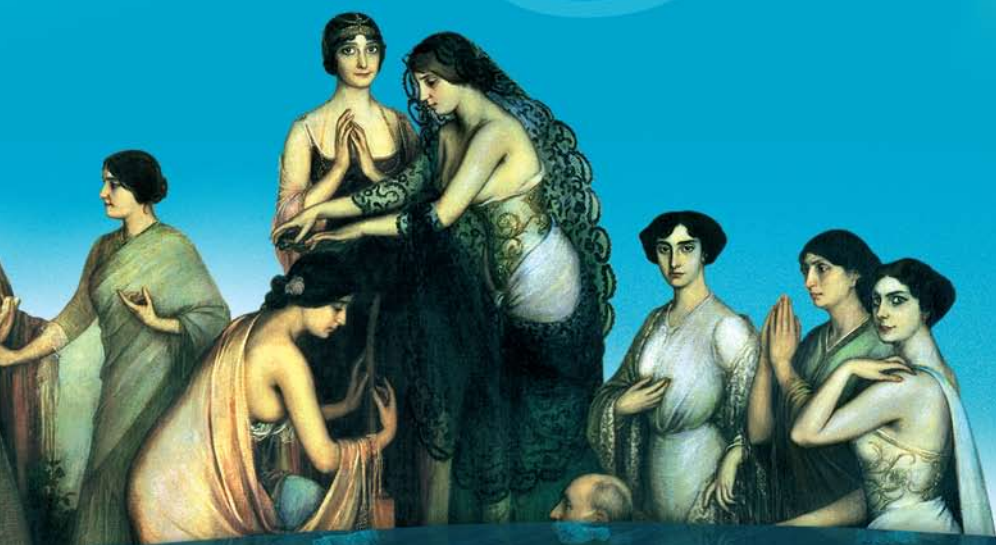


JULIO ROMERO DE TORRES

EN LA ESCENOGRAFÍA
DE HERBERT WERNICKE

DEL 22 DE SEPTIEMBRE
AL 21 DE OCTUBRE DE 2012

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO



En torno a ¡AY, AMOR!



JULIO ROMERO DE TORRES

EN LA ESCENOGRAFÍA DE HERBERT WERNICKE

ÍNDICE

Entre la tradición y la modernidad

Miguel Ángel Recio Crespo	3
José Antonio Nieto Ballesteros	5
Antonio Bonet Correa	7
José Romero González	9

El flamenco en el arte de Julio Romero de Torres

Mercedes Valverde Candil	11
--------------------------	----

Herbert Wernicke y la renovación de la escena teatral contemporánea

Paolo Pinamonti	19
-----------------	----

Exposición

Pinturas	22
Fotografías	28
Manuscritos e impresos	29

Biografías

Julio Romero de Torres	32
Herbert Wernicke	32



Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



GRUPO PRASA

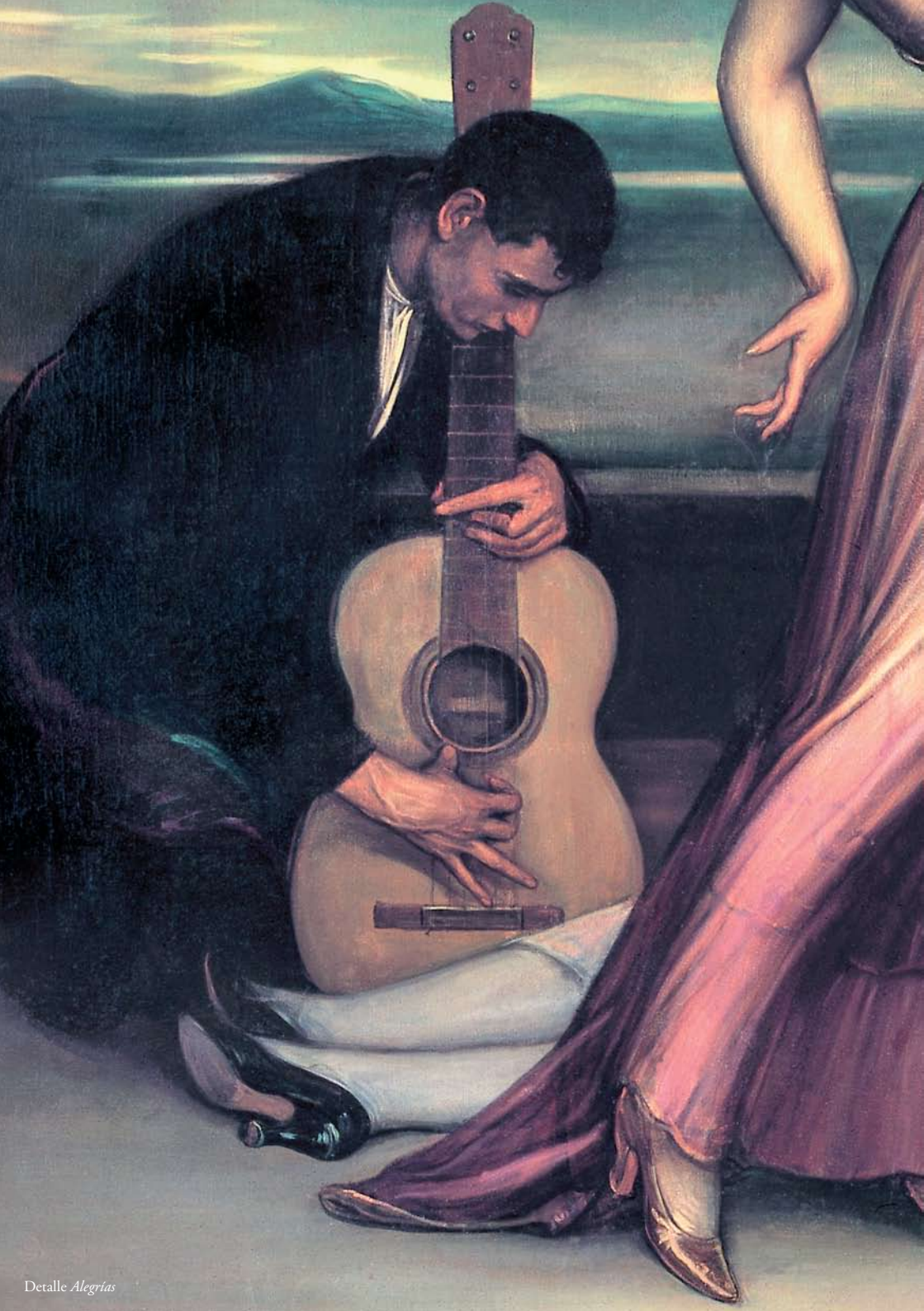


GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



Entre la tradición y la modernidad

En su presentación como director del Teatro de la Zarzuela, Paolo Pinamonti hablaba de la necesidad de apertura y diálogo del género: diálogo con el resto de géneros musicales y con el mundo académico, y apertura en búsqueda de nuevas líneas escénicas para una mejor difusión del repertorio. Su idea de aproximación a nuestro patrimonio lírico no sólo se refería al acercamiento a los nuevos valores del teatro español, sino también a la conveniencia de establecer un diálogo entre las diferentes artes en una búsqueda continua de aunar tradición y contemporaneidad desde la calidad e inteligencia creativa.

La exposición *Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke* que aquí presentamos es la mejor muestra de esta voluntad de concebir las artes escénicas como un todo en el que varias disciplinas — pintura, escenografía, músicas culta y popular, y danza — se dan felizmente la mano en una actualísima concepción multidisciplinar del arte.

El espectáculo *¡Ay, amor!*, que se programará en el Teatro de la Zarzuela contemporáneamente a la muestra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es el resultado de la rica diversidad de aportes y contribuciones que representan hoy en día la pintura de Romero de Torres y la música de Manuel de Falla. Un ancho y profundo caudal que el director Herbert Wernicke supo con tanta inteligencia unir en su propuesta escénica. Las señas de identidad de este espectáculo, como una manifestación cultural única, responden a esa idea de suma, en las que la tradición del flamenco, la pintura o la danza aumenta su dimensión desde una mirada contemporánea, la de aquellos que han dedicado su arte a ennoblecer y abrir horizontes al legado heredado, de la que Wernicke fue uno de los lúcidos representantes de su generación en el ámbito de la dirección de escena.

Esta corriente de la creación contemporánea que representa *¡Ay, amor!* y la exposición que aquí nos ocupa se promueve y se concreta en el desarrollo de nuevas formas de expresión, favoreciendo el encuentro y cruce de tendencias y disciplinas en una búsqueda de nuevos recorridos estéticos. Un encuentro que ha sido posible gracias al hermanamiento del Ayuntamiento de Córdoba, el Grupo PRASA, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba y el propio Teatro de la Zarzuela. En este sentido, desde el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, debemos agradecer la implicación de todas estas instituciones. En esta complicada coyuntura económica, el esfuerzo, compromiso e ilusión desde la iniciativa tanto pública como privada contribuyen ahora más que nunca a mantener el prestigio de la cultura.

Miguel Ángel Recio Crespo
Director General del INAEM



Detalle: *¡Mira qué bonita era!*

D

ecía Manuel de Falla que el individualismo es, en su modesto sentir, una de las primeras virtudes que debe exigirse al artista creador. A partir de estas palabras cabe decir que el individualismo de muchos artistas ha permitido que la ciudad de Córdoba sea heredera de arte y riqueza cultural.

La magia del arte sale de la imaginación y de lo más profundo de los creadores que no dudaron en hacer frente a su época, a lo profano y a lo divino, haciendo de sus amores el punto de encuentro más eterno y puro del arte en sus disciplinas. Falla marca su estilo artístico, asentando en un amor brusco y atormentado, en un amor eterno agonizado con su *quejío*, fielmente representado por Julio Romero de Torres en su *Cante jondo* o en el retrato de la que se decía ser la autora del mismo *Amor brujo*, María de la O Lejárraga.

La sinergia entre estos dos creadores es palpable: entrelazan el amor y la muerte en sus obras, en el color y las sombras, entre amores no correspondidos y sus propios *quejíos*, los cuales inspiraron a uno de los pintores más afamados, como es Julio Romero de Torres.

Una ciudad se hace a través de su historia. No se podía entender la ciudad de Córdoba sin Julio Romero de Torres, sin sus máximas expresiones pictóricas, donde se pone de manifiesto nuestra cultura, nuestro arte y nuestra ciudad con la infinidad de representaciones y referencias de Córdoba en sus obras, como pueden ser *Cante jondo* o *La consagración de la copla*.

La ciudad de Córdoba ha respirado el *quejío* del flamenco. Es la ciudad donde la luna cae para albergar una noche de embrujo, la noche más blanca y pura del flamenco, fortalecida por el rasgueo de la guitarra estival. Córdoba es embrujo, Córdoba enamora, Córdoba embruja, nuestra ciudad se engalana con sus pintores y la atenta mirada de nuestros hermanos gaditanos, como Falla.

Es un honor para nuestra ciudad que una obra de tal envergadura tenga como punto clave la obra de Julio Romero de Torres, ya que constituye un relanzamiento de nuestra ciudad, haciendo que las obras del pintor cordobés sean parte de un proyecto que viaja a través de la historia y los sentimientos universales.

Quisiera que mis últimas palabras fueran de agradecimiento al director del montaje, Herbert Wernicke —lamentablemente ya desaparecido—, al Teatro de la Zarzuela, así como a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y al Grupo PRASA, por la dedicación al proyecto, a la proyección de nuestra ciudad y, siendo fieles a la realidad, a nuestro pintor más internacional: Julio Romero de Torres.

José Antonio Nieto Ballesteros
Alcalde de Córdoba



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se considera muy honrada de colaborar con el Ayuntamiento de Córdoba, el Grupo PRASA y el INAEM en la organización de un relevante acontecimiento artístico en el cual se hermanan la pintura y la música.

La presentación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid del espectáculo *¡Ay, amor!*, que comprende *El amor brujo* y *La vida breve* de Manuel de Falla, tal como lo concibió el difunto director alemán Herbert Wernicke, inspirándose en las obras pictóricas de Julio Romero de Torres, es el motivo de la exposición que hoy celebra la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, reuniendo varios excelentes cuadros del gran artista cordobés. Como se sabe, en su día, Julio Romero de Torres fue profesor de «Dibujo Antiguo y Ropaje» en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antaño ubicada en el edificio mismo de la Real Academia de San Fernando. Tan acertada coincidencia, junto con la hermandad de la coreografía y de la escenografía con la pintura, realzan la magia de las dos artes gemelas de la música y la danza.

El nervio y la fuerza castiza de la pintura de Julio Romero de Torres se adaptan perfectamente a las nuevas tendencias expresivas de los coreógrafos y escenógrafos actuales. El anacronismo de la pintura de Julio Romero de Torres va como anillo al dedo al montaje último de las obras musicales de Manuel de Falla.

Como muy bien ha señalado el poeta cordobés Pablo García Baena en unos versos dedicados a Julio Romero de Torres: «La pintura era *fauves*, era Kandinsky, era Giorgio De Chirico. / Pero él era sólo su ciudad y eso bastaba».

El arte racial y simbolista de Julio Romero de Torres pertenece al substrato intemporal del hondo sentimiento andaluz de la vida y de la muerte. No en vano, Don Ramón María del Valle-Inclán, gran admirador del artista cordobés y autor de la *Lámpara maravillosa* a propósito del cuadro de Julio Romero de Torres *El amor sagrado y el amor profano*, afirmó que «el pintor ha realizado una obra triunfadora del Tiempo porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas más intensas que la vida misma». La máxima horaciana, «ut pictura poesis» se puede aquí aplicar por extensión a la esfera de la música, uniendo la representación del Teatro de la Zarzuela con la exposición en el Museo de la Academia. El gran retablo pictórico de los cuadros de Julio Romero de Torres se funde estéticamente con las obras de Falla, casando las artes plásticas o visibles con las artes efímeras o temporales, logrando con tan feliz iniciativa una fuente de delectación y de goce estético para disfrute de todos los amantes de la suprema belleza ideal.

Antonio Bonet Correa

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Julio Romero de Torres

Detalle *Canto fondo*

E

l Grupo PRASA, una vez más, ha querido aportar su colaboración a un acto cultural a través de una obra de su fondo pictórico, y más aún cuando gira en torno a la figura emblemática de uno de sus hijos más preclaros del pasado siglo XX, y que no es otro que Julio Romero de Torres.

Para el Grupo PRASA, que siempre ha mostrado su especial sensibilidad por la pintura, esta cita no podía realizarse sin nuestra colaboración, que desde hace más de una década viene desarrollando a través de nuestra Fundación. Nos llena de orgullo que hayan querido contar con nuestra participación en esta exposición.

También quisiera felicitar a los promotores, organizadores y colaboradores por haber tenido la feliz idea de hacer coincidir acertadamente obras musicales y pictóricas, doble aportación cultural tan importante y que viene a demostrarnos el acierto y la conveniencia de la colaboración entre entidades públicas y privadas.

José Romero González
Presidente del Grupo PRASA



El Flamenco en el arte de Julio Romero de Torres

Mercedes Valverde Candil

Directora de los Museos Municipales de Córdoba

El periodista y poeta modernista, Alfonso Camín, hijo predilecto de Asturias, le hizo una interesante y amplia entrevista a Julio Romero, publicada en las páginas de la revista *Generación Consciente* en mayo de 1928.

En ella, describe el estudio del pintor en una zona del Palacio Longoria, propiedad del dentista real, Florestán Aguilar, sus últimos cuadros y a su compañero y eterno secretario, el galgo Pacheco, con nombre de bandolero. En la parte de preguntas, Camín le hace una muy directa:

«¿Qué le gusta a usted más después de la pintura?...

El pintor, no dudó y respondió rotundo... El cante jondo... Más que la misma pintura... Mis cuadros no son otra cosa que motivos del cante jondo... Un símbolo de cada copla...

¿Acaso piensa que hubiera sido un buen cantaor y la pintura le echó a perder la carrera?... —Le preguntó. — El artista sonrió... y contestó: «Yo daría mi nombre y mi arte por el nombre y el arte de Juan Breva, el mejor cantaor de cante jondo que ha tenido la raza. Hubo unos años de mi vida durante los cuales me entregué por completo a ese género de vida. Había pintado un poco, siendo mi padre quien guió mis primeros pasos en la pintura... Hice algunas cosillas; pero luego llega para mí un periodo de desaliento artístico, dejo de pintar y estoy durante unos años apartado de los lienzos y entregado a una vida bullanguera... Al cabo de este tiempo torno a la paleta y a los pinceles, ya con total y decidido entusiasmo. Mas sin dejar por eso mi afición al flamenco.

Ahora bien: aquellas juergas no eran la clásica juerga estéril, banal y vacía, en ellas yo observaba y sentía y temblaba de emoción ante una petenera bien cantada o ante el vértigo final de un baile».

La admiración de Julio era por las malagueñas de Antonio Ortega Escalona, el cantaor de Vélez, apodado «Juan Breva», por la guitarra de Paco de Lucena, o por los nuevos aires que le dió el cordobés Ricardo Moreno Mondejar «Onofre» a las alegrías y soleares cordobesas. Así como por las renovadas seguiriyas del cantaor de Puerto Real, Francisco Ortega «El Fillo» o los cantes grandes de Silverio Franconetti, el precursor de los conciertos flamencos y creador de los cafés-cantantes; y de las personalísimas interpretaciones de Enrique Jiménez Fernández «El Mellizo», de las alegrías, seguiriyas y tientos de Manuel Torre y ferviente admirador de las cartageneras, y granainas y medias granainas del cantaor de Jerez de la Frontera, don Antonio Chacón, siempre acompañado de la guitarra de Sabica.

Este bagaje de conocimientos flamencos y unos años de conservatorio cordobés, lo animaron al futuro pintor, con apenas veinte años, a participar en el incipiente Concurso del Cante de las Minas en la Unión, en Murcia, en el que actuó como cantaor profesional. El resultado no debió ser muy alentador y Julio Romero, como él cuenta, volvió a los pinceles, sin por ello perder su pasión por el flamenco, que mantuvo hasta el final de sus días y que originó una parte importante de su producción pictórica.

En Madrid, cuando fue consagrado artista, era asiduo a Villa-Rosa para escuchar a don Antonio Chacón y a los grandes del momento, acompañado del torero Ignacio Sánchez Mejías, del rejoneador Antonio Cañero y el periodista José Sánchez Rojas que, saturados de cante, acababan las madrugadas en el Hotel Palace. Con don Antonio Chacón participó como jurado en certámenes flamencos, como el celebrado en el Teatro Pavón de Madrid en 1925.

Uno de sus primeros cuadros de esta temática flamenca, lo pinta con veinte años y por él recibió su primer reconocimiento oficial, al ser premiado con Mención Honorífica en la Exposición Nacional de 1895. A este cuadro de gran tamaño lo llamó *¡Mira qué bonita era!*, como el primer verso de la clásica soleá...

«¡Mira qué bonita era!
Se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.»

Recurre a este cante al ser la soleá la expresión del desconsuelo, del desengaño. Representa una escena que reúne los tres aspectos que conmovieron profundamente al artista: la copla, la mujer y la muerte.

Nuevamente el cante inspira *La musa gitana*, con la que obtuvo Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1908, un desnudo integral sólo vestido con un hilo de coral como una herida en su cuello.

Con *La musa gitana*, Julio Romero logra uno de los más hermosos desnudos de la historia del arte dentro de la línea clásica; en él recoge la serenidad de Tiziano, conjugándola con la inquietud y descaro de Goya y Manet.

Y siempre el cante, representado en la figura que en segundo plan, en la sombra, acompaña la guitarra, símbolo del flamenco andaluz. A esta misma Exposición Nacional presentó otro lienzo dentro de la misma temática flamenca, lo tituló *Andalucía o Nuestra Señora de Andalucía*.

Las figuras están situadas como en un retablo —a la manera de «sacra conversazione»— fuera de la representación aparece el pintor de pie. En el centro, una mujer vestida de blanco simboliza a Andalucía; a su izquierda, arrodillada en actitud de veneración, la cantaora Carmen Escacena, símbolo de la copla. A su derecha la bailaora «La Cartulina», simbolizando el baile. Detrás, el guitarrista cordobés Juanillo «El Chocolatero», que encarna la música. Al fondo aparecen escenas de amor y muerte, el río, el puente, el Castillo de la Calahorra. Este cuadro representa la divinización de nuestro folclore más ancestral: el flamenco.

Julio Romero vuelve a abordar la misma temática en el monumental lienzo titulado *La consagración de la copla* que presenta a la Exposición Nacional de 1912. El título del cuadro está fundamentado en la filosofía y hondura que encierra el flamenco y la pasión que el pintor tenía por el cante jondo, para llegar, incluso, a consagrar la copla como parte de nuestras tradiciones.

La pintura italiana sigue siendo su referente a la hora de la ordenación de los personajes en la escena, a la vez que incorpora elementos del barroco cordobés como componentes del lienzo: *La Virgen de los Plateros* de Valdés Leal. Los personajes que lo integran son reales, de plena actualidad, como el torero cordobés Rafael González «Machaquito» en el esplendor de su carrera, la bailaora Pastora Imperio, la cantaora Carmen



La malagueña

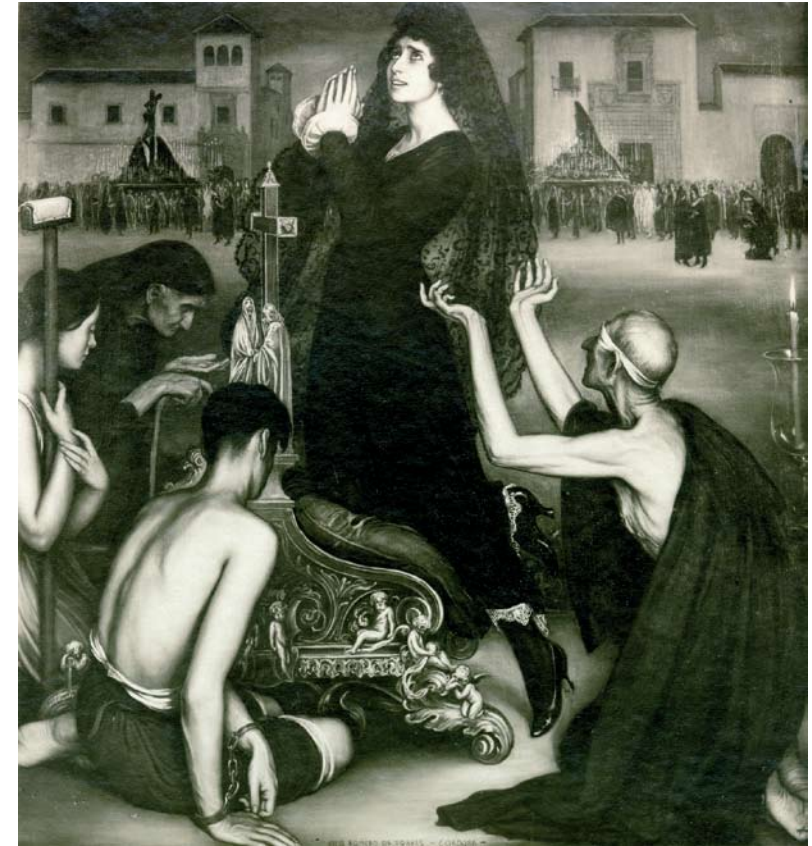
Escacena y el propio Julio Romero; un recuerdo del pasado al incorporar el retrato del diestro «Lagartijo», ya difunto, que para Julio fue el más grande: siempre en su estudio conservó recuerdos y trajes del torero.

Después de sacralizar el cante, el baile y la música en estos grandes lienzos, Julio Romero empezó a realizar interpretaciones personalísimas, pintando los palos del flamenco.

El primero de ellos, la serrana, cuadro que regaló al ministro Natalio Rivas, lo tituló *La serranilla* por la angelical cara de la modelo, la cordobesa Rafaela Ruiz Lubían a la que retrató con apenas doce años, la que años más tarde posaría para el lienzo *Carmen*, adquirido por el torero Juan Belmonte en la exorbitante cantidad de 1.000 duros (5.000 pesetas) para la época.

La serrana es cante campero de pastores y bandoleros, compuesto de cuatro versos de rima par, a la que se añade un terceto que rima el primero con el tercero, quedando suelto el segundo. Cante antiguo, su gran difusor fue Silverio Franconetti, que implantó la moda de rematarlo con una seguiriya. Su famosa serrana dice así:

«Yo críe en mi rebaño
una cordera,
de tanto acariciarla
se volvió fiera
y las mujeres
de tanto acariciarlas
fieras se vuelven.»



La Saeta

En su primera exposición individual, en Bilbao en noviembre de 1919, en la sala Majestic Hall, Julio Romero llevó una amplia representación de obras inspiradas en el flamenco: *Alegrías*, *La carcelera*, *La malagueña*, *La saeta* y *El retrato de la Niña de los Peines*. El pintor demostró una gran valentía al decidir que una cuarta parte de las veintiuna obras expuestas, fueran de una temática tan difícil de comprender por el público de Bilbao como la flamenca, tan ajena a la cultura vasca.

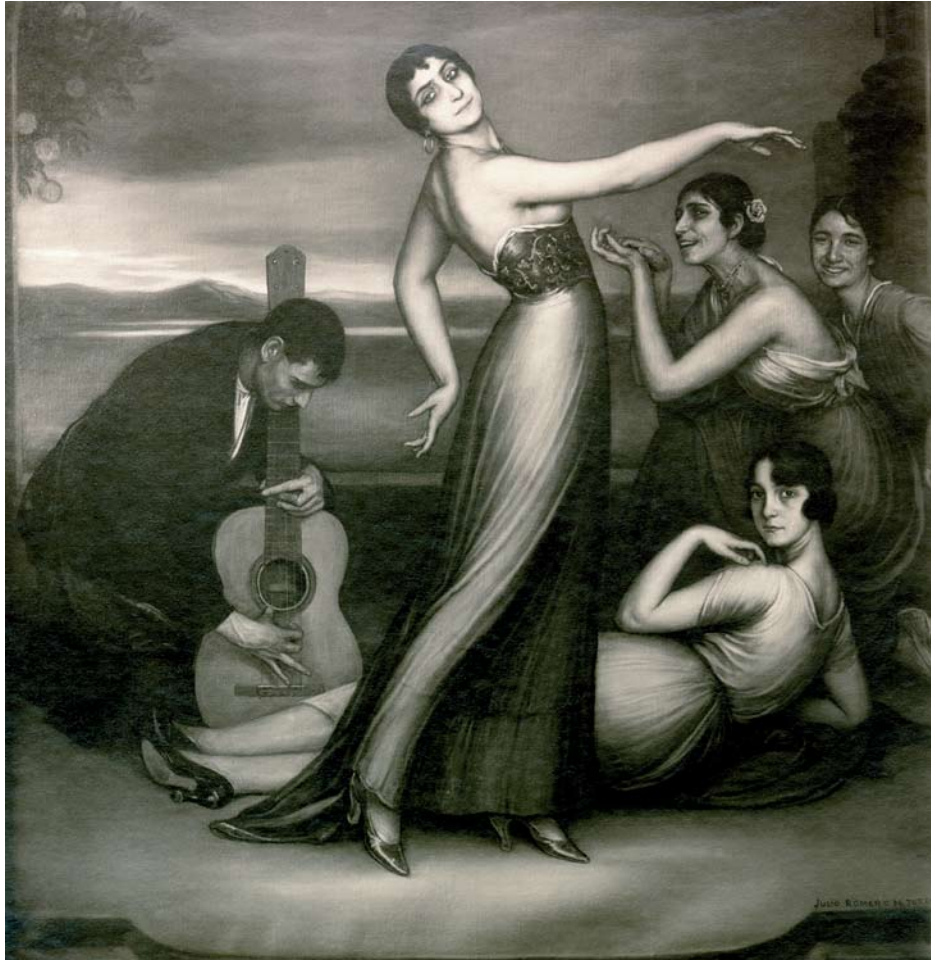
En *Alegrías* Julio Romero escenifica un tablao flamenco, donde cinco personajes transmiten de forma majestuosa y serena la esencia de este cante.

Del cante por alegrías se tiene conocimiento desde primeros del siglo XIX en Cádiz. Son producto de la corriente de aragoneses que vinieron por causa de la Guerra de la Independencia; su unión con los cantes de Cádiz dieron lugar a la jota de Cádiz. Hay diversas teorías que remontan su origen a las cantoras

gaditanas, festeras para bailar, citadas por los escritores latinos del siglo I y II d.C.

De las alegrías de Cádiz nacieron las alegrías de Córdoba, mucho más lentas. Ya hemos citado a Onofre —al que Julio admiraba— que las adaptó, transformándolas. Sus hijos transmitieron a generaciones venideras estas mismas alegrías, que tanto recordaban a las cantiñas cordobesas. Se componen de dos estrofas diferentes, que al repetir la última palabra del primer verso, de todo el segundo, mitad del tercero y la vuelta al primero, las hacen mucho más pausadas.

Julio Romero retrata de forma majestuosa a la danzarina y actriz Lolita Astolfi, que magníficamente las interpretaba, solamente animada por la actitud bullanguera de la gitana Amalia Fernández Heredia, que hace palmas. Acompaña a la guitarra, el hijo de Carmen Escacena. La sobrina del pintor, Carola Romero, sonriendo, participa de la fiesta. Sin embargo la hija del pintor, Amalia, aparece recostada ajena a la



Alegrias

escena que se representa ante ella. Al fondo, el eterno escenario de Córdoba, el río y la sierra.

La malagueña es otro de los cuadros que expuso en Bilbao. El pintor realiza una representación peculiar, desplazando la figura principal que encarna el espíritu de este cante, para que el fondo adquiriera especial protagonismo, donde observamos escenas de amor, celos y muerte, narrativa de estos cantes. El personaje masculino es el hijo del artista, Rafael, que acompaña a la bailaora Amalia «La Gitana», nombre como se le conocía en los tablaos cordobeses a Amalia Fernández Heredia, una de las modelos preferidas del pintor.

Uno de los máximos exponentes de estos cantes, fue Juan Brea, al que García Lorca retrató en su *Poema del cante jondo*:

«Juan Brea tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma pena cantando,
detrás de una sonrisa.»

La carcelera es una obra bellísima por el sentimiento que transmite la protagonista de ausencia y abandono. En el lienzo, una joven aparece apoyada con dejadez en la guitarra. En segundo plano, las rejas, la tapia de la cárcel y el rostro de impotencia del preso, en este caso el hijo del pintor, que vuelve a servir de modelo. La carcelera es una modalidad de la *toná*, se canta sin acompañamiento y es cante gitano de hondo sentimiento, sus letras aluden a prisiones.

La saeta es uno de los lienzos que más gustaban al pintor y que destacó en Bilbao. Julio Romero recogió la expresión de la Semana Santa cordobesa en la plenitud de su sentimiento y la hondura de su tragedia, tomando como inspiración el texto de la popular saeta del Santo Cristo de Gracia:

«Señor, dos gracias te pido:
echa tu cara hacia atrás
y a los ciegos dale vista,
y a los presos libertad.»

La saeta, expresión viva y ancestral del misticismo andaluz que tuvo entre sus grandes intérpretes a Manuel Torre, tan admirado por Julio Romero, y a los hermanos Tomás y Pastora Pavón, «La Niña de los Peines».

Centra la escena Amalia «La Gitana», que con grave expresión implora rodeada de imposibles, elevando su rostro y manos al cielo, con mantilla, arrodillada en un rico reclinatorio con elementos de cuadros de los pintores barrocos Valdés Leal y Antonio del Castillo. Al fondo de la composición, dos procesiones atraviesan las calles de Córdoba antes sus mejores casas solariegas: la del Cristo llamado «El Esparraguero» y la de la Virgen de los Dolores.

La *seguriya* o *siguriya gitana*, tronco del cante jondo, cante triste, desgarrado, a veces desesperado, que llega al alma con sus fatalidades y celos irremediables, está compuesto por cuatro versos, el primero, el segundo y cuarto, hexasílabos y el tercero endecasílabo. Comienzan a conocerse popularmente en el siglo XIX y su gran impulsor fue Manuel Torre. Son también llamadas «playeras», de «plañideras» por tratar temas de muerte y tragedia en sus letras. García Lorca escribió un poema a la *seguriya gitana*, en el *Poema al cante jondo*.

En el lienzo titulado *Seguriya*, el pintor ha captado el estado anímico de la protagonista, la modelo Conchita Castillo, que aparece mirando al espectador con ojos llorosos, con una pena irremediable. Tras ella, Amalia Fernández Heredia apoyada en la guitarra. El fondo de la composición nos proporciona las claves del argumento del cuadro, motivo de la tristeza de la protagonista: un hombre cubierto con sombrero cordobés y capa, espera en la ventana «pelando la pava». Al fondo, una mujer acecha y un hombre llora afligido ante un ataúd. El cementerio de San Rafael y la Iglesia de San Lorenzo de Córdoba completan la escena.

«Querer al que no te quiere
a eso se llama querer,
pues querer a quien te quiera
se llama corresponder.
¡Y eso lo hace cualquiera!»

Uno de los cantores a los que tuvo Julio Romero el privilegio de escuchar fue a «Frasquito Hierbabuena», Francisco Gálvez, que sólo actuaba en Granada para sus amigos y personajes conocidos, como el ministro Natalio Rivas, al que acompañaban siempre Julio Romero y el escultor Juan Cristóbal, y los escritores Salvador González Anaya y Margaret Sackwil, que lo dieron a conocer en sus novelas. «Frasquito Hierbabuena» tuvo un gran protagonismo en el Primer Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada de 1922, idea del Centro Artístico y organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca.

España, sus costumbres y música flamenca despertaron un gran interés en Europa en el siglo XIX gracias a la difusión de las narraciones de los viajeros románticos como Teófilo Gautier, Próspero Mérimé, Alejandro Dumas o Gustavo Doré. Sin embargo en España, el flamenco no fue arropado por los intelectuales de la Generación del 98, salvo por los hermanos Antonio y Manuel Machado. Ellos, Julio Romero de Torres y Manuel Machado. Ellos, Julio Romero de Torres en la pintura y Manuel de Falla en la música fueron los auténticos reivindicadores de la cultura popular andaluza. Los Machado, hijos del gran «Demófilo», Antonio Machado Álvarez, investigador del flamenco del siglo XIX que publicó una *Colección de cantes flamencos* donde aporta el primer censo de artistas, que le había sido transmitido por vía oral por el cantaor Juanelo.

Manuel de Falla conoció en 1901 al compositor y músico modernista catalán Felipe Pedrell, que fue el primero en estudiar la música folclórica y la etnomusicología o nacionalismo musical español y que le despertó su interés por el flamenco y el cante jondo. Este interés fue potenciado durante la estancia en París de Falla en 1907, cuando Debussy, que había escuchado flamenco en España y lo admiraba profundamente, le aconsejó que lo utilizara como fuente de inspiración; igual consejo le dio Albéniz. Falla cambió el rumbo de su música, a él se debe la rehabilitación del flamenco que había caído en baja por la degeneración de los cafés-cantantes y pérdida del purismo.

Una vez instalado en Granada, aceptó la propuesta de Federico García Lorca de organizar un gran festival en el Patio de los Aljibes de La Alhambra, donde sólo podía participar aficionados, durante los días 13 y 14 de junio de 1922. La única intención era la de conservar el purismo del flamenco. García Lorca tenía veintitrés años y Falla le doblaba la edad. Personajes de distintas generaciones, pero con afinidad total entre ambos. Federico había publicado un año antes *Poema del cante jondo*, poesías de origen popular.

El concurso lo presidió don Antonio Chacón, máxima figura del momento. Lo ganaron un viejo cantaor retirado llamado «El Tenazas» y el niño de trece años, Manuel Ortega, futuro «Manolo Caracol».

Romero de Torres, en una entrevista, manifestó públicamente su interés por este Primer Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada, al que ofreció sus cuadros flamencos, no pudiendo participar más activamente en él, por estar preparando la gran exposición para Argentina, en las mismas fechas, aunque más tarde se dilató hasta septiembre su marcha a Buenos Aires. Con este motivo, empezó a preparar un gran cuadro que simbolizara la expresión del cante jondo. Ya había realizado unos años antes la portada del libro de Manuel Machado *Cante hondo* en 1912 y en segunda edición en 1916. Este gran estudioso del flamenco escribió numerosas poesías que pudieron ser adaptadas al cante como la dedicada a Julio Romero de Torres:

«Vuestro nombre de menta y de ilusión sabemos
Carmen, Lola, Rosario... Evocación del goce...
Adela... Las mujeres que todos conocemos
que todos conocemos ¡y nadie conoce!»

El cuadro *Cante jondo* tardó años en terminarse, interrumpida su realización por los constantes viajes de Julio Romero a América del Sur, por lo que no estuvo terminado hasta 1924.

Julio Romero llevó al lienzo la expresión del cante jondo. Este cante se dividía en cante grande y cante chico. La raíz de su nombre es latina *fundus*, «hondo», la «h» al aspirarse se transforma en jota («jondo»), llamado así por la profundidad de sus letras, aunque otras fuentes apuntan a la posibilidad de que sea de origen judío. Como cante jondo, antes sólo se reconocía a la seguriya o siguiiya gitana, luego se ha ido extendiendo el calificativo de jondo a las soleares, cañas, polos y serranas.

Un par de años antes de su prematura muerte a los cincuenta y cinco años, Julio Romero de Torres pinta el lienzo *La copla*, con la imagen de una mujer con paso firme. Cruza paisajes, su equipaje es una guitarra, enguanta sus piernas en medias de seda, donde resalta el brillo de una navaja. La modelo fue la cordobesa Josefá Suárez Parías, lleva el pelo negro recogido en un abultado moño, peinado que más tarde repetiría en el conocido lienzo *¡Viva el pelo!*

Manuel Machado comentó de la copla:

«Que hasta que el pueblo las canta
las coplas, coplas no son
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe del autor.»

Pérez de Ayala escribió que los cuadros de Romero de Torres había que comentarlos con coplas:

«Los más de sus cuadros son coplas, y el propio autor no ha querido ocultarlo y en sus títulos lo declara»

Julio Romero no se conforma con pintar el espectro mágico de la copla y los palos del cante flamenco, sino que a través de sus pinceles rinde homenajes a los protagonistas de los mismos: antiguas cantaoras, como hace en el cuadro *La nieta de la Trini*, donde alude a la famosa cantaora de malagueñas «La Trini de Málaga». Trinidad Navarro (1868-1930). «La Trini de Málaga», fue una de las figuras más destacadas del flamenco de finales del siglo XIX y primeros del XX, gran creadora que modificó estos cantes de Málaga confiriéndoles un estilo diferente. Su fama se extendió por toda Andalucía y fue contratada por los más importantes cafés-cantantes de la época.

El pintor se sirve del desnudo para realizar este homenaje. Una joven aparece recostada en un diván tapizado por rasos y mantones de Manila que contrastan con el color aceituna de la piel de la modelo, su brazo reposa en su cadera, mientras en su mano brilla la hoja de la faca y mira desafiante al espectador. Detrás, en la sombra, aparece una mujer morena sosteniendo la guitarra. Al fondo, el eterno escenario del Puente Romano y el Campo de la Verdad a orillas del Guadalquivir.

El pintor tampoco podía olvidar a los protagonistas del cante y del baile de su época y por eso retrató a las más grandes del momento: Pastora Pavón «La Niña de los Peines», Carmen Escacena, Dora «La Cordobesita», «La Argentinita», Lolita Astolfí, «Conchita Triana», «Carmen de Cádiz», «Pastora Imperio», Elisa Muñiz «Amarantina», Custodia Romero, «Minerva» y un largo etcétera de artistas de variedades.

En otros muchos lienzos, su inspiración llega a representar hasta los argumentos que originan los cantes: los celos, la buenaventura, echadoras de cartas, mal de amores, barajas... y la guitarra siempre, fiel símbolo de la eterna afición al flamenco de este pintor de Andalucía, tierra de nostalgia y alegría. Un pintor como el cante que tanto amó... JONDO.

Tratamiento de textos: Micaela Luna Barrena
Tratamiento fotográfico: María del Mar Zafra Chups



Nuestra Señora de Andalucía



Herbert Wernicke

y la renovación de la escena teatral contemporánea

«A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears.»
William Shakespeare, *King Lear*, IV, 6

Paolo Pinamonti
Director del Teatro de la Zarzuela

La historia del teatro musical del siglo pasado está indisolublemente ligada a la nueva y cada vez más viva conciencia de la importancia del trabajo dramático, del trabajo del director de escena. La gran revolución teatral de principios del siglo pasado, con Stanislavski, André Antoine o Max Reinhardt, redefinió el panorama de la escena moderna y contemporánea, incluyendo una reflexión teórica en profundidad sobre su *modus operandi*. Pero no siempre tuvo un impacto adecuado y cuidadoso en el mundo del teatro musical que, aún a veces, parece vivir como en los ensayos del *dramma giocoso* donizettiano de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, aunque algo actualizados. Sin embargo, la ópera debe su vitalidad, sus propios intereses, su propia persistencia a las ideas de los grandes directores del siglo pasado, a las experiencias pioneras de la Kroll Oper de Berlín —dirigida por Otto Klemperer durante cuatro años (1927-1931)—, a la obra de Max Reinhardt en el Festival de Salzburgo, a las actuaciones de Walter Felsenstein en la Komische Oper en el Berlín de los años 50 y 60, a los grandes espectáculos de Luchino Visconti y Giorgio Strehler y hasta a las experiencias más recientes.

Herbert Wernicke (1946-2002), discípulo de Rudolf Heinrich —el escenógrafo de Felsenstein—, es una de las figuras más representativas de la renovación profunda de la escena de la ópera en las últimas décadas.

Para Wernicke el trabajo de la puesta en escena de una ópera —él se encargaba de todos los aspectos: dirección, escenografía, vestuario e iluminación— era siempre una nueva aventura, una investigación crítica sobre el texto musical, sobre la historia de su recepción, sobre su valor emocional y sobre su relación dialéctica con nuestra contemporaneidad.

Si hay un director de teatro que ha sabido renovarse siempre en cada nuevo espectáculo, ese es Herbert Wernicke. Viendo *La Calisto* o *Boris Godunov*, el díptico de *¡Ay, amor!* o *Elektra*, *Giulio Cesare* o *Fidelio*, *La Belle Hélène* o *Der Rosenkavalier* —y la lista podría continuar— se percibe que no hay nada

que vincule entre sí estos espectáculos, que no hay ningún elemento de reconocimiento inmediato, salvo su altísima calidad, el rigor y el profundo trabajo sobre la específica dramaturgia musical.

Su mirada, siempre nueva ante las distintas obras musicales que trataba, respondía a su profundo conocimiento de la riqueza textual de las mismas. En su idea de teatro, la definición de espacio, la invención escénica y visionaria, son elementos clave en la construcción del espectáculo. Wernicke no parte de la necesidad de «a bare stage», teorizado por Peter Brook en *The Empty Space*, sino que, de manera diferente al gran director británico, busca en la creación escénica una especie de «correlativo» objetivo de la intuición dramática.

Lo cierto es que éste no es lugar para un análisis detallado de las siempre diferentes arquitecturas teatrales creadas por la genialidad de Wernicke, pero no podemos dejar de subrayar la importancia que tiene para él la definición visual y unitaria de cada espectáculo. En esta definición figurativa hay muchas sugerencias visuales que encontramos en su obra. Pueden ser citas pictóricas cultas o anónimas fotos antiguas —el cuadro *Das Eismeer* (1823-1824) de Caspar David Friedrich en la ópera *Aus Deutschland* de Mauricio Kagel o la foto de un accidente de tren en la Gare Montparnasse de París en *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach—, arquitecturas definidas o espacios de luz —el retablo contemporáneo de *Actus tragicus* de Bach o los violentos contrastes de luz y color de *Elektra* de Strauss—, objetos particulares como un piano, símbolo de la cultura musical romántico-burguesa, que encontramos en muchas obras: de *Theodora* de Handel a *Boris Godunov*, de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach a *Simon Boccanegra*, de *Der Ring des Nibelungen* a *Aus Deutschland*, de la opereta de *Strauss Wiener Blut* a *Die Dreigroschenoper* de Weill.²

¹ Peter Brook. *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. Nueva York, Theatre Communications Group Inc., 1995, p. 5.

² Cfr. Herbert Wernicke. *Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner* (ed. Christian Fluri). Basilea, Schwabe Verlag, 2011.

Esta inagotable capacidad visionaria, sus hallazgos teatrales, también se debían, como ha señalado con razón uno de sus colaboradores, Albrecht Puhlmann, a sus años de infancia.

Cuando se le preguntaba a Herbert Wernicke cómo se había formado en él esta maravillosa montaña de sueños, una y otra vez hablaba de la primera gran impresión de su carrera teatral. Narraba de su niñez en los museos. Su padre era restaurador de cuadros, un experto en pintura holandesa. La familia vivió en las habitaciones de servicio del Museo Herzog Anton Ulrich en Braunschweig y del Rijksmuseum en Ámsterdam. Por la noche —según la mitología privada de Herbert Wernicke—, el muchacho acompañaba a su padre en sus paseos de inspección por la salas. En la penumbra, alumbrados únicamente por una linterna de bolsillo, el niño veía representaciones de Judith y Holofernes, de Salomé con la cabeza de Jokannan, figuras y rostros enigmáticos, imágenes teatrales llenas de belleza y de horror, que marcaron al joven de manera imborrable.³

Si sus primeras pasiones literarias, y sobre todo musicales, estuvieron ligadas al drama barroco —Francesco Cavalli, Heinrich Schütz, George Frideric Handel, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell—, posteriormente añadió a estos autores la gran tradición musical española. Su pasión por España, y por Andalucía, no era la pasión de un viajero culto, de un turista bien informado y atento; era el vínculo con su segundo hogar. El variado folclore de músicas y danzas, su rica cultura, así como el resplandor del Sur, eran para él una importante fuente de inspiración.

Por eso, su estreno de *La boda de Luis Alonso* y *El baile* de Luis Alonso en el Theater Basel, en enero de 1993, supuso un verdadero acontecimiento: ¡Giménez no era un músico conocido en los escenarios europeos! Pero es dos años después, con *¡Ay, amor!*, cuando Wernicke alcanza un éxito importante.

Lo que le fascinaba de la música española era que la danza y la fiesta mostraban la angustia de la vida y lo absurdo de la muerte.

Cuando montó este espectáculo en Bruselas, en enero de 1998, quería publicar en el programa de mano, además de unos manuscritos de Falla que yo le había proporcionado, una serie de pinturas de Julio Romero Torres. Y cómo no pensar en el gran pintor cordobés al ver aparecer al torero y al guitarrista al inicio de *El amor brujo*. Las dos figuras surgen de un espacio indefinido en la penumbra, sobre el tablado redondo e inclinado, con los compases iniciales de la «Escena», después de la viva introducción, coincidiendo con la entrada en *mezzo forte* de un gesto melódico de los instrumentos de viento, que quiebra el misterioso trémolo *pianissimo* de las cuerdas. Las figuras salen iluminadas como por una «linterna de bolsillo», como las imágenes que el niño Wernicke veía y descubría junto a su padre en los paseos nocturnos en los museos. Y cómo no ver en el guitarrista arrodillado al lado de la cantaora, mientras Candelas dibuja con movimientos lentos el «Intermedio» que cierra el primer cuadro de *El amor brujo*, casi una cita de *Alegrías* (1917).

Y sin embargo no son citas concretas de Julio Romero de Torres, y no lo podían ser; son sugerencias visionarias de aquel mundo. La penumbra, los colores, las figuras que destacan del fondo y la luz en *¡Ay, amor!* son personales recreaciones y reinterpretaciones que Wernicke matiza, a partir de la tinta sensual y metafísica de Romero de Torres, en contrapunto con una música de Falla, en constante juego de refracciones visuales y sonoras.

En el acto segundo de *La vida breve* —en el breve interludio «Tranquillamente mosso» (compases 516-553) que Falla compuso para la segunda producción en París, en la Ópera Comique, en 1914, para facilitar la mutación de escena a telón cerrado—, el músico utiliza una reanudación de la primera danza de la fiesta en casa de Carmela, pero lo hace cambiando el alegre tono de la dominante mayor de la escala andaluza en un doliente tono menor. Wernicke, que no necesita de ningún cambio de escena, deja sólo en el tablado a la Abuela, a Salud y al Tío Sarvaor, antes de la catástrofe final. La Abuela, con un cariño y una tensión únicos, empieza —sobre las dolientes notas de una triste danza— a vestir a Salud, a vestir a su nieta de blanco, a vestirla para las



¡Mira qué bonita era!

bodas, para unas bodas que de hecho no se realizarán nunca; en realidad se trata de vestirla para la muerte. Es un golpe de genialidad de Wernicke que parece que sabe ver con los oídos, como sabe oír con los ojos. Es el clímax de la tragedia de la pobre, ingenua y engañada Salud. Pero el vestido blanco, con sus zapatos relucientes y su mantón es, al mismo tiempo, el vestido de *Nuestra Señora de Andalucía* (1907), uno de los cuadros «ejemplo capital en el proceso de evolución artística de Romero»,⁴ como también lo es el vestido de la joven en el ataúd de *Cante jondo* (1923-29) que cita el ataúd de *¡Mira qué bonita era!* (1895). Y, como en este último cuadro, Wernicke acompaña la muerte de Salud con una lluvia de flores a la cual sigue el canto de la triste *Nana* sevillana recogido por García Lorca en su colección de cantos populares, devolviendo a Salud a su infancia.

Para concluir estas breves notas, quiero expresar mi profundo agradecimiento al Ayuntamiento de Córdoba, a su alcalde, D. José Antonio Nieto Ballesteros, a su concejal de cultura, D. Juan Miguel Moreno Calderón, y a la directora de los Museos Municipales de Córdoba, D^a Mercedes Valverde Candil, que hicieron posible esta exposición, en la que se presentan por primera vez en Madrid algunas obras del gran pintor cordobés. Mi agradecimiento es también para D. José Romero González, presidente del Grupo PRASA, que facilitó el préstamo de una obra tan importante como *La consagración de la copla*. Y mi último agradecimiento es para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo director, D. Antonio Bonet Correa y sus colaboradores, desde el inicio se unieron con entusiasmo a este proyecto haciéndolo posible.

³ Albrecht Puhlmann. «En la montaña de los sueños. Recuerdos de Herbert Wernicke y su teatro musical alegórico», *Armonía frente a Utopía. un retrato de Herbert Wernicke*. A Coruña, Consorcio para la Promoción de la Música, 2008, pp. 21-28:21.

⁴ Albrecht Puhlmann. «En la montaña de los sueños. Recuerdos de Herbert Wernicke y su teatro musical alegórico», *Armonía frente a Utopía. un retrato de Herbert Wernicke*. A Coruña, Consorcio para la Promoción de la Música, 2008, pp. 21-28:21.

Exposición

Pinturas

El pintor, tras el primer Concurso Nacional de cante jondo de Granada de 1922, organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, tiene el objetivo de crear un cuadro que recoja la profunda simbología del cante jondo. Una composición surrealista, con un nuevo lenguaje pictórico y personal visión, para interpretar el sentimiento que le transmite el cante, su música y la profundidad de sus letras.

El propio pintor en la entrevista que el periodista José Sánchez Rojas le dedica en 1928, definió este lienzo:¹

“He querido expresar plásticamente la tristeza, la emoción, la fuerza hondamente dramática del cante jondo [...] “Eso es toda Andalucía, ese canto es el alma del alma de nuestra raza. Eso es la fatalidad y el crimen y la tristeza, y la pasión que lo arrolla todo...Yo soy un grandísimo aficionado al cante jondo.”

Romero de Torres realiza una composición con sucesivos planos. En el centro y como eje, la diosa Fatalidad encarnada en el desnudo de la «danzarina» y actriz de cine sevillana Lolita Astolfi, aparece majestuosa como una escultura de bronce, se eleva sobre un trono de platería cordobesa, cuya iconografía repite el esquema de su cuadro *Humo y azar*, mezclándolo con angelotes inspirados en dibujos barrocos del pintor Antonio del Castillo.

Se apoya en la guitarra y cubre parcialmente su cuerpo con una mantilla española que sujeta a su pelo con una singular peineta.

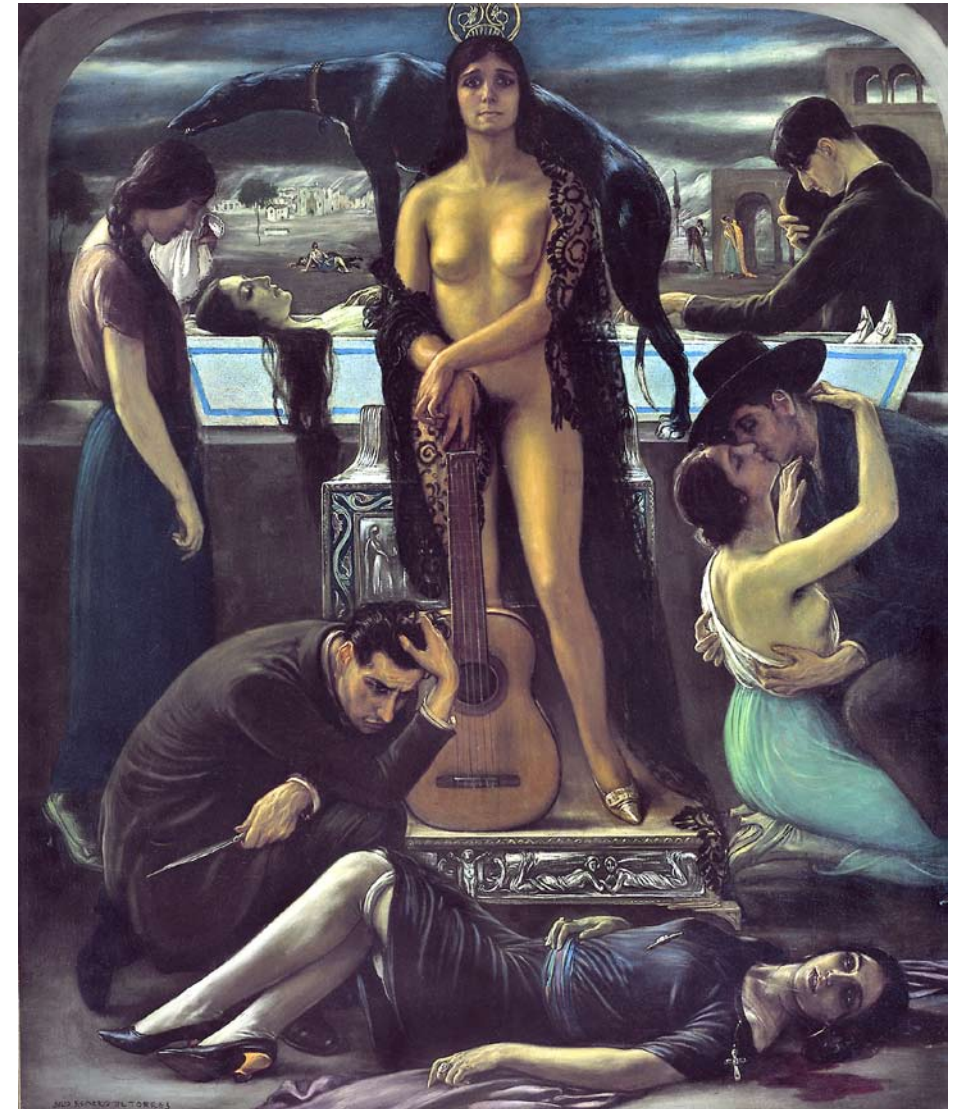
La mujer de acusada frontalidad representa el Sino / Destino. Alrededor de la misma giran todos los sentimientos y pasiones: el amor, los celos, el dolor, la pena que mata, la muerte.

En el primer plano de la composición, tiene lugar una escena en la que el amante, loco, acuchilla y mata a navajazos a la mujer que quiere, para la que posó con extraordinaria veracidad, la bailarina sevillana Elisa Muñoz, llamada artísticamente «Amarantina».

A la derecha de la composición, una mujer de rodillas besa apasionadamente a un hombre; fue la modelo madrileña Salud Posadas. Detrás de la figura central y sobre el alféizar de una gran ventana abierta al campo, la caja blanca adornada de azul de una joven muerta, motivo que nos recuerda su obra de primera época *¡Mira qué bonita era!* y a la popular Virgen cordobesa de Aca, de la Parroquia del tradicional barrio de San Basilio de Córdoba. A ambos lados del féretro, dos jóvenes lloran a la difunta: son los hijos del pintor, Rafael y María Romero de Torres. Sobre el mismo alféizar de la ventana, su perro, el galgo Pacheco, aúlla dolorido.

Al fondo un paisaje imaginario bajo un cielo de tempestad y, como medio de proporcionar la perspectiva, el pintor sitúa escenas en miniatura, medio del que se sirve el artista para potenciar los primeros planos.

Mercedes Valverde Candil



Cante jondo

Óleo y temple sobre lienzo, 168 x 141 cm, h. 1922-1924
Firmado: A.I.I. Julio Romero de Torres
Ayuntamiento de Córdoba. Museo Julio Romero de Torres

¹ José Sánchez Rojas. «Figuras de la raza: Julio Romero de Torres. El cante jondo y las mujeres», *Revista Excelsior*, 12 de abril de 1928.

«*La consagración de la copla*, hermoso lienzo, todo lleno de una emoción litúrgica, como una gran patena de oro claro»

Así definió Ramón María de Valle-Inclán la obra de su gran amigo Julio Romero, en el artículo de 30 de mayo de 1912 para *Nuevo Mundo*. Valle-Inclán glosa las obras del pintor y lo define afirmando: «entre los artistas que concurren a esta exposición, el único que parece dueño de un estética es Julio Romero de Torres».

Sin duda, fue el cuadro estelar de la Exposición Nacional de 1912. Otras obras presentadas por el autor fueron *Las dos sendas*, *La sibila de la Alpujarra*, *Retrato de Pastora Imperio* y *Retrato de la actriz Adela Carbone*.

El título del cuadro está fundamentado en la filosofía y hondura que encierra el flamenco y la pasión que el pintor tenía por el cante jondo, para llegar incluso a «consagrar la copla».

Las claves del esquema compositivo se las proporcionó su segundo viaje a Italia y la visión de *Los desposorios de la Virgen* de Rafael, de la Pinacoteca Brera en Milán.

La consagración de la copla está inspirado en el cuadro de Rafael en cuanto a la disposición de los primeros y últimos planos, pero indudablemente Julio Romero tuvo que ver el gran cuadro de Pietro Perugino *Entrega de las llaves a San Pedro* de la Capilla Sixtina del Vaticano en Roma, para organización espacial de la obra. Así como en la escena central —en el acto de coronar a la copla— recuerda el lienzo de Jacques-Louis David, *La coronación de Napoleón I* del Louvre.

Diecisiete personajes ocupan el primer plano en una estructura piramidal, donde dominan las diagonales en un afán de proporcionar al cuadro la perspectiva adecuada. Son representativas de la sociedad, del ocio y del espectáculo del momento.

Como eje vertebrador del cuadro, Adela Carbone de Arcos aparece de frente. La ilustre actriz italiana, nacida en Génova, fue discípula de María Tubau y hermana menor de la también actriz Mery, que abandonó los escenarios al contraer matrimonio con el intelectual cordobés, de Iznájar, Cristóbal de Castro. Fue también actriz de cine y dama del teatro, la primera que en España conoció y admiró la obra de Rubén Darío, y se apasionó por D'Annunzio y Leopardi.

Una joven con el torso desnudo y de perfil, envuelta en mantilla negra, corona con laurel a la joven arrodillada ante ella que se sustenta en una guitarra, auténtico símbolo de la copla, y que encarna Amalia Fernández Heredia «Amalia la gitana», como se le conocía a la bailaora en los tablaos de Córdoba.

Adquiere gran protagonismo en la escena Pastora Imperio, situada en primer plano a la derecha, en la misma línea que el torero «Machaquito», flanqueando ambos la composición. Se completa con un anciano arrodillado, revestido de rica capa pluvial, que nos recuerda los ornamentos litúrgicos con que Valdés Leal (1622-1690) representa a San Eloy en el lienzo *La Virgen de los Plateros* del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Escenas intermedias de cortejo y devoción en miniatura, siguiendo la estructura de Perugino, dan paso al fondo de la composición, donde observamos una procesión de la Virgen de los Dolores, el río, el Puente Romano, el Castillo de la Calahorra, el Campo de la Verdad y, centrando el espectacular escenario, la poderosa presencia de la Parroquia de Santa Marina de Córdoba, iglesia de toreros y piconeros. Dos esculturas, homenajes a la tauromaquia cordobesa de los toreros, «El Guerra» y «Lagartijo», completan la escena.

La repulsa de los intelectuales ante la inflexibilidad del Jurado de la Exposición Nacional de 1912, que no concedió a Julio Romero ninguna recompensa, fue escandalosa. Se pidió la dimisión del Ministro de Instrucción Pública. El desagravio no se hizo esperar: banquetes, homenajes e incluso recaudación de fondos para otorgarle al pintor una «particular» y merecida medalla, cincelada por el escultor Julio Antonio, en la que figuraban los cuadros presentados.

El conde de Agüera adquirió *La consagración de la copla*. Años más tarde, al arruinarse este aristócrata por el juego, el cuadro pasó a manos del poeta Isaac del Bardo Villar. En 1922 Torcuato Luca de Tena adquirió el lienzo.

En agosto de 1932, durante la huelga general y la reacción popular sufrida contra la actuación del General Sanjurjo, las turbas incendiaron el palacio de los Luca de Tena en la Avenida de la Palmera de Sevilla. Los manifestantes, al conocer que un cuadro de Julio Romero de Torres se encontraba en el interior, lo sacaron del edificio, gracias a este gesto, se salvó esta obra de arte.

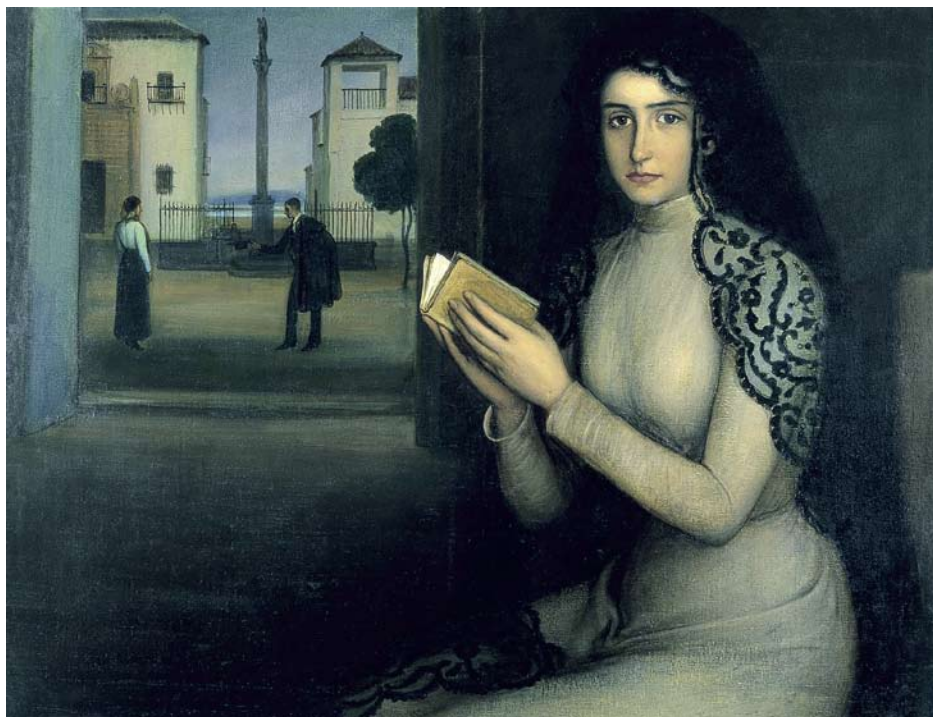
Mercedes Valverde Candil

Extraído del catálogo de la exposición *Julio Romero de Torres, miradas en sepia* (Córdoba, Real Círculo de la Amistad, 2006)



La consagración de la copla

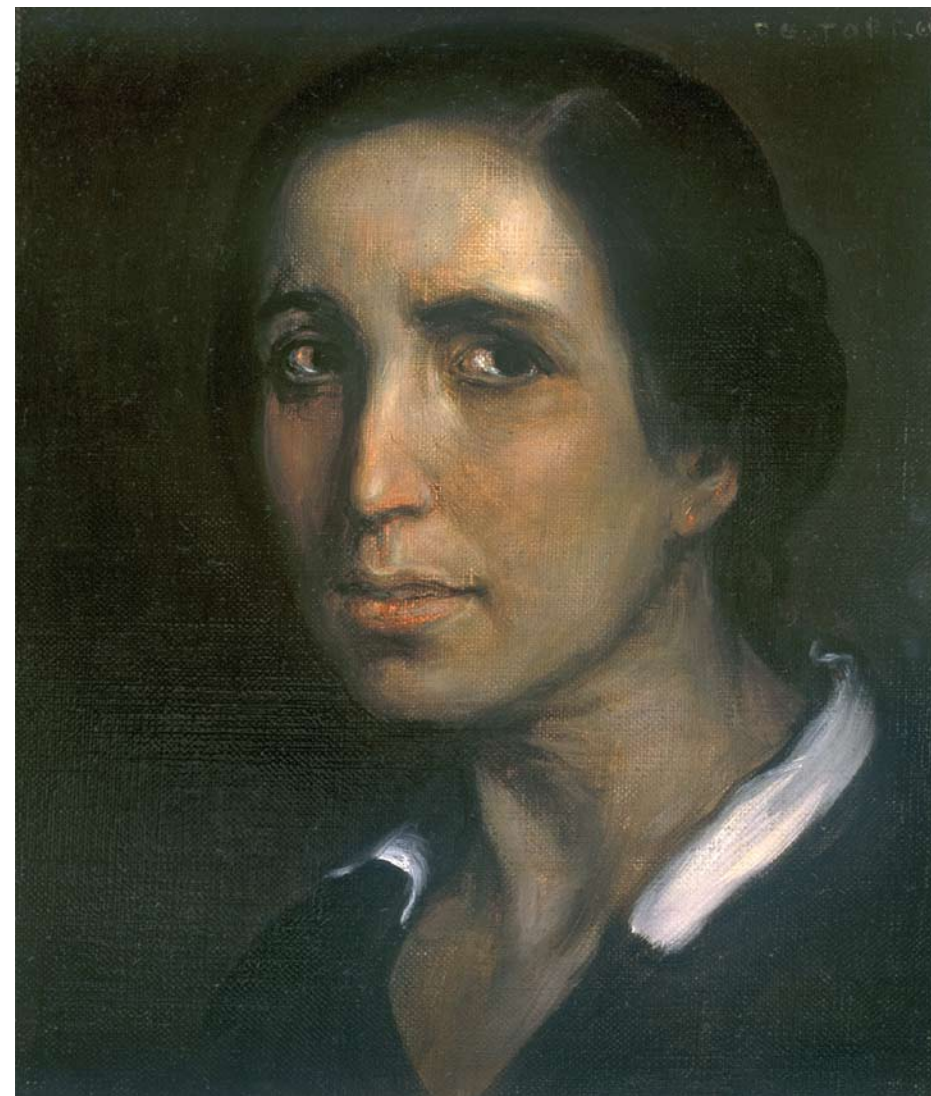
Óleo y temple sobre lienzo, 290 x 230 cm, 1911-1912
Firmado: I.C.D.J. Romero de Torres
Colección PRASA, Córdoba



Representa a una de las modelos habituales del pintor en actitud de oración, en un interior y sosteniendo un devocionario entre sus manos. Al fondo a la izquierda, una ventana da paso a una escena exterior ubicada en una plaza cordobesa centrada por el Arcángel San Rafael, patrón de la ciudad, en la que una mujer con velo responde al saludo de un hombre ataviado con capa y sombrero cordobés. Romero no fue un retratista al uso, sus mujeres son símbolos y síntesis de la condición humana y tienen un *pathos* y un erotismo inquietantes. Procede de la donación de José González de la Peña en 1955, cuando, tras recibir la Cruz de Alfonso X el Sabio, regala a la Academia esta pintura, que la corporación valora como la única representación en su colección del artista cordobés.

Mujer en oración o Nieves

Óleo sobre lienzo. 69 x 90 cm, sin fecha
Firmado: Julio Romero de Torres / Córdoba
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



María de la O Lejárraga (1874-1974), novelista y dramaturga que publicó la mayor parte de su obra bajo el nombre de su marido, el editor y director teatral Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), del que se separó en 1922. Maestra de profesión y activa feminista, María firmó con el nombre de Gregorio Martínez Sierra buen número de comedias sentimentales (*Lirio entre espinas*, *Canción de cuna*), textos como el de *El amor brujo* o el de la zarzuela (después ópera) *Las golondrinas*. Diputada por el PSOE en 1933, se exilia tras la Guerra Civil. Desde el exilio publicará, como María Martínez Sierra, cuentos, teatro y varias obras autobiográficas.

María de la O Lejárraga

Óleo y temple sobre lienzo. 32 x 26 cm, h. 1928
Ayuntamiento de Córdoba. Museo Julio Romero de Torres



Julio Romero de Torres pintando el cuadro «Alegrías» en el jardín de su casa de Córdoba, junto a la danzarina y actriz de cine Lolita Astolfi
Fotografía, hacia 1917
Ayuntamiento de Córdoba. Archivo Museo Julio Romero de Torres



Julio Romero de Torres tomando apuntes en su estudio de Córdoba para pintar al torero Rafael González «Machaquito», ante el retrato de Pastora Imperio
Fotografía, hacia 1911
Colección particular de la familia González



Julio Romero de Torres pintando en su estudio de Madrid a la tonadillera y bailaora Pastora Imperio
Fotografía, hacia 1922
Ayuntamiento de Córdoba. Archivo Museo Julio Romero de Torres

Propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para académico correspondiente en Córdoba a favor de Julio Romero de Torres. Está firmada por los académicos numerarios Francisco Fernández González, Ángel Avilés Merino y Rodrigo Amador de los Ríos, en Madrid el 8 de febrero de 1904. La propuesta es aceptada y se le nombra el 29 de febrero del mismo año
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Carta de Julio Romero de Torres dirigida al Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando agradeciendo el nombramiento de académico correspondiente en Córdoba. Córdoba, 6 de abril de 1904
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Programa del Concurso de obras musicales abierto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que Manuel Falla Matheu ganó el primer premio de ópera española. Madrid, 5 de julio de 1904
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Recibo extendido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de una ópera en un acto titulada La vida breve con el lema «San Fernando», para participar en el concurso de obras musicales abierto por la misma. Madrid, 31 de marzo de 1905.
A continuación lleva una nota firmada por Manuel de Falla en la que dice retirar la partitura y libreto para su revisión y copia que entregará a la Academia. Madrid, 16 de diciembre de 1905
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Carta de Manuel de Falla dirigida a Enrique Serrano Fatigati (Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) agradeciendo la felicitación corporativa por el estreno en Madrid de la ópera La vida breve, recordando que la obra fue la ganadora del concurso abierto por la misma (en 1904) siendo autor del libreto su amigo Carlos Fernández Shaw. Al tiempo, lamenta que el Estado español haya retirado su apoyo al teatro lírico. Madrid, 21 de noviembre de 1914
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

José Montero Alonso. *Julio Romero de Torres: vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [h. 1930]. El libro del Pueblo, nº 19
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Gregorio Martínez Sierra et al. *Julio Romero de Torres*. Madrid, Tipografía artística Cervantes, [h. 1920]. Biblioteca Estrella
Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando





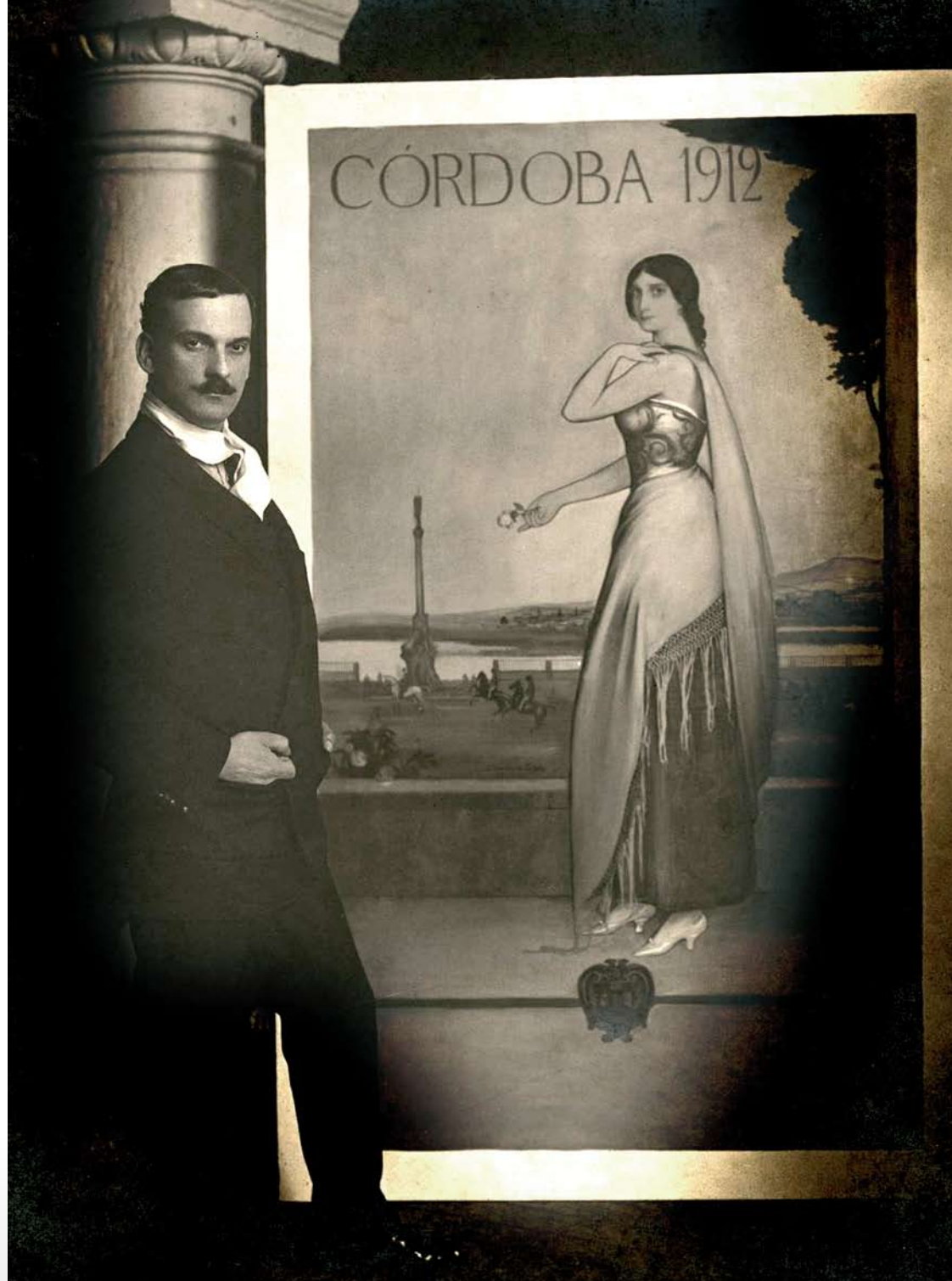
JULIO ROMERO DE TORRES (1874-1930)

Nace en Córdoba, hijo del pintor romántico Rafael Romero Barros, que fue conservador y director del Museo de Pinturas y más tarde director de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Estudió en el Instituto Cordobés, completando su formación en el Conservatorio y recibió clases de pintura en la Escuela Provincial de Bellas Artes. A partir de 1890 recibe sus primeros premios: menciones honoríficas del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Córdoba y trofeos otorgados por la Sociedad Amigos del País y por el Ayuntamiento de Córdoba. Su primer gran éxito oficial fue la Mención Honorífica concedida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año a su lienzo *¡Mira qué bonita era!* (1895). También fue ilustrador de carteles de ferias y fiestas de Córdoba. A lo largo de los años obtiene numerosas medallas y comienza a ser conocido. Bajo las premisas del Simbolismo realiza monumentales lienzos. Pasa largas temporadas en Madrid y participa en tertulias y cenáculos con los intelectuales más acreditados del momento. Participó en la Exposición Internacional de Múnich. En 1916 el Ministro de Instrucción Pública propuso designarle como profesor numerario de la Cátedra de «Dibujo Antiguo y Ropajes» en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (Escuela Nacional de Bellas Artes). Fue maestro de un buen número de alumnos, destacándose entre ellos Salvador Dalí. En noviembre de 1919 prepara su primera exposición individual en la sala Majestic Hall de Bilbao, pero hasta 1922 no tiene preparada su segunda exposición individual, en la Sala Wittcomb de Buenos Aires; permanece una larga temporada en la ciudad porteña. De vuelta a España, se le rinde un entrañable homenaje en el Hotel Ritz de Madrid. En 1929 participa en su última exposición: en el Pabellón de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Allí presentó veintiocho pinturas, entre ellas la popular *Chiquita piconera*, auténtico testamento pictórico del artista. Fallece en 1930.



HERBERT WERNICKE (1946-2002)

Nació en Auggen, Selva Negra, Alemania. Después de estudiar flauta, piano y dirección de orquesta y composición en el Conservatorio de Braunschweig, continuó con sus estudios de escenografía en la Academia de Bellas Artes de Múnich con Rudolf Heinrich. Estudió además pintura, historia del arte y disciplinas teatrales en Múnich, Londres y París. Fue ayudante durante un tiempo de Walter Felsenstein. Al principio de su carrera empezó diseñando escenografías para teatro, pero pronto pasó a dirigir sus propias producciones. Comenzó a trabajar en los teatros de Landshut, Wuppertal y Berlín. Ya en 1978 llevó a escena el oratorio *Belshazzar* de Haendel. A partir de entonces realizó nuevos trabajos para Mannheim, Kassel, Hannover, Berlín, Schwetzingen, Hamburgo, Fráncfort, Ámsterdam, París y Basilea, donde trabajó con regularidad, desde 1984, en sus principales proyectos escénicos. También dirigió *Judas Maccabaeus* (1980), *Der fliegende Holländer* (1981) y *Elektra* (1997) en la Ópera Estatal de Baviera. En 1991 participó en el primer montaje de *Des Nibelungen Ring* en Bruselas. Desde 1993 colaboró con el Festival de Salzburgo con títulos como *L'Orfeo* (1993), *Boris Godunov* (1994), *Der Rosenkavalier* (1995), *Fidelio* (1996) y *Don Carlos* (1998). Nuevos compromisos profesionales le llevaron a colaborar con teatros de Venecia, Madrid, Barcelona, Londres y el Festival de Aix-en-Provence. En 2001 preparó *Die Frau ohne Schatten* de Strauss para el Metropolitan de Nueva York. Herbert Wernicke recibió numerosos premios de prensa. Su producción *Actus tragicus*, una innovadora propuesta escénica sobre cantatas sacras de Johann Sebastian Bach para el Teatro de Basilea, obtuvo en 2001 el Premio del Teatro de Baviera. Recibió el Premio Europeo de la Cultura en 2002. Herbert Wernicke falleció de forma repentina, a la edad de cincuenta y seis años, en Basilea. Su contribución a la historia de la dirección escénica, a la escenografía y al diseño de vestuario en el mundo de la ópera ha sido muy importante.



Julio Romero de Torres ante el cuadro original para un cartel. Fotografía, 1912. Ayuntamiento de Córdoba. Archivo Museo Julio Romero de Torres

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13 - 28014 Madrid

Horarios de 10:00 a 14:00 horas
De martes a domingo, lunes cerrado

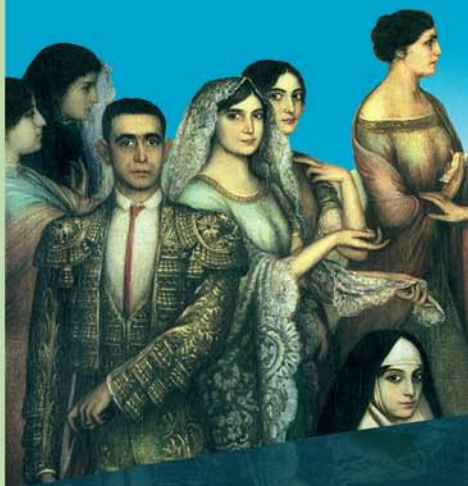
Teatro de la Zarzuela
Jovellanos, 4 - 28014 Madrid, España
Tel. centralita: 34 91 524 54 00 Fax. 34 91 523 30 59
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

Departamento de abonos y taquillas:
Tel. 34 91 524 54 10 Fax. 34 91 524 54 12

Edición del catálogo: Departamento de comunicación y publicaciones
Coordinación editorial: Víctor Pagán
Coordinación de textos: Gerardo Fernández San Emeterio
Diseño gráfico y maquetación: Bernardo Rivavelarde
Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
D.L.: M-29909-2012
Nipo: 035-12-013-6

Precio venta al público 3 €

Cubierta: Fotomontaje de *La consagración de la copla* de Julio Romero de Torres y la escenografía de Herbert Wernicke



Real Academia
de Bellas Artes de
San Fernando

**Teatro
de la
Zarzuela**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA