



***EL TRÁNSITO DE LA MAGDALENA.
INFORTUNA CRÍTICA SEVILLANA DE UN LIENZO DE JOSÉ MARÍA
ROMERO DEL MUSEO DE LA HABANA***

***EL TRÁNSITO DE LA MAGDALENA.
CRITICAL SEVILLIAN UNFORTUNE OF JOSE MARIA ROMERO'S LINEN
OF THE MUSEO DE LA HABANA***

Álvaro Cabezas García * y María Josefa Carro Valdés-Hevia **

Recibido: 18 de febrero de 2018

Aceptado: 31 de marzo de 2018

Cómo citar este artículo/Citation: Paloma Cuello del Pozo (2018). Análisis preliminar de los isótopos estables del estroncio ($87\text{Sr}/86\text{Sr}$) biodisponibles en la isla de Lanzarote: Propuesta para la creación de una base de datos de referencia para su aplicación en la arqueología canaria. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 65: 065-004. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10275>

Resumen: En el presente artículo aportamos algunas noticias sobre la infortuna crítica que recabó el lienzo del pintor sevillano José María Romero *El tránsito de la Magdalena*, conservado hoy en el Museo Nacional de Cuba, en La Habana. Son varias las reseñas que sobre la obra publicaron diversos periódicos sevillanos como *El Porvenir* y *La Andalucía* con motivo de la celebración de la exposición local que tuvo lugar en la ciudad del Guadalquivir en 1858, certamen en el que esta pintura resultó premiada con medalla de oro. Las críticas hacen, por un lado, referencia a las inexactitudes y anacronismos cometidos por el pintor a la hora de plasmar los personajes –en plena lógica auspiciada por la vigente pintura de Historia– y los elementos aditivos que aparecen en el cuadro, y, por otro, vierten consideraciones de gusto interesantes para comprender mejor las condiciones estéticas de la época.

Palabras clave: José María Romero, Museo de La Habana, pintura religiosa; prensa; crítica artística.

Abstract: In the present article we contribute with some news on the critical unfortune of the linen of the seville painter Jose María Romero *El tránsito de la Magdalena*, preserved today in the Museo Nacional de Cuba, in Havana. There are different the reviews that on the work diverse seville newspapers like *El Porvenir* and *La Andalucía*, published on the occasion of the celebration of the local exhibition that took place in Seville in 1858, contest in which this painting turned out to be rewarded with golden medal. The critiques do, on the one hand, it indexes to the inaccuracies and anachronisms committed by the painter at the moment of the prominent figures take form –in full logic supported by the History's painting– and the elements additives that appear in the picture, and for other one, they spill considerations of taste, interesting to understand better the aesthetic conditions of the epoch.

Keywords: Jose María Romero, Museo de La Habana, religious painting, presse, artistic critique.

Cada vez nos es más conocida la figura y la obra de José María Romero López (Sevilla, 12 de mayo de 1816 –Madrid, octubre de 1894) pintor romántico que desarrolló las distintas facetas de su

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Profesor en el Instituto de Enseñanza Secundaria Alixar. Avenida Unidad s/n. 41950. Castilleja de la Cuesta. Sevilla. España. Correo electrónico: alvarocabezasgarcia@gmail.com.

Agradecemos profundamente al Prof. Dr. Enrique Valdivieso su generosidad con la cesión de la fotografía utilizada en el artículo y al Prof. Dr. Pedro M. Martínez Lara la sugerencia del título.

** Licenciada en Geografía e Historia, Sección de Historia del Arte, por la Universidad de Sevilla. Correo electrónico: mariacarrovaldes1@gmail.com

trayectoria artística entre Sevilla, Cádiz y Madrid¹. Resultó un hábil intérprete de las demandas estéticas de la ciudad del Guadalquivir, sobre todo entre los años cuarenta y sesenta de la centuria decimonónica, en un contexto artístico todavía dominado por las últimas consecuencias del murillismo y del casticismo que le siguió en forma de costumbrismo².

Valorado, principalmente, como retratista, José María Romero también cultivó, aunque en menor medida, el asunto religioso, en cuya producción destacan obras como *El sueño de San Martín* (colección particular de Sevilla) o el conjunto de pintura de temas evangélicos y piadosos de la casa generalicia de la orden de franciscanas del Rebaño de María de la ciudad de Cádiz³.

En un determinado momento de los años centrales de su trayectoria, el pintor ejecutó varios cuadros que conformaron una serie. Se trataba de *Jesús y la samaritana* (Museo del Romanticismo de Madrid)⁴, *La Virgen, Santa Ana y San Joaquín* (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en La Habana) y *El tránsito de la Magdalena* (fig. 1) (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en La Habana)⁵. Sobre este último abordaremos algunas cuestiones en el presente trabajo⁶.

El traslado de la obra desde Sevilla a Cuba debió de producirse en vida del propio pintor, ya que parece que José María Romero tuvo gran aceptación en la isla, no solo en su faceta de copista, sino como autor original de retratos y escenas de género⁷. Como señala Crespo, se trata de una pintura de considerables dimensiones y composición movida y que muestra una clara deuda con los modelos de Murillo, pero tan solo en parte, ya que el autor, en esta ocasión—y desviándose con claridad de las experiencias pictóricas desarrolladas en otras obras— los toma para variarlos y darles un tratamiento diferente, posiblemente más original e individualista. En lo que a la iconografía se refiere, la acción transcurre en el oratorio de San Maximino de Aix—discípulo de Cristo y amigo de la familia de Lázaro de Betania— personaje ante cuya presencia los ángeles habían llevado a la santa pecadora, pálida y casi sin vida, para recibir su última comunión. En el plano formal, lo más destacado en esta pintura podría ser el tratamiento de los bellos paños de los ángeles y la firme cabeza de Maximino⁸. Tras analizar la obra de Romero *El tránsito de la Magdalena*, creemos puede considerarse el resultado de un cambio en su tradicional y exitosa vocación murillista, ampliamente desarrollada en los años anteriores⁹. Y quizá por esa misma razón no cosechó el éxito que habían disfrutado otros de sus cuadros entre los críticos de la época, algunos de los cuales analizaron exhaustivamente todos los detalles de la obra en la prensa periódica, hasta el punto de generarse un interesante debate estético en los círculos culturales sevillanos de mayor realce.

Las reseñas consultadas tienen como denominador común su exhaustividad, algo que no solo indica cierta formación estética por parte de sus autores, sino también la existencia de un público interesado

1 Sobre él han escrito VALDIVIESO (1981) pp. 65-70; VALDIVIESO (1986-2002) pp. 406-409; FERNÁNDEZ (1990); VALDIVIESO (1993) pp. 352 y 353; VALDIVIESO (2010) pp. 534-542; y VALDIVIESO y FERNÁNDEZ (2011) pp. 176-183. Más recientemente CABEZAS y CARRO (en prensa) aportaron nuevos datos y obras inéditas.

2 Sobre estas cuestiones véase CABEZAS (2015) pp. 257-390 y LLEÓ (2017) pp. 91-100.

3 La primera pintura aparece reproducida en VALDIVIESO y FERNÁNDEZ (2011) p. 182. El grupo gaditano ha sido estudiado parcialmente por CABEZAS y CARRO (en prensa). Un lienzo bajo el título *La Virgen María coronada por la Trinidad*, de 165,5 x 123 cm, e inspirado en *La coronación de la Virgen de Velázquez*, fue subastado en Segre, 3-7-2018, lote nº 150.

4 Se conserva otra versión en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en La Habana, véase CRESPO (1999) pp. 16 y 38.

5 Este es el título que le otorga el primer autor que lo reseña, OSSORIO (1883-1884) p. 596, y es el que nosotros vamos a utilizar en este estudio. Autores posteriores, como CRESPO (2000-2001) p. 53; y VALDIVIESO y FERNÁNDEZ (2011) p. 182, prefieren titularlo como *La última comunión de la Magdalena*.

6 Se trata de un óleo sobre lienzo, de 245,5 x 155 cm, que recibe el número de inventario 93-588. Fue presentado por Romero a la exposición sevillana de 1858 que resultó premiada con una medalla de oro. Actualmente se expone en las salas de pintura española del edificio de Arte Universal en el antiguo Palacio del Centro Asturiano de La Habana, hoy Museo Nacional de Cuba.

7 En la colección del matancero José Manuel Ximeno, entre otros comitentes, figuraban al menos quince cuadros de Romero, de los que cuatro pasaron al Museo Nacional cuando se inauguró en 1913. Esta noticia la dio XIMENO, D. M. (1928). *Aquellos tiempos*. La Habana: t. 1, pp. 344-347, véase CRESPO (1999) pp. 16 y 38, nota 6. Sobre la conformación de las colecciones del Museo, véase RIPPE (2005).

8 Se trata, ciertamente, de un tema escasamente representado, véase CRESPO (1999) p. 19. También fue reproducida en CRESPO (2000-2001) pp. 53 y 54; y en VALDIVIESO y FERNÁNDEZ (2011) p. 182.

9 Esta circunstancia, y lo esmerado de su estilo, provocó que fuera con frecuencia considerado «el Murillo del siglo XIX». Así lo señala OSSORIO (1883-1884) p. 595.

en tales temas y que podía asumir sin dificultad nociones de composición, colorido e, incluso, errores de carácter anacrónico o histórico.

Para conocer el alcance del rechazo que provocó la pintura en la mencionada prensa escrita, nos centraremos, en primer lugar, en los artículos aparecidos en el diario *El Porvenir*, medio que se hace eco de una noticia recogida en otro rotativo, *El Parlamento*, en la que se había acusado a Romero de copiar la obra que sobre el mismo tema pintara en su época Domenico Zampieri (Bologna, 1581 – Nápoles, 1641) más conocido como Il Domenichino. Sin embargo, en esta ocasión, el cronista de *El Porvenir* defendía al pintor sevillano manifestando que:

ni en la composición, ni en el agrupamiento, ni en los ropajes, ni en los detalles, ni en nada, encontramos otra semejanza, sino en la posición del Santo que administra a la penitente el Pan Eucarístico; lo que no es de extrañar, puesto que en uno y otro cuadro practican la misma ceremonia¹⁰.

No rechaza el cronista los posibles defectos que pudiese tener la obra de Romero, pero rebate la acusación que sobre ella se hacía en *El Parlamento*:

[...] el cuadro del Señor Romero no es pues un plagio; podrá tener otros defectos, y de estos nos ocuparemos en su día; pero debemos rechazar la acusación que se le hace, cuando por nosotros mismos nos hemos convencido de lo contrario¹¹.

En los siguientes artículos aparecidos en este periódico, el crítico hizo un examen de la obra de Romero bajo tres puntos de vista: por una parte, el pensamiento, es decir, la idea que sirve de fondo a la obra; por otra, la representación sensible de esa idea; y por último, la parte técnica. Antes de entrar en ello disculpaba al pintor, ya que el cronista:

cree haber entendido que este cuadro ha sido pintado con gran precipitación y en muy corto espacio de tiempo, circunstancia que, aunque debiera hacer más benévolo nuestro juicio, nos mueve a exponerlo con mayor franqueza, supuesto que muchos de los defectos que contiene la obra sean debidos a esta causa, y, de consiguiente, no imputables a su autor¹².

Respecto al primer punto, el autor consideraba que Romero no había conseguido correspondencia entre idea y forma, algo que provocaba en el cuadro la falta del requisito de la belleza. Al estar la Magdalena representada en sus últimos momentos, el pintor había debido plasmarla aniquilada, arrepentida y con huellas de los sufrimientos pasados. Sin embargo, Romero la mostró con una gran hermosura e impronta y en esto difiere el crítico al precisar que:

la belleza física tiene ciertamente una gran importancia en el arte romántico, pero la tiene lo mismo que lo feo; esto es, en cuanto representa el espíritu o cierto estado de vida íntima. Una figura angélica que representa el candor, la pureza, la inocencia y el amor, y que sea por tanto muy bella, tiene el mismo valor que la figura demacrada, austera y marchita por el dolor de un mártir [...]¹³.

Más adelante pasaba a analizar las figuras de los ángeles que rodean a la Magdalena, acusando al pintor de haber divinizado el cuerpo humano al mismo tiempo que señalaba una grave falta pictórica: la figura del ángel que aparece en primer término y que muestra una actitud completamente ajena respecto del acto solemne que figura en el lienzo. Según el crítico:

este accidente, al parecer sencillo, denuncia, sin embargo, un gran defecto indicando que la obra ha sido meditada más bien que concebida en su conjunto, como forzosamente sucede cuando el artista sorprende en su imaginación el fugitivo momento en que la idea revista una forma sensible... Se

10 *El Porvenir*, 29 de mayo de 1858. Sin paginar. Todo este juicio parece motivado por el hecho de que la figura del santo esté extraída de una estampa. Su utilización y su empleo, como de otras fuentes gráficas, no son, en la actualidad, un demérito, sino una circunstancia más dentro del estudio de la pieza.

11 *El Porvenir*, 29 de mayo de 1858. S/p. Es interesante la concepción de originalidad que tenían estos críticos en pleno siglo XIX.

12 *El Porvenir*, 8 de junio de 1858. S/p.

13 *El Porvenir*, 8 de junio de 1858. S/p. Todo ello está relacionado con la idea del rostro de la santidad y con la actitud de los santos, un tema secular en la historia de la pintura europea y que tiene en Sevilla la máxima referencia estética en Murillo, de la que la producción artística de Romero se muestra deudora.

observa una figura, un ángel indiferente al asunto, e indiferente nada menos que a la presencia de Dios; sobran motivos para creer que el cuadro ha sido pensado en momentos sucesivos y que una vez trazado el pensamiento se agregó una figura superflua allí donde las reglas de la composición no permitían que hubiera un espacio desocupado [...]»¹⁴.

Después hacía referencia a dos accidentes que presentaba el cuadro y que según él no son tales, sino que estaban justificados en favor de la teoría estética. Estos dos accidentes van referidos a unos anacronismos en la representación: por una parte, la comunión está administrada, según los ritos actuales, con la Sagrada Hostia, con la forma de oblea circular y, por otra, aparece el altar con el Cristo enclavado y las velas encendidas. Sin embargo, el crítico insiste en que son formas necesarias y no pueden considerarse como defectos. Terminaba planteando el siguiente interrogante:

[...] ¿o fueron pintados estos accidentes con pueril ligereza y sin conciencia de su significación? Nosotros a la verdad, repugnamos creer que un artista como el señor Romero incurriera en tan injustificables faltas¹⁵.

A continuación hacía una breve reseña relacionada con la técnica. Primero sobre el color, que consideraba acertado «pero no lo mejor que ha hecho su autor»¹⁶. A juicio del crítico, tanto dibujo como composición son defectuosos, por lo que no consideraba *El tránsito de la Magdalena* como una obra digna del premio que se le había atribuido, aunque seguía dando su voto de confianza a Romero al manifestar que «los defectos que hemos señalado son lunares que hacen destacar con mayor vigor las bellezas que hemos admirado en otros cuadros del mismo artista¹⁷».

El segundo de los diarios que publicó reseñas sobre la pintura fue *La Andalucía*, rotativo donde se puede observar cierta sincronía con las opiniones vertidas en el caso anterior, aunque se percibe ahora una más acentuada vehemencia en el planteamiento de los argumentos. Es esta una crítica bastante amplia que abarca hasta cinco artículos y que se dedica a analizar exhaustivamente el cuadro premiado en la exposición de 1858. En este caso el cronista ya no lo va a considerar únicamente como obra religiosa, sino que la calificaba como pieza sacro-histórica, circunstancia que permitió otorgar una mayor importancia a los errores de representación figurativa frente a la cuestión técnica y compositiva.

El crítico dispone al inicio una glosa breve acerca de la significación de un premio de tal categoría para que el lector pudiera percibir que en aquella ocasión la medalla de oro no había sido bien adjudicada por el jurado¹⁸. Después hacía una justificación de su crítica a la obra de Romero, al que consideraba apto para recibir el galardón, pero «a cuya consumación artística faltan pocos quilates y algunos estudios de ilustración»¹⁹.

Después de estas aclaraciones se centraba ya en el estudio propiamente dicho de *El tránsito de la Magdalena*, haciendo hincapié en unas supuestas irregularidades acaecidas en la presentación del cuadro. Parece que la obra de Romero fue presentada después de cerrarse el plazo de admisión de objetos a la exposición y que se colocó en lugar preferente, donde se veía favorecida por la luz:

Campeaba solo y sin rivales en el salón número cinco, sobre un caballete, con la distinción de consultarse su efecto de luz. Estaba allí, envuelto en la sospecha de una esencia favorecedora en esencia y circunstancias. ¿Tenía derecho a exponer fuera de plazo el artista, según el programa y no ampliado el término oficialmente? ¿Se hubiesen admitido ingresos sucesivos a los demás

14 *El Porvenir*, 9 de junio de 1858. S/p.

15 *El Porvenir*, 9 de junio de 1858. S/p. Se trata de un debate estético vigente en ese momento entre quienes defendían la representación arqueológica y realista de la pintura y quienes veían en el anacronismo, como los que presenta este cuadro, la visión cercana y didáctica de una pintura que pretende no solo representar una escena de la hagiografía de María Magdalena, sino también un momento edificante y comprensible al cristiano del siglo XIX, para el que morir en santidad –habiendo recibido la comunión– es importante.

16 *El Porvenir*, 9 de junio de 1858. S/p.

17 *El Porvenir*, 9 de junio de 1858. S/p.

18 Habría que recordar que Romero ocupaba una posición destacada en el ambiente cultural oficial sevillano, al menos desde 1850, cuando fue nombrado académico de la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y quizá, por ello, gozaba de cierta eminencia en asuntos como este. Véase MURO (1961) pp. 49, 51 y 60.

19 *La Andalucía*, 24 de mayo de 1858. S/p.

concurrentes, después de esa exención, menos disculpables en las obras artísticas que en todas las demás?²⁰.

Como en el caso del crítico anterior, el de este periódico ponía de manifiesto la excesiva belleza de la pecadora arrepentida, a la que Romero debió representar solamente con:

la huella de una perdida hermosura espléndida, la expresión de una fe vivida, contrastando con el hielo de la muerte, la desecación de las austeridades que no han llegado a borrar estas impresiones, que conservan como una luz de claro resplandor dentro de un vaso quebrado y opaco... Aquella Magdalena es una mujer en la flor de su edad, de formas mórbidas y fresca tez; de rubio cabello, de postura coquetamente púdica; de fisonomía cándida [...]²¹.

Al considerar esta obra también como de tema histórico, el cronista la analizaba bajo este punto de vista, dándonos una breve versión de la historia de la Magdalena, para comparar después su visión con la que Romero realizaba en su cuadro. En esta línea hacía resaltar de forma contundente los anacronismos que se discutían en la anterior crítica y que el cronista disculpaba por considerarlos necesarios para la composición estética. Sin embargo, el periodista de *La Andalucía* insistía en ellos, lo que resulta del todo punto comprensible, ya que los críticos del siglo XIX podían obviar cualquier fallo, menos aquellos referidos a un error histórico:

[...] Dos anacronismos garrafales; objeto de la extrañeza de infinitos visitantes de la exposición y elocuentes testimonios de una instrucción reducida; indisculpable hoy, que el pintor sin el artista viene a ser uno de tantos mecánicos oficiales. Estos ostensibles anacronismos hubieran sido en Londres y en París razones para desechar el cuadro del certamen; pero en Sevilla no han merecido a la comisión clasificadora reparo alguno en el particular [...]²².

Los anacronismos son, como ya se veía en la anterior crítica, la comunión eucarística en forma de Sagrada Hostia y el hecho de que el pintor colocase un altar con el Crucificado, y otros aditamentos impropios de la época. Respecto al primero de ellos, el autor de estos artículos afirma que:

consultando la Historia Eclesiástica habría sabido el Señor Romero que, para disculpar la tradición y justificarla en algún tanto, había menester prescindir de todo aparato de ceremonia o rito y remontar la Comunión de Ácidos o Pan Pascual y de vino como en la cena del Salvador²³.

Esta afirmación la ilustra con diversos ejemplos de textos sagrados, donde se afirmaba que el pan de ácidos fue uno de los elementos de la comunión bajo las dos especies en los primeros tiempos del cristianismo. Pasando al segundo anacronismo, este es, si cabe, más criticado que el anterior, como nos lo demuestra la siguiente frase «Son una singularidad tan destacada que no se ocurre como ha pintado aquello el artista; sino como no ha notado el error el último de sus discípulos²⁴».

De nuevo el crítico recurría a la historia sagrada para resaltar con mayor énfasis el error de Romero. Quería dejar claro que en los tiempos donde se desarrolló la vida de la Magdalena cualquier representación iconográfica de la vida y muerte de Cristo estaba totalmente repudiada ante el temor de que los cultos idolátricos se infiltraran entre estas manifestaciones. Terminaba el artículo referido a los errores históricos de Romero, comparando su producción con la de Giovanni Francesco Romanelli (Viterbo, 1610 – 1662), Pieter Brueghel El Joven (Bruselas, 1564 – Amberes, 1638), Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venecia, 1588), Artus Claessens (Amberes, 1625 – 1644), y:

demás pintores, en quienes la crítica reprende la patente impropiedad, teniendo aquéllos en su disculpa el atraso de su época, que ni el Señor Romero puede alegar, ni se le admitiera en caso de alegarlos²⁵.

20 *La Andalucía*, 24 de mayo de 1858. S/p.

21 *La Andalucía*, 24 de mayo de 1858. S/p.

22 *La Andalucía*, 26 de mayo de 1858. S/p.

23 *La Andalucía*, 26 de mayo de 1858. S/p.

24 *La Andalucía*, 26 de mayo de 1858. S/p.

25 *La Andalucía*, 26 de mayo de 1858. S/p.

El siguiente punto tratado es el de la composición de las figuras, deteniéndose el crítico sobre todo en la de San Maximino y las de los ángeles. A la primera la considera una copia del San Jerónimo que aparece en un cuadro del Domenichino, además de que cree que adolecía de una gran falta de espiritualidad, para terminar diciendo que:

el Señor Romero renuncia en el Santo al efecto de una cabeza clásica de anciano, pronunciada, vigorosa y llena de ese sic melancólico y venerable que reúnen los años a la dignidad del carácter y a la preponderancia de la razón sobre la tempestad de las pasiones²⁶.

De aquí pasaba al comentario de los ángeles, a los que acusaba de haber sido pintados más humanos que divinos y de faltarles la hermosa casta de los espíritus no dominados por la materia. Los contraponía al *Ángel de la guarda* pintado por el contemporáneo de Romero, Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806 – Madrid, 1857) de la siguiente manera:

Los ángeles que ha pintado el Señor Romero son hijos de aquella 'diosa razón', que una revolución delirante colocó impía sobre el Altar de Nuestra Señora de París. Aquellos dos ángeles privados de sus blancas alas, son dos sílfides de teatros de faz graciosa, destilando malicia, contorno voluptuoso, y coquetería insinuante. El amaneramiento de sus rizadas cabelleras, los pliegues estudiados de sus ropones, y la expresión risueña de sus semblantes en tan augusto momento, desentonan la composición, y recuerdan todo, menos la esencia divina de aquellos seres creados en escala más alta que el flaco y mísero mortal. Hasta en los labios del ángel vestido de color de rosa, se dibuja una mueca equívoca, tan indeterminada, que a veces se llega a creer un gesto enteramente desdeñoso y hoy que el buril, el lápiz, la litografía, y el agua fuerte, popularizan tanto las concepciones artísticas y demarcan con tal precisión los tipos y sus formas convenidas, la responsabilidad del señor Romero suben de punto [...]²⁷.

También la crítica reparaba en los dos angelitos que aparecen en primer término, sobre todo a aquel que porta una cruz y un libro forrado de pergamino y que parece desentenderse del resto de la composición, lo que hacía recoger al autor de este artículo una frase tomada de labios de un visitador jovial de la exposición que, al ver dicho ángel, exclamó que parecía un «acólito desnudo»²⁸.

En el siguiente artículo pasaba a analizar los dos últimos puntos: el colorido y el resto de la parte material de la obra; respecto del primero llegaba a la conclusión de que la fama de Romero en esta parcela no estaba justificada en *El tránsito de la Magdalena* y a que:

se aparta de la suavidad de la escuela de Murillo para dulcificarse tanto que las tintas son frías los desvanecidos se pierden en un lamido que priva de pastosidad al lienzo; las sombras no hallan medio de destacarse en la helada superficie de los objetos [...]²⁹.

Respecto al dibujo lo consideraba tímido y de estar las figuras del cuadro presas de una esclavitud al orden de la regularidad, sin dejar un resquicio a la espontaneidad y la gracia. Después hacía un breve estudio de los ropajes que visten los personajes de Romero, sin estar de acuerdo, en ninguna forma, con su concepción. Los más criticados fueron los de los ángeles, a los que calificó de «ropones transparentes y sutiles» en los:

que no hay un estudio al natural: allí no hay impalpabilidad de las telas; indicación de formas en su caída; ni flote en las concavidades de la conformación física...; allí no hay más que un olvido de que el maniquí es una pieza que sirve de mucho en el taller del pintor³⁰.

Para finalizar, el anónimo juez intentaba suavizar su crítica:

26 *La Andalucía*, 29 de mayo de 1858. S/p.

27 *La Andalucía*, 29 de mayo de 1858. S/p.

28 *La Andalucía*, 29 de mayo de 1858. S/p.

29 *La Andalucía*, 4 de junio de 1858. S/p.

30 *La Andalucía*, 4 de junio de 1858. S/p.

el señor Romero tiene para nosotros una significación demasiado elevada para que haya podido influir en nuestro ánimo el recelo de afectar su posición artística con la franqueza de este dictamen acerca de la obra expuesta; porque en primer término, los cuadros de composición no constituyen su especialidad, hartamente acreditada en los retratos; en segundo lugar, la parte efectiva y de su mérito se halla comprobada en multitud de trabajos que le hacen reconocer en grado honroso [...]»³¹.

Con este último artículo terminaba la crítica aparecida en los periódicos sevillanos sobre la obra de Romero, ya que a partir del premio concedido en 1858 y que tanta controversia suscitó entre los críticos contemporáneos, nuestro pintor solo volvió a concurrir en estos certámenes de manera esporádica y con motivo de alguna realización de retratos. Algo muy interesante y sobre lo que habrá que volver es sobre el hecho de que Romero nunca se presentara a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, inauguradas por Isabel II en 1856. Quizá la infortuna crítica que provocó esta pintura le hizo preferir limitarse a los círculos de las ciudades más cercanas a él, donde ya su personalidad era de sobra conocida y, por supuesto, al comercio con Cádiz, ciudad a la que Romero se trasladó en 1866-1867 y donde, a buen seguro, abrió sus oportunidades de negocio al Atlántico³². Episodios como estos indican que el coleccionismo de pintura española en Ultramar era muy importante pues muchos de estos artistas tuvieron una destacada recepción en las Antillas³³, sobre todo cuando buscaban alternativas de mercado artístico al que dominaba por esos años Antonio María Esquivel. ¿Había allí un concepto más evolucionado de pintura que en Sevilla? ¿Estaba la capital hispalense a mediados del siglo XIX aun necesitada de la autorreferencia y excelencia de los grandes maestros como Zurbarán o Murillo para el asunto religioso? Todo hace apuntar hacia una respuesta afirmativa.

REFERENCIAS

CABEZAS GARCÍA, Á. (2015). *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento.

CABEZAS GARCÍA, Á. y CARRO VALDÉS-HEVIA, M.J. (en prensa). «Nuevas aportaciones a la vida y obra del pintor José María Romero (1816-1894)».

CRESPO, M. (1999). «Un siglo de pintura española en el Museo Nacional de Cuba». *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX*. Museo Nacional de Cuba (cat. exp.). Salamanca: Caja Duero, pp. 15-29.

CRESPO, M. (2000-2001). «Comentarios sobre la Pintura Andaluza. Museo Nacional de Cuba». *Pintura andaluza del s. XIX*. Museo Nacional de Cuba (cat. exp.). Málaga-Almería-Cádiz: Unicaja, pp. 3-22.

DE LA BANDA Y VARGAS, A. (1982). «El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX». *Goya*, nº 169-171, pp. 52-58.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (1990). «El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero». *Laboratorio de Arte*, nº 3, pp. 199-208.

LAGUNA ENRIQUE, M. E. (2016). *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Mérida, Badajoz: CEXECI.

LLEÓ CAÑAL, V. (2017). «Murillo en la Sevilla del siglo XIX». En NAVARRETE PRIETO (dir.). *Murillo y su estela en Sevilla* (cat. exp.). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 91-100.

MURO OREJÓN, A. (1961). *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner.

RIPPE, M. del C. (2005). «Introducción histórica del Museo Nacional de Bellas Artes». *Grandes obras del Museo de Bellas Artes de La Habana*. Córdoba: Cajasur, pp. 13-20.

VALDIVIESO, E. (1981). *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El autor.

VALDIVIESO, E. [1986] (2002). *Historia de la pintura sevillana*. Siglos XIII al XX. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

31 *La Andalucía*, 4 de junio de 1858. S/p.

32 BANDA (1982) trata estas cuestiones de gusto y oportunidad.

33 LAGUNA (2016) p. 29.

- VALDIVIESO, E. (1993). *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Galve.
- VALDIVIESO, E. (2010). *Catálogo de la colección de Mariano Bellver*. Sevilla: GSC.
- VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2011). *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa.