

RAFAEL BOTÍ, ACADÉMICO Y PINTOR DEL PAISAJE DE CÓRDOBA

JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Rafael Botí Gaitán nació en Córdoba viendo alborear el siglo que ahora agoniza y en su retina quedó prendada para siempre la luz que por sus callejuelas refulgía y en sus paredes proyectaba. Con sólo dieciséis años, después de haber estudiado en la primitiva Escuela Provincial de Bellas Artes, música con Martínez Rücker y arte junto a Julio Romero de Torres, Victoriano Chicote y Ricardo Agrasot, decidió un feliz día marcharse a vivir a Madrid para ganarse la vida con los conocimientos aprendidos. Entonces apenas sabía coger la barahúnda de la viola y su mundo apenas se había abierto más allá de las estrechas paredes de la calle Gutiérrez de los Ríos o de las Almonas.

Para él Romero de Torres -que entonces sobrepasaba los cuarenta de su edad- debió de ser un pintor circunstancial que a todas luces no influyó mucho en su obra, del que sólo pudo decir en el espléndido libro que le dedicó la extinta Caja Provincial de Ahorros en su noventa cumpleaños "que tuvo el mérito de poner a todos los cordobeses de acuerdo para admirarlo". Ignoraba entonces quizá nuestro artista las razones que habían hecho a Romero un pintor de primera, el pintor más de moda en España, que era ya por entonces un alguien, y no sólo el pintor de los escándalos, sino que junto al escultor Mateo Inurria era el artista que más proyección estaba dando a la ciudad que le había visto nacer. Nunca había resultado nada fácil conseguir medallas en Exposiciones Nacionales y Julio lo había conseguido, y de primera clase, cuando Botí tenía tan sólo ocho años de edad.

De esta suerte puede imaginarse en el Madrid de los felices veinte a Rafael Botí figurando entre los súbditos del pintor Francisco Pompey, quien según Rafael Cansinos Assens, en las tertulias de café se dedicaba a poner en tela de juicio a nuestro Julio porque decía que "simplemente ignoraba el color". Más fácil creemos resultaría criticar a Pompey por ignorar la etapa de Romero de Torres anterior a 1907, cuando el color se había hecho dueño de sus lienzos, casi tanto al menos como la mujer.

Pero a partir de esa fecha, con su novísima manera de hacer, con sus cuadros mezcla de Leonardo, folklore, pasión Rafael y ciudad, Romero de Torres había logrado superar las doctrinas positivistas del paisaje que había practicado su generación anterior, y mejor que nadie en Córdoba su padre, Rafael Romero Barros. Para éste último y su época, la ciudad no iba a ser todavía el lugar de los valores morales por antonomasia, pues sólo la naturaleza como tal, la historia y las costumbres sociales suponían los valores imprescindibles para hacer patria. Por ello el artista casi siempre debía dar de lado a la ciudad -que sólo tenía sentido o valor en tanto que escenario de las costumbres- para acudir al campo y extraer de él naturaleza en estado puro, debiendo quedar

ésta "atrapada" en el cuadro.

Sin embargo, los intelectuales y artistas del *noventayocho* habían impuesto un nuevo clima moral y la regeneración se imponía por doquier. La reforma de la pintura ya no pasaba por traer a colación a Murillo o a Velázquez, sino por implantar los valores de la mejor pintura de Occidente. España se estaba abriendo a Europa y, dentro de Europa, o se estaba con el cálido renacimiento mediterráneo, o con el frío gótico con que los arios estaban intentando establecer su espiritual y cultural supremacía.

Con la entrada del nuevo siglo, especialmente en las grandes ciudades, la contradicción campo-ciudad vivida por sus intelectuales se iba a ver suplantada por otra de diferente rango: la contradicción ciudad-metrópolis. Un Rafael Botí ya instalado en Madrid iba a vivir esa vital contradicción concretizada en la contradicción Córdoba-Madrid, que más allá de la dimensión cosmopolita que llegaría a tener su pintura, se saldaría en favor de los valores que, en oposición a los de la metrópolis, Córdoba todavía proporcionaba: vida más tranquila y sosegada, ideal de la melancolía en el rincón solitario, remanso del espíritu en el rumor de las fuentes y reencuentro con la infancia en el contacto diario con la gente del pueblo.

Qué duda cabe de que para Julio Romero de Torres, para Valle-Inclán, los Machado y Villaespesa, a partir de 1907, ante la profusa avalancha de cultura extranjera, ante tanto europeísmo y moda venida de fuera, la cultura toda debía tender a plasmar el sentido de ser en las vivencias sociales del ciudadano, interpretando la Historia con ese nuevo sentido que debía procurar extraer de ella sólo lo más importante -que al fin y al cabo es lo imprescindible-, haciendo además un especial hincapié en la Geografía, en el entorno territorial y cultural más cercano a cada uno. Sólo a partir de ello tienen justificación esos eslóganes de "ciudad como ideal de la propia ciudad" que florecían por entonces en todos los rincones de España.

Angel Ganivet lo adelantó en Granada y José María Izquierdo lo continuó en Sevilla; pero por aquí, cuando Botí vivía su dulce juventud, estaban *haciendo ciudad* Julio Pellicer y Benigno Iñiguez en la poesía, Ricardo de Montis y Eugenio García Nielfa en el periodismo, Antonio Jaén y Rafael Castejón en la política y Mateo Inurria y Julio Romero de Torres en la actividad artística.

Pero Rafael Botí ya no pertenecía a esas generaciones. La suya era la primera del nuevo siglo, y su trayectoria artística iba a dar muy pronto la espalda a esos principios. Su sensibilidad no era ni la del ideólogo ni el sociólogo, sino la del músico, y su mentalidad más innovadora que reformista, en especial porque, insisto, va a experimentar con profunda desolación la transformación que a lo largo de las décadas iba a dar también al traste con buena parte del tradicional paisaje urbano de Córdoba.

La ciudad se estaba ensanchando no ya extramuros, sino hacia lo que iban a ser sus actuales polígonos industriales, conociendo también la aparición de un nuevo centro urbano con epicentro en *Las Tendillas*, que acabaría definitivamente con su antiguo ombligo irradiador desde la Mezquita-Catedral, y con ello también la desaparición de buena parte de su antigua estructura arterial heredada de la Edad Media. Al progreso no podía ya ponerse freno, la *modernidad* era ya cuestión de horas, y el *solar de la encomienda de Calatrava* o la *mansión de los hermanos Bañuelos*, suponían ya una especie de viejo cuento romántico idealizado por la tinta de una rancia pluma.

Es por ello por lo que con la generación de Botí comienza a darse incipiente el fenómeno de la *nostalgia por la ciudad*, un movimiento que produciría también un constante pase a primer plano de la misma, pero ya de tono unipersonal, de acento intimista, de irreversible lamento: la ciudad deja de ser sello para convertirse en emblema. Un movimiento que en el terreno de la pintura apadrina quizá el pintor, y que abre

camino a la generación de *Cántico*, que lo asume y resalta haciendo hincapié en una nueva faceta: la melancolía.

Para la generación de nuestro artista, el referente del paisaje no será ya, filosóficamente hablando, tanto el de la *naturaleza* como el de la *tierra*. Por eso, para Rafael Botí el paisaje de Córdoba no va a ser ya el de la académica vista setecentista, ni el de la embocadura pintoresca y positiva de los fondos ochocentistas, ni el del reformador fragmento alegórico regionalista, sino que será tomado como un campo de experiencias infinitas en última estancia encaminadas a la patentización de la exclusiva emoción interior del alma del contemplador, de su sensibilidad atrapada en el instante, de ese pequeño, exclusivo y efímero momento que la agitada vida del siglo XX permite y proporciona al que se acerca a él con libido de artista, al que llega a conectar con su *alma*.

Y en semejante operación y desde una perspectiva subjetivista, tendría, tiene y tendrá que ver mucho siempre el asunto del color, casi exclusivo elemento mediante el que el *yo burgués* puede expresar el alma del paisaje. Por eso, si tratásemos de emparentar a Botí con los pintores españoles de la Edad de Plata que le precedieron, no iban a tener para él mucho sentido los tonos esfumados y oscuros de Romero de Torres, sino mejor los más cálidos e intensos de Ignacio Zuloaga; aunque de todas todas, su padre espiritual, su ancestro más próximo, habríamos de buscarlo, no en un pintor andaluz ni vasco, sino en un catalán, Santiago Rusiñol, ese extraordinario cantor de nuestro paisaje con acento moderno, con el que, bien es verdad, en diversas ocasiones se ha emparentado su nombre.

Ya de alguna manera, ese regeneracionismo español que transcurría entre 1898 y 1930 había abierto la puerta a esta nueva postura, dejando una cosa bien clara: que el paisaje era asunto exclusivo de cada uno, que no se trataba ya de hacer copia fidedigna de la naturaleza. "Nada es como es, sino como se recuerda", había escrito Valle-Inclán a propósito de Romero de Torres. Y el "paisaje es una idea", había dicho Antonio Machado por boca de Mairena. Por tanto, cada artista debía realizarlo según la suya, único modo de ser "diferente" frente a una *masa* que en cuanto a tal se manifestaba y revelaba, para parafrasear también a Ortega. El paisaje tiene voz y voto propios, pero sólo tiene sentido cuando es *revivido* por el alma.

Y ésta es la nueva senda que va a recorrer Rafael Botí para nuestro arte, otorgando al paisaje cordobés una dimensión hasta entonces desconocida. Una dimensión de concepto romántico -simbolista del paisaje como pura proyección de la vivencia anímica, donde la naturaleza nunca aparecerá por sí misma, sino como pura ocasión para que se revele el espíritu como signo del mundo interior. Y aunque es verdad que también pintó el paisaje de Madrid y de distintos puntos de España, el paisaje de su Córdoba supondría a la larga el eje principal de su obra, el que le posibilitaría quizá sus mejores cuadros. No en vano suya es esta afirmación cargada de nobleza: "Si yo hubiera podido vivir en Córdoba sería su cronista plástico".

Por todo ello, si Rafael Romero Barros habría llevado el paisaje de Córdoba al lugar de la retórica y Julio Romero de Torres elevado hacia la dialéctica, Rafael Botí lo habría acercado a la psicología, produciéndose con ello el feliz tránsito de la *arquitectura del paisaje* al *paisaje de la arquitectura*, circunstancia que, internacionalmente, se habría producido con los impresionistas unos cuantos años atrás.

En esa nueva dimensión que Botí comienza a vivir; y vivirá para siempre, desde Madrid, no iban a quedar ajenos tanto el Museo del Prado como Daniel Vázquez Díaz. El primero proporcionándole la siempre necesaria lección de la Historia. A Botí le impresionó en el Prado la pintura de Rubens, y ciertamente que podríamos atisbar cierta

aprensión al lumínico colorido de Rubens en su obra; el segundo -con quien a la postre entablaría una perdurable relación de discipulazgo y amistad-, mostrándole la lección del ponerse al día, las raíces del nuevo inconformismo, abriéndole la puerta de la nueva senda a recorrer. Una senda que sería ya siempre suya por vocación, condición y oficio.

Con cuánta razón escribió Ramón Pérez de Ayala en 1927 desde las páginas de *La esfera* a propósito de una exposición de artistas españoles en Norteamérica: "Pero también la pintura española ha ido, de vez en cuando, a abrevarse en los manantiales novísimos, como sucede con Vázquez Díaz, quien comenzó amamantándose en la ubre de la tradición patria, salió luego a estudiar y a ejercitarse en las teorías pictóricas de avanzada, y nos ofrece por último la armonía más equilibrada de ayer con el hoy". De ese equilibrio aprendería Botí y a partir de él quedaría fijada la senda que habría de recorrer en un camino sin retorno que cimentaría definitivamente su práctica.

Puede decirse por tanto que, con artistas como Rafael Botí, esa tradicional, inquietante y atrasada *España negra* se convertiría definitivamente en *blanca*. En adelante, en los cuadros de la gran mayoría de nuestros artistas ya no aparecerían el obrero, el campesino, el cura o el marinero, sino sólo paisaje y paisaje, en un clima como donde no pasara nada, sólo el silencio. Don Quijote cambia la lanza y la armadura por el libro, la porfía por el romero, se hace poeta, y se queda maravillado para siempre ante el silencio que reina en la casa del Caballero de Verde Gabán, cuando su hijo Lorenzo le recita aquello de: "Habla el silencio allí, porque no osa la voz entrar por tan estrecho, las almas sí...". Y habría que añadir, Rafael Botí también.

En una entrevista de cierta ocasión decía también Rafael Botí que él, más que nada, "amaba la naturaleza". Y podríamos decir nosotros que, efectivamente, no la amaba con la prudente distancia del ecologista, que con el intelecto la defiende en función de unos ideales humanísticos con-objeto de preservarla; ni con la jactancia del naturista, que la ensalza exclusivamente en base de su propio provecho corporal, con el propósito egotista de poder servirse de ella, sino más bien que Botí se enfrentó a ella con el fervor espiritual del místico asceta que la disfruta sin tocarla, que sólo tiene abierto el camino a contemplarla, a penetrarla no con el tacto sino con la mirada, fantaseando sobre ella sólo con el poder de la imaginación y la humildad de su paleta. Sólo por ese camino puede nacer la poesía, y qué duda cabe que Rafael Botí ha sido un singular poeta de la pintura. En este sentido, en tanto que sutilmente literarios, sus paisajes tampoco pueden ser desposeídos de un cierto simbolismo.

Ya desde sus primeros tiempos se pone de manifiesto que Botí *siente con el color*, que no le hace falta ni maestría ni academia para concretar sus formas. Como al más joven de los *fauves* a él le basta el color para crear una atmósfera mágica en la que la realidad queda trasmutada por el tiempo, por el momento en que se aprehende, por la vivencia sensitiva del artista que lo atrapa, significando uno de los principales componentes que a la larga darían a su obra continuidad y permanencia.

Hasta 1921 no haría Botí su primera exposición pública en el II Salón de Otoño de Madrid. Al año siguiente se sentía ya tan seguro que se atreve a participar en la Exposición Nacional de aquel año, y en 1923 su obra se conoce por primera vez en Córdoba junto a la de su amigo Enrique Moreno, *el Fenómeno*, escultor de Montalbán, en la Galería del Círculo de la Amistad. Ya entonces su pintura no se olvidaba del entorno rural y urbano de Córdoba y desde entonces hasta su muerte mostraría los mismos signos de permanencia estética.

Fue el agudísimo Rafael Santos Torroella en 1985 quien, con ocasión de una presentación de Botí en Barcelona, lo emparentó por primera vez con la generación poética de 1927, junto a Antonio Rodríguez Luna y a Ángel López- Obrero. No le faltaba razón,

pero no tuvo en cuenta al desaparecido *Fenómeno*, y que Botí nunca se decidió a marcharse de España, que otro gallo habría cantado, otra habría sido su aportación de haberlo hecho así, sobre todo por lo que la conexión directa con el verdadero vanguardismo extrapeninsular habría supuesto para su obra. Pero de haber sido así, de seguro lo habríamos perdido también en gran medida para la *intrahistoria* pictórica local, como sucedió con Rodríguez Luna, recobrándose sólo a López-Obrero cuando pudo establecerse definitivamente entre nosotros. Tanto el montoreño como éste último atravesaron momentos pictóricos mucho más conectados con la vanguardia que Rafael Botí, eran diez años más jóvenes que él y la guerra civil les afectó mucho más que el que cayera una bomba sobre su casa, por lo que, siguiendo de manera ortodoxa la teoría de las generaciones, él supondría un caso único en el marco de nuestra pintura local y me atrevería incluso a alargar la afirmación hasta la española.

Evidentemente nada pudo impresionarle más que el Impresionismo, en ese decisivo viaje a París de 1929. París era entonces la ciudad de moda, el ombligo y cabeza del arte. Daniel Vázquez Díaz sin duda habría contribuido a mitificársela. Pero en París Botí pintó poco, poco se dejó en esa ciudad, y si acaso sólo se trajo la lección de Cezanne y de Matisse guardada debajo del brazo.

Por el contrario, es el momento en que afirma definitivamente su lenguaje en una manera de hacer que, a lo largo de su trayectoria, ya nunca abandonaría. Se convierte así en el único y por tanto -y aunque la afirmación pueda resultar baladí-, en el mejor posimpresionista cordobés, extrayendo su pintura de esa profunda experiencia vital, de esa eterna comunión entre música y pintura que tanto gustó a los impresionistas históricos, manejando el pincel con la misma sensibilidad que tocaba la viola. Es en este sentido en el que, como creo haber escrito en alguna ocasión, Rafael Botí abre la pintura cordobesa a la *modernidad*.

Un año antes de acudir a París había pintado un cuadro al que tituló *Bodegón de los papeles*, que constituye para mí la mejor proclama intelectual de la personalidad del artista. El bodegón aparece compuesto por un doble triángulo de elementos, una doble trilogía de motivaciones. Sobre una mesa rosa descansa un número de la revista alemana *Die Plastik* tras una hoja que contiene un dibujo de una escultura de figura humana que puede recordar tanto a Rodin como a su propio amigo *el Fenómeno*. Delante de ella, un libro de borroso título cuya encuadernación simula la de cualquier novela de la época. Su lección moral, el simbolismo de esta parte, es claro: en el centro de la vida está la plástica -y la plástica alemana moderna-, aunque delante y detrás de ella -antes y después- existan el mundo de la teoría y las ideas.

Alrededor de estos tres elementos quedan dispuestos otros tres, éstos de distinto signo: en primer plano, por la izquierda, un *toro de Cuenca* en cerámica bicolor; en segundo, por la derecha, una pelota de colores; y algo más lejos, entre el libro y la lámina con la escultura, una pequeña muñeca vestida con traje de aldeana. O lo que es lo mismo: en primer plano la sempiterna España -para él ingenuo toro de colores petrificado como cerámica fraguada al horno para divertimento decorativo-; entre el mundo del artista, la mujer -maravillosa muñeca de fieltro siempre interpuesta entre el mundo del artista-; y entre todo ello, como cosa aparte, completando la trilogía, cerrando el triángulo, la pelota de colores, auténtico símbolo de su propia personalidad, de esa felicidad siempre rodante propia de un juego infantil, siempre a su libre albedrío, corriendo sin rumbo fijo, dejándose impulsar por la vida, por el cariñoso puntapié de un niño.

Quizá con un poco de tardanza -aunque nunca lo es cuando la dicha es buena-, la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba notó la importan-

cia de su persona y en 1980 decidió acogerlo en su seno nombrándolo Correspondiente por Madrid. De esta suerte, la *fons sophiae* cordobesa introducía en su ámbito a un pintor ya octogenario cuyo trabajo de presentación no pudo consistir en otra cosa que en la donación de una de sus obras. Pero la misma no pudo ser más espléndida.

Aunque ha pasado a la literatura interna de la Academia con el título de *Jardín con flores rojas*, en el libro que con texto de Antonio Manuel Campoy le dedicara Ediciones Correo del Arte en su Colección de Grandes Maestros de la Pintura Andaluza, en 1991, aparece publicada con el más poético y propio de Botí de *El arriate y las petunias*.

Se trata de un lienzo realizado en 1978 donde, más allá de su condición de puro paisaje o pura naturaleza, de nuevo se impone la lectura de su aparato simbólico. Además, ejemplifica bien esa tendencia, tan característica en él, de pintar muchas veces no el campo abierto o el gran paisaje, sino un pequeño detalle del mismo, un fragmento que le impresiona.

Un puntiagudo y erguido ciprés solitario y bien plantado -es decir, lo masculino, es decir, el propio artista-, como queriendo ser atrapado por una yedra o enredadera y delante de otro árbol de redondeada copa -es decir, lo femenino-. Ante él, a manera de bodegón, se abre un campo de rojas petunias de frágiles pétalos que perderán su belleza de intenso carmín en un abrir y cerrar de ojos, al compás del capricho de un caluroso estío, o de la mano de cualquier inconsciente hurtador que se pueda atrever a profanarlas.

Qué mejor que un jardín -una naturaleza domesticada- para expresar toda la estética de su pintura y horizonte de su trabajo, qué mejor que un ciprés para explicar el sentido de su naturaleza, qué mejor que el rojo para expresar la pasión, esa su pasión por su ciudad natal que nunca abandonaría a lo largo de su existencia. Una obra *senequista*, como casi todas las suyas, un *pequeño paisaje franciscano* para su Córdoba natal, de quien en el siglo XX haya sido quizá el más cálido de sus cronistas pictóricos.

Una ciudad que ya no le olvidará nunca, porque en especial gracias al tesón de su único vástago, se ha podido crear una Fundación que, al lado de la Diputación Provincial, perpetuará su nombre y su obra más allá de lo que él mismo podía haber imaginado, realizando una labor de mecenazgo y promoción de nuestros valores allende los tiempos que tendrá su expresión máxima el día en que quede abierto al público el cada vez más cercano Centro de Arte Rafael Botí.

Un nuevo espacio por y para el arte con el nombre de un artista cuya vida abarcó todo el siglo, para esta acogedora Córdoba que impone sus valores como Patrimonio de la Humanidad a través de las obras de sus más preclaros hijos y Rafael Botí lo ha sido.

De su obra se ha dicho que "siempre canta un pájaro en sus cuadros", o que en ellos "se oye música", o que "se hace uno niño". Yo diría que contemplando -y no mirando, ya que contemplar es un estadio superior al mirar- un cuadro de Rafael Botí, uno experimenta "lo maravilloso de la eterna ingenuidad bañada en el silencio del color", porque el color, a veces, también puede transportar al silencio, y semejante maniobra, además de a la naturaleza, sólo parece reservada al arte.

Como escribió en 1951 el murciano Ramón Gaya para finalizar una bella narración dedicada al silencio en la pintura: "A los grandes expresivos les faltó el silencio; exaltados por la pasión, quisieron decir, decir, pero sus obras magníficas resultan, al final, una especie de tartamudeo grandioso. Las obras supremas, en cambio, son obras completamente calladas, limpias".