

MODELOS DE MUJER. ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA PINTURA DE JULIO ROMERO DE TORRES

FEMALE ARCHETYPES: WOMEN IN JULIO ROMERO DE
TORRES'S PAINTINGS

POR JOSÉ RAYA TÉLLEZ

El autor del artículo trata de establecer un breve censo, que no pretende ser exhaustivo, de los distintos tipo de feminidad que se observan en la pintura de Julio Romero de Torres. Y a través del estudio de ejemplos, llega a la conclusión de que su visión de la mujer no se aparta sustancialmente de percibida por los más importantes pintores del simbolismo europeo.

Palabras clave: mujer, imagen, simbolismo, Julio Romero de Torres, erotismo, finisecular

This article explores the female models employed by Spanish painter Julio Romero de Torres in an attempt at establishing the basic patterns of female beauty found in his paintings. The conclusion is that his view of women does not differ greatly from that of the most significant European symbolist painters.

Key words: the image of woman, symbolism, Julio Romero de Torres, eroticism, late nineteenth-century painting.

No deja de sorprender el hecho de que, siendo la mujer la protagonista casi exclusiva de la pintura del gran simbolista cordobés, no sean abundantes los estudios rigurosos en los que se aborda la imagen de la condición femenina, en sus múltiples imbricaciones de carácter artístico, social, cultural e incluso antropológico¹. Y ello en un momento en que el estudio de la imagen de la mujer en la pintura, como componente fundamental de los estudios de género, alcanzan un rigor y profundidad que los aparta definitivamente de lo que en un primer momento se pudo considerar como simple moda historiográfica. Como explicación acaso pueda valer la constatación de que la

1 Excepción parcial serían los artículos de Dionisio Ortiz Juárez, "El tema de la mujer en la obra de Julio Romero de Torres", en *Homenaje a Julio Romero de Torres, Córdoba, 1980*, y el de Mercedes Valverde Candil, "El concepto janiiano de la mujer en la pintura de Julio Romero de Torres", *Actas de las VIII Jornadas de Arte, LA MUJER EN EL ARTE ESPAÑOL*, Centro de Estudios Históricos del C. S. I. C., Madrid, 1997; o el libro de Carmelo Casaño, *El simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*, Centro Andaluz del Libro, Sevilla, 2002, pp.105 ss., donde encontramos un incisivo capítulo titulado "Los arquetipos femeninos", sobre el tema que nos ocupa.

presencia de la mujer es tan importante en la obra de Romero de Torres que analizarla en estudiar su presencia y sus implicaciones socioculturales equivaldría a estudiar la totalidad de su producción, tarea que, a estas alturas, aún está por abordar, pese a la cantidad y calidad de algunos de los trabajos aparecidos en los últimos años².

Esta carencia es tanto más extraña cuanto que, hoy día, menudean los estudios sobre la imagen de la mujer en la pintura y obra gráfica, que han tenido como campo de estudio el período cronológico comprendido entre finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, esto es, la época recorrida por el Modernismo, Simbolismo y Decadentismo. Unos análisis de carácter interdisciplinar que han puesto de manifiesto la utilidad de la colaboración entre los distintos campos del saber en orden a reconstruir las ideas que sobre la condición de la mujer alientan detrás de una formación social determinada. Por su carácter pionero cabría citar en primer lugar el espléndido libro de Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, editado en España por Debate/Círculo de Lectores, en 1994, y hoy día inexplicablemente descatalogado. Obra en la que no sabemos qué admirar más, si la enciclopédica erudición de su autor o la excepcional maestría en el manejo de fuentes de todo tipo para conformar la imagen de una marginación: la idea que las clases rectoras de finales del siglo XIX alentaban sobre lo que debía ser la condición de la mujer y el papel que le estaba reservado en la sociedad del momento. Como era de esperar, el impacto de la obra de Dijkstra fue decisivo en los medios académicos de Europa occidental, hasta el punto de condicionar los métodos de abordaje y análisis de la condición femenina a través del estudio de sus imágenes. La nómina de trabajos sería interminable, pero por no parecer prolijo desearía referirme sólo a dos de ellos publicados en nuestro país y que, para el autor de estas líneas, han sido determinantes en su interés por el tema que nos ocupa. El primero de ellos lleva por título *Las hijas de Lilith*, de Erika Bornay, editado por Cátedra en 2001, muy en la línea de la obra de Dijkstra, y del que, dando por descontado su extraordinario rigor científico, se nos ocurre que el mayor elogio que podemos dedicarle es su sorprendente amenidad, dejándonos un pormenorizado estudio del tema de la *femme fatale* en las postrimerías del siglo XIX, que ya podemos considerar como un clásico. Y por último, mucho más recientemente, la documentada obra de María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, la Balsa de la Medusa, Madrid, 2006, que, por el carácter proteico de sus fuentes, se puede considerar como ejemplo modélico de lo que ha de ser la investigación en este atractivo campo del saber. Sobra decir que si nos hemos detenido en estos modelos bibliográficos es porque los consideramos referentes ineludibles en cualquier tipo de investigación que, partiendo de las imágenes de la feminidad, pretenda dotarlas

2 Sin pretender ser exhaustivos, habría que citar la obra de Francisco Zuera Torrens, *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su mundo*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1974.; de Ana Basualdo, *Julio Romero de Torres*, Labor, Barcelona, 1980; de VV.AA., *Julio Romero de Torres desde la Plaza del Potro*, Junta de Andalucía, 1994; de Lily Litvak, *Romero de Torres*, Electa, Madrid, 1999; de VV. A A., *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, TF Editores, Córdoba, 2003; y de Francisco Calvo Serraller, *Julio Romero de Torres*, Fundación Mapfre, Madrid, 2006.

de nuevo sentido al dirigirles una otra mirada, sensiblemente distinta de los códigos androcéntricos con que la mayoría de ellas fueron concebidas.

Por fortuna, aquellos tiempos en que había poco menos que pedir perdón por ocuparse de la pintura de Julio Romero de Torres –calificada de populachera, folclórica y castiza– parecen haber concluido, por más que los ecos de esta imagen resuenen todavía, desde los desahogos de Moreno Villa hasta los juicios arbitrarios de Valeriano Bozal³. Hoy día, sin embargo, existe un consenso bastante generalizado de que nos encontramos ante un importante pintor simbolista cuyo mayor mérito acaso estuvo en saber adaptar a la realidad de nuestro país los presupuestos estéticos de los denominados “pintores del alma”. Lo que no significa, en modo alguno, la ausencia de limitaciones en algunas de sus obras, que irían desde cierto costumbrismo fácil, hasta las más penosas reiteraciones. Dicho esto, hay algo que parecer estar fuera de discusión y que constituye uno de los atractivos más importantes de su pintura: la peculiar imagen de la condición femenina que nos aporta, cargada de erotismo, misterio, melancolía y poder de evocación, ¿Significa, acaso, que esta imagen se distancie de los prototipos acuñados por la pintura finisecular europea? No exactamente, como tendremos oportunidad de comprobar, pero sí es cierto que las mujeres de Romero de Torres hacen ostentación de unas violentas pulsiones del instinto que no son frecuentes en la pintura de otras latitudes. Carlos Reyero ha sabido expresarlo con bastante agudeza, al afirmar:

“En tal sentido hay que entender el ideal de belleza femenino que nos propone en sus pinturas: una nueva mujer misteriosa y consciente del poder de su cuerpo, que se libera de la atadura de las convenciones, aunque queda irremediabilmente presa de sus pasiones. En su obra, el sexo irrumpe como una fuerza que todo lo trastoca: altera los límites físicos y morales y rige los impulsos más instintivos de los seres”.⁴

Lo que de ninguna manera quiere decir que nuestro pintor se encuentre exento de los prejuicios masculinos que conforman la creación de la imagen femenina en la pintura finisecular. Ello no sería posible, porque Romero de Torres es hijo de su tiempo, y porque, si bien se mira, la servidumbre del sexo, del instinto y de la pasión son dependencias que la cultura finisecular atribuye, muy especialmente, a la mujer, lastrando –según sostenían sus más conspicuos representantes– las aptitudes para el raciocinio y el quehacer intelectual.

Por todo ello, acaso no esté de más tratar de establecer un censo de los diferentes tipos de mujer que aparecen en la pintura del pintor cordobés, una suerte de modelos o arquetipos, entendidos éstos en el sentido de una de las acepciones del Diccionario de la Academia, aquella que los considera como, “imágenes con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”. El estudio de los que proponemos, a título meramente indicativo, nos permitirá obtener una idea bastante aproximada de la concepción que

3 Véase Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, Istmo, Madrid, 1973, p. 105.

4 Carlos Reyero, “Romero de Torres más allá de los tópicos”, *Descubrir el arte*, nº 48, p.66, febrero, 2003.

de la condición femenina sostenía Romero de Torres, no tan apartada, como podría pensarse de los modelos vigentes en la pintura finisecular del momento, aunque, eso sí, rotundamente adaptados a las peculiaridades de la realidad nacional y de la historia de nuestra pintura.

1. LA MUJER SOÑADA

Bajo esta denominación incluimos las imágenes de mujer que, en el año 1905, realizó para el Círculo de la Amistad de Córdoba, una serie de paneles con los que pretendía simbolizar las artes y las letras. Esta obra ha sido puesta en relación con la pintura simbolista europea, que el artista habría tenido la oportunidad de conocer durante su viaje por París y los Países Bajos en el año 1904 – más en concreto con la obra de Puvis de Chavannes–, aunque tampoco le son ajenos los paneles decorativos del modernismo y simbolismo catalán, la obra de Ramón Casas y los ejercicios de monocromía de Whistler, como su *Sinfonía en blanco núm. 2*. Ya queda dicho que su lenguaje es el alegórico, es decir, la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o grupos de éstas. Todo ello al servicio de una institución cultural de honda raigambre en Córdoba, y de una idea muy querida por el modernismo, la de la obra de arte total (*gesamtkunstwerk*).

El término “mujer soñada” que aplicamos a estas representaciones no es, en absoluto, arbitrario, y a nuestro modo de ver viene justificado por el uso que hace el pintor de una figuración sin la más mínima referencia a la realidad, o, en todo caso, con la vinculación a una realidad abstracta y atemporal, tan distante de la pintura social que hasta entonces había venido realizando, como de la sensual materialidad de la que habría de venir. Porque se trata de figuras femeninas desprovistas del más leve atisbo de erotismo o carnalidad, inundadas por una atmósfera de líricas evanescencias. Sugieren más la contemplación platónica y la ensoñación poética, que las promesas de la carne. A todo lo cual contribuye una utilización del cromatismo en la que se subrayan los colores positivos que insisten en la inmaterialidad, como los blancos y los tonos del azul, sugeridores de la paz, la inocencia, la pureza, la armonía, la serenidad y el infinito. A nuestro modo de ver, el más logrado de estos paneles es el que simboliza la escultura (Figura 1), porque ejemplifica perfectamente la tipología de la mujer modernista, en los términos en que, ya en su momento, lo supo ver Mireia Freixa:

“La mujer estilizada, de aspecto lánguido, (...), vestida con larga y sencilla túnica (...). El origen de este modelo estaría indiscutiblemente, en las imágenes de los prerrafaelitas ingleses que el cosmopolitismo de fin de siglo difunde por Europa y América”.⁵

5 Mireia Freixa, “La imagen de la mujer en el modernismo catalán”, en *La imagen de la mujer en el arte español*, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984, p. 119.

Pero, en realidad, para la autora catalana este no es el único tipo de mujer modernista, pues junto a ella, idealizada, sublimada y ayuna de toda erótica se da otra que proviene de un contacto más directo con la realidad, aunque en el fondo muy alejadas, una y otra, de lo que era la mujer a finales del siglo XIX. En cualquier caso, sorprende en esta imagen el violento contraste entre la delicadeza de la mujer y el rudo trabajo de los operarios que se encuentran al fondo, una reproducción de la “La gleba” de Constantin Meunier, prueba evidente no sólo de la admiración de Romero de Torres por el trabajo del artista belga, sino de sus ideas avanzadas, por más que, para esta época, su pintura de temática social fuera ya cosa del pasado.

2. LA PROSTITUTA

Tanto Bram Dijkstra como Erika Bornay nos dejan una desoladora descripción del aumento de la prostitución en la segunda mitad del siglo XIX. Y pese a que, paralelamente, la época conoce una auténtica histeria en relación con la enfermedad venérea, una *sifilifobia*, la prostitución no dejó de considerarse un mal necesario e inevitable, sobre todo porque apuntalaba un orden burgués que se veía en la necesidad de dar salida a las necesidades sexuales del varón, al tiempo que contribuía a garantizar la existencia de otra clase de mujeres en las que se suponían las virtudes de la castidad y la pureza.

La pintura finisecular española llegó a tratar el tema del amor venal en memorables oportunidades, desde Joaquín Sorolla en *Trata de blancas* (1897), hasta José Gutiérrez Solana en *Mujeres de la vida* (c. 1915), pasando por el caso que nos es más próximo de Gonzalo Bilbao en *La esclava* (1904), lo que nos pone de manifiesto que en nuestro país había calado también “la angustia venérea”, en feliz expresión de María López Fernández⁶. Romero de Torres se ocupa del tema en varias ocasiones, y en todas ellas es perceptible un punto de crítica en el que se nos indica que las preocupaciones sociales no habían desaparecido de la obra del pintor, por más que el tono sentimental de la primera época hubiera sido sustituido por posturas más esteticistas.

Con su obra *Vividoras del amor* (Figura 2), de 1906, el pintor cordobés suscitó un monumental escándalo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año, en la que los miembros del jurado la rechazaron por inmoral, lo que no deja de ser, cuando menos, sorprendente, pues uno de sus miembros era Don Gonzalo Bilbao, cuyo cuadro, *La esclava*, de dos años antes, era de idéntica temática, y es más que probable que inspirara el de Romero de Torres. Lo cierto es que, con posterioridad, el cuadro fue exhibido en Londres y París y algunos especulan con la posibilidad de que, visto por Picasso, influyese en *Las señoritas de Aviñón*⁷. La obra, como es sabido, representa

6 María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2006, p. 168.

7 Francisco Javier Pérez Rojas, “Dos historias casi paralelas. *Vividoras del amor* y *Les demoiselles d'Avignon*”, en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, TF Editores, Caja Sur, Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Córdoba, Madrid, 2003, pp. 123 y ss.

el interior de una mancebía, en el que se despliegan varias prostitutas, desde la bella muchachita de la derecha hasta la que asoma por la puerta de la izquierda, pasando por la que, recostada, mira fijamente al espectador, y la que se arrebujá al fondo, atroz símbolo de la ruindad y sordidez del ambiente. Así pues, el cuadro se inserta en una larga tradición de escenas de la degradación en las que los pintores subrayan los rasgos animalescos y primitivos de algunas de sus componentes –en este caso el personaje de la izquierda– gente bestial y maligna, de exagerada sexualidad y carencia de principios éticos, tal como sostenía una tradición cuya genealogía acaso haya que buscar en la ciencia evolucionista de fines del XIX, con sus pretensiones de que no había mucha diferencia entre mujeres y animales. De ahí que la mentalidad de la época atribuyese la prostitución tanto a la voracidad sexual de la condición femenina, como a su estupidez y pereza, derivada de sus escasas luces. Ciertamente una visión muy tranquilizadora que se avenía bastante mal con una escena en la que “*las prostitutas dialogan con el espectador, siendo algo que tenía que hacer más insoportable el cuadro a las miradas puritanas*”⁸. Ciertamente no era la primera vez que sucedía: desde la *Olimpia* de Manet los artistas habían horrorizado a los bienpensantes, presentándoles las más inicuas consecuencias de un sistema social que, por aquel entonces, presentaba una fisonomía abominable.

En el año 1929 Romero de Torres vuelve a insistir en el tema con el cuadro *Nocturno*, presentado en la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de ese mismo año. La obra nos muestra a siete prostitutas en una localización urbana, probablemente el Arco de Cuchilleros junto a la Plaza Mayor de Madrid, sin que podamos evitar referirnos a las *Mujeres de la vida* de José Gutiérrez Solana, obra de 1915, por más que el cuadro del cordobés, aún siendo sórdido, no alcance los extremos de desolación a los que llega el pesimismo del primero. En efecto, mientras que en el cuadro de Solana todas las prostitutas presentan síntomas de enfermedad venérea o el típico ensimismamiento de la locura, en la obra de Romero de Torres existe todavía un cierto contraste entre las tres muchachas del primer término –para las que parece que utilizó como modelos a una vicetiple, a una modistilla y a una gitana valenciana–, aún no devastadas por la enfermedad, y las cuatro prostitutas del fondo, seguramente inspiradas en modelos reales.

Por último, preciso es referirse a la que probablemente sea la pintura más emblemática de Romero de Torres, *La chiquita piconera* (Figura 3), obra de 1930, que se considera el último cuadro totalmente terminado del artista. Se ha dicho que en esta obra también está presente la crítica social, detectable, por ejemplo en la mirada de la muchacha que, entre acusadora y melancólica, constituye una auténtica requisitoria de la que el espectador no puede escapar. Pero se habrá de convenir en que esa supuesta crítica se encuentra atemperada por el profundo erotismo que rezuma la obra, perceptible en los zapatos con tacones, las medias de seda, las ligas anaranjadas, el hombro desnudo y el arranque de los senos. Enumeración en la que observamos elementos fetichistas, muy

8 Francisco Javier Pérez Rojas, *ibidem*, p. 133.

presentes en la obra del pintor, esto es, aquellos que se refieren a una “desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de excitación o deseo” (RAE), fenómeno predominantemente masculino que implica un proceso de conversión del sujeto femenino en objeto, que, según algunos autores, se inicia en el siglo XIX y supone una fragmentación de la mujer debido a que la burguesía le teme como totalidad de sujeto activo⁹. Lily Litvak, por su parte, otorga al brasero de cobre entre las piernas connotaciones abiertamente sexuales, así como a la badila que la muchacha lleva en la mano derecha¹⁰. Menos dudas parece plantear, en cambio, la filiación que ha pretendido establecerse entre esta obra y el capricho de Goya núm. 17 *Bien Tirada está*, no sólo por el tema común de la prostitución sino porque ambas composiciones se centran en las medias y el brasero¹¹.

3. LA CORTESANA

Cuando la prostituta no carece de cierta sofisticación y/o alcanza un alto grado de belleza corporal, nos encontramos con la cortesana. Si bien se piensa, algo parecido a los que sucedía en la antigua Grecia con las *hetairai*, una forma de compañía refinada claramente diferenciada de la simple prostituta o *porné*. Sería la gran *cocotte*, la mujer galante o *demi-mondaine*, una especie de prostituta que consagra “el declive del burdel tradicional a favor de formas de comercio venal caracterizadas por la clandestinidad”, en palabras de María López Fernández, y que, escapando al control del estado, “montaban un simulacro de seducción que encantaba a todos”. En opinión de esta misma autora, tal forma de prostitución se asocia al mundo del espectáculo, cayendo dentro de ella algunas bailarinas, cantantes y bailaoras¹². Romero de Torres debió tener conocimiento de primera mano de tal tipo de mujeres, pues conocida es su afición por tabernas, palacios del cuplé, cafés-cantantes, teatros y colmaos, donde su presencia era frecuente.

En dos obras estrechamente relacionadas, como *El pecado* (Figura 4) y *La gracia*, este modelo de mujer se hace presente a través de dos soberbios desnudos en el que el pintor cordobés nos muestra su gusto por las citas espigadas a través de la historia del arte. En efecto, el primero de ellos parece tener una evidente filiación con la Venus del Espejo, llegándose a comentar, incluso, que el artista repite la incorrección de la postura de la modelo en relación con el reflejo aparecido en el espejo. Pero en este caso no se trata de una diosa sino de una cortesana que, ajena a las incitaciones al pecado de cuatro alcahuetas, se solaza en la contemplación de su propia belleza. Los elementos

9 Véase Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Punte, *En brazos de la mujer fetiche*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003, pp. 49 y ss.

10 Lily Litvak, *Romero de Torres*, Editorial Electa, Madrid, 1999, p. 51.

11 Fuensanta García de la Torre, “Julio Romero de Torres. Antecedentes y consecuencias”, en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, TF Editores, Madrid, 2003, p. 81.

12 María López Fernández, op. cit., 187 y ss.

simbólicos son evidentes: desde la manzana –alusión al pecado–, que ofrece la mujer que viene de la derecha, hasta el espejo que sostiene la anciana enlutada del centro –elemento de complejo simbolismo que, en este caso, habría que relacionar con la vanidad y la sensualidad¹³. Las rosas son emblema del amor, desde luego, pero también de la voluptuosidad y la molicie. Por lo demás, repárese, una vez más, en el detalle fetichista del calzado, un elemento, por cierto, muy relacionado con el simbolismo fin de siglo, y, más concretamente, con Valle Inclán –mentor espiritual de Romero de Torres– en cuyas Sonatas encontramos abundantes motivos de esta naturaleza¹⁴.

Relacionada con la obra anterior se encuentra *La gracia*, en la que la cortesana, moribunda, es sostenida por dos monjas, que depositan su hermosa carga en el regazo de una dama de edad avanzada en actitud de bendecir, en tanto otra, enjugándose las lágrimas con un pañuelo, cierra por la derecha una escena que parece transcurrir en un interior conventual. No parece haber muchas dudas de lo que la obra pretende decirnos: el arrepentimiento y la salvación son posibles para la mujer caída. Sin embargo, es fácil imaginar que cualquier intención moral o edificante queda neutralizada en una obra que roza lo blasfemo, por sus claras referencias a la Piedad o el Descendimiento. Sin duda, una conjunción de misticismo y erotismo que excitaba las más turbias fantasías de la estética finisecular, una mezcla de espiritualidad y voluptuosidad que, una vez más, había hecho las delicias de Valle-Inclán. Más discutible, a nuestro modo de ver, es la filiación que ha pretendido establecerse entre esta obra y el *Entierro de Atala*, de Anne-Louis Girodet Trioson.

Sin embargo, entre estos guiños al pasado no podía faltar *Contrariedad*, obra en la que una cortesana de pecho desnudo mira fijamente al espectador, mientras en un espejo que sostiene con sus manos se refleja un pequeño cofre atestado de joyas, seguramente alusión a las riquezas a las que ha sacrificado su virtud, en un intento de nuestro pintor de referirse a la futilidad de las pompas mundanas, enlazando de esta forma con los cuadros de *Vanitas* del Barroco. Hecho que queda corroborado por la expresión de melancolía de su rostro, en modo alguno inédita en la pintura finisecular, como nos ponen de manifiesto algunos ejemplos de Ramón Casas o Santiago Rusiñol, con la que el artista trataría de redimir y dignificar la azarosa existencia del personaje.

4. MONJAS Y MÍSTICAS

Unas y otras se convierten en personajes habituales de la pintura del momento, seguramente por la influencia del romanticismo francés, que consideraba a estos personajes como la quintaesencia de lo español, conformando lo que se habrá de conocer con el nombre de la *España Negra*. Que artistas e intelectuales españoles se hiciesen eco del modelo, parece encontrar explicación en sus deseos de configurar unas señas

13 Para más detalles sobre el simbolismo del espejo, véase Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, 1992, pp. 194-195.

14 Lily litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979, p. 122.

de identidad de nuestro país que viniesen a paliar los trágicos efectos de la crisis de fin de siglo. María López Fernández ha sabido expresarlo con enorme acierto:

“El peso del catolicismo español resultó fundamental para la elaboración de la imagen de la España Negra. Las monjas en oración, las mujeres enlutadas entrando y saliendo de la iglesia o las fiestas religiosas populares se convirtieron en estos momentos en motivos muy apreciados por pintores muy diferentes, ya que les permitían entroncar con las principales preocupaciones literarias y sociales de su época”¹⁵.

De modo que, una vez más, Andalucía llegó a convertirse en la región que mejor ejemplificaba este estado de cosas, dada la raigambre de sus manifestaciones religiosas y el enorme peso de las instituciones eclesiásticas. Este hecho explica tanto el interés por los ritos del catolicismo como el deseo de trasgredirlos por parte de los pintores simbolistas, hecho del que más arriba hemos ofrecido un breve repertorio. No habrá de sorprender, por tanto, que junto al estereotipo tradicional de la mujer española, personificado por *Carmen*, haga su aparición toda una cáfila de místicas y devotas que pretenden representar lo más granado de la España profunda. Tampoco en este sentido nuestro autor se encuentra muy lejos de la ola de irracionalismo, ocultismo y espiritismo que conoce la Europa finisecular, un tanto hastiada de las corrientes laicistas y positivistas que había impuesto la burguesía de la época que, un tanto ingenuamente, llegó a proclamar “la muerte de Dios”.

Por lo que atañe a las monjas, no obstante, la postura de Romero de Torres necesita ser matizada, dado el profundo respeto que siempre profesó por las desposadas de Cristo, presentes en muchas de sus pinturas, una de las cuales dejó inacabada el mismo año de su muerte (Figura 5). En ella, como en ejemplos precedentes, la religiosa posa su mirada en el espectador interrumpiendo la lectura de su libro de oraciones, una mirada serena, noble y apacible “*tal vez porque tiene bien asumida su voluntaria renuncia a las prácticas del sexo, aunque conseguirlo le cueste cilicios y mortificaciones*”¹⁶. Sin embargo, a poco que se observe, notaremos que el modelo femenino que utiliza el pintor difiere poco de los prototipos utilizados en otro momento, incluso en aquellos donde el componente erótico es esencial, como si fuera incapaz de expresar en el lienzo las privaciones y estragos físicos de la vida conventual. Una visión idílica de la vida contemplativa en la que Romero de Torres no se mostraba demasiado distante de la aportada por algunos miembros de la Generación del 98, como es el caso de Azorín, acaso porque uno y otro veían en la monja la plasmación más idónea de esa castidad y abnegación perfectas que, según el imaginario masculino, debían ser atributos de la mujer ideal.

Cosa bien distinta es el de la “mística” o beata, tipo de mujer relativamente abundante en la pintura de la *España Negra*, acaso porque los artistas de esta corriente la

15 María López Fernández, op. cit. p. 203.

16 Carmelo Casaño, *El simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*, Centro Andaluz del Libro, Sevilla, 2002, p. 99.

consideraban como el ariete de que se servía la Iglesia Católica en su empresa de recuperar España para la fe perdida, porque “*había comprendido a mediados del siglo XIX que, después de perder a los hombres, sólo le cabía refugiarse en las mujeres para, a través de ellas, reconquistar a los fieles disolutos.*”¹⁷ No habrá de sorprender, por tanto, el profundo recelo y distanciamiento con que los artistas más críticos contemplaban a este modelo de mujer, de porte rigurosamente enlutado, remedo esperpéntico de la monja, que, inexplicablemente, renunciaba a las delicias de la carne y se sometía gustosa a los dictados del confesionario. Como se ve, bastante más de lo que un erotómano confeso como Romero de Torres podía tolerar.

El prototipo se repite con profusión a lo largo de toda la obra del artista, pero aquí hemos preferido detenernos en dos ejemplos que se nos antojan particularmente significativos: *Amor místico* y *Flor de santidad* (Figura 6). En el primero de ellos el artista parece dejar establecido el modelo. Se trata una mujer que mira fijamente al espectador mientras sostiene un devocionario entre sus manos marfileñas. De riguroso luto y con velo, la negrura de su indumentaria sólo se ve contrastada por el blanco impoluto de los encajes que le afloran por manos y cuello, en tanto el velo que cubre su cabeza encuadra una cara huesuda, de labios finos, nariz afilada y ojos alucinados que nos hablan de una persona de recias convicciones, por no decir intolerante o fanática. El halo casi sacro que rezuma el personaje se ve acentuado por la arquitectura del fondo, que tanto recuerda los interiores conventuales. En suma, una imagen de la devoción sembrada de renunciaciones, “*poseída de una dudosa bondad inconmensurable, exteriormente recatada pero removiéndosele por dentro todos los demonios de la falsa virtud*”¹⁸.

Las resonancias literarias son más obvias en *Flor de santidad*, homenaje del artista cordobés a Don Ramón del Valle Inclán, con el que, como es sabido, el pintor mantenía estrechos lazos de amistad, que se sustentaban en la admiración mutua. Ya de entrada, el mismo título de la obra nos parece elegido con cierto sarcasmo, teniendo en cuenta la temática de la novela aparecida en 1904. Situada en un escenario rural, la obra nos cuenta la historia de Ádega, pastora que, tras yacer con un peregrino, queda embarazada y cobra fama de saludadora, lo que da pie para presentar una Galicia de atraso y superstición, poblada de campesinos hambreados sumidos en la más abyecta ignorancia. Una visión lírica y sombría, al mismo tiempo, en la que se mezclan misticismo y sensualidad en una combinación muy querida por la estética modernista. Dicho lo cual, parece legítimo sostener que el paralelismo establecido por el pintor entre la inocente y abnegada campesina y la enlutada andaluza contenía una crítica que distaba bastante de ser inocua, y que, a nuestro modo de ver, rebasaba lo estrictamente personal para entrar de lleno en el alegato contra unas realidades sociales sumidas en el primitivismo y la ignorancia. La mística andaluza devendría así en símbolo de la superstición y la incultura —no parece dama de muchas lecturas, aparte del devocionario—, lo que no estaría feñido con una sexualidad exacerbada por la abstención de la carne. Dicho en otros términos, el cuadro del Romero

17 María López Fernández, ep. cit., p. 204.

18 Carmelo Casaño, ob. cit., p.108.

de Torres vendría a ser una parodia sarcástica de ciertas formas de religiosidad ancladas en la apariencia, el fanatismo y la negación del cuerpo. Una caricatura sangrienta que, curiosamente, vendría a hermanar los recursos expresivos del escritor gallego con los del pintor cordobés, de ahí que nos parezca muy certera la afirmación de Alberto Villar Movellán de que “*probablemente, las mejores composiciones de Julio Romero de Torres no son más que transcripciones pictóricas del esperpento*”¹⁹. Esto es, deformaciones de la realidad en las que se recargan sus rasgos grotescos.

5. MUJERES BÍBLICAS

El recurso a la Biblia es frecuente entre los pintores simbolistas, dotando a su obra de un carácter, acaso, excesivamente literario. La explicación habría que buscarla tanto en la revalorización de los textos sagrados que conoce esta tendencia, basada en sus preocupaciones religiosas y esotéricas, como al gusto por las escenas en las que es posible hermanar erotismo y necrofilia, en un gusto por lo atroz y horripilante que nos habla con elocuencia sobre las obsesiones de la pintura finisecular. En concreto, los escritos bíblicos permitían un tratamiento bastante gráfico y pormenorizado de un tipo de mujer que pobló las fantasías masculinas del momento. Nos estamos refiriendo a la *femme fatale*, definida por Erika Bornay como “*una belleza turbia, contaminada, perversa*” en la que “*han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones*”, poderosa por su “*capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal*”²⁰. Y en este sentido, no tiene nada de casual que sea el propio Julio Romero de Torres el que, en entrevista realizada en 1919, utilice el término “Mujeres bíblicas” para referirse, precisamente, a los cuadros de *Salomé* y *Judith*, dos motivos que, como se sabe, permitían a los pintores traer a colación aquel motivo de la mujer disoluta y letal, adobado con altas dosis de erotismo.

Como no es nuestra intención hacer un censo completo de las obras de carácter bíblico que realizó el pintor, nos vamos a referir sólo a tres ejemplos. El primero de ellos es la *Salomé* de 1917 (Figura 7), motivo muy querido por el decadentismo simbolista por más que fuera el pintor Gustave Moreau el que estableciese una versión casi canónica del tema. Le seguirían Aubrey Beardsley, Lovis Corinth, Franz von Stuck y tantos otros²¹. En su versión, Romero de Torres no tiene inconveniente en subrayar los elementos más atroces del motivo, a través de una *Salomé* de poderosas caderas y pecho enhiesto que introduce al espectador en el cuadro con una mirada entre lubrica y soberbia, mientras con dedos como garras acaricia la cabeza decapitada del Bautista.

19 Alberto Villar Movellán, “Romero desde Romero”, en *Julio Romero de Torres desde la Plaza del Potro*, Córdoba, 1994, p. 29.

20 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 114-115.

21 Para conocer el tratamiento del tema en la pintura española de la época, véase Lola Caparros Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Universidad de Granada, Granada, 1999, pp. 47 y ss.

De modo que el artista cordobés nos deja un soberbio ejemplo de lo que ya Mario Praz denominó la “belleza medusea”, consistente en el descubrimiento del horror como fuente de deleite, o de lo horrendo como uno de los atributos de la belleza²². Una belleza trenzada de dolor, corrupción y muerte, que también ha sido relacionada con el miedo a la castración, como fantasía masoquista masculina.

El caso de Judith, como el de Salomé, tampoco era una novedad en las artes plásticas, sobre todo a partir del Renacimiento y el Barroco, en un proceso en el que la valerosa viuda se convirtió en una hermosa mujer cargada de sensualidad, que traicionaba y ejecutaba a un hombre²³. De modo que a finales del XIX la tenemos ya convertida en una *femme fatale* con todos sus atributos, en gran medida debido a la inquietante interpretación que de ella nos dejó Gustav Klimt, el creador de una versión que nos la presentaba como una devoradora de hombres, que llegó a crear cierto desasosiego en la buena sociedad vienesa de la época. Curiosamente, en la versión que nos deja Julio Romero de Torres, el erotismo de la figura queda bastante atenuado, centrándose más bien en los rasgos enérgicos, casi crueles, de una mujer inaccesible que presenta al espectador el resultado de su acción. Por esta razón, acaso tenga sentido reparar en el tipo de peinado que lleva la heroína, una suerte de tocado a lo *garçonne* que relaciona a Judith no sólo con el gusto por la androginia, tan típico de la pintura simbolista, sino también con el nuevo modelo de mujer moderna que poblaba las pesadillas del imaginario masculino.

Algo distinto es el caso de María Magdalena, un tema que, en muchas ocasiones, había sido tratado como pretexto para introducir grandes dosis de erotismo. Lógicamente, Romero de Torres se dejó tentar por el motivo, regalándonos una imagen de la contrición femenina verdaderamente memorable, por lo demás, bastante conocida: la cortesana se encuentra en la gruta del Santo Bálamo, con la calavera en sus manos y el pomo de unguento tras ella, mientras su larga y sedosa cabellera enmarcan un rostro de óvalo perfecto. Una imagen que difícilmente puede animar a la devoción, pues, si bien el apenado rostro exhibe muestras de una abundante efusión de lágrimas, el espectador se siente más motivado por la rotunda anatomía de la santa que por su discutible arrepentimiento, que la figura masculina del fondo parece poner en evidencia.

6. “CHIQUITAS BUENAS”

El término fue utilizado por el propio pintor para referirse a un tipo de mujer de extracción popular, expresión bondadosa y aire sumiso. Por lo que podemos adivinar, suele desarrollar sus ocupaciones en el ámbito doméstico, bien sea propio o ajeno. En cierto modo, se puede considerar como la antítesis de la *femme fatale* de sexualidad volcánica, que hemos visto en anteriores ocasiones, y el halo de placidez que irradia

22 Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999, p. 69.

23 Para la evolución del prototipo, véase Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 203 y ss.

vendría a significar la nostalgia que sentía una parte importante de la población masculina por el amor sereno y sin sobresaltos, alejado tanto de los placeres intensos de la pasión como de sus previsibles sinsabores. A nuestro modo de ver estas obras muestran una herencia importante del costumbrismo, pero la ocupación femenina en ellas recogida, cuando se da, no obedece tanto al deseo del pintor de recoger una ocupación tradicional, como a su interés por ponernos ante un tipo de belleza racial muy propio de la pintura regionalista. Un buen ejemplo podría constituirlo *Las hermanas de Santa Marina* (Figura 8) donde, si bien el erotismo no está del todo ausente, el interés del artista se centra más en expresar la serena belleza de los tipos femeninos, o la densa materialidad de los objetos, que en la supuesta singularidad de una ocupación ancestral, que, curiosamente, nos evoca prototipos de la cerámica griega de figuras negras, aquellos en que las *korai* atenienses se acercan a la fuente para llenar sus cántaros. También se ha hablado del simbolismo de esta obra, al aludirse al agua como evocación del sexo femenino y de su carácter fecundante y generador de vida, así como al caldero de cobre que, según esta misma idea, vendría a ser el receptáculo de la vida y de la Gran Madre²⁴. Perteneciente al recetario psicoanalítico, y por tanto, más discutible, nos parece la idea de pretender relacionar el caño de la fuente con una metáfora visual de carácter fálico. En cualquier caso, que la evocación del mundo clásico no es una mera coincidencia, lo prueba el cuadro *La niña de la tanagra*, por la estatuilla de este mismo nombre que una muchacha lleva en su mano, lo que parece poner de manifiesto el deseo del pintor de establecer una relación de continuidad entre la gracia y elegancia de aquellas mujeres y la belleza serena de la mujer cordobesa.

7. ¿LIBERADAS?

Ponemos entre interrogantes este último epígrafe porque no estamos seguros de que el tipo de mujer al que alude tenga una presencia clara y nítida en la pintura de Romero de Torres, tal como algunos autores sostienen. En efecto, Carmelo Casaño detecta este modelo de feminidad en lo que él denomina “*la mujer sexualmente realizada, la liberada, la desinhibida, la trasgresora, la emancipada*”, esto es, aquella cuya entrega física carece de motivación venal²⁵. Y nada habría que objetar a esta observación si nos refiriésemos, única y exclusivamente, a sus connotaciones eróticas. Lo que sucede es que se habla de *emancipación*, y está por ver que la mujer que el autor incluye en este arquetipo esté liberada de cualquier dependencia o subordinación, ya que, se quiera o no, el término actual está dotado de una carga semántica que va más allá de la simple libertad sexual, la única, según parece, capaz de concebir el pintor cordobés. Porque resulta curioso que en su pintura no sea posible contemplar otro tipo de liberación que

24 Jaime Brihuega, “Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915”, en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, TF Editores, Córdoba, 2003, p. 62.

25 Carmelo Casaño, ob. cit., pp. 114 y 115.

no sea la relacionada con el sexo, lo que significa que, en el fondo, posee una visión negativa de la condición femenina, basada en el dualismo típico de la pintura simbolista: un mundo superior, el del espíritu –prácticamente ausente en su pintura, a excepción del representado por la efusión mística– y un mundo inferior, el de la materia–, el único, según se ve, en el que la mujer se nos presenta dotada de ciertas habilidades. Los numerosos ejemplos de cupletistas y cantantes que pueblan su pintura, no vendrían más que a ratificar la idea de que en la mujer predomina la naturaleza animal y, por consiguiente, la dominación del espíritu por el cuerpo, lo que, en palabras de Erika Bornay, “*iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja por un obsesivo temor por sus atractivos*”.²⁶ Todo lo cual no obsta para que en la obra de nuestro pintor sea posible espigar algunos cuadros en los que aparecen tipos de mujer que sólo en un sentido muy laxo podríamos considerar ejemplos de “liberadas”, debiendo conformarnos, acaso, con el más modesto de “modernas”.

Dos obras como *Jugando al monte* (Figura 9) o *Mujeres sobre mantón* nos pueden servir como ejemplo de las matizaciones que acabamos de exponer. Sin duda, en uno y otro caso es posible observar detalles de una modernidad de las costumbres que nos parecen evidentes, como los peinados, el desgaire de las posturas, la presencia del cigarrillo o el acortamiento de las faldas, pero es difícil hacerse a la idea de que tales cambios en la imagen de la mujer vayan más allá de la simple operación cosmética, pues, a poco que se repare, se observa que aquella no deja de ser el objeto erótico que tanto gusta a nuestro pintor, como ponen de manifiesto los vestidos que velan –al tiempo que resaltan– las formas femeninas, los hombros desnudos, los senos descubiertos, la languidez de las miradas, etc. Y, por supuesto, los elementos fetichistas, como ligas y zapatos, que, como es sabido, aluden a una parcelación del cuerpo femenino que tiene mucho que ver con su calidad de objeto. Por lo demás, vincular a la condición femenina con los ejercicios de cartomancia –tan frecuentes en la pintura del maestro y tan típicos del esoterismo simbolista– significa asociar a la mujer con prácticas adivinatorias y delirios proféticos basados en su supuesta habilidad para el conocimiento intuitivo, esto es, a la facultad de entender las cosas sin necesidad de razonamiento, lo que no se compadece demasiado bien con la pretendida “liberación” de estas mujeres. Por ello, quizás no resulte casual que, de los pocos cuadros en que Romero de Torres asocia a la mujer con un quehacer intelectual, en *La lectora* (Figura 10), obra de 1901-1902, aquella aparezca mirando al espectador de forma sugerente, tras haber interrumpido una actividad por la que parece no tener mucho interés. Dicho con más rotundidad:

“Si consideramos que la elegante mujer postrada se había convertido en la imagen de una sexualidad autosuficiente, no sería tan aventurado imaginar que las mujeres postradas abandonando un libro podrían representar, para algunos, que la poderosa naturaleza sexual de la mujer le impedía concentrarse en la lectura. Agotadas por los goces terrenales

26 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 98.

(...), estas mujeres ni siquiera debían intentar disfrutar de los goces del espíritu. El libro abandonado es prueba de ello."²⁷

Para concluir, sólo deseáramos añadir que con estas notas no hemos pretendido establecer un censo completo de los distintos tipos de feminidad que aparecen en la pintura de Julio Romero de Torres. Ello quedaría para el estudio de síntesis de que anda tan necesitado la obra de nuestro pintor. Sin embargo, sí hemos intentado poner de manifiesto que, en lo que atañe a la visión de la mujer, la obra del artista cordobés se encuentra muy próxima a la percepción que de ella poseían otros artistas del simbolismo europeo, con todo su acompañamiento de fantasías, miedos, quimeras y fabulaciones.

27 María López Fernández, ob. cit., 112.

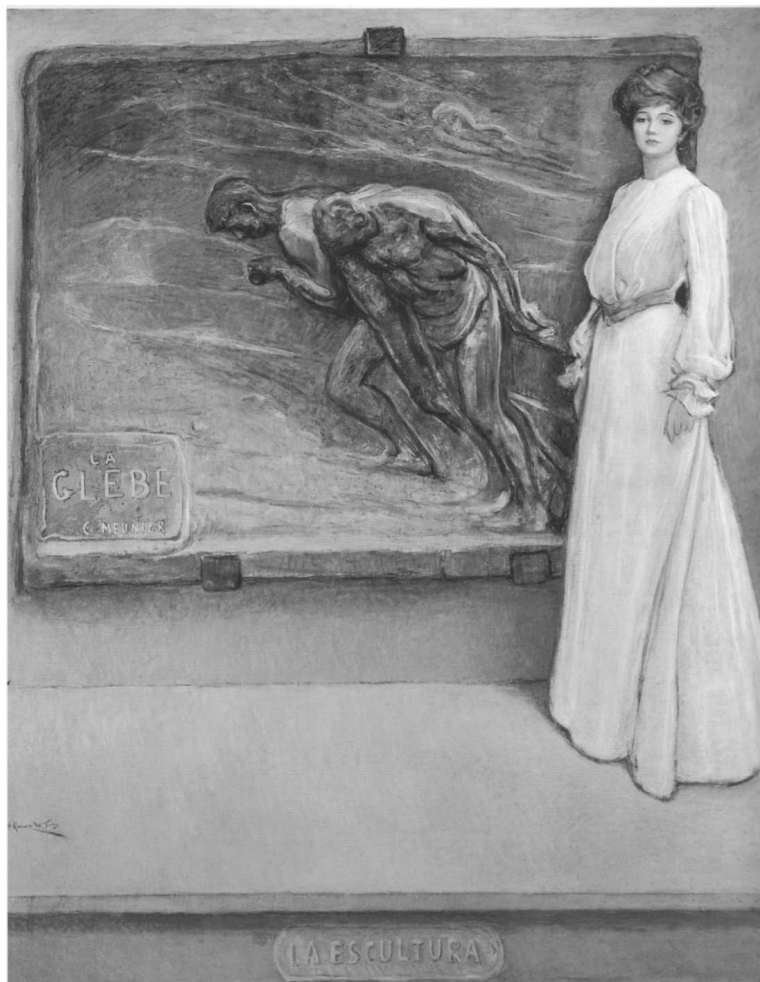


Figura 1. La Escultura, 1905.

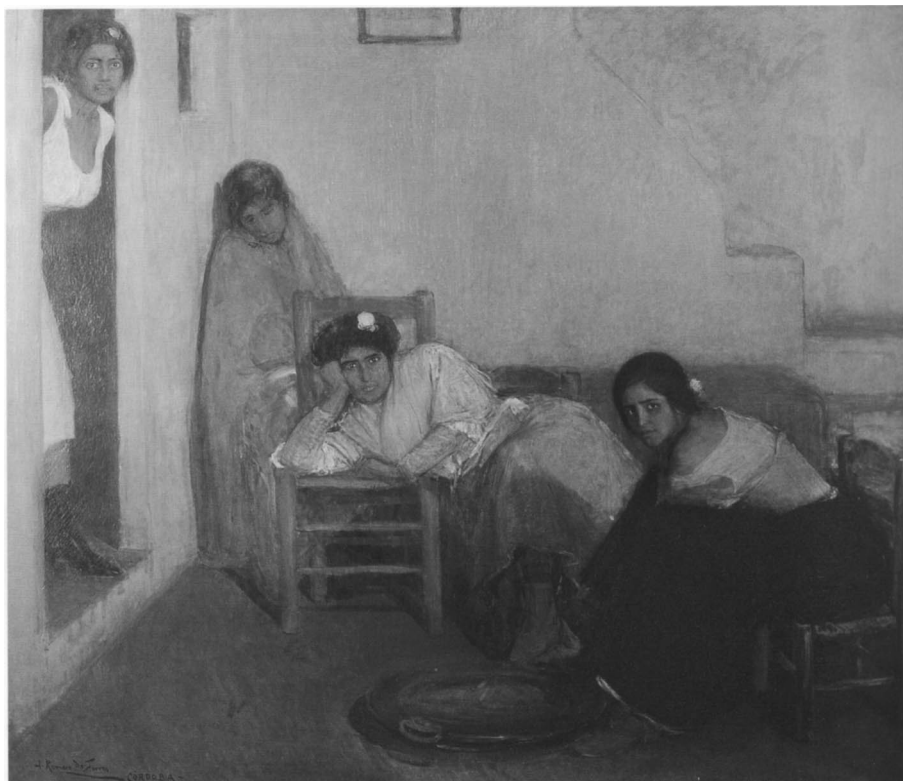


Figura 2. Vividoras del amor, c. 1905-1906.



Figura 3. Chiquita piconera, 1930.



Figura 4. El pecado, 1913.



Figura 5. Monjita, 1930.



Figura 6. Flor de santidad, 1910.



Figura 7. Salomé, 1917.



Figura 8. Las hermanas de Santa Marina, 1915.

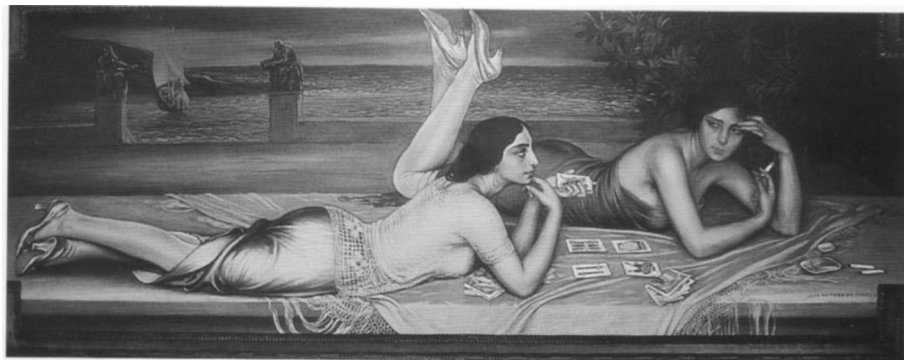


Figura 9. Jugando al monte (Humo y azar), 1922.

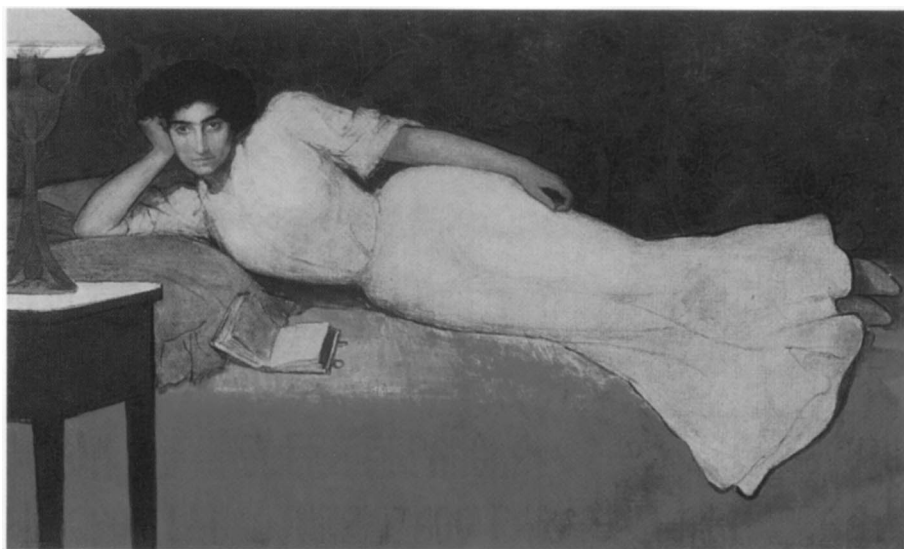


Figura 10. La lectura, 1901-1902.