

LA FERIA DE SEVILLA, UNA NUEVA OBRA DEL PINTOR RAFAEL ROMERO BARROS

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

RESUMEN

En noviembre de 2007 la casa Sotheby's subastó en Londres *La Feria de Sevilla*, obra firmada por el artista moguerense Rafael Romero Barros y fechada en 1862. La aparición de esta pintura, actualmente en colección particular, supone la inclusión al catálogo de este artista de un lienzo de género costumbrista con una temática propiamente sevillana y cuya iconografía y composición sigue la representada por otros pintores de su misma generación. De este modo, es posible añadir una pintura más a la etapa sevillana de Romero Barros quien, en el mismo año de la realización del cuadro, dejaría esta ciudad en la que se educó y formó para instalarse definitivamente en Córdoba, lugar en el que alcanzó su madurez artística realizando la mayoría de su producción pictórica y humanística.

ABSTRACT

In November 2007, the Sotheby's house auctioned in London *The Fair of Seville*, a work signed by the artist from Malaga Rafael Romero Barros and dated in 1862. The appearance of this painting, now in private collection, is included in the catalogue of this artist like a painting with a kind custom themes and iconography from Seville, and whose composition is still represented by other painters of his generation. In this way, it's possible to add one more to the painting stage in Seville of Romero Barros, who, in the same year where he completed the table, he left this city where he was educated and trained to settle permanently in Córdoba, where they reached their artistic maturity making the most of his pictorial and humanistic production.

En noviembre de 2007 la casa Sotheby's subastó en Londres *La Feria de Sevilla*, obra firmada por el artista moguerense Rafael Romero Barros (1832-1895) y fechada en 1862¹. La aparición de esta pintura, actualmente en colección particular, supone la inclusión al catálogo de este artista de un lienzo de género costumbrista con una

¹ *Sotheby's London*, 14 de noviembre de 2007, Lot. 178. Figuró, evidentemente, en el catálogo de la exposición itinerante que, con motivo de la celebración de dicha subasta, tuvo lugar durante el mes de octubre de ese año en las ciudades de Barcelona, Córdoba, Sevilla y Madrid.

temática propiamente sevillana y cuya iconografía y composición sigue la representada por otros pintores de su misma generación.

La figura de Rafael Romero Barros ha sido afortunadamente recuperada gracias a la labor que, desde hace algo más de treinta años, han venido desarrollando diferentes profesionales del mundo de la Historia del Arte. Desde la primera retrospectiva de su obra —celebrada en 1978 en su Moguer natal²— hasta nuestros días, el conocimiento sobre el quehacer artístico, literato, arqueológico, patrimonial y cultural de este artista erudito ha ido constantemente *in crescendo*³. Gracias a este redescubrimiento de una de las personalidades más importantes del panorama artístico y cultural cordobés de la segunda mitad del siglo XIX se puede apreciar de manera conjunta la actividad de este moguerense cuya educación y formación intelectual y artística tuvo lugar en Sevilla.

A los tres meses de su nacimiento, el 30 de mayo de 1832, la familia Romero se desplazó hasta la capital andaluza⁴, ciudad que, desde esos inicios del segundo tercio del siglo XIX, comenzaría a progresar favorablemente desde el punto de vista económico gracias a una actividad empresarial que, tras sustituir a una estructura económica basada en la agricultura primaria y tradicional, dinamizó las relaciones industriales y comerciales de la urbe. Precisamente en estos años es cuando tiene lugar el inicio de un auge excepcional de la pintura costumbrista en Sevilla. Ésta presenta como característica fundamental la representación de diversos aspectos populares en los que lo folclórico, lo anecdótico, lo trivial y lo intrascendente son elementos protagonistas y de reclamo en la mayoría de las representaciones pictóricas⁵.

Desde 1844 y hasta 1847 Romero Barros estudió en la Universidad Literaria de Sevilla, comenzando por estos años su formación pictórica bajo la tutela del paisajista sevillano Manuel Barrón (1814-1884) y teniendo como compañeros a Valeriano y a Gustavo Adolfo Bécquer⁶. Sus primeros aprendizajes tendrán a los pintores barrocos —sobre todo Velázquez y Murillo— como punto obligado de referencia, aunque ya en esa etapa el círculo artístico sevillano empieza a abandonar la constante imitación y

² Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., catálogo de la *Exposición homenaje al pintor moguerense Rafael Romero Barros*, IX Salón de Escultura y Pintura andaluzas, Moguer (Huelva), septiembre de 1978, Monasterio de Santa Clara.

³ Entre ellos véase CARRASCO TERRIZA, M. J., “El paisaje en la pintura de Rafael Romero Barros (1832-1895)”, en *II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de octubre de 1978. Ponencias y Comunicaciones*, Valladolid, 1978, tomo II, pp. 54-58; ORTIZ JUÁREZ, D. y ZUERAS TORRENS, F., catálogo de la *Exposición retrospectiva de Rafael Romero Barros*, Córdoba, noviembre de 1981, exposición organizada por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba con motivo del II Congreso de Academias de Andalucía; PALENCIA CEREZO, J. M., “Rafael Romero Barros: un gran artista cordobés desconocido”, en *Catarsis*, Círculo Cultural Juan XXIII, n.º 7, Córdoba, 1984; VALVERDE CANDIL, M., “Rafael Romero Barros”, en *Montemayor*, Moguer (Huelva), 1990, pp. 33-46; MUDARRA BARRERO, M., “Introducción y estudio de la Córdoba Monumental y Artística de Rafael Romero Barros (1884)”, en ROMERO BARROS, R., *Córdoba Monumental y Artística*, Córdoba, 1991, edición facsímil; VALVERDE CANDIL, M., catalogación de las obras de Romero Barros en la exposición *Moguer 500 años*, Moguer (Huelva), 1992, Ayuntamiento de Moguer, Iglesia de San Francisco; AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur; MUDARRA BARRERO, M., *Rafael Romero Barros, vida y obra (1832-1895)*, Córdoba, 1996, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur; AA. VV., *Actas de las Jornadas sobre Romero Barros y la Córdoba de su tiempo (20 y 21 de Diciembre de 1995)*, Córdoba, 1996 Diputación de Córdoba (Coord. CRIADO COSTA, J.) y MUDARRA BARRERO, M., “Concepto de Belleza en el pensamiento estético de Rafael Romero Barros”, en ROMERO BARROS, R., *Consideraciones sobre la belleza*, Córdoba, 1997, Diputación de Córdoba, edición facsímil.

⁴ MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, pp. 19-20.

⁵ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986 (3ª edición de 2002), p. 371.

⁶ MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, pp. 20-21.

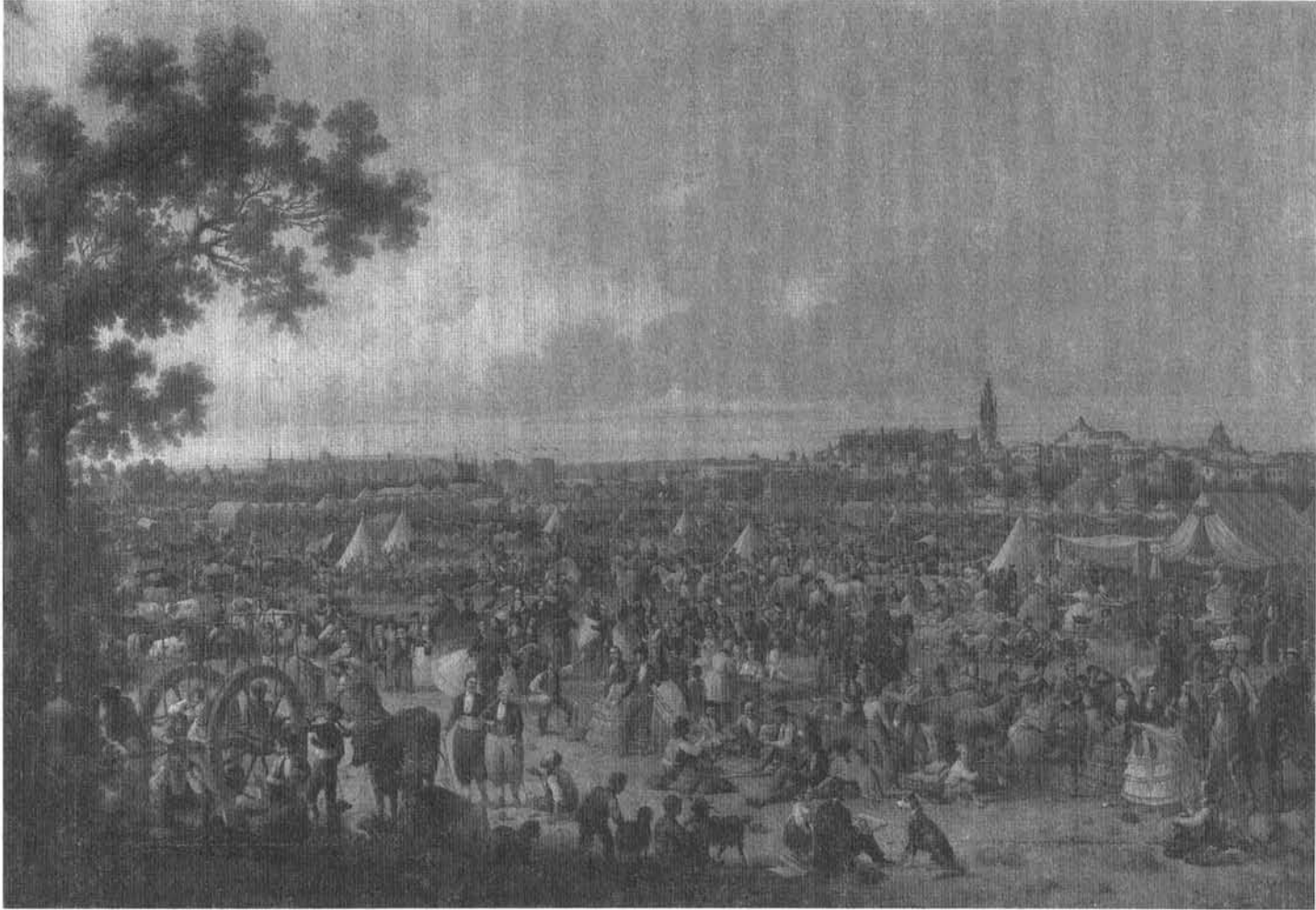


Fig. 1. Rafael Romero Barros (1832-1895). *La Feria de Sevilla*, 1867. Firmado y fechado. Óleo sobre lienzo 0,775 x 1,125 m. Colección particular.

dependencia murillesca. La generación de Romero Barros contribuyó a marcar esta tendencia y a dirigir sus miras hacia el costumbrismo. Entre ellos se encuentran la dinastía de los Domínguez Bécquer, la de los Cabral Bejarano, José Roldán, Andrés Cortés, los García ‘Hispaletto’ o Manuel Rodríguez Guzmán.

Todos ellos fueron compañeros y amigos de Romero Barros y las diferentes concomitancias estilísticas, técnicas, temáticas y compositivas que su obra tiene respecto a las de su generación, se explican por el ingreso del pintor en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, escuela artística a la que la gran mayoría de estos pintores perteneció⁷. Así se explica la existencia de *La Feria de Sevilla* como obra de Romero Barros, temática que muchos de ellos ejecutaron, como más adelante se mostrará, y que pasa por ser una representación pictórica e iconográfica típica del costumbrismo sevillano.

Por costumbrismo se entiende “*la exaltación de las características particulares de una nación, región y ciudad expuestas a través de tipos y escenas tomadas como significativas*”⁸ que, en el caso de la pintura española, se opuso y rechazó además al arte oficial y a las corrientes neoclásicas representadas por la tendencia extranjera. Esta oposición se creó de modo instintivo, ya que no existió una toma de conciencia de este estilo artístico ni se establecieron unas bases teóricas previas. Del mismo modo, esta corriente artística siguió una marcada línea temática y técnica cuya inspiración hay que buscarla en la realidad de la época y en la afirmación de un espíritu nacional.

De las dos grandes escuelas que conforman la pintura costumbrista en España, la andaluza –frente a la madrileña–, se identifica con la ciudad de Sevilla. El grupo de pintores formados en esta ciudad, entre los que se encuentra Romero Barros, formó un grupo compacto y definido dentro del panorama pictórico de la España del ochocientos ya que son muy personales sus características artísticas y estéticas y el modo en el que afrontaron la plasmación de la realidad andaluza en sus cuadros.

Destaca de esta escuela el tratamiento del color, suave y de tonalidades cuidadas y serenas, el uso de la luz como conformador de la atmósfera visual y el empleo del dibujo como elemento definidor de la figura. Además, se trata de una escuela pictórica en la que existe una tendencia acusada hacia lo pormenorizado, lo anecdótico y a la descripción minuciosa, características que convierten a los pequeños detalles en elementos igual de importantes e imprescindibles que las figuras o los monumentos que se representen.

En este sentido, la escuela costumbrista andaluza hace hincapié en la plasmación de ‘tipos’ y ciudades. Es decir, que, por un lado, está muy presente el fenómeno de la ‘tipificación’ como vehículo para la representación de lo universal a través de lo particular y concreto –hecho que explica la gran variedad de tipos existente– y, por otro, la identificación con un espacio determinado, bien la ciudad entera o bien un lugar en especial, ya sea una calle, una plaza o un monumento en concreto de la misma. Esta última circunstancia explica la presencia de gran cantidad de vistas de Sevilla y la gran importancia que se le concede al hecho de plasmar pormenorizadamente ciertos monumentos y edificios de la urbe que quedan erigidos en emblemas y símbolos identificativos de la ciudad⁹.

⁷ PALENCIA CEREZO, J. M., “Rafael Romero Barros: humanista cordobés del siglo XIX”, en *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, p. 19 y MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, p. 22.

⁸ REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, 1979, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 45.

⁹ REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., pp. 49-50.

Por esta razón, el costumbrismo sevillano pone sus miras en los protagonistas concretos de su propia realidad, siendo de este modo una escuela más restringida y localista que la madrileña, y lleva su atención de manera particular y folclórica hacia unos tipos y escenas concretas insertos y presentes en un lugar determinado, la ciudad de Sevilla. Por ello, uno de los mejores medios de representación de estos elementos es la Feria de Abril de la capital hispalense donde, según Bécquer, “*pueden admirarse grupos pintorescos de la gente del campo con sus trajes característicos (...)*” teniendo “*por teatro un prado inmenso (...), por fondo, la accidentada silueta de Sevilla que coronan la Catedral y el Giralddillo*”¹⁰.

La Feria de Sevilla de Rafael Romero Barros (Fig. 1) contiene todas estas características de la escuela costumbrista sevillana. Se trata de un óleo sobre lienzo de formato horizontal apaisado que mide 0,775 x 1,125 m., está firmado y fechado por el artista en 1862 y se encuentra actualmente en colección particular tras la citada venta de 2007 en Sotheby's London.

Su composición es sencilla ya que divide el espacio pictórico en dos mitades prácticamente iguales gracias a que la silueta de la ciudad de Sevilla al fondo recorta el lienzo horizontalmente. En la mitad superior, un gran cielo poblado de nubes acapara todo este espacio inundando de luz toda la escena. Elementos que el pintor realiza a la manera de otros paisajes suyos de la época en los que se aprecian vistas de la ciudad hispalense sobre el Guadalquivir¹¹.

Precisamente, en el perfil de la ciudad que divide al cuadro, zona intermedia en altura y profundidad que sirve de contrapunto monumental a la muchedumbre de la mitad inferior, pueden distinguirse la mayoría de sus edificios representativos: en el lado izquierdo de la composición se aprecia el desaparecido Convento de San Diego, los jardines del Palacio de San Telmo entre los que se intuye el Convento de los Remedios, situado en la otra orilla del Guadalquivir, y finalmente el edificio del citado palacio con las sobresalientes torres construidas por Balbino Marrón. A continuación, la gran Fábrica de Tabacos, la Torre del Oro y la Puerta Nueva o de San Fernando, puerta que junto con la de Jerez se tirará en los años siguientes a la realización de la pintura¹². Junto a ésta todavía aparecen las tapias encaladas de la Huerta del Retiro y que, en su recorrido por el perímetro ciudadano, formaron el llamado entonces Paseo del Pino, hoy Catalina de Ribera¹³. Las tapias fueron derribadas ese mismo año de 1862 incorporando así al Prado de San Sebastián, lugar donde se celebra la Feria de Abril, parte de los terrenos de la citada huerta¹⁴. El cuadro de Romero Barros es, hasta la fecha, la pintura de la feria más tardía, cronológicamente hablando, en la que aparece la muralla almohade ya que posteriormente Galiano construirá el muro que separa el Alcázar de los Jardines de Murillo, creados por el arquitecto Juan Talavera y Heredia en 1915.

¹⁰ BÉCQUER, G. A., “La Feria de Sevilla”, en *Obras completas*, Madrid, 1947, pp. 972 y 967.

¹¹ Véanse, por ejemplo, los cuadros de su primera etapa sevillana que representan las dos *Vista de Sevilla desde la Punta del verde*, *la Vista de Sevilla desde el puente de Triana*, *el Paisaje con bueyes o el Paisaje con noria*. Todos ellos en AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, n.º 1, 3, 2, 8 y 9.

¹² Para mayor información sobre esta puerta de la ciudad véase SUÁREZ GARMENDIA, J. M., “La Puerta Nueva o de San Fernando”, en *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1989, n.º 2, pp. 173-182.

¹³ El famoso pino, célebre por entonces, todavía se conserva. Es posible que sea el que aparece en este cuadro de Romero Barros representado en el árbol que, aislado, se yergue al fondo de la composición en la parte derecha de la pintura sobre una caseta con el toldo amarillento (véase fig. 4).

¹⁴ COLLANTES DE TERÁN DELORME, F., *Crónicas de la Feria (1847-1956)*, Sevilla, 2001, Colección Biblioteca Hispalense, p. 36.

En la zona intermedia del lienzo se observa la silueta de otros edificios y torres difícilmente identificables, aunque bien pudieran tratarse de la Casa de la Moneda y de la torre de la Parroquia de Santa Ana de Triana al fondo, en la lejanía. Siguiendo esta misma dirección aparece un Archivo de Indias curiosamente sin los remates de los pinjantes de las esquinas y, tras éste, la parte superior de las torres de la Iglesia de la Caridad y la del desaparecido Convento de Santo Tomás. Al detallismo de la Catedral y la Giralda (es apreciable incluso la linterna de la cúpula de la Parroquia del Sagrario) y sobre los jardines del Alcázar le sigue el mirador del Convento de la Encarnación, vulgo de Santa Marta, la Iglesia de Santa Cruz y, ya en la parte derecha de la composición, la cúpula de la Parroquia del Salvador.

Delante de la ciudad, en la zona inferior del cuadro y en un plano algo más cercano al espectador se encuentra representada la Feria de Abril en el emplazamiento que ocupaba en el Prado de San Sebastián. Se trata de una visión general y panorámica del recinto ferial. Dentro de la delimitación que impone la silueta de los toldos azules y blancos de las casetas se halla una masa espectacular de gente, una muchedumbre inmensa y un gentío multitudinario que el pintor ha descrito con una habilidad admirable y minuciosa. Son tratantes de ganado, señores, pastores, caballistas, traficantes, coches de caballo y una multitud de animales y personajes que, junto con las escenas folclóricas y las de compraventa de ganado, conforman un ambiente abigarrado y popular. Aunque se trata fundamentalmente de la representación de tres grupos sociales, la burguesía, el campesinado y los gitanos¹⁵, Romero Barros ofrece una visión totalizadora del evento, una panorámica general expuesta en un tamaño amplio y realizada mediante una composición extensa.

En un plano algo más cercano y en el centro de la composición aparecen los retratos de los Duques de Montpensier montados en su coche de caballos (Fig. 2). Miran frontal y fijamente al espectador y se encuentran en una posición privilegiada dentro del cuadro ya que se ubican en la zona más iluminada del mismo y bajo la Puerta de San Fernando, eje que marca la división del espacio pictórico a lo ancho¹⁶. Es probable que alguna de las parejas situadas junto a los duques sean Narciso Bonaplata y José María Ybarra Gutiérrez de Caviedes, Conde de Ybarra, con su esposa María Luisa González, fundadores de la Feria de Abril a quienes apoyaron de forma entusiasta los duques y que ya aparecen en otras representaciones pictóricas con el mismo tema¹⁷.

A esta misma altura aparecen miembros de todos los gremios y clases sociales. Entre ellos se representan mendigos, señores y damas, gitanos, serranos vendiendo alfajores, extranjeros, guardia civil caminera y a caballo, aguadores, campesinos, buñoleras, taberneros, soldados del ejército, vendedores de puros y tabaco, majas y majos... un ambiente ecléctico que, en palabras de Bécquer, "*adulterado y compuesto con la mezcla del elemento que llaman elegante y que algunos tratándose de esta clase de fiestas se atreverían a calificar de cursi... el miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de las gentes del pueblo...*"¹⁸

¹⁵ REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., pp. 86-87.

¹⁶ ¿Justifica la presencia de los Duques de Montpensier en la pintura el encargo y la propiedad del cuadro? Casi con toda probabilidad. Aún no apareciendo en el *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, se sabe de la presencia de un cuadro de Romero Barros en la colección de los Duques, algo que ya fue puesto en evidencia en GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., Ob. cit., sin paginar, donde se dice que *nos consta que una pintura suya figuraba en la antigua pinacoteca del palacio de San Telmo de Sevilla*.

¹⁷ Así aparecen en las representaciones de Andrés Cortés sobre La Feria de Sevilla encargadas por el propio Conde de Ybarra. Véanse las figuras 5 y 6.

¹⁸ BÉCQUER, G. A., "La Feria de Sevilla", en *Obras completas*, Madrid, 1947, p. 968.

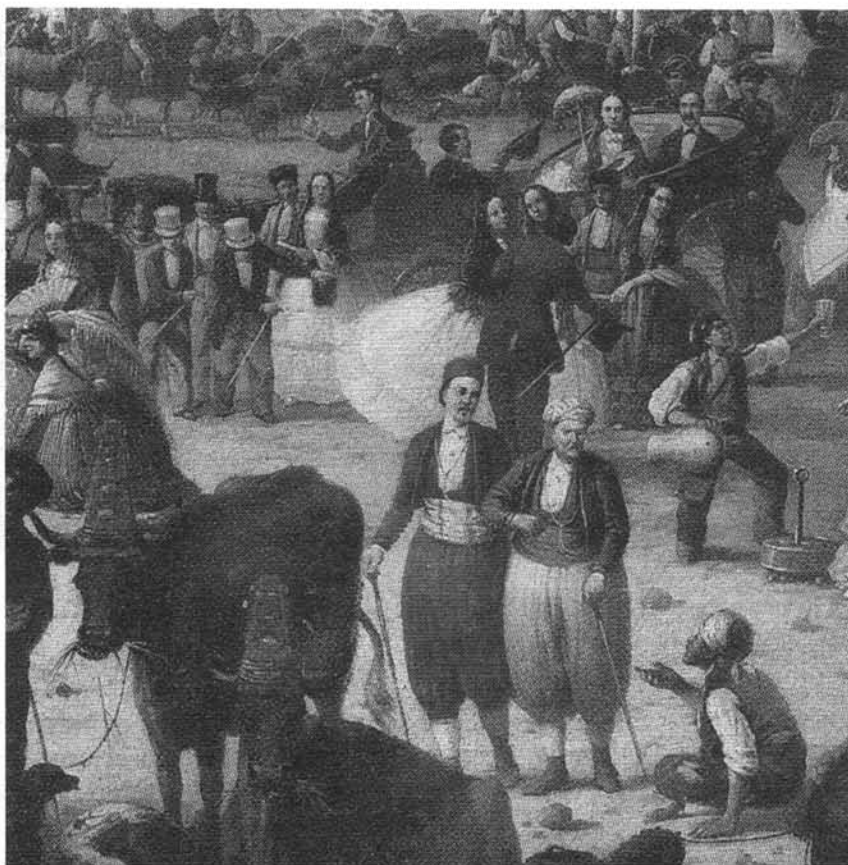


Fig. 2. Rafael Romero Barros (1832-1895). *La Feria de Sevilla*, 1867. Firmado y fechado. Óleo sobre lienzo 0,775 x 1,125 m. Colección particular.

A la derecha de la composición, y junto al redil de ovejas y el grupo de pastores que calienta su avituallamiento, hay un puesto donde una gitana vende buñuelos. A continuación, una caseta con el toldo engalanado en la que otra gitana baila sobre la mesa al compás de una guitarrista y unos palmeros jalean a la protagonista. Se trata de la única escena de baile de la pintura, de gran variedad representativa, circunstancia que permite destacar, además de la heterogeneidad de la Feria de Abril, la celebración de este acontecimiento como lugar de mercado y compraventa de ganado más que como festejo popular.

Así lo indica el hecho de que, ya en el primer plano del espacio pictórico, aparezcan unos boyeros en el flanco izquierdo de la pintura que, junto a sus reses, descansen apoyados al lado de un carro. Por este mismo lado un gran árbol, al estilo del paisaje holandés, cierra la composición enarcando parte de la vista sobre la feria sevillana. Del mismo modo y junto a este grupo, unos extranjeros, en este caso parecen ser marroquíes, turcos u orientales en todo caso por el tipo de vestimenta que portan, son representados de forma destacada en la pintura mientras se disponen a dar limosna a un mendigo.

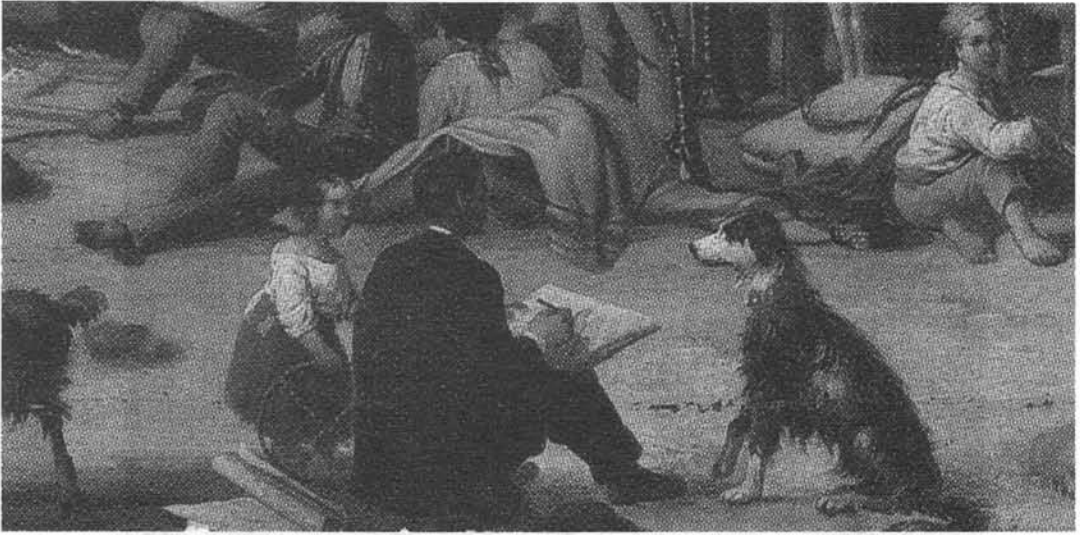


Fig. 3. Rafael Romero Barros (1832-1895). *La Feria de Sevilla*, 1867. Firmado y fechado. Óleo sobre lienzo 0,775 x 1,125 m. Colección particular.

En el centro del lienzo unos gitanos juegan a las cartas mientras a su lado se venden y compran unos burros. Delante de ellos y en el plano inmediato al espectador, se muestra la figura de un hombre sentado que, junto a una muchacha y un perro toma apuntes del acontecimiento. Se trata, evidentemente (pues además sus rasgos físicos así lo indican), de un autorretrato de Rafael Romero Barros quien se ha representado sentado y, aunque de espaldas, levemente girado hacia la derecha (Fig. 3). Parece tomar apuntes del natural de una escena costumbrista en la que unas majas, a la vista de un mendigo así como de un soldado y un miembro de la guardia civil, son piropeadas por unos majos y unos gitanos galantes (Fig. 4). Y es que “*No hay nada tan animado como la visión de la Feria de Sevilla*” pues se da todo tipo de “*gentes a quienes la manzanilla o el aguardiente habían puesto de buen humor. Algunos majos y majas, ornato obligado de todas las ferias andaluzas, disparaban sobre los que pasaban las más divertidas bromas; los usías y señores del futraque, como ellos llamaban a los señores y a las personas de levita, eran sobre todo objeto de sus chanzas.*”¹⁹

Todo este conjunto ha sido tratado por Romero Barros con una enorme cantidad de detalles pormenorizados y un descriptivismo muy agudo que se integra en una gran escena general de múltiple colorido y animación. En esta vista panorámica se acumula un sinnúmero de personajes y animales que, por lo general, se muestran de manera abigarrada aunque ordenada. No es fácil hacer una lectura del cuadro o una visión de escenas o partes en particular ya que éstas se encadenan unas con otras haciendo que el ojo camine por todo el lienzo sin descanso para observar la totalidad del mismo.

Una ambientación cálida de carácter ecléctico en la que se dan la mano el paisaje, la vista, el retrato, el autorretrato, la fiesta, lo anecdótico, lo folclórico y sobre todo lo costumbrista. En este microcosmos de la sociedad aparece la práctica totalidad de los temas, arquetipos y motivos iconográficos característicos de la pintura costumbrista sevillana: el *majo*, la *bailarina*, el *traje* que ambos llevan, los tipos como la *buñolera*, el

¹⁹ DAVILLIER, Ch., *Viaje por España*, “Semana Santa y Feria de Abril”, citado en QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, 1992, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, p. 149.

mendigo o el *campesino*, la *fiesta* y en especial la *Feria de Sevilla* así como el *retrato*, en el caso de los Montpensier, o lo *urbano* representado por edificios como la *Catedral*, la *Giralda*, el *Alcázar*, la *Torre del Oro* o las *Puertas de la ciudad*, en esta pintura la de San Fernando. Todo ello sin olvidar que se trata, también, de una *Vista general de la ciudad*²⁰.

Además de participar de la temática costumbrista y hacer uso de sus componentes fundamentales, Romero Barros hace gala en *La Feria de Sevilla* de un dibujo correctísimo que es elemento definidor de las figuras y que le sirve de instrumento para el análisis y afán descriptivo de todos los elementos, por nimios que sean, de la pintura. Su exacerbado detallismo no le impide recrear con finura, orden y personalidad la totalidad del conjunto pictórico. La ejecución técnica corresponde a la de un riguroso y perfecto trabajo académico en el que la pincelada, menuda, lisa, suave, paciente y detallada, es, además, segura y firme. Detallismo, descripción y técnica al servicio de un arte realista que, en ocasiones, puede parecer ingenuo y hasta simple.

La luz, por el arbol del cielo tras la Fábrica de Tabacos, parece ser crepuscular aunque la claridad del plano medio del lienzo y los tonos más iluminados de las últimas ramas del árbol que cierra la composición por el flanco izquierdo indican que se trata del mediodía. En cualquier caso la iluminación es muy tenue y sin fuertes contrastes de sombra a excepción del primer plano en el que el grupo de boyeros descansa al fresco tras el citado árbol. La luz crea la atmósfera de toda la pintura y ayuda a definir la línea del dibujo. Además, intensifica la vivacidad de los diferentes tonos y colores.

Precisamente, el color de Romero Barros en la pintura es, efectivamente, vivo aunque del mismo modo templado y moderado gracias al predominio de los tonos verdes, azules y amarillos. Se trata de un equilibrio entre tonos cálidos y fríos muy bien conseguido merced a la aportación del cielo malva de la línea del horizonte. Riqueza cromática contenida.

En este sentido, el estilo pictórico de Romero Barros está en consonancia con el del resto de pintores de su generación y ambos participan de las mismas características costumbristas. Sin embargo, el estilo artístico de *La Feria de Sevilla* presenta diferencias respecto al del resto de sus obras inmediatamente anteriores, pinturas que tienen una deuda evidente con la forma de hacer de Manuel Barrón, sobre todo en la realización de

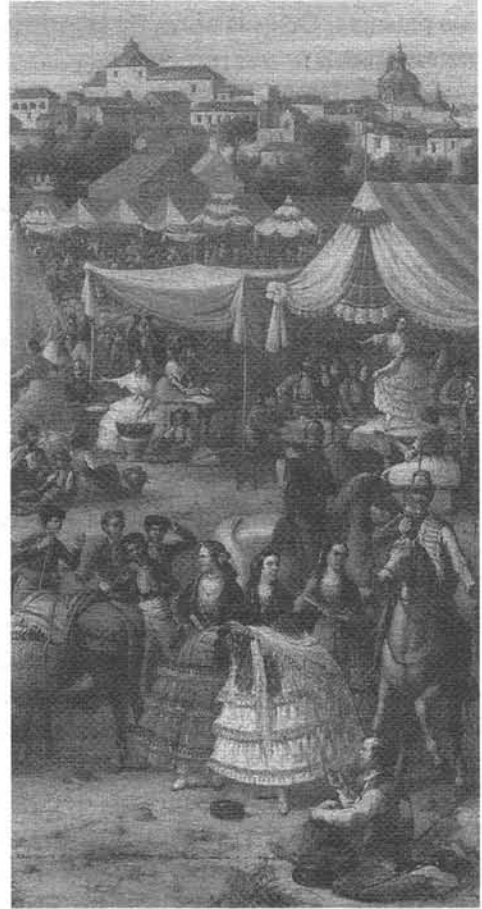


Fig. 4. Rafael Romero Barros (1832-1895). *La Feria de Sevilla*, 1867. Firmado y fechado. Óleo sobre lienzo 0,775 x 1,125 m. Colección particular.

²⁰ Temas, motivos iconográficos y arquetipos citados en el estudio sobre la pintura costumbrista sevillana de REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., pp. 57-107.

los paisajes. De esas obras de su primera etapa “*de talante más severo, de aspecto más trágico, para lo que necesita un colorido más oscuro, más sombrío*” y cuya “*tendencia general es hacia las tonalidades frías y contrastadas*”²¹ se pasa a la representación de *La Feria de Sevilla*, fiesta colorista de belleza y felicidad y motivo idóneo para usar una paleta más clara que dulcifique la visión del festejo, de sus actores y de la ciudad. Es quizá una de las primeras representaciones en la que se empieza a dar esa gracia tan característica del pintor en sus años cordobeses y que conjuga amabilidad, dulzura, humanidad, inocencia, claridad, colorido y un carácter divertido que confiere al artista una personalidad estilística.

Es cierto que la producción de su etapa sevillana sigue mayoritariamente los modos y maneras de otros grandes artistas²². Es el caso de Murillo, al que copiaría incesantemente durante su formación artística, o los paisajistas holandeses en el caso de este género. De las obras costumbristas de su periodo en la capital andaluza se conocen tres pinturas: *Escena en el interior de la cantina*²³, *Cantores callejeros*²⁴ y *La reyerta*²⁵, lienzos de tonos más apagados y reticencias barrocas que siguen la estela murillesca o, en el caso del último, más propio de la escuela costumbrista madrileña.

Respecto a *La Feria de Sevilla*, Romero Barros sigue indiscutiblemente a los pintores costumbristas sevillanos de su generación en lo que se refiere a la temática, la iconografía, la composición y el carácter de la obra. No obstante, este lienzo supone el comienzo de un cambio en su carrera pictórica pues se desliga de las tonalidades barrocas y la dependencia murillesca siendo posible apreciar características propias de su personalidad artística posterior.

Los pintores costumbristas que se acercaron a esta temática fueron varios. En la Feria de Abril el complemento festivo comenzó a ser protagonista al poco tiempo de nacer, a pesar de que su verdadero objetivo era el de fomentar la ganadería y la agricultura, quedando el aparato festivo en un segundo plano sólo en sus primeras ediciones. Y esta gran celebración conjunta, esta fiesta urbana a través de la cual se manifestaba el pueblo sevillano y, por tanto, se identificaba como colectivo social, no pudo pasar desapercibida para los artistas de la época al igual que tampoco lo hicieron anteriormente las ferias de Mairena o Santiponce.

La Feria de Sevilla, inaugurada en 1847, es, al igual que el mundo de los toros, una celebración muy vistosa en la que sus protagonistas son considerados, y así tratados por los pintores, como representantes del pueblo sevillano y que, por ello mismo y gracias a la gran dedicación que tuvo por parte de artistas, curiosos y extranjeros, pronto fue una de las señas de identidad más genuinas de la capital hispalense elevada al mismo

²¹ MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, p. 46.

²² Id. id., p. 47.

²³ Óleo sobre lienzo. 0,51 x 0,36 m. Córdoba. Museo de Bellas Artes. Colección Casa-Museo Romero de Torres (invent. n.º C.R.T. P-13). Reproducido en MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, p. 194. También denominada *El militar carlista* y fechada hacia 1872 por Palencia Cerezo en AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, n.º 30, p. 140.

²⁴ Óleo sobre lienzo. 0,46 x 0,355 m. Córdoba. Museo de Bellas Artes. Colección Casa-Museo Romero de Torres (invent. n.º C.R.T. P-12). Reproducido en MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, p. 196. También denominada *Músicos callejeros* y fechada hacia 1870-1872 por Palencia Cerezo en AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, n.º 29, p. 130.

²⁵ Óleo sobre lienzo. 0,29 x 0,245 m. Córdoba. Museo de Bellas Artes. Colección Casa-Museo Romero de Torres (invent. n.º C.R.T. P-32). Reproducido en MUDARRA BARRERO, M., Ob. cit., 1996, p. 107. También denominada *Riña de gitanos* y fechada en 1871 por Palencia Cerezo en AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, n.º 28, p. 138.



Fig. 5. Andrés Cortés (1810-1879). La Feria de Sevilla. Hacia 1847 ó ¿1852? Firmado (Cortés). Óleo sobre lienzo 2,00 x 3,30 m. Inscripción (*Proposición presentada al Excmo. Ayuntamiento de Sevilla en 15 de agosto de 1846 por su presidente interino Sr. D. José María Ibarra Gutiérrez de Caviedes*). Sevilla. Colección Ybarra.

nivel que sus edificios más representativos y el resto de sus manifestaciones religiosas y populares. En esta solemne fiesta urbana, a la que acudían también gentes del campo lideradas y dominadas por sus élites rurales, se reflejaba todo el colorido y el esplendor del pueblo ya que se trataba de días singulares y señalados en el calendario que servían, además, para mostrar de manera compendiada todo lo 'típico' o 'costumbrista' de los sevillanos y, por extensión, todo lo específico de 'lo andaluz'²⁶.

Por ello, Rafael Romero Barros no fue menos con respecto a sus compañeros de generación y no dejó de representar una temática tan atractiva desde el punto de vista costumbrista, pictórico y artístico.

El pintor que probablemente realizó mayor número de representaciones de *La Feria de Sevilla*, y el primero de todos ellos, fue Andrés Cortés (1810-1879), quien con estas obras alcanzó notoriedad en la ciudad y lo consagró en los ambientes artísticos sevillanos. De este artista se conocen tres pinturas con esta iconografía. La primera de ellas se encuentra en Sevilla, en la Colección Ybarra, pintura realizada por encargo del conde (Fig. 5). La segunda, fechada en 1852, está en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 6) y la tercera y última se conserva en el ayuntamiento de la capital hispalense²⁷, también firmada en ese año aunque de menor calidad que las anteriores²⁸.

²⁶ REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., p. 82.

²⁷ Óleo sobre lienzo. 1852. Firmado ("Andrés Cortés 185-"). 1,40 x 2,52 m. Reproducida en CHAVES, M., *El primer año de Feria en Sevilla (1847)*, Sevilla, 1914, p. 4 y en el catálogo de la exposición *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas*, Sevilla, 1983. Reales Alcázares, nº 33, pp. 144-145.

²⁸ Este mismo autor también realizó otras pinturas relacionadas con esta temática o con el emplazamiento donde se celebraba la Feria de Abril y el planteamiento compositivo e iconográfico con el que se representa. Son los casos de *Camino de la Feria* (óleo sobre lienzo. 0,92 x 1,37 m. Sevilla. Colección particular) o *La ciudad desde el Prado de San Sebastián* (1866. Óleo sobre lienzo. 1,10 x 2,02 m. Sevilla. Colección particu-

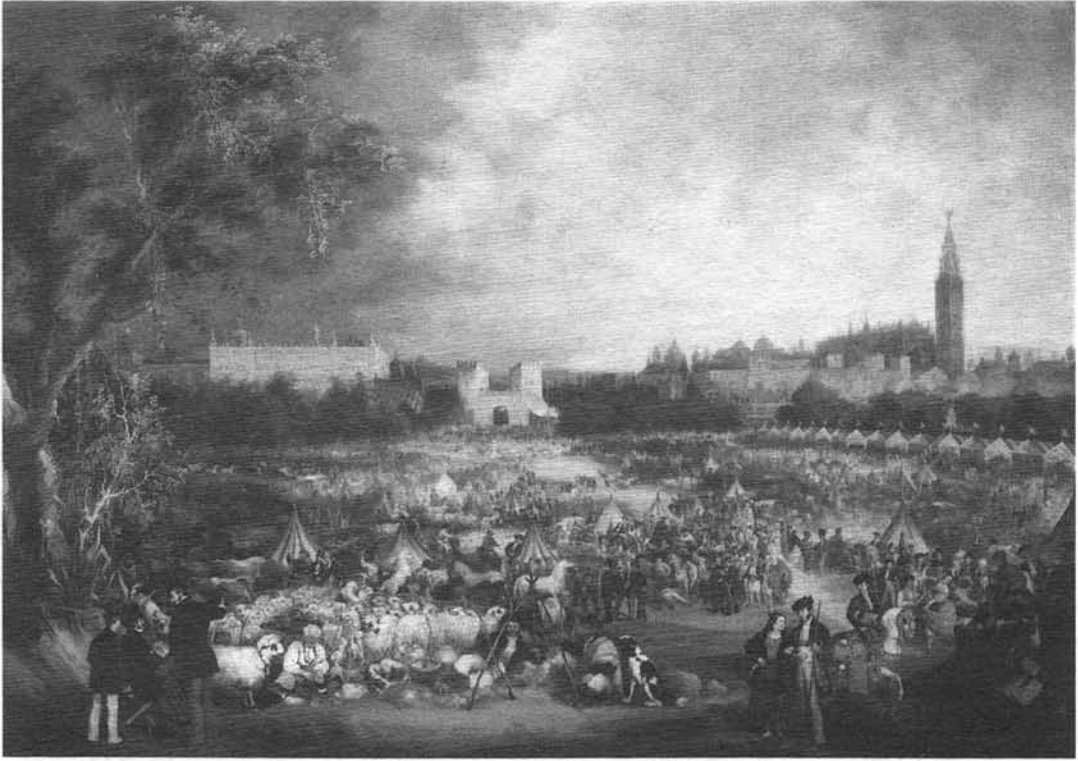


Fig. 6. Andrés Cortés (1810-1879). *La Feria de Sevilla, 1852*. Firmado y fechado (*Andrés Cortés Feria Sevilla año 1852*). Óleo sobre lienzo 1,48 x 2,045 m. Museo de Bellas Artes.

Al año siguiente, en 1853, Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1864), realiza una de las versiones más acertadas y completas de *La Feria de Sevilla* (Fig. 7), obra que junto con *La procesión del Rocío* se conserva en el segoviano Palacio de Riofrío. Aunque condicionado por la versión de Cortés, su interpretación es más espontánea y libre ya que, en vez de plantear una panorámica completa del Real, enfatiza su composición en varias escenas que tienen lugar en el primer plano del cuadro y que ocupan la mayoría el espacio pictórico del mismo²⁹.

Otro importante pintor de la generación de costumbristas sevillanos que realizó en 1855 este tipo de obras fue Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879). *La Feria de Sevilla* de este artista (Fig. 8), actualmente en colección particular sevillana, participó con éxito en la Exposición Internacional de París³⁰. Se trata de una obra más alejada de la composición de Cortés ya que no muestra una visión global de la Feria sino

lar), ambas reproducidas en AA. VV., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Sevilla, 1991, Ediciones El Viso, n.º 7 y 237 del catálogo, pp. 158 y 295 respectivamente. Asimismo, también pintó una Feria de Santiponce que aparece reproducida en QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, 1992, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, fig. 149, p. 147. Para más información sobre este pintor y su entorno familiar y artístico véase una obra de este mismo autor, QUESADA, L., *Los Cortés: una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla, 2001, Ediciones Guadalquivir.

²⁹ Rodríguez Guzmán también pintó varios cuadros relacionados con este tema, como fueron *La Feria de Mairena*, que perteneció a la Colección del Marqués de Santa Marta, y *La Feria de Santiponce*, conservada en el Casón del Buen Retiro de Madrid (REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., pp. 83 y 85). Para más información sobre la vida y obras de este artista véase MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Sevilla, 2000, Diputación de Sevilla.

³⁰ REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., pp. 185-186.



Fig. 7. Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1864). . Firmado y fechado (M. Rodríguez Guzmán, 1853). Óleo sobre lienzo 1,27 x 1,77 m. Segovia. Palacio de Riofrío.

únicamente una calle del recinto muy próxima a la Puerta Nueva o de San Fernando y a las tapias de la Huerta del Retiro³¹.

Otros artistas que pintaron este tema, también diferentes a la composición planteada en primera instancia por Andrés Cortés, fueron Manuel Barrera³² o Narciso Sentenach y Cabanillas³³.

De todas las versiones de *La Feria de Sevilla*, las realizadas por Cortés son las que sigue más de cerca Rafael Romero Barros desde el punto de vista compositivo, iconográfico y visual aunque, en el caso del pintor moguerense, su panorámica de la ciudad es más amplia, fidedigna y precisa. Esta vista representada en las pinturas de *La Feria de Sevilla* de Cortés marcaron y condicionaron las siguientes composiciones de otros pintores que ejecutaron esta temática con posterioridad a la fecha de las mismas.

Aunque, a su vez, Cortés pudo inspirarse para su realización de la *Feria de Sevilla* en las litografías de la época. Así, en 1852, fecha segura de dos de los cuadros que representan la feria sevillana según este pintor, apareció un nuevo taller en Sevilla llamado Litografía del Porvenir. Este negocio editó cuatro estampas de vistas de Sevilla

³¹ Igualmente, su pariente José Domínguez Bécquer pintó un cuadro con *La Feria de Santiponce*, que en opinión de Guerrero Lovillo fue presentada en una exposición del Liceo de Sevilla (REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., p. 85), y una lámina en 1842 que representa *La Feria de Mairena* para la revista *La España Artística* de Pérez Villaamil (reproducida en AA. VV., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Sevilla, 1991, Ediciones El Viso, fig. 79, p. 99).

³² Reproducido en QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, 1992, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, fig. 117, p. 123.

³³ VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, p. 140.

dibujadas y litografiadas por un artista que responde a las iniciales “J. E. G.”³⁴ y entre las cuales se halla una *Vista General de la Feria* en la que pudo haberse inspirado Cortés –o incluso Romero Barros– si se tratase efectivamente de una obra anterior (Fig. 9).



Fig. 8. Joaquín Domínguez Bécquer. *La Feria de Sevilla*, 1855. Firmado y fechado (Joaq. D. Bécquer / Sevilla 1855). Óleo sobre lienzo 0,56 x 0,81 m. Sevilla. Colección particular.

Sin embargo, el taller que más produjo durante estos años fue el de Carlos Santigosa quien publicó una serie denominada *Costumbres andaluzas* entre 1850 y 1852. Estaba compuesta por doce litografías realizadas por Antonio Chamán (una de ellas *Escena tauromáquica* con la colaboración de Bejarano)³⁵ y cuatro de ellas tienen como fondo la Feria de Abril³⁶. Manuel Chaves, en su obra *El primer año de Feria en Sevilla (1847)* reproduce la versión de Cortés que se conserva en el Ayuntamiento sevillano y añade que es “*Copia de una litografía de Chamán, de 1850 (De la colección de estampas del duque de T'Serclaes)*”³⁷. Sin embargo, ninguna de las reproducidas en las *Costumbres andaluzas* representa una vista panorámica general del Real. De otro modo, también

³⁴ CARRETE PARRONDO, J., “Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico”, en *Iconografía de Sevilla*, Madrid, 1991, Ediciones El Viso, p. 84. Aunque Carrete Parrondo no lo menciona ¿podría tratarse de Joaquín Guichot?

³⁵ CARRETE PARRONDO, J., Ob. cit., p. 84.

³⁶ Se trata de “*La Feria. Gitanas vendiendo buñuelos*”, “*La Feria de Sevilla. Compra del ganado*” (reproducidas en AA. VV., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Sevilla, 1991, Ediciones El Viso, n.º 40 y 66 del catálogo, pp. 56 y 85 respectivamente), “*La Feria de Sevilla. Majos*” y “*La Feria de Sevilla. Puesto de avellanas y turrón*”.

³⁷ CHAVES, M., Ob. cit., p. 4.

se ha datado esta vista de la feria en 1852 suponiendo que fue Chamán quien realizó la litografía en ese año a partir del cuadro de Cortés.



Fig. 9. J. E. G. *La Feria*. Hacia 1852. Litografía. Madrid. Biblioteca Nacional.

Sí es cierto que, además de la publicada por J.E.G., el mismo taller de Santigosa realizó hacia los años sesenta el *Álbum sevillano*, ejemplar que contiene veintidós vistas de la ciudad realizadas por el mismo Antonio Chamán, Joaquín Guichot, Francisco de Paula Escribano y L. Noel³⁸. Precisamente de este último dibujante y litógrafo se reproduce una *Vista de Sevilla desde el Prado de San Sebastián en el tiempo de la trilla*³⁹, única relacionable con el cuadro de Cortés, aunque alejada en su concepción compositiva. Ésta, es una vista general de la ciudad muy atractiva, como lo muestra el hecho de que ya fue recogida por Richard Ford en 1832, antes de la fundación de la Feria de Abril, en su *Vista de Sevilla desde el Prado de San Sebastián*⁴⁰.

Aunque sobre todo hay que tener en cuenta la estampa la *Feria de Sevilla* de Vicente Urrabieta que dibujó y litografió en la Litografía Militar de Madrid hacia 1850 (Fig. 10)⁴¹. Esta ilustración guarda muchas similitudes con la supuesta primera pintura de Andrés Cortés sobre la Feria de Abril que se conserva en la Colección Ybarra. Así parecen indicarlo la composición general y la presencia del gran árbol y el pequeño templete a ambos lados de la imagen en las dos ilustraciones.

En cualquier caso, es evidente que los pintores se servirían de estampas y litografías así como los propios dibujantes y litógrafos utilizarían las pinturas para llevar a cabo sus ilustraciones. Así puede apreciarse en el caso de Romero Barros quien en su pintura sobre *La Feria de Sevilla* utiliza los modelos y tipos de sus compañeros de generación

³⁸ CARRETE PARRONDO, J., Ob. cit., p. 84.

³⁹ Reproducida en SANCHO CORBACHO, A., *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, 1975, lám. CX.

⁴⁰ Reproducido en SANCHO CORBACHO, A., Ob. cit., láms. LXXXI y LXXXII.

⁴¹ CARRETE PARRONDO, J., Ob. cit., p. 85.

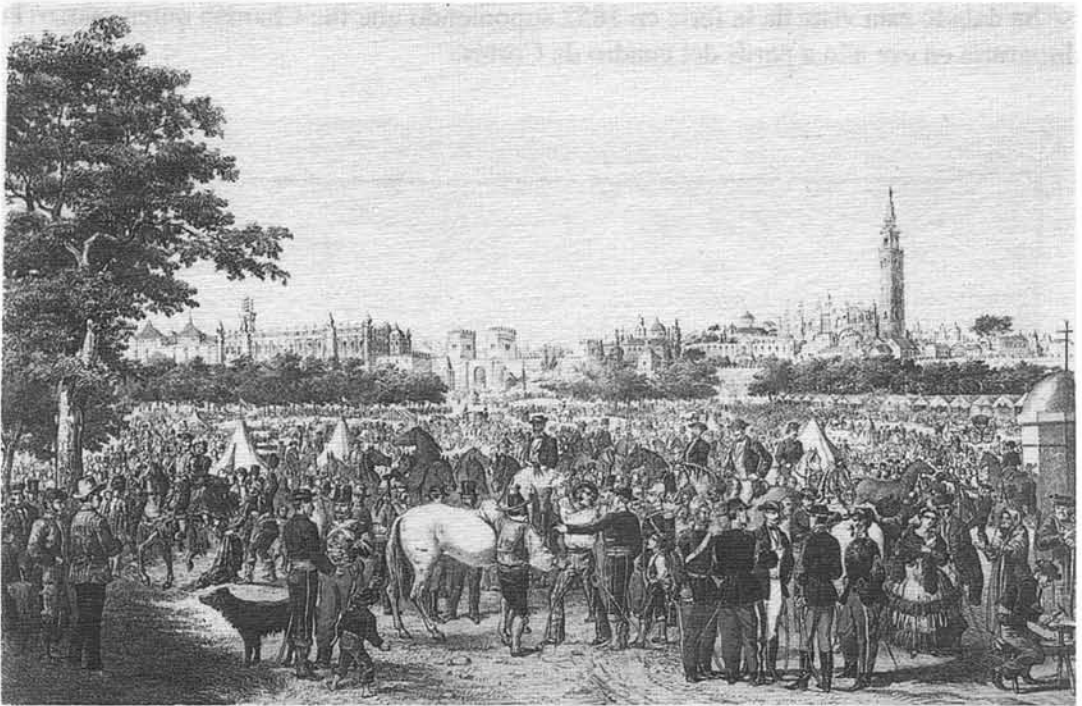


Fig. 10. Vicente Urrabieta (1823-1879). *La Feria*. Firmada (Urrabieta dibujó y litografó. Lit. Militar, S. Bernardino 7. Madrid). Inscrición *Feria de Sevilla, donde concurre el ganado de las demás provincias criadoras de Andalucía y Extremadura*. Hacia 1850. 440 x 290 mm. Litografía. Sevilla. Fundación Focus.

y las estampas. Como la de Antonio Chamán *Cigarreras* de 1852 perteneciente a la serie *Costumbres andaluzas* que inspira la ejecución de la maja que, en el centro de la composición, se reclina sobre su pie para enlazarse el calzado apoyado en una piedra ante la atenta mirada de unos caballeros⁴².

Si es cierto que estos artistas se sirvieron en un principio de estas ilustraciones, también es verdad el que desde los años en que Romero Barros realiza su pintura sobre la Feria de Abril los pintores costumbristas de su generación no hicieron, en palabras de Reina Palazón, “*sino repetir unas fórmulas compositivas, unos tipos y unas situaciones creadas anteriormente por ellos mismos o sus maestros y que sin duda llegaron a inundar y definir un mercado artístico*”⁴³. Y es que desde que Romero Barros parte para Córdoba, el cuadro de historia era el género pictórico más valorado y el que otorgaba la reputación de un pintor así como su importancia en el arte.

No obstante, el cuadro de *La Feria de Sevilla* de Romero Barros, en su afán de realismo y descripción, resulta tremendamente personal en comparación con las otras representaciones de este festejo tan peculiar a pesar de contener evidentes influencias y similitudes artísticas. Y es que, además de su tratamiento pictórico, la principal diferencia radica en los años de diferencia respecto a las producciones de los pintores de su generación. En 1861, la Feria de Abril ya había crecido intensamente y adquirido una celebridad y una afluencia notorias. Así lo describirá Romero Barros detalladamente en su lienzo y así lo narra una crónica periodística de la época:

⁴² Estampa reproducida en AA. VV., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, Sevilla, 1991, Ediciones El Viso, fig. 73, p. 94.

⁴³ REINA PALAZÓN, A., Ob. cit., p. 55.

“No hay palabras para expresar la gracia, riqueza y elegancia con que el bello sexo se ha presentado en los paseos de la Feria: los trajes del gusto más delicado por su elegante sencillez, los encajes, joyas, pedrería, magníficos prendidos, caprichosos y graciosos peinados, han lucido casi sin interrupción de día y de noche en el Real. El número de casetas construidas por asociaciones, corporaciones y particulares ha sido mucho mayor que en años anteriores; muchas de ellas nada han dejado que desear bajo el punto de vista de su solidez, del lujo y comodidad de su decoración interior y del gusto y elegancia de su decoración exterior: cónicas, piramidales o mixtas de ambas figuras, de forma española o marroquí, construidas a manera de pequeñas casas o de pequeños palacios, de humilde exterior como las del Asilo, todas llenaban cumplidamente el objeto a que estaban destinadas, a un tiempo que presentaban un golpe de vista de lo más variado y encantador”⁴⁴.

De hecho, para el año siguiente, fecha en la que Romero Barros realiza la pintura, se instalaron en la Feria de Abril doscientas treinta y siete casetas de particulares, círculos y entidades, estimulando el Ayuntamiento sevillano, además, que los ocupantes de las ‘humildes’ casetas del Asilo construyesen por su propia cuenta otras más ‘suntuosas’⁴⁵. La gran cantidad de animales que se aprecia en el cuadro de Romero Barros se explica por la presencia de las sesenta y siete mil veintinueve cabezas de ganado que entraron en el rodeo ese mismo año⁴⁶.

La Feria de Sevilla de Rafael Romero Barros supone la presencia en su obra de un tema costumbrista sevillano por excelencia y que, por la calidad de la pintura, puede ser considerada como la mejor producción de cuantos cuadros costumbristas de su primera etapa se conocen. Este tipo de representación de la fiesta popular sevillana era desconocida en la obra de Romero Barros hasta el momento de su aparición. Pintura, además, que cumple con sus ideas implícitas en su escrito *Consideraciones sobre la Belleza* (proporción, expresión, orden, unidad, sencillez, propiedad y armonía)⁴⁷ y que, al ser ejecutada en 1862, sirvió de colofón a la etapa sevillana despidiéndose por tanto, según sus propias palabras, de aquella...

“...famosa ciudad que riega el Betis, en aquel país esclarecido, joya inapreciable de la región ibérica, a la que lúcido corona un cielo limpio y transparente, donde la inspiración y la fe espontáneamente se exalan, como el perfumado aroma de las flores, donde el amor y la pasión abundan como la luz y el color, y alcanzan su más legítima expresión la virtud y el heroísmo”⁴⁸.

⁴⁴ Reproducido en COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F., Ob. cit., p. 35.

⁴⁵ COLLANTES DE TERÁN DELORME, F., Ob. cit., p. 36.

⁴⁶ Id. id., p. 36.

⁴⁷ MUDARRA BARRERO, M., “La pintura de Rafael Romero Barros: entre la tradición y la renovación. Una mirada personal”, en AA. VV., *Rafael Romero Barros 1832-1895*, Córdoba, 1995, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, p. 41 y más extensamente en MUDARRA BARRERO, M., “Concepto de Belleza en el pensamiento estético de Rafael Romero Barros”, en ROMERO BARROS, R., *Consideraciones sobre la belleza*, Córdoba, 1997, Diputación de Córdoba, edición facsímil.

⁴⁸ ROMERO BARROS, R., “Consideraciones generales sobre el arte: Velázquez y Murillo”, en *Miscelánea de escritos de la Real Academia de Córdoba*, tomo I, sf., p. 95.