

Retrato del Torero José Romero

Autor:

J. Héctor H. Schenone, Angel M. Navarro, Teresa Espantoso Rodriguez, Cristina Serventi

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 117-126



Artículo

RETRATO DEL TORERO JOSE ROMERO

HÉCTOR H.SCHENONE
ANGEL M. NAVARRO
TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
CRISTINA SERVENTI

Una de las investigaciones que se están realizando en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" tiene por objetivo la catalogación razonada de las obras de pintura de los siglos XVI al XIX existentes en los museos de la ciudad de Buenos Aires.

En una primera etapa, se está trabajando con las obras pertenecientes a la pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre las cuales figura el Retrato el Torero José Romero, inventario Número 8550, óleo sobre tela de 96 x 79 cm (fig. 1), ingresada en 1975 como parte de la Colección Antonio Santamarina, que se hallaba en la Reserva del museo, enmarcado, con vidrio y sin firma visible.

Como, por un lado, la obra presentaba destacables cualidades pictóricas, así como gran afinidad estilística con la producción de Francisco de Goya y, por otro, se conocía, la existencia de otro retrato del mismo personaje, de idénticas características, considerado autógrafo de Goya, en el Philadelphia Museum of Art (Inventario número 63-116-8, Legado Tyson, ingresada en 1963, óleo sobre tela de 93 x 76 cm.), se consideró necesario realizar un estudio más profundo de este retrato, tanto desde el punto de vista físico como bibliográfico y documental. Cabe agregar a esto el hecho de que Goya en muchos casos realizaba varias versiones de algunas de sus obras. Tal es el caso de un retrato íntimamente relacionado con el que nos ocupa, el del torero Pedro Romero, del cual se conocen dos versiones (1).

Respecto a la indagación documental, se presentó desde el comienzo una importante laguna en lo concerniente a la procedencia de la obra. En el archivo del museo, sólo se consignan datos referentes al ingreso de la misma, como parte de la donación Antonio Santamarina. Figura allí como obra de Luis Osorio, sin dar dato alguno sobre este autor.

La mención más temprana hallada sobre este cuadro es la que lo cita integrando la exposición "Pintura española de los primitivos a Rosales", realizada en Amigos del Arte en 1939, donde aparece reproducida como obra de Eugenio Lucas, con el número de catálogo 57 "Retrato del torero Pedro Romero, óleo sobre tela, base 0,75 x alto 0,96, cuadro inspirado en uno de los 4 retratos de Romero pintados por Goya, Colección Sr. Antonio Santamarina".

La obra apareció luego con el número 114 de catálogo en la venta parcial de la colección Santamarina realizada por la casa Adolfo Bullrich y Cía. el 3, 4 y 5 de octubre de 1955. En esa oportunidad, el retratado fue identificado como José Romero,

obra de Eugenio Lucas, con la aclaración de que se trataba de una copia del original de Goya.

Ya formando parte del patrimonio del museo, integró la exposición, "Donación Antonio Santamarina" en agosto de 1982, en cuyo catálogo figuró como obra de Luis Osorio, "Retrato del torero José Romero, 1867, firmada abajo izquierda".

Es necesario señalar entonces que, entre 1939 y 1955, se establece la correcta identidad del retratado, José Romero, hermano menor de Pedro, ambos pertenecientes a una afamada familia de matadores (2).

A su vez, entre 1955 y la fecha de ingreso al museo se produce un cambio de autoría, la que es dada entonces a Luis Osorio.

De todo esto se deduce que el cuadro estaba ya en el país con anterioridad a 1939, careciéndose de toda información relacionada con su procedencia, llegada al país, lugar de compra, así como otros datos concernientes a la historia de esta pintura (3).

La compulsiva bibliográfica (4) arrojó resultados desconcertantes notándose que los autores confundían la identidad de ambos toreros, las dimensiones de la obra y la cantidad de versiones. En efecto, existe un retrato de José Romero cuya historia puede seguirse hasta su ingreso al Philadelphia Museum of Art. El único autor que habla de más de una versión de este retrato es Calvert en 1908, quien menciona tres versiones del torero José Romero, en Madrid y Sevilla y reproduce una de Madrid sin dar más datos.

A su vez, el Conde de Viñaza, en 1887, identifica como Pedro Romero un retrato cuya descripción y medidas coinciden con las del retrato de José.

Berute y Moret en 1916, Mayer en 1925 y Sterling en 1938 mencionan varias versiones del retrato de Pedro, una de las cuales tiene medidas aproximadas a las del de José, mientras que los últimos catálogos, el de De Angelis en 1976 y el de Gudiol en 1980, ya establecen sólo dos versiones del de Pedro, de dimensiones mucho menores a las del de su hermano.

Para complicar aún más el panorama, Desparment menciona el retrato de José como vendido por su propietario, Luis Alfonso de Borbón, Duque de Ansola, en 1902; al mismo tiempo en la Addenda hace figurar a la obra como integrando el catálogo de la Exposición de Pinturas de Goya de Madrid en 1928, siendo su expositor el mencionado Duque de Ansola. Queda así planteado el interrogante sobre la existencia de una o más versiones, especialmente en dicha colección, ya que la misma obra figura como vendida en 1902 y como expuesta en 1928 por el mismo propietario.

Paralelamente, se procuró obtener información acerca del pintor Luis Osorio, sin que se llegara a conseguir dato alguno sobre su existencia. No figura en los diccionarios de uso corriente ni se lo menciona en la bibliografía especializada.

Dada la calidad de la obra, la escasez de referencia documentales y la confusión que se desprende de la bibliografía, se consideró necesario profundizar el estudio

mediante análisis de tipo técnico.

El examen con luz ultravioleta permitió observar la existencia de numerosos repintes, de los cuales los más notables se encuentran en los párpados, en el pecho y en la faja. Asimismo, aparece una zona que refleja de modo diferente en el cuello y el mentón, lo cual denota algún tipo de intervención más difícil de establecer. En el ángulo inferior izquierdo se ve un grosero repinte que se evidencia como más reciente, el cual cubre una firma que puede ser leída "Luis Osorio", y por debajo, una fecha de la cual sólo alcanzan a percibirse "1.67". Tanto la firma como la fecha se ven repintados, es decir, agregados a la capa pictórica original (fig. 2). En cuanto al color, los blancos revélanse como más antiguos, ya que la reacción del blanco corresponde al blanco de plomo sobre el cual se notan claramente retoques posteriores con blanco de zinc con su característica fluorescencia.

La observación con luz rasante (fig. 3) mostró con mayor evidencia el deficiente estado del cuadro, ya que el soporte original de lino presenta una superficie irregular producto de un reentelado antiguo realizado a la coleta por una mano imperita. También se ven despredimientos y mermas en diversos sectores de la superficie (foto luz rasante).

Para complementar el examen, se efectuaron radiografías para descubrir alguna evidencia de uso anterior de la tela -el que se sospechaba por la superficie irregular que la obra presenta- comprobándose que no hubo tal empleo. Tampoco revelaron *pentimenti* ni alteraciones significativas, mostrando claramente la existencia de lagunas así como de zonas donde el autor usó mayor cantidad de materia, como sucede en las áreas correspondientes a los bordados y a la faja, mientras que en otras, especialmente en la cabeza, la capa pictórica se reduce (5). Las radiografías mostraron también que el soporte utilizado está constituido por una tela fina.

A la vez, se efectuaron consultas con expertos extranjeros. En Londres fueron entrevistados Juliet Bateau, Enriqueta Frankfort y Robert Bruce-Gardner, quienes se mostraron muy cautos en sus apreciaciones, especialmente por evaluar la obra sólo a través de fotografías. Expusieron las dificultades que la producción de Goya presenta, planteándose la posibilidad hipotética de estar frente a una versión autógrafa, una réplica de taller o una copia contemporánea realizada por un seguidor. Agregaron que se debía tener en cuenta la existencia del cuadro de Philadelphia con una documentación muy completa e insistieron en la necesidad de llenar nuestra laguna en ese sentido, como así también de complementar el estudio con la comparación con la versión americana. A través de las radiografías, Bruce-Gardner observó la existencia de lo que calificó como una pincelada vacilante que bien podría denotar una copia.

En Nueva York, la doctora Priscila Müller, de la Hispanic Society, coincidió en sus apreciaciones especialmente en lo que a la radiografía se refiere, manifestando el interés que presentan las obras de este tipo, que a menudo ocultan artistas valiosos hasta ahora desconocidos.

Por su parte, los especialistas españoles Señor José M. Arnaiz, Doctores W. Rincón, J. M. Baldovinos y José Morales y Marín, quienes desconocían la existencia de un pintor de nombre Luis Osorio, destacaron las cualidades pictóricas de la obra, refiriéndose asimismo a las dificultades para establecer su filiación. Encontraron debilidades en la ejecución de la cabeza que se perciben en el análisis de las radiografías, mientras señalaron la limpieza y seguridad de las pinceladas en el resto de la pintura. Durante el transcurso de dichas entrevistas, se logró encontrar información sobre un pintor Luis Osorio de Moscoso y Borbón, Conde de Cabra y Altamira, hallándose los primeros datos relativos a la existencia de un artista de este nombre, quien había participado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes realizadas en Madrid entre los años 1887 y 1904 (6). Esta constituye la única información existente hasta este momento sobre este pintor, desconociéndose por entero su producción y su actividad como artista (7).

El estudio comparativo con el cuadro de Philadelphia se realizó primero con fotografías enviadas por ese museo a nuestro requerimiento, y luego en forma directa junto con el curador de pintura europea, Dr. Christopher Riopelle, contando con el material técnico obtenido en Buenos Aires y el producido allí. Este examen puso en evidencia las afinidades estilísticas y de realización entre ambas obras, especialmente en lo relacionado con la ejecución de los bordados -donde no es posible reconocer un *pattern*- de la faja y de la oreja. También se observaron algunas diferencias, siendo la más significativa la expresión distinta en la mirada del retratado: la del de Philadelphia es más serena y reposada. Nuestra obra presenta notables retoques en los párpados y una merma importante en el ojo izquierdo, que podrían influir en esto. La volumetría de la cabeza está más lograda en el cuadro del museo americano, hecho éste que se percibe también en el resto de la figura. Debe apuntarse, sin embargo, que el fondo de esta obra es de un verde más saturado y de valor más alto, creando un mayor contraste con la figura, lo que contribuye al efecto antes mencionado.

Este examen sugirió efectivamente la posibilidad de que se estuviera frente a otra versión del retrato de José Romero.

Ante este estado de cosas se presentan, por lo tanto, dos hipótesis: o bien se trata de una obra de Goya o bien de un pintor desconocido que responde al nombre de Luis Osorio. Con el fin de confirmar cualquiera de estas posibilidades, el Museo Nacional de Bellas Artes actualmente lleva a cabo estudios técnicos que permitirán establecer la antigüedad y el tipo de pigmento empleado.

Respecto a Osorio, es menester preguntarse en primer lugar, si es éste el Conde de Cabra presente en las Exposiciones Nacionales de Madrid, o bien si se trata de un homónimo desconocido. Si se tratara del Conde de Cabra, nacido en 1849, habría realizado esta obra a la corta edad de 18 años. Dado que se trata de una pintura de calidad, llama la atención que pueda haber sido ejecutada por un joven al que suponemos en proceso de formación, cuya trayectoria se pierde en los años subsi-

güentes para reaparecer una veintena de años más tarde sin jugar un papel trascendente.

Cabe destacar, entonces, la importancia de la segunda hipótesis en momentos en que se está desarrollando un fecundo proceso que investiga la pintura europea decimonónica, fenómeno que también involucra a los países americanos.

Empero, no es habitual en este tipo de estudios hallar un nombre detrás del cual se produce un sugestivo vacío. La presencia de una firma, que se ve mucho más claramente en la fotografía obtenida por el destacado restaurador Juan Corradini (8), nos plantearía la necesidad de abondar nuestra investigación en tierras españolas. Ello sería una interesante contribución de los investigadores argentinos pero, hasta tanto no se realice, permanece la duda acerca de la autoría del cuadro.

Notas

(1) El catálogo de Gudiol (1980) menciona dos versiones de Pedro, nº 384 y 385, tela 85 x 64 cm y tela 84 x 65 cm. respectivamente. El primero en Suiza (Wildenstein) y el segundo en el Kimbel Art Museum, Fort Worth, Texas.

(2) Los Romero eran una familia de Ronda que dio varios toreros de nota durante el siglo XVIII. Pedro ya era matador famoso cuando José entra en la cuadrilla de Pepe-illo, rival de Pedro. El 11 de mayo de 1801 Pepe-illo fue muerto por el toro Barbado al que José tuvo que dar muerte.

Véase Catálogo Ilustrado de la exposición de pinturas de Goya; Museo del Prado; Abril-Mayo 1928; pag.28.

(3) El Señor Ignacio Gutierrez Zaldívar en *La Prensa*, 15/X/1990 y en la *Gaceta de Zurbarán*, nº 3, noviembre de 1990 a febrero de 1991, dice que "la obra arribó a Buenos Aires después de 1911 y antes de 1939, ya que consideramos que se trata de la reproducida en el libro sobre Eugenio Lucas, escrito por R. Balsa de la Vega y editado en Madrid en Marzo de 1911. En la ilustración LXXXIV de este libro se ve, bajo el título "Retrato del Torero Pedro Romero, copia del original de Goya", a la obra que nos ocupa, siendo su autoría adjudicada por lo tanto al madrileño Eugenio Lucas Velazquez (antes Padilla), nacido en 1817 y fallecido en 1870". La obra citada por Gutiérrez Zaldívar no ha podido ser consultada; la ausencia de medidas de la pintura en cuestión no nos permite asegurar que se trata de la misma obra.

(4) *Angels, Rita de; Goya; Classici dell'Arte; Barcelona-Madrid; 1976. Beruete y Moret, A. de; Goya, pintor de retratos, I; Madrid; 1916. Ibidem; Goya; Madrid; 1928. Calvert, A. F.; Goya, an account of his life and works; London-New York; 1908. Colección*

de 119 reproducciones de Cuadros, Dibujos y Aguafuertes de D.F. de Goya; Madrid; 1924. Conde de Viñaza; *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*; Madrid; 1887. Desparment-Fitzgerald, X; *L'oeuvre peinte de Goya*; París; 1928-1950. Museo del Prado; *Catálogo Ilustrado de la Exposición de Pinturas de Goya*; Madrid; 1928. *Ibidem*; *Goya en las colecciones madrileñas*; Exposición Abril-Junio; 1983. Gudiol, J.; *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*; Barcelona, 1980. Mayer, Augusto L. *Francisco Goya*; Barcelona-Buenos Aires, 1925. Sterling, Charles; *Peintures de Goya des Collections de France*; Musée de l'Orangerie; 1938.

(5) La radiografía permitió corroborar una observación ya realizada tanto a simple vista como con UV. Se trata de la zona del mentón, donde mencionamos una intervención que podría tratarse de una limpieza mal realizada que barrió con veladuras, lo cual fue confirmado por el equipo de restauración del Museo Nacional de Bellas Artes.

(6) Pantorba, Bernadino de; *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*; Madrid; 1980. "OSSORIO DE MOSCOSO Y BORBON, Luis. Pintor. Conde de Cabra y Marqués de Ayamonte. Cabra (Córdoba) menciones honoríficas en 1892 y 1895". Cruz, Vicente de la; *Historia General de la Pintura y Catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*; Madrid; 1887; nº 587. Los catálogos de las Exposiciones Generales de Bellas Artes de los años 1895, 1897, 1899, 1901 y 1904 mencionan su participación (números 843 y 844; 765; 578 y 579; 769 y 1007 respectivamente). En la Exposición Internacional de 1892 participó con los números 867 y 868.

(7) Las últimas noticias recibidas del Dr. Wifredo Rincón del Instituto Diego Velázquez, Madrid, dan cuenta de la falta de datos sobre el pintor Osorio.

(8) Una foto del archivo Corradini muestra la firma que apareció después de una limpieza y que luego fue enmascarada, ignorándose con qué motivación, cuándo y por quién. Se agradece a la restauradora Gloria Wingord el haber facilitado dicho material.



Figura 1 - Torero José Romero (foto blanco y negro).



Figura 2 - Torero José Romero (foto con luz ultravioleta).

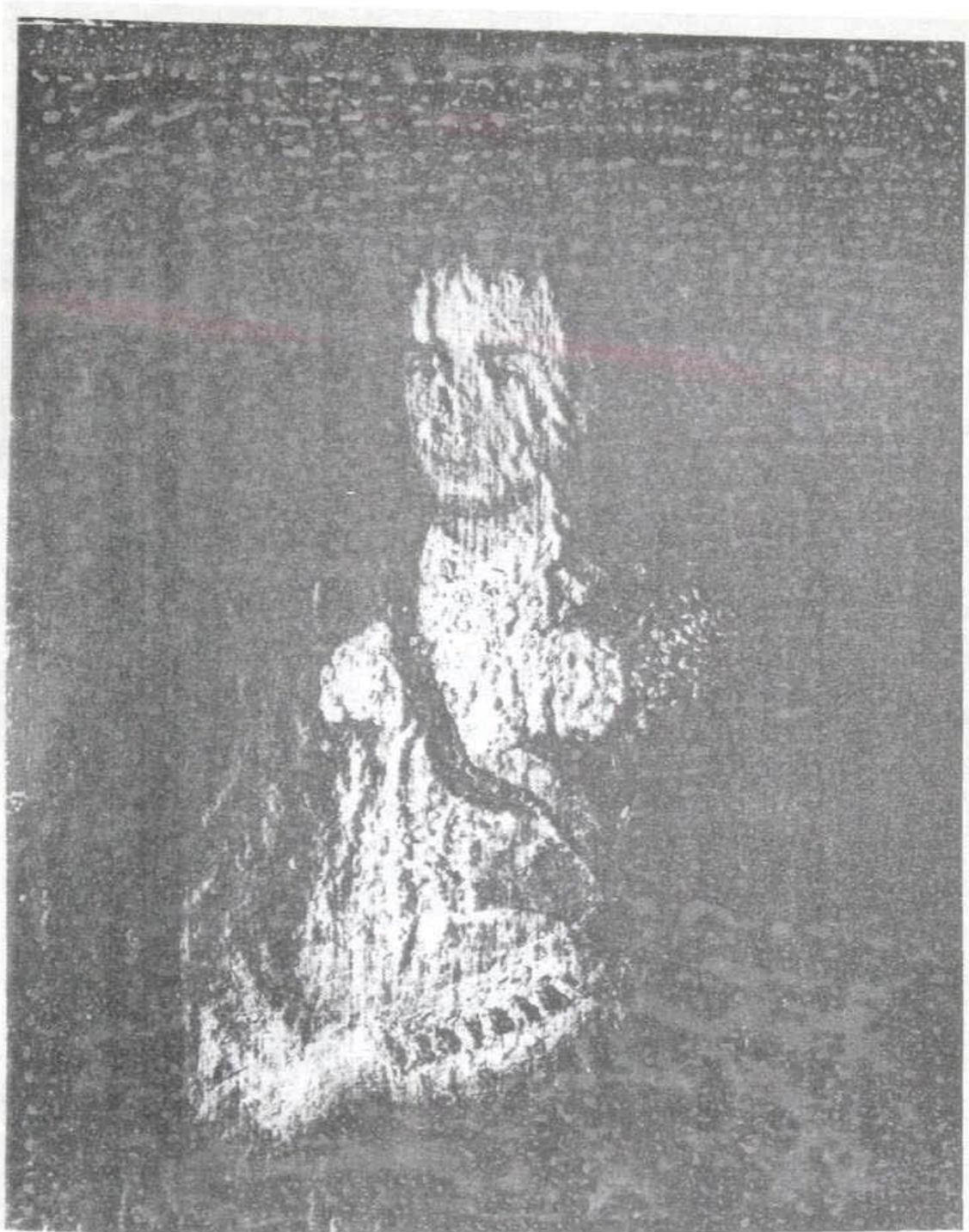


Figura 3 - Torero José Romero (foto con luz rasante).

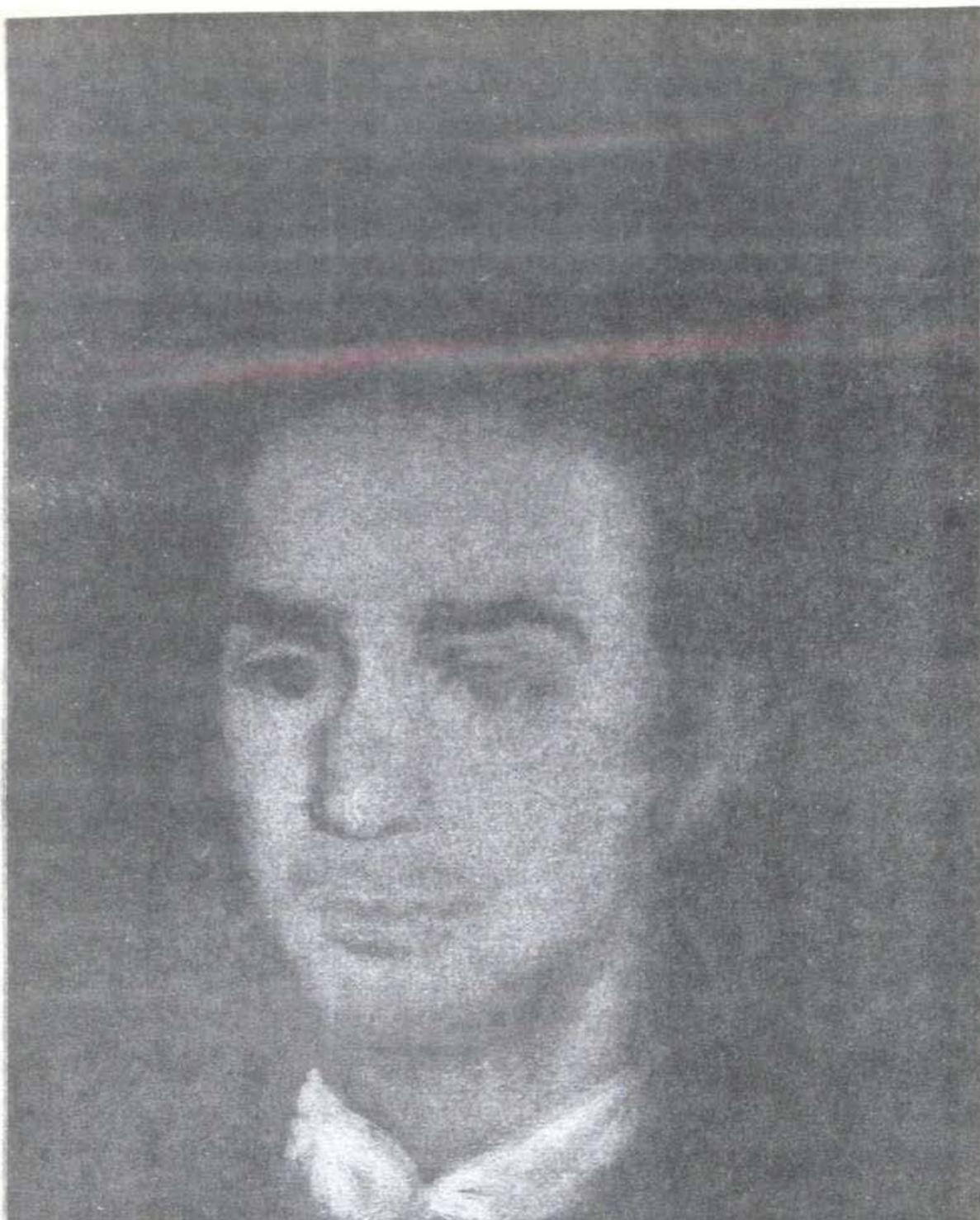


Figura 4 - Torero José Romero (foto con película infrarroja).