



RAFAEL GOMEZ PEREZ

# Juan ROMERO

ARTISTAS ESPAÑALES CONTEMPORANEOS





9124

El Premio de la Crítica de la V Bienal de París (1967), que por primera vez se concedía a un español, dio a conocer la pintura de Juan Romero, nacido en Sevilla en 1932, que ha vivido y trabajado en París catorce años, de 1957 a 1971. Una medalla de oro en la III Bienal Internacional de la Gráfica (Florenca, Italia, 1972) ha aumentado el interés por una producción originalísima, en la que la perfección técnica es el cauce del descubrimiento de un estilo. La atención al microcosmos lleva a Juan Romero a una creación incesante, atravesada por un lirismo espontáneo que acierta a situar cada minúsculo punto de color y de vida en un

9.124

"L'aigle et le soleil", 1969



Juan  
ROMERO

*RAFAEL GOMEZ PEREZ*

*Escritor. «Premio Ensayo Mundo», 1972.*



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

9124

Juan  
ROMERO



R. 33.785

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias.  
Secretaría General Técnica

Imprime: HEROES, S. A. - Torrelara, 8 - MADRID-16

I.S.B.N.: 84-369-0255-6 - Depósito legal: M. 9.557 - 1973



## PROLOGO

**Contar cosas** es, con frecuencia, atreverse demasiado. Contar una vida apenas se justifica. Supone situarse dentro de la tensión entre lo indefinidamente igual —las cosas comunes que todos hacen— y lo indefinidamente diverso: porque cada vida es única, irrepetible. La singularidad puede ser vivida, no narrada. Si la vida es, además, de un artista, hay que contar con un nuevo factor de complicación. Aunque la imagen pueda ser considerada romántica, artista es uno que dice, en su onda, lo que de todos modos **estaría ahí**, pero no lo verían los demás.

Me atrevo aquí a contar algo de los cuarenta años de vida de Juan Romero, porque, aunque no sé explicar aún la razón, su pintura se hizo de algún modo mía, desde que lo vi afanado en **solo pintar**. Entonces —hace quince años— me interesó más el **que**

pintaba que **lo que** pintaba. Luego me he dado cuenta de que esa distinción no es posible. La pintura se ha apoderado de él, sin ningún tipo de trauma, pero de forma total.

La pintura de Juan Romero ha ido cambiándole, hasta hacerle capaz de contar, cada vez con un ojo más fino, lo infinitamente pequeño. También aquí la vida equivale a la obra. La biografía no tiene, hasta ahora, ningún punto clamoroso.

De él sé lo que me ha contado. No ha tenido nunca afán de contarlo, pero tampoco lo evita, si se lo pido. Y cuando cuenta es detallista, va a la miniatura, a un compromiso no buscado entre el paciente y naturalista narrador medieval y el impresionista que no acaba nunca de perfilar todos los detalles.

## **La vida en busca de la pintura**

Juan Romero nace en Sevilla, en 1932. A los pocos años pierde a su madre. Se ha escrito mucho sobre la orfandad materna de los artistas; en Juan Romero esa orfandad se ha notado, me parece, en una búsqueda continua por lo inmediato, el rasgo entrañable, el calor de los colores transparentes; en la innata comprensión que le ha hecho incapaz del rencor y de la amargura. El recuerda un momento efímero, cuando tenía cinco o seis años. Un día en "La Maternal", una guardería infantil de los sevillanos jardines de Murillo, donde el padre, viudo, teniendo que trabajar, dejaba a los dos hijos. Con su bañador a rayas azules y blancas, Juan veía, apenado, cómo los demás niños se bañaban. El, según el médico, sólo podía tomar el sol. Calor sin fresco.

El 31 de mayo de 1939 otro tipo de calor: el de los pantalones largos, de lana, el día de la primera Comunión. Era el niño común, que, al comer con ganas el chocolate del desayuno de aquel día de gran fiesta, se indigestará, como tantos otros. A los ocho años va al colegio de San Diego, pero no llena de dibujos los cuadernos. El despertarse en él de la pintura tuvo lugar relativamente tarde, hacia los doce años. En la clase se formó espontáneamente un grupo de siete u ocho niños, unidos por las ganas de dibujar. Co-

piaban a los dibujantes del semanario "Chicos" (Emilio Freixas, Jesús Blasco) y al autor de "Flash Gordon" (Alex Raymond).

No abandona los libros por el dibujo. Juan Romero —a despecho de la tan tradicional como malentendida exuberancia andaluza— ha sido siempre cumplidor. Se aprendía las "dichosas lecciones de memoria", como estaba mandado. Luego, en el tiempo sobrante, pintaba. Así hasta los catorce años, la época de abandonar el colegio y buscar un modo de ganarse la vida, porque su padre, trabajador, necesitaba la ayuda de los dos hijos. Juan quiere ser o panadero o tallista. Panadero, porque su pan eran formas de caballitos, toros, palomas: escultura. Tallista, porque aquí el arte estaba todavía más cerca. Pero acaba en botones de una oficina de seguros, en la calle Velázquez. Juan acepta, aunque sigue estudiando al mismo tiempo en la Escuela de Arte y Oficios, en la calle Zaragoza.

Fueron años de felicidad. Su hermano estudia con él en la misma escuela. Todas las tardes, hacia las nueve, el padre va a buscarlos y, juntos, como tres amigos, dando un paseo por la Sevilla tranquila de los años cuarenta, llegan a casa. Preparan la cena, hablan, se sientan al fresco. Los años difíciles para muchos adolescentes fueron para Juan años de paz de familia, de crecimiento en ese espíritu andaluz, tan poco trágico, diga lo que diga la literatura de ocasión.

Todo esto acaba en 1950, cuando ha cumplido dieciocho años. Juan decide entonces dejar la compañía de seguros. Como era cumplidor duró cuatro años. Otro cualquiera como él, nacido para pintar, no habría durado unas semanas. Juan, al principio, tomó muy en serio aquella vida, pero poco a poco empezó a aburrirse. Sólo le mantenían allí las ganas de no destruir la armonía de familia

y la seguridad de que, a partir de las ocho de la tarde, echadas las cartas en el buzón de Correos, atravesando el Postigo del Aceite y el barrio del Baratillo, donde había nacido, llegaba a la Escuela de la calle Zaragoza, a pintar. Me lo imagino con el paso apresurado y echado para adelante, mientras merienda un pedazo de pan con "algo dentro".

Si Juan no hubiese decidido irse de la oficina quizá lo hubieran echado. Como botones valía poco. No era el joven prometedor y atento, pendiente de la última orden del superior. Tampoco el **listo** que hace lo que quiere, sin que lo parezca. Juan era cumplidor, pero, irresistiblemente, dibujaba en el primer papel que caía en sus manos. De esta época datan los primeros óleos, bodegones convencionales. Vende algunos a empleados de la oficina, al jefe y a algún que otro cliente. Precios: de 10 a 100 pesetas.

"El día que fui al despacho del jefe a decirle que me iba me regaló 200 pesetas, para que pudiera pagarme la matrícula en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría. Creo que ese dinero ha tenido que ser una de las 200 pesetas gastadas más a gusto por aquel hombre. Era una gran persona, pero debía estar harto de mi poco rendimiento". El acercamiento a la Escuela fue todo menos triunfal: fue suspendido en junio y en septiembre, en el examen de ingreso. Se matriculó entonces como libre, con la posibilidad de hacer de nuevo el examen de ingreso al año siguiente.

La decisión de entrar en la Escuela significó un empeoramiento de la armonía familiar. Había decidido por cuenta propia abandonar la oficina; ahora no podía llevar dinero a casa. Y de forma insensible, pero real, nacía entre él y los suyos la distancia.

Estuvo en Santa Isabel de Hungría de 1951 a 1956. Cuando llegó el último curso —tenía ya vein-

ticuatro años— no tuvo más remedio que abandonar la casa de su padre. Obtuvo una beca en el Colegio Mayor Hernando Colón, recién inaugurado. Allí le conocí yo, que estaba entonces en tercer curso de Derecho. A mis veinte años pude ver por primera vez a un pintor casi románticamente dominado por la “necesidad de decir algo”. Pero Juan no tenía nada de **snob**; lo de **pintor pobre** era una realidad; **nadaba** en ella, sin más, contento —y esto no lo ha abandonado nunca— por tener un sitio donde pintar sin descanso.

En junio de 1956 es pensionado para pintar en El Paular (Madrid). Era la primera vez que se medía profesionalmente con pintores españoles y extranjeros y puede darse cuenta de todo lo que sobraba en su pintura y, lo que es más duro, de todo lo que faltaba, sin saber qué era. Trabajó mucho aquel verano y regresó a Madrid a mediados de octubre. Ya pensaba en París y no volvió a Sevilla. En enero de 1957 decide realizar su primera personal, en la Galería Alfíl. “La inauguración —me ha contado Juan Romero— fue de miedo: no vino nadie. La única persona que me acuerdo que vino fue Antonio Buero Vallejo, que yo había conocido por aquellas fechas. Fue el único que vino, aparte... No vino nadie. El, dándose cuenta de que no había venido nadie, se quedó más tiempo, para animarme y... ya está. No vino nadie.” Hubo buena crítica. Faraldo, en “Ya”, dijo que era difícil apostar por un novel, pero que él se comprometía a decir que allí había un pintor.

Empezó mal la temporada madrileña. Juan tenía que quedarse allí al menos hasta finales del verano, para las prácticas de las Milicias Universitarias. Se marchó a París en noviembre de ese mismo año 1957. Lo que pinta hasta entonces —en Alcañiz, en Madrid, en algunos pueblos de Cuenca— no deja de ser simple aprendizaje. Pero el

relato de un viaje por las fuentes del Tajo, contado por él a distancia de años, tiene ya una calidad pictórica de lo que haría —en los lienzos— diez años más tarde.

“En los quince últimos días de agosto me fui con un amigo a buscar las fuentes del río Tajo. Un desastre, de mi parte; no llevábamos dinero: unas quinientas pesetas. Eso se hacía a pie. Fuimos a Cuenca en tren y allí estuvimos un día y medio. Al día siguiente salimos en un autobús de línea y nos fuimos a un pueblo llamado Tragacete. Y ya en Tragacete empezaba el itinerario a pie. Aquella noche dormimos en Tragacete, en el campo. Nos equivocamos, porque no teníamos idea de cómo había que dormir en el campo; el colchón estaba muy bien: un montón de paja. Pero, sin saber nada, nos pusimos mirando al este; y a las cinco de la mañana, el sol; y ya estábamos despiertos. Llegaron los campesinos y empezaron a trabajar en la era; yo quise dibujarlos, pero me dormía. Entramos en el pueblo, desayunamos, cogimos el caminito y a las fuentes del río. Andar, andar, andar, hasta la noche. Y en la noche nos perdimos. Estábamos en un bosque de pinos.”

“Me acuerdo que empezábamos a tener espejismos. Yo veía un árbol blanco, y lo tomé por un poste de telégrafos. Era un árbol muerto, que estaba blanco. De pronto oímos unas campanillas de cabras y empezamos a gritar: **¡Pastores, pastores!**, y llegó un niño pequeño, de siete u ocho años. Al ver que estábamos perdidos nos llevó a su abuelo, que era pastor. Un rebaño de ovejas muy grande. Estaba haciendo de comer, un arroz. Le contamos nuestra historia, que buscábamos las fuentes del Tajo. Nos dijo que estaban muy cerca, pero que, si queríamos, podíamos pasar allí la noche. Nos dio de comer y unas zaleas para taparnos.”



“Por la mañana temprano, camino de las fuentes. Las encontramos, y estaban secas. Era agosto. Seguimos andando todo aquel día, hasta que llegamos a un pueblo, al atardecer; el pueblo se llamaba Griego, y era una maravilla de pueblo. Yo llegué agotado. No había dibujado lo que quería. Llevaba un carpetón para dibujar, pero no dibujaba: tanto andar, tan poco dormir, ¿cómo iba a dibujar? Comíamos poco, dormíamos menos. No podía trabajar. Me ponía a trabajar y me entraba un sueño, que no. Griego me entusiasmó: vi mucho material. Le dije a mi amigo que yo me quedaba allí; que no quería que se enfadara, pero que yo me quedaba a trabajar y que, lo del río, lo dejaba. Mi amigo Antonio me dijo que muy bien, que yo me quedase y que él seguía.”

“Me fui a la fonda de Griego y me recibió la dueña con todas las manos llenas de sangre, porque acababa de matar un conejo...”

Todo este viaje, que interrumpo aquí, podría ser el tema de uno de los minuciosos cuadros de Juan Romero. Este interés por el detalle que sale al paso, mezclado con una dosis poco bohemia de sentido común, seguirá siendo característico de su pintura.

En noviembre de 1957 vende el cuadro más caro que había vendido hasta entonces: 5.000 pesetas. Era un encargo de un arquitecto catalán, Ramón Montserrat, que conoció en Sevilla. Es el dinero que le hacía falta para dar el salto a París. Y a París llega, con relativa suerte.

En Segovia había conocido a André Michel, director de cine, y a su mujer, que le prometen una habitación en la capital francesa. Juan llega a París de noche y por no molestar duerme en una comisaría de policía. Solo al día siguiente va a la rue Monge, en pleno barrio latino, a casa de la cuñada de Michel, una anciana señora que todos



conocían por Glu-Glu. La habitación que le han preparado es buena: demasiado. Juan no se atreve a trabajar en ella, porque, si pinta allí, no respondía de que las alfombras y los muebles de época se vieran libres de manchas de pintura.

Tenía que ganar dinero. No le seducía el camino de otros aspirantes a pintores: la brocha gorda durante el día, la brocha fina de noche. Sabía que, con este sistema, era difícil salir de la brocha gorda. André Michel le ofreció un puesto de extra en una película que rodaba por entonces. El protagonista era un niño, interpretado por Joël Flateau. La madre del pequeño Joël asistía continuamente al rodaje y allí conoció a Juan. Al saber que busca un rincón para pintar, se lo ofreció gratis, en la buhardilla de su casa, en el Boulevard de Courcelles. Gratis del todo no: la contrapartida eran unas clases de castellano al pequeño Flateau.

La habitación no tenía más de seis metros cuadrados. Sería durante dos años su estudio y su casa. Allí, a partir de 1959, pinta para una sociedad, que lo contrata en exclusiva, a cambio de una pequeña mensualidad, que Juan ha considerado siempre como una beca. No le daban mucho y el contrato preveía que la sociedad pudiese quedarse con los cuadros que quisiera. Pero Juan Romero sólo deseaba tener un sitio donde pintar y no estar agobiado por problemas económicos. Con tal de poder pintar en paz, estaba contento.

Ya instalado, pasó el verano de 1958 en Suiza y, en 1959, viaja por el sur de Francia y visita Florencia. Ese mismo año expone por primera vez en el Salón de la **Jeune Peinture**, que tiene lugar todos los años en el Museo de Arte Moderno de París.

Antes de seguir la historia, un recuerdo del momento de la toma de posesión de la buhardilla

del sexto piso de la casa del Boulevard de Courcelles. Juan había llegado de España con muchos cuadros: unos once paquetes; mientras buscaba su rincón, los dejó en casa de Glu-Glu. Cuando se trasladó al Boulevard de Courcelles los llevó allí. Y en aquella habitación de menos de seis metros cuadrados, sin luz eléctrica, a la luz de unas velas, empezó a desempaquetar. Descubrió entonces que en uno de los bultos había una botella de vino de Jerez y un poco de queso; lo había traído de España, pero lo había olvidado. "Alumbré mi vela, abrí mi botellita de vino, mi queso y, yo, en aquel momento, el recuerdo que yo conservo de aquel momento, es el de una felicidad completa. No tenía nada y lo tenía todo."

En Courcelles pinta, a partir del día de Reyes de 1959, la "serie real": unos personajes engolados, muy siglo XVII, grotescos y humanos, que Juan llamaba **rey** si tenían corona y **príncipe** si no la tenían. Todo empezó el 6 de enero de 1959, al comer con unos amigos **la gallette des rois**, el roscón de reyes francés. La **gallette** se vende junto con una corona de papel dorado, que servirá para coronar a quien encuentre el muñeco escondido —**la fèbe**— en la masa del roscó. En aquella fiesta fue Juan quien encontró **la fèbe**. Al día siguiente, al despertarse en su minúscula habitación, estudio y casa, lo primero que vio fue la corona —signo de poder— colgada de un clavo, en la pared oscura. El personaje que estaba pintando salió ya convertido en un rey de un reino de cinco metros cuadrados.

En la misma habitación realiza otra hazaña hacia finales de 1959: pintar un cuadro de 195 × 130 centímetros. Además del cuadro allí había: una silla, que hacía las veces de caballete; un armario para guardar la ropa; un infiernillo para hacerse la comida y una cama estrecha como un ataúd.

Para ver el cuadro desde una cierta distancia tiene que servirse de un espejo. En una pausa del trabajo, se lava la ropa. En otra, hace la comida. Ve el cuadro —inmenso, sobre todo en aquellas proporciones— cuando se acuesta. En realidad, en aquella habitación quien vive es el cuadro, no él. El cuadro se llama "Le roi et la meunière".

En 1960 acaba aquella estrechura. Puede trasladarse a un piso un poco más grande, en el barrio de Saint Mandé. Pero es un lugar macabro, para él, que ama tanto la luz. Las paredes estaban empapeladas con un papel ya viejo y sucio; la instalación eléctrica era de los años veinte. La cocina no tenía luz del día. Quizá se deba a todo eso el que las obras de esos años estén pobladas de personajes monstruosos, feos, aunque a veces se rían. Muchos tienen una cabezota descomunal, grandes dientes salientes. Cuando he visto algunos de esos cuadros no he reconocido al pintor que yo había visto empezar en contacto claro y diáfano con lo natural.

La liberación de ese ambiente —que quizá hubiese frustrado el arte de Juan Romero— tiene lugar poco a poco, gracias a algunos viajes al sur de España, a la Andalucía propia, a la verdadera fuente. En Sevilla ve torear a Curro Romero y se encanta. Y ve la tierra, y las calles, y el vino, y la gente que habla y que habla.

Hacia el año 1961 —continuando, sin embargo, la serie de monstruos o de figuras grotescas— empieza a fijarse en algún detalle: el interior de una flor, la trama de un tejido. Al mismo tiempo aparecen colores transparentes: el amarillo, el naranja, el rojo, un azul claro. En ese año ha expuesto de nuevo en la **Jeune Peinture** y ha sido seleccionado para la II Bienal de París.

Gran parte de lo que ha pintado hasta entonces —de 1959 a 1962—, impulsivamente, influido por

las circunstancias más vulgares —tipo de habitación, de comida— y por algunos maestros reconocidos (Paul Klee, por ejemplo, aunque Juan Romero no conocía la obra de Klee muy de cerca), son titubeos. La crítica en París ve en ello un pintor, pero no lo dice claramente; quizá porque todavía no estaba el pintor. Pienso que su pintura no podía ser ni la “serie real” ni la “serie de monstruos”. Y él mismo parece darse cuenta de esto a partir de 1962, cuando descubre la isla de Formentera y pasa allí el verano.

En Formentera ve, con las gafas submarinas, el fondo del mar. Los personajes empiezan a desaparecer de sus cuadros. Serán sustituidos por un mundo diminuto de formas y colores, de bichos y de garabatos vivientes. Pero le falta todavía dar armonía interna a ese mundo nuevo; sólo lo conseguirá a costa de tres años de un trabajo duro, constante y, técnicamente, a través de la utilización de la pintura acrílica. Con una técnica casi de acuarela, pero con propiedades de óleo, la pintura acrílica, al secar más rápidamente, permite a Juan Romero multiplicar en los cuadros miles de anotaciones rápidas, momentáneas. Empieza a concebir su pintura como la narración de lo que ve y de lo que le pasa. De 1962 a 1966 expone mucho: en el salón de la **Jeune Peinture**, en la Bienal de París, varias personales (en la Galería Lefranc, en la Galería du Tournesol).

El año crítico es 1966. Tiene ya treinta y cuatro años. Se casa con la pintora francesa Claudine Weiller. Expone en Sevilla, en Córdoba, en Madrid, en París. Conoce al crítico de la revista “Arts”, Jean Jacques Lévêque. Publica un libro, ilustrado por él mismo, “Histoire d’un après-midi”. El breve texto que acompaña a los diez dibujos es revelador de su manera de hacer. Intento una traducción al castellano:

"Tengo ganas de pintar, y empiezo.  
La tela es blanca, bella toda,  
me da un poco de miedo.  
... tanto miedo, que imagino un toro  
que acaba de salir a la arena soleada y me mira.  
Todas mis ideas sobre los cuadros que pintaré  
se han ido. Toda mi atención se clava en ese cuadro  
blanco, que me espera, tan tranquilo.

.....  
Yo también lo miro.

.....  
Miro. Dejo los colores. Después, tengo sed.  
No hay más remedio que ir a la cocina.  
También hago pipí.  
Me levanto. Vuelvo a la habitación.  
Hay un diario en el suelo.  
Mi mirada pide auxilio,  
pero las imágenes del periódico no me dan nada.

.....  
Me pongo de nuevo delante de la tela.  
Sigo teniendo sed. Dejo el pincel.  
Doy vueltas por el cuarto.  
Me acuerdo que debo escribir a mi padre.  
Vuelvo al estudio. Estoy cansado.  
Pongo la radio. Cojo de nuevo el pincel. Apago la radio.

.....  
Tengo la impresión de que se va la luz del día.  
Pienso en España. Sigo pintando, miro por la ventana.  
Me siento, me arrasco...  
Sobre la tela, nuevos golpes del pincel. Esto no va.  
Y de pronto, todo agarra. Esto va.  
Estoy volando. El cuadro está por encima de todo.  
Viva la pintura."

No es casual que la "Histoire d'un après-midi" sea de 1966. Es el año en el que cuaja la pintura personal de Juan Romero. En 1967 participa en la exposición "L'oeil de Boeuf", en Haarlem (Holanda) y en varias exposiciones colectivas (Galería Zunini, Saint Lauc, Schemes) de París. Es seleccionado de nuevo para la Bienal de París, en su quinta edición. Y recibe el premio de la crítica. El reconocimiento tiene valor internacional y, sobre todo, demuestra que el camino de la pintura de Juan Romero no pasa sino a través de un

mundo personal, que sólo puede encontrar donde hay luz: en Formentera, en Andalucía. El Premio de la Crítica es a un pintor que no se ha asimilado a unos **standards** internacionales, sino que ha sabido hacer inteligible a un público internacional de críticos, una narración de las pequeñas realidades de los erizos de Formentera, de las flores que brotan diminutas (tan diminutas que, de cerca, parecen gigantes). Y el color: esos tonos azules y amarillos, soles cuajados de trazos, con una vida celular que se pierde en lo infinitamente pequeño.

A partir de 1967, en las diversas exposiciones personales o colectivas de Juan Romero en París, la crítica coincide: se trata de un pintor que domina su técnica, recreándola en cada cuadro: cuadros que son siempre una historia: la historia de lo que, por ser aparentemente menudo, nadie escribe.

Cuando se dice que la pintura se hace **personal**, se entiende que se ha encontrado un camino propio. Eso es verdad en el caso de Juan Romero, pero lo es de una forma especialmente fuerte: al encontrar **su** pintura —de forma evolutiva— se da cuenta de que la vida ha de adaptarse a ella. No se explica de otro modo los largos meses en Formentera y en el sur de España. Siendo lo más opuesto a un pintor “regional” o “folklorista”, su pintura —madurando— se liga cada vez más a España. En 1968 vive en España durante seis meses; expone en Sevilla y en Madrid y el éxito de crítica y de venta es total. En 1969, de nuevo la mitad del año entre Formentera y Madrid. Ese mismo año entra a formar parte del equipo de pintores de la Galería Kreisler, de Madrid. En 1970 expone en París, Nueva York, Madrid y en la Bienal de Venecia. Pasa casi todo el año en España. En 1971 vive de enero a marzo en París y decide

luego trasladarse definitivamente a Madrid. En su casa de Madrid hay luz y cuida atentamente unos arriates de plantas; en Formentera cultiva hortalizas y toda yerba que sale.

Decía al principio que en su biografía no hay rasgos clamorosos. Me parece que ha podido comprobarse.

Tendría ahora que decir algo de la persona, pero me resulta difícil. Parecería un tópico o una simplificación anotar que Juan Romero lo único que hace es pintar. Pero es así. Si la profesión significa dedicación, Juan Romero es el pintor más profesional que conozco. Pinta de sol a sol y aun de noche. Pinta incluso cuando te cuenta algo. Cada cosa que hace es nueva y habla de ella como de lo único que interesa. Podría viajar más con motivo de las exposiciones en Europa, pero no lo hace, porque es casero. Si no fuera por el cabello, prematuramente encanecido, podría aparentar todavía treinta años. No posee coche, porque no lo cree necesario. Si no tiene mucha prisa, coge el autobús; si la tiene, un taxi. Sigue siendo tan cumplidor como cuando trabajaba de botones —antes de que se aburriese— en la oficina de la calle de Velázquez. Puede hablar mucho, pero de ordinario no lo hace. Suele ir a lo esencial. Y sigue admirándose de casi todo lo que le pasa. Me escribía: “A pesar de los cuadros pintados, tengo ahora uno, muy pequeño, 38 × 44, que va muy bien, pero que me trae por la calle de la amargura.”

Vive de lo que vende, pero no es el tipo de pintor que subordine el trabajo a la carrera por alcanzar esos signos que, al parecer, denotan que “se ha llegado”. Como andaluz fino, le gustan las cosas buenas en pequeñas dosis, sin voceríos ni exageraciones. Tiene una amabilidad innata, que

desarma, y siento escribir esto, porque no me gusta que lo sepa. Pero quizá no hay peligro: se ha enfrascado de tal modo en la pintura, que si la descuidase para intentar ser de otra forma y adquirir una "pose", se sentiría incluso físicamente mal.



## **LA PINTURA EN BUSCA DE LA VIDA**

Sobre la pintura de Juan Romero se ha escrito ya bastante (una selección de la crítica puede verse en el apartado siguiente). Desde mi punto de vista —que no es el de un profesional de la crítica de arte— intento a continuación una presentación de la obra de Romero, situándola en el contexto general de la pintura en lo que va de siglo y, más particularmente, como se verá, entre los de que de algún modo tienen en cuenta a Paul Klee.

Puede ser útil anotar brevemente los presupuestos de los que parto:

1. En arte, las semejanzas formales o incluso de contenido tienen una importancia relativa. El valor artístico no es equivalente a originalidad absoluta, ya que ésta no existe. El arte prehistórico ha hecho ver que, desde hace miles de años, los caminos de la sensi-

bilidad humana ya han sido recorridos, sin perjuicio de la invención.

2. La división **arte abstracto/arte figurativo** me parece secundaria y, en el fondo, falsa. "Se pinta un retrato como estamos acostumbrados a verlo —escribe Juan Romero—, y esto se considera figurativo; pero si nos limitamos a pintar solamente un trozo del tejido del traje de ese señor o simplemente la pupila del ojo, esto se considerará no figurativo (a pesar de serlo), por el mero hecho de haber cambiado el encuadre o el ángulo de visión o la escala de tamaño." Se puede hablar de figuración, pero en un sentido muy banal, cuando queremos referirnos a que, en un cuadro, se trata la realidad según la forma habitual de verla.

3. La terminología, en arte, fácilmente cae en la ambigüedad, sobre todo si existe el empeño de dividir a los artistas en escuelas que, forzosamente, no sirven para seguir la trayectoria personal. Por eso hablaré aquí sólo de dos **tipos de sensibilidad**, que es lo mismo que decir dos tipos de poesía.

Hay pintores que pintan **construyendo, componiendo** (y a primera vista aparecen "ordenados") y pintores que pintan **expresando, fluyendo** (con una primera impresión de "desorden"). Por ilustrar de algún modo esto, dentro del arte contemporáneo, podría decirse que la primera familia es la de Cézanne, Braque, Picasso, Juan Gris; la segunda es la de Van Gogh, Matisse, Kandinsky. La separación no es absoluta, porque el pintor de la primera familia **se expresa** construyendo; y el de la segunda puede introducir un orden constructivista en esa fluidez en la que se expresa.

La división no coincide tampoco con la distinción racional e irracional o instintivo, aunque el constructivista tiende a ser más racional que el

expresionista. Podría decirse que el pintor que compone trata de **subjetivar lo objetivo** y el que fundamentalmente se expresa trata de **objetivar lo subjetivo**. Cuando Braque escribe “amo la regla que corrige la emoción” se apresura a aclarar que “la emoción ha de ser corregida por la regla y la regla por la emoción”.

La (relativa) división entre “constructivismo” y “expresionismo” sirve al menos para entender que el mundo expresionista es más amplio, aunque sólo sea en el sentido de que está abierto a la experiencia de nuevas formas de sensibilidad. Concretamente hay una —la oriental— que actúa en el expresionismo desde Van Gogh y que luego, extrañamente, no ha dejado de influir. Lo mismo puede decirse de la atención a la particularidad, al detalle, a la variedad “barroca” (barroco: otra constante artística que, sin embargo, se da más en el expresionismo que en el constructivismo).

En estas páginas se tratará sólo de la familia expresionista, porque en Juan Romero hay pocos rasgos de influencia constructivista: nada que recuerde al cubismo, a Mondrian, al Picasso de la casi mayoría de su obra.

La influencia de Van Gogh se hizo sentir, en los primeros decenios de este siglo, en la corriente que se llamó, con razón, expresionista. Pero el expresionismo —aun así delimitado— es un término vago: la diferencia entre un Kirchner, un Beckmann, un Ensor, un Kokoschka, un Nolde y Matisse es algo evidente. Y de expresionismo puede calificarse también el surrealismo que, en la moderna floración, data de esa época. A las tres formas modernas de expresionismo (resumibles, sólo por brevedad, en tres nombres: Munch, Matisse y Dalí) es común lo general en esta corriente: lo que podría llamarse **explosión de la subjetividad**. Cualquier expresionista —del siglo XX o

del siglo X antes de Cristo— podría afirmar, consciente o inconscientemente, con Matisse: “Lo que busco es la expresión; no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la expresión con que la traduzco.”

Con la obra de Paul Klee (1879-1940) se establece una fusión de casi todas las formas del moderno expresionismo. “Su ecuación personal es sumamente compleja, de donde resulta la variedad de soluciones que propone. Cada creador y cada aficionado ve en sus signos una significación distinta y por ello lo incluyen en sus filas los dadaístas y superrealistas, lo miran con buenos ojos los abstractos, se lo relaciona con el expresionismo alemán y con el cubismo-futurismo y con Kandinsky; se habla de coincidencias con las miniaturas persas y la escritura de los chinos, y en consecuencia disputan a propósito de él Oriente y Occidente, el espíritu latino y el germánico” (J. Romero Brest, **La pintura europea contemporánea**, Méjico, 1958, pág. 226). Aún se pueden añadir más confluencias en Klee: su admiración por Van Gogh; su relativa recepción del cubismo de Picasso y Braque; el **shock** de su viaje a Túnez; la pervivencia del realismo de Durero, la tradición miniaturista germánica; un cierto filón surrealista, la prolongación de la palabra poética en signo... Y aún: su condición de intelectual, maestro de artistas, escritor lúcido que sabe conjugar la inteligencia de la historia del arte con una inmediatez virgen, de apariencia infantil.

Se explica que Klee no sólo no haya pasado, sino que siga teniendo, a distancia de muchos años, discípulos voluntarios e involuntarios. Klee **dio** con mucho de poesía y supo expresarlo de diversas formas, con diversos humores y con una variedad de técnicas. Le interesa el hombre y la naturaleza, el color y la línea, sea recta o curva;

el cuadrado y el círculo. No tiene prejuicios; no "teoriza" la espontaneidad: la expresa.

En el arte no importan tanto las escuelas —que muchas veces son rótulos superficiales o comerciales— como los hombres. Klee no se entiende sin una larga tradición de expresionismos. Pero sin Klee tampoco se entienden la mayoría de los expresionistas posteriores a él. Concretamente, sin Klee no se entienden los pintores más coincidentes con el "tipo de pintura" de Juan Romero: Joan Miró, el grupo Cobra, Hundertwasser.

Si la palabra no estuviese gastada, para referirse a una importante subcorriente del expresionismo se podría hablar de **automatismo** como denominador común de esos pintores. El automatismo de Miró le ha valido —más o menos justamente— ser calificado de surrealista. De cualquier modo la originalidad de Miró está ya en las invenciones de Klee. Pero los dos estaban ya en el automatismo de los pintores rupestres de la prehistoria del Levante español y, quizá, de tantos otros lugares no descubiertos o perdidos para siempre.

La influencia de Klee en el grupo COBRA (de las iniciales **C**openhague, **B**ruselas, **A**msterdam) es conocida. Y resulta significativo que Juan Romero descubriera la pintura de este grupo (Appel, Corneille, Jorn...) durante los años 1960-1961, cuando, sin quererlo, le **salen** cuadros que parecen de Klee. Cuenta Juan Romero: "Para mí, conocer las pinturas de estos artistas fue una gran cosa. Era una pintura cien por cien expresionista, donde lo único que **a priori** contaba era el color y ese **dejarse llevar** por el instinto: algo así como dejar que el pincel hiciera lo que quisiera, pero bajo la vigilancia del ojo del pintor, que, en definitiva, era el que siempre decía la última palabra. Esto fue lo que yo saqué en claro; no sé si los pintores de Cobra tenían esas intenciones."

En Juan Romero la influencia de este grupo —aunque sólo ha conocido a uno de ellos: a Corneille— es una afirmación en la corriente general expresionista que llevaba dentro, cuando, al principio de la llegada a París se deja influir por Dubuffet (más tarde no quedará nada de esa influencia). Su búsqueda personal es animada por la comprobación de que el expresionismo **sigue en pie**.

Juan Romero ha dicho también que ha estudiado atentamente la obra del pintor austriaco Hundertwasser, cuatro años mayor que él (Hundertwasser nace en 1928). Inevitablemente, Hundertwasser **tenía que ser** un receptivo de Klee. También visita Túnez. La corriente oriental: visita Japón. No es posible detenerse aquí más sobre otros elementos comunes. Estas anotaciones rápidas tienen sólo el objetivo de encuadrar la pintura de Juan Romero dentro de la corriente general expresionista, en la modalidad compleja (porque es abarcadora de muchos motivos y formas) de la herencia de Klee.

Es el momento de señalar algunos rasgos propios de la pintura de Juan Romero. Primero, uno de los más exteriores, que han destacado casi todos los críticos: el **orientalismo**. Un profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla le dijo ya que tenía alma de japonés. Yo conocí a Juan Romero encantándose al pintar —como los orientales— el primer brote de las ramas más tiernas de un abedul, interpretando el arabesco que, en un camino del parque sevillano de María Luisa, formaban las hojas de plátano caídas con los diversos tonos y líneas del ladrillo del que estaba hecho el suelo. Es muy fácil la asociación entre un pintor sevillano y el arte árabe, que puede verse en el Alcázar y también en la compleja vegetación de cualquier patio interior. La asociación

no es, sin embargo, buscada; ha sido vivida, inconscientemente.

Klee hace cincuenta años o Hundertwasser hoy encuentran el Oriente desde Suiza o desde Austria, en los viajes. Juan Romero no ha estado nunca en Oriente, porque, como andaluz, es oriental, sin saberlo. Y no tanto por la tradición árabe de Andalucía. Andalucía era oriental mucho antes de que llegasen los árabes. Era oriental en tiempos de los visigodos, gracias a una semicolonización o dominación bizantina. Como era oriental hace tres mil años, cuando a Huelva, al reino de Tartesos, llegaron bruñidores de cobre de Oriente —quizá de Chipre— y enseñaron a los naturales signos de filigrana. (**Filigrana** es una palabra de amplio uso en el folklore musical andaluz y en el lenguaje usual: el colmo de la perfección, una **filigrana**.)

He tenido ocasión de ver —en las excavaciones arqueológicas que Juan Pedro Garrido lleva a cabo en el cabezo de la Joya, en Huelva— una preciosa hebilla, adornada con flores de loto estilizadas y con una infinidad de puntos de diverso relieve y movimiento. Juan Romero la pondría en cualquier parte de sus cuadros densos de filigrana. No va a Oriente; se queda allí, de donde nunca ha salido.

Juan Romero es también más **barroco** que otros expresionistas. Pero no barroco por ornamentación, sino por necesidad, que es la diferencia entre el barroco superfluo y el barroco imprescindible. Quien advierte en la vida toda su complejidad no puede dejar de ser barroco; estilizar, desechar, es una muestra de racionalismo. En Juan Romero no se encontrarán las pintorescas declaraciones de un Hundertwasser: "Guardaos de la línea recta y de la línea muerta, pero sobre todo de la línea recta. La línea recta conduce a la pérdida de la

humanidad... Si lucho contra la línea recta, línea de la pereza intelectual, de la mentira y de la más baja irresponsabilidad, lucho también contra la línea elíptica y contra la espiral geométrica... Sólo la línea responsable (por ejemplo, el lecho de un río), el círculo vegetativo (de un árbol cortado a tajo) y la línea elíptica-espiraloide de un astro." Estas simplificaciones —aunque escudadas en lo natural y vegetativo— son, en el fondo, racionalismo. Juan Romero sabe que no puede desecharse nada, porque nada es superfluo. Una vez más aflora el fondo andaluz, de pueblo antiguo que sólo tiene miedo a las monomanías y acepta, porque así es la vida, las plurimanías.

Oriental y barroco. ¿Galope incontrolado de la imaginación, la sensualidad, el impulso? No necesariamente. Lo oriental y lo barroco puede ser el resultado de una controlada atención a lo vital-complejo. Juan Romero se distingue por la aplicación en la pintura; ordena el flujo expresionista, aunque no deje un ángulo en blanco. Hay automatismo, pero inconscientemente previsto. Por eso —como todo expresionista— parece surrealista. La imaginación inédita —recuérdese tantos dichos populares andaluces, llenos de asociaciones sólo aparentemente absurdas: "Tiene menos carne que un **guisao de puntillas**" (un guiso de clavos)— tiene visos de orfismo. Pero su sueño es despierto; sueño equivale aquí a no poner límites racionalistas o habituales a la imaginación. Se duerme, como dice una copla, "con un ojito abierto, como las liebres". Hay que llamarse Dalí —y, quizá, ser nórdico— para que la imaginación se desborde por los caminos del absurdo (aunque esto no deje de tener su grandeza).

Oriental y barroco, Juan Romero es, al mismo tiempo, y sin contradicción, un pintor **intelectual**. Lo que se deja llevar no es el instinto, sino **toda**



**la persona.** El expresionismo es expresión de toda la persona y es un equívoco pensar que el arte no tiene que ver con la inteligencia. ¿Hay algo más intelectual que los dibujos **fauves** de Matisse? Caben siempre grados en esta presencia de la inteligencia en la obra de arte; pero, si no existe en absoluto, no hay obra de arte humana. El automatismo total no tiene sentido artístico-humano. No se olvide que inteligencia quiere decir **intus legere**: leer dentro, adentrarse en las cosas para expresarlas (o para quedarse en ellas), pero desde los entresijos, no desde la simple figura exterior. El pintor constructivista entiende todo esto con mayor facilidad; pero ser expresionista no equivale a desconocer esa función primordial (aunque no exclusiva) de la inteligencia en el arte.

Estas notas destacadas en la pintura de Juan Romero —oriental, barroco, intelectual— son, como ocurre generalmente en el expresionismo, propiedades **no buscadas**, sino resultantes de una actitud global. Se podría decir que la pintura busca hacerse la vida que ya existe previamente en el pintor; y que, en este proceso, la vida del pintor se confunde con la pintura.

Todo el tema parece, a primera vista, un lugar común. En realidad es una constante de la sensibilidad expresionista. Todos los pintores que se pueden alinear en esta sensibilidad han dicho cosas parecidas respecto a la interacción **pintura** y **vida**. Juan Romero, por su parte, lo ha visto, más como una necesidad que como una búsqueda o un proceso. Y lo ha resumido en una frase que me resulta particularmente acertada: "El pintor es un gusano que se está comiendo la manzana sin saber por qué." La manzana sería la vida, pero también la vida del gusano, que es **tan manzana** como el resto del fruto.

Esta actitud se encuentra verificada en los diferentes períodos por los que ha atravesado la pintura de Juan Romero, aunque, personalmente, no me parecen que tengan excesiva importancia en cuanto etapas. Cuando Lévêque escribe que la pintura de Romero es como “el diario permanente del artista” tiene razón; pero es más que un diario o, al menos, más interior. El diario resulta siempre un segundo momento, implica cierta reflexión; es otra cosa en la que se intenta poner lo que **ya** ha sucedido. La pintura de Juan Romero sería más bien el electrobiograma: algo que se da al mismo tiempo que se vive, pura espontaneidad intelectual.

De nuevo he escrito **intelectual**, que no deseo que se confunda con **cerebral**. Cualquier espontaneidad vital incluye, si se trata de la vida humana, una postura ante el mundo, una filosofía. El puro automatismo equivaldría a una imposible regresión hacia la insensibilidad. Pensar que una pura espontaneidad a-inteligente es una vía de arte significa renunciar al arte humano. Hay formas artísticas en las estalagmitas y en las estalactitas, pero el hombre no ha intervenido para nada. El hombre prehistórico puede aprovechar las rugosidades y el color y las vetas de la roca; pero es la inteligencia la que completa, para que aquello sea forma expresiva humana (abstracta o figurativa poco importa, porque, como se dijo antes, ese binomio esclarece poco).

En la pintura de Juan Romero hay poesía y hay filosofía. El no es del todo consciente de esta realidad. “No sé muy bien todo esto. Lo que puedo decirte —me escribía— es que todo lo que me rodea me interesa, y creo que cualquier cosa, cualquier detalle, por pequeño que sea, tiene su importancia dentro de este gran andamiaje que representa la vida de cada uno. Las abejas hacen su miel

con las flores, con las flores del tiempo; si el tomillo está en flor, pues del tomillo sacarán su miel; si no, de los cardos borriqueros. Se trata de hacer su miel. Lo que yo no sé es dónde empieza el ciclo; es decir, si por ir paseándose de flor en flor se ven obligadas a producir la miel o si, por el contrario, la necesidad de fabricar miel les obliga a ir de flor en flor durante toda la jornada.”

Juan Romero pinta con todo lo que le pasa, porque se ve como uno que no tiene más remedio que hacerlo. ¿Pinta porque tiene necesidad de vivir o vive porque tiene necesidad de pintar? No se sabe dónde empieza el ciclo, pero, en realidad, importa poco. Queda claro que, al tener que pintar por necesidad, todo servirá. Y Juan Romero, que por temperamento ha sido siempre amigo del pormenor, no tenía más remedio que acabar en el microcosmos.

Microcosmos: microorganismos, formaciones microscópicas... Son términos que no faltan en los comentarios hechos por la crítica a la pintura de Juan Romero, a partir de 1963. El mismo Romero admite que, en las obras de los años anteriores a ése, se sorprendía a sí mismo al ver cómo un detalle del cuadro —la flor que llevaba en la mano una figura, un ojo, una mano— aparecía tratado de otra forma, con detenimiento. Sólo años más tarde se da cuenta de que el microcosmos no se identifica con “lo pequeño” o con el “pormenor”. El microcosmos es un macrocosmos y, lo que es más insólito, el macrocosmos es un microcosmos. En otras palabras: la división grande y pequeño, en poesía, tiene poco sentido.

Romero ha escrito que le gusta pintar los objetos que reposan en la playa, venidos de muy lejos. Esto puede parecer usualmente romántico. Pero añade: o de muy cerca. Porque es lo mismo:

de lejos o de cerca, poco importa para la particularidad. Observa que la tierra vista desde 10.000 metros, desde un avión, tiene la misma configuración pictórica que las huellas dactilares o un pequeño trozo de piel. **Desde las lejanías todo son cercanías.** ¿Qué es el jardín? ¿El conjunto de plantas visto desde una distancia convencional o lo que pasa en el interior de una sola yerba que brota? Las dos cosas, pero ninguna puede atribuirse el título de jardín con más derecho que otra. Y, por lo demás, hay muchos jardines más: en un dibujo que me mandó en mayo de 1970 (14 × 9 centímetros) puede comprobarse la existencia de un jardín "en las uñas".

Puede hablarse de microcosmos, pero en el sentido convencional derivado de usar una escala que resulta cómoda para la vida de todos los días. La poesía puede saltarse esa escala o utilizarla como una más, al lado de otras. Al fin y al cabo, la escala es un hecho humano: se utiliza cuando sirve. Cuando hace falta otra, se echa mano de otra. El niño nos sorprende cuando vemos que le llama la atención un detalle —un rizo, un lunar en la cara de su madre—, que ya de grande mirará sin ver. Gran parte del atractivo de las pinturas de niños nace de ese cambio de escala que en él no es arte, sino necesidad. A propósito de la pintura de Juan Romero —como por lo demás de la de Klee— se ha hablado de que recuerda a los dibujos infantiles. Romero sobre esto ha dicho sencillamente "que el niño no sabe lo que hace y yo sí".

En el adulto artista el cambio de escala, la atención al detalle es querida —sin dejar de ser espontánea—; es una demostración, por vía del arte, de la pluriescaleridad con que es posible mirar el mundo. Puede observarse cómo el enamorado vuelve a tener en cuenta la escala pequeña: en

poesía aparece el diminutivo ("Naranjitas me tira la niña", cantaba Lope de Vega), que no es infantil. En la vida corriente la atención se dirige a las pestañas, a la pupila del ojo, a los huecos de la cara en la sonrisa. Y es que existe una simpatía y una sintonía más profunda, para las que no basta la escala habitual, con la que miran otros. No tiene nada de extraño, entonces, que cuando existe en el artista una sintonía más profunda con la naturaleza (y la observación de la naturaleza, decía ya Klee, es la **conditio sine qua non** para el artista) se adviertan nuevos modos de ver la realidad: y el movimiento del pez en la pecera puede dar origen a una obra de arte.

La atención al detalle, a la microvida, puede ser un motivo de ornamentación, y nada más que eso. Los signos son entonces gratuitos y se ha entrado en el manierismo; pero no es ése el único modo de tratar el detalle. Cuando lo pequeño se descubre cada vez —no se repite— no hay manierismo. sino una lectura continua y una expresión en formas nuevas que son, como dice bien Lévêque, "prolongación de la palabra".

Intento a continuación un breve comentario a las ilustraciones incluidas en este libro. Veinte obras pueden dar sólo una idea limitada de una producción de muchos centenares de cuadros. Pero puede decirse que la muestra es significativa. Además, la selección se ha hecho casi para demostrar una tesis: para hacer ver que la pintura de Romero, desde 1966 —tan característica—, está ya en algunas adivinaciones de los cuadros que pinta entre 1958 y 1964. Se ha tratado de un largo proceso, en el que ha abandonado muchas cosas. Mi comentario puede ser parcial, porque, precisamente, lo que ha abandonado es el aspecto que menos me gustaba de su pintura: una cierta

tendencia surrealista, notas de monstruosidad, un **feísmo** de moda en algunos ambientes pictóricos franceses. Es una sensación muy elemental, la mía, que quizá poco tiene que ver con la crítica de arte. Pero no trato aquí sino de expresar mi interpretación de una pintura que considero casi personal.

La **Naturaleza muerta**, de 1958, es un óleo de calidad pastosa, en el que el fondo es fondo, con todas sus consecuencias: tiene valor de complemento, no esencial. En el cacharro puede notarse el gusto de Romero por la ornamentación, pero ésta es simplemente de **maniera**, un **divertissement**. Mírense, en cambio, los hongos de la derecha del cuadro. Tienen "observación", movimiento, una curvatura natural. Pintados desde una distancia de pocos centímetros serían no figurativos. Actualmente, Juan Romero se habría fijado casi exclusivamente en los hongos, dejando a un lado el cacharro.

**Oiseau de forêts, forests des fleurs, chemin du ci-metière** es de 1964. Tiene un aire **naïf**; hay rasgos surrealistas. Pero en algunas partes —la inferior, sobre todo— se advierte ya el gusto por el detalle, por la particularidad. Del cuadro no me satisface la composición, que resulta demasiado cerebral.

En el **Autorretrato**, pintado en 1960, cuatro años antes que **Oiseau de forêts**, sorprende la presencia prematura de la caligrafía de los años 1966 y 1967. La figura conserva el clima de la serie de personajes monstruosos; pero, si se tapan ojos, nariz y boca, se verá ya el esquema central de los núcleos que aparecen en los años sucesivos. Los motivos del fondo y del cuerpo son, en germen, los que aparecerán también luego. Pero aquí tienen más bien una función de complemento. Además, el óleo no permite ni la transparencia ni la "individualización" de cada motivo.

**Pervenche** y **A Sevilla** son de 1967. Estas dos obras, y una tercera titulada **Banlieu**, valieron al autor el Premio de la Crítica de la V Bienal de París. Son cuadros de transición, aunque ya densos, completos. En **Pervenche** hay motivos de Klee (en el ángulo superior derecho), en un ambiente característico y nuevo: el de Romero. El movimiento está confiado al cambio de tonalidades, que no es gradual, sino que obedece a varias leyes distintas, que se interceptan. En **Pervenche**, como en **A Sevilla**, se notan todavía residuos de esas formas "grandes", semihumanas, que caracterizan la pintura de Juan Romero en los años 1964-1965. En **A Sevilla** lo que triunfa en definitiva es la explosión de fuego, la creación de la luz, la alegría de vivir en un mundo (aparentemente) desordenado.

La transparencia en estos dos cuadros se debe al uso de la pintura acrílica. Esta es también la que permite lo que se hará constante en el arte de Romero: la individualización de cada motivo, la independencia de la pincelada, el uso de toques distintos, que permiten construir a diversas escalas.

Para calcular el cambio que se ha operado, véase la obra **Pintura**, que es de 1964-65. El mismo gusto por el detalle, pero, también, la búsqueda compositiva, al estilo del **Oiseau**. Los personajes están aquí desapareciendo; antes de hacerlo pasan por una metamorfosis, como si se fueran convirtiendo en larvas o en pequeños cangrejos de un fondo marino. Esa figuración, en la que cabe la posibilidad de leer un **mensaje**, de introducir alguna que otra anotación ideológica, desaparece, dejando al autor suelto, con una libertad doblada.

Y entonces es posible el **Viaje lunar**. Este agua-fuerte, de 1968, señala ya la madurez de un estilo

y, sobre todo, la identificación con la expresión. Puede ser la Luna, o la Tierra, vista desde la Luna, con un ojo gigantesco. No es terreno poblado de monstruos; todo está ordenado. El cráter central tiene, a los lados, dos amplios caminos. Todo es ceniciento, de una luz pálida, lunar.

En **Pesca submarina**, de 1969, expuesto en la XXXV Bienal de Venecia, en 1970, el paisaje ha cambiado. Se está ante uno de estos cuadros con núcleo central, que Romero no se cansa de hacer. El contorno está lleno de vida propia, pero es el núcleo el que llama. Puede observarse, sobre todo, el centro negro del centro del núcleo. Esa pequeña oscuridad es la seguridad de que, entrando por ahí, aún queda mundo por explorar; realidades todavía más densas y más complejas. Es un núcleo de formas redondas, que, insensiblemente, lo levantan y lo bajan, en una respiración casi insensible.

**Pequeño rincón de un jardín imaginario** revela un nuevo cambio de paisaje. Esto no es mar, ni luna, sino tierra. Más difícil sería decidir si es un espacio pequeño o una gran extensión vista desde lo alto. En un jardín imaginario el pequeño rincón puede tener las medidas que se desee. El cuadro es de 1970. El núcleo central sigue presente, aunque esté todavía componiéndose.

**Azul azulado** es una litografía de 1970, medalla de oro en la III Bienal Internacional del Grafismo (Florencia, Italia, 1972). De estos azules, Romero ha hecho varios, en los que todo está confiado al juego de las tonalidades, combinadas con las distintas formas, a diversas escalas. El conjunto es uno de los mejores resultados de Romero. El azul claro, entre el blanco del papel, es apenas una insinuación. La mezcla de la complejidad con la sencillez azul da a toda esa serie un atractivo que



me es difícil explicar. Yo viviría feliz en una habitación empapelada con este motivo. No porque resulten decorativos —aunque lo son mucho—, sino porque infunden una extraña serenidad, un encuentro con una posibilidad que parecía haber desaparecido. El toque gratuito de lo puramente bello. No hay estridencias, no hay figura que distraiga: sólo la luz de azul y de blanco. El azul azulado.

En **Azul azulado** valdría la pena observar con detalle cada fragmento, porque el detalle requiere detalle. Cada minúsculo cuerpo ocupa su sitio y no el de otro. No existen trazos continuos, sino composiciones. La vida es más densa donde más se ha sedimentado. En la parte inferior. O también en la superior, de donde caen los cuerpos. Por un juego que sólo puede hacer la poesía es la parte intermedia la más joven, la más divertida, aunque también la más libre.

De 1968 es la **columna-tótem**, que está ahora en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Existe otra, posterior —en azul— en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Son cubos-rompecabezas, con los que, si se desea, pueden construirse una gran variedad de cuadros-superficie. Personalmente la idea no me ha convencido del todo. Quizá por un prejuicio, que me hace ver el arte como un juego más serio, en el que, echada la suerte, no es posible volverse atrás.

De 1971 hay en esta selección cuatro obras.

La primera, **Hommage a la siesta**, es uno de los más constructivistas entre los cuadros de Romero. La dispersión de las formas es sólo aparente. El juego de los cuerpos está compensado, casi geoméricamente. Este homenaje a la siesta parece un canto a la paz meridiana.

**Acuario** es, quizá, una de las diez mejores pinturas de Romero. Marca, en cierto modo, el final de una evolución. Muchas obras de núcleo están resumidas aquí, en un apretado trabajo. En algunos núcleos se ha visto ese ojo central, que invitaba, como una puerta, a adentrarse, para descubrir aún más particularidades, más detalles.

**Acuario** es lo que hay detrás de esa puerta. No la confusión, sino un orden disperso, el triunfo de la convivencia entre formas de distinto tamaño, pero todas únicas.

En **Acuario**, el núcleo, en tonos mucho más oscuros que el resto, cobra una importancia que en otras obras apenas se apuntaba. Pero el alrededor no es fondo, ni contorno; el núcleo sólo lo es porque existe un fuera. Los motivos gráficos no son nunca grandes; no se complican en esas formas semihumanas que aún se veían en las obras de 1967.

En **Dibujo**, también de 1971 y de proporciones semejantes (100 × 70), puede verse la misma composición general, con la riqueza compleja del color. **Dibujo** es menos puro en lo que he dado en llamar **contorno**; las formas agrandadas del ángulo inferior hacia la derecha me distraen culpablemente de la atención del núcleo, uno de los más plenos que Juan Romero ha pintado: un círculo natural y casi perfecto, en el que, de pronto, ha aparecido una corola de flor distinta. Y, sobre todo, la filigrana que lo rodea, hecha como de puntilla, que apenas toca la superficie. El semiautomatismo con el que Romero pinta ha hecho que, en esa filigrana, aparezca de pronto un tablero de un ajedrez minúsculo. Es, quizá, el precio que hay que pagar por la espontaneidad. Si Romero hubiese querido pintar una filigrana habría conservado el motivo hasta el final, sin per-

mitir la irrupción de otro grafismo. Pero la atención mantenida corre el peligro inmediato de convertirse en manierismo.

Por todo esto prefiero otro cuadro de 1971, en el que ese problema no se presenta: **Saint Paul y su casa azul**. También es pintura acrílica y las dimensiones son semejantes a la del **Dibujo** (100 × 81). La composición no tiene ya como centro un núcleo y, aunque es posible descubrir una **vía láctea** que, partiendo del lado inferior izquierdo, sube cruzando hacia la derecha, para acabar condensándose en formas mayores en el ángulo superior izquierdo, no es ése el único camino ni la única clave. El color está presente, en tonalidades difusas, en todo el cuadro, impidiendo una consolidación cualquiera y creando ese clima de espontaneidad, de pura gratuidad.

Entre las obras de 1972, **Una casa en el agua de Seltz** es, de nuevo, una vuelta a cierto constructivismo. A pesar de la dispersión que puede aparecer a primera vista, el cuadro resulta construido (aunque no sea ése necesariamente el principio temporal) a partir del ojo negro del centro del núcleo. El mundo de este cuadro no es vegetal, ni apenas submarino. Todo es más artificial, como el agua de Seltz. Para los amigos de la figuración este cuadro podría ser la vida interna de una burbuja. La filigrana que rodea el núcleo es, esta vez, perfecta: tres hileras simétricas, que no se interrumpen nunca.

En **Mediterráneo** sigue presente ese constructivismo, aquí acentuado por el dominante: los tableros. Otros motivos se complican hasta volver a formas reconocibles: peces que se devoran (o se besan), un reloj que da cuatro horas, un caballo (de ajedrez). Es la vena surrealista o automatista, que reaparece.

Y se llega a **Pensando en Santander**, que debe ser de abril o mayo de 1972 y es un dibujo a tinta china. Como en **Saint Paul y su casa azul**, la composición es dispersa, surcada continuamente por la espontaneidad. Este cuadro de 50×60 es una pequeña suma de los grafismos de Juan Romero. Los **tableros** no ocupan ningún puesto de primacía; las corolas brotan solas, en su sitio justo. Es la cita de signos. Puede ser tierra o el camino de un largo y complejo viaje a no se sabe dónde. Los sitios más oscuros es el paisaje aún no descubierto, las simas perdidas o dejadas atrás. **Pensando en Santander** es, en el camino de Juan Romero, una muestra más de que hasta ahora ha sabido mantenerse alejado de esa "fidelidad a sí mismo" que, con frecuencia, encubre el manierismo.

Cuando Romero dice que un cuadro de 38×44 —el último que pinta— "lo trae por la calle de la amargura" es una muestra de que no ha decidido repetir el cliché. Sigue, no tanto buscando cuanto dejándose llevar por la pintura que todavía queda en él. Pero esto sería sólo una confesión a beneficio de inventario si no lo demostrara en lo que hace. Es verdad que este mundo descubierto por él —pocos negarán la originalidad de Romero, no sólo en el panorama pictórico español, sino internacional— le es ya connatural; se mueve en él con cierta facilidad, pero conserva mucho asombro todavía para que no sea el primero en asustarse al notar aspectos, formas y motivos que no había visto antes.

Desde hace años trabaja en las ilustraciones del **Platero y yo** que le ha encargado Fernando Zóbel. He visto algunas. Conozco **Platero** desde hace muchos años; conozco la tierra de **Platero** desde siempre, porque nací en ella. Y puedo asegurar que Juan Romero, sin hacer ilustracio-

nes "figurativas", ha sabido, como nadie hasta ahora, poner de relieve el tanto mundo y tanta rosa que hay, entre líneas, en la obra de Juan Ramón Jiménez. En las ilustraciones del **Platero** Romero ha debido emplear, quizá inconscientemente, su mejor vena: la que podría llamarse de una inteligente ingenuidad. No tenía más remedio que coincidir con el más ingenuo de los poetas inteligentes de la poesía española contemporánea.



## **EL PINTOR ANTE LA CRITICA**

Puede que lo más apasionante, en materia de arte, sea descubrir. Yo, al menos, no encuentro interés especial en narrar, con nueva retórica, todo lo que ya se sabe respecto a los genios y épocas. Lo que sucede es que descubrir es más arriesgado que glosar, ya que uno se expone honorablemente al ridículo.

A mí no me importa arriesgarme en el caso del joven pintor andaluz Juan Romero, que presenta en Alfil cuadros y dibujos: ni calificarle de descubrimiento, seguramente importante. Veo en él todo lo que hace posible a un pintor. Aplicación, sensibilidad, gracia, retina; un excelente dibujante, un colorista que consigue vibraciones originales. Y no menos que estas virtudes innatas, otras que hacen referencia a trabajo, a conciencia profesional. Ser profesional de un arte es problema de ta-

lento, pero no menos de carácter. Aquí el empeño de una voluntad está clara, desde los trabajos analíticos de los cuadros, resultados de una pensión en El Paular, hasta las últimas obras no impresionistas, tratadas en planos y formas amplias, con empastes de calidad noble, no confusa ni grasienta. Hay en Romero un excelente ilustrador. Hay un dibujante y un colorista capacitado. Creo que su concepto de la pintura es serio y que el oficio, la posesión de una técnica y un dibujo personales le ilusionan sobre cualquier otra cosa. Me alegro reconocerlo así y decírselo a este muchacho, por si mi opinión puede servirle de algo.

RAMON D. FARALDO

"Ya", Madrid, 16 enero 1957

Entre las exposiciones para visitar yo aconsejaría a los que aman descubrir cosas nuevas que visitasen la galería Lefranc, donde un joven pintor español, con una real personalidad, no pide sino encontrar un público receptivo. Yo había visto por primera vez sus cuadros en la Bienal de París de 1961 y me habían impresionado por un cierto acento popular de los más auténticos. Después de dos años de trabajo, he aquí todo un conjunto de este artista, que fue seleccionado para el Premio Lefranc. Ha progresado en el sentido de la intensidad, y también de la libertad, sin perder nada de su innato dinamismo y de sus temas iniciales, que son como el recuerdo viviente de su tierra natal, sea cual sea el motivo inspirador. Algunos de sus personajes recuerdan un poco a Dubuffet, y algunos **circuitos cerrados**, a los caminos de Hundertwasser; pero estoy seguro de que, en el caso de este joven pintor, se trata más de una coincidencia que de una influencia.



Lo que me atrae en esta pintura es la vivacidad del tono, la facilidad de la expresión, la originalidad de una personalidad instintiva, en la que no hay nada de truco ni de búsqueda artificial. Que los pesimistas no se desanimen. Quedan todavía pintores por descubrir. Juan Romero es uno. El futuro nos dirá hasta dónde puede llegar.

JEAN-ALBERT CARTIER

"Combat", París, 6 febrero 1963

Pues así como si llegase de allá de las Babilonias antiguas, fastuosas siempre, fantásticas en sus propósitos y realizaciones, parece esta pintura de Juan Romero, un sevillano residente en París, joven e imaginativo a desbordar. Los sueños de la razón —si vale la intención de traer a cuento estas cuestiones al hablar de la pintura de Juan Romero— son aquí como puros, limpios, alegres, arrebatados sueños, y no de razón, sino de poesía, mitad imaginados en las intimidades del sentir, mitad columbrados en las invisibles alturas astrales, en donde el pie de Juan Romero se mueve a voluntad y la mano a placer y el pensamiento respira el aire de las más prodigiosas praderías del universo. ¡Cómo se ve Babilonia siempre, pensando y construyendo estas naturalezas pictóricas, que son, por ley de sangre, colmadas de luz, apretadas a reventar de color, hecho como un grito, sin graves aspavientos, pero cargados al frenesí de misterio inefable!

¿Y cómo son estos paisajes celestes, terrestres, submarinos de Juan Romero? Son paisajes de **juegos de estrellas de ferias de Sevilla, del sol que se va y de las medusas que vuelven, de cuando todo es verde**, de toros, de capullos de arañas, de olas, de paseo de los erizos, de nidos de es-

ponjas, de algas. Paisajes que no son, sino de estas naturalezas que exigen un entendimiento mágico de la realidad de las cosas, por sus colores y formas, sin cuyo saber no hay una guía verdaderamente efectiva para entender esta pintura de Juan Romero y que yo —hombre al fin de las brumas de occidente— alcanzo en su verdadera dimensión: es decir, como el mismísimo pintor que, en esto de pintar, arranca de genealogías antiguas, emparejadas con el saber fantástico de las cosas universales, que en el antiguo babilónico se entendía como natural y que en nuestro mundo se llama de manierista, de surrealista, de realismo muy cercano pariente de lo mágico.

Es impropio suponer **naïf** esta inventiva, tomando el rábano por las hojas. Lo que hay aquí es honda y gratísima poesía. No se trata de abrir las vísceras al ser de las cosas, sino de adornarlas, de ornamentarlas, de vestirlas con extremo *do-naire*, sin más. Y ya no es poco que se nos descubra esta pintura como un puro goce, sin necesidad de hervirle la sangre a la cuestión. Que también esto es posible en el inquieto mundo de la pintura que nos toca vivir.

JOSE DE CASTRO ARINES

"Informaciones", Madrid, diciembre 1968

Puesto que entre Babilonia y el mundo de esta ciudad multiplicada que es Madrid está Al-Andaluz, con Juan Romero en medio, y todos sus arrebatos de magicidad, sus sueños, sus arabescos de luz, sus multiplicaciones de color, con las aguas de los ríos que van al mar, que es el vivir, y las estrellas y las palabras bellas, y las músicas celestes y lo demás, que es de infinito, en cuanto se hacen aquí posibles las cosas a las atenciones

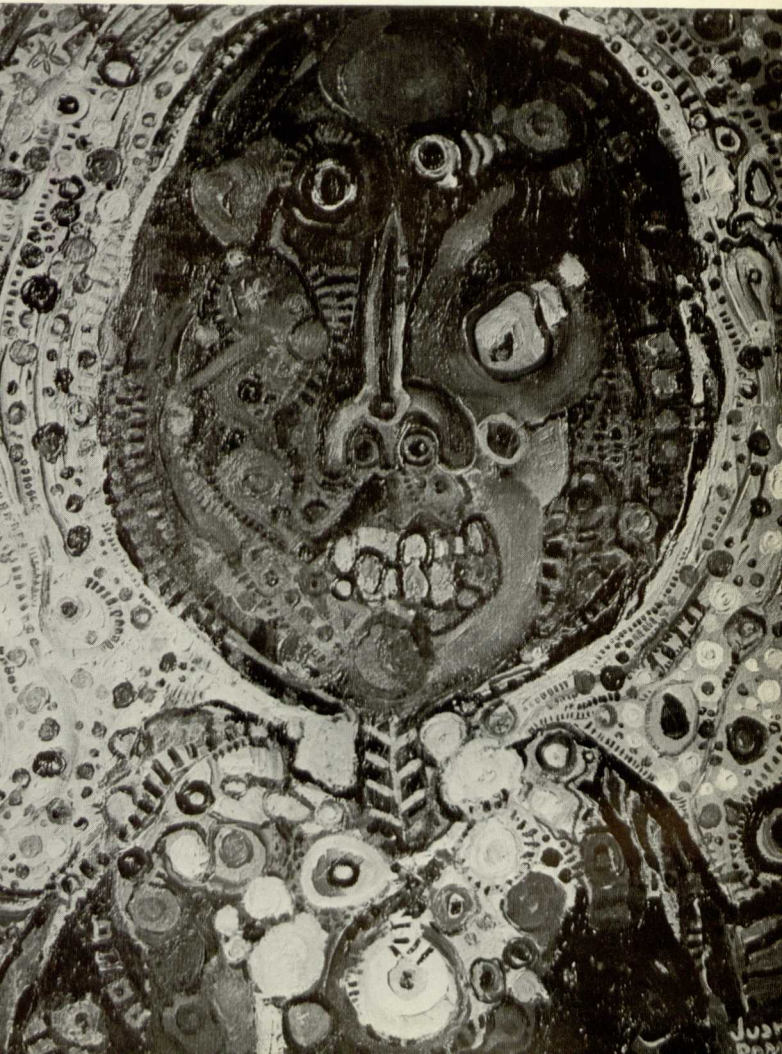


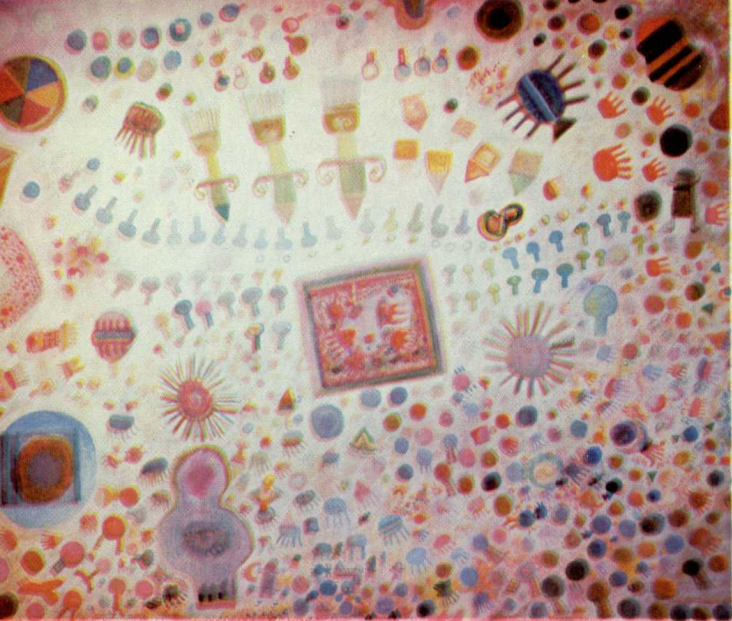
"Oiseau des forêts, forêts de fleurs,  
chemin du cimetière",  
pintura al huevo, 1964



"Naturaleza muerta",  
óleo, 1958

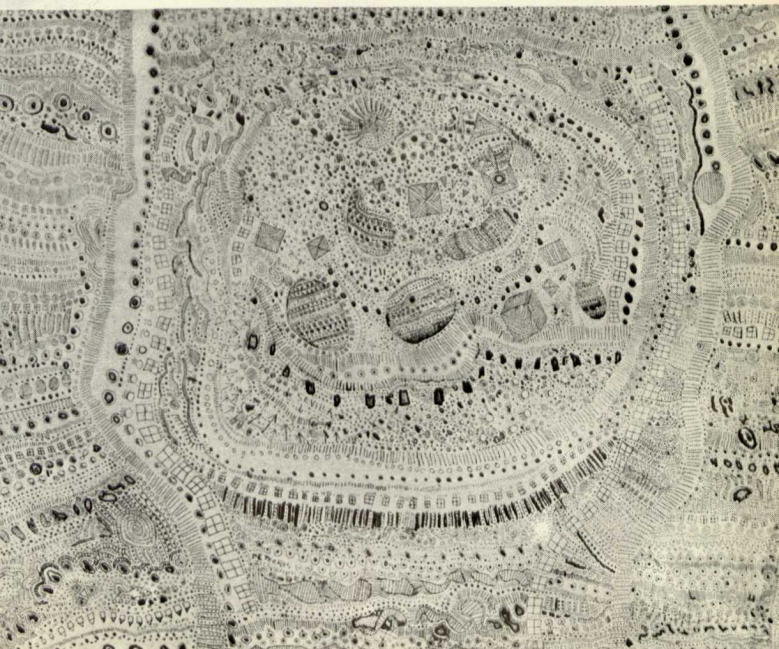
"Autorretrato", óleo, 1960

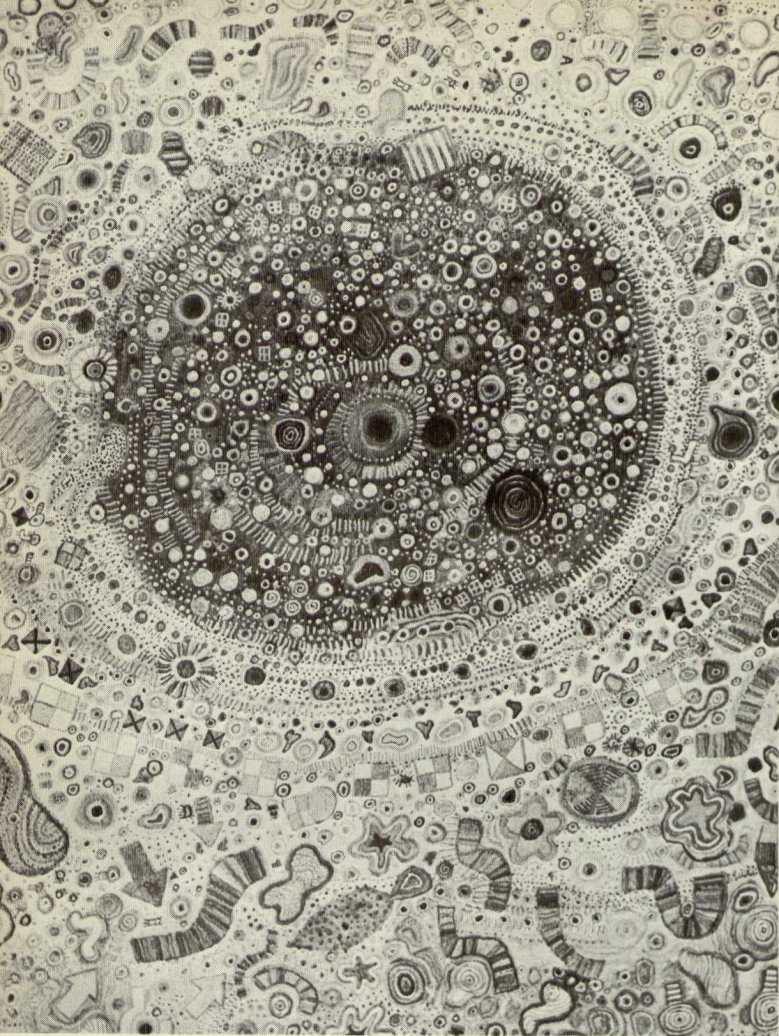




"Pervenche", acrílica, 1967

"Viaje lunar", aguafuerte, 1968

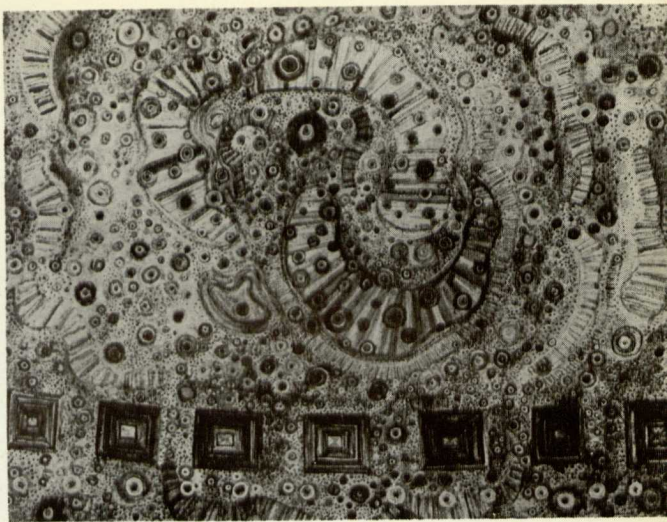




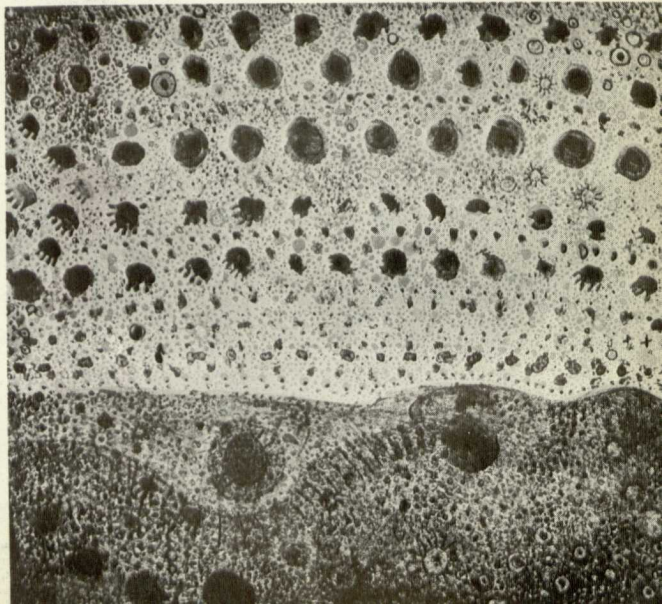
"Pesca submarina", acrílica, 1969



"Pequeño rincón de un jardín imaginario",  
acrílica, 1970



"Azul azulado", litografía, 1970



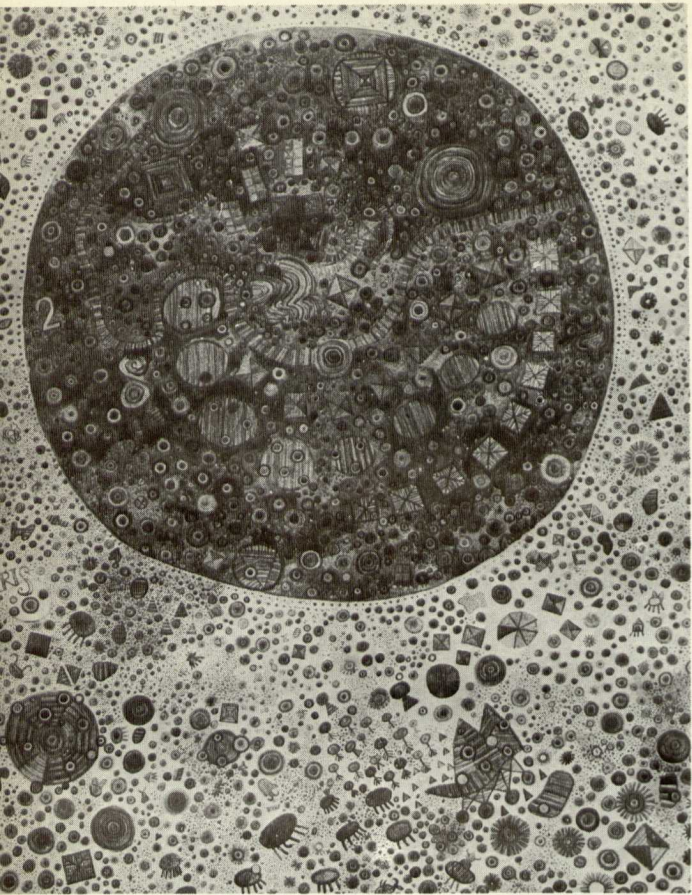
"Columna-tótem", 1968



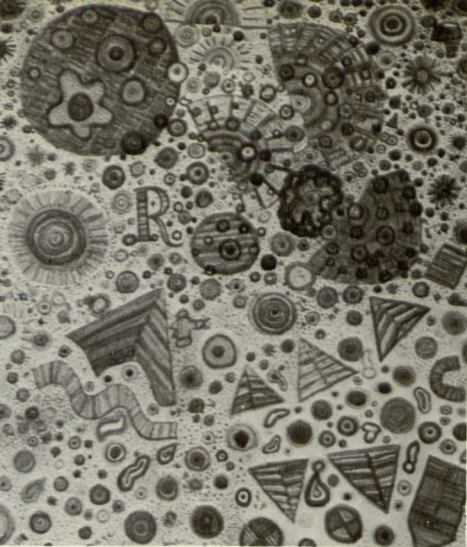


"A Sevilla", acrílica, 1967

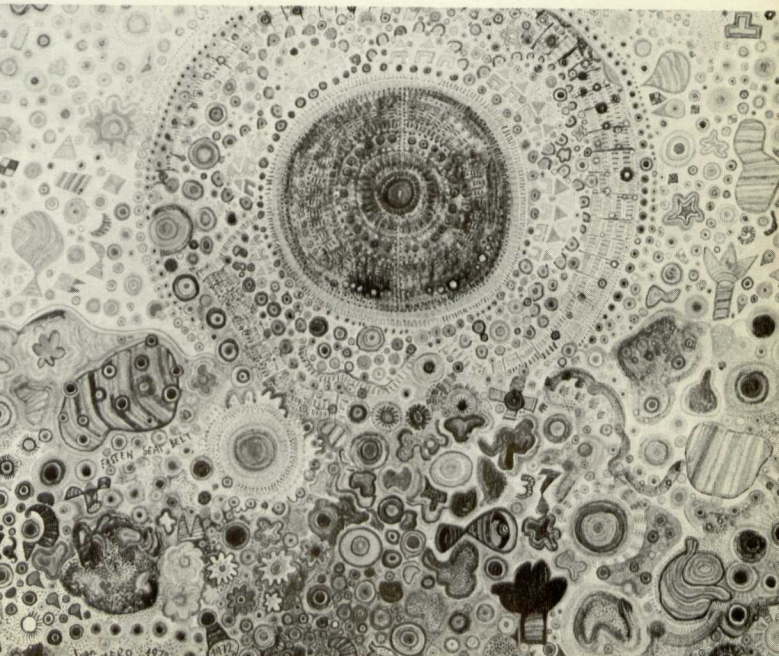
"Pintura", óleo, 1964-65



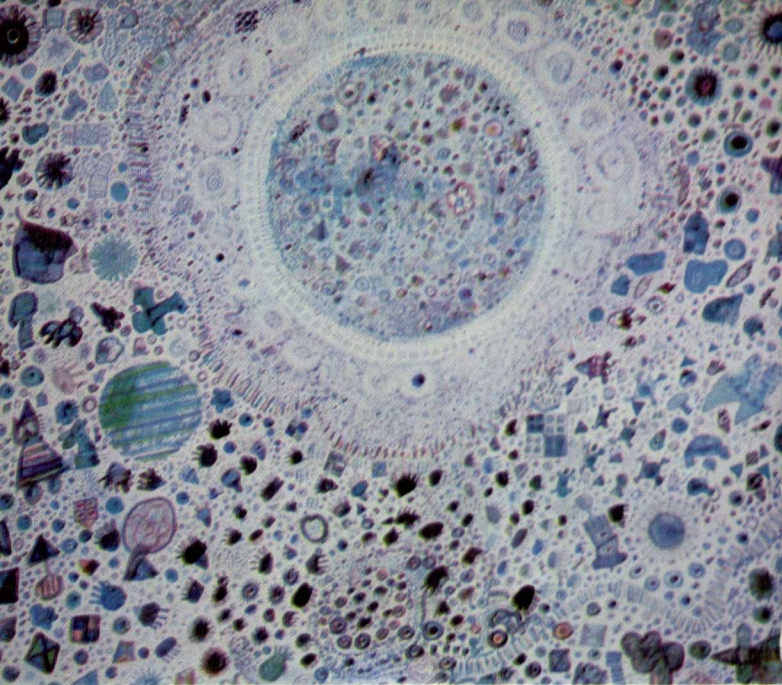
"Acquario", acrilica, 1971



"Hommage à la siesta",  
acrílica, 1971

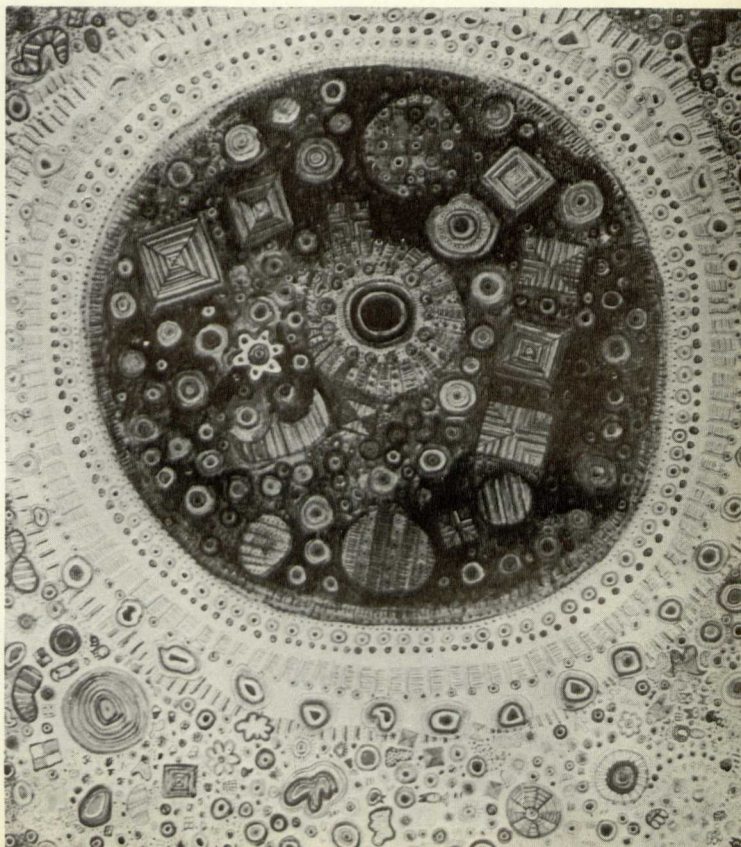


"Fasten Seat Belt", acrílica, 1972



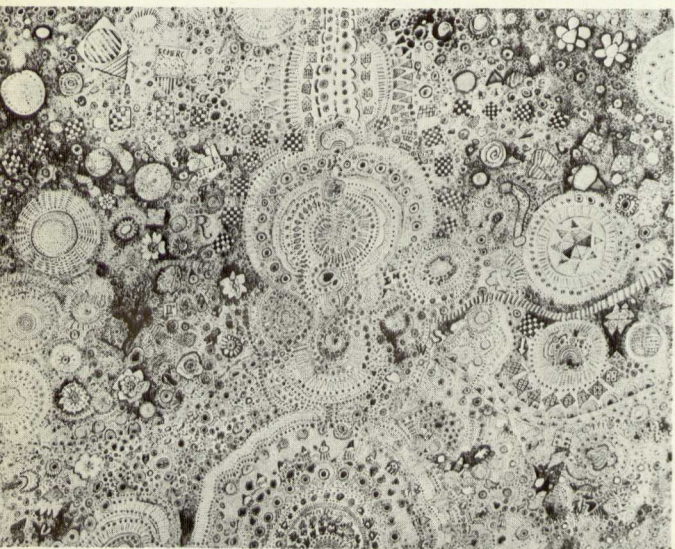
"Dibujo", tinta china de colores  
sobre papel, 1971

"Una casa en el agua de Seltz",  
acrílica, 1972





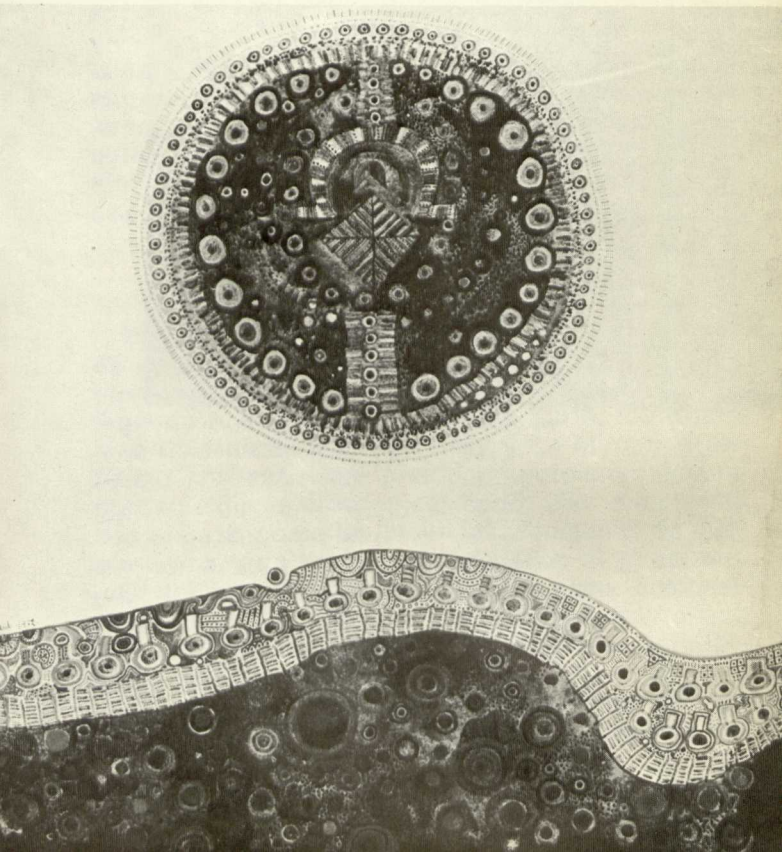
"Mediterráneo",  
dibujo a tinta china de colores, 1972



"Pensando en Santander",  
dibujo a tinta china, 1972



"Pintura", acrílica, 1972





"Saint Paul y su casa azul",  
acrílica, 1971

febriles y la vigilia no tiene mayor valer que el sueño. Y así las cosas, en la inventiva de Juan Romero nada es nada, que es como decir que todo es todo: que todo vale en cuanto se arrebatada en sus figuras y su colorante sanguíneo se multiplica en sus capacidades combinatorias.

Como un fabuloso universo de almohadón bordado en el aire con rayos de luz, un tanto enloquecido por sus propias querencias arrebatadas. No sé si valen ya para explicar el cuerpo de tal inventiva la lógica de las palabras, sino su análoga: las palabras estructuradas en este discurso crítico por su arabesco de color, cambiadas en ellas las leyes del lenguaje. La poesía admite tales libertades, vitalizadas las palabras en exclusiva por sus fuegos; y así, esta pintura de Juan Romero se vitaliza y explica por sus personales liberalidades que, como vienen de Babilonia y son todo fuego, misterio y luz, con tales modos de lenguaje se bastan.

"Informaciones", 24 diciembre 1970

El mundo de Juan Romero es un mundo mágico en el que se citan inteligentemente —cuidado, pues se trata de una obra que nada tiene ni de ingenua ni de infantil—, de una parte, los grafismos coloreados de Kandinsky y de Miró, y el rarísimo arabesco que podría proporcionarnos una preparación microscópica, todo ello compuesto con alegría, como un inextricable romance de García Lorca, que ha sido, cabalmente, el poeta menos aniñado y más cerebral. En estas composiciones de Juan Romero, tan decorativas, lo que hay verdaderamente es una consecuencia plástica.

ANTONIO MANUEL CAMPOY  
"A B C", Madrid, 22 noviembre 1968

Juan Romero es un extraordinario émulo de Klee. De él tiene toda la fantasía y todas las libertades de expresión en la exploración de una realidad psicológica. Juan Romero es arrastrado a captar sus ideas desde muchas perspectivas, no visuales, que le llevan a valorizar ciertas imágenes que le impresionan especialmente. Es una aglutinación de imágenes-clave, que se combinan en formas primitivas. Llegando a las fuentes de la emoción, Juan Romero se demuestra un excelente psicoanalista del arte. No tendría palabras para elogiar el frescor, la espontaneidad y, al mismo tiempo, el arte grande de las obras de Juan Romero. Sin abandonar nunca un cierto humor, él sabe tocar los más secretos pensamientos. Es una gran obra, que uno ama en su conjunto, porque Romero ha sabido resucitar un contacto afectivo en un realismo puramente intelectual.

PAUL GAUTHIER

"Les Lettres françaises", París, 23 abril 1970

Son fantasías, burbujas de agua coloreada, células misteriosas nacidas en fondos submarinos. El arte de Juan Romero nos hace pensar en una música que no encontró los sonidos que la expresaran. Todo está aquí pintado como en sueños. Los fondos, azulados o rosados, se pueblan de círculos, de anillos, de formas desvaídas que pertenecen a la gama general o que contrastan con ella. Es una pintura que muy bien podría etiquetarse como **magicista**, perteneciente a la estirpe de Klee (si pensamos en su atmósfera, no en sus esquemas formales), tierna y lírica. Pero estos sueños están pintados con la mente muy clara y lúcida, sin dejarse llevar en ningún momento por el apasionamiento. La mano trabaja con lentitud,

con primor, con minuciosidad que luego aparece desvaída en el conjunto. Es como si Juan Romero pretendiese, en cada cuadro, borrar lo que tiene de pintor para mostrar lo que tiene de lírico que trata de revelar el secreto sentido de las palabras.

JOSE HIERRO

"Nuevo Diario", Madrid, 13 diciembre 1970

Romero es un poeta calígrafo. Cada vez que él expone en una galería, su cuadro de pequeño formato se impone. Su escritura refinada, sus colores orientales, sus motivos piden un examen desde cerca. Romero tiene ciertamente mucho que decir y da, a quien quiere, mucho que ver. En cualquier caso, queda siempre el encanto de una evasión.

JEANINE WARNOD

"Le Figaro", París, 24 abril 1970

Uno de los prejuicios que abundan en la mentalidad literaria es el que confunde la poesía con la versificación. En realidad, los versos puestos uno debajo del otro, con o sin métrica, con o sin rima, no son sino un **modo** de la poesía. Más correcto sería decir de lo poético. Ello no excluye, es cierto, que una poesía sea también poética, pero tampoco excluye lo contrario, el que no lo sea. Por desgracia, es con esto con lo que topamos a diario: con versos donde no hay nada de savia poética.

En cambio, la poesía puede encontrarse en otros menesteres, como la música o la pintura. No en balde se ha dicho de una sonata o de un bode-

gón que son profundamente poéticos. Así, pues, lo poético se me ocurre ser un cierto estado de ánimo, una vibración emotiva que nos produce una obra de arte, cualquiera que sea su índole.

Estas reflexiones pueden considerarse como una breve introducción a la exposición que acaba de inaugurar en la nueva galería **Eurocasa** el joven pintor Juan Romero, que nació en Sevilla (verdadera fábrica de pintores) en 1932... Actualmente se nota una neta sutilización de su arte tanto temática como técnicamente, pues las formas que antes se quedaban más recortadas, más grandes y más espaciadas, se vuelven ahora más evanescentes y más integradas en el espacio pictórico, en un contexto casi homogéneo. Ahora podemos contemplar un micromundo: estrellas, árboles y toda clase de entidades zoomórficas, reducidos a misteriosos signos, bañado todo en un ambiente de rosas verdosas con la sutil e inefable transparencia de un Bonnard. Con lo cual queda todo dicho.

CIRILO POPOVICI

"Sp", Madrid, 14 noviembre 1968

El grafismo particularmente fino de este pintor español es un lenguaje minucioso, que describe un mundo poblado de seres impalpables, reducidos a veces a la dimensión de un punto, que se mueven siguiendo un ritmo circular alrededor de un núcleo central o que ondulan en ondas apretadas, nunca interrumpidas. El hormiguelo de estos motivos crea una especie de danza viviente, que el artista vuelve a iniciar una y otra vez siguiendo el humor del momento. Esta zarabanda, que tiene un alegre estribillo, se convierte en un

juego, en el cual el alma poética de Romero se deja coger y donde su imaginación desbordante encuentra materia en la que satisfacer sus impulsos de espontaneidad.

LUCETTE SCHOULER

"Carrefour des Arts", París, 15 abril 1970

El mundo de los símbolos, en la medida que expresa las relaciones conscientes o, desde otro punto de vista, oníricas entre el hombre y su universo, adquiere un valor de plenitud hasta el extremo de superar cualquier particularidad de un estilo o de una época. El vocabulario de las formas utilizadas por muchos artistas, como sucede en el caso de Juan Romero, responde a un instinto profundo de la naturaleza humana, que puede hallar su parentesco en otras épocas y en otros lugares, porque responde a una concepción universal.

En toda la obra de Juan Romero se revela un espíritu imaginativo y fantástico, pero al mismo tiempo fundamentalmente racional, que nos ayuda a la comprensión de un mundo en el que se nos descubren una serie de secretos. Juan Romero es un gran explorador, que descifra una oscura aventura de sensaciones y momentos, que a veces no habíamos llegado a comprender lógicamente. Toda la pintura de este artista parece repetirnos un mismo gesto y una misma alusión, donde una realidad primaria, constituida de microorganismos que parten de formas amibianas, nos conducen a la realidad.

En la obra de Juan Romero existe una relación entre un mundo surrealista y una proyección de sueños y angustias que nos lleva hacia el infinito. Este artista utiliza algo así como un código gené-

tico, para mostrarnos la palpitación de una humanidad inconcreta y gesticulante. Toda la obra de Juan Romero posee una gran fuerza de evocación y un enorme poder sugestivo sobre nuestro mundo interior. Representa el microcosmos del hombre, donde se acusan sus angustias, quizá nunca expresadas en forma de interrogación, dejando una gran puerta abierta a los sueños y a los fantasmas que surgen del fondo ancestral de nuestros instintos.

Hay también una profunda seducción por el color. Sin desdeñar la audacia de sus acordes, ha introducido su aventura pictórica en un dominio más perturbador y aparicional, para experimentar el drama, aproximar la muerte y verificar la inquietud.

J. R. ALFARO

"Hoja del Lunes", Madrid, 28 diciembre 1970

Para poder interpretar y gustar en toda su amplitud la pintura de Juan Romero habría que estudiar muy despacio la estructura del signo de ida y vuelta, del signo regresivo, aquel que entra de nuevo en la matriz, después de haber participado del mundo exterior que se ordena en figuras.

Dejando aparte las influencias que señala él mismo y otros accidentes igualmente secundarios, como es su descubrimiento del mundo submarino, lo que tiene para nosotros de verdadero interés en su pintura es la pérdida de la realidad y este refugiarse en el signo balbuciente.

Hay mucha melancolía en el hombre, en el artista, que utiliza para expresarse estos signos coloreados de clara estirpe infantil. Mucho deseo de cierta paz, de cierto estado feliz todavía no holla-



do por el paso del tiempo de los demás. En virtud de un estado de inocencia, con posibilidad negativa, el signo de Juan Romero no se adelanta amenazador, sino que busca un orden, como los recuerdos gratos que nos vienen a la memoria. Y su técnica responde al juego de escondite entre la melancolía y el recuerdo. Incluso la audacia del "rompecabezas", del que se pueden obtener varias pinturas, afirma en nosotros esta opinión.

ADOLFO CASTAÑO

"La Estafeta Literaria", Madrid, 1 diciembre 1968

A primera vista, las pinturas de Juan Romero me traen a la memoria un maravillosamente bello tapiz antiguo, de seda, de China: lleno de color y, por todas partes, de un efecto floreal. Un examen más atento de las flores revela que son símbolos geométricos, letras, números, formas, palabras, caminos que llevan a un país que no ha existido nunca. No es decorativo el adjetivo que se debe aplicar a estas pinturas; son alegres y también entrañables.

SHEILA ANNE DE BARRY

"International Herald Tribune", París, 19-20 diciembre 1970

A través del dibujo, del **collage**, de la ilustración de los textos que ama, el pintor llega a situar el diálogo que mantiene con el otro en un nivel de confianza. Para algunos, como el español Juan Romero, esta confianza es atrevida, llena de sueños, de delirios, de astucia, de vivacidad. Las imágenes crepitan, se mueven de un

lado a otro, surgen como flores extrañas o como ocurrencias cómicas en la escena del teatro. En efecto, con este artista, el dibujo es la prolongación de la escritura, un caminar en la mesa compacta del blanco del papel. Este dibujo, comenzado en un ángulo de un folio, desarrolla sus minuciosos laberintos sin que el artista tenga la voluntad deliberada de componer **a priori** una imagen. Se trata, en definitiva, de una especie de revelación ensoñadora de un mundo totalmente invitado.

JEAN JACQUES LEVEQUE

"Arts", París, 7-13 diciembre 1966

La pintura de Juan Romero está sembrada de minúsculas flores, en jardines que no existen, que se encuentran a veces en las miniaturas persas, en los fondos de los paisajes de las "Natividades" medievales, y que Klee tradujo, a principios de siglo, en cifras, en signos, vivos y ardientes, centelleantes y deliciosos. Engendrados en espirales, enumerados en capas geológicas o biológicas, en una frontalidad que impone ritmos lentos, ceremoniosos, desarrollando sus arcos como una flor sus pétalos estos **gouaches** cuentan los instantes menudos de una vida íntima: son también el diario permanente del artista que, como una hormiga laboriosa, teje allí los menudos tesoros de los instantes que pasan. No se trata tanto de "a la búsqueda del tiempo ya perdido" como de la atención al tiempo que pasa, y deja sus trazos en estas páginas que tiemblan.

"Les Nouvelles Litteraires", París, 16 abril 1970

## **ESQUEMA DE LA VIDA DEL PINTOR**

**1932**

Nace en Sevilla.

**1951**

Inicia los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes "Santa Isabel de Hungría" (Sevilla).

**1956**

Termina los estudios. Es pensionado para estudiar en El Paular (Madrid).

**1957**

Primera exposición personal, en Madrid. En noviembre marcha a París, donde permanecerá hasta el año 1971.

1958

Viaja tres meses por Suiza.

1959

Firma un contrato en exclusiva con una sociedad francesa, lo que le permitirá pintar sin preocupaciones económicas. Viaja por el sur de Francia y visita Florencia. Expone por primera vez en el salón de la **Jeune Peinture** del Museo de Arte Moderno de París.

1960

Se traslada al barrio parisiense de Saint Mandé. Pasa el verano en Andalucía.

1961

Seleccionado para la II Bienal de París.

1962

Como en años anteriores, expone en el salón de la **Jeune Peinture**. Pasa el verano en Formentera.

1963

Finalista del Premio Lefranc, expone en la Galería Lefranc. Invitado al Premio Victor Chocquet, que tiene lugar en la Casa de la Moneda de París. Expone en el Salón de Otoño de París y en el de la **Jeune Peinture**. Seleccionado para participar en la III Bienal de París.

**1964**

Expone individualmente en la Galería du Tour-nesol, París.

El prefacio del catálogo lo escribe Fernando Arrabal.

El verano, en Andalucía.

**1965**

Colabora en los decorados de "Le Couronnement", de Arrabal. Expone en la IV Bienal de París.

**1966**

Contrae matrimonio con la pintora francesa Claudine Weiller. Expone en Sevilla, Córdoba, Madrid, París. Publica "Histoire d'un après-midi".

**1967**

Expone en Haarlem (Holanda) y en varias galerías de París. Recibe el Premio de la Crítica en la V Bienal de París.

**1968**

Cuarta exposición personal en París. Exposición ambulante (por Francia y Yugoslavia) de los premiados en la V Bienal de París. Exposición en el Prioré de Silvarouvre (Francia), en el Círculo de Fontainebleau, etc. Expone también en la Galería La Pasarela (Sevilla) y en Eurocasa (Madrid).

1969

Pasa la mitad del año en España. Forma parte del equipo de pintores de la Galería Kreisler (Madrid). Participa, dentro de la selección española, en la VIII Exposición Internacional de Arte Gráfico en Lubiana (Yugoslavia). Publica el libro "Historia de un viaje que pudo ser genial".

1970

Expone individualmente en París (Galería Le Soleil dans la Tête), Nueva York y Madrid (Galería Kreisler) y en la XXXV Bienal de Venecia. Colectivamente en el Círculo de Fontainebleau, en el Museo Provincial de Cádiz, en el salón **Donner à voir** (París) y en la II Exposición Internacional de Dibujo (Rijeka, Yugoslavia).

1971

El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere una columna-tótem, compuesta por diez cubos, con una altura total de tres metros. Vuelve a España en primavera y decide establecerse en Madrid.

1972

Expone en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, en el Colegio de Arquitectura de Tenerife (Homenaje a José Luis Sert), en la Cambridge Arts Association (Estados Unidos), en la "Internationale Grafik Biennale" de Frechen (Alemania), en la IV Bienal Morgan's Paint (Ravenna, Italia), etc. Su

participación en la III Biennale internazionale del Grafismo (Florencia) le vale una medalla de oro.

A finales de 1972 hay cuadros de Juan Romero en los siguientes museos y colecciones: Museo de Arte Abstracto (Cuenca), Musée de la Ville de Paris, Library of Congress (Washington), Le Peau du Lyon (Zürich), Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid), Museo de Baltimore (Estados Unidos), Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla), Museo de Villafamés (Castellón), Biblioteca de la Galleria de gli Uffizi (Florencia).





## BIBLIOGRAFIA

- APPLEGATE, J.  
"Art International", 1970, volumen  
XIV/6.
- ARRABAL, F.  
Catálogo de la exposición en la  
Galerie du Tournesol.
- BARRY, S. A.  
"International Herald Tribune", Pa-  
rís, 19-XII-1970.
- BOUYEURE, C.  
"Les Lettres Françaises", París,  
13-III-1968.
- CAJIDE, I.  
"Artes", Madrid, núms. 106-107.
- CAMPOY, A. M.  
"A B C", Madrid, 22-XI-1968.
- CARTIER, J. A.  
"Combat", París, 6-II-1963.
- CASTAÑO, A.  
"La Estafeta Literaria", Madrid,  
1-XII-1968.

CASTRO ARINES, J.  
"Informaciones", Madrid, 2-XII-68,  
24-XII-1970.

DURET-ROBERT, F.  
"Les 400 coups du marteau d'ivoi-  
re", París, R. Laffont, 1964.

FARALDO, R.  
"Ya", Madrid, 16-I-1957.

FIDALGO, F.  
"SP", Madrid, 24-XI-1968.  
Catálogo de la exposición en la  
Galerie Lefranc.

GARCIA VIÑOLAS, A. M.  
"Pueblo", Madrid, 4-XII-1968,  
23-XII-1970.

GATTELLIER, G.  
"Arts", París, mayo 1967.

GAYA NUÑO, J. A.  
"La pintura española en el si-  
glo XX", Madrid, 1970.

GOMEZ PEREZ, R.  
"Bellas Artes 70", Madrid, 1970, nú-  
mero 3.

HIERRO, J.  
"Nuevo Diario", Madrid, 13-XII-70.

JIMENEZ, S.  
"A B C", Madrid, diciembre 1968.

LA ROSA, T.

"La Vanguardia Española", Barcelona, 24-III-1968.

LEVEQUE, J. J.

"Arts", París, 7/13-12-XII-1968.

"La Galerie des Arts", París, enero 1967.

"Les Nouvelles Littéraires", París, 16-IV-1970.

"Cimaise", sept.-oct. 1970.

Catálogo de la exposición en la Galería Kreisler, Madrid.

Catálogo de la exposición Le Soleil dans la Tête, París.

LOGROÑO, M.

"Madrid", Madrid, 19-XI-1968.

LORENTE, M.

"Pueblo", Madrid, 2-V-1968.

MORENO, C.

"Arts and artists", Londres, junio 1970.

OLMEDO, M.

"A B C", Sevilla, 11-V-1968.

PEREZ FERRERO, M.

"A B C", Madrid, 15-XI-1964.

PLUCHAR, F.

"Combat", París, 4-XII-1966.

POPOVICI, C.

"SP", Madrid, 14-XII-1968.

PRIETO BARRAL, M. F.  
"España Semanal", París, 10-III-68.

ROGER-MARX, C.  
"Le Figaro Litteraire", París, octu-  
bre 1967.

SCHOULER, L.  
"Carrefour des Arts", París, 15-IV-  
1970.

WARNOD, J.  
"Le Figaro", París, 13-XII-1967,  
24-IV-1970.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

- “Oiseau des forêts, forêts de fleurs, chemin du cimetière”, pintura al huevo, 1964.
- “Naturaleza muerta”, óleo, 1958.
- “Autorretrato”, óleo, 1960.
- “Pervenche”, acrílica, 1967.
- “Viaje lunar”, aguafuerte, 1968.
- “Pesca submarina”, acrílica, 1969.
- “Pequeño rincón de un jardín imaginario”, acrílica, 1970.
- “Azul azulado”, litografía, 1970.
- “Columna-tótem”, 1968.
- “A Sevilla”, acrílica, 1967.
- “Pintura”, óleo, 1964-65.
- “Acuario”, acrílica, 1971.
- “Hommage à la siesta”, acrílica, 1971.
- “Fasten Seat Belt”, acrílica, 1972.
- “Dibujo”, tinta china de colores sobre papel, 1971.
- “Una casa en el agua de Seltz”, acrílica, 1972.
- “Mediterráneo”, dibujo a tinta china de colores, 1972.
- “Pensando en Santander”, dibujo a tinta china, 1972.
- “Pintura”, acrílica, 1972.
- “Saint Paul y su casa azul”, acrílica, 1971.



# INDICE

	<i>Pág.</i>
PRÓLOGO ... ..	7
LA VIDA EN BUSCA DE LA PINTURA ... ..	9
LA PINTURA EN BUSCA DE LA VIDA ... ..	23
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA ... ..	45
LÁMINAS ... ..	49
ESQUEMA DE LA VIDA DEL PINTOR ... ..	73
BIBLIOGRAFÍA ... ..	79
INDICE DE ILUSTRACIONES ... ..	83





## COLECCION

### «Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio MANUEL CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapies, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antonio Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.

- 32/Alvaro Delgado, por Raúl CHÁVARRI.  
33/Carlos Maside, por Fernando MON.  
34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.  
35/Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.  
36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego JESÚS GIMÉNEZ.  
37/José María de Labra, por Raúl CHÁVARRI.  
38/Gutiérrez Soto, por Miguel ANGEL VALDELLOU.  
39/Arcadio Blasco, por Manuel GARCÍA VIÑÓ.  
40/Francisco Lozano, por Rodrigo RUBIO.  
41/Plácido Fleitas, por Lázaro SANTANA.  
42/Joaquín Vaquero, por Ramón SOLÍS.  
43/Vaquero Turcios, por José GERARDO MANRIQUE DE LARA.  
44/Prieto Nespereira, por Carlos AREÁN.  
45/Román Vallés, por Juan EDUARDO CIRLOT.  
46/Cristino de Vera, por Joaquín DE LA PUENTE.  
47/Solana, por Rafael FLÓREZ.  
48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis NÚÑEZ LA-  
DEVERZE.  
49/Subirachs, por Daniel GIRALT-MIRACLE.  
50/Juan Romero, por Rafael GÓMEZ PÉREZ.  
51/Eduardo Sanz, por Vicente AGUILERA CERNI.

*En preparación:*

- Augusto Puig, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.  
Jenaro Lahuerta, por A. M. CAMPOY.

universo interno, donde nada es superfluo. En Madrid desde 1972, Juan Romero es uno de los valores destacados de la pintura española actual. Su pintura ha sido descrita como "el diario permanente del artista"; un artista que Romero compara al "gusano que se está comiendo la manzana sin saber por qué". Pero intuyendo que sólo puede hacer eso.

**Precio: 60 Ptas.**

**SERIE PINTORES**

