

# ***REVISIÓN Y ADICIONES AL CATÁLOGO DE RAFAEL ROMERO BARROS CON MOTIVO DEL 150 ANIVERSARIO DE SU LLEGADA A CÓRDOBA***

---

JOSÉ M<sup>a</sup>. PALENCIA CEREZO  
Académico Correspondiente

---

## **RESUMEN**

En 1995, a raíz de la celebración del centenario de la muerte del pintor Rafael Romero Barros, se celebró en Córdoba una gran exposición de sus obras, de cuyo catálogo pasaron a formar parte el conjunto de pinturas conocidas hasta ese momento. En este trabajo, realizado con motivo de la conmemoración del ciento cincuenta aniversario de su llegada a esa ciudad desde Sevilla en 1862, se recoge el conjunto de obras nuevas reunidas por su autor, que vienen a aumentar dicho catálogo, estudiándose también otras que le han sido atribuidas erróneamente.

## **PALABRAS CLAVE**

Pintura. Romero Barros. Córdoba. Sevilla. Novedades

## **ABSTRACT**

In 1995, following the celebration of the centenary of the death of the painter Rafael Romero Barros, Córdoba was made in a major exhibition of his works, whose catalog became part of the group of paintings known to date. In this study, using the occasion of the commemoration of the one hundred fiftieth anniversary of his arrival in that city from Seville in 1862, incorporates all new works collected by the author It increases the catalog, studying also others who have been wrongly attributed.

## **KEYWORDS**

Romero Barros. Córdoba. Sevilla. Painting. News

La primera exposición efectuada con pretensión antológica sobre Rafael Romero Barros (Moguer, Huelva, 1832 - Córdoba, 1895), padre de Julio Romero de Torres y de la pintura romántica cordobesa, se celebró en Córdoba en 1995 con motivo del centenario de su muerte, siendo editado un catálogo que pretendió recoger toda su obra conocida hasta ese momento, hubiese formado parte o no de la misma<sup>1</sup>.

---

1 Véase: Blanco López de Lerma, Alfonso / García de la Torre, Fuensanta/ Mudarra Barrero, Mercedes/ Palencia Cerezo, José María: "Rafael Romero Barros 1832-1895", Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes y Museo Diocesano de Bellas Artes. Córdoba, Cajasur, 1995. Esta exposición fue fruto

Se catalogaron y reprodujeron entonces setenta y siete pinturas que se consideraron suyas con toda certeza, apareciendo la primera publicación de importancia sobre el artista que, por un lado, contribuía a entenderlo con mayor claridad, y por otro, a recuperarlo para nuestro tiempo. Aún así, el devenir ha venido a demostrar que aquella publicación no estaba del todo cerrada, pues desde entonces hasta hoy, no solo se ha ampliado el horizonte sobre el mismo con nuevos trabajos, sino que también, la aparición de nuevas obras ha venido a engrosar el capítulo de originales del artista. Al igual, ese mejor conocimiento, ha obligado a dar de baja del mismo distintas obras que entonces se le habían adjudicado sin el correcto criterio<sup>2</sup>.

De entonces a hoy, importante ha sido también que el Museo de Bellas Artes de Córdoba, institución que conserva el grueso de la obra del artista, haya visto incrementando su fondo con tres nuevas obras. Dos de ellas ya conocidas y estudiadas en dicho catálogo; y una tercera, inédita hasta que en 2006 hizo su aparición en el comercio madrileño y fue adquirida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a propuesta del museo. Se trata de los retratos de *Don José Sánchez Peña* (Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm), y de su esposa, *Doña Serapia Muñoz* (Óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm) gracias a una donación de particulares<sup>3</sup>, mientras la tercera es la titulada *Domingo en Córdoba a orillas del Guadalquivir* (Óleo sobre tabla, 38 x 55,5 cm), firmada en 1885. Una pintura capital para entender esa nueva etapa de su obra en que sus paisajes se abren a una más amplia dimensión y en que la arquitectura va a ser cada vez mayor protagonista. Y una obra, a la par, de crucial importancia para el patrimonio cultural de Córdoba, ya que refleja o presenta la extinta costumbre de atravesar el río Guadalquivir mediante barca, lo que en su época se hacía con finalidad normalmente lúdica. (Fig. 1)

En este caso, la obra ponía de manifiesto cómo Romero, en la transición de la década de 1870 a la de 1880, utilizaba idénticos motivos tratados de similar forma para diferentes obras, como se pone de manifiesto en relación a la tablita titulada *Día de campo* perteneciente a la Colección Romero de Torres<sup>4</sup>, donde algunos de los personajes más destacados, se encuentran estrechamente relacionados, en particular la figura femenina que aparece tocando la guitarra, que es también protagonista indiscutible en la obra titulada *La lección de guitarra*, que Mudarra Barrero estimó en paradero desconocido y hoy sabemos que pertenece a la Colección Herruzo de Córdoba<sup>5</sup>. (Fig 2 y 3)

---

de la colaboración entre el Museo de Bellas Artes de Córdoba, principal poseedor de obras del artista y la Obra Cultural de Cajasur. Se celebró simultáneamente en dicho Museo y en el Diocesano de Bellas Artes de Córdoba, y tuvo dos excelentes broches poco después: el libro de Mercedes Mudarra Barrero y las Jornadas que le dedicó la Real Academia de Córdoba. Véase, Mudarra Barrero, Mercedes: Rafael Romero Barros. Vida y obra (1832 - 1895). Córdoba, Cajasur, 1996. Y también (Criado Costa, Joaquín Coord.): "Actas de las Jornadas sobre Romero Barros y la Córdoba de su tiempo". Diputación de Córdoba, Córdoba, 1996. Aunque en dicho catálogo se recogieron todas sus pinturas y dibujos, en esta ocasión nos vamos a centrar sólo en la primera de estas facetas.

- 2 Si del total de pinturas de entonces eliminamos dos que actualmente consideramos que no lo son, nos darían un total de setenta y cinco originales, a las que habría que sumar tres que aparecieron en el mismo y no fueron catalogadas como tales, más las ocho nuevas que aquí incorporamos, lo que nos daría un total de ochenta y seis.
- 3 Sobre estas obras véase Autores Varios, opus cit. 1995, pp. 154-155, obras n° 44 y 45. Y también Mudarra Barrero, opus cit. 1996, pp.152-155. Ambas ingresaron en el museo como donación de la familia Melchor Gil en 2009.
- 4 Opus cit. 1995, p.173, obra n° 61.
- 5 Véase Opus cit. 1995, p.174, obra n° 62. Y opus cit. 1996, p.202.

En todo caso, a pesar de ser bastantes las obras que han venido a incrementar la nómina del artista y que estudiaremos a lo largo de este trabajo, continúa todavía existiendo algún capítulo oscuro. Como por ejemplo la identificación, o localización del paradero, de la que sabemos titulada *Robo de fruta* (óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm). Según distinta documentación consultada, estaba firmada en 1856, y al menos hasta 1936, fue propiedad de don Conrado Rauschewitz en Barcelona. O también aquella otra de título desconocido que conocemos por reproducción, en que un niño lee una carta –tal vez la de su hermano desde la milicia– a una pareja de aldeanos que lo escuchan atónito. O, por último, la obra de pequeño formato la que en el Acta de la sesión de la Real Academia de Córdoba de 12 de agosto de 1871, en que fue presentada por su autor, es descrita como “*Unos gitanos emborrachándose al celebrar el alboroque, después de la venta de un jaco*”. (Fig 4)

Por lo demás, hay que poner de manifiesto –frente a algunas de las lecturas que se hicieron en el catálogo de 1995–, la poderosa relación iconográfica que une a Romero con los artistas coetáneos de la Sevilla del ochocientos, tanto de los que fueron sus maestros como con los que le acompañaron en las Aulas de la Escuela de Bellas Artes. Esta relación había sido ya reivindicada por los distintos historiadores que se habían acercado a su obra. Sin embargo, apenas se ha entrado en el estudio de las características o asuntos que unen a todos ellos, de los que señalamos aquí algunos ejemplos, que se ofrecen con la rotundidad necesaria como para que puedan servir de entrada a ese futuro estudio que reivindicamos.

Comenzaremos abriendo la puerta por lo más conocido, señalando nuevas concomitancias en relación a algunas obras de Manuel Barrón Castillo (1814-1884), su maestro más directo. Así por ejemplo, en el caso de las romerianas de primera época tituladas *Vista de Sevilla desde la Punta Verde*, cuyo título se refiere a ese lugar de Sevilla junto al Guadalquivir al que hacia 1850-55 acudían con frecuencia maestro y discípulos para pintar al aire libre; al menos desde 1845, en que Barrón comienza a impartir la asignatura de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes instalada en el desamortizado Convento de la Merced. Así también, y muy especialmente, con la titulada *Cruzando el Guadalquivir*, que Barrón firma treinta años antes que su discípulo y hoy se expone en Málaga como parte de la Colección Carmen Thyssen. Esta por su evidente relación iconográfica con la aludida *Domingo en Córdoba a orillas del Guadalquivir*, del Museo de Bellas Artes de Córdoba. O incluso, su *Fiesta popular en los alrededores de Sevilla*, hoy perteneciente también a la Colección Carmen Thyssen –donde se la tiene como de hacia 1850–, ya que presenta una construcción del paisaje urbano en lontananza y en planos intermedios de la perspectiva, muy similar a la manera de componer que posteriormente presentaría no solo Romero Barros, sino también los demás componentes de su generación. Obra ésta, por lo demás, también importante por la concreción de sus distintos tipos populares, como las parejas de majos bailando, la pareja descansando sentada junto a un chozo, el hombre sobre jumento que dialoga con otro junto a él, éste sin caballería, etcétera, que luego se convertirán en lugares comunes en la obra de la mayoría de ellos.<sup>6</sup> Pero si desde Barrón descendemos en detalles a los compañeros de generación, veremos cómo existe, igualmente, similitud en lo que podríamos ahora denominar “temas de encuadre”. Así por ejemplo, la evidente relación que existe entre *La lección de guitarra* de Romero y la *Joven con guitarra* de Juan Cabral Bejarano (Sevilla, c.1835-c.1900), perteneciente a una colección particular española.

---

6 Al parecer, fue Joaquín Domínguez Bécquer quien trató por primera vez este tipo de escenas en los alrededores de la capital andaluza Véase: Fernández Lacomba, Juan: Ficha de la obra titulada “Fiesta popular en los alrededores de Sevilla”, en Autores Varios: “Pintura andaluza en la Colección Carmen Thyssen –Bornemisza”, catálogo de la exposición, Madrid, 2004, p.56.

Pero si este horizonte puede ser un buen aliciente para seguir estudiando a Romero Barros, no lo es menos otro que a mi juicio tampoco ha sido suficientemente profundizado. Me refiero en concreto a su relación con los artistas españoles y europeos de su momento, de la que continuamos todavía sin tener una respuesta clara. Por ejemplo, nadie ha tocado –que sepamos– el tema de la influencia que sobre la obra de Romero ejerció la del pintor catalán Ramón Tusquets Maignon (Barcelona 1837-Roma, 1904), cuyos temas y manera de plantear los personajes no cabe la menor duda de que fueron guía y luz para nuestro artista, cuya figura puede servir también como ejemplo del punto de inflexión que supone la influencia italiana en el arte pictórico español durante la segunda mitad del ochocientos, ya que, a través de él, la aportación de Domenico Morelli y del llamado Grupo de Portici napolitano, pudieron llegar a España de manera rotunda<sup>7</sup>.

De cara a la influencia de Tusquets sobre Romero, baste recordar aquí su obra *El mendigo*, presentada en la Nacional de 1867 –por la que recibiría medalla de tercera clase–, cuya influencia es clara sobre las de Romero relativas a personajes pobres, como las que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Córdoba procedentes de la Colección Romero de Torres.

Todo esto parece probar el más que probable error de Mercedes Mudarra, –continuado por González Gómez y Rojas-Marcos en su reciente libro– de considerar estas obras de Romero –y otras similares como las tituladas *Escena en el interior de la cantina*, *La reyerta* o *Anciano al sol*–, como de producción anterior a 1862, es decir, pertenecientes a su etapa sevillana. Dicha hipótesis debe ser puesta en crisis, no solo por la ya comentada influencia de Tusquets desde Roma –que comienza a partir de 1865– sino porque todas ellas aparecen sin firmar ni fechar, lo que pone de manifiesto que eran obras pintadas por el artista para que fuesen copiadas –o mejor para aleccionar– a sus alumnos de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, donde comienza a trabajar en esa misma fecha<sup>8</sup>.

## Baja de obras de la nómina de Romero

Volviendo a retomar el hilo del discurso al principio establecido, toca ahora pasar el rasero por encima de las setenta y siete pinturas incluidas en el catálogo de 1995, para indicar que, según todos los indicios, del mismo sería necesario dar de baja, al menos, a cuatro.

Tres serían el conjunto de *Bocetos sobre la cubierta de un buque*, que en dicho catálogo Mudarra Barrero fechó muy correctamente en 1891, aunque atribuyéndoselos al pintor

7 Se hace necesario recordar aquí cómo, durante el último tercio del siglo XVIII, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ya había institucionalizado una serie de viajes Italia para sus mejores alumnos, que tuvieron continuidad en el siglo XIX, dentro ya del nuevo Estado Liberal. Para el caso de nuestro artista no pudo llegar a cumplirse, aunque sí en el de sus más aventajados discípulos de primera hornada: Tomás Muñoz Lucena y su propio hijo Rafael Romero de Torres.

8 Véase opus cit. 1996, pp. 193-201. Por su parte, González Gómez y Rojas-Marcos añaden a estas obras de factura sevillana el *Bodegón de uvas* y el *Bodegón del granadas* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, lo que resulta igualmente dudoso; hablando de una “etapa de transición” en Romero para las obras firmadas en 1863, que no sabemos a qué responde, ya que ese año el artista se encontraba en Córdoba, ciudad a la que dedicaría toda su empresa vital. Dicha etapa solo tendría sentido en el caso de que existiese constancia de que estas obras hubiesen sido comenzadas en la ciudad hispalense y luego traídas a Córdoba, lo que –que sepamos– no ha sido probado. Véase González Gómez, Juan Miguel y Rojas-Marcos González, Jesús: “Romero Barros y Sevilla”, Sevilla, Diputación Provincial, 2010, pp. 95-122.

exclusivamente en función de un viaje de ese año -documentado en la prensa local-, en el que quedaba recogida su intención de acudir al puerto de Málaga para pintar la cubierta de un buque<sup>9</sup>. Sin embargo, por su nivel de detalle, características técnicas e impronta dibujística, entendemos que estas obras han de ser adjudicadas al pincel de su hijo Rafael Romero de Torres (Córdoba, 1865-1898), que debió acompañarlo en ese viaje al igual que hizo en otros anteriores y posteriores. Por tanto, en este caso la atribución habría partido de la confusión del nombre del padre con el del hijo, no habiéndose tenido en cuenta que ambos se llaman igual, y que ambos pudieron haber hecho este viaje juntos. Téngase en cuenta que dicho desplazamiento a Málaga se produjo durante el verano de ese año, es decir, coincidente con el tiempo de descanso de su primera pensión en Roma; y que los mencionados bocetos son claramente preparatorios para su obra *Emigrantes a bordo* o *Buscando patria*, con el que obtuvo un sonado éxito en la Exposición Nacional de 1892, encontrándose hoy —a pesar de ser propiedad del Estado— en paradero desconocido. Recordemos que esta obra es una de las que componen su “trilogía del 98”, según denominación de Ricardo de Montis, y que en ella abordó la realidad de la emigración española a Sudamérica en los finales del siglo XIX, presentando diversas familias y personajes de distinto tipo sobre la cubierta de un navío de vapor<sup>10</sup>. (Fig 5 y 6)

Además de estos tres trabajos preparatorios, también habríamos de considerar no de Romero Barros el *Retrato de Rosalía Paul Herné* (Óleo sobre lienzo, 64 x 53 cm) que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla. A pesar de que en sus catálogos consta como original de Romero en función de que en la documentación de la familia Rossy —que lo dona al mismo— parece aludirse a nuestro artista, dicha obra nos parece más propia del pincel de José María Romero López (Sevilla, 1815-1880), por lo que entendemos que, a partir de la misma, ha debido de producirse un error en función de la coincidencia de apellido<sup>11</sup>. Es obvio el arcaísmo y la manera de entonar y dar sombras presente en esta obra, que se acerca más a la manera de escurrir el pincel de los artistas sevillanos de la primera mitad del ochocientos. Ello es lo que hizo dudar también a los profesores González Gómez y Rojas-Marcos, a pesar de lo cual lo han dado como suyo<sup>12</sup>.

Tampoco creemos que sea de Romero Barros la pareja de lienzos titulados *La cigarra* (Óleo sobre lienzo, 120 x 70 cm) y *La hormiga* (Óleo sobre lienzo, 120 x 70 cm), que se le atribuyen en la colección Bellver de Sevilla. Ambas obras están firmadas no como Romero Barros, sino como Romero de Torres, por lo que en principio la autoría se ha deducido de una incorrecta lectura de la rúbrica. Se trata en este caso de dos obras plenamente simbolistas,

9 Véase, opus cit.1995, p. 188, obra n° 76. Y opus cit.1996, pp.184-187, catalogados con el título simple de “Bocetos”.

10 Dichos bocetos forman parte del conjunto de trabajos preparatorios que se conservaron en el interior de la vivienda Romero de Torres, aunque la mayoría de ellos son dibujos que en la actualidad se guardan en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Véase la consideración actual sobre estos dibujos a propósito de la catalogación de uno de ellos, así como la posición de Fuensanta García respecto a los bocetos que comentamos, en García de la Torre, Fuensanta: Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba, catálogo de la exposición, Sevilla, 1997, pp.234-236.

11 Véase opus cit. 1995, p. 165, obra n° 53. No incluido por Mudarra Barrero en su libro de 1996.

12 González Gómez y Rojas-Marcos, opus.cit, 2010, p.57. Estos autores afirman que ambos retratos son de la década de los setenta y esto les lleva también a deducir que la línea de trabajo entre Sevilla y Córdoba “es más continua e ininterrumpida de lo que se ha señalado tradicionalmente”. Por nuestra parte no creemos que estas pinturas, puedan ser tan tardías, aunque la segunda sí nos parece que pudiera ser de Romero Barros. Si doña Rosalía fue, a partir de 1868, la tercera mujer de Juan Claudio Rossy Vaúban, artesano que había sido llamado en 1849 por el Duque de Montpensier para llevar a cabo la decoración del palacio de San Telmo, el retrato debió ser realizado siendo ya matrimonio, momento en que Romero se encontraba ausente de la capital hispalense. Tampoco se le ha documentado ningún viaje de trabajo en ese momento.

propias del primer cuarto del siglo XX, que en nada tienen que ver ni con la pincelada ni con la producción de nuestro artista, ni con la de su homónimo hijo mayor. A nuestro entender se trata de obras del segundo de sus hijos pintores, Enrique, que suele pintar de esa manera tratando esos temas en momentos comprendidos entre 1895 y 1900<sup>13</sup>.

Por lo demás, en 2008 volvía a atribuírsele a Romero otra obra existente en una colección privada de Andújar (Jaén), cuyo propietario había adquirido en una casa de subastas alemana a través de Internet, porque reflejaba *La romería de la Virgen de la Cabeza* (Óleo sobre lienzo, 44 x 65 cm). En este caso, el autor, o padre intelectual de la atribución fue el profesor Córcoles de la Vega, en razón de que aparecía firmada como “*R/Romero*”<sup>14</sup>. (Fig 7)

En este caso Córcoles identifica también erróneamente la firma de nuestro artista con fundiéndola con la de su hijo Rafael, que como ya se dijo, trabajó al unísono con su padre, al menos entre 1880 y 1886, mientras duraba su etapa de aprendizaje, mimetizándose de tal manera que llegaría incluso a imitarle la rúbrica, no pudiendo alcanzar sin embargo la calidad final de sus pinturas, como es lógico y tal y como evidencia ésta.

## Nuevas atribuciones y nuevas obras de Romero Barros

Pero si la revisión y puesta al día del catálogo de 1995 ha supuesto la baja en la nómina de Romero de cuatro obras, queremos ahora manifestar también nuestra opinión en favor de atribuirle al maestro tres obras que figuraron en el mismo como complemento explicativo a otras, habiéndose expresado entonces la duda de que lo fueran. Se trata de las dos fotografías iluminadas al óleo en que aparecen representados su padre *Rafael Romero Jiménez* (85 x 67 mm), y su madre *Antonia Barros Guerrero* (95 x 74 mm). Dichas obras se encuentran en el Museo de Bellas artes de Córdoba como pertenecientes a la Colección Romero de Torres, y forman parte de la imaginaria galería de retratos familiares realizada por el artista a partir de 1868-70, como igualmente la tablita que en su día estimamos que representaba a *Julio Romero de Torres niño* (Óleo sobre tabla. 190 x 124 cm.) por comparación con la figura del más pequeño de los tres jóvenes que aparecen en el cuadro *Chicos jugando a las cartas*, para el que sirvieron de modelos Carlos, Enrique y Julio<sup>15</sup>. (Fig 8)

Esta galería de retratos familiares, que no ha sido estudiada todavía por nadie individualmente, llegaría a concretizarse fundamentalmente entre 1868 y 1878, habiendo tenido aportaciones de diferente índole, desde simples fotografías iniciales cuando no existía pintura como ocurría en la mayoría de los hogares de la época hasta, en el caso de una familia de pintor como la que nos ocupa, fotografías iluminadas, o pequeñas obritas que tenían como finalidad

13 Véanse estas dos obras en Autores Varios: “Colección Bellver. De Andalucía a Venecia”, catálogo de la exposición, Córdoba, 2001, pp. 196-198. Sobre la actividad y trayectoria pictórica de Enrique Romero, véase Palencia Cerezo, José María: “Enrique Romero de Torres”, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006.

14 Córcoles de la Vega, Juan Vicente: “Una obra de Romero Barros en una colección particular de Andújar”, Boletín. Instituto de Estudios Giennenses, Julio/Diciembre 2008, 198, pp. 427-432. Su atribución ha sido también admitida por González Gómez y Rojas-Marcos, que solamente la han juzgado considerándola de su etapa cordobesa, por tanto, de a partir de 1862. La obra pudo verse durante un tiempo en el patio-vestíbulo del desaparecido Restaurante de Olmo Crespo de Andújar, situado en la casa palaciega de los Sirvente de Mieres, donde tuvimos ocasión de estudiarla. Opus.cit. 2010, p.70.

15 Véase opus cit. 1995, pp. 140-141. Esta última reproducida en página 163 del mismo.

adquirir destreza y hacer incorporaciones provisionales que serían sustituidas más adelante, si era de recibo, por otras de formato más grande. En este caso, aunque en la casa de los Romero de Torres estuvieron representados, de una manera u otra, todos los que formaron parte de ella, parece claro que Romero Barros llegó a dar el visto bueno definitivo solo a uno de los que salieron de su pincel, concretamente al de su hija Rosario, único de todos ellos acabado y firmado.

En todo caso, y adentrándonos ahora en el capítulo de las nuevas obras de Romero Barros aparecidas en los últimos tiempos, habría que comenzar diciendo que han sido las pertenecientes a su etapa sevillana, es decir las ejecutadas dentro de la docena de años que transcurren entre 1850 y 1862, las que más novedades han aportado. Recordemos que, desde 1852, nuestro artista estuvo matriculado en al Escuela de Bellas Artes de la ciudad hispalense, y que entre 1856 y 1858, habitó en la casa sita en la calle San Gregorio número 10, frente al Palacio de San Telmo, entonces residencia de los Duques de Montpensier, por lo que no debió perderse —es decir, debió estar inmerso— en esa gran efervescencia cultural que a la ciudad le propicia la actividad de don Antonio de Orleans<sup>16</sup>. Es este el momento en que va a codearse con los artistas sevillanos más relevantes, especialmente con los compañeros de generación, con los que coincide en intereses intelectuales y artísticos. Además de los normalmente nombrados, apellidados Cabral Bejarano o Domínguez Bécquer, habría que incluir también a otros no tan conocidos, como a Antonio Mensaque Alvarado (Sevilla, 1825 - 1900), que procedía de una familia media sevillana dedicada a la fabricación de cerámica en el barrio de Triana y se formó también en la Escuela de Bellas Artes. Compárese, si no, su *Bodegón de naranjas* (óleo sobre lienzo 55 x 38 cm.), o su *Bodegón de uvas* (óleo sobre lienzo 53 x 36 cm.), ambos propiedad del Museo del Prado desde que en 1894 los donara la Marquesa de Cabriñana, aunque el primero depositado en el Museo Romántico, con las obras de idéntico título de nuestro hombre. Coincidencia, pues, de temáticas, de actitudes, y también de técnicas y procedimientos, dentro de esta tercera generación romántica sevillana.

Pasamos ahora a reseñar, brevemente, las nuevas obras de Romero Barros que no eran conocidas en 1995, por lo que no fueron incluidas en el catálogo de la muestra antológica cordobesa. Serían las siguientes:

---

16 Según González Gómez y Rojas-Marcos, que han estudiado también últimamente su expediente matrimonial. Opus. cit. 2010, pp. 31-32.

1º. *El Guadalquivir a su paso por Sevilla con la Torre del Oro y la Catedral*. (Óleo sobre lienzo, 32 x 38 cm). Firmado “R.Romero”. Hacia 1858-60. Colección particular. Conocido a raíz de su salida a subasta en la Casa Fernando Durán de Madrid el 16 de diciembre de 2002, evento del que fue retirado sin que fuese justificado públicamente. Se trata de una de las obras que forma parte del conjunto de las realizadas por el artista a partir de 1853, desde el ya mencionado paraje sevillano Punta del Verde, enclave privilegiado junto al río donde entonces acababa la ciudad y desde el que se divisaban, por la derecha, las siluetas de los sus principales monumentos. Desde este punto, desaparecido hacia 1950 como consecuencia de las obras de conversión del cauce del río en dársena, Romero pintó varias obras, de las que la más antigua conocida hasta el momento era la *Vista de Sevilla desde la Punta del Verde*, perteneciente a la colección de la Marquesa de Méritos y firmada en 1854, al igual que su compañera, *Puente de Isabel II sobre el Guadalquivir por Sevilla*. Ambas fueron expuestas en 1995 con los números 1 y 2 del catálogo<sup>17</sup> y denotan su deuda con las distintas variantes que del tema se conocen partiendo de las realizadas por Barrón, entre las que destacan la que aparece fechada igualmente en 1854 hoy en la Colección Carmen Thyssen instalada en Málaga, y la otrora perteneciente a la colección del Conde Ybarra, ésta fechada en 1856. (Fig. 9)

Sin embargo ésta que nos ocupa guarda una estrecha relación con la que regalara a don Francisco de Borja Pavón, farmacéutico y director de la Real Academia de Córdoba durante muchos años, que Mudarra Barrero consideró de entre 1855 y 1860, aunque parece más lógico que pertenezca a los primeros momentos de su establecimiento definitivo en la ciudad, ya que ambas presentan una ejecución de factura más madura y cercana a las de los paisajes firmados en 1861 que conserva el Museo Romántico de Madrid<sup>18</sup>.

En todo caso, entre esas dos fechas, las salidas de Romero a pintar paisaje no solo se produjeron a entornos próximos a Sevilla, sino también a otros lugares pintorescos como Alcalá de Guadaíra, cuyo Molino fortificado del Algarrobo puede verse en la parte central del lienzo firmado en 1857 que pertenece a la colección Rodríguez Moreno de Málaga. Esta obra fue incluida por Mudarra en el catálogo de 1995 con el disparatado título de *Paisaje con tipo andaluz y escena de aparición*, por haber querido ver en él una escena de adoración de pastores a una imagen de la Virgen.<sup>19</sup> Para nosotros debería llamarse *Molino del Algarrobo en Alcalá de Guadaíra*, típico lugar alcalaíno que fue pintado ya en 1835 por Martín Rico, según demuestra el cuadro de ese título que conserva el Museo del Prado. Desde la década que parte el siglo, vino siendo lugar predilecto para pintores plenairistas, particularmente para la generaciones que vivieron entre 1875 y 1936, como ponen de manifiesto las diferentes piezas que nos han llegado de, entre otros, Sánchez Perrier o Gonzalo Bilbao<sup>20</sup>. (Fig. 10)

17 Véase opus cit. 1995, pp.111-112, obras nº 1 y 2. Posteriormente, ambas fueron subastadas en Sevilla por *Arte Información y Gestión*, en su sesión de 14 de abril de 2011 (catálogo nº 25, lotes nº 517 y 518).

18 Véase opus cit.1995, p. 113, obra nº 3.

19 Opus cit. 1995, p. 114, obra nº 4. Y también Mudarra, opus.cit 1996, p.176. Por su parte González Gómez y Rojas Marcos han venido haciendo para el mismo el mismo tipo de consideraciones que Mercedes Mudarra. Véase opus cit. 2010, pp.82-83.

20 Agradezco la identificación del lugar que aparece en el cuadro de Romero a mi buen amigo y experto en pintura paisajista andaluza Juan Francisco Lacomba. Se trata, pues, de un cuadro plenairista, que contradice rotundamente la afirmación de Mudarra de que fue pintado en el estudio. Sí es, por otra parte, un cuadro extraño, que ha debido sufrir añadidos, como la supuesta escena de aparición de la



2º. *Paisaje*. (Óleo sobre lienzo, 140 x 160 cm. aprox). Fdo.: “*Rafael Romero/ Sevilla.1857*”. Colección particular de Barcelona. Por época y estilo, esta obra se encuentra directamente relacionada con el *Paisaje con pastores* que conserva en Museo de Bellas Artes de Córdoba procedente de la Colección Romero de Torres, igualmente fechada en 1857<sup>21</sup>. En ambas se da un mismo procedimiento a la hora de tratar las figuras y la luz, que baña las respectivas atmósferas de más complicadas perspectivas a base de tonos rosáceos, como si de luz crepuscular se tratara. (Fig. 11)

No obstante, mientras el lienzo del Museo presenta una escena de pastoreo hasta cierto punto bucólica, o cuando menos idílica por musical y galante, en éste la escena se vuelve completamente real o verosímil, presentando una familia de campesinos que se dirigen hacia la población vecina –la mujer y el hijo pequeño a lomos de una cabalgadura– que se encuentran con dos señores que, salvo que se trate de alguna suerte de policía rural, parecen haber salido de caza. Las similitudes en la construcción de las arquitecturas en ambos se hacen también evidentes, y parece probable que la arquitectura se corresponda con la de algún pueblo de los alrededores de Sevilla, tal vez con la misma Alcalá de Guadaira. Ambos cuadros se nos presentan rotundos, acabados, tanto que fueron fechados y firmados por el artista, aunque en este segundo caso la luz es más intensa y el rosa inunda la línea de cielo con más fuerza, por lo que los contrastes se hacen más intensos y las sombras más oscuras. Por lo demás, las similitudes compositivas con lienzos de Barrón también son evidentes, especialmente con los titulados *Paisaje con figuras y río* y *Paisaje con figuras y pueblo al fondo*, pertenecientes a una colección particular sevillana, que también han estado recientemente en el comercio de arte andaluz<sup>22</sup>.

3º. *Paisaje andaluz con pastores*. (Óleo sobre lienzo. 100 x 30 cm.) Firmado “*R Romero/ Sevilla .1861*”. Lienzo salido al mercado en Londres, por la casa Sotheby's, el 12 de noviembre de 2008 (lote nº 385), ignorando por nuestra parte si llegó a ser vendido. Pudiera tratarse del último paisaje pintado por Romero en Sevilla y en él se muestra ya como un consumado maestro de la pintura, denotando esa madurez de paleta que reflejan los dos óvalos que el Museo Romántico madrileño compró en su día al coleccionista Benito G. Mur, fechados en el mismo año. (Fig 12.)

Lo que más sorprende de esta obra es tal vez su gran profundidad, conseguida mediante el camino que, por la derecha, se adentra en el valle, al que flanquean tres líneas de estribaciones montañosas. La manera de tratar la luz amarillenta que baña las masas arbóreas vegetales coincide con las que pueden apreciarse en el *Paisaje con noria* del Museo Romántico, siendo también similar la manera de plantear a aldeanos y pastores recostados y enfrentados, uno mirando hacia delante y otro de espaldas al espectador. De igual manera procederá con el ganado, dándose también la coincidencia de que en todos ellos introduce un novedoso elemento vegetal como es la pita, que a partir de ahora aparecerá en muchos de sus paisajes campestres.

4º. *La Feria de Sevilla*. 1862. (Óleo sobre lienzo. 77,5 x 125 cm.) Firmado “*R Romero. Sevilla /1862*”. Subastado en Londres por Sotheby's el 14 de noviembre de 2007,

---

Virgen. En todo caso, es un cuadro interesante, que habla claramente de la evolución de la obra de Romero Barros en tanto que puente entre sus iniciales tanteos y sus nuevas preocupaciones de ese momento por captar la luz sobre los objetos y la volumetría de los personajes, sobre nuevas construcciones paisajísticas de más complicada perspectiva y factura.

21 Véase Opus cit. 1995, p.116, obra nº 6.

22 Fueron sacados a subasta por *Arte, Información y Gestión* en Sevilla, en su sesión de 19 de mayo de 2004 (lotes 343 y 344).

volviendo de nuevo a pasar a manos particulares. A raíz de su aparición, y en tanto que suponía la inclusión en el catálogo del artista de una obra costumbrista con una temática propiamente sevillana similar a la de otros pintores de su generación, fue exhaustivamente estudiado por Jesús Rojas-Marcos, que publicó sus conclusiones en el Boletín de la Real Academia de Córdoba<sup>23</sup>. (Fig. 13)

Por tanto, no vamos a detenernos mucho en ella, por no poder aportar nada original sobre lo ya dicho. Solamente incidir, como elemento novedoso, en la disposición del paisaje en varios planos de horizonte en que se incluyen multitud y diversidad de personajes, los cuales se desparraman entre la arquitectura de Sevilla vislumbrada en el horizonte y la carroza con los Duques de Montpensier paseando por el recinto ferial, que constituye el punto de referencia visual de la obra en su parte central. Un detalle éste que, no obstante, hay que llegar a descubrir, pues no se trata de una parte destacada dentro del conjunto de lo narrado, lo que denota que el artista no lo hizo para exaltar o como homenaje a tan distinguidos señores, sino llevado por el mero interés folklórico. Dadas las pretensiones del lienzo, la fecha del mismo, y el que otros artistas de su generación también realizaron este tema en momentos parecidos, nos preguntamos si en realidad el tratamiento de esta temática no era algo así como el examen último que se debió exigir a los alumnos para alcanzar la nota final de maestría, o grado, antes de abandonar la Escuela. En todo caso, no cabe duda de que esta obra supone el colofón de la etapa sevillana de Romero, siendo una verdadera lección práctica de dominio de todos los géneros de la pintura en clave decimonónica.

5°. *Retrato de militar*. (Óleo sobre lienzo. 103 x 82 cm.). Al parecer firmado y fechado en 1868. Colección privada. Obra que en 2011 se encontraba en el comercio a través de Internet, única fuente de conocimiento y datos que poseemos sobre la misma. Parece que efectivamente se trata de un retrato pintado por Romero en Córdoba, en el que van a mezclarse la influencia academicista recibida en Sevilla a través del magisterio de José María Romero, y la manera en que los ejecutaba José Saló y Junquet en la Córdoba que, en su primera década y media de asentamiento, habitó nuestro artista. Aunque algo más tardío, es parangonable al *Retrato de Antonio López-Zapata Díaz, Conde de Cañete de las Torres*, firmado y fechado en 1864, que guarda el Museo de Bellas Artes de Córdoba, con el que además coincide en medidas, aunque en este caso el cuadro es tratado en forma oval, siguiendo la moda impuesta en Sevilla por Cano de la Peña<sup>24</sup>. (Fig. 14)

6°. *Mujer en un patio de Granada*. (Óleo sobre tabla. 30,5 x 21 cm.) Firmado, en ángulo inferior derecho, a óleo rojo: “R. Romero Barros / Granada / (188?)”. Colección particular.

7°. *Vista de Granada bajo La Alhambra*. (Óleo sobre tabla 30,5 x 21 cm.) Firmado, en ángulo inferior derecho, a óleo rojo: “R. Romero Barros / Granada / 1888”. Colección particular. Compañera de la anterior. (Fig. 15)

A su momento de plenitud en Córdoba corresponde esta pareja de obras que pertenecen a una colección particular cordobesa, y que hasta el momento han permanecido inéditas. Junto a otra pequeña obra de Julio Romero que representa a *Dos mujeres sobre un pandero* (Óleo sobre tabla 66 x 46,5 cm.), fueron un regalo de la familia Romero de

23 Rojas-Marcos González, Jesús: “La Feria de Sevilla, una nueva obra del pintor Rafael Romero Barros”, Boletín de la Real Academia de Córdoba, LXXXIX, 156, enero-junio 2009, pp.262-277. Y también Opus cit. 2010, pp.103-111.

24 Sobre el retrato conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba véase, opus cit. 1995, p. 130, obra nº 20.

Torres a Rafael Castellano, médico que atendió de su enfermedad a Romero Barros en los últimos momentos de su vida.<sup>25</sup> Fueron realizadas en 1888, durante su conocido viaje a Granada, que ocurrió entre el 15 de julio, en que acabó el curso en la Escuela Provincial de la que era entonces director, y el 8 de septiembre, en que se le vuelve a documentar pronunciando en el Gran Teatro el discurso de entrega de premios. Se trataba de un viaje que, por diversas razones, deseaba realizar con cierta ansiedad, a causa del cual hubo de dejar aplazados importantes trabajos, como el envío de la traducción de la inscripción romana de Lucio Nevio aparecida en Montilla a don Dámaso Delgado López .

La actividad pictórica desarrollada durante este viaje, era conocida por las cuatro obras que guarda el Museo de Bellas Artes de Córdoba ambientadas en la ciudad de los cármenes y que suponen las únicas conocidas de la etapa de madurez del artista que no están relacionadas con su ciudad de acogida.<sup>26</sup> Sabíamos también que a Granada fue acompañado por su hijo Rafael Romero de Torres –como en tantas otras ocasiones– y es probable que coincidieran con Tomás Muñoz Lucena, entonces allí probablemente desplazado. Sin embargo, frente a la finalidad puramente estética que dábamos a este viaje en 1995, ahora estamos en condiciones de afirmar que el mismo se produjo no solo por “el puro goce estético”, en palabras del propio artista, sino que respondió también a profundas motivaciones intelectuales relativas al crecimiento de sus conocimientos en materia de arte islámico o hispanomusulmán, y muy específicamente, en lo referente a la transcripción de las palabras árabes al castellano.

Además, estamos convencidos de que en Granada tuvo relación con buena parte de la élite intelectual universitaria del momento, y particularmente, la vinculada al arte, la arqueología y los estudios de lengua islámica. Entre ellos y especialmente con Manuel Gómez- Moreno González (Granada, 1834- 1918), con Eloy Señán Alonso (Granada, 1858 - 1923)<sup>27</sup>, y con Leopoldo Eguilaz y Bengoechea. (Mazarrón, Murcia, 1829 - Granada, hacia 1907), aunque noticias documentales detalladas sólo nos han llegado en relación con este último. Según la documentación conservada sabemos que, tras la finalización del viaje, Romero Barros dirigió a Eguilaz, al que ya unía una estrecha amistad –o al menos con el que guardaba una notable familiaridad–, dos cartas, que fueron contestadas por éste mediante una única misiva fechada en 5 de febrero del año siguiente, que se ha conservado en el Archivo de la Colección Romero de Torres<sup>28</sup>.

Recordemos que, junto con Enrique Alix, Eguilaz había sido el introductor del estudio del sánscrito en Granada, habiendo elaborado también un *Glosario de las palabras españolas de origen oriental*, que suponía el mejor y principal esfuerzo que en España se

25 Mientras que en el caso de las de Romero Barros, la familia Romero de Torres tiró de las que de nuestro protagonista tenía en casa, esta última se hizo ex profeso para la ocasión, ya que en el ángulo inferior derecho presenta la inscripción: “*Al ilustre Doctor D. Rafael/ Castellano/ Julio Romero de Torres*”).

26 Sobre las demás obras de Romero Barros relacionadas con Granada que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, véase opus cit. 1995, pp.180-183, obras nº 69 al 71. Y también, opus cit.1996, pp.137-142.

27 A Eloy Señán, al que por cierto retrató Muñoz Lucena en 1923 con destino a la galería de personajes célebres de la Universidad de Granada, se le recuerda por la publicación de unos interesantes Estudios literarios, filosóficos e históricos, una biografía de Diego Hurtado de Mendoza (1886), un Ensayo biográfico de Aureliano Fernández Guerra y un pequeño tomo de Tradiciones granadinas en la línea costumbrista de la época.

28 Archivo de la Colección Romero de Torres: *Leg. 3. Expte.3*. Carta de Leopoldo Eguilaz a Rafael Romero Barros. Granada 5 de febrero de 1889.

había hecho en este terreno desde la *Recopilación de algunos nombres árabigos que los árabes pusieron a algunas ciudades y otras muchas cosas*, de fray Diego de Guadix, en el siglo XVI.

Por tanto, parece claro que fue el problema de la transcripción del alfabeto árabe al castellano, donde radicó en gran parte el interés de Romero por Eguilaz, ya que sus trabajos filológicos le eran en buena medida indispensables para poder desarrollar los suyos en el campo del arte hispanomusulmán cordobés. Además, el viaje a Granada no solo coincide con la publicación de su *Glosario etimológico de las palabras españolas*, que ve la luz en la Imprenta granadina de la Lealtad, sino que durante el mismo se produjo la más que probable visita de Romero a Eguilaz cuando éste habitaba en su flamante Casa del Castril, sita en la Carrera del Darro. Nos referimos a la conocida casa perteneciente al antiguo barrio árabe de Ajsaris, desde el siglo XVI sede de gran parte de la nobleza granadina y hoy del Museo Arqueológico de Granada, desde que en 1917 el Estado la adquiriese a sus herederos.

Pues bien, aunque no puedan establecerse relaciones directas, si nos fijamos en la primera de estas dos obras veremos una clara evocación de la arquitectura interior de la Casa del Castril; mientras que la segunda nos habla de su ejecución en un punto relacionable con la Carrera del Darro antes e la entrada al camino de la Fuente del Avellano, que por lo demás, pone de manifiesto cómo nuestro artista, también en Granada hizo paisajismo y costumbrismo sin hacer pintoresquismo.

8º. *Retrato de niño como cazador*. (Óleo sobre lienzo. 113,5 x 78,5 cm.) Firmado, en ángulo inferior derecho, a óleo rojo: “Romero Barros / 1895”. Esta obra fue dada a conocer por González Gómez y Rojas-Marcos en su monografía sobre Romero y Sevilla, en función de la circunstancia de encontrarse en una colección particular sevillana. En todo caso, se trata de una obra de madurez, realizada el año de su fallecimiento, por lo que supone también el último de sus retratos cordobeses conocidos<sup>29</sup>.

Presenta a un bien vestido niño –cuya identidad se desconoce– situado junto a un alto risco que empuña una escopeta de juguete, la cual parece haberle acompañado a una montería o a una sencilla escapada de caza. En todo caso, parece clara la intención de haber querido ser retratado haciendo gala de su infantil entusiasmo por la actividad cinegética. Por tanto, debió ser encargado al artista por el padre de la criatura, que debió haberle sido un personaje cercano.

A lo dicho por los profesores sevillanos, cabe añadir por nuestra parte que, si el óbito de Romero se produjo en diciembre, es muy probable que la hubiese pintado en el verano de ese año, que es cuando nuestro hombre, libre de ataduras e impuestos horarios oficiales, se dedicaba con más ahínco a la pintura. Además que, si el último cuadro pintado por el artista –hasta el momento conocido– es un paisaje inacabado ambientado en la finca o pago de Bolonia la Grande en Montilla (Córdoba), propiedad de la familia Alvear, donde según Mudarra Barrero “pasaba largos ratos de asueto en contacto directo con la naturaleza”<sup>30</sup>, entonces es muy probable que el representado sea un miembro joven de esa familia. No cabe duda de que el paisaje con arquitectura en lontananza apenas perceptible, hacia la que se dirige el camino por la parte inferior derecha, es muy propio de la zona campiñesa de aquellos lares, y que este tipo de espacio de suaves colinas se encuentra emplazado el camino de la finca de los Alvear, hoy propiedad de don Francisco

29 Opus cit. 2010, pp. 129-131, lamina 16.

30 Véase opus cit. 1996, p.201.

### Doblas Alcalá.

Por tanto, se puede apuntar la hipótesis de que pudiera tratarse de un retrato de Francisco de Alvear (18 de marzo de 1869- 26 de febrero de 1959), VI Conde de la Cortina, que debió de encargarle su padre Francisco de Alvear y Ward (1817-1896), que fue muy amigo de Romero Barros, para lo que hubo de facilitarle una fotografía de cuando era niño. Dicha amistad parece que se fraguó en el tiempo en que ambos coincidieron en Sevilla, donde nació su primogénito Francisco Alvear, fruto de su relación con doña María Joaquina Gómez de la Cortina y Rodríguez de Rivas (?-1892), V Condesa de la Cortina; y seguro se incrementó a partir de los años en que regentó las conocidas bodegas Alvear de Montilla, para la que, recordemos, haría también luego importantes trabajos Julio Romero de Torres, publicitando algunos de sus vinos.

Fueron estos años –desde el arranque de la década final de la centuria y hasta el fallecimiento de ambos casi de manera simultánea– de gran actividad y felicidad, que hacen coincidir a los dos próceres en la Asociación Obrera La Caridad Cristiana, a través de los contactos por las respectivas Sociedades de Amigos del País de Córdoba y Montilla. Y momentos que van a coincidir también con los primeros años del matrimonio del probable representado con Ramona Abaurrea Cuadrado (1869 - 1939), ocurrido el 26 de noviembre de 1891.

### Galería



Fig. 1. *Domingo en Córdoba a Orillas del Guadalquivir*  
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Fig. 2. *Día de campo*



Museo de Bellas Artes de Córdoba. Colección Romero de Torres

Fig. 3. *La lección de guitarra*. Colección Herruzo. Córdoba

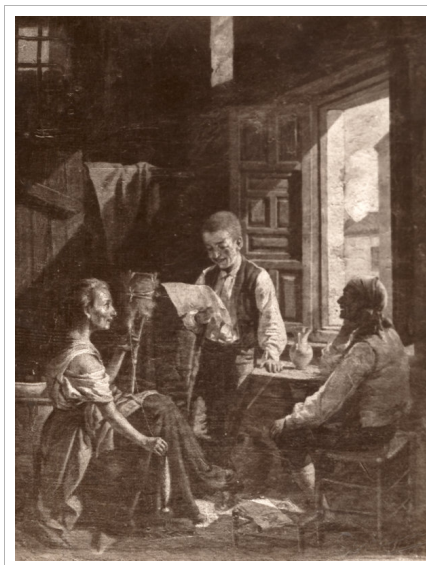


Fig. 4. *Cantina*. Paradero desconocido

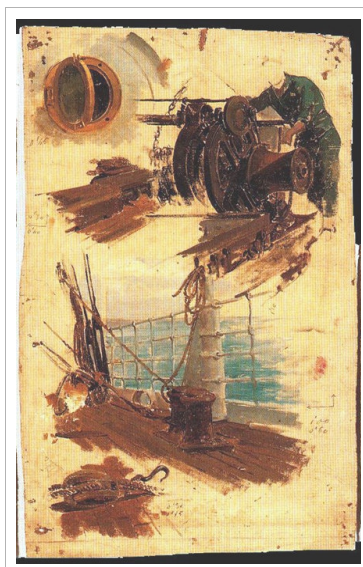


Fig. 5. Rafael Romero de Torres: *Cubiertas de un buque*. Boceto. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

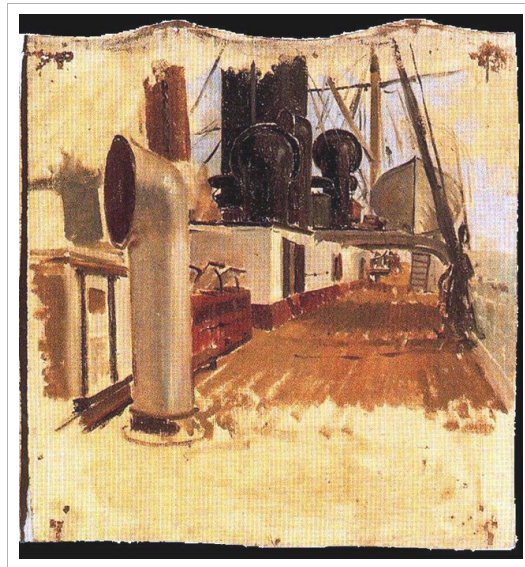


Fig. 6. Rafael Romero de Torres. *Un buque*. Boceto.  
Museo de Bellas Artes de Córdoba



Fig. 7. Rafael Romero de Torres: *La romería de la Virgen de la Cabeza*.  
Colección particular. Andújar

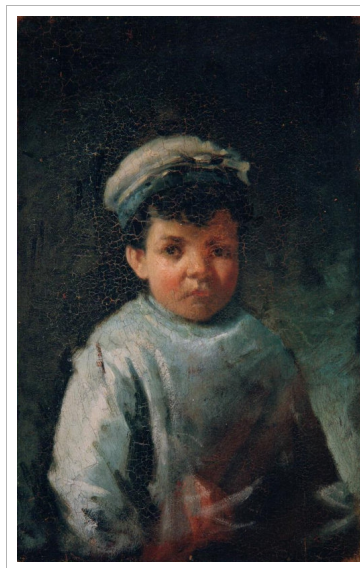


Fig. 8. *Julio Romero Niño*.  
Museo de Bellas Artes de Córdoba





Fig. 9. *El Guadalquivir a su paso por Sevilla con la Torre del Oro y la Catedral*. Colección particular



Fig. 10. *Molino del Algarrobo en Alcalá de Guadaíra*. Colección particular.



Fig. 11. *Paisaje*. 1857. Colección particular.



Fig. 12. Paisaje andaluz con pastores. 1861.  
Colección particular



Fig. 13. La feria de Sevilla.  
Colección particular



Fig. 14. Retrato de militar.  
Colección particular



Fig. 15. *Vista de Granada bajo la Alhambra*. 1888.  
Colección particular. Córdoba

## Bibliografía

BLANCO LÓPEZ DE LERMA, Alfonso; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta; MUDARRA BARRERO, Mercedes; PALENCIA CERREZO, José María: *Rafael Romero Barros 1832-1895*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes y Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba, Cajasur, 1995.

CÓRCOLES DE LA VEGA, Juan Vicente: *Una obra de Romero Barros en una colección particular de Andújar*,

Boletín. Instituto de Estudios Giennenses, Julio/Diciembre 2008, pp. 427-432.

CRIADO COSTA, Joaquín (Coord.): “Actas de las Jornadas sobre Romero Barros y la Córdoba de su tiempo”, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1996.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan: Ficha de la obra titulada Fiesta popular en los alrededores de Sevilla, en Autores Varios: “Pintura andaluza en la Colección Carmen Thyssen – Bornemisza”, catálogo de la exposición, Madrid, 2004, p.56.

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Romero Barros y Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 2010.

MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Rafael Romero Barros. Vida y obra (1832 - 1895)*. Córdoba, Cajasur, 1996.

PALENCIA CEREZO, José María: *Enrique Romero de Torres*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “*La Feria de Sevilla*, una nueva obra del pintor Rafael Romero Barros”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, LXXXIX, 156, enero-junio 2009, pp. 262-277.