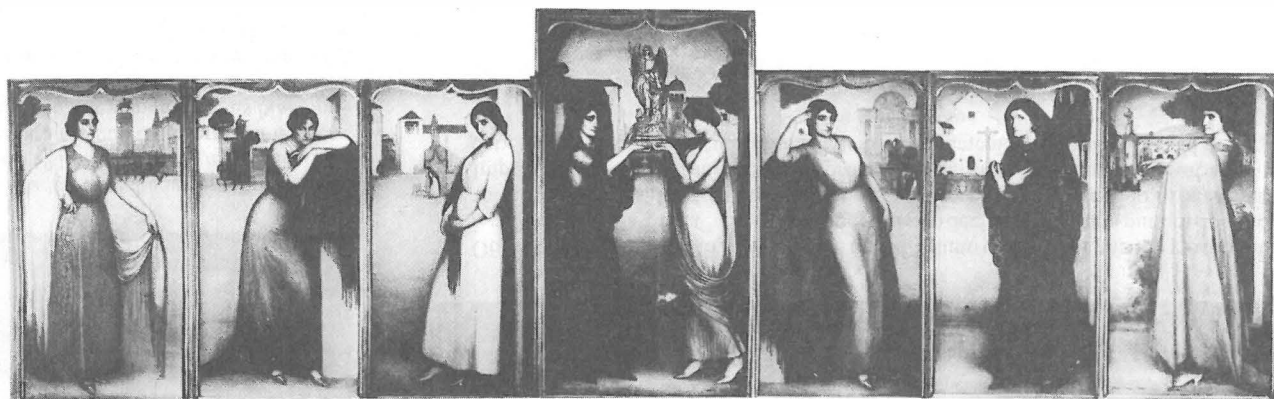
"No estamos ante una espanñolera, ni ante un artificioso engendro de Zuloaga, en que prejuicios extranjerizos deforman la verdad; estamos ante la verdad misma; el amor torturado del pueblo andaluz es así; así es su bestialidad sexual, que canta en coplas, y ciega su entendimiento, y embruja su corazón y arma sus manos asesinas..."

Decía Dionisio Pérez, su íntimo amigo. Y además:

"Nuestro pueblo no sabe explicarse porque es como es. Sólo los artistas escuchan los latidos de su corazón. Los escritores, en su mayoría, o hacemos un andalucismo arbitrario y convencional o nos avengozamos de nuestra raigambre espiritual, hundida hasta las entrañas de este pueblo abandonado, olvidado, ineducado, entregado indelenso a todas las malas pasiones, a todas las incitaciones de la barbarie y del hambre, castigado fieramente con los tormentos y la horca... Toda nuestra alma andaluza está interpretada, prendida en esos cuadros. Jamás se dijo de nosotros tanta verdad"²⁶.

El programa queda, por fin, perfectamente expuesto en 1922, en el prólogo que le hiciera Valle-Inclán para el catálogo de su exposición cumbre en Buenos-Aires. Contra la pintura de vanguardia Valle-Inclán escribía en el mismo con severa pluma:

"El pintor cordobés, desdeñoso y silencioso vino a consolarnos de aquella *pintura bárbara de manchas y brochazos*, donde jamás se encuentra la expresión de la línea, lo augusto del color y noble armonía de la composición. ¡El divino artificio que es la razón de que la pintura pueda llamarse Arte!.



Reproducción del frontal "El Poema de Córdoba"



"Nuestra Señora de Andalucía" (detalle)



Obra presentada y desechada por el jurado en la Nacional de 1910. Desde este momento Julio Romero pasa a ser un “degenerado a la española” repudiado oficialmente en las Nacionales, pero con un horizonte claramente abierto en su pintura que a la larga sería reconocido y asumido por la ortodoxa oficialidad en todos los países.



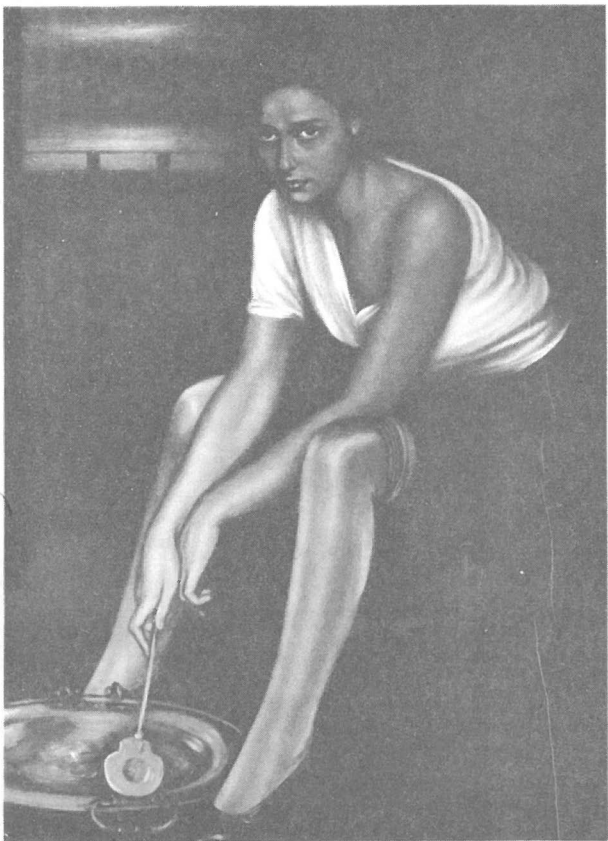
Obra de 1907, se presentó a la Nacional de 1908 junto con “Amor místico y Amor profano” y “La musa gitana”. Obra que supone el giro decisivo hacia una pintura de cuño y valores regionales, frente a sus ejecuciones anteriores de claro sentido Modernista e Impresionista. Abajo, a la derecha, su propio autorretrato. Al fondo, paisaje urbano corrobóes distorsionado. Resume el ideal de belleza femenino y las dos vías del amor: la sagrada y la profana



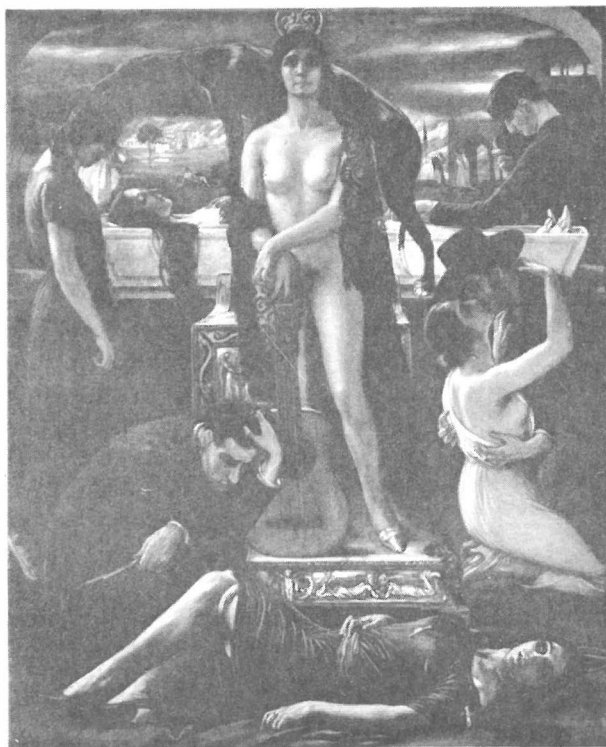
Obra de 1915, propiedad de la familia del torero Belmonte. Significa históricamente la retirada del pintor de las Exposiciones Nacionales tras el triunfo obtenido en la Exposición Internacional de Munich, donde consiguió la primera medalla con su cuadro: "Las dos sendas". Aquí el pintor –caso raro– abdica del paisaje urbano en pro de una mayor significación simbólica de la soledad, la sencillez y la melancolía, valores que pretende otorgar a su figura femenina.



Uno de los pocos retratos de grupo que realizó el pintor; probablemente hacia 1925. Ni incluso en los cuadros de más pura intención retratística, Julio Romero olvidaba el detalle local. Al fondo fragmento de paisaje urbano cordobés: la Puerta del Puente



Una de sus últimas obras, fechada en 1929. Para algunos simboliza el ideal de belleza que tenía el pintor encarnado en la feminidad. Al fondo paisaje cordobés como nota local y regional: Puente Romano y torre de la Calahorra.



Pintada en febrero de 1930, cuando el pintor ya estaba enfermo de muerte, significa su apoteosis triunfal. Obra que reúne todos los valores que Romero de Torres quería expresar en su arte. En el centro la diosa Fatalidad, encarnada por la modelo Asunción Boué, sobre pedestal de platería cordobesa. A su alrededor tres escenas que simbolizan los celos, el amor y la muerte. Los tres personajes masculinos están encarnados por su hijo Rafael, al fondo, su perro, el galgo Pacheco, al que tanto quería. El ataúd repite el tema de su primer cuadro “¡Mira que bonita era!”, por tanto, esta obra es principio y fin de su vida, preludio de su propia muerte y símbolo del inconsciente colectivo de la vida andaluza expresado a través de su folklore: el cante jondo.

Julio Romero de Torres sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y armonía, que es el goce estético. Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el Arte, no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura: Nada es como es, sino como se recuerda. Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética han podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se emplean con un desentono teatral y de mal gusto.

Por una quimérica e inverosímil semejanza, esa pintura de ocre y de violeta me ha dado siempre la antipática y plebeya emoción de los borrachos de peleón disputando a la puerta de una taberna. Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos lanzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda que admirar en el pintor si o una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos”.

Y no sólo eso, sino que contra el clasicismo mediterráneo tradicional y en defensa de la genuinidad regionalista de su pintura frente a las demás pinturas españolas del momento, Valle-Inclán poetizaba lo que sigue:

“Córdoba, la ciudad llena de ecos, cadencia remota de razas y civilizaciones sagradas, se depura, y acendra en el alma de este gran artista. En sus cuadros las figuras se estilizan renovando una fórmula legada por Italia. La tradición latina les da el contorno y la actitud definitiva de las estatuas. Por este concepto de la línea, el pintor, agitando una larga cadena de resonancias estéticas, hace florecer el olivo senequista, y el laurel de oro, corona en la frente imperial de Trajano.

Julio Romero de Torres, en la hora de su aparición, era el único pintor español que mostraba haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del Arte. pero a un pintor cordobés, el misterio—su misterio— no podían dársele las claras normas mediterráneas, geométricas y luminosas como los cristales...”²⁷.

Por tanto, fue la crítica misma, despreciando furibundamente la pintura de vanguardia y haciendo únicamente hincapié en la raíz tradicional, popular y folklórica de lo andaluz, y no en otros aspectos historicistas de su contenido a nivel formal, como por ejemplo su relación con los primitivos cordobeses del Barroco (Antonio del Castillo, Zambrano etc.), o su conexión con Velázquez o el Giotto, a los que el pintor tanto admiraba, la que preparó su pintura como cosa genuina y auténticamente andaluza; lo que le brindó más fácilmente su asunción en el proyecto Regionalista político y cultural en el sentido más amplio del término, hecho que también explica su triunfo desde muy tempranas fechas.

NOTAS

1. Cit. Bozal, Valeriano: *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Península. Madrid. 1967. Pág. 54.
2. Cit. Zueras Torrens, Francisco: *Julio Romero de Torres, su vida, su obra y su mundo*. Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. II Ed. 1980. Págs. 87-88.
3. Cuando decimos "crítica", queremos decir que la suya era una pintura comprometida con su tiempo y, en cuanto a lenguaje, alternativa a los modos de representación de la tradición española del siglo XIX.
4. Cit. Villar Movellán, Alberto: "El regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres". *Rev. Apothea*. Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba. N.º 1. 1981. Págs. 161-185.
5. Véase Salcedo Hierro, Miguel: *El Museo Julio Romero de Torres*. Ed. Everets. 3.ª Edic. 1978.
6. Villar Movellán, Alberto: Opus. Cit. Pág. 180.
7. Véase Diario de Córdoba (D.C.) de 16 de Mayo de 1899.
8. Véase D.C. de 11 de Abril de 1899 y 1 de Octubre de 1899.
9. Cit. Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo V. Pág. 449. 1891.
10. Cit. Díaz-Plaja, Guillermo: *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Austral. Madrid 1979. Pág. 126.
11. Cit. Romero de Torres, Enrique: "Impresiones de viaje. Barcelona". D.C. 7 de Abril de 1906.
12. Véanse por ejemplo D.C. de 6 de Marzo de 1907 y 25 de Julio del mismo año.
13. Sobre el fenómeno literario en esta época y sus relaciones con la pintura, véase en general Mainer, José Carlos: *La Edad de Plata 1902-39. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid Cátedra 1981.
14. Cit. Díaz-Plaja, Guillermo: Opus. Cit. Pág. 126.
15. *Diario Córdoba* (D.C.): 18 de Octubre de 1910. (El subrayado es nuestro).
16. D.C. 18 de Octubre de 1910.
17. D.C. 22 de Octubre de 1910.
18. García Sanchiz, Federico: "El rasgo de Córdoba". D.C. 25 de Octubre de 1910. (Subrayado nuestro).
19. Brihuegas, Jaime: *Las Vanguardias artísticas en España 1909-36*. Itsmo. Madrid. Pág. 156.
20. Gómez de la Serna, Ramón: "El resurgimiento de España. Las nuevas orientaciones artísticas". D.C. 18 de Noviembre de 1910.
21. Ese año aparecen en el Diario de Córdoba los siguientes artículos de exaltación regionalista: Cánovas Cervantes, S.: "El regionalismo en Andalucía". 19 de Septiembre de 1910. Domínguez Pascual, L.: "Los tesoros inexplorados de Andalucía". 19 de Septiembre de 1910. Gómez de la Serna, J.: "Córdoba" 19 de Septiembre, 1910. Marín, Benito: "El carácter andaluz". 23 de Septiembre. Anónimo: "La literatura regional". 28 de Septiembre. Anónimo: "Los escritores de Córdoba". 28 de Septiembre. Pellicer, Julio: "El teatro andaluz". 28 de Septiembre.
22. Maeztu, Ramiro de: "El resurgimiento de España". "El arte nuevo" (Extracto de un artículo publicado en "El Heraldo" de Madrid). D.C. 30 de Noviembre de 1910.
23. Véase Brihuega, Jaime: Opus. Cit. Pág. 84.
24. Véanse Hoyos y Víneta, A.: "El arte maravilloso de Julio Romero de Torres". D.C. 9 de Diciembre de 1916; y "De Arte: Eduardo Zamacois y Julio Romero". D.C. 20 de Octubre de 1920.
25. De la Cuadra Salcedo, Fernando: "Romero de Torres//". D.C. 21 de Noviembre de 1919.
26. Pérez, Dionisio: "El alma andaluza de Romero de Torres". D.C. 2 de Noviembre de 1922.
27. Anónimo: "Valle Inclán y Romero de Torres". D.C. 11 de Agosto de 1922.