

JUAN ROMERO: PINTOR DE LO MARAVILLOSO

JUAN ROMERO: PAINTER OF THE WONDERFUL

POR FERNANDO MARTÍN MARTÍN
Universidad de Sevilla. España

El presente texto tiene como objetivo principal el estudio iconográfico e iconológico de la obra del pintor sevillano Juan Romero (Sevilla 1932), artista que a lo largo de seis décadas ha trazado una encomiable trayectoria en la que ha demostrado no sólo tener un lenguaje específico e identidad, sino ante todo tener un mundo propio, distintivo pleno de aportación y creatividad por lo que le hace ser uno de los autores más importantes en el panorama artístico español actual.

Palabras claves: Naif, mágico, mandalas, visiones, poético.

The current article has as the main objective the iconographic and iconological study of the work of painter Juan Romero (Seville 1932), an artist who over six decades has developed a commendable track in which he has shown not only to have a specific language and identity, but above all create a world of his own with its own distinctive contribution and full of creativity making him one of the most important artists in the Spanish art scene today.

Keywords: Naif, magical, mandala, visions, poetic.

“Yo no soy un insecto, ahí creo que está la respuesta de por qué yo pinto. Yo sé que no soy un insecto, pero cuando me observo un poco, me doy cuenta que no estoy muy lejos... De lo que si estoy convencido, es de que me encuentro en una sala de espera donde cada cual ocupa su tiempo como puede, yo lo ocupó pintando”.

Como bien y lúcidamente afirmara, el escritor y amigo entrañable de Juan Romero, Feliciano Fidalgo, a propósito de la memorable exposición antológica organizada en el Real Alcázar de Sevilla en 1981, es referencia común por parte de cuantos se han acercado a la obra de Romero en calificarlo como “naif”, atendiendo a la ingenuidad formal con que expresa su singular universo; pero nadie, como nos decía Feliciano, aclara qué clase de “naif es el que cultiva con tanta sabiduría y nos ofrece el artista sevillano, dado que su práctica, si bien posee un inequívoco espíritu “naif”, poco tiene que ver con los denominados “primitivos modernos” capitaneados por el admirable Rousseau, hacedor de convertir lo cotidiano en extraordinario al que por cierto homenajeará “*Salut monsieur Rousseau*” 1985, y demás seguidores como Seraphine, Bombois,

Vivin, Bauchant etc... autores todos que pintaron sin haber pasado por una escuela, ofreciendo desde su mirada incontaminada lo que le rodeaba y atraía.

No, Juan Romero no es un pintor autodidacta, antes al contrario, es un artista de sólida formación como lo certifica el hecho de haber pasado por Artes y Oficios en la Escuela sevillana de Santa Isabel de Hungría. Dueño de un lenguaje propio, con identidad e identificable, plasmado en un mundo mágico, en el que se transcriben historias maravillosas pobladas por criaturas y personajes fantásticos en un contexto de fábula dentro siempre de un fascinante y refulgente cromatismo. Obra resultado de recuerdos, impresiones y emociones sentidas, que promueven una realidad amable, caprichosa y ligada a un cosmos imaginario, que no por ello y en ocasiones, se inspira directamente en un entorno inmediato siendo interpretado con peculiar sensibilidad y belleza. Todo ello realizado desde un sabio oficio que guarda fielmente las reglas que parecen exigir lo correcto, con aplicación semejante a la labor artesana de un tapiz. Juan Romero ante el lienzo en blanco, comienza en un punto determinado con una pincelada pequeña que le lleva a la siguiente, y de manera paulatina va inundando poco a poco toda la superficie, a la vez que de modo simultáneo van emergiendo los protagonistas de una historia; una historia densa y prolija en protagonistas que a veces llega a lo que se conoce como horror al vacío.

Juan Romero en su dilatada trayectoria ha cultivado todos los géneros temáticos y técnicas en diferentes soportes, sea dibujo, lienzo, obra gráfica, cartelística, escenografía e incluso el objeto tridimensional, aspecto éste no exclusivo y frecuente en el medio artístico, sin embargo, lo que distingue a este autor es su manera de abordarlas, su creatividad plural, manteniendo una fidelidad lingüística; un estilo que con el tiempo ha logrado la excelencia y voz propia, recreando argumentos por los que se conoce y distingue, un repertorio variado decantado gradualmente desde sus orígenes, no impidiendo que los mismos temas adquieran nuevas y sorprendentes versiones.

Teniendo en cuenta todo ello, nos proponemos trazar una suerte de inventario o “diccionario iconográfico” por el que discurre la sugestiva y simbólica genealogía de sus representaciones.

FISONOMÍAS CONCRETAS

Dentro de la vasta producción de Juan Romero, el retrato no ha sido uno de los géneros más habituales. Debemos remontarnos a los años de formación en la escuela de Santa Isabel de Hungría, cuando encontramos sus primeras realizaciones en este ámbito. En este sentido hay que recordar dos autorretratos, uno en grafito y carboncillo fechado en 1950 centrado en el rostro, y otro de medio cuerpo frontal efectuado a los veintitrés años en 1955, en donde se nos muestra con semblante serio y portando una camisa a cuadros. Retratos propios de los ejercicios de los años de aprendizaje en el que el artista toma la figura humana como modelo. De estos mismos años es el encantador y exclusivo retrato de “*Teresita*” 1954, niña con trenzas que dirige su mirada hacia un lado poniendo su atención en algo que el espectador no percibe, obra que da constancia por

otra parte del magisterio ejercido por Miguel Pérez Aguilera en referencia a su famosa serie dedicada al retrato infantil. También por estos años capta en un primer plano el de su amigo y compañero “*Paco Cortijo*” 1956, con un cromatismo más sobrio que el de “*Teresita*” y el contorno del rostro más acentuado en su utilización del trazo negro.

Inspirándose en una de las tradiciones más populares vividas en sus primeros años parisinos con motivo del día de reyes y su famoso “roscón” con sorpresa y corona de cartón al agraciado, Romero realizará una serie de cuadros que tienen como protagonista la figura del rey, siendo entre ellos el más notable por su significado el titulado “*Claudine avec Philip II*” 1959, en el que aparecen la mujer del artista acompañada con el rey prudentemente ataviado según la época. Retrato doble e imaginario con sesgo irónico que parece parodiar las representaciones áulicas por parejas. La iconografía del monarca tendrá sus variaciones en composiciones como “*Gaspar roi*” 1959 o el humorístico “*Le roi en vacances*”, dibujo a tinta en el que la sedente figura regia aparece rodeada de gatos. Con posterioridad, y desde un punto completamente distinto volverá al retrato, esta vez en forma de homenaje a personas significativas del mundo del arte y la literatura como el mencionado *Rousseau, Pierre Bonnard, o el Mo Bertaud* que datan de principios de los noventa teniendo como soporte el papel y hechos en tinta china evidenciando en ellos, tanto el dominio técnico como su habilidad para captar el parecido de los protagonistas.

OBJETOS INANIMADOS: DEL BODEGÓN AL ESPLENDOR FLORAL

De la misma manera que el retrato, incluso más, las denominadas naturalezas muertas constituyen uno de los temas preferentes en los inicios de buena parte de los pintores como una consecuencia de la asidua práctica en su paso por las aulas. El bodegón configurado por un conjunto de objetos inanimados reunidos arbitrariamente y dispuestos de modo premeditado, se erigen en objetivo primordial de análisis y fijación compositiva en un espacio, exigiendo al pintor una representación verosímil del modelo atendiendo al volumen y contrastes a partir del uso adecuado del color, basta recordar al respecto el bodegón significativamente titulado “*Estudio del curso 51-52*”.

De sus comienzos parisinos tenemos varios ejemplos de bodegones “concebidos convencionalmente” y realizados en diferentes técnicas, como “*Chez les flateau*” 1958 en tinta china o “*Nature morte chez le flateau*” 1959, tinta y collage. El primero monocromo, utilizando el fondo blanco del papel como contraste, el segundo en color representando una cafetera y un cesto de frutas. En ellos se destacan dos elementos que en un futuro tendrán un amplio desarrollo en su pintura, nos referimos sobre todo al sentido decorativo aquí representado por la cenefa de flores del mantel donde descansa el centro floral, y el empleo del collage como experiencia investigadora en el tratamiento de materiales ajenos a los medios habituales de la pintura.

“*Nature morte de la table jaune*” 1959, es un óleo en el que aparecen esquemáticamente diferentes motivos, alimentos y recipientes, en los que volvemos a resaltar la inclinación puesta por el pintor en el ornamento decorativo del jarrón; este cuidado por

el ornato, es reiterativo y visible en muchas de sus composiciones, constituyendo uno de sus rasgos más sobresalientes. Siguiendo con la misma temática, destaca el precioso “*Bodegón Oriental*” realizado entre 1991-1993. Cuadro de pequeño formato representando diferentes tipologías de vasijas minuciosamente decoradas junto a una globulosa tetera, todo ello expresado en una delicada gama de colores aplicada individualmente en cada uno de los motivos representados. Es curioso advertir en esta pequeña y bella composición, una las características de la personalidad metódica y ordenada del artista en su modo de trabajar, nos referimos a la precisión y voluntad de escribir en la propia obra el comienzo y su terminación, amén de la firma, dando cuenta, como en este caso específico la duración de tres años entre su comienzo y su finalización e incluso la ciudad donde fue realizada.

En la taxonomía iconográfica del bodegón, es de especial relevancia, los clasificados como florales, exentos de todo dramatismo y sobresaliendo por la belleza y riqueza formal existente en su rica variedad botánica. Juan Romero aprovechando sus excepcionales cualidades coloristas –sin duda uno de los mejores entre los artistas españoles actuales– nos ha dejado espléndidos ejemplos desde su singular lenguaje y sensibilidad, rasgos estos que alcanzan auténtica categoría distintiva en su quehacer plástico. Desde una concepción formal planimétrica, sus jarrones florales se nos muestran a veces como mandalas de contornos irregulares y expresivos que sobresalen de un fondo caleidoscópico integrado por pequeñas grafías o círculos, generando una atmósfera mágica que realza el ramo de flores, flores y plantas inexistentes en los manuales botánicos, pues pertenecen a la especie de lo extraordinario, las cuales se rigen por una naturaleza inédita cuya propiedad tiene a la hermosura como atributo principal “*Flores incas*” 1992.

MONSTRUOS, ARMONÍAS “KLEETIANAS”, ORÍGENES

En el desglose de las distintas etapas que jalonan el itinerario plástico de Juan Romero, la década de los sesenta marca una inflexión que posee como hecho relevante el hallazgo de su estilo, representado emblemáticamente por esa obra seminal que es “*A Sevilla*” 1967, pintura que le valió el premio y el reconocimiento de la crítica de París en su quinta edición. Sin embargo, hasta producirse la anhelada identidad lingüística que persigue todo autor, el artista sevillano indagará en diferentes registros que acusan la permeabilidad de ciertos pintores sobre su quehacer, fundamentalmente nombres como Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Hundertwasser, Gustave Klimt y Paul Klee, todos ellos dejaron su influencia en diferentes aspectos, formalmente, cromáticamente, ornamentalmente, o desde el imaginario plástico. Quizás entre los citados sean Dubuffet y Klee los que ejercieron en un principio una mayor ascendencia, sin que por ello dejemos de descubrir el modo personal de “traducción” que hace de estos autores Romero. En este contexto, será la serie de “*Los monstruos*” la que marca desde la creatividad una de las mayores señas de identidad formal haciéndose eco estridente del fundador del llamado “Arte bruto”. En efecto Juan Romero en estos años donde el

existencialismo derivado de la resaca producida por la guerra todavía se dejaba sentir, optó por la realización de una galería de personajes grotescos y ridículos como metáforas de un escepticismo y malestar que inundaba el ambiente europeo “*Después de la lluvia*” parafraseando el célebre título de Marx Ernst. El artista crea una suerte de parada de monstruos compuesta por efigies anónimas representadas en una variedad de primeros planos, hombres y mujeres “*D. Popol le Macón*” 1960, “*Zoizick*” 1960; figuras individuales “*Voyeur heureux*”; por parejas “*Fraternité*” 1960, o en grupo “*Visita al pintor*” 1960, que nos dan una imagen desolada y caústica del ser humano reducido a caricaturas de sí mismo. El tratamiento plástico tiene el expresionismo su principal formalidad junto a un uso de la materia pictórica que subraya con eficacia el primitivismo y la deformidad de los protagonistas. Composiciones que carecen de perspectivas y profundidad, otorgando con ellos un mayor impacto icónico, mientras la paleta cromática se nos muestra como la antítesis del brillante colorido futuro que caracteriza las obras del pintor sevillano.

Alternando con la serie de “*Los monstruos*”, de manera paulatina van a aparecer una serie de composiciones que poseen la sugestiva lección magistral de Paul Klee. El dibujo caligráfico, el color transparente e intenso (gracias al empleo de la aguada), y la estructuración formal, constituyen con sensibilidad poética la etapa bronca y patética de las iconografías anteriores. Una de las primeras obras donde se advierte el cambio y la impronta de Klee es precisamente una representación derivada de los personajes extravagantes anteriormente aludidos, nos referimos al óleo “*Jeune fille belge*” 1960, donde el rostro deforme se ha estilizado esquemáticamente cuyas partes fisonómicas, –ojos, nariz, boca– aparecen reducidas en pequeños cuadros situados aleatoriamente y asimétricos. Cuadros como “*Paysage au chapeau blanc*” 1961, “*Tabac*” 1961, o el candoroso y poético “*Moi le jongleur d’etoile*” 1962, entre otros, se muestran como elementales y atractivas composiciones plenas de colorido expresadas en formas geométricas puras sumamente líricas gustando como el maestro alemán, de configurar arquitecturas partiendo de ajedrezados o mosaicos multicolores a la manera de pequeñas teselas.

Dando un paso más en el análisis de la evolución iconográfica y plástica de Juan Romero, paralelamente a la imaginería “*Kleetina*” nos encontramos también en estos años, con un singular conjunto de obras que de manera ecléctica por su contenido y formalidad abstracta, anuncian el devenir sintáctico definitivo del artista. Una decantación transitoria que va de la encantadora composición titulada “*Mariage et petite cour fleuire*” 1962, en donde todavía es apreciable el espíritu mágico de Klee, sobre todo en el modo de concebir la flora fantástica que comparte con la presencia del grupo nupcial de la historia, a pinturas como “*Itineraire a la clau-clau*” 1963, “*Pecheurs aux souvenirs*” 1962, las tintas como “*Los Argonautas*” 1964, “*Chimières*” 1967 o “*Passage interdit*” 1964. En todas estas obras, como advertimos, se aprecia una singular convivencia entre figuración y abstracción, las primeras representadas por criaturas de apariencia extraña irrisible, que pululan caóticamente por el espacio, y por otro lado, formas irregulares de amplios trazos en una suerte de sugerencia paisajística cuyos

mejores ejemplos quizás, estén representados en los biombos panelados y exentos cuyo desglose flexible vaticina en cierto modo la inclusión de Juan Romero en la escultura, concretamente hablamos de “*Creación*” 1964, dos obras a modo de díptico simbólicamente correspondientes al día y la noche, esta última perteneciendo a Fernando Arrabal, dado que ambas fueron utilizadas como “atrezo” escenográfico en la dramaturgia del autor del movimiento “Pánico”.

PAISAJES, VISIONES, ENSUEÑOS

Quizás la representación del paisaje sea uno de los temas iconográficos que con más asiduidad haya cultivado Juan Romero, un paisaje que pocas veces surge de una voluntad mimética frente a un modelo concreto, y cuando esto acontece, se convierte en el punto de partida donde la realidad se contaminará de elementos maravillosos, como en las obras “*La Piedad*” Segovia 1990, la realizada en homenaje al pintor y amigo Eduardo Sanz “*Por los ochenta*” 2008, o algunas versiones sobre la isla balear de Formentera “*Ayer al atardecer*” 2007, lugares reconocibles correspondientes con el sitio que le ha servido de inspiración. Sin embargo, el denominador común de los paisajes del pintor sevillano, surgen del recuerdo, las experiencias vividas y la emoción, categorías que se traducen en espacios fantásticos, en majestuosas visiones de ensueños en las que recrea su personal universo de fábula.

PAISAJES SUBMARINOS

Desde hace años nuestro artista tiene por costumbre pasar las temporadas de estío en Formentera, la cual ha sido motivo de plurales interpretaciones desde su particular óptica sensitiva, asimismo, y como una consecuencia de sus estancias en la isla balear, fue el encuentro fortuito un día –según confesión propia– de unas gafas de bucear, hallazgo de feliz trascendencia en su obra. Si repasamos la nómina de artistas españoles que han dejado testimonio de las profundidades marinas, comprobamos que no han sido muchos, distinguiéndose en ello, el magno ciclo del llamado “*Poema del mar o poema del Atlántico*”, que hiciera el pintor modernista canario Néstor M. Fernández de la Torre entre los años 1913 y 1924 actualmente en el Museo de las Palmas. Referencia importante y “más próxima” afín al planteamiento del artista sevillano, es la serie mallorquina de Hermenegildo Anglada Camarasa dedicada a recrear con brillantez la exótica belleza de las profundidades del mar con su flora y fauna mediterránea, preferencia también seguida por el más importante y visible de nuestros jóvenes autores como el mallorquín Miquel Barceló.

Acorde con su particular y poético modo de ver la realidad, Juan Romero también se sirve del mar como inspiración en un conjunto de cuadros, que independientemente de su temática poseen a partir de ahora como novedad compositiva para el futuro, la supresión del horizonte a favor de un espacio extendido a modo de telón de fondo o escenario por el que transcurrirán ingravidos y libres los personajes de sus fantásticas

historias. Las obras surgidas de su experiencia en las aguas de Formentera, se nos ofrecen como luminosas y transparentes fragmentaciones de intensa viveza cromática en la que una microscópica fauna de algas, peces, erizos, medusas etc., de naturaleza ambivalente recorren erráticos itinerarios por territorios inconmensurables: “*Reflets sur le plage*” 1967 “*Aguas Vivas*” 1665-1995 o “*Fondos marinos*” 1967-1995.

CIUDADES PRODIGIOSAS

De manera semejante a *las Ciudades Invisibles* del célebre texto de Ítalo Calvino, en el que el escritor italiano crea literariamente una suerte de catálogo de ciudades inventadas que tienen en la memoria, el deseo o el signo su fantástica realidad, Juan Romero a lo largo de los años ha proyectado en sus lienzos sus maravillosos sueños urbanos, ciudades ucrónicas, atemporales, de difícil ubicación, aunque sus fisonomías arquitectónicas a veces nos remiten o recuerdan a ciertas realizaciones que tienen en la descripción o ilustración de los cuentos, su extraordinaria existencia. Tómese por ejemplo *Las mil y una noches*, *Libro de las maravillas* de Marco Polo, o las edificaciones orientales con sus características cúpulas bulbosas transformadas gracias al talento del pintor en paisajes fantásticos: “*Visión Babilónica*” 1992, “*Desde mi mundo*” 1974, “*Aragón*” 1992, “*Ager al atardecer*” 2007, “*La feria del Mediodía*” 1982-1990, esta última composición casi una abstracción geométrica en el modo de concebir las arquitecturas con aires de Paul Klee.

Independientemente del “alarde” imaginativo y el poder de evocación de estas ciudades prodigiosas, es la suprema sensibilidad cromática existente, una de las propiedades que hacen de ella una fiesta para los ojos, cualidad ciertamente extensible y distintiva de la obra del pintor.

TEJIDOS SUNTUOSOS

Como señalamos anteriormente al comentar los paisajes submarinos, la línea del horizonte en sus cuadros desaparecen, las composiciones giran normalmente alrededor de un núcleo central circular, o están presididas por éste en la parte superior, generando simetría y equilibrio. Estas formas concéntricas traen la imagen de un sol o un astro radiante, a modo de los rosetones multicolores de las vidrieras de las catedrales medievales, apareciendo acompañado por infinidad de pequeños elementos de naturaleza imprecisa, entre lo geológico a la manera de las ornamentaciones de Gustave Klimt, o pictografías sígnicas de un alfabeto secreto. El resultado de este proceso pictórico suscita al recuerdo de ricos y elaborados mándalas o tupidos bordados de suntuosos tapices. Estas pinturas, como la mayoría de sus obras poseen la virtud retiniana de empatizar de forma inmediata cuando el visitante entra en una de sus exposiciones sintiendo su intenso y refulgente colorido, creando una atmósfera de espontánea receptividad: “*Luna Moscovita*” 1974, “*Luna Park*” 1979, “*Mesa revuelta*” 2006.

NATURALEZA MÁGICA: ÁRBOLES DEL BIEN

La naturaleza representada genéricamente por jardines y árboles, tiene una de las interpretaciones más bellas y originales de toda la pintura española en Juan Romero. Plantas y flora proceden de un Edén o paraíso oculto cuya existencia se encuentra en la fértil imaginación del artista. A semejanza del trabajo de mutación del alquimista en su función transformadora del metal en oro, Romero metamorfosea la realidad natural en jardines de las delicias para los sentidos, jardines de ensueños donde una variada especie botánica crece adoptando múltiples formas y colores. Flores a veces reducidas a discos o círculos que se extienden abigarradamente por el espacio, otras conservan esquemáticamente sus pétalos y estambres con radiaciones fosforescentes: “*Jardín becqueriano*” 1990, “*Garden*” 2001.

Sin duda una de las iconografías con la que se asocia el nombre del artista, es con sus maravillosos árboles –maravillosos en su sentido más exacto– árboles habitados por una población liliputiense de criaturas y enseres-personajes, aves, objetos– que se acomodan aleatoriamente por sus frondosas ramas. Su imagen deslumbra, tanto por la conseguida armonía de sus luminosos colores –verdes profundos, rojos vivos o amarillos oros– pero sobre todo la gama de azules –turquesas, cobalto, añil, zafiro, e incluso violetas– como por el abigarrado cosmos de variopintos personajes existentes. Hay una gran variedad tipológica de árboles sea en el tamaño, como en el número de ramas, las cuales casi siempre se prolongan y crecen hasta los mismos márgenes de la composición, siendo frecuente incluso, tanto en estas obras como en otras, que los marcos del cuadro, estén igualmente pintados por cenefas ornamentales contribuyendo a su esplendor estético.

Árboles copiosamente ocupados por personajes y seres heteróclitos cuya irreal presencia configuran todo un universo, bien posados en las sinuosas ramas, bien flotando en el espacio, pues no les afecta la ley de la gravedad. Su genealogía plástica parece querer rememorar desde leyendas y mitos –Árbol de Jesse– al rico arte popular, árboles de navidad cargados de regalos, o los fascinantes “árboles de la vida” de barro mexicano de Metepec o Izúcar de Matamoros, verdaderas obras maestras de la artesanía en donde con graciosa inventiva ingenuista y color, desarrollan historias sagradas y paganas en un eclecticismo en el que coexisten el pasaje bíblico – Adán y Eva, Nacimiento–, con la presencia de la muerte bajo su apariencia más universal y simbólica, calaveras: “*Verbena azul*” 1999, “*Allegro ma non troppo*” 1999, o “*Llegaron de oriente*” 2000.

Si como decimos los árboles de Juan Romero recuerdan a ciertas creaciones artesanas como el aludido “árbol de la vida” mexicano, bajo un mismo concepto popular, se encuentran las deliciosas versiones del “Arca de Noé”, cuyo paralelismo plástico tienen como referencia más próxima las realizadas en distintos tamaños y formas en Colombia y otros países hispanoamericanos. El conocido tema extraído del antiguo testamento goza de una amplia iconografía que abraza desde el capitel románico a la sobrecogedora e imponente versión de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, entre otras muchas. Ciertamente un episodio que por su carácter fantástico y significado se presta

a la narración novelada a la manera de las existentes en la “*Leyenda dorada*” de Jacobo de la Vorágine, texto clásico y fuente de inspiración para la mitología cristiana.

La embarcación de Noé en la pintura de Juan Romero, como no podía ser de otro modo, y acorde siempre con su lenguaje y estética, recrea libremente y con humor el habitáculo naval llenándolo no sólo de una antología de animales representativos, sino incorporando otros de su particular invención sin guardar escalas y jerarquías formales e impregnándolos de un lúdico espíritu infantil.

¡AL CIRCO!

Con este título Juan Romero ha rotulado su última versión dedicada al tema circense, lienzo de gran formato firmado en el mes de Junio de 2011. Obra homenaje y a la vez testimonio de amor inequívoco del autor a este espectáculo fascinante y sin edad. Si observamos advertiremos que el nombre del circo recreado es “*Knie*”, circo suizo fundado en el siglo XVIII y tan famoso como el parisino y mítico “*Medrano*”, o el español “*Price*”.

La iconografía circense siempre ha ejercido una especial atracción en el medio artístico, existiendo numerosos y prestigiosos ejemplos –Daumier, Ruoant, Toulouse Lautrec, Degás, Seurat, Picasso etc.– que han dejado su impronta ante tan sugestiva experiencia.

Desde los años cincuenta el circo con sus variopintos personajes y fauna han sido motivo de reiterada inspiración para Juan Romero “*El Payaso*” 1959, “*La fiesta*” 1959, hasta la fecha, “*Me voy al circo, al circo vengo*” 2008, “*Momo*” 2008.

A veces algunas de sus composiciones llevan por título el nombre específico del circo “*Gran Cirko Krone*” 2008, “*Cliper Circus*” 2008, como certificado de algo vivido que ha despertado desde el recuerdo la emoción al autor, una emoción que desea fijar y compartir.

“GRITOS” EN LA CALLE

La polifacética creatividad de Juan Romero le ha llevado también al género del cartel con la misma brillantez y eficacia visual que su pintura. Consciente de las reglas específicas del género publicitario, como es diseñar teniendo un argumento o motivo prefijado, el artista ha sabido interpretarlo con arreglo a su personal lenguaje y espíritu. Un recorrido por su producción, nos descubre la diversidad de trabajos realizados en este campo, conmemoración de eventos: “*Exposición universal de Sevilla*” 1992; culturales “*VII Bienal de Flamenco de Sevilla*” 1994, “*Festival de cine iberoamericano*” 2004; Taurinos “*Desde el II. Toros en Sevilla*” 2001; certámenes “*XX campeonato de España, V Fumata lenta*” Madrid 2008 etc., éste último, referido a un concurso de fumadores en pipa, posee un significado especial, ya que el pintor es un gran aficionado y pertenece a una asociación de amigos de la pipa, de hecho el cartel tiene como motivo principal icónico distintas tipologías de cachimbas.

De los citados resalta entre ellos “Desde el 11. Toros en Sevilla” 2001, realizado por encargo expreso de la Real Maestranza de Caballería, lo cual le dio la oportunidad de abordar el género de la tauromaquia aplicado específicamente al cartel. Es importante señalar en este contexto, que el encargo de esta prestigiosa institución hispalense, se inscribe dentro de un proyecto ambicioso e inédito en España, inaugurado por el tristemente fallecido e igualmente pintor Juan Maestre, como es la difícil renovación del cartel taurino, teniendo en cuenta tanto artistas españoles –Carmen Laffón, Ricardo Cadenas, Joaquín Sáenz, Manuel Quejido, Luis Gordillo, José María Sicilia, Miquel Barceló– como extranjeros –Fernando Botero, Francesco Clemente, Alex Katz o Larry Rivers–. Sus resultados son verdaderamente sorprendentes, teniendo presente que la mayoría de sus autores nunca se han enfrentado a un género tan condicionado por la tradición iconográfica como este. En este sentido Juan Romero, que hasta entonces no había abordado nunca un cartel taurino, hay que decir que contaba en su haber con algunas obras relacionadas, destacando por lo que tiene de precocidad el dibujo a lápices de colores “A la faena” 1942, efectuado cuando tenía tan sólo diez años, recordando su imagen a los tempranos del mismo tema de Pablo Picasso. Con posterioridad lo taurino ha sido interpretado bien bajo la figura emblemática del matador “Le vieux toreador” 1960, “Pañuelo de la novia de Reverte” 2002 o, como homenaje y relectura de Goya a partir de su célebre serie gráfica emulando iconográficamente al famoso “Martincho” y la suerte de la garrocha en sus saltos sobre el toro con fondo del coso arquitectónico que recuerda al del famoso de Ronda.

El cartel de toros para la Maestranza presenta un diseño sumamente interesante manteniéndose fiel a la iconografía habitual, describiendo una faena de los protagonistas de la fiesta en el ruedo y en la parte superior una contundente cabeza de morlaco a la manera de los existentes como trofeo en bares y museos taurinos. La composición es asimismo original, dado que una suerte de arco de herradura, actúa como “ventana” en donde a vista de pájaro se nos muestra el espectáculo, a la vez que sirve de marco apareciendo profusa y detalladamente ornamentado junto al diseño gráfico anunciador del evento.

ESCULTURAS

Obra aparte, por lo que tiene de singular y novedoso dentro de su producción, son un pequeño conjunto de esculturas realizadas en la década de los noventa bajo el título genérico de “Torres”: “Torre de carnaval” 1990, “Homenaje a Picasso” 1991, “Torre Azul” 1991 o “Torres al optimismo” 1992, en ellas el artista crea una serie de estructuras cúbicas superpuestas a la manera de columnas o tótems profusamente decoradas por todos sus lados. A partir de este concepto, ofrece distintas variantes, tanto en lo que respecta a la decoración como a la forma y tamaño, manteniendo siempre la verticalidad.

En “Torre de carnaval” su uniformidad queda rota en la parte superior por un cubo horadado en una dialéctica de vacíos y llenos; en “Homenaje a Picasso” ilustrada con motivos iconográficos del malagueño, los cuadros parecen superpuestos irregularmente

consiguiendo una mayor plasticidad, mientras en “*Torre al optimismo*” la más estilizada y alta de todas, su asimetría compositiva es menor, apreciándose solo en dos puntos.

Esta incursión en la escultura, diríase impulsada por un deseo de experimentación en un soporte no habitual en su trabajo como es el volumen, hace que lo tridimensional aparezca como base para desplegar en ellos toda su sabiduría ornamental y su mundo, dándole la posibilidad de contar sus maravillosas historias de forma distinta.

VESTIR AL SAMURAI

En 1974 en la localidad china de Xian, en la provincia de Shaanxi, se produjo el que probablemente sea el más importante descubrimiento arqueológico acontecido en la segunda mitad del pasado siglo, nos referimos al hallazgo fortuito por dos campesinos en su búsqueda de agua, del famoso e impresionante “*Ejército de terracota*” mandado a hacer por el primer emperador y unificador del país Qin Shin Huang, evento trascendental, tanto por el importante y rico número de obras, como por constituir un documento iluminador sobre la antigua civilización de la vasta nación oriental. Ante la relevancia del hecho, pocos años después tuvo lugar la creación “in situ” del Museo de los Guerreros de Terracota, y así mismo y pronto, tuvieron lugar exposiciones de algunas piezas en varias ciudades europeas y americanas. Otra consecuencia fue la realización de réplicas de soldados en distintos tamaños, algunas ajustándose fielmente a las medidas naturales, es decir, a una escala 1:1. La posibilidad de reproducirlas hizo que muchos amantes del arte chino adquirieran estas majestuosas esculturas.

La historia del Samurái intervenido por Juan Romero pasó por distintas vicisitudes, entre ellas una larga espera en la aduana y lo peor, su rotura dada la fragilidad del material con que está realizado, barro. Una vez restaurada, el propietario del guerrero adquirido, solicitó al pintor que lo decorara, o lo que es lo mismo lo “vistiera” devolviéndole la brillantez y el colorido que estas esculturas tenían en su estado original. El resultado es un admirable trabajo en el que de forma magistral el artista sevillano a la manera de modisto improvisado confeccionó un vistoso y elegante atuendo permitiéndonos imaginar cómo serían antes del deterioro por oxidación que sufren estas obras al cabo de unas horas al contacto con el aire, ofreciéndonos de este modo, la importante apariencia que tendrían estos vigilantes del sueño eterno de Qin Shin Huang.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Fig. 1. Claudine y el Rey.

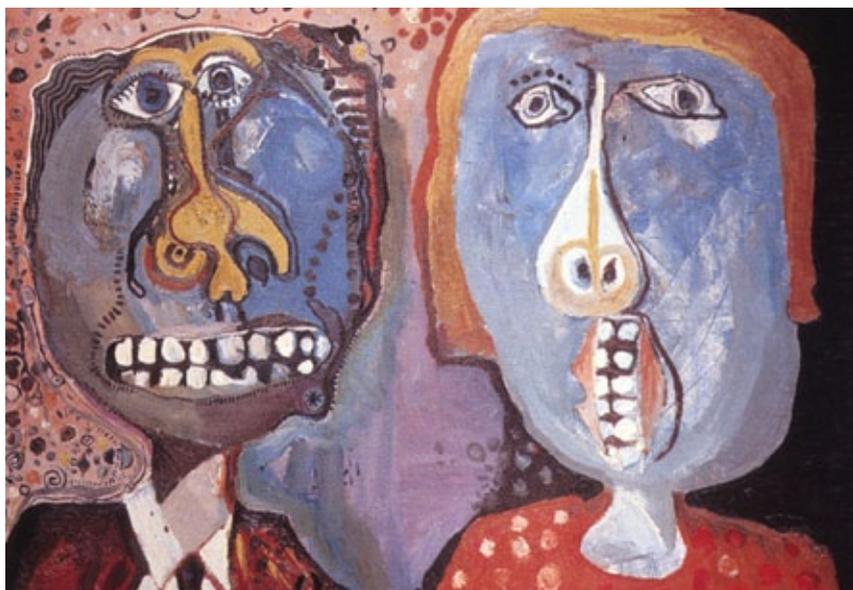


Fig. 2. Mi portera y su marido.



Fig. 3. A Sevilla.



Fig. 4. Moi le gongleur d' étoile.



Fig. 5. Desde mi recuerdo.



Fig. 6. Bodegón Oriental.



Fig. 7. Fiesta del Trabajo.



Fig. 8. Fondos submarinos.



Fig. 9. Travesía.



Fig. 10. Torre del Optimismo.