

Adiciones al catálogo del pintor sevillano José María Romero

Additions to the Catalogue of the Sevillian Painter José María Romero

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

GI Laraña. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Calle de Laraña, 3. 41003 Sevilla

acabezas@us.es

ORCID: 0000-0001-9675-8964

MARÍA JOSEFA CARRO VALDÉS-HEVIA

Investigadora independiente

mariacarrovaldes1@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1956-6269

Recibido: 24/02/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Cabezas García, Álvaro / Carro Valdés-Hevia, María Josefa: “Adiciones al catálogo del pintor sevillano José María Romero”, *BSAA arte*, 87 (2021): 215-234.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.215-234>

Resumen: En este trabajo se aportan veinte obras inéditas al catálogo del pintor sevillano José María Romero. El conjunto mayoritario es de temática religiosa –una serie mariológica y varios cuadros de devoción–, y se localiza en la Casa Generalicia de la congregación del Rebaño de María (Cádiz). Hasta ahora de este grupo de obras solo se conocía un número muy reducido. Por último, aportamos un interesante y desconocido ejemplo del género pictórico en el que Romero fue auténtico maestro, el retrato, con un lienzo que representa al conde de Ybarra y que se conserva en una colección particular malagueña.

Palabras clave: José María Romero; Romanticismo; pintura; pintura religiosa; retrato.

Abstract: In this study, twenty unpublished works are incorporated to the catalogue of the Sevillian painter José María Romero. Most of them are religious works – a mariological series and several devotional paintings – and are located in the ‘Casa Generalicia’ of the congregation ‘El Rebaño de María’ (Cádiz). Until now, only a very limited number of them was known. Finally, we bring to light an interesting and unknown example of the pictorial genre in which Romero was an authentic master – the portrait –, with a canvas depicting the Count of Ybarra that is preserved in a private collection of Málaga.

Keywords: José María Romero; Romanticism; painting; religious painting; portrait.

En las últimas décadas se ha incrementado el conocimiento sobre el pintor romántico José María Romero López (Sevilla, 12 de mayo de 1816 – Madrid,

octubre de 1894), a la vez que se revalorizaba su producción en el mercado artístico.¹ La reputación de su trayectoria como pintor lo prueba el predominio que mantuvo en Sevilla (sobre todo en el campo del retrato oficial, familiar e infantil) durante poco más de una quincena de años, desde el final de la década de los cuarenta hasta 1867, fecha en la que se estableció en Cádiz, atraído por las notables oportunidades de negocio que presentaba entonces la llamada “Sirena del Océano”.² Su traslado allí fue consecuencia del crédito que había atesorado en Sevilla y de los contactos con conspicuos personajes de los que siempre gozó.³ Uno de los que se revelarían más importantes fue el de María Dolores Aguirre Larraondo (1840–1887), protectora del Instituto de Franciscanas del Rebaño de María⁴ desde sus inicios gracias a que su confesor, el padre Francisco de Asís Medina y Muñoz, era cofundador de la referida congregación. Como se ha apuntado en otras ocasiones, Aguirre Larraondo adquirió las pinturas de *Nuestra Señora del Carmen y Tobías y el ángel* presentadas por Romero, junto con seis retratos, en la Exposición de Cádiz de octubre 1860. Admiradora del estilo del artista, aprovechó que el pintor se afincara allí en 1867 para, a lo largo de la década de los setenta, encargarle un conjunto de casi treinta lienzos para su

¹ La bibliografía que lo ha estudiado globalmente, aportado datos a su biografía y obras a su catálogo, es la de Valdivieso (1981): 65-70; (1993): 352 y 353; (2002): 406-409; Fernández (1990); Valdivieso / Fernández (2011): 176-183; Cabezas / Carro (2018): 367-388; (2019): 1-8; Cabezas (2019): 45-47. Con un mejor conocimiento de su producción y estilo, han podido valorarse y ponerse en venta últimamente pinturas como *La Virgen María coronada por la Trinidad* (Segre, 3-7-2018, lote 150), *La Virgen del Carmen* (Barneby, 7-11-2018), el *Retrato de José Ramón de Orbeta* (Aragón subastas, 28-5-2019, lote 46; Aragón subastas, 18-12-2019, lote 94; Aragón subastas, 1-7-2020, lote 1054; y Aragón subastas, 16-12-2020, lote 80), *Salida de la iglesia* (Isbilya, 10-6-2020, lote 169), *El agua bendita* (Isbilya, 28-10-2020, lote 199) y la *Inmaculada Concepción* (Ansorena, 1-10-2020, lote 27; y Ansorena, 29-1-2021, lote 525).

² Quizá los hitos más destacados de su carrera hayan sido su desempeño, primero, como ayudante de pintura desde 1844 y, después, como profesor encargado de la clase de Trozos desde 1848 en la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, algo que posibilitó su nombramiento como académico de Bellas Artes desde 1850. El papel que desarrolló en la ciudad del Guadalquivir como una suerte de retratista oficial la ponderó Vicente Galán (1994): 100 y 101, algo que le permitió ser nombrado pintor de cámara de Isabel II en 1850, Cabezas / Carro (2018): 373, nota 28. A los negocios artísticos ultramarinos (primordialmente con Cuba), que se emprendían en Cádiz durante la centuria decimonónica alude Banda y Vargas (1982). Crespo (1999): 16 y 38, nota 6 recoge el dato de que cuatro de los quince cuadros de José María Romero que pertenecían a la colección del matancero José Manuel Ximeno pasaron al Museo Nacional de La Habana cuando se abrió en 1913.

³ A Cádiz fue atraído por parte de los círculos culturales de la ciudad: el 10 de julio de 1866 fue propuesto académico de pintura por Adolfo de Castro, Rafael Rocafault y Eduardo J. de Montalvo. Finalmente, ocupó el sillón XVII y tomó posesión de su cargo en febrero de 1867, Cabezas / Carro (2018): 373, nota 32. A los contactos que mantuvo con la ciudad portuaria (que se remontan a 1841), se suman los que disfrutó en Madrid desde 1840, donde los sevillanos Antonio María Esquivel y José Gutiérrez de la Vega prosperaban en el ambiente artístico dominado por los Madrazo y parecían promover, siquiera esporádicamente, el trabajo de José María Romero.

⁴ Fundado por la Madre María Encarnación Carrasco Tenorio en 1878, religiosa proveniente de la compañía de María de San Fernando.

oratorio privado, que, ulteriormente, pasaron al instituto –hoy Casa Generalicia (sita en la calle Costa Rica nº 5)–, por mandato testamentario de su antigua propietaria.⁵ El conjunto, cuyas pinturas fueron restauradas y, a veces, repintadas, por Francisco Fernández en 2001, fue dado a conocer y estudiado parcialmente,⁶ pero aún queda un interesante y meritorio grupo de lienzos de devoción (mayoritariamente mariana), que reúne las características estéticas de José María Romero y son buena muestra del modelo de pintura religiosa que se apreciaba en la España del último tercio del siglo XIX. Dejando al margen los lienzos ya señalados con anterioridad por estar estudiados, a continuación vamos a analizar diecinueve de los restantes. Y, por último, daremos a conocer un retrato hasta ahora inédito del conde de Ybarra, uno de los principales promotores del pintor en Sevilla, y que no hace más que redundar en el notable manejo que consiguió Romero en este género.

1. PINTURAS INÉDITAS DE JOSÉ MARÍA ROMERO EN EL REBAÑO DE MARÍA (CÁDIZ)

José María Romero López incursionó en varios géneros pictóricos (pintura de Historia, costumbrismo), pero resultó sobresaliente en el del retrato. Sin embargo, practicó poco el asunto religioso, por lo que la colección del Rebaño de María (de desigual formato y calidad a consecuencia de su dilatada realización en el tiempo), es la más importante de su producción en ese terreno, no solo por el número de piezas que la conforman sino por los valores estéticos que acumula.⁷ Si bien en los retratos se mostraba un tanto frío y pretendía ser riguroso y formal,⁸ en las pinturas de esta serie desplegó toda la sensibilidad que, extraída del llamado “estilo vaporoso” de Murillo, es magistralmente aplicada a la ternura

⁵ Todos estos datos fueron ofrecidos por Cabezas / Carro (2018): 374 y 375. Nosotros aportamos que Romero participó en la Exposición Regional de Cádiz de agosto de 1879 con las obras tituladas *Sacra Familia*, *San Antonio* y *Dolorosa*, que no resultaron premiadas, pero que debieron ser adquiridas entonces por la señora Aguirre al corresponder –en temática y cronología– con algunas de las que se incluyen en este artículo y que se encuentran, por tanto, en la citada Casa Generalicia, *Documentación relativa a la Exposición Regional celebrada en Cádiz en agosto de 1879*, véase Handle: <http://hdl.handle.net/10251/24235>

⁶ Cabezas / Carro (2018) dieron a conocer el conjunto, pero solo publicaron y estudiaron siete pinturas, quizá las de mayor atractivo narrativo: *Moisés bebiendo del pozo de Madián acompañado por las hijas de Jetró*, *Tobías y el ángel*, *Jesús curando a los ciegos de Jericó*, *Resurrección de Lázaro*, *La unción en Betania*, *Mensaje de la Resurrección* y *Descubrimiento de la Cruz por Santa Elena*.

⁷ Otras pinturas religiosas suyas bien conocidas son *El sueño de San Martín*, de colección particular sevillana, o *La última comunión de la Magdalena*, realizada en 1858, hoy depositada en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Reproducidas por Valdivieso / Fernández (2011): 183. Algunas más aporta y estudia Fernández (1990).

⁸ Para Banda y Vargas (1987): 14 “muestra una exquisita corrección, tanto de encaje como de dibujo como de color, en sus retratos”.

decimonónica de tipo burgués. Aglutina esta manera de pintar una amplia gama de colores vivos, dispuestos sobre el lienzo con brillos reflejados en los ropajes o en las pálidas encarnaduras de los personajes hasta el punto de que una visión general de la obra ofrece la impresión de estar esmaltada. También es crucial para Romero insertar las escenas representadas en un ambiente levemente nebuloso, próximo al *sfumato* leonardesco, que confiere el halo de mística religiosa con que nuestro pintor pretendía aproximarse en el plano estético a la imbatible aura que había hecho famoso a Murillo.⁹ Es cierto que, con todo lo anterior, el conjunto de lienzos no funciona hoy de la forma en que lo hacía cuando estaba distribuido por el oratorio privado de la señora Aguirre, sobre todo por la dispersión de los cuadros dentro del edificio, pero sirve aún como marco estético apropiado en la residencia de las religiosas, a las que ilustran y recuerdan algunos de los ejemplos de santidad adecuados para la renovación de la Fe.

1. 1. El ciclo de la vida de la Virgen

Si seguimos el orden propio del ciclo mariológico, en el corredor segundo del edificio se conserva el primero de los episodios: *El nacimiento de la Virgen* (60 x 45 cm), de pálido colorido y torpe composición. A continuación, *La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana* (83,5 x 62 cm) cuelga de las paredes del oratorio y, con mejor fortuna, muestra a María imitando a su padre –que descansa con un libro entre las manos–, al practicar sus primeras lecturas ante la atenta mirada de su madre, que ha dejado a un lado las labores de punto que realizaba. En el recibidor se puede contemplar el lienzo de los *Desposorios de la Virgen y San José* (83,5 x 62 cm) (fig. 1), este sí capaz de revelar todas las virtudes técnicas y los detalles de encanto que podía conseguir Romero abriantando las superficies y creando un ambiente mágico o de unción religiosa. En el interior de una estancia de impronta clasicista, los jóvenes San José y la Virgen se arrodillan sobre cojines e inclinan sus cabezas adornadas con coronas de flores, mientras unen sus manos derechas a la indicación del sacerdote que oficia la ceremonia sin apartar sus dedos de las fórmulas del libro que le sostiene un ayudante. A la izquierda varios personajes asisten al rito, mientras que en el lado opuesto los acólitos concurren en el altar sobre el que reposa el candelabro de siete brazos. La composición está presidida por la aparición de la Paloma del Espíritu Santo que, con los dorados destellos que emanan de su vuelo, bendice la unión como elemento necesario del plan divino.

De nuevo en el oratorio de la congregación se sitúa otro lienzo del mismo ciclo: *La Anunciación* (83,5 x 62 cm), apaisado y deudor de modelos murillescos. La Virgen, con introspección, es interrumpida en sus lecturas sobre el reclinatorio por la aparición del arcángel Gabriel que, transportado sobre una nube por

⁹ “Emoción empática” la define Freedberg y es aplicada a la imagen religiosa de Murillo por Navarrete (2017): 44.

angelillos, le anuncia la buena nueva elevando una de sus manos en un gesto teatral. La composición, que muestra un interior de reminiscencia clásica –con columnas sobre pedestales, cortinaje barroco y suelo ajedrezado–, se completa con la representación de la Paloma del Espíritu Santo que emana luminosa de un rompimiento de gloria.



Fig. 1. *Desposorios de la Virgen y San José*. José María Romero.
Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

Muy próximo a *La Anunciación* se conserva el lienzo siguiente, *Visita de la Virgen y San José a Santa Isabel y Zacarías* (83,5 x 62 cm), cuyo descuidado acabado pictórico se contrapesa con lo curioso de la disposición narrativa: sobre un fondo urbano de monumentales edificios, se abre en uno de ellos un vano por el que salen los ancianos Zacarías e Isabel a recibir en la escalinata a la joven pareja de recién casados, estrechando aquel la mano de San José –que acaba de descubrirse el sombrero–, y abrazando esta a la Virgen que, significativamente, se lleva su mano izquierda al vientre. Dos sirvientas de la casa comentan entre ellas el encuentro que acaba de producirse, que es también contemplado por una pedigüeña que se recuesta sobre los escalones recordando notoriamente algunos de los personajes secundarios de *Moisés haciendo brotar agua de la roca* (Murillo, iglesia del Hospital de la Santa Caridad, 1670). Un poco más abajo, en la zona ajardinada que se abre a la izquierda, un mulero se prepara para descargar

el equipaje de los recién llegados, mientras unas doncellas completan la escena. En la misma estancia puede contemplarse una *Adoración de los pastores* (83,5 x 62 cm), en casi todo parecida al cuadro que dedicó al mismo tema Murillo (The Wallace Collection, 1665-1670), pero, evidentemente, con colores mucho más planos y escaso refinamiento en el dibujo.¹⁰ Haciendo *pendant* se muestran inversamente en la composición *La presentación de Jesús en el templo* (83,5 x 62 cm) y *La circuncisión de Jesús* (83,5 x 62 cm), pinturas en las que, aunque los personajes están bien diferenciados con sus ropajes y los detalles de contenido y marco del cuadro son interesantes, el tratamiento de actitudes y rostro es bastante anodino. Muy distinta de los anteriores es *La adoración de los Reyes Magos* (83,5 x 62 cm) (fig. 2), que se expone en el recibidor.



Fig. 2. *La adoración de los Reyes Magos*. José María Romero.
Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

¹⁰ A buen seguro Romero no pudo contemplar muchas de las pinturas de Murillo de las que se valía para componer sus propios cuadros porque, en su gran mayoría, ya habían salido de Sevilla en los años de su formación. Es del todo probable que se basara en fotografías de las mismas, como muchos otros pintores que “se servirán de ellas como inspiración de composiciones, personajes, escenarios, en un camino que acabará desembocando en la creación de una estética fotográfica murillesca”, como apunta Pérez (2017): 102, 112 y siguientes, que advierte, además, que la imagen que ofrecía la fotografía era, en parte, una determinada tamización de la obra original de Murillo, algo que provocó, en no pocas ocasiones, su burda manipulación propagandística y publicitaria.

La adoración de los Reyes Magos está claramente inspirada en el famoso lienzo de Rubens del Museo del Prado, que probablemente Romero conociera desde sus primeras visitas a la corte al inicio de los años cuarenta. Conformando una obra mucho más compleja que las anteriores se arraciman junto al portal de Belén –levantado aquí, siguiendo el tradicional anacronismo al que recurre Romero con frecuencia, por medio de columnas gigantes–, casi una veintena de personajes, fastuosamente vestidos y figurados con esmero. A la izquierda, casi en penumbras, San José contempla la escena apoyado sobre un bastón. A su lado, la Virgen, ataviada con sus colores característicos y con rostro pálido y delicado, incorpora con cuidado al Divino Infante, del que parece salir toda la luz que inunda, suavemente, la composición. Melchor, abrigado con manto de armiño y arrodillado ante el Niño, le acerca una pieza de oro a sus manitas. Detrás, de pie, aparece Gaspar –venerable, calvo, con una larga barba y vestido con lustroso atuendo–, y espera junto al joven ayudante que le sostiene el cofre con la mirra. Por su parte, Baltasar, con turbante, mira al espectador mientras agita el incensario con el que va a perfumar a Cristo como Dios y Rey del Universo. Los demás personajes pertenecen al séquito de los magos y, aunque mezclados, por sus características, puede advertirse de cuál de los tres son sirvientes: hay dos con turbantes y otros dos con armadura, otros llevan antorchas encendidas, etc.

El siguiente suceso plasmado por Romero es el de *La huida a Egipto* (83,5 x 62 cm), colocado en el oratorio del edificio. Se trata de una simplista reducción del mismo asunto realizado por Murillo (Detroit, Institute of Arts, 1647-1650), con la sola (y no muy afortunada) aportación de incluir unos ángeles que, con flores, van indicando el camino a seguir por la Sagrada Familia en su fuga de la barbarie del rey Herodes. En la escalera segunda se sitúa el cuadro *La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito* (80 x 60 cm), inspirado en *La Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* (Murillo, París, Museo del Louvre, ca. 1660-1665). Existen algunas diferencias entre el modelo y la obra resultante, como la inclusión de la figura de San José –que mira la escena principal con actitud pasiva–, mientras que el rompimiento de gloria está aligerado y es menos solemne que el original, ya que no se figura al Padre Eterno, sino solo una cascada de ángeles que sostienen flores. El grupo principal de cuatro personajes –observado por el cordero– está dispuesto a la inversa que en el del maestro barroco y es más fútil en sus pretensiones de realismo, pero más generoso en dosis de sensiblería de tipo religioso. Debe ser la *Sacra Familia* que presentó en la Exposición Regional de Cádiz celebrada en agosto de 1879. Otra de las escenas es la de *Cristo entre los doctores* (83,5 x 62 cm), también colgada de las paredes del oratorio y, como todas las de ese ámbito, de formato apaisado. Entre sus mayores carencias se encuentra un dibujo descuidado y hasta tembloroso, mientras que en sus logros puede contarse el marco de arquitectura clasicista donde se hallan los personajes que, en distintas actitudes, discuten sobre las enseñanzas que Cristo acaba de

hacerles. En la zona derecha de la composición se percibe a San José y la Virgen, ya ancianos, que hallan a Cristo en el templo después de haberlo perdido.



Fig. 3. *María confortada por los ángeles al pie de la cruz*. José María Romero. 1879.
Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

Como último capítulo de la vida de la Virgen se debe contar la pintura de *María confortada por los ángeles al pie de la cruz* (100 x 80 cm) (fig. 3), instalada en la escalera segunda. Recuerda en parte a la *Piedad* del ciclo de capuchinos

(Murillo, Sevilla, Museo de Bellas Artes, *ca.* 1665-1668), pero aquella difiere de esta en que la Dolorosa no sostiene a Cristo muerto en su regazo, sino que es más bien una Soledad, sufriente en la tarde del Viernes Santo y sedente en un oscuro páramo cercano al Monte Calvario, que se percibe a la izquierda con las tres cruces desnudas. María une sus manos a la altura del pecho y levanta sus ojos al cielo buscando refugio en Dios que, por medio de un rompimiento de gloria, parece escucharla al mandarle a un ángel confortador que la abraza con dulzura, algo que no puede paliar en absoluto el dolor que se manifiesta a través del macilento rostro de la Madre de Cristo. A su lado se disponen dos ángeles pasionarios que sostienen la corona de espinas, el INRI de la cruz, los tres clavos y, por último, el recipiente lleno de vinagre con el que quisieron dar de beber a Jesús los soldados romanos en el momento de su crucifixión. Este, como casi ningún otro de los cuadros de carácter narrativo, resalta los valores de sentimentalismo religioso que demandaba la comitente de los mismos y que se adecuó a la perfección al uso posterior que han tenido en la casa de las religiosas. Debe ser otra de las pinturas presentadas por Romero en la Exposición Regional de Cádiz celebrada en agosto de 1879.

1. 2. Otros cuadros de devoción

Independientes del ciclo narrativo de la vida de la Virgen, se encuentran en la misma Casa Generalicia otros cuadros realizados por José María Romero para la señora Aguirre, que no solo perseguían un fin catequético, como los anteriores, sino que intensificaban la devoción y apoyaban las oraciones que podían aflorar en su casa, situando a la Virgen, Cristo y distintos santos como absoluta referencia. Para ello, nuestro pintor utilizará modelos del pasado a través del filtro de Murillo o encarnará con acierto otros más contemporáneos.

En el grupo de los primeros debe incluirse *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* (105 x 75 cm), colgada de una de las paredes del pasillo de celdas y que deriva de esquemas barrocos, ahora con figuras monumentales y un tanto toscas.¹¹ También la muy superior *Virgen entregando el Niño a San Antonio de Padua* (80 x 60 cm) (figs. 4-6), que se halla en el recibidor y que probablemente sea de las mejores pinturas religiosas de Romero. Lo es por representar como pocas el latente murillismo que, desde Sevilla, se había transmitido a toda Europa causando furor entre los coleccionistas.¹² Efectivamente, en esta pintura Romero despliega la destreza que le valió el sobrenombre de “Murillo del siglo XIX” y une elementos de distintas pinturas de este con gracia y amable sentido religioso. Así, en medio de un clima nebuloso

¹¹ Hay otra versión del mismo tema (115 x 175 cm, *ca.* 1870) y firmada por Romero en la residencia de ancianos de las Hermanas de la Cruz de Jerez de la Frontera. Agradecemos la identificación a Manuel Oteo de Lombardini (1916-2013).

¹² Muchos de estos aspectos los estudió García (2017) y, más recientemente, Japón (2018).

que no permite identificar el ámbito de la cabaña de las cercanías de Verona en la que se produjo el hecho milagroso el 19 de mayo de 1231 y gracias a un rompimiento de gloria muy bien resuelto, aparece la Virgen e interrumpe las lecturas que hacía el santo sobre una ruda piedra disponiéndose a depositar, suavemente, al Niño entre los brazos del lisboeta. Este contempla arrobado la aparición y, tímido, se ofrece a serpreciado sostén. Es cierto que determinados detalles –el libro, las flores, la postura de Cristo– recuerdan a las dos versiones más conocidas de *San Antonio con el Niño* provenientes del ciclo de capuchinos (Murillo, Sevilla, Museo de Bellas Artes, ca. 1665-1668), pero, formalmente, es más cercano a las algo posteriores interpretaciones de colección particular sevillana (Murillo, ca. 1670-1680) y colección particular londinense (Murillo, ca. 1670-1680) y del Museo Estatal del Hermitage de San Petersburgo (Murillo, ca. 1670-1680).¹³ Debe tratarse del *San Antonio* mencionado en la relación de pinturas presentadas en la Exposición Regional de Cádiz celebrada en agosto de 1879.



Fig. 4. *Virgen entregando el Niño a San Antonio de Padua*. José María Romero. 1879. Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

¹³ Reproducidas por Valdivieso (2010): 498 y 499.



Figs. 5-6. Detalles de la *Virgen entregando el Niño a San Antonio de Padua*. José María Romero. 1879. Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

En esa misma lógica de inspiración y aprecio del gusto murillista debe entenderse *La Virgen del Rosario o de Belén* (100 x 70 cm) (fig. 7), que se guarda en la llamada clase bonita de la sede de la congregación. De carácter más abocetado, no toma como referencia una sola pintura de Murillo, ya que, como hemos apuntado en algunas de las obras anteriores, son varias las utilizadas por Romero para un mismo cuadro. Entre las que puedan advertirse deben encontrarse las del mismo asunto de la Galleria Palatina di Palazzo Pitti de Florencia (Murillo, *ca.* 1650), del Museo del Prado (Murillo, 1655-1660) o The Wallace Collection de Londres (Murillo, *ca.* 1660-1665).¹⁴ El resultado es una bella composición en el que la Virgen, que se propone ofrecerle una granada al Niño, mira al espectador como intercesora de las almas cristianas. Las figuras no son muy expresivas, pero están rodeadas por cabezas de querubines y el fondo permanece lo suficientemente difuminado para que no pueda identificarse de manera concreta, con lo que se recrea, de nuevo, ese ambiente tan favorable a la devoción que, partiendo de Murillo, Romero consigue adaptar perfectamente a la religiosidad propia del siglo XIX.

¹⁴ Reproducidas por Valdivieso (2010): 281, 332 y 368.



Fig. 7. *La Virgen del Rosario o de Belén*.
José María Romero.
Casa Generalicia
del Rebaño de María.
Cádiz

El grupo de pinturas de asunto o motivo más contemporáneo debe formarse por la *Aparición de la Virgen a unos niños o Virgen de la Salette* (150 x 120 cm) (fig. 8), que se conserva en la salita del edificio, un espacio de descanso e intimidad en el que puede ser muy adecuado reflexionar sobre el episodio representado. De hecho, toma su nombre de la aparición de la Virgen a unos niños –Melania y Máximo, de quince y once años de edad–, en La Salette (Grenoble, Francia). Los pequeños eran pastores y contaron que se les apareció la Virgen mientras cuidaban de su rebaño de ovejas el 19 de septiembre de 1846. María – que, según recogen las fuentes periodísticas, iba ornada de flores llevando un gran crucifijo sobre el templo y se abrigaba con un chal rubí y un delantal dorado –, les hizo unas revelaciones en su propio idioma con objeto de que fueran difundidas

entre sus vecinos, referidas, sobre todo, al pecado de blasfemia y a la asistencia escasa que conseguía la misa dominical. Esta mariofanía fue considerada muy pronto auténtica por la Iglesia, celebrándose su solemnidad cada 19 de septiembre y difundiéndose esta devoción por la España de la segunda mitad del siglo XIX.¹⁵ A tenor de la abundante información de la que podría disponer en el momento de realización de esta pintura, Romero representa el suceso en un paraje abierto y donde, sobre una roca, la Virgen se aparece a los pastorcillos, que, embelesados con las manos juntas y arrodillados, oran ante Ella. Coloca el artista un fondo de paisaje rural muy desdibujado por la densa atmósfera, utilizando un tono muy dibujístico con pincelada compacta y rígida.



Fig. 8. *Aparición de la Virgen a unos niños o Virgen de la Salette*. José María Romero. Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz



Fig. 9. *Virgen del Carmen*. José María Romero. 1860. Casa Generalicia del Rebaño de María. Cádiz

También en este apartado funciona con entidad una encomiable *Virgen del Carmen* (135 x 100 cm) (fig. 9) que preside la mencionada clase bonita y que actuó como determinante carta de presentación de Romero para con la señora Aguirre cuando la expuso (junto con el *Tobías y el ángel* de la misma colección y otras seis pinturas), en la Exposición gaditana de 1860. Está realizada con gran cuidado de ejecución y colorido y refleja un rostro muy bello para la Virgen y

¹⁵ Existe un lienzo con el mismo tema (180 x 125 cm), pero de escaso nivel artístico, en la parroquia de Santa Catalina de Sevilla, Martínez (1997): 466.

una encantadora actitud corporal del Niño, que juega con el extremo del escapulario que sostiene su Madre. Naturalmente, va vestida con los colores característicos de su advocación, que están admirablemente mezclados con la calidez del ambiente en el que se hallan las figuras –un fondo neutro que prescinde de los detalles accesorios–, solo iluminado por los dos grupos de cabezas de querubines que completan los ángulos superiores. Los nimbos sobre las cabezas son muy refinados, como limpia energía que emana de la divinidad y la suprema santidad –respectivamente–, y la plasmación de los ropajes es verdaderamente loable, cercana a los mejores ejemplos de Zurbarán en el tratamiento de los pliegues y en su acusado realismo. Sin duda, esta puede ser considerada como una de las mejores pinturas religiosas de José María Romero.

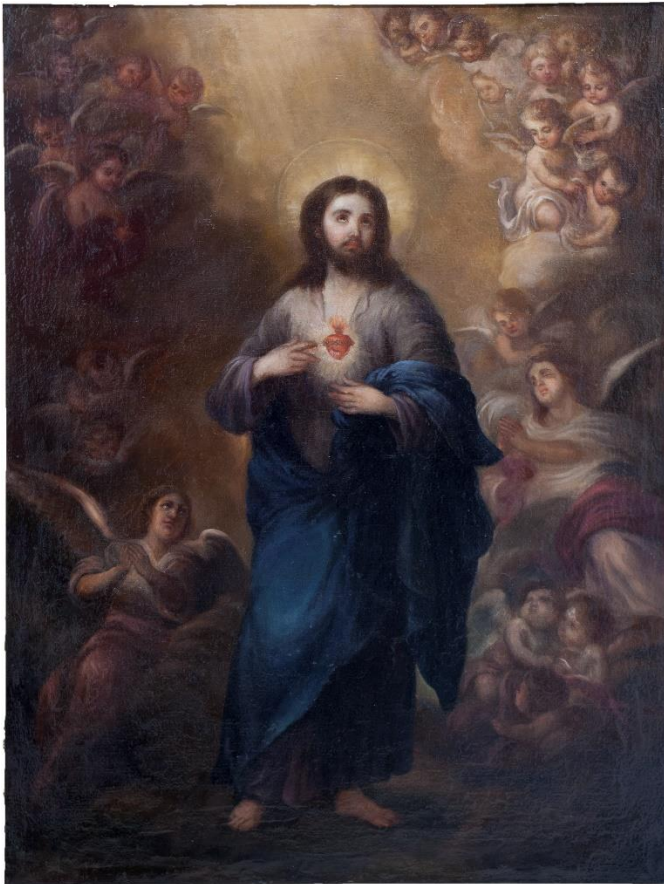


Fig. 10. *Sagrado Corazón de Jesús.*

José María Romero.
Casa Generalicia
del Rebaño de María.
Cádiz

En la escalera segunda se dispone un cuadro de formato menor: el *Sagrado Corazón de Jesús* (80 x 60 cm) (fig. 10), que, de nuevo, vuelve a mostrarnos las desigualdades de la pintura de Romero: en el centro de la composición la efigie

de Cristo, descubriéndose de su manto azul y abriéndose la túnica grisácea por entre la que brilla su corazón incandescente y coronado de espinas. Sobre la figura, dibujada con deleite, se derrama un haz de luz y el resultado es devoto y fervoroso. Sin embargo, los grupos de ángeles de distintos tamaños que la rodean están solo abocetados y trabajados con premura y algunos de ellos restan calidad a la composición. En cualquier caso, como consumado traductor de la religiosidad decimonónica, Romero no podía pasar sin haber plasmado en esta obra una de las grandes devociones de la mencionada centuria.¹⁶

Como ha podido comprobarse con relativa extensión, el estilo de pintura religiosa de Romero es muy particular: las más veces las caras de sus vírgenes son trasunto de las de Murillo, al igual que sus formas y colorido, siendo este brillante, cálido y luminoso. Otras, aprovecha modelos de aquel y los combina con figuras originales suyas, pero siempre poniendo de manifiesto un ambiente intimista y dulce, circunstancia que posibilita con una destacada iluminación de los personajes centrales, dejando el resto en una suave penumbra y abocetando los elementos de la escena que no pasan de ser accesorios.

2. UN RETRATO INÉDITO DE JOSÉ MARÍA YBARRA EN UNA COLECCIÓN PARTICULAR (MÁLAGA)

Rubricando la premisa de que Romero fue, por encima de todo, un escaso cultivador del tema religioso y, por el contrario, un perfecto retratista,¹⁷ queríamos dar a conocer en este estudio un retrato inédito de su producción. Efectivamente, en una colección particular de Málaga se conserva un notable *Retrato de don José María Ybarra* (120 x 80 cm) (fig. 11), firmado en un pormenor del lienzo “J. M^a Romero” (fig. 12). Supone, por tanto, un ejemplo más de los muy sobresalientes que, en el campo de la retratística, nuestro pintor tributó a uno de sus principales mecenas sevillanos.¹⁸ Efectivamente, José María de Ybarra y Gutiérrez de Caviedes (1816-1878) fue el primer conde de ese título,

¹⁶ Se conservan otras dos versiones del mismo tema de la mano de Romero. Una en el convento de Santa Paula de Sevilla, pero en esta ocasión se representa a Cristo de tres cuartos de su figura. Otra, más parecida en formato y composición a la gaditana, en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, donde su hija menor, María Dolores (1846-1910), profesó en 1883. Esta circunstancia hizo posible la identificación de la autoría del lienzo, ya que sobre el mismo reza la inscripción “En recuerdo del padre de la madre San Francisco Javier, que él lo pintó” como advirtieron Valdivieso / Morales (1980): 171.

¹⁷ Así lo expresan Valdivieso / Fernández (2011): 177.

¹⁸ Para este comitente Romero pintó el *Retrato de los hijos del conde de Ybarra* (1852, Sevilla, colección particular), el *Retrato de doña María Dolores* (ca. 1856-1858, Sevilla, colección particular), reproducidos en Valdivieso / Fernández (2011): 177 y 178, pero también la versión del Museo de Bellas Artes de Sevilla reproducida en Izquierdo / Muñoz (1990): 249 y una réplica inédita del mismo cuadro, algo posterior (Sevilla, colección particular, 123,5 x 100 cm); y el *Retrato de don Ramón González* (Valdivieso / Fernández, 2011: 177). Sobre la relación del pintor con este conspicuo personaje escribieron Ybarra / Ybarra (1984): 151.

abogado y consejero togado del Tribunal de Cuentas, además de académico de Bellas Artes y protector de determinados pintores sevillanos, no solo con la comisión de cuadros, sino promocionándolos ante otras familias que pudieran requerirlos, afincadas en Sevilla o fuera de ella. En el primer grupo estarían los nombres de Tomás Murrieta, Fermín de la Puente, su hermano Gabriel o Mariano Artacoz. En el segundo se contaría a doña Beatriz, viuda de Uribarren y residente en París, que solicitó a Ybarra encargase a Romero dos copias de *La Virgen con el Padre Eterno*, refiriéndose con seguridad a la *Inmaculada del Padre Eterno* (Murillo, Museo de Bellas Artes de Sevilla, ca. 1668-1669), debiendo ser del mismo tamaño y precio que la que había realizado nuestro pintor para el propio conde.¹⁹ Algo más tarde se recibe una carta de dicha señora agradecida por haber sido atendido su encargo.²⁰



Fig. 11. *Retrato de don José María Ybarra.* José María Romero. Colección particular. Málaga

¹⁹ Ybarra / Ybarra (1984): 67.

²⁰ *El Porvenir*, 15 de agosto de 1860.



Fig. 12. *Retrato de don José María Ybarra* (detalle). José María Romero. Colección particular. Málaga



Fig. 13. *Retrato de don José María Ybarra* (detalle). José María Romero. Colección particular. Málaga

Aquí el retratado posa delante de una mesa y se muestra de tres cuartos, con un vestuario correctamente interpretado a base de pequeñas y limpias pinceladas que permiten una buena interpretación de las calidades de los tejidos. La pajarita, la blanca camisa, el chaleco, la levita, el anillo, el reloj de bolsillo, la hojilla que sostiene en la mano y los quehaceres que el retratado parece haber dejado interrumpidos en la mesa que se ve al fondo, ubicada en una columnata abierta a un jardín, son frecuentemente elementos que denotan poder, riqueza, prestigio y dinero, algo rubricado por la expresión concentrada del conde, como si no pudiera dejar de ocuparse, mentalmente, de la resolución de los problemas en curso (fig. 13).

Fue costumbre en Romero realizar sus retratos siguiendo directamente el tipo cortesano de cuño francés, al modo de Winterhalter, practicado por eminentes españoles como Federico de Madrazo, Esquivel o Gutiérrez de la Vega, activos en la corte y relacionados con nuestro pintor. En todo caso, siempre intentó reflejar la personalidad de los retratados añadiendo a su conseguida condición de fisonomista los detalles que aportaban información, contenido y prestigio a los protagonistas de los cuadros dejando constancia de sus aficiones o profesión por medio de la colocación de una serie de objetos simbólicos en los fondos parcialmente neutros, ciertamente neblinosos y realmente sugerentes. Además, estos fondos pueden considerarse perfectamente conjuntados con la figura del propio retratado como más dado a la interpretación total del espíritu interior que anima al personaje que como simple marco en donde situar la figura. Parece Romero querer proponer un mejor entendimiento del asunto, no solo mediante la imposición visual de una fisonomía, que poseía ya de por sí una sólida presencia, sino a través de una lectura personal que atendía también a la reflexión e interiorización del mensaje plástico, casi siempre presidido por la serenidad y la tranquilidad. A ello contribuyen los rostros que, como este del conde de Ybarra, están resueltos de manera muy minuciosa, con riguroso dibujo académico. En definitiva, supone este un ejemplo destacado del ideal de belleza y presencia masculina, de clase, que querían resaltar los románticos del momento gracias a la pintura de retrato. Es muy posible datar este en torno a la década de los cincuenta, en las mismas fechas, por tanto, que entregó al conde otras versiones documentadas.²¹

CONCLUSIONES

Las aportaciones pictóricas al catálogo de José María Romero propuestas en estas páginas sirven para acrecentar el nombre del pintor e impulsarlo en su consideración como uno de los más importantes salidos de la Sevilla decimonónica y uno de los que gozaron de mayor éxito en España, no solo por su actividad en la ciudad del Guadalquivir –donde disfrutó de preeminencia entre la muerte de Andrés Rossi, al final de los años cuarenta, y su marcha a Cádiz en el curso 1866-1867–, sino también por la que desarrolló en “La Tacita de Plata”, donde fue reconocido como académico, concurrió a algunas exposiciones y se lucró del comercio local y ultramarino. Allí acometió el que sería el conjunto de pinturas religiosas más numeroso e importante de su vida, realizado a lo largo de casi dos décadas y adquirido de forma paulatina primero y conservado después por una misma coleccionista, la señora Aguirre. Esta dama donó las piezas tras

²¹ Ambos se conservan firmados en colecciones particulares sevillanas, uno mide 109 x 133 cm y otro 123,5 x 100 cm. Este personaje también protagoniza un interesante retrato de grupo titulado *El conde de Ybarra y su familia visitando una galería pictórica* (Sevilla, Colección Cajasol, 1856), realizado por Francisco de Paula Escribano y reproducido en Valdivieso / Fernández (2011): 185.

su muerte a la congregación del Rebaño de María, institución que lo custodia desde entonces en su Casa Generalicia. Al final de su vida, viudo Romero y con sus hijas mayores de edad, desarrolló una etapa de cierto nomadismo entre estas ciudades y la capital, en la que finalmente murió, sin duda después de atender importantes encargos y transitar por el camino que habían dejado trazado sus paisanos y referentes pictóricos: Antonio María Esquivel y José Gutiérrez de la Vega. Igualmente, con estas adiciones pretendemos continuar ahondando en la comprensión de la obra de Romero, un interesante difusor del gusto murillista decimonónico, primordialmente en el plano de la pintura religiosa, de la que ofrecemos aquí algunos de sus mejores exponentes. Y, por último, queremos poner de manifiesto el impulso que supo darle al género del retrato, lleno de mesura y sosiego, como demuestra el del conde de Ybarra que aquí se publica por primera vez, hasta el punto de concluir que Romero puede pasar por ser el perfecto figurinista de los tipos más característicos de la egregia sociedad española, desde los Borbones hasta los nobles y terratenientes que trabajaron por la regeneración industrial y la Restauración monárquica en un periodo especialmente convulso como fue el de los comedios del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Banda y Vargas, Antonio de la (1982): “El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX”, *Goya*, 169-171, 52-58.
- Banda y Vargas, Antonio de la (1987): *Un siglo de arte sevillano* (catálogo de exposición.). Dos Hermanas, Ayuntamiento de Dos Hermanas.
- Cabezas García, Álvaro (2019): “En la senda de Murillo”, en Álvaro Román Villalón (com.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora* (catálogo de exposición). Huelva, Diputación Provincial de Huelva, pp. 30-47.
- Cabezas García, Álvaro / Carro Valdés-Hevia, María Josefa (2018): “Nuevas aportaciones a la vida y obra del pintor José María Romero (1816-1894)”, *Laboratorio de Arte*, 30, 367-388.
- Cabezas García, Álvaro / Carro Valdés-Hevia, María Josefa (2019): “*El tránsito de la Magdalena*. Infortuna crítica sevillana de un lienzo de José María Romero del Museo de La Habana”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 65-004, 1-8.
- Crespo, Manuel (1999): “Un siglo de pintura española en el Museo Nacional de Cuba”, en Olga López Núñez *et alii* (com.): *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX. Museo Nacional de Cuba* (catálogo de exposición). Salamanca, Caja Duero, pp. 15-39.
- Fernández López, José (1990): “El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero”, *Laboratorio de Arte*, 3, 199-208.
- García Felguera, María de los Santos (2017): *La fortuna de Murillo*. Sevilla, Diputación de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla [ed. original: Sevilla, Diputación de Sevilla, 1989].
- Izquierdo, Rocío / Muñoz Rubio, María del Valme (1990): *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*. Sevilla, Junta de Andalucía.

- Japón, Rafael (ed.) (2018): *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada, Universidad de Granada.
- Martínez Alcalde, Juan (1997): *Sevilla Mariana*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones.
- Navarrete Prieto, Benito (2017): *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid, Cátedra.
- Pérez Gallardo, Helena (2017): “Murillo en la fotografía del siglo XIX: razones para una estética del sentimiento”, en Benito Navarrete Prieto (ed.): *Murillo y su estela en Sevilla* (catálogo de exposición). Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, pp. 101-120.
- Valdivieso, Enrique (1981): *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla.
- Valdivieso, Enrique: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Galve.
- Valdivieso, Enrique (2002): *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, 3ª ed. Sevilla, Guadalquivir Ediciones.
- Valdivieso, Enrique (2010): *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, Ediciones El Viso.
- Valdivieso, Enrique / Fernández López, José (2011): *Pintura romántica sevillana*. Sevilla, Fundación Sevillana Endesa.
- Valdivieso, Enrique / Morales, Alfredo J. (1980): *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones.
- Vicente Galán, Eva (1994): *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada, Universidad de Granada.
- Ybarra Osborne, Eduardo / Ybarra Hidalgo, Eduardo (1984): *Notas sobre José María Ybarra, primer conde de Ybarra*. Sevilla, Hijos de Ybarra.