

ALEGRÍAS. EL FLAMENCO COMO OBRA DE ARTE

Lily Litvak

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Flamenco.
Simbolismo.
Renacimiento italiano.
Leonardo.
Velázquez.

Este estudio se concentra en el análisis de *Alegrías* (1917), cuadro de Julio Romero de Torres. Se consideran como elementos artísticos cada uno de los componentes del flamenco que allí aparecen, destacando su filiación estética con el Renacimiento italiano. Este análisis confirma que la obra de Romero de Torres debe enfocarse considerando su personal acercamiento al simbolismo, a través de su concepto artístico, y de su excepcional cultura artística. A partir de *Alegrías* se establecen comparaciones y paralelos temáticos con varios otros importantes cuadros de Romero de Torres.

ABSTRACT

KEYWORDS

Flamenco.
Simbolismo.
Italian Renaissance.
Leonardo.
Velázquez.

This study of *Alegrías* (1917), by Julio Romero de Torres, analyzes each one of «flamenco» that appear in it are considered as artistic elements, highlighting its aesthetic affiliation with the Italian Renaissance. This analysis confirms that Romero de Torres's work should be approached considering his personal approach to symbolism, through his artistic concept, and his exceptional artistic culture. Based on *Alegrías*, comparisons and thematic parallels are drawn with several other important paintings by Romero de Torres.

En este artículo se hace un análisis del flamenco como obra de arte en la pintura de Romero de Torres. Tengo una predilección personal por este cuadro, pero más objetivamente lo he elegido para mi análisis porque, a diferencia de otros cuadros dedicados a cantes como *Carcelera*, *La saeta*, *Malagueña* o *Cante Hondo*, casi no tiene contenido narrativo y se concentra en la representación de cada uno de los componentes del cante.



Julio Romero de Torres, *Alegrías* (1917), óleo y témpera sobre lienzo, 161x157 cm. Firmado en una esquina por el artista. Se basa en el palo¹ de las Alegrías, representado a través de sus principales elementos: el baile, el toque, el cante y las palmas.

¹ El palo flamenco se refiere a un tipo de clasificación musical. En el Diccionario de la Real Academia de la lengua española se define como «cada una de las variedades del cante flamenco». El palo flamenco determina qué compás, qué estructura y qué métrica tiene lo que se va a interpretar, ya sea al cante, al toque o al baile. Así, el cante de siguiiriyas es un cante dramático, un desbordamiento patético, mientras que las alegrías o los tanguillos tienen un aire festivo, risueño e incluso sátiro. Alrededor de quinientos cantares distintos constituyen en la actualidad el dominio del flamenco. El cante flamenco nace de dos raíces primitivas, que son las ton s, fuente de los cantos gitanos, y el fandango, fuente de los andaluces. Alegrías pertenece al grupo de las Canti as típicamente gaditana. Parece que procede de la jota de Cádiz, que se cantaba durante la guerra de la Independencia. Consta de coplas romanceadas y se ajusta al compás de la Sole a, pero más vivos y no sigue la cadencia andaluza. https://artehistoria.com/obras/alegrias#google_vignette

Alegrías confirma que la pintura de Romero de Torres no debe calificarse de costumbrista. Sus imágenes deben enfocarse a manera de símbolo, a través de su concepto artístico, y de su excepcional cultura artística, influida esencialmente por la pintura renacentista italiana, especialmente de Leonardo, y por su aproximación al simbolismo y al prerrafaelismo. El tema esencial de *Alegrías* y su cuidadosa composición permiten establecer comparaciones y paralelos temáticos y estilísticos con otros importantes cuadros del pintor.

Romero de Torres conocía muy bien el flamenco, desde los diez años, cuando empezó a estudiar dibujo en la Escuela Provincial de Bellas Artes, recibió sus primeras lecciones de música y solfeo en el Conservatorio de Música, instalado en el mismo recinto que el Museo de Bellas Artes de Córdoba donde nació. Su pasión por el flamenco lo inspiró toda su vida, pero no abordó sus temas como pintura costumbrista. Tomó un camino propio, expresado con un lenguaje visual que siguió madurando tras su viaje en 1908 por varios países de Europa. Entonces estudió a fondo la pintura del Renacimiento y de los primitivos italianos, en Francia conoció la obra de Puvis de Chavannes y en Inglaterra la de los prerrafaelitas. Se debe recordar también que siempre le habían atraído los antiguos maestros españoles, entre ellos Antonio del Castillo y Juan Valdés Leal, y a esa lista se deben agregar Velázquez y El Greco.

Sobre todo, animaba a Romero de Torres una fascinación por Leonardo, de quien se reconocía como su discípulo. Él mismo comentaba:

Una invencible simpatía me lleva a Leonardo, esa cumbre de la pintura, que siendo maestro en tantas ciencias y artes, destaca de tal manera que destruida toda su obra por las guerras y el abandono de los hombres, le bastan ocho cuadros, únicos que se conservan, para su influjo y gloria. Indudablemente estoy influido por su manera, y me seduce su armonía del color y su dominio de la expresión humana, en la cual se aprecian vastos estudios anatómicos. Él anuncia el despertar del Renacimiento².

Sus nuevas experiencias hicieron que dejara atrás su interés por los temas sociales³. En 1916 el pintor se trasladó a Madrid donde frecuentaba las

² Massa, Pedro, *Julio Romero de Torres*. Buenos Aires: Luis de Álvarez, 1947, pp. 69-70.

³ En 1897 Romero de Torres fracasó en el concurso para obtener una beca a Roma, convocado por la Academia Española de San Fernando de Madrid. Resultaron pre-

tertulias modernistas y trabó amistad con los autores representativos del movimiento. Entre ellos, Jacinto Benavente, Antonio y Manuel Machado, Francisco Villaespesa, y sobre todo con Valle Inclán, quien compartía sus preceptos estéticos y se convirtió en su acendrado defensor en las exposiciones de pintura. Desde entonces, Romero de Torres, inspirado por preceptos renacentistas, por el prerrafaelismo y el modernismo, inició su nueva manera de pintar. Sin concesiones a lo fácil ni a lo que estaba de moda, a través de un depurado concepto compositivo, se encaminó por la senda del símbolo y la alegoría para captar, con un fondo de melancolía ancestral, la magia del flamenco.

Sus cuadros, estáticos y misteriosos, trasmataban lo que para él era la esencia del flamenco y no fueron comprendidos. No respondían ni al arte oficial, ni al pintoresquismo andaluz de moda para la exportación, ni a las corrientes pictóricas que exaltaban la luz y el movimiento, y fueron atacados o ignorados por los jurados en las exposiciones. Así, el *Retablo del amor* (1910 MNC) y *La consagración de la copla* (1912 Museo del Realismo, Almería), fueron candidatos a premios de las de 1910 y 1912 y serían rechazados.

Llamaba la atención la inmovilidad y el silencio que imperaban en sus cuadros, los rostros solemnes y hieráticos de los personajes, así como los detalles que remitían a los primitivos italianos por su acento en la frontalidad, la simetría y la utilización de un eje que coincide con el punto de fuga de la perspectiva. Esas fueron algunas de las razones por las que Valle Inclán se entusiasmó con esa pintura. El autor de las *Sonatas* y *La Lámpara maravillosa* atacaba al naturalismo y por inclusión el impresionismo, como algo violento y de mal gusto, producto de habilidad manual, que no producía emoción. Era «una pintura bárbara donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto». Defendió a Romero de Torres de las críticas que se le hicieron en las exposiciones, asegurando que era un gran artista «desdeñoso y silencioso», que ofrecía el antídoto a «esa pintura bárbara de manchas y brochazos que no podía llamarse arte». Pensaba que de todos los pintores que habían participado en la Exposición de 1912 solo el pintor cordobés había visto en las cosas «aquella condición suprema de poesía y misterio que las hace dignas del Arte». Solo él

miadas las propuestas de Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito Vives y Eduardo Chicharro. El lienzo de Romero de Torres, *Conciencia tranquila*, solo obtuvo una medalla de honor. En 1898 el cuadro fue presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes y obtuvo tercera medalla.

se había dado cuenta de que el arte no es lo que está ante la vista, sino «lo que perdura en el recuerdo».

Valle comentó elogiosamente *Amor sagrado, amor profano* (1908) subrayando el reposo, la inmovilidad de las dos mujeres que figuran en el cuadro, casi idénticas, «estabilizadas con supremo conocimiento». Señalaba la similaridad que encontraba entre Romero de Torres y la antigua pintura. La obra del cordobés era triunfadora del tiempo, por su «encanto arcaico y moderno».

Pero eso que solemos decir arcaico, no es sino la condición de eternidad, por cuya virtud las obras de arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve, informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura como existencia real tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética. La obra de arte que ha perdurado mil años es la que tiene más posibilidades de perdurar otros mil. Lo que fue actual durante siglos es lo que seguirá siéndolo en el porvenir, con fuerza augusta, desdeñosa de las modas que solo tienen la actualidad de un día ¡las modas que otra moda entierra, sin que alcancen jamás el prestigio de la tradición⁴!

Era la belleza que Ruskin había encontrado en Botticelli:

Posiblemente no haya ninguna necesidad más imperativamente sentida por el artista, ninguna prueba más infalible de la grandeza de la actividad artística que la necesidad de la apariencia de reposo [...] Por oposición a la pasión, al cambio, al exceso, al esfuerzo fatigante, el reposo es la característica particular y propia de la inteligencia y de la potencia eterna: revela el «yo soy del creador», por oposición al «yo llego a ser» de todas las criaturas⁵.

⁴ Valle Inclán, Ramón del, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1987. pp. 231-232. Cit. Francisco Calvo Serraller, *Julio Romero de Torres. La hora de iluminar lo negro: vientos sobre Julio Romero de Torres*, Madrid, Mapfre, 2006, pp. 59-60. Ver el ensayo completo de Valle Inclán, «Un pintor», *Homenaje a Julio Romero de Torres*, Córdoba, Banco de Bilbao, 1980. pp. 31-33. Ver al respecto mi artículo «Prerrafaelismo y modernismo. Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Ramón del Valle Inclán», *Siglo XIX*, vol. 29, 2023, pp. 143-171.

⁵ Venturi Cita a John Ruskin, *Modern Painters*, (1890), parte III serie I, cap. VII. en Venturi, Lionello, *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1952, p. 148.

LA BAILAORA

Romero de Torres no buscaba en sus figuras la realidad cercana ni el movimiento del baile, como lo hicieron sus coetáneos Angada Camarasa, López Mezquita o Sorolla. *Alegrías* no es un retrato en un tablao flamenco, no tiene un propósito imitativo ni un fin social. Fue concebido como una obra de arte con principios simbólicos. No es una escena típica y expresa un cierto sentido místico, pues para Romero de Torres el flamenco significaba la memoria del pueblo gitano, un rito que rememoraba sus orígenes y que perduraba como arte.

La composición en tres planos está localizada ante un decorado idealizado; un paisaje lejano iluminado con luz difuminada, que, como solía hacer siempre, proponía a su tierra, Córdoba, como referencia ineludible y que aquí está evocada por elementos que identifican de inmediato la región: Sierra Morena y la línea del Guadalquivir. A la izquierda, una rama de naranjo cargada de frutos dorados enmarca la escena.

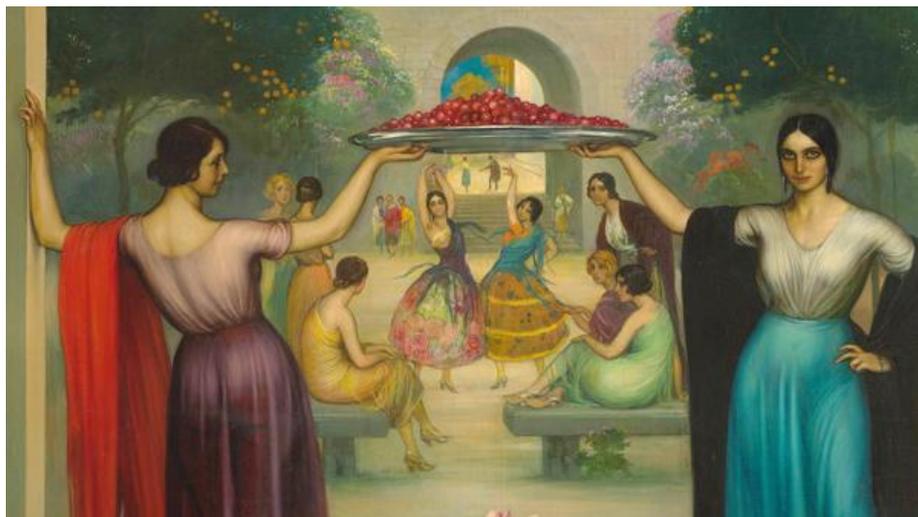
Todos los modelos de los personajes que componen el cuadro son reconocibles, pues eran afamados en los ambientes flamencos de la ciudad. Para la bailaora, situada en el centro, dominando la tela y dividiéndola verticalmente en dos mitades, tuvo como modelo a Julia Borrull, hija del guitarrista Miguel Borrull. Pero el pintor no se propuso hacer su retrato y quiso captarla como un símbolo del



Romero de Torres, *La FERIA DE CÓRDOBA*, 1899.

baile flamenco. Esta figura es totalmente diferente de las bailaoras que aparecen en obras más tempranas del pintor. Por ejemplo, *La feria de Córdoba* (1899-1900) es una escena al aire libre que presenta una animada fiesta en

el antiguo recinto ferial del Paseo de la Victoria de Córdoba. Se desarrolla en un ambiente de alegría popular con intensidad de luz que en algo puede recordar el *Bal du Moulin de la Galette* de Renoir (1876). Se ve parte de la estructura de hierro y los toldos de las carpas enmarcando a los concurrentes que se divierten y miran, en el centro de la composición, a dos mujeres bailando. La luz y el color, así como el tema pintoresco son las metas que el artista busca captar en este cuadro⁶.



Julio Romero de Torres, *Primavera*, ca. 1915.

La forma de pintar a las bailaoras fue variando en composiciones posteriores. En *Primavera*, (ca. 1915)⁷ ya está presente el deseo de Romero de Torres de presentar una Andalucía atemporal. Se trata nuevamente de una fiesta, pero el pintor la saca del ambiente de la pintura impresionista y la propone como una obra de arte con una serie de marcos con jambas, dintel y umbral que enfatizan las perspectivas y unen vistas de profundidad del espacio. A través de escaleras y balaustradas exteriores dirige la mirada del espectador hasta el baile, que ejecutan dos jóvenes con vestido regional pero muy estilizado y con zapatos contemporáneos. Ya en ellas, Romero de Torres muestra el estatismo de su pintura, pues las manos y brazos de las muchachas no indican los rápidos movimientos de la danza, sino que,

⁶ Museo Thyssen Málaga. De una parte de la composición de la tabla se conserva un ligero apunte a lápiz, denominado *Alegrías* en el Museo de Bellas Arte de Córdoba.

⁷ Fundación Cristina Masaveu.

levantadas en un elegante ademán, vuelven la mirada hacia la bandeja de fruta. El pintor revela aquí su interés por el estudio anatómico, como lo había hecho sus admirados artistas de Renacimiento italiano, proponiendo una forma humana tal como aparece en varias posiciones o posturas. Cada una de las bailarinas muestra el rostro diferentemente; de perfil y de frente, y también presenta un aspecto distinto del cuerpo; de frente y de espaldas. Así, las dos combinan la forma artística completa de la figura humana.

En la bailaora de *Alegrías* su concepción del baile flamenco es aún menos dinámica y totalmente contraria a como la entendieron y realizaron pintores coetáneos como Anglada Camarasa en *Baile gitano* (ca. 1914-1921), López Mezquita en *El Velatorio* (1910) o Sorolla en *La cruz de mayo. Baile en el Café Novedades de Sevilla* (1914). Todos ellos habían buscado para este tema la captación directa e instantánea que era popular en esos años, y Romero de Torres hace todo lo contrario en *Alegrías*, busca fijar el tema en una expresión sublime y eterna. La bailaora está de pie, serena y majestuosa, con el pelo recogido en un moño. Su vestido no reproduce el típico ropaje del baile gitano⁸. Lleva un atuendo que colabora a la fantasía más que al folklore, su cuerpo alargado se revela a través de la tela semi-transparente lograda por veladuras delgadas de tonos rosados y rojizos que cae en pliegues rítmicos. Rematando el vestido, un corpiño lujosamente bordado deja ver parte de su seno. No lo enseña abiertamente, en parte lo vela; es un mensaje erótico que alude a la belleza, a la plenitud del cuerpo, a la sensualidad, a la perfección de las formas y también al arte del pintor que aquí ilustra un nuevo lenguaje del deseo. Abajo, los pies calzados en zapatos de seda modernos, no son los que se usan para el taconeo en el flamenco.

La bailaora parece captada en un momento antes de dar unos pasos, pero la coreografía de la danza se manifiesta en su cuerpo donde el pintor ha revelado una secuencia de movimientos que comienzan y se detienen. Ella mueve y vuelve la cabeza a un lado, despliega y serpentea sus brazos lanzando uno hacia el frente y el otro en una curva hacia abajo y atrás. Su figura expresa el pleno movimiento pero paradójicamente hay que señalar

⁸ El vestuario empleado por las bailaoras de Alegrías es generalmente un vestido largo hasta el tobillo, terminado en unos volantes, y adornado con cintas o encajes. Las mangas pueden ser largas o cortas, abullonadas o con volantes. Además, las bailaoras lucen mantillas adornadas con bordados y largos flecos. Como complemento, llevan flores, peinetas, pendientes de coral y zapatos de tacón.

en ella una voluntad escultórica estática, característica de las pinturas de Romero de Torres que ha sido señalada por Pérez de Ayala en su ensayo «Romero de Torres en la Argentina» (1922). Allí, había adjudicado esa técnica del pintor justamente a su conocimiento artístico de la cultura popular andaluza, presente en la danza y los toros, «que aunque parecen artes dinámicas son tanteos hacia el mimetismo escultórico y estático»⁹. Esa voluntad escultórica puede verse no solo en obras donde incluye una o varias estatuas, como en *La Consagración de la copla* (1912), donde figuran las de Guerrita y Lagartijo, sino también en los protagonistas de sus retratos como el de *Machaquito como apoteosis del toreo cordobés* (1911-1912). Aquí, no presenta la dinámica de la tauromaquia en la plaza de toros que se ve a lo lejos, y el cuadro está dominado al frente por la figura litúrgica de Machaquito, de enorme tamaño, ataviado con el suntuoso traje de luces, inmóvil y hierático como un ícono bizantino.

La pose de la bailaora es característica del *Contrapposto* (o *chiasmo*), término del arte italiano que designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana. Se puede señalar en obras maestras tanto de la pintura como de la escultura renacentista italiana donde se usa para dar la sensación de movimiento, por ejemplo en *Leda y el cisne* (ca. 1515-1520) de Leonardo y en el *David* (ca. 1501-1504) de Miguel Ángel. Al optar por ello, Romero de Torres proporciona movimiento a la bailaora, que al simular un paso contribuye a romper la ley de la frontalidad. Mediante el *contrapposto* la figura rompe la simetría descansando su peso sobre una pierna, de modo que las caderas y hombros no están ya totalmente horizontales pero permanecen en equilibrio.

EL GUITARRISTA

La figura vertical de la bailaora crea con su escorzo una especie de perspectiva. Su cuerpo es el centro de radiación del espacio creado con su giro que lleva hacia los otros personajes. A la izquierda, está el guitarrista, con los dedos sobre las cuerdas de la guitarra¹⁰. Es uno de los pilares fun-

⁹ Ramón Pérez de Ayala, «Romero de Torres en la Argentina», (*La Prensa*, 17 septiembre, 1922), en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991, pp. 222-225. cit. p. 223.

¹⁰ En esta imagen se han notado algunos detalles característicos de las guitarras de esta época, como el clavijero con los tradicionales palillos que fueron sustituidos más adelante por tornillos sin fin. «Alegrias, Julio Romero de Torres», <https://charlarte.com/alegrías-julio-romero-de-torres/>

damentales del flamenco. Desde fines del siglo XIX los tocaores «por flamenco», liberados de su doble función de cantaor/tocaor, habían encontrado su propio camino, construyendo artísticamente el toque popular de guitarra rasgueada sin perder la espontaneidad de la improvisación¹¹. El modelo para esta figura en *Alegrías* fue Juanillo el chocolatero, amigo de Romero de Torres, con el cual alternaba y solía acudir a la taberna del Bolillo donde «no era extraño que el propio pintor se arrancara por soleares o quizás por alegrías»¹². En este cuadro el pintor copió las manos de su hijo Rafael para captar con exactitud la posición de los dedos en las cuerdas.

Llama la atención la postura del tocaor, muy poco natural y opuesta a la adecuada para el toque flamenco¹³. Para tocar se debe estar sentado, con las piernas en una postura cómoda y con un determinado curvamiento del tronco que permita abrazar el instrumento y obtener la cercanía adecuada para que los dedos se muevan con vertiginosidad. Se cruza la pierna derecha sobre la izquierda y el codo descansa sobre la curva mayor de guitarra y deja libre los brazos para la ejecución. En cambio, en este cuadro el tocaor está inmóvil, casi arrodillado. No vuelve su rostro hacia la bailaora sino hacia la guitarra, vertical, como si fuera un cetro y le estuviera rindiendo homenaje. Su actitud hace pensar que no está tocando, parece que está rezando, meditando o en un trance y en completo silencio. Me indica

¹¹ Norberto Torres Cortés, «La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del sigl XX» *La madrugá, Revista de investigación sobre el flamenco*, No.2, junio, 2010. <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/origenes-de-toque-flamenco-desde-el-siglo-XIX>.

¹² Francisco Bravo Antibón, «La Córdoba taurina y diversa», En el noventa aniversario del fallecimiento del genio cordobés, Julio Romero de Torres», *El callejón Córdoba*, «La Córdoba taurina y diversa», 30, noviembre, 2020. https://elcallejoncordoba.blogspot.com/2020/11/j-ulio-romero-de-torres-el-genio-de-las_30.html. Bravo Antibón indica que esta taberna situada en la confluencia de las calles Juan Rufo e Imágenes era el punto de reunión de tertulias sobre el flamenco, mientras se paladeaba el vino de la casa, el celebrado fino Calabaza. Uno de los tertulianos fue Enrique Redel, muy amigo de Romero de Torres. También en «En el noventa aniversario del fallecimiento del genio cordobés, Julio Romero de Torres», *Los labios del toreo*, <https://www.escaleradelexito.com/n-el-noventa-aniversario-del-fallecimiento-del-genio-cordobes-julio-romero-de-torres/> Ver también el capítulo «La taberna cordobesa», en Juan José Primo Jurado, *La Córdoba de Julio Romero*, Córdoba, Editorial Amuzara, 2010, pp. 65-72.

¹³ La guitarra flamenca es menos pesada que la guitarra clásica. Su caja además es más estrecha, y la sonoridad menor para no eclipsar al cantaor. La madera suele ser el ciprés, teniendo el mango realizado en madera de cedro, y de abeto la tapa. Antiguamente, se utilizaba el palo santo de la India o de Río. El clavijero que se usa más en el flamenco, suele ser de metal.

Vinciane Trancart que «A primera vista, la mano izquierda efectúa un acorde de cejilla y la mano derecha da la impresión de que está interpretando una melodía con el pulgar o un rasgueado, dos técnicas flamencas» que se escucharían en las alegrías¹⁴. Pero ella concluye que «en cuanto al acorde y la cejilla, el dedo 1, el que hace la cejilla, está abarcando dos trastes» y por lo tanto, «esta cejilla no sonaría»¹⁵. Eso podría corroborar mi impresión de que el tocaor está en silencio y que la posición de las manos más que indicar sonido, sería un emblema del toque de las Alegrías.

Considera Gabriel Vaugdana que el silencio es un signo que le da identidad al flamenco¹⁶. Explica las técnicas del silencio en el baile, en el cante y en el toque, y que no se trata solo de silencio entre diversas pausas, sino que está codificado como sinónimo de la muerte y de la ausencia. La definición de Barthes podría considerarse alusiva:

Se sabe que en música el silencio es tan importante como el sonido: es un sonido, o también un signo [...] lo que es producido contra los signos, fuera de los signos, lo que es producido expresamente para no ser signo, es recuperado rápidamente como signo [...] El silencio mismo adquiere el aspecto de una imagen, de una postura más o menos estoica, sabia, heroica o sibilina¹⁷.

Y ciertamente, Romero de Torres otorga al silencio un significado profundo como se ve en muchos cuadros suyos. Por ejemplo, en *La muerte de Santa Inés* (1920), es el preludio de la revelación. Uno de los ángeles pide silencio mediante su gesto, y el otro lanza con su mano un rayo de luz, y en *Alegrías* representa el espacio de la introspección, la negación silenciosa del mundo exterior, y la búsqueda de una experiencia trascendente.

Se conoce el amor que Romero de Torres tenía por su guitarra: «dorada como un vino fino calurosamente remontado, totalmente fileteada con

¹⁴ Cartas personales de Vinciane Trancart, 18 abril, 2024, y 19 abril 2024.

¹⁵ Vinciane Trancart, *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019. Ver el capítulo titulado «Oscuro silencio en Romero de Torres». Véase el capítulo «Oscuro silencio en Rimmero de Torres», pp. 176-195 y sobre la cejilla en la guitarra, la nota 51 p. 179.

¹⁶ Gabriel Vaugdana, «Silencio cuerpo y baile: el lugar que ocupa el signo en el baile flamenco», *La madrugá. Revista de Investigación sobre flamenco*, N.º16, Diciembre 2019, pp. 39-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7188951>

¹⁷ Barthes, Roland, *Lo Neutro*, México, Siglo XXI, 2004, p. 72. citado por Vaugdana, *op. cit.* p. 45.

cenefas de ébano, vivos reflejos del diapasón»¹⁸, y este instrumento es de gran importancia en su obra. Indica Vinciane Trancart que entre sus cuadros, hay dieciséis personajes principales con una guitarra, (además del angelito con guitarra en el pedestal de *El arcángel San Rafael*, 1925). En su estudio sobre las representaciones de la guitarra en Madrid y Andalucía, Trancart explica que aunque la mayoría de esos cuadros son protagonizados por mujeres, éstas no aparecen tocando la guitarra; están sosteniéndola horizontalmente contra el pecho, apoyándose contra ella, manteniéndola de perfil, o con la guitarra en el regazo o en la mano. Comenta que ello puede ser debido a que desde fines del siglo XIX, en los cafés cantantes, aunque a veces las mujeres se acompañaban con la guitarra cuando cantaban o bailaban, por diversas razones pronto se dedicaron casi exclusivamente a la danza o al canto¹⁹. Cree que al pintar esas mujeres con guitarra la intención de Romero de Torres no era para darlas a conocer como guitarristas, aunque haya un deseo de modernización de la mujer. Sin embargo, hay que destacar que en varios cuadros la mujer con guitarra es una

¹⁸ «Romero de Torres. Las guitarras del maestro» primera parte, 16 diciembre 2007, y segunda parte 14 octubre 2008 en *Mi espacio flamenco* <http://miespacioflamenco.blogspot.com/search/label/Las%20guitarras%20del%20maestro> también disponible en Miguel, Miguel, 15 de febrero, 2003, «La guitarra del pintor» *Diario Córdoba* 2006, http://www.diariocordoba.com/noticias/opinion/guitarra-pintor_41440.html

¹⁹ Sobre los cuadros de Romero de Torres donde figura una mujer con la guitarra la importante discusión de libro de Vinciane Trancart, *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. También el ensayo de Trancart «Les muses andaluces de Romero de Torres: renouvellement d'un type ou archétype», *Iberic@I*, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, N.º 8, Automne 2015, pp. 15-37. <https://hal.science/hal-01449667>

Aunque en el ambiente flamenco la actuación de la mujer era el cante o el baile, durante el siglo XIX y principios del XX había mujeres guitarristas que gozaron de reconocimiento. Se pueden citar entre ellas Anilla la de Ronda, (Amaya Molina) (Ronda 1855-Barcelona, 1933), cantaora y guitarrista gitana; Dolores de la Huerta, intérprete y compositora de los fandangos de Lucena; Trinidad la Cuenca, intérprete de malagueñas; Mercedes Fernández Vargas, conocida como la Serneta, guitarrista, cantaora y compositora (Jerez de la Frontera 1837-Utrera, 1912), llegó a tener cierto renombre en Madrid, aunque terminó dando clases de guitarra y alquilando sus ricos trajes para sobrevivir. Maestra en el cante por soleares. A su muerte algunos de los grandes del cante andaluz como La Niña de los peines, Antonio Chacón, Fernando el de Triana o Juanito Mojama se encargarían de difundir su obra. Sobre este tema ver Trancart, «Las tocaoras de flamenco en el escenario público a finales del siglo XIX: esplendor y miseria de una paradoja», en María Isabel Morales Sánchez, María Cantos Casenave et Gloria Espigado Tocino (éds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2014, pp. 175-185, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>

imagen muy poderosa. Por ejemplo en el retrato de *Pastora Imperio* (1922), esta popular estrella de varietés, activa, ataviada con un vestido de lunares, empuña la guitarra verticalmente, como si fuera un centro real, enlazada con una gasa a su cuerpo, y hay que notar la arrogancia de la pose, con la mano en la cadera, convención pictórica en los retratos reales²⁰. También en *La consagración de la copla* (1912), se exalta el papel de la mujer. En el plano central, una mujer, modelada por Amalia Fernández Heredia, arrodillada y apoyada en una guitarra flamenca, está a punto de ser coronada como la representación alegórica de la copla. Ese es el tema de *La copla* (ca. 1927), con una mujer con las piernas envueltas en medias de seda, con ligas negras y un puñal. Lleva una guitarra y cruza el amplio panorama de Córdoba en el atardecer.

En todo caso, solo hay tres cuadros, en los que figura un músico, hombre, con la guitarra: *Nuestra Señora de Andalucía* (1907), *La musa gitana* (1907) y *Alegrías*.

En *Nuestra Señora de Andalucía*²¹ Romero de Torres, para mostrar los símbolos de Andalucía, utilizó por primera vez el formato de retablo, estructura que se suele situar detrás del altar en las iglesias. Mide 69x 200 cm y reinterpreta la *sacra conversazione*; género de pintura religiosa desarrollada durante el Renacimiento italiano en la que aparecen la Virgen y el Niño rodeados de varios santos. En el centro de este retablo pagano, una mujer vestida de blanco es una paganización de la Virgen y representa a la mujer andaluza. A cada lado de ellas, dos mujeres arrodilladas son también simbólicas. A la izquierda, modelada por Carmen Casena, está la copla como personificación del cante. A la derecha, una joven envuelta en un mantón rojo, para la cual posó la bailaora La Cartulina, personifica al baile. Atrás el

²⁰ Pastora Imperio fue el nombre artístico de Pastora Rojas Monge (1885-1979). Cantaora y bailaora. Era de origen humilde, hija de una cupletista y un sastre de toreros. Parece que el sobrenombre de Pastora Imperio se lo dio Pepe Fernández, campeón español de billar y durante un tiempo empresario del *Salón japonés* donde ella empezó a actuar en Madrid en 1900. Fue amiga de intelectuales. Benavente aprobó ese nombre porque según él «esta Pastora vale un imperio». Manuel de Falla se inspiró en ella para componer *El amor brujo* que se estrenó en el Teatro Lara de Madrid en abril de 1915. Manuel Benedito y Vives la pintó y el escultor Mariano Benlliure realizó La bailaora en bronce y mármol. Para su aparición en el *Teatro Coliseum* de la Gran Vía en 1934 Álvaro Retana y José Casanova crearon una autobiografía. Julio la admiraba y la retrato varias veces. Aparece en *La consagración de la copla* junto con Machaquito, ambos como representantes del pueblo. Más información en *Julio Romero de Torres. El sentimiento místico*, Sevilla, Fundación Cajasol, 1922.

²¹ Presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908.

hombre que porta una guitarra, envuelto en una capa negra española y con el sombrero cordobés, es la música. El quinto personaje de este cuadro, situado en la esquina inferior derecha, es un autorretrato de Romero de Torres, quien con un cigarrillo y un gesto elegante de la mano, mira hacia el espectador. Ocupa el lugar que se solía dar en las antiguas pinturas al comitente; que era el que encargaba y pagaba la pieza, o al donante, cuando el encargo era una donación a una institución religiosa.



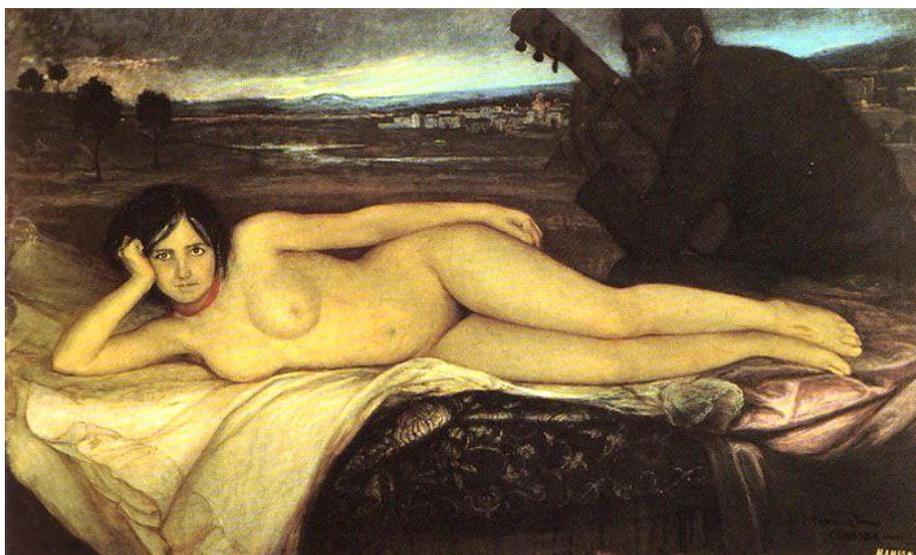
Julio Romero de Torres, *Nuestra Señora de Andalucía*, 1907.

Priman en esta imagen la frontalidad y la simetría y es notable la inmovilidad de todos los personajes, que, como en las *sacra conversaciones*, no se miran entre sí y guardan silencio como si se comunicaran espiritualmente. El modo de sombrear y el sfumado²², característicos de la influencia rena-

²² Del italiano *sfumato*. Obtenido al manejar de manera suave las capas de pintura, proporcionando a la composición unos entornos imprecisos. Leonardo la describe como «sin líneas o bordes, en forma de humo o más allá del plano de enfoque».

centista, y sobre todo de Leonardo, colabora al ambiente misterioso del fondo; el campo cordobés, con dos escenas alegóricas de amor y muerte.

La musa gitana (1907), que ganó primera medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, presenta a una mujer muy joven, desnuda, con una gargantilla roja en el cuello, y de aspecto desaliñado. Está recostada, y apoyando su cara en una mano, con actitud de indolencia, mira descaradamente hacia el espectador. La modelo fue Ana López, apodada *Carasucia*, quien vendía flores en algunas tabernas de Córdoba. Este cuadro remite a *Olympia* de Manet (1863, Musé d'Orsay) que causó gran escándalo en el Salon de París de 1865. Además de la atrevida mirada, la joven cordobesa está tendida sobre un lecho con almohadones y edredones blancos. Sin embargo, sustituyendo a la criada negra que entrega a Olympia un ramo de flores, un guitarrista, en la penumbra, ofrece sus acordes a la gitana.



Julio Romero de Torres, *La musa gitana*, 1907.

Aún más que con el cuadro de Manet, *La musa gitana* se relaciona con dos obras de Tiziano que Romero de Torres pudo ver en el Museo del Prado: *Venus recreándose con el amor y la música* (*Venere e Cupido con sonatuore de organo*, Museo del Prado, ca. 1555) y *Venus recreándose en la música* (*Ve-*

nera con organista Museo del Prado ca. 1550)²³. Como en ellas, una figura toca un instrumento musical atrás de la mujer desnuda. En el caso de los dos cuadros de Tiziano es un organista, y en *La musa gitana* es el tocaor con la guitarra en las manos.



Tiziano, *Venere con organista*, (ca. 1550).

Tanto estas obras de Tiziano como la de Romero de Torres presentan una escena cargada de erotismo, pero además, es fundamental la importancia de la música. Se debe mencionar que Tiziano fue autor de cinco cuadros donde aparece Venus acompañada de otro personaje que toca música. Esta insistencia no es gratuita, pues para Tiziano, el tema era una alegoría de los sentidos (la vista y el oído); siguiendo teorías neoplatónicas, la música y la contemplación proporcionaban el conocimiento de la belleza y la armonía universal. A sabiendas o por coincidencia de ideas, Romero de Torres llega a una similar conclusión. Tenía una concepción romántica del flamenco como un arte total, era la expresión melancólica y triste del

²³ Sobre estas obras de Tiziano ver Fernando Checa, «Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura», *Quintana*, N.º 4, 2005, pp. 83-97, <https://www.redalyc.org/pdf/653/65323990005.pdf>. Tiziano creó cinco obras dedicadas a este mismo tema alegórico de Venus y la música. Dos de ellas están en el Museo del Prado, otra en el Gemälde Galerie de Berlín: en estas tres obras, el músico toca un órgano. En el cuadro del Museo Metropolitano de Nueva York, y el del Museo Fitzwilliam de Cambridge, es un tañedor de laúd.

alma gitana y siempre insistió en la belleza absoluta del cante como un arte sublime que conmueve y asombra.

Hay que mencionar además otro paralelo en ambos pintores, la importancia y relevancia del fondo en esos cuadros. En las dos *Venus* de Tiziano, es un bellissimo jardín; el lugar donde se unen la naturaleza y el arte, creado para la meditación y el placer de los sentidos. En *La musa gitana*, es un paisaje cordobés en el ocaso donde se divisan el río, las montañas y una pequeña parte de la ciudad, que comprende los Jardines de la Caleta, en el Campo de la Verdad a la orilla izquierda del río Guadalquivir. Es muy significativo que Romero de Torres haya escogido esta iconografía. Era conocida la singularidad de la afición flamenca que había en los barrios cercanos al Campo de la Verdad. Allí aparecieron los primeros tablaos de Córdoba y nacieron numerosos cantaores y guitarristas que son parte de la historia del flamenco cordobés. En su novela *La Feria de los discretos*, situada en la Ciudad de Córdoba en vísperas de la revolución de 1868, Pío Baroja hace alusión a este barrio singularizado por las peculiaridades del carácter y actitud de sus habitantes. En ese contexto social, en el Campo de la Verdad, «el flamenco tomó una especial idiosincrasia y comenzó a ser interpretado no como recurso artístico y profesional, sino como necesidad expresiva»²⁴.

²⁴ Francisco Martínez Sánchez, «El signo flamenco de un barrio, el Campo de la Verdad». *Somos patrimonio*, 7 septiembre, 2015. <http://somospatrimonio.blogspot.com/2015/09/el-signo-flamenco-de-un-barrio-el-campo.html>. Ver también Ángel Gil Criado, «La musa gitana», <https://www.flickr.com/photos/144455086@N07/28846408435/> y don Rafael Guerra, «El arte flamenco en Córdoba», 18 diciembre 2014, <https://www.guiaflama.com/noticias/el-arte-flamenco-en-cordoba/>. Los vecinos del barrio, aficionados al cante, el baile y la guitarra, fundaron en 1952 la peña flamenca Los Bordones, la más antigua de las existentes en Córdoba. En 1976 surgió la Peña Flamenca del Campo de la Verdad y sus propuestas van a calar pronto en el flamenco de la ciudad. En el *Gran Teatro* de Córdoba, en 1976, presentaron su primer festival de invierno —26 de noviembre— al que son invitados Fosforito, Curro Malena, Luis de Córdoba, El Pele y cantaores del barrio como El Chaparro, Juan Navarro Cobos y Rafael Mesa «El Guerra». Desde ese momento se sucedieron los festivales, concursos y recitales organizados. Se vivía el flamenco en su máxima intensidad, ofreciendo a los vecinos de la zona y a la afición cordobesa la posibilidad de escuchar a Camarón, Turronero, José Menese, Terremoto de Jerez, Beni de Cádiz, El Lebrijano, etc., ver a bailaores como Mario Maya y escuchar a guitarristas como Juan Carmona «Habichuela», Enrique de Melchor y los locales Merengue de Córdoba, Juan Muñoz «El Tomate».

LA CANTAORA

La afición que sentía Romero de Torres por el flamenco lo animó, a los veinte años, a participar como cantaor en el concurso del Cante de las Minas de La Unión en Murcia. En la declaración que hizo en una entrevista que le hicieron cuando era miembro del jurado del Concurso de Cante Hondo del Teatro Pavón en 1925, comparaba su devoción por Da Vinci y por Juan Breva: «Si a mí me hubiesen dado a escoger entre la gran personalidad de Leonardo Da Vinci —por el que siento una admiración tal que lo reputo como el primer pintor de la historia—, o la de Juan Breva, no habría vacilado. Yo hubiera sido Juan Breva, es decir, el mejor cantaor que ha habido». Y terminaba reconociendo: «yo también traté de cantar (...) pero ¿para qué repetirlo? (...) fracasé»²⁵. Se refería a Antonio Ortega Escalona (Vélez Málaga 1844-Málaga 1918), bautizado artísticamente como Juan Breva, sobrenombre que heredó de su abuelo, quien vendía frutas cantando el pregón «De los montes Vélez traigo mis dulces brevas. Las doy para probarlas»²⁶. Fue autor de sus propias coplas y creador de un estilo de malagueñas y otros palos. Su cante fue glosado por cronistas, escritores, flamencólogos y poetas como García Lorca²⁷.

La raíz espiritual de la música del flamenco otorga una fuerza especial al cantaor o cantaora. El cante no fue hecho para ser escrito, sino para ser cantado²⁸. El origen del flamenco aún no está del todo claro, en general se asocia a la mezcla de la cultura popular andaluza con la del pueblo gitano. Según Machado Álvarez (*Demófilo*), flamenco equivale, por tanto, a cante gitano-andaluz, y se sabe que la difusión de ese arte se debe a la naturaleza nómada de los gitanos, quienes solían ir de pueblo a pueblo vendiendo sus productos o haciendo trabajos esporádicos. El nomadismo orientó un modo de vida en una Andalucía que a principios del siglo XX aún tenía una mayoría de su población analfabeta. Para las sociedades de la escritura, la base es el texto, pero en las sociedades de la palabra, lo que vale es el verbo. Cantar era un modo de transmitir la historia, los sentimientos y la forma de vida. Las letras o coplas del cante, breves, sin patrón métrico

²⁵ Rafael Inglada, *Julio Romero de Torres. Entrevistas y confesiones 1899-1930*, Córdoba, Editorial Cántico, 2021, p. 104.

²⁶ «Juan Breva», *El arte de vivir el flamenco*, <https://elartedevivirelflamenco.com/cantaores38.html>

²⁷ Federico García Lorca, «Juan Breva», «Viñetas flamencas», *Poema del cante jondo*, Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 248.

²⁸ Fernando Grieta, «La mística del flamenco», *SecretOlivo. Cultura Andaluza Contemporánea*, Noviembre 2020, <https://secretolivo.com/index.php/2020/11/26/mistica-flamenca/>

rígido, muy sintéticas, hablan del amor, el desamor, la vida, la muerte, la soledad, la amistad, la pobreza, la angustia, el paisaje..., todo de manera muy escueta, y con un realismo descarnado e ingenioso. Constan de pocas palabras, y son inseparables del ritmo y la música que las acompañan.

Romero de Torres rindió homenaje a las cantaoras de su época. Pintó el retrato de Sara Secades en *La cantaora* (ca. 1919) y en *La Nieta de la Trini* (1929) recordó a Trinidad Navarro Carrillo (1868-1930), cantaora paya, intérprete de malagueñas. Retrató a *La Niña de los peines* (ca. 19170-1918), hija del cantaor Francisco Pavón Cruz, amiga de Manuel de Falla y de García Lorca, quien la citó en sus escritos y la nombró jurado en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. En este cuadro, se inspiró en la tabla de la *Virgen con el Niño* (1488) de Pedro Romana del Museo de Bellas Artes de Córdoba. Está sentada en una especie de trono, con una gran peineta en el pelo, cantando y tocando las palmas delante de un tablado²⁹.

Otras cantaoras aparecen en sus obras bajo figuraciones que siempre tienen alusiones significativas. Destaca entre ellas Carmen Casena, que fue muy famosa y a quien, en su fallecimiento, César González Ruano dedicó un poema. En 1912, Romero de Torres la incluyó en *La consagración de la copla*, con las manos unidas a las de Pastora Imperio en una plegaria. Aparece en *Nuestra Señora de Andalucía*, como personificación de cante, arrodillada, y sosteniendo el manto de la mujer vestida de blanco. En *La sibila de la Alpujarra* (1911), se ve como una mujer madura con prácticas de hechicería. En sus manos entrecruzadas muestra una baraja con el cuatro de oros, símbolo de la decepción amorosa. Es la mala



Julio Romero de Torres, *La sibila de la Alpujarra*, 1911.

²⁹ La Junta de Andalucía ha declarado su voz bien de interés cultural. Entre 1910 y 1950 grabó 258 cantes en discos de pizarra, que en 2004 se publicaron en forma de trece discos compactos. En 1961 se le rindió un homenaje nacional en Córdoba. En 1968 fue inaugurado un monumento en su honor situado en la Alameda de Hércules (Sevilla), obra del escultor Antonio Illanes.

suerte que le espera a la joven mujer que se ve, en el segundo plano, en el quicio de la puerta aguardando la revelación de la sibila.

Ésta es una obra muy italianizante. El atuendo de la sibila es un rico traje con brocados de oro en el estilo renacentista. Asimismo, hay un acercamiento a la pintura italiana en la perfección del dibujo y en el diseño del rostro. Sobre todo, se debe recordar el significado simbólico en este retrato. En la mitología griega y romana, la sibila era una profetisa, tenía poderes de origen divino, pues estaba inspirada y protegida por Apolo, dios de la música. Fue un personaje admirado desde la antigüedad, un mito que trasciende el tiempo histórico en múltiples representaciones artísticas. Durante el Renacimiento hubo abundantes imágenes de sibilas. Entre ellas, las de Pintoricchio, Filippino Lippi, Rafael, y las más conocidas, las cinco sibilas monumentales de Miguel Ángel, intercaladas con los profetas, en la bóveda de la Capilla Sixtina del Vaticano (ca. 1500).³⁰ Hay que recordar, además, las dos sibilas de Velázquez, una de ellas en el Prado, *Sibila. Retrato de Juana Pacheco* (1631-32 Museo del Prado), que Romero de Torres debe haber conocido, y la *Sibila con tabula rasa*, (1648 Museo Medows, Dallas). Como en estos dos cuadros, a menudo se representa a la sibila con tabletas o con libros abiertos, o como Miguel Ángel con un pliego donde se lee la profecía y que Romero de Torres substituyó en su cuadro por la baraja con el cuatro deoros.

En *Alegrías* la modelo fue Amalia Fernández Heredia, conocida en los tablaos de Córdoba como *Amalia la gitana*. Quedó huérfana cuando tenía ocho años y desde entonces trabajaba recogiendo cartones por la ciudad durante el día y actuando con un grupo de flamenco por la noche. Aparece en *Alegrías*, a la derecha del cuadro, junto con otra mujer, modelada por la sobrina del pintor. Es doblemente esencial al grupo; pues canta y anima el baile tocando las palmas, y las *Alegrías* son baile y son toque, pero también son percusión y compás, y el palmeo que permite crear el ritmo a tiempo y a destiempo refuerza el cante, el baile y el toque de la guitarra.

Está captada en tres cuartos de perfil, mostrando, como en la bailaora, la preocupación de Romero de Torres por captar el dinamismo del movimiento en una postura fija. Tiene el cuerpo girado hacia la izquierda, siguiendo una diagonal que lleva al interior del cuadro, y las manos, haciendo palmas, dobladas por delante. Parecería que mira hacia la bailaora,

³⁰ Calderón de la Barca escribió dos obras teatrales que tenían como protagonista central a la Sibila, la comedia *La sibila del Oriente y gran reyna de Saba* (ca.1701-1750) y el auto sacramental *El árbol del mejor fruto* (ca. 1717).

pero su cabeza gira ligeramente hacia la derecha y dirige la mirada hacia fuera del cuadro. Lleva en el cuello una gargantilla de color rojo y el cabello adornado con una flor blanca. El pintor logra con cuidado su falda, con drapeados y pliegues amplios y mórbidos, y hay que señalar la túnica echada sobre el hombro, característica en pinturas de Leonardo como en *La Gioconda*; detalle que Romero de Torres adaptó y repitió en varios cuadros como *La huída* (1916) y *La chica de la navaja* (1926).

Destaca la expresión en el estudio meticuloso y delicado de la cara de la cantante. Parece que canta y a la vez sonríe. Esta sonrisa, que se repite abiertamente en la mujer que está su lado, modelada por la sobrina del pintor, Carola Romero de Torres, y que, inclusive, está insinuada de manera tenue en la bailaora, lleva directamente a Leonardo. La famosa sonrisa de la *Mona Lisa*, representación visual de la felicidad, sugerida por la palabra *Gioconda* en italiano antiguo, fue una gran creación estética de Leonardo. Aunque aparecen algunas sonrisas en la obra de Botticelli, no hay muchas más en la obra de los pintores del *Quattrocento*, y Leonardo, al proyectar la luz en la boca y los ojos, obtuvo esa sonrisa que evoca misterio, ensoñación, ambigüedad, vida interior, enigma...

La Gioconda (*Mona Lisa*, ca. 1503-1506) impresionó profundamente a toda una época desde mediados del siglo XIX. Théophile Gautier había comentado el misterio de su sonrisa y sobre todo el ensayo de Walter Pater³¹ contribuyó a su popularidad que la convirtió en un icono. Romero de Torres creó su propia mujer morena como arquetipo secular y aquella sonrisa se encuentra en varios cuadros suyos como *La niña de las naranjas* (1928), y *Gitana de Córdoba* (ca.1930).



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, (1503-1506).

³¹ Publicado en la *Fortnightly Review* en 1869. En esa misma revista apareció el ensayo de Pater sobre Botticelli en 1870 y sobre Miguel Ángel en 1871. Estos tres ensayos y otros más fueron más tarde reunidos y publicados en su *Studies in the History of the renaissance* (1873), y después en una segunda edición como *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ver al respecto Levey, Michael, *The case of Walter Pater*, London, Thames and Hudson, 1978. Ver Donald Sassoon, *Becoming Mona Lisa: The Making of a Global Icon*, London, Harcourt, 2001.

Como Leonardo, Romero de Torres otorga en su pintura un papel esencial a las manos. Las dibuja con gran cuidado indicando el juego de músculos y tendones y el movimiento de las articulaciones. Para el palmeo de la cantaora de *Alegrías*, dibujó las manos ahuecadas, la mano derecha algo más baja y los dedos de la izquierda un poco doblados. Está acompañando el cante con palmas sordas, que suenan menos que las sonoras. Estas palmas son golpes con un sonido moderado, que marcan el compás en el momento que se quiere dar protagonismo al cante o al sonido de la guitarra³². Es notable, que, como el guitarrista, la cantaora está en una posición forzada y poco natural. Está arrodillada, —abajo se ven sus finos zapatos de seda—, lo cual haría difícil cantar y palmear a la vez, y sería, como para el guitarrista, una actitud de devoción y reverencia al cante.

Hay que subrayar el interés especial que Romero de Torres tenía por las expresiones faciales de Carmen, y tal como se ve en la cantaora, hasta qué punto sacó partido de ellas y logró captar en los rostros una gran variedad de sentimientos y sensaciones que pueden ser alegres o interrogativas, simples o complejas. Así, captó el expresivo rostro de Amalia en *Malagueña* (1917), donde aparece taciturna, con la mirada sombría. Tiene en su regazo una guitarra cubierta con una mantilla que sujeta entre sus manos. Atrás de ella, un joven, modelado por el hijo del pintor, Rafael Romero, le canta al oído una malagueña que aludiría a una escena trágica que se ve en el fondo; con una mujer asesinada y un ciprés³³.

Es visible el protagonismo y la expresión de Carmen en *La saeta* (1918), inspirada en ciertos detalles³⁴ de *La Virgen de los Plateros* (1654-1656) de Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Córdoba³⁵. El pintor

³² Hay varios tipos de palmas: simples, que pueden ser sordas o sonoras, y palmas redobladas o encontradas. Las palmas simples sordas se obtienen ahuecando las palmas de ambas manos al golpearlas entre sí (se ahuecan las manos para no ahogar la voz del cantaor o el sonido de la guitarra). Suelen acompañar los cantes más solemnes, y sirven tanto de ánimo como de marco respetuoso a la voz del cantaor.

³³ Livak, Lily, *Julio Romero de Torres*. Catálogo de la Exposición. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2002. p. 25.
<http://miespacioflamenco.blogspot.com/2014/06/malaguena.html>

³⁴ «La saeta» (Julio Romero de Torres 1918) *bloc de Javier*, esta pintura fue expuesta por primera vez en el Majestic Hall de Bilbao en 1918.
<https://blocdejavier.wordpress.com/2023/09/14/la-saeta-julio-romero-torres-1918/>

³⁵ Muestra muestra a la Virgen María en un pedestal a cuyos lados se arrodillan San Antonio de Padua y San Eloy. La escena está rodeada de querubines uno de los cuales porta la leyenda: «El platero Universal/ de Dios el Eterno Padre/ Una Joya hizo tal/ que en ella puso el caudal/ porque fuera para su Madre». Esta obra es también conocida como

interpreta ese canto religioso de las procesiones de Semana Santa, vinculado en el flamenco con las tonás y la seguiriya. La composición está dominada en el centro por la saetera, modelada por Amalia, vestida de negro, con mantilla y peineta, arrodillada en un espléndido reclinatorio inspirado por el reclinatorio de la Virgen de Valdés Leal. Por el dibujo de sus labios parece que reza o canta, dirige su mirada hacia el cielo y tiene las manos unidas para acompañar su plegaria. Alrededor de ella se reúnen varios personajes simbólicos: un joven con el torso desnudo y las manos encadenadas, representa al preso ansioso de libertad, un anciano, pobremente vestido y con una venda en los ojos, que eleva sus manos hacia el cielo: es el ciego que quiere ver. A su izquierda, un joven cojo con una muleta, es un inválido que quiere andar y una anciana encorvada pidiendo limosna representa a la pobreza. La letra de esta plegaria alude a los padecimientos de esta pobre gente:

!Oh Santo Cristo de Gracia!
vuelve la cara hacia atrás.
Dale a los ciegos la vista
y a los presos libertad³⁶.



Julio Romero de Torres,
La saeta, 1918.

Inmaculada con San Antonio y San Eloy. Fue encargada por el gremio de los plateros de Córdoba para un altar que estaba en la antigua Calle de pescadería. Fue retirada de dicho altar en 1841 y actualmente está en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

³⁶ Las saetas cantadas actualmente son las llamadas saetas flamencas, que supusieron una transformación producida a finales del siglo XIX, a partir de otras primitivas saetas, más cortas y sobrias de estilo.

Hay que notar la fuerza expresiva del dibujo en este grupo de seres humildes, que capta con un verismo prodigioso el cuerpo humano, miembros, vestiduras, la posición expresiva de las manos. Pero este «realismo» no es común, ni trivial, ni prosaico como en el realismo y lo usa aquí el pintor para descubrir ciertas poses que explican toda una triste vida.

El fondo muy oscuro del cuadro es urbano, con detalles de la celebración de la Semana Santa en Córdoba. Se distingue la silueta de dos edificios religiosos ante los cuales pasa una multitud acompañando la procesión de dos pasos; el de la Virgen de los Dolores, conocida como *La Señora de Córdoba* y el de la de la Hermandad del Cristo de Gracia, llamado «*el Esparraguero*», imagen muy venerada, que llegó a Córdoba en 1618. Fue fabricada en pasta de maíz, por indígenas mexicanos en Puebla de los Ángeles. Otro detalle que une al cuadro con su ciudad es que la obra original de Valdés Leal fue un encargo del gremio de los plateros de Córdoba y durante mucho tiempo estuvo expuesta en la calle Pescadería (actual calle Cara) donde se pueden visitar los baños árabes de la Pescadería.

Romero de Torres había hecho esta obra con el objeto de llevarla al extranjero, pero poco antes de venderla en Argentina, abrió las puertas de su estudio para presentarla en Córdoba. Su amigo, Manuel Vigil Escalera Díaz, la reprodujo en un retablo de azulejos que fue colocado en la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores en la Plaza de Capuchinos³⁷.

EL ESPECTADOR

Dos mujeres en este cuadro no participan en el baile, pero tienen un papel importante en la composición y en la relación con el espectador. Una de ellas, al lado derecho de la cantaora, modelada por la sobrina del pintor, Carola Romero de Torres, no observa el espectáculo. Vuelve la cabeza hacia afuera del cuadro y dirige su mirada hacia el observador y posiblemente le sugiere, con una sonrisa, el tono alegre de las Alegrías.

La presencia de otra mujer, cuya modelo fue Amalia Romero, hija del pintor, es más enigmática, tanto por la singularidad de su pose, como por la seriedad de su rostro. Viste un atuendo cotidiano, sin ninguna particularidad ni relación con el baile. No interviene en la escena, pero tiene un

³⁷ *La Saeta*. Panel de azulejos (1921), 1.30 x 1.30 m, situada en el exterior en la fachada de Iglesia. Plaza de Capuchinos, Córdoba.

papel importante en la composición. Está tendida en el piso, y contrastando con la verticalidad de las otras figuras, ocupa horizontalmente todo el primer plano. Está vuelta de espaldas, apoyándose en su brazo derecho para incorporar el torso con un leve giro hacia adelante, y vuelve la cabeza por encima de su hombro, con la mirada dirigida hacia el espectador. Su brazo izquierdo está flexionado hacia arriba y hace una seña con la mano.

Siguiendo el contorno de esta figura, Romero de Torres ordena los detalles fundamentales de la composición del cuadro. Como Leonardo, se esmeraba en las manos, que traza con precisión anatómica y sensibilidad artística. Así, la mano izquierda de esta mujer dirige la vista hacia la mano de la cantaora que hace palmas, hacia la mano de la joven sonriente que está a su lado y hacia el brazo tendido y la mano derecho de la bailaora, iniciando con ello un círculo de manos en perfecta armonía visual que explica el baile.

La joven vuelve la cabeza por encima de su hombro, en una pose de *contrapposto*³⁸, que refleja simétricamente el *contrapposto* de la cabeza de la bailaora. Ambas con el rostro en sentido contrario uno del otro, y ambas en tres cuartos de perfil, dirigen la mirada hacia el espectador del cuadro.

En el segmento siguiente, ciertos detalles indican la coreografía de la danza y la música en el plano horizontal. La extensión del cuerpo de la joven en el piso queda interrumpida, en el frente, por los pies y zapatos de la bailaora, que se ven al lado de sus propios pies calzados con zapatos negros, que a la vez señalan al guitarrista en su extraña posición junto a la guitarra.

La figura acostada y de espaldas fue un motivo visual con antecedentes en la escultura de la antigüedad. De forma más directa, hay que referirse a *The Rokeby Venus (La Venus del espejo)*, (National Gallery, Londres ca. 1647-1651)³⁹ de Velázquez, que muestra el cuerpo de Venus de espaldas con respecto al espectador, y a su lado, a Cupido que sostiene un espejo ante su rostro. La obra tenía como precedentes dos esculturas monumentales antiguas: la *Ariadna dormida* (Palacio Pitti), y *Hermafrodita Borghese* (Louvre, anteriormente Colección Borghese), cuyos vaciados en yeso fueron

³⁸ Muy visible en la iconografía mariana en la postura del *contrapposto* del niño Jesús girando su cabeza en un escorzo para mirar al espectador.

³⁹ Andreas Prater, *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

ordenado por Velázquez cuando estuvo en Italia en 1650-51 para las colecciones reales españolas⁴⁰.



Diego Velázquez, *Venus del espejo*, (*The Rokeby Venus*), (ca. 1647-1651).

Durante la guerra de la Independencia, este cuadro salió de España, llegó a Inglaterra en 1813 comprada por William Buchanan para su casa de Rokeby Park, y en 1906 fue adquirida y exhibida, con gran publicidad, por la National Gallery de Londres. En 1914, la publicidad aumentó porque una sufragista canadiense intentó destruirlo con un hacha. Independientemente de ello, fue una gran novedad pictórica porque el desnudo de espaldas era poco habitual. Inspiró a diversos artistas contemporáneos, entre ellos a Sorolla *Desnudo de mujer* (1902 posible retrato de Clotilde, col. particular, Madrid), Ramón Casas en *Mujer desnuda echada de espaldas* (MNAC 1894), a Renoir en su *Nu couché vu de dos*, (*Desnudo acostado visto de espaldas*) (1909 Musée d'Orsay), y a Romero de Torres en una de sus obras más famosas: *El pecado* (1913), con la mujer desnuda de espaldas al espectador, contemplándose en un espejo. Lo sostiene una de las cuatro

⁴⁰ Se han citado también como fuentes de inspiración de Velázquez las Venus realizadas por pintores italianos. Entre los precedentes, se cita, por ejemplo, la *Venus dormida* de Giorgione (ca. 1510) y las representaciones de Tiziano que hemos citado anteriormente, donde se ve Venus recostada.

ancianas enlutadas que cuchichean a su alrededor. Son alcahuetas que se están poniendo de acuerdo sobre el precio del pecado.



Romero de Torres, *El pecado*, 1915.

Romero de Torres admiraba a Velázquez, conocía perfectamente toda su obra y cita a la *Venus de Rokeby*. En una entrevista insistía en que casi toda la obra de Velázquez se encontraba en Madrid, pero algunos importantes cuadros estaban en el extranjero:

En el Louvre de París hay cinco cuadros pequeños, de los cuales seguramente uno nada más es auténtico y los otros apócrifos, o a lo sumo de Mazo⁴¹. En la National Gallery de Londres solo hay la *Venus del espejo* que fue adquirida a la Casa Richmond en 40.000 libras

⁴¹ Se refiere al discípulo y yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo. Su proximidad a Velázquez le permitió asimilar su estilo, a tal grado que hasta la fecha hay dudas sobre la atribución de varias obras.

esterlinas. No conozco Rusia, pero tengo noticia de que en el Museo del Hermitage, de Leningrado, hay algunas obras, muy pocas, de Velázquez. También en Dresden hay algunas telas pertenecientes a la primera época del pintor tales como *El vendedor de agua* y *La anciana friendo huevos*. En el Palacio Doria se encuentra el *Retrato del Papa Inocencio X*, firmado⁴².

Insiste el pintor en que todas esas obras habría que traerlas a Madrid y exhibirlas no en un museo, sino a una lujosa casa donde pudieran lucir debidamente.

Seguramente, el elemento más original de la composición de Velázquez es el espejo que sostiene Cupido. Venus está de espaldas, y en el cristal del espejo se refleja su rostro en forma abocetada, perdiéndose la parte baja entre las telas del lecho. Se puede ver, a través de este reflejo de su imagen, que la diosa no se está contemplando, pues vuelve la vista hacia afuera de la pintura, hacia quien la mira: el espectador del cuadro. Se ha comentado que con ello se muestra la conciencia de la representación, característica de Velázquez, como lo hace en *Las Meninas*. Romero de Torres adopta el mismo efecto en *El Pecado*. En esta obra, el espejo no está colocado directamente ante la cara de la pecadora, cuyo rostro, como el de la Venus velazqueña, también se ve borroso, y también dirige su mirada, no hacia su imagen en el espejo, sino hacia afuera del cuadro. Tanto aquí como en la *Venus* de Velázquez se plantea un juego a través de un espejo que nos lleva fuera de la escena y cruza la mirada de los retratados y la de los espectadores⁴³.

Indudablemente la idea del intercambio de miradas gustó al pintor cordobés, y en *Alegrías*, donde no hay espejo, hace otro experimento. La joven del primer plano, de espaldas, al volver la cabeza en *contrapposto* hacia el frente, también propone el encuentro de las miradas entre ella y el espectador que contempla el cuadro. Esta pose de *contrapposto* es y fue muy conocida a través de imágenes que presentan a la Virgen y el Niño Jesús girando la cabeza en un escorzo hacia fuera del cuadro para mirar al espectador. Tal *contrapposto* espacial del Niño se encuentra desde representaciones muy tempranas y es clave diferenciadora de las imágenes de la *Virgen de la humildad*: la representación artística de un misterio mariano en el que

⁴² Rafael Inglada, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴³ «Venus del espejo», de Diego Velázquez, El ojo del arte, <https://elojodelarte.com/biografias/venus-del-espejo-de-diego-velazquez>

María aparece sentada en el suelo o en un cojín bajo y con el Niño en su regazo⁴⁴.

PINTURA SIMBOLISTA Y REPRESENTACIÓN

Hay que recordar que Romero de Torres en varias obras que hemos citado, como en *Nuestra Señora de Andalucía* (1907), incluye su autorretrato con la mirada dirigida fuera de cuadro, hacia el espectador como para afirmar que se trata de una obra de arte de la cual él es el autor. Según Marcel Duchamp el arte lo completa el espectador, y en *Alegrías* Romero de Torres invita al espectador a que observe y participe. A través de la figura de Amalia completa en este cuadro su interpretación sobre la naturaleza de la representación y las posibilidades de la pintura. Insiste en la complejidad de las imágenes al incluir al espectador en un acto perceptivo y al pintor en un diálogo con él, planteando la pregunta ¿es el espectador el que observa, o es también la obra la que interpela al espectador?

Romero de Torres despreciaba lo fácil, y su diálogo con el o los espectadores de sus cuadros son una invitación a que comprendan, a que compartan, y también a que adivinen. Mallarmé insistía en que el misterio del Simbolismo no consistía simplemente en nombrar, sino en el placer de adivinar poco a poco; el identificar un estado del alma, mediante una serie de operaciones de desciframiento, pues «siempre debe haber un enigma en la poesía».

Moréas publicó el Manifiesto simbolista en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. En él, anunciaba que el simbolismo era hostil a «los significados simples, las declamaciones, el falso sentimentalismo y la descripción práctica», y su objetivo era, en cambio, «revestir el Ideal de una forma perceptible». Por ello, en el arte las representaciones de la naturaleza, las actividades humanas y todos los acontecimientos de la vida real no se sostienen por sí solas; son más bien reflejos velados de los sentidos que apuntan a significados arquetípicos a través de sus conexiones esotéricas⁴⁵. En

⁴⁴ La más antigua de las pinturas conservadas de esta tipología data de 1346 (Galería Nacional de Palermo), firmada por Bartolommeo Pellerano da Camogli, y fue desarrollada en gran parte de Europa, inclusive en España⁴⁴. Actualmente, hay varias imágenes con este tema en el Museo del Prado, por ejemplo, *La Virgen de la humildad* (ca. 1400), atribuida a Nicolau Pere, *La Virgen de la huilidad con donante*. Atribuido a Hermanos Serra y Ramón Destorrens, Siglo XIV.

⁴⁵ Jean Moréas, «Un Manifeste littéraire. Le Symbolisme», *Le Figaro, Supplément Littéraire*, N.º 38, sábado, 18 de septiembre, 1886, p. 150.

1891, Romero de Torres parece seguir estas premisas al definir en una entrevista lo que era el flamenco en su obra.

Yo soy un amante extraordinario ... del cante jondo. Puede decirse que el principal motivo inspirador de mis cuadros reside en la emoción trágica, atormentadora y doliente de ese hondo cantar andaluz, que más bien que cantar es una salmodia, una plegaria, una queja o un insulto. Mis cuadros son el producto más o menos genuino de esa emoción popular que yo he sentido durante toda mi vida⁴⁶.

Romero de Torres hacía pintura simbolista a su manera. Desde luego, en sus cuadros, el flamenco representa o proyecta la relación que tenía un grupo social con el mundo, pero también era una realidad espiritual y mística que iba más allá de lo físico. En vez de seguir un camino más convencional o más de moda, creó, a su manera, sus maravillosos cuadros en los que incluye fondos de paisaje casi surrealistas, su aprecio hacia los humildes, alegorizaciones, adaptaciones de formatos antiguos y «un enorme variedad de temas que va desde la transfiguración de pasajes evangélicos» a sensuales mujeres «bautizadas con nombres bíblicos hasta las motivaciones de angustia social sobre la mujer del más bajo estrato social prostituida, pasando por la mitificación simbólica de la copla y el baile flamenco»⁴⁷.

⁴⁶ Rafael Inglada, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷ Francisco Zuera, «La pintura de Romero de Torres», *Homenaje a Julio Romero de Torres, Organizado por el Banco de Bilbao en la sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Córdoba*, Córdoba, Banco de Bilbao, 1980, pp. 16-17.