

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
RAFAEL CASTEJÓN
I

CORDOBESES DE AYER Y DE HOY

JOSÉ COSANO MOYANO
Coordinador



2016

CORDOBESES DE AYER Y DE HOY



JOSÉ COSANO MOYANO
Coordinador

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

JOSÉ COSANO MOYANO
Coordinador

CORDOBESSES
DE AYER Y DE HOY

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

2016

CORDOBESES DE AYER Y DE HOY
(Colección *Rafael Castejón I*)

Coordinador: *José Cosano Moyano*

© De esta edición: Real Academia de Córdoba

© Los autores del libro

© De la portada: M^a José Ruiz López

ISBN: 978-84-946378-5-8

Dep. Legal: CO-2429-2016

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba

EL GESTO EN MATEO INURRIA

RAMÓN MONTES RUIZ
Real Academia de Córdoba

1. El gesto como expresión.

Tras haber desarrollado una amplia investigación sobre la vida y la obra de Mateo Inurria Lainosa, hemos apreciado la importancia que tienen determinados comportamientos del artista, tanto a nivel de manifestaciones verbales o escritas explícitas, manifestaciones sutiles que denotan sus motivaciones e emociones, o de sus propias obras, las cuales están marcadas por su propio sentir estético y personal. Así pues, entendemos que estudiar los gestos del artista es una dimensión muy trascendente de cualquier investigación, ya que nos permite penetrar en aspectos de la personalidad del mismo que habitualmente pasan desapercibidos. Se trata, al fin y al cabo, de un análisis del comportamiento a través de todas sus manifestaciones o gestos en su más amplia variedad. Los gestos, voluntarios o involuntarios, conscientes o inconscientes, explícitos o implícitos, suponen una dimensión expresiva del individuo, que el historiador no puede soslayar.

Entendemos que es oportuno precisar a qué nos referimos cuando hablamos de “*gesto*”. Si nos ceñimos a un sentido restrictivo del término, el gesto es una manifestación corporal de un estado de ánimo, de una actitud, de un énfasis en una idea, de una postura ante una situación, ... Los gestos así entendidos se expresan a través de distintas partes del cuerpo -boca, manos, ojos, cejas, ...-, así como mediante posturas corporales. Sin embargo, el gesto en un sentido más amplio es la manifestación de la persona de sus propios pensamientos, ideas, emociones, creencias, deseos o intenciones. Por ello, como gesto hay que entender cualquier manifestación de una persona de sus propios pensamientos, emociones, creencias, sentimientos, deseos, intenciones o estados de ánimo. El gesto, por lo tanto, hay que considerarlo como toda expresión de una persona a través de la cual podemos apreciar sus pensamientos, posturas, creencias o emociones; es decir, el gesto es un medio de comunicación y a su vez de conocimiento de la personalidad de quien lo emite.

El gesto puede ser referido exclusivamente al rostro, a la postura del cuerpo, o a su comportamiento ante situaciones, e incluso más explícitamente cuando se emplea el lenguaje oral o escrito. No hay que olvidar que también el artista en su labor creadora emplea el gesto en sus obras, especialmente cuando

se trata de representaciones figurativas, aunque también en composiciones estilizadas o abstractas, y quiere a través de ellas transmitir emociones o sentimientos.

Finalmente hay que considerar también el gesto del artista ante situaciones, opciones estéticas, políticas, sociales o humanas. Dicho de otro modo, el artista como todo ser humano cargado de sensibilidad e inteligencia, se manifiesta de muy diversos modos, y entre ellos el artístico, para explicitar sus convicciones. Así, todas las manifestaciones del artista entre las que, por supuesto, las estéticas son muy sobresalientes, aportan diferentes gestos para conocerlo; desde un expresión oral o escrita, un comportamiento ante una situación o hecho, una práctica religiosa, o una militancia política, son la amplia variedad de gestos a los que debemos atender para conocer no solo la vida del artista, sino su pensamiento, sus emociones, sus valores humanos, sus opciones estéticas, en suma su personalidad. De esta forma, entenderemos de manera más realista y completa el sentido y el valor de sus obras como gestos de su creador.

Si en nuestras anteriores líneas hemos intentado aclarar el sentido o significado del “*gesto*”, queremos ahora hacer una diferenciación que consideramos fundamental sobre la “*singularidad*” y la “*vulgaridad*” de los gestos. Todos sabemos apreciar determinados gestos como muy propios de determinada persona, de determinada religión, de determinada emoción, o de determinada ideología. Esos gestos nos ayudan a identificar, a catalogar a quien los realiza, son por ello gestos que contribuyen a la singularización o individualización de quien los hace; por lo tanto determinan su personalidad, tanto del artista en este caso, como el de la propia obra en la que se proyecta o emplea ese gesto. La singularidad determina uno de los más importantes valores artísticos y lo que fomenta la facilidad del recuerdo iconográfico: una obra con singularidad acrecienta su personalidad y consecuentemente su valor iconográfico y nemotécnico. Entre los indicadores del valor de la obra de arte - calidad técnica, creatividad, progresión dentro de la obra del autor, progresión en el devenir histórico del arte y unidad en la diversidad o en el caos-, este último tiene como sustento psicológico la singularidad de los gestos de la obra: tanto los formales con los que el artista la ha dotado, como los ideológicos que la determinan y los explícitos realizados por el autor.

Por el contrario la “*vulgaridad*” de los gestos, tanto en personas como en obras artísticas se refiere a aquellos gestos que no suponen ni aportan ningún rasgo significativo, sobresaliente o distintivo; es decir, prácticamente pasan desapercibidos. No todo lo que ante nosotros ocurre es significativo, continuamente estamos inmersos en un mundo de gestos de todo tipo, pero que en su inmensidad nos pasan desapercibidos, sólo algunos se convierten en singulares, por su propia naturaleza, por el momento, por su procedencia, por su

naturaleza, etc. Así pues, los gestos vulgares son los más abundantes, pero los más desatendidos por nuestra capacidad de atención que es muy selectiva, por lógica economía mental.

2. Gestos de sus primeros años: la formación de su personalidad.

En un proceso lógico de indagación sobre los gestos significativos de Inurria, es obligado comenzar por sus primeros años, por aquellos en los que se formó y que presumiblemente le marcaron en muchos aspectos de su personalidad. Evidentemente, de aquella época no son muchos los que hasta nosotros han llegado, por lo que hemos de recurrir a las escasas fuentes que nos los aportan, como por ejemplo las primeras obras de las que tenemos conocimiento y sus propias manifestaciones posteriores en las que hace referencia a sus posturas o gestos de este periodo.

Su interés por la escultura aparece desde su infancia, de lo que nos da clara información él mismo en una entrevista publicada en *La Ilustración Española y Americana* en 1920, en la que evocando recuerdos infantiles dijo: “*La escultura ha sido la afición de toda mi vida. He comenzado, ya muy joven, haciendo muñecos...*”¹. Que su interés por la escultura apareciese en la infancia es algo muy lógico, ya que se crió en un ambiente artístico y además tenía la impronta genética de un padre y un abuelo materno que eran escultores, lo que evidentemente le condicionó y determinó sus gustos y tendencias.

Estos gestos evidentes en los que el joven Inurria manifestaba su tendencia clara, firme y convencida de lo que quería estudiar y a lo que quería dedicar su vida, se encontró, en principio, con la oposición de sus padres que para él querían un tipo de estudios y profesiones que le dieran una mayor seguridad y estabilidad social y económica². En este sentido, siempre fue firme en sus deseos, tal como manifestó en una entrevista que le hicieron: “*Me parece que fue ayer cuando, muy pequeño, todos se empeñaban en que yo fuera cura, militar o abogado, todo menos artista, porque hay gente que, acostumbrada a andar con muletas, no cree que los iniciados en el arte puedan volar en vez de arrastrarse por la tierra*”³. En estas palabras se contienen algunos gestos de Inurria que nos permiten conocer su personalidad artística y humana: la clara

¹ CORREA-CALDERON: *Artistas españoles. Mateo Inurria*. En: *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 8 de abril de 1920, nº 13, p. 2001. MONTES RUIZ, Ramón: *Mateo Inurria*, p. 17. Edit. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí, Junta de Andalucía y Universidad de Córdoba. Córdoba, 2012

² MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

³ BARRIOS VALLEJO, F.: *Un reportaje inédito*, en *La Razón*. Buenos Aires, 1924. MONTES RUIZ, Ramón: *ibidem*.

convicción de que fue en su infancia cuando tuvo muy clara su vocación artística; su firme actitud de seguir sus deseos frente a las orientaciones más conservadoras y seguras de su familia; y la conciencia de que la actividad artística era menos prosaica y estable, pero dotada de más libertad, algo que claramente valoraba.

Inurria era consciente del deseo bienintencionado de sus padres, pero ya desde joven tuvo gestos de firmeza en sus convicciones y cierta arrogancia para seguir las frente a los demás. Así, en la misma entrevista afirmó: *“Contra la voluntad de mi familia aprendí la pintura y escultura sin ningún maestro propio. Con lo que me enseñaron Montañez, Alonso Cano, La Roldana, Salcillo y algún otro, me puse a hacer figuritas de barro; al principio, como carecía de método, no hacía más que disparatados chapuces, pero luego frecuenté las academias y museos, y conocí El Greco, Rubens, Miguel Ángel y al gran maestro moderno Rodin, me lancé al mundo como un pájaro que abandona su nido por primera vez”*⁴. Como corroboración de lo anteriormente observado, estas palabras son todo un gesto que refleja a un joven, firme, seguro libre y soñador. También confirma que no tuvo ningún maestro propio, que aprendió por la observación y estudio de las obras de algunos grandes maestros. En este sentido, es interesante su afirmación: *“No he tenido maestro, me he hecho solo”*⁵; donde reitera su aprendizaje autónomo y autodidacta de manera contundente.

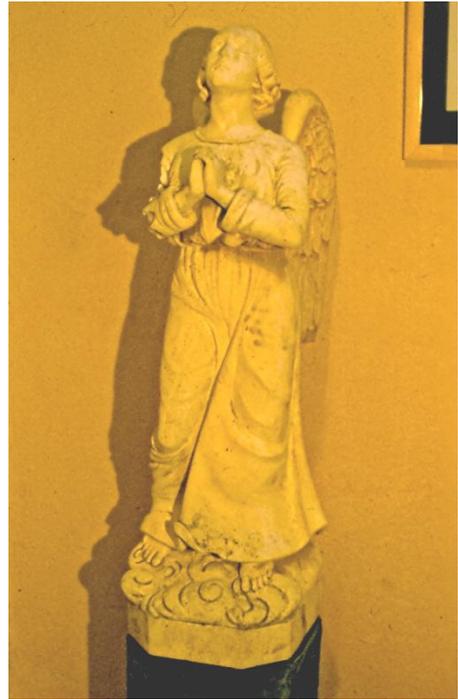
Como hemos visto, el joven escultor, además de su claridad de ideas y deseos, mostraba cierto grado de orgullo, e incluso arrogancia. Sin embargo hay que entender en qué mundo se movía cuando se mostraba así. Era inquieto, observador, curioso, con gran sensibilidad y todo ello amparado por unas cualidades artísticas claramente comprobables a través de su obra. En su entorno familiar o educativo no encontró un referente de cierto nivel que considerase válido para serle modelo de la calidad que el perseguía. A modo de ejemplo, podemos recordar sus palabras, recordando una anécdota ocurrida en sus años de estudiante en Madrid: *“Entre los profesores que yo tenía en la Escuela, en Madrid, figuraba don Juan Sansó. Era un viejo mojigato, que se asustaba de todo. Nunca usaba modelos desnudos. Preferentemente dedicábase a hacer santos o imágenes religiosas. Cundo tenía que modelar alguna mujer, usaba modelos de niños”. /”Los demás compañeros dedicabanse también a hacer santos, quizás por complacer al maestro o porque fuesen aquellas sus aficiones”. /”Yo, por el contrario, era el único iconoclasta en aquel grupo de*

⁴ BARRIOS VALLEJO, F.: *Ibíd.* MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem.*, p. 39.

⁵ ANÓNIMO: *Mateo Inurria*, en *La Tribuna*, 4 de noviembre de 1917. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibíd.*

compañeros, y modelaba bocetos de desnudos, preferentemente de mujer”. /”*Don Juan Sansó, cuando veía aquello me llamaba puerco, sucio, y titulaba, en general a mis trabajos, porquerías..., porque eran desnudos de mujer...”/* “*El buen viejo sentía pudor frente al natural*”⁶. Esta cita es muy elocuente en cuanto a gestos de Inurria. Por un lado, nos muestra la valoración personal que hace de su profesor de escultura; verdaderamente demoledora, tanto en lo personal como en lo artístico, si bien bastante sujeta a la realidad; baste sólo con conocer la biografía y obra del escultor Juan Sansó. Por otro nos ofrece la personalidad de un joven libre, orgulloso, arrogante y con convicciones firmes de su opción estética y artística en la que ya apunta hacia la temática del desnudo, de la que más adelante trataremos.

Volviendo al inicio de su formación, su primer aprendizaje estuvo en el taller familiar, inmerso en el trabajo cotidiano de escultura decorativa arquitectónica y funeraria, fundamentalmente; al que seguirían sus estudios en Córdoba, en la Escuela Provincial de Bellas Artes⁷. De esta época, algo oscura en cuanto a referencias, recibió un aprendizaje inicial, académico y disciplinado, al que adoptó una postura siempre crítica y autodidacta, teniendo siempre por referentes y modelos a esos grandes maestros por él mencionados, años después. Una época en la que ya comenzamos a tener noticias de algunas obras, como es el caso de la figura *Ángel orante*, h. 1882, realizada para la hornacina de la fachada de la capilla del cementerio de Montoro⁸. Sin embargo, basta con decir que, como gesto



Ángel Orante, h. 1882. Museo Arqueológico “Santiago Cano y Consuelo Turrión” de Montoro (Córdoba). Foto del autor

⁶ ANÓNIMO: *Artistas Españoles. Mateo Inurria*, en *La Ilustración Española y Americana*; Madrid, 8 de abril de 1920, nº 13. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

⁷ ORTIZ JUAREZ, Dionisio: *Bosquejo histórico de la enseñanza de las artes plásticas durante el siglo XIX*, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*; Córdoba, 1984, nº 106, pp. 21 a 35. ZUERAS TORRENS, Francisco: *El escultor Mateo Inurria*; Diputación Provincial de Córdoba, Área de Cultura. Córdoba, 1985, pp. 7-8. MONTES RUIZ, Ramón: *ídem*, p. 18.

⁸ MONTES RUIZ, Ramón: *ídem*, pp. 18-20.

de Inurria, es un claro ejemplo del academicismo incipiente en el que se encuentra, donde todavía no domina el realismo en el que poco tiempo después se adentraría y dominaría con gran maestría.



Mateo Inurria a los 17 años.
Retrato a plumilla por J. Gros.
Museo de Bellas Artes de
Córdoba

En los cursos 1883-84 y 1884-85 consiguió de sus padres que le enviaran a estudiar a Madrid, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de San Fernando, respondiendo con un buen aprovechamiento⁹. En este periodo, puesto ya en contacto con otros referentes artísticos, con unos compañeros jóvenes y prometedores, las obras que hasta nosotros han llegado nos muestran, como gestos materiales, artístico-estéticos, que camino iba realizando Inurria. Son muestra de ello, el *Busto al Gran Capitán*, 1884, ofrecido al Ayuntamiento de Córdoba y por el que obtuvo una ayuda para proseguir sus estudios de setecientas cincuenta pesetas¹⁰. Esta obra es un ejercicio-copia de la realizada por Ricardo Bellver y Ramón (1845-1924) en 1875, que a su vez es copia de la tallada en madera por el arquitecto y escultor Diego de Siloe (h. 1495-

1563), por encargo de la duquesa de Sessa, esposa del Gran Capitán. La obra de Bellver se encontraba en la Escuela de la Real Academia de San Fernando, como envío de pensionado en Roma, y servía de modelo, por tanto, a los jóvenes estudiantes. En el año siguiente, 1885, realizó el *Busto de Séneca*, remitiéndolo y dedicándolo al Ayuntamiento de Córdoba, que se lo agradeció y gratificó con setecientas noventa pesetas¹¹. Y también en este mismo año realizó un *Busto de Rafael de Luque y Lubián*, arquitecto amigo de su padre, y que actualmente se encuentra en la Real Academia de Córdoba¹².

⁹ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 20-21.

¹⁰ Ayuntamiento de Córdoba, Actas Capitulares, 1884, Tomo 2, sesión del 24 de julio de 1884. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 21.

¹¹ Oficio del Ayuntamiento de Córdoba a Mateo Inurria Lainosa; Córdoba, 23 de agosto de 1885; Museo de Bellas Artes de Córdoba (MBAC), Archivo Mateo Inurria Lainosa (AMIL), Álbum III, p. 3, doc. 2. Ayuntamiento de Córdoba, Actas Capitulares, 1885, Tomo 2, sesión del 7 de agosto de 1885. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, p. 23.

¹² MONTES RUIZ, Ramón: ídem, pp. 22-23



Busto de Séneca, 1885.
Alcázar de los Reyes Cristianos,
Córdoba. Foto del autor



Busto de Rafael de Luque y Lubián,
1884. Real Academia de Córdoba.
Foto: Pedro Bergillos

Obviando el *Busto del Gran Capitán*, que al ser copia no aporta un gesto propio de Inurria, es interesante observar cómo en las dos siguientes, realizadas en el segundo curso de su estancia en Madrid, se va produciendo un notable cambio, tanto en su capacidad técnica como estética; si bien, se mantiene un gesto formal que será una verdadera impronta inurriana: la serenidad y un cierto hieratismo. En el *Busto de Séneca*, se aprecia una mayor soltura técnica y por supuesto una aportación propia en cuanto a concepto compositivo; sin embargo, aún quedan patentes la frialdad de la expresión y la falta de estilo personal¹³. Se trata por tanto, de un gesto que denota la búsqueda de un acercamiento al realismo, que en ese momento es su referente. En el *Busto de Rafael de Luque y Lubián*, ya vemos un apreciable avance en el gesto, tanto del propio Inurria dentro de alcanzar el dominio del realismo, como de la propia imagen del personaje representado; en ella se observa un abandono de la rigidez en obras anteriores, una mayor naturalidad y un reflejo del propio carácter del representado. Por otra parte, vemos como el joven escultor no acaba de levantar

¹³ Ídem, p. 24.

el vuelo creativo con temas más originales y se ciñe, o a la emulación de iconos consagrados por la historia, o a personalidades coetáneas de cierta fama en la ciudad.



Alegoría de Córdoba, 1888.
Diputación Provincial de Córdoba.
Foto: Pedro Bergillos.



Alegoría de la Pintura, h. 1889.
Diputación Provincial de Córdoba.
Foto: Pedro Bergillos

Sus cualidades artísticas fueron consideradas por la Diputación Provincial de Córdoba que le concedió una beca para que prosiguiera sus estudios en Madrid durante los siguientes cursos, aportando como envíos de pensionado sus obras *Alegoría de Córdoba, 1888, Alegoría de la pintura, h. 1889 y Materia en triunfo, 1889* las cuales podemos contemplar en la sede de la Diputación Provincial¹⁴. En las dos primeras, consideradas aún como trabajos de aprendizaje, recurre al relieve alegórico, evocando en el primer caso, la grandeza de Córdoba, y en el segundo al arte pictórico en la persona del pintor

¹⁴ Ídem, pp. 28-32.

cordobés barroco Antonio del Castillo. Técnicamente son unos acercamientos más claros a un realismo, cada vez más dominado. Incluso temáticamente, aunque siguen siendo temas muy anclados en su proximidad vital e histórica, sin embargo tienen la novedad de su tratamiento. En el caso de *Alegoría de Córdoba*, el centro formal de la composición está representado por una mujer pensativa; la verdadera representación de una Córdoba que sigue soñando con un pasado glorioso, que queda reflejado en el bajorrelieve superior. Por otra parte, en *Alegoría de la Pintura*, el acercamiento técnico realista es mucho mayor, e iconográficamente recurre a una composición original de representar a la Pintura por una joven semidesnuda sentada sobre un medallón conmemorativo del pintor Antonio del Castillo. Incluso como novedad, se aprecian ciertas trazas, tanto en el tratamiento de la figura, como en la ruptura del contorno, del modernismo. Son, por lo tanto, dos relieves muy interesantes, tanto del avance técnico, temático y estético, como de los intereses y gustos estéticos de Inurria; es decir, unos auténticos gestos de su personalidad artística.

Antes hemos mencionado *Materia en triunfo*, una obra que marca la emancipación estética, técnica, temática e ideológica de Inurria. En ella muestra su seducción clara por el desnudo sensual y el erotismo sexual de las figuras. Más adelante veremos su clara defensa, no sólo en sus palabras, sino en su obra, respecto al desnudo como el tema excelso del arte. En esta obra, concurren dos circunstancias muy trascendentes en él: es mayor de edad y consiguientemente esa situación es toda una impronta psicológica que le hace más libre y arrogante, a la vez que menos pudoroso y sujeto a prejuicios conservadores; por otra parte, la técnica del realismo es algo que ya domina, lo que le permite, con mayor facilidad y libertad, el tratar cualquier tema figurativo, con toda la fuerza naturalista. Es muy probable que, para la realización de la obra, se inspirara iconográficamente en *Satiro y bacante*, 1834, del escultor francés Jean-Jacques Pradier, existente en el Museo del Louvre, y



Materia en Triunfo, 1889.
Diputación Provincial de Córdoba.
Foto: Pedro Bergillos

que Inurria conocería por alguna ilustración en la Real Academia de San Fernando¹⁵. La obra de Pradier, presentada en el Salón de París, provocó un escándalo ya que el público reconoció en los personajes desnudos al propio escultor y a su amante Juliette Dronet. Esta circunstancia determinó que el gobierno de Luis Felipe I se negara a adquirirla, lo que aprovechó el conde Anatole Deminoff para comprarla.

Los estudios de Inurria, pensionado por la Diputación Provincial, prosiguieron desde 1886 hasta 1890, dándose un notable aprovechamiento, fácilmente apreciable en la evolución de su obra. Así, en julio de ese último año, la institución provincial acordó elevar a tres mil pesetas la pensión que en ese momento disfrutaba, con el fin de que continuase sus estudios en el extranjero¹⁶. Pero lo verdaderamente trascendente en la vida del escultor es su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, de ese año, con *Un naufrago*¹⁷. Con esta obra abrazaba definitivamente un crudo realismo, que por otra parte estaba era la tendencia de los jóvenes escultores del momento, como Mariano Benlliure, Venancio Vallmitjana, Antonio Sucillo y Aniceto Marinas, que también participaron en el certamen, siendo premiados¹⁸.



Un Naufrago, 1890. Museo de Bellas Artes de Córdoba

¹⁵ Ídem, pp. 31-32.

¹⁶ Oficio del Gobierno civil de Córdoba a Mateo Inurria; Córdoba, 20 de noviembre de 1889; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 6, doc. 8. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 33.

¹⁷ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*; Edit. Por Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, p. 134. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

¹⁸ PANTORBA, Bernardino de: Ídem, p. 76. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

En *Un naufrago* se representa el cuerpo desnudo de un joven, que arrojado al mar en un naufragio, se encuentra asido a un trozo de arboladura del barco naufragado, mientras las olas le arrastran a un destino incierto. El efecto de la obra en la Exposición fue revulsivo, hasta el punto de que se cundió la opinión de que aquel desnudo era un simple vaciado del natural¹⁹. Ante la desesperante e insidiosa duda, el propio escultor propuso la destrucción de cualquiera de las partes de *Un naufrago*, para después él, en presencia del jurado, volver a modelarla. Se produjo una división del jurado e incluso algunos de sus miembros dimitieron²⁰.

Ante esta situación, muchos de los compañeros y rivales expositores, que luchaban con Inurria por obtener algún premio en la Exposición, al tener conocimiento de que el mismo jurado calificó la obra como un vaciado del natural, se unieron al joven escultor, con un gesto valiente y orgulloso: movidos por un sentimiento pletórico de rebeldía, sacaron la estatua de la Exposición, en señal de protesta²¹. Estos hechos nos hacen recordar la afrenta similar que sufrió el escultor Auguste Rodin en 1877 en el Salón de París con su desnudo *La Edad de bronce*, sobre la que se lanzó la misma acusación. Esta analogía de situaciones, entre Inurria y Rodin, junto con una cierta amistad, iniciada a partir de la visita que el escultor francés realizó a Córdoba en 1905, determinó algunas influencias de Rodin en la obra de Inurria²².

Si esta obra nos ofrece unos gestos muy clarificadores de la personalidad de Inurria, como su opción clara por el realismo y la búsqueda de la naturalidad que ello conlleva; o su gesto de luchador ante la adversidad y la injusticia, así como el manifiesto orgullo y dignidad; no es menos significativo el gesto de la ciudad de Córdoba a través de sus instituciones y colectivos sociales en apoyo y adhesión al escultor. El diez de junio se celebró una reunión convocada por el *Diario Córdoba*, a la que asistieron representantes de la Diputación Provincial, Ayuntamiento, Cuerpo Fiscal, Colegios de Abogados y Procuradores, Cámara de Comercio, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes y Oficios, Escuela Politécnica, Ateneo Círculo de la Amistad, Instituto de Segunda Enseñanza, Liceo de Córdoba, Círculo Católico de obreros, Cuerpo Consular, partidos políticos, personalidades de las Ciencias, las Artes y las Letras, y de todos los periódicos y revistas locales. Esta reunión tuvo como objetivo desagraviar a Mateo Inurria de la calumnia de que había sido objeto su obra *Un naufrago*, llegándose a los siguientes acuerdos: enviar a Mateo Inurria un acta firmada por

¹⁹ PANTORBA, Bernardino de: Ídem, p. 18. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 35.

²⁰ TERRAZAS ANGULO, J. L.: *Mateo Inurria: su vida y su arte*, en *Revista Española*, Morón de la Frontera, 1925, p. 1122. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

²¹ TERRAZAS ANGULO, J. L.: *Ibidem*. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

²² MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*, p. 36.

todos los asistentes como reconocimiento a su valor artístico, dar publicidad a dicha acta, y abrir una suscripción popular para adquirir *Un naufrago* y donarla al Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, así como organizar festivales en su honor y de esa forma obtener fondos para su adquisición²³. Como resultado de estas encomiables intenciones, se celebró en el Gran Teatro de Córdoba, el veinticuatro de septiembre de 1890, un festival en honor de Mateo Inurria, con la finalidad de fortalecer su honor y reivindicar su obra²⁴.



Mateo Inurria hacia 1890

Un naufrago representa, de alguna forma, cómo se sentía Inurria en su juventud, con los estudios terminados, en un ambiente provinciano de la Córdoba de aquel momento, y donde, después de su estancia en Madrid, conociendo otros ambientes, le debió parecer ahogante y bastante desesperado. Sin embargo, haciendo uso de su capacidad para modelar y dentro de la tendencia realista que en aquel entonces seguía, realizó *Un naufrago*; como una verdadera metáfora de sí mismo, de un joven con sueños y ambiciones, que tras conocer el escenario del arte de Madrid, se veía ahora en la remansada y apática ciudad de Córdoba. Para esta obra se olvida de las alegorías que antes había empleado en *Alegoría de Córdoba*, *Alegoría de la Pintura* y *Materia en Triunfo*, y emplea el realismo crudo y expresivo, en la desnudez y la desesperación. *Un naufrago* fue el primer gran éxito de Inurria, de lo que él mismo fue consciente, tal y como en unas cuartillas inéditas expreso: “*Este fue mi primer triunfo. No fue premiado*”²⁵.

²³ Carta del Presidente del Círculo de la Amistad de Córdoba a Mateo Inurria Lainosa; Córdoba, 12 de junio de 1890; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 11, doc. 16. El primer acuerdo de esta reunión se conserva manuscrito: Documento manuscrito en el que se formula una protesta por parte de las personalidades representantes de entidades y periódicos cordobeses, por la injusta calumnia sufrida por Mateo Inurria acerca de su obra *Un naufrago*; Córdoba, 10 de junio de 1890; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 14, doc. 22. El segundo acuerdo se conserva impreso: Documento impreso que difunde la protesta de la Prensa de Córdoba contra la injusta descalificación de la obra *Un naufrago*, de Mateo Inurria, y en apoyo y reivindicación de su honor; Córdoba, 10 de junio de 1890; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 13, doc. 20. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 36.

²⁴ Documento testimonial del Tribunal de Honor en el Festival Homenaje a Mateo Inurria; Córdoba, 24 de septiembre de 1890; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 9, doc. 13. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 37.

²⁵ TERRAZAS ANGULO, J. L.: Op. cit., íbidem. MONTES RUIZ, Ramón: Íbidem.

3. La opción estética y humana a través de sus gestos.

A pesar de todo, la vida provinciana se impuso en el devenir de Inurria y con ella sus múltiples ocupaciones. El catorce de enero de 1891 contrajo matrimonio con la cordobesa María Luisa Serrano Crespo²⁶; matrimonio que no tendría hijos, y que sólo se rompería con el fallecimiento de Mateo en 1924. Trabajó en el taller paterno y continuó con las restauraciones que éste inició, bajo la dirección de Ricardo Velazquez Bosco en la Mezquita-Catedral de Córdoba; restauraciones en las que participó hasta su marcha a Madrid en 1911²⁷. Su labor como restaurador también la conocemos en su participación en las restauraciones del Santuario y Humilladero de Nuestra Señora de la Fuensanta²⁸ y en la Iglesia de San Pablo²⁹.

En noviembre de 1896, fue nombrado por el Ayuntamiento de Córdoba catedrático de las enseñanzas de Modelado de la Figura y Dibujo del Antiguo, en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Córdoba³⁰; siendo nombrado director de dicho centro al mes siguiente³¹. Ejerció como profesor y director de la Escuela hasta que fue cesado, el 30 de abril de 1902, al ser creada en Córdoba la Escuela Superior de Artes Industriales³², en la que seguiría como profesor y director, al ser nombrado por Real Decreto de 30 de septiembre de 1901, comisario regio y director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba³³. Cada vez más sería reconocido por su valía artística, siendo así que la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, lo nombró miembro numerario el 19 de julio de 1897³⁴.

²⁶ Certificado de matrimonio dado en Córdoba, parroquia del Apóstol San Andrés, el 31 de diciembre de 1924. MBAC, AMIL, Álbum III, p. 17. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 38.

²⁷ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 51 y 104-113.

²⁸ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 53-54.

²⁹ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 57-60.

³⁰ Título de Catedrático de Modelado y Dibujo por el Antiguo, a favor de Mateo Inurria Lainosa. Córdoba, 17 de diciembre de 1896, MBAC, AMIL, Álbum III, p. 32, doc. 53. Certificado de la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Córdoba; Córdoba, 5 de abril de 1898; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 26, doc. 39. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 55.

³¹ Título de Catedrático... Diligencia de toma de posesión. Córdoba, 20 de diciembre de 1896. Íbidem. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 55-56.

³² Oficio del Ayuntamiento de Córdoba a Mateo Inurria Lainosa; Córdoba, 30 de abril de 1902; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 33, doc. 55.

³³ ANÓNIMO: "Escuelas de Artes e Industrias", en *El Defensor de Córdoba*; Córdoba, 27 de octubre de 1899, nº 47.

³⁴ Acuerdo del ingreso de Mateo Inurria Lainosa, como socio de número de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba; Libro de Actas de la Academia de Ciencias de Córdoba, sesión del 19 de julio de 1897. Comunicación del nombramiento de Mateo Inurria Lainosa como miembro numerario de la Real Academia de

Este periodo de su vida, que abarca de 1891 hasta 1901, lo hemos considerado, por la estética que predomina en su obra, como “Periodo Realista”. En él realizó numerosas creaciones dentro de esta tendencia, entre las que destacan *Lucio Anneo Séneca*, con la que participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, siendo premiada con medalla de segunda clase³⁵ y adquirida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para ser expuesta en el Museo Nacional de Pintura y Escultura³⁶, siendo depositada en 1904 en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Lucio Anneo Séneca supone en la evolución de Inurria un gesto claro de afianzamiento de lo que verdaderamente sería su carácter: el sociego, la serenidad, el equilibrio, la nobleza; en suma toda una serie de rasgos que irían apareciendo en sus creaciones y que reflejaban su singular manera de ser, de sentir y de expresar. Inurria nunca fue un hombre de ánimo exaltado, aunque sí firme; noble, aunque no humilde; sereno, aunque no indolente; sensible, aunque no mojigato. En la obra, aun dentro del realismo, se aleja de la agitación juvenil que presentaba *Un naufrago*, para dotarla de la serenidad, la dignidad y la nobleza que el personaje requería en su dura despedida de sus discípulos, antes de su suicidio. La obra es un claro ejemplo de elocuencia por sí mismo, pero que Inurria acrecienta con la frase que inscribe en el medestal: “OS DEJO EL EJEMPLO DE MI VIDA”, lo único que Nerón no le podía quitar. La obra tuvo un gran atractivo para los cordobeses, hasta el punto de llegar a proponerse el colocarla en la antigua plaza de Las Tendillas, y que



Lucio Anneo Séneca, 1895. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba

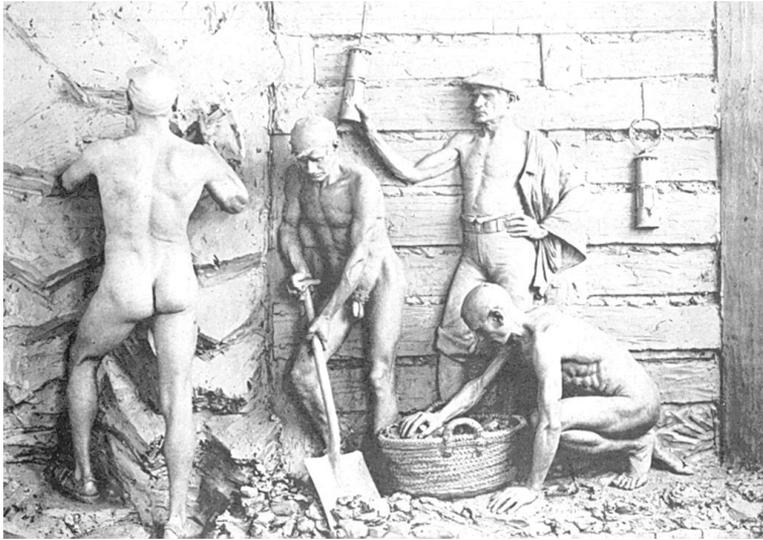
Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Córdoba, 10 de diciembre de 1897; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 24, doc. 35. MONTES RUIZ, Ramón: Op. cit., pp. 56-57.

³⁵ NOGALES, Octavio: “Ensayo biográfico sobre el arte escultórico de Mateo Inurria”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*; Córdoba, 1923, p. 96. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 47-48

³⁶ Oficio del Ministerio de Instrucción Pública, Bellas Artes, a Mateo Inurria Lainosa; Madrid, 12 de julio de 1895; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 15, doc. 24. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp.47-50.

cambiasen el nombre de la misma, que por entonces se llamaba de Cánovas, por el de Séneca³⁷.

La realidad es que *Lucio Anneo Séneca*, no se convirtió en monumento, lo cual es lamentable, y que lleve más de un siglo en su original vaciado en escayola en el Museo Bellas Artes de Córdoba, sin encontrar una digna plaza o jardín en nuestra ciudad, como homenaje a dos grandes de Córdoba, Séneca e Inurria, orgullo de nuestro patrimonio artístico y embellecimiento de la ciudad.



La mina de carbón, 1899.

Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía

Y si *Lucio Anneo Séneca* es elocuente sobre la personalidad de Inurria, su última obra de este periodo realista representa de manera muy singular un gesto de Inurria sobre su conciencia social y su empatía con el pueblo trabajador. Se trata de *La mina de carbón*, un altorrelieve que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, siéndole premiado con medalla de primera clase³⁸. En esta obra representa a cuatro mineros a tamaño natural, trabajando en una galería de la mina, dentro de una técnica y una estética muy realista. Si antes hemos mencionado su empatía con el pueblo trabajador y su conciencia social, no hay que olvidar la trágica explosión ocurrida en la mina

³⁷ ANÓNIMO: "Homenaje a Inurria", en *Diario de Córdoba*; Córdoba, 3 de junio de 1915. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem p. 50.

³⁸ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica...*, pp. 168-170. PANTORBA, Bernardino de: *El escultor Mateo Inurria. Ensayo biográfico y crítico*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Madrid, 1967; pp. 19 y 20. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, 60-70.

Santa Isabel, de Belmez, el 17 de marzo de 1899, en la que fallecieron 54 mineros³⁹. Desconocemos si Inurria realizó *La mina de carbón*, como un homenaje o reconocimiento a los mineros muertos en la mina, pero es mucha coincidencia que modelase esta composición, que se alejaba de su línea temática, y la presentase justo mes y medio después de la catástrofe, ya que la Exposición se inauguró el 8 de mayo en el Palacio de las Artes e Industrias de Madrid⁴⁰. Hay que recordar que Inurria, a pesar de su personalidad libre y orgullosa, desde pequeño trabajo en el taller familiar y allí se relacionó con los trabajadores de la construcción, con los obreros a los que siempre estimó y comprendió en sus preocupaciones y reivindicaciones. Muestra de su conciencia social fue su defensa de los obreros con motivo de la destrucción de su *Monumento a Barroso*, inaugurado en los Jardines de la Agricultura el 24 de octubre de 1918, y destruido el 17 de febrero de 1919 por unos elementos descontrolados surgidos de una manifestación político-sindical⁴¹.

Es ilustrativo el gesto de Inurria en estos momentos, en los que sumido en el dolor y la indignación por la destrucción del monumento, se manifestó como un hombre de carácter y de firmes principios sociales y éticos. Como prueba, son sus palabras en defensa del pueblo de Córdoba y de los obreros que, según él, algunos periodistas tendenciosos culparon de la destrucción, favoreciendo de esa forma las apetencias de los políticos libertadores: *“Protesto de que quiera atribuirse al pueblo de Córdoba, como algunos periodistas tendenciosos han dicho, eso es lo que sin duda conviene a los que pomposamente se llaman libertadores. Los pueblos que quieren libertarse son nobles y no van deshonrándose con actos de cobardía como el realizado en mi pueblo y me duele se le ofenda. Esto es lo que*



Mateo Inurria hacia 1900

³⁹ SANCHIZ, José Manuel: “La catástrofe en la mina Santa Isabel”, en *Hastial*, Revista Digital de Patrimonio Minero Ibérico. 2013, pp. 101-172.

⁴⁰ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica ...*, p. 168. MONTES RUIZ, Ramón: op. cit., p. 60.

⁴¹ ANÓNIMO: “Desórdenes en Córdoba. Una manifestación. El Círculo Mercantil apedreado. Contra el monumento a Barroso. Cargas y detenciones”, en *El Liberal*, Madrid, 18 de febrero de 1919. ANÓNIMO: “El pueblo de Córdoba apedrea la estatua de Barroso y le quita la cabeza”, en *La Tribuna*, 18 de febrero de 1919. ANÓNIMO. “En Córdoba. La muchedumbre derriba el monumento a Barroso”, en *El Sol*, Madrid, 18 de febrero de 1919. MONTES RUIZ: Op. cit. pp. 176-180.

*más me indigna. Los obreros con los cuales he compartido la mitad de mi vida son honrados e incapaces de un acto de tanta vileza". "He visto reproducida en un periódico la efigie de un agitador degenerado a quien perdono y de esos tres algarines, para que España entera sepa que no son obreros sino escoria que todos los pueblos tienen"*⁴².

Con el comienzo del nuevo siglo, y concretamente entre 1901 y 1911 se produce en la vida artística de Inurria un periodo muy intenso de trabajo, como profesor, restaurador y creador. Desde el punto de vista del objetivo que marca estas líneas, destacan las interesantes manifestaciones de sus criterios pedagógicos, bastante novedosas en aquellos años, así como su transición del realismo al idealismo, todo un gesto de evolución estética en su obra que definiría su singular estilo escultórico.



Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba, Taller de Metalistería.
En primer término, a la derecha,
Mateo Inurria de perfil

Su nombramiento como comisario regio y director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba, le permitió proyectar y aplicar en gran parte sus criterios pedagógicos sobre las enseñanzas artísticas. Él, que siempre demostró una gran conciencia social, creía firmemente en que el desarrollo de la sociedad, su florecimiento, su progreso industrial y económico, se basaba en una adecuada educación, por lo que intentó poner en práctica estas ideas en su área trabajo y enseñanza. El cargo que ostentaba le permitiría, sólo en parte, poder llevar a cabo estas ideas educativas y de notable carga social⁴³.

Al margen de las imposiciones legales, administrativas y de los condicionamientos que la propia realidad presupuestaria y de la actitud y aptitud del profesorado que participaba en las enseñanzas, Inurria tenía unas ideas muy claras de lo que él pensaba y defendía y que suponen en sí unos apreciables gestos de su personalidad. Así por ejemplo, consideraba que el gran defecto de la enseñanza en España consistía en

⁴² Borrador manuscrito de una carta enviada por Mateo Inurria a un tal Jose; Madrid, 26 de febrero de 1919; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 29, doc. 45.

⁴³ MONTES RUIZ, Ramón: Op. cit., p. 76.

menospreciar la dimensión práctica de la misma. Entendía que en las enseñanzas artísticas la dimensión práctica era fundamental. Su ideología docente se centraba en la creación de escuelas-taller, una experiencia de la que tenía conocimiento de haberse experimentado en países que estaban a la cabeza del desarrollo artístico. Este sistema, además de su interés en la formación artística, facilitaría la cualificación profesional de los alumnos para su inserción laboral en la industria, ya que el alumno escultor no sólo aprendería aspectos artísticos, sino su aplicación práctica en diversos materiales que se emplean en la industria. Es decir, la escuela-taller debería desarrollar una enseñanza práctica y aplicada a la industria⁴⁴.

Entre otros criterios sobre las enseñanzas artísticas, figuraban la valoración del uso práctico de los modelos naturales y el diseño de láminas y dibujos. Consideraba que el alumno debía aprender de la propia realidad y plasmarla posteriormente con su impronta personal. Probablemente su aportación más novedosa y verdaderamente revolucionaria, fue el defender que los alumnos alegieran cada año el profesorado que tenía que dirigir su aprendizaje; el estado debería facilitar el local y los útiles de taller, y los alumnos aportarían los materiales para su uso práctico y personal; existiría una comisión inspectora que no recibiría honorarios, y solamente cobrarían del estado los profesores designados por los alumnos para sus enseñanzas; finalmente, la matrícula sería gratuita⁴⁵.

Como se puede apreciar, estas ideas, tanto en los conceptos de enseñanza artística, valoración de las artes industriales y proyección social, se pueden entender como precursores con el movimiento posterior de la Bauhaus, creado en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania⁴⁶.

Inciendo más en los criterios de enseñanza de Inurria, el concepto pedagógico, artístico y social que Inurria defendía está explícito en sus propias palabras: “*La Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba ha venido a llenar una necesidad sentida hace mucho tiempo por los que se dedican a las Industrias Artísticas y la clase obrera en general*”⁴⁷. Por otra parte, consideraba de gran valor el resurgimiento de dos industrias artísticas importantes en Córdoba, como la platería y la guadamecilería, manifestando así: “*Gloriosas tradiciones y fuentes de riqueza dieron a esta ciudad, en siglos pasados, sus*

⁴⁴ PERDIGÓN, J. M.: “Para don Mariano Benlliure”, en *La Acción*; Madrid, 25 de mayo de 1918. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

⁴⁵ PERDIGÓN, J. M.: *Ibidem*. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

⁴⁶ MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, pp. 76-77.

⁴⁷ INURRIA LAINOSA, Mateo: *Memoria de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba: 1902-1904*; Imprenta y Litografía de Mateo, Madrid, 1905, p. 3. MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, p. 77.

Industrias Artísticas, principalmente la Platería y los Cueros, que se exportaban a todas las naciones de Europa y América; de éstas, la primera ha quedado reducida, por falta de educación artística de sus obreros, a la copia servil de modelos extranjeros del peor gusto y escaso valor; y la segunda ha desaparecido por completo...”; de igual manera estimaba la importancia de atender a otras artes como la herrería, la carpintería, la cantería y la cerámica⁴⁸.



Monumento a Lope de Vega, 1902.
Plaza de la Encarnación, Madrid



La Marina, 1903, antes de ser instalada
en el *Monumento a Alfonso XII*, en el
Parque del Retiro, Madrid

Para la nueva Escuela Superior de Artes Industriales, el Ayuntamiento cedió la sede de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, que ocupaba la antigua casa-palacio de los marqueses de Benamejí y mientras se realizaban las obras de adaptación a su nueva función, las enseñanzas se trasladaron a la casa de los Villalones, en la plaza de Orive⁴⁹. Esta nueva escuela tuvo un gran atractivo para los jóvenes interesados en cursar estudios artístico-industriales. Muestra de ello es que en el curso 1902-1903 se matricularon doscientos treinta y seis alumnos, y en el 1903-1904, doscientos cincuenta y tres alumnos y nueve

⁴⁸ INURRIA LAINOSA, Mateo: *ibidem*. MONTES RUIZ, Ramón: *ibidem*.

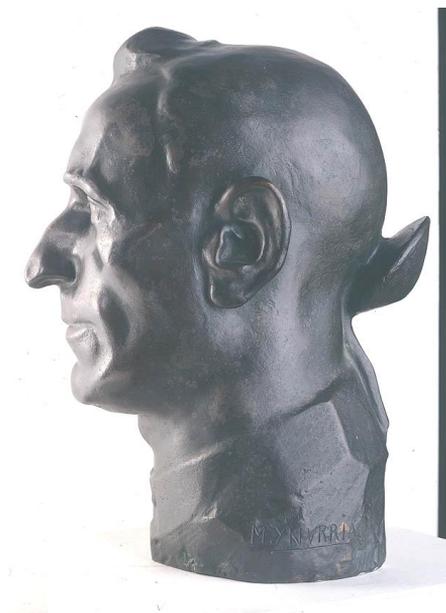
⁴⁹ Gacetilla sin título, en *El Defensor de Córdoba*, Córdoba, 2 de julio de 1902, n° 828. MONTES RUIZ, Ramón: *ibidem*.

alumnas, sin contar otro gran número que asistía a la asignatura de Dibujo, procedentes de los estudios de Bachillerato, Magisterio Elemental y Superior, y Sección de Agricultura⁵⁰.

Es evidente el interés y dedicación que Inurria mostró en la formación de esta escuela, prueba de su clara convicción sobre la importancia de la educación como base de la dignificación los obreros y del progreso de la nación. Sus palabras al respecto son muy elocuentes: “...y cumplo un deber de gratitud en nombre de todos, y en el mío propio, dando las gracias al Gobierno, a las corporaciones locales y a todas cuantas personas amantes de la educación del obrero, base de las modernas naciones, han contribuido a llevar a cabo obra tan humana”⁵¹.



Lobo de Mar, 1903. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba



Lagartijo, 1903. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba

En el plano de la creación artística personal de este periodo de transición al idealismo son destacables dos aspectos: por un lado el reconocimiento de su valor artístico a nivel nacional que determinará el encargo de el *Monumento a Lope de Vega*, 1902, erigido en la Plaza de la Encarnación de Madrid⁵² y el del

⁵⁰ INURRIA LAINOSA, Mateo: Op. cit., p. 50. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 79.

⁵¹ INURRIA LAINOSA, Mateo: Ídem, p.6. MONTES RUIZ, Ramón: Ibídem.

⁵² MONTES RUIZ, Ídem pp. 79-80.

grupo *La Marina*, 1903, para el *Monumento a Alfonso XII*, en el Parque del Retiro de Madrid⁵³; y por otro, el abandono de la técnica realista para desarrollar sus obras bajo una técnica y estética más idealista, tal y como se muestra en la cabeza de *Lagartijo* y *Lobo de mar*, ambas de 1903; y muy especialmente en *¡Mujer!*, 1910. Esta última creación, actualmente en paradero desconocido, presenta unas características claramente denotadoras de la nueva estética que seguirá en adelante. En primer lugar el idealismo escultórico, buscado a través de una técnica que se traduce en la búsqueda del claroscuro mediante superficies muy pulidas y la ausencia de bordes y rupturas, más propios del realismo; todo ello para dar como resultado una velada transparencia de músculos y estructuras óseas, que se constituyen en soporte pero no en elemento formal que le pueda restar expresión al objeto de la obra⁵⁴. En segundo lugar la serenidad en la expresión y la armonía de las proporciones, todo un gesto, que si bien ya venía apareciendo en sus obras, es desde ahora una constante de su creación. En tercer lugar un cierto paralelismo con la obra de su admirado Rodin, a quien tuvo la oportunidad de conocerlo en Córdoba, cuando éste la visitó en junio de 1905 con el común amigo Ignacio Zuloaga⁵⁵. Y finalmente su manifiesta admiración por la belleza femenina; el propio título *¡Mujer!*, es un claro gesto de la intención del artista de designar de manera vehemente lo que él considera el objeto sublime del arte, la belleza femenina⁵⁶.

El 22 de octubre de 1911 obtuvo destino, como Profesor de Término de Modelado y Vaciado, en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁵⁷. Ya en Madrid, comenzó una nueva vida, más alejada del exceso de responsabilidades laborales, y con mayor relación con el mundo artístico de la capital, lo que, entre otras cosas, le permitió realizar viajes por algunas ciudades castellanas, como Segovia, Toledo, Burgos, Ávila y Salamanca. Recorrió numerosos lugares con el interés curioso y ávido de experiencias propio de una mente sensible, muestra de ello nos ha quedado en sus cuadernos de viaje, en los que plasmó interesantes apuntes y bocetos de todo aquello que le llamó la atención, fundamentalmente figuras de personajes; algunos de ellos con tanta fuerza expresiva e interés antropológico que les dedicó una mayor precisión y detalle y tal fue la fascinación que le produjo, que los modeló posteriormente en la tranquilidad de

⁵³ Ídem, pp. 84-86.

⁵⁴ Ídem, pp. 102-103.

⁵⁵ Ídem, "El encuentro con augusto Rodin", pp. 88-89.

⁵⁶ Ídem, p. 103.

⁵⁷ Hoja de Servicios de Mateo Inurria Lainosa, expedida por la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, sin fecha, posiblemente de octubre de 1911; MBAC, AMIL, álbum III, p. 117, doc. 312. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 104.

su taller, como es el caso de *Seña Fuencisla -Vieja segoviana-*, 1912-14, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁵⁸



¡Mujer!, 1910. Paradero desconocido



Seña Fuencisla -Vieja Segoviana-, 1912-14. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Pedro Bergillos

La nueva vida que en Madrid llevaba, suponía un cambio importante de aires en cuanto a ambiente cultural y social, así como un mayor reconocimiento de su obra. Se incrementaba así un apreciable camino lleno de gestos en los que de forma más singular manifestaba su personalidad. Es ahora cuando retomará la aspiración que siempre había estado latente en su espíritu artístico: la representación del desnudo femenino. Para él, este tema suponía un objetivo en sí mismo, que oscilaba entre la intencionalidad estético-artística por conseguir la perfección formal, la sublimación del erotismo, y una dimensión más espiritual, ajena a las imperfecciones y taras que conlleva el propio desnudo. Así, el desnudo femenino se convirtió en su mayor ideal temático, donde con mayor intensidad y agudeza proyectó su concepción de la belleza⁵⁹.

⁵⁸ Ídem, pp. 117-118.

⁵⁹ MONTES RUIZ, Ramón: “Algo más que un tema en su obra: el desnudo femenino”, en *Córdoba*, Suplemento de Cultura, Córdoba, 6 de marzo de 1986, p. 23/VII. MONTES RUIZ, Ramón: “El culto a la figura femenina”, en *Mateo Inurria*, pp. 124-128.



Niña, 1912-14. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba



Ídolo eterno, 1915. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Pedro Bergillos

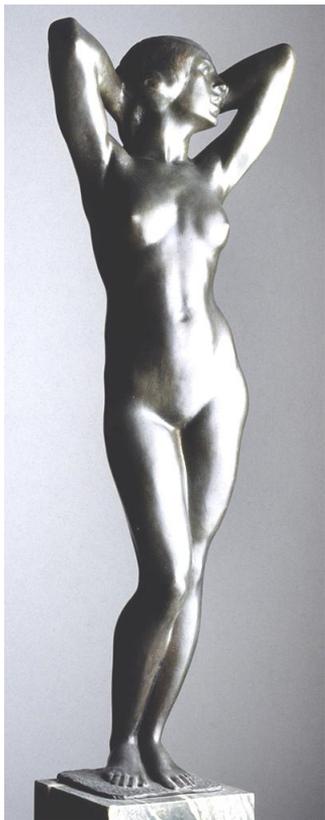
Entre las primeras y más significativas obras dentro de esta temática destacan *Niña*, 1912-14; *Ídolo eterno*, 1915; y *Deseo*, 1915⁶⁰. En esta última, problememente una de sus obras más logradas, proyectó su interés, tanto por conseguir un ideal estético femenino, como porque emergiera una expresión sensual que rompiera la frialdad de la materia, entablando una comunicación erótica con el espectador; todo ello, dentro de los límites que permiten conjugar armónicamente la belleza, el erotismo y la sugerente expresión⁶¹. *Deseo* supuso para Inurria un hito en su intento de alcanzar la sensualidad, hasta tal punto que de ella extrajo la expresión de deseo del rostro y lo empleó en otra de sus creaciones, *Sensualidad*, h. 1915⁶².

La mayoría de estas obras fueron realizadas por la personal iniciativa y deseo de Inurria. En una ocasión, cuando le preguntaron porqué no solía vender sus obras de desnudos femeninos, contestó: “... es que no las quiero vender... ¡Me gustan tanto! ¡Las acaricio con tan voluptuosa avaricia

⁶⁰ MONTES RUIZ, Ramón: “El culto a...”, *ibidem*.

⁶¹ *Ídem* p. 126.

⁶² *Ídem*, pp. 127-128.



Deseo, 1915. Museo de Bellas Artes de Córdoba.
Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba

*diariamente!... Son mías; las hice yo; me las he comprado yo a mí mismo generosamente...*⁶³. En concreto, *Sensualidad*, recibió una crítica descalificadora del catedrático de Historia del Arte Elías Tormo y Monzó que, posiblemente influido en exceso por constreñimientos morales, la calificó como uno de los errores de Inurria. Todo ello porque contenía sensualidad y expresaba placer⁶⁴.

Como podemos ver con este tipo de temática y su tratamiento, así como con las manifestaciones explícitas del escultor, tenemos claros gestos de Inurria en el sentido de sus gustos estéticos y su propia sensibilidad como persona. Esta opción será una constante en su obra, tal y como iremos viendo.

Los monumentos conmemorativos fueron otro aspecto muy interesante en la producción artística de Inurria, incluso aquellos que no llegaron a realizarse, pero de los que tenemos noticias y referencias documentales suficientes para analizarlos y considerarlos en su justo valor como gestos del escultor, especialmente en su dimensión conceptual. Tal es el caso de dos interesantes proyectos de monumentos, como el *Proyecto de Monumento a Pestalozzi*, 1912-14, en paradero desconocido, y el *Proyecto de Monumento a Rosalía de Castro*, 1913⁶⁵. En ambos, a pesar de ser encargos, y consiguientemente tener algunos

condicionamientos implícitos de ejecución, Inurria supo aportar un concepto monumental de notable originalidad.

El *Proyecto de Monumento a Pestalozzi* tuvo su origen en el deseo de Luis de Zulueta, pedagogo y profesor de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, de erigir una estatua de Pestalozzi en el patio principal de la Escuela, encargándole a Inurria el proyecto⁶⁶. El proyecto nunca llegó a realizarse, pero

⁶³ SALAVERRIA: “Artistas españoles. Mateo Inurria”, en *Plus Ultra*, Madrid, 1920. MONTES RUIZ: en *Mateo Inurria*, p. 128.

⁶⁴ TORMO, E.: “Inurria, todavía Inurria”, en *La Época*, Madrid, 6 de diciembre de 1914. MONTES RUIZ, Ramón: *ibídem*.

⁶⁵ MONTES RUIZ, Ramón: *ídem*, pp. 128-131.

⁶⁶ J.M.R.: “El Pestalozzi de Inurria”, en *La Voz de Córdoba*, Córdoba, 8 de abril de 1924. MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, p. 128.

de él tenemos descripciones e información fotográfica, lo que nos permite apreciar el concepto de monumento que Inurria concibió. Un concepto que descansa en un doble sentido iconográfico, por una parte la figura sedente del pedagogo, en actitud pensativa, y por otra la figura del hombre desnudo que simboliza al pueblo y que es representado con fortaleza pero con rasgos diluidos que contribuyen a su indefinición, pendiente aún de una educación que configurará su personalidad. La obra en sí representa al pueblo esperando las orientaciones del pensador y educador⁶⁷.



Monumento a Pestalozzi, 1912-14.
Paradero desconocido



Monumento a Rosalía de Castro,
1913. Paradero desconocido

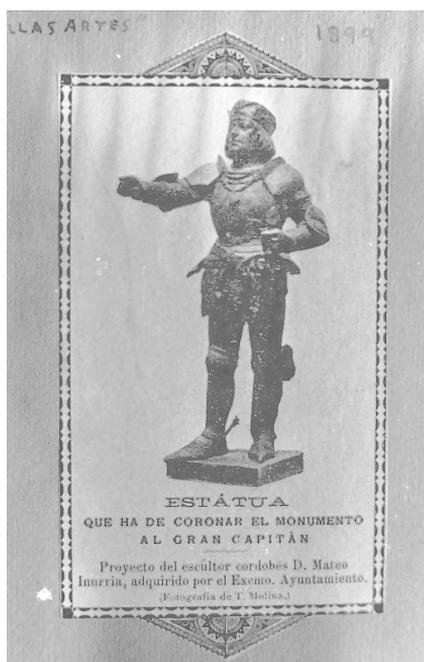
Similar destino corrió su *Proyecto de Monumento a Rosalía de Castro*, 1913, con el que participó en el concurso abierto convocado en Santiago de Compostela⁶⁸. La concepción del monumento gozaba de una notable sencillez

⁶⁷ CORDUBENIO: "En el taller de Inurria", en *La Voz de Córdoba*, Córdoba, 4 de febrero de 1924. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, 129.

⁶⁸ MONTES RUIZ, Ramón: *Monumentos de Inurria*, en Catálogo de la Exposición Mateo Inurria, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, Sala de Exposiciones

de líneas y esmerada sensibilidad en las formas. La figura sedente de Rosalía de Castro se erigía sobre un pedestal custodiado por dos figuras a ambos lados: a la derecha una madre con su hijo en brazos, representando el amor de la humilde gallega a su “meu niño”, amor maternal que Rosalía cantó en su poesía de manera incomparable; y a la izquierda la figura de un hombre desnudo sentado en el suelo, simbolizando la morriña del gallego emigrante, alejado de su patria⁶⁹. Como podemos ver, en ambos proyectos emplea fundamentalmente dos estrategias conceptuales: el empleo del simbolismo y la idealización como técnica formal. En concreto, estas líneas de trabajo serán constantes en su obra de plenitud, tal y como iremos viendo, lo que junto con la valoración del tema del desnudo femenino se convertirán en gestos de Inurria en la configuración de su personalidad e identidad de su obra.

Como hemos podido ver, los monumentos conmemorativos tuvieron una notable presencia en la labor creativa de Inurria. Curiosamente el primero de ellos fue para Córdoba, en 1895: el *Monumento a Pedro López de Alba*, médico del emperador Carlos I y de su hijo Felipe II, y fundador del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción en Córdoba. El monumento se erigió en el patio del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza que ocupó estas dependencias al ser fundado en 1847⁷⁰. Este sencillo monumento sirvió para recobrar la tradición de monumentos conmemorativos que se había parado en Córdoba un siglo antes, en 1794, con El Cristo de los Faroles, atribuido a Juan Navarro León.



Monumento al Gran Capitán
-Primer Proyecto-, 1895.
Paradero desconocido

Temporales; Córdoba, enero-febrero de 1989. MONTES RUIZ, Ramón: “Rosalía de Castro en la visión de Mateo Inurria”, en *Airiños*; Córdoba, mayo de 2001, nº 2, pp. 40-41. Z.: “¡Alerta gallegos!”, en *Diario gallego*; Santiago de Compostela, 12 de marzo de 1914.

⁶⁹ INURRIA LAINOSA, Mateo: *Memoria del monumento a Rosalía de Castro. Lema “Atenea”*; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 92, doc. 226. MONTES RUIZ, Ramón: *Mateo Inurria*, pp.130-131.

⁷⁰ BLANCO BELMONTE, MB.: “Letras y Artes. M. Rücker. M. Inurrira”, en *La Unión*; Córdoba, 1895. MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, p. 50.

El mismo año de 1895, el Ayuntamiento de Córdoba acordó, en su sesión del 29 de agosto, adquirir el *Proyecto de Monumento al Gran Capitán*, que Inurria había realizado⁷¹. Este proyecto no llegaría a realizarse y de él escasos datos tenemos, si bien, existe una fotografía de una publicación sin referencias que el escultor conservó en su archivo personal. La imagen que nos ofrece es muy diferente a monumento que finalmente se erigiría, si bien presenta algunos rasgos propios de la tendencia estética que Inurria perseguía, en la que era destacable el hieratismo y la serenidad, que contribuían a dotar la figura de una cierta dignidad de personalidad. La figura el Gran Capitán estaba concebida erguida, con armadura y levantando la espada; todo un concepto escultórico y conmemorativo de escaso poder simbólico y connotativo; o dicho de otro modo, una imagen sin personalidad.

Sin embargo, algún tiempo después, en 1909, presentó un segundo proyecto, que el Ayuntamiento de Córdoba en nombre de la Comisión Ejecutiva para la erección del monumento al Gran Capitán, aceptaba la oferta de Inurria de realizar el nuevo proyecto, del cual tenemos más información a través de la prensa, fotografías, y la *Memoria del Monumento al Gran Capitán*, presentada por el escultor⁷². Este segundo proyecto, aunque completamente diferente al anterior, guarda ya una gran similitud en cuanto a concepto compositivo con el que realizaría en 1915. Como ya hemos indicado, se han conservado elementos documentales suficientes para conocer cuál era el concepto y la intencionalidad creativa de Inurria; es decir su gesto como creador. La obra proyectada reflejaba el deseo de que fuera una figura ecuestre y no erguida como había concebido en el primer proyecto, ya que la figura ecuestre tiene una mayor connotación de solemnidad que no tiene la erguida. Por otra parte el personaje iría ataviado con armadura, que igualmente contribuía a la imagen de guerrero que se pretendía presentar. La propia postura del caballero es erguida y a la vez serena; a ello contribuye su mirada al frente, al infinito, como sugiriendo que sigue unos designios ajenos a él mismo.

Este proyecto está dotado ya de un concepto compositivo, simbólico y estético de mayor fuerza. Además, debido a que se demoró algunos años, dio lugar a que Inurria, ilusionado con el proyecto para su ciudad, y sobre un personaje que le había fascinado, realizase estudios más profundos de

⁷¹ Oficio del Ayuntamiento de Córdoba a Mateo Inurria Lainosa. Córdoba, 10 de septiembre de 1897, MBAC, AMIL, álbum III, p. 25, doc. 38. MONTES RUIZ, Ramón: *idem*, p. 57.

⁷² PANTORBA, Bernardino de: *El escultor...*, p. 41. MONTES RUIZ, Ramón: *Monumentos de Inurria...* MONTES RUIZ, Ramón: "El Monumento al Gran Capitán. Segundo Proyecto", en *Mateo Inurria*, pp 97-100.

documentación y composición sobre aspectos formales del atuendo, del pedestal, y de las figuras que lo componían.



Monumento al Gran Capitán
-Segundo Proyecto-, 1909.
Paradero desconocido

Además de la propia escultura, el pensamiento e intencionalidad de Inurria lo conocemos por un borrador de Memoria, en la que, junto con otros aspectos programáticos manifiesta su deseo de que el monumento refleje en la materia algo del espíritu del personaje; por lo que más que un retrato físico, será “la síntesis gráfica de su vida, de sus hechos, en una palabra, de su espíritu”⁷³. A este primer borrador le seguirían otras dos, uno con el título *Proyecto Primitivo del Monumento al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba*⁷⁴ y otro con el título *Descripción del Monumento al Gran Capitán en la ciudad de Córdoba*⁷⁵, en los que es muy explícito en la justificación y descripción del proyecto.

Las iniciativas anteriores de erigir un monumento al Gran Capitán habían quedado en la memoria, pero la idea lanzada por el capitán de Infantería Antonio García Pérez de erigir el monumento en 1909, volvió a retomarse en 1915, al llegar la celebración del cuarto centenario de la muerte de Gonzalo Fernández de Córdoba⁷⁶. Se constituyó en Córdoba una Comisión Organizadora para levantar

⁷³ Cuatro cuartillas mecanografiadas con el borrador de la *Memoria del Monumento al Gran Capitán*, sin fecha, hacia 1909. MBAC, AMIL, Carpeta “Dibujos de la Catedral”, doc. 6.1.2. MONTES RUIZ, Ramón: *Mateo Inurria...*, p.97.

⁷⁴ Proyecto Primitivo del Monumento al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba; Córdoba, 14 de mayo de 1909; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 51, doc. 94. MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, pp. 98-99.

⁷⁵ Descripción del Monumento al Gran Capitán en la ciudad de Córdoba. Sin fecha, hacia 1909. MBAC, AMIL, Álbum III, p. 51, doc. 95. MONTES RUIZ, Ramón: *Ídem*, pp. 99-100.

⁷⁶ GARCÍA PÉREZ, A.: “Gonzalo Fernández de Córdoba”, en *Diario de Córdoba*; Córdoba, 2 de enero de 1909. INURRIA, M.: “Otra adhesión, en *Diario de Córdoba*; Córdoba, 6 de enero de 1915. Carta de Antonio García Pérez a Mateo Inurria; Málaga, 17 de febrero de 1917; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 110, doc. 288. MONTES RUIZ, Ramón: “Tercer proyecto del monumento al Gran Capitán. La larga espera”, en *Mateo Inurria*, pp. 144-156.

el monumento, de la que Manuel Enriquez Barrios, alcalde de Córdoba y director de la Real Academia fue el presidente de la Junta Ejecutiva, siendole encargado el nuevo proyecto a Mateo Inurria el 13 de febrero de 1915⁷⁷.

La Comisión Organizadora realizó una intensa labor de captación de ayudas económicas para sufragar el monumento, cuyo coste ascendía a cien mil pesetas. En la prensa local, se desarrolló un auténtico alud de artículos sobre el Gran Capitán, intentando apoyar la idea de erigir el monumento. Sin embargo, a pesar de ello no se consiguió el dinero suficiente, por lo que el 1 de marzo de 1915 se iniciaron las obras para la construcción del pedestal del monumento que a mediados de 1917, los cordobeses pudieron ver, aunque sin la figura ecuestre⁷⁸.

El tiempo pasaba y, tanto la Junta Ejecutiva como el propio Inurria, fueron el objetivo de las insidias; a una por su incapacidad de conseguir ayudas y al escultor por su falta de generosidad al no querer terminar el monumento hasta que no se le pagase lo pactado. Hay incluso referencias a este hecho en las que se le ha seguido recordando como “un hombre muy apegado al dinero”⁷⁹. Durante todos estos años, Inurria se sintió víctima de los insidiosos que en vez de contribuir a la búsqueda de recursos, se dedicaron a cultivar sus propias y vanas personalidades cordobesistas.

En estos años de espera, Inurria se sintió víctima de los calumniadores e insidiosos, y en este clima tan negativo llegó a manifestar en una entrevista: *“Me consuela el viejo refrán de que nadie es profeta en su tierra; y que aunque no aspiraba a tanto, tengo que afirmar, como tributo a la justicia, que la reputación mayor o menor, de que hoy disfruto, se debe más al extraño aplauso, que al aliento de los propios”*. / *“Quede, sin embargo, sentado, que tuve ocasión e indicaciones para irme a Madrid, mucho antes de cuanto lo hice; no obstante lo cual, por amor a Córdoba y a la propia labor inacabada, retardé cuanto pude esta ausencia, que yo presenté definitiva, sin que por eso mi cariño a la ciudad se enervara en lo más mínimo, pues estos sentimientos con la patria, son al modo de los disgustos familiares, que sólo sirven en definitiva para hacer más fuerte el cariño de los hijos”*⁸⁰

⁷⁷ Contrato suscrito por Manuel Enriquez Barrios y Mateo Inurria Lainosa; Córdoba, 13 de febrero de 1915; MBAC, AMIL, Carpeta “Dibujos de la Catedral”, doc. 6.3. MONTES RUIZ, Ramón: *Mateo Inurria*, p. 145.

⁷⁸ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 147.

⁷⁹ Según opinión de Rafael Castejón y Martínez de Arizala, recogida en MARQUEZ CRUZ, F. S.: *Memorias de Córdoba*; Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Temas andaluces; Córdoba, 1985, p. 34. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 147-148.

⁸⁰ ANÓNIMO: “Un rato de charla con Mateo Inurria”, en *La Voz de Córdoba*; Córdoba, 3 de julio de 1923. MONTES RUIZ, Ramón; ídem, p. 148.

Estas frases denotan el dolido sentimiento de injusta incomprensión por parte de su tierra natal. El proyecto de monumento, iniciado en 1897, en el que había dedicado un gran esfuerzo, tanto en su estudio y diseño; que rehizo en 1909 y volvió a rehacer en 1915, reduciendo su coste a la mitad, se encontraba ahora en la necesidad de realizar la fundición de la figura ecuestre, única pieza que faltaba, y para la que él no disponía de recursos suficientes para afrontarla si no era cobrando el resto de lo contratado.

Inurria llegó a decir con dolor: *“He puesto en ella un gran cariño y mucha pasión, porque era para Córdoba y porque se trataba de reproducir a un gran patricio, menos glorificado de lo que indudablemente se merece. Le he dedicado a esta estatua mucho estudio, primero, y un gran esfuerzo después. Por eso sentía más este incomprensible abandono de la ciudad, que yo pude estimar en algún momento sacrificio de este homenaje debido al glorioso cordobés, como desproporcionada hostilidad a mi persona”*.⁸¹

Es sintomático de la personalidad de Inurria, el que en estos años de incomprensión, dolor, y agresión a su dignidad, siguiera pensando en su tierra. Fue entonces cuando gestó la noble idea de modelar para Córdoba la figura de Luis de Góngora, otro de sus notables hijos, manifestando así al periodista que lo entrevistaba: *“Para que rectifique usted estos temores de desamor a Córdoba por mi parte, quiero decirle que hace ya mucho tiempo, acaricio la idea de hacer una estatua con todo mi cariño y con toda reverencia, a uno de los más ilustres cordobeses, el poeta Góngora, para que se emplace... en cualquier parte; donde quiera que sea, la justa universalidad de su fama hallará admiradores que conviertan su monumento en capilla de artísticas reliquias. Y así habré pagado yo este nuevo modesto tributo a las glorias más universales de mi patria chica”*.⁸²

Finalmente, en 1923, gracias a las gestiones del alcalde Patricio López y González de Canales, el Ayuntamiento de Córdoba se hizo cargo de la suma que restaba por pagar del presupuesto adeudado desde 1917, con lo que se procedió a la fundición de la figura ecuestre que completaría el monumento.⁸³

La estatua llegó a la estación de ferrocarril de Córdoba el 16 de octubre de 1923⁸⁴ y el monumento se inauguró el 15 de noviembre, en un brillante acto que

⁸¹ ANÓNIMO: *Ibidem*. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

⁸² ANÓNIMO: *Ibidem*. MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.

⁸³ VOLUNTADE, C.: “Glosas ciudadanas. La estatua del Gran Capitán”, en *Córdoba Libre*; Córdoba, 12 de julio de 1923. ANÓNIMO: “La estatua del Gran Capitán. Hay que organizar festejos”, en *El Sol*; Madrid, 11 de octubre de 1923. MONTES RUIZ, Ramón: *ídem*, pp. 148-49.

⁸⁴ ANÓNIMO: “La estatua del Gran Capitán”, en *La Voz de Córdoba*; Córdoba, 17 de octubre de 1923. ANÓNIMO: “Un hombre célebre en Córdoba. ¡Ya llegó el Gran Capitán!

contó con la presencia de los infantes don Fernando, duque de Mompensier, y doña Luisa Francisca de Orleans, el obispo, el general Bermudez de Castro y la marquesa del Mérito, así como numerosas personalidades. En el acto también participaron destacamentos de los regimientos de Infantería: Ceriñola, Garellano, La Reina y Sagunto, así como un escuadrón de la Guardia Civil y una batería de Artillería del Cuarto Regimiento Pesado⁸⁵. El recién inaugurado monumento permaneció poco tiempo en su emplazamiento inicial, en el cruce de las actuales Avenida de los Tejares y Avenida del Gran Capitán; el Ayuntamiento lo trasladó a la Plaza de las Tendillas, en 1927, donde se encuentra desde entonces⁸⁶.



Monumento al Gran Capitán
-Tercer Proyecto-, 1915, en su
primer emplazamiento,
tras ser inaugurado
el 5 de noviembre de 1923

El largo tiempo que transcurrió entre el primer proyecto y el definitivo determinó que Inurria, entregado en ilusión al estudio del tema realizara una profunda investigación sobre la armadura que el caballero llevaría. Prueba de ello son los numerosos bocetos que tomó de diversos caballeros yacentes de sepulturas renacentistas, así como arneses y espadas. Demostró ser un creador muy documentado a la hora de componer su obra, lo cual es todo un gesto de su rigor histórico y su entrega ilusionada en sus proyectos. Junto con el alarde de rigor y documentación histórica, en esta obra se aprecian algunas de las características gestuales distintivas de Inurria: hieratismo, frontalidad, serenidad, idealismo y alejamiento del histrionismo tan presente en numerosas figuraciones monumentales.

Si este *Monumento al Gran Capitán* tuvo una gestación ilusionante y a la vez desalentadora y dolorosa, no menos lo fue el *Monumento a Antonio Barroso y Castillo*⁸⁷. En 1916 se promovió en Córdoba la erección de un monumento al

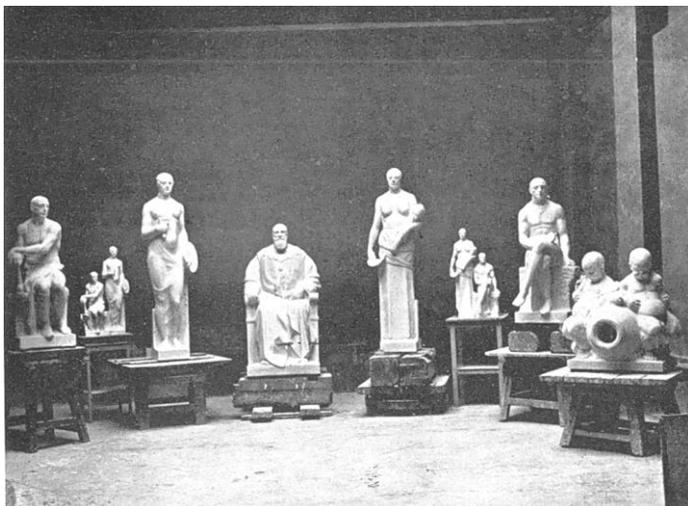
en *La Voz de Córdoba*; Córdoba, 18 de octubre de 1923. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, p. 149.

⁸⁵ ANÓNIMO: "El Monumento al Gran Capitán", en *ABC*, Madrid, 16 de noviembre de 1923. MONTES RUIZ, Ramón: íbidem.

⁸⁶ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 150.

⁸⁷ MONTES RUIZ, Ramón: "Lo efímero de lo grandioso", en *Mateo Inurria*, pp. 167-181.

político cordobés Antonio Barroso y Castillo, encargándose a Mateo Inurria su proyecto. Al igual que en el caso anterior, Inurria de volcó en el proyecto, entre otras cosas por su amistad con Antonio Barroso, al que unía una gran amistad, e incluso fue su padrino de boda. También fue un proyecto muy riguroso en su estudio y composición definitiva, de lo que han quedado muestras a través de planos, dibujos y borradores de presupuestos. El proyecto definitivo contaba con una grada sobre la que se levantaba un amplio pedestal en cuyo centro se situaba la figura sedente de Antonio Barroso y a sus lados cuatro alegorías de Las Bellas Artes y La agricultura, erguidas; y La Industria y El Comercio, sedentes. En todas las figuras, y en especial en las alegorías es donde más se aprecia la intención de Inurria de aplicar tres ideas que bullían en su mente creadora y su gusto estético: el desnudo, la estilización y el hieratismo.

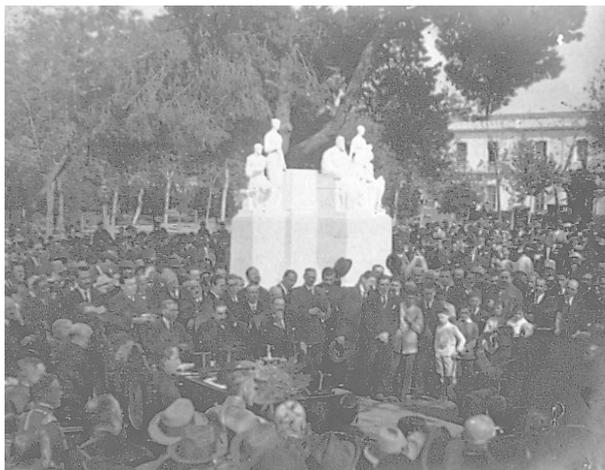


Esculturas del *Monumento a Antonio Barroso*
en el taller de Mateo Inurria, 1918

El monumento se inauguró el 24 de octubre de 1918, y emplazado en los Jardines de la Agricultura de Córdoba⁸⁸; sin embargo su vida sería muy corta, el 17 de febrero del año siguiente, unos agresivos incontrolados surgidos de una manifestación anticaciquil que recorrió la ciudad, destruyó el monumento⁸⁹.

⁸⁸ PANTORBA, Bernardino de: *El escultor...*, p. 38. MONTES RUIZ, ídem, p. 176.

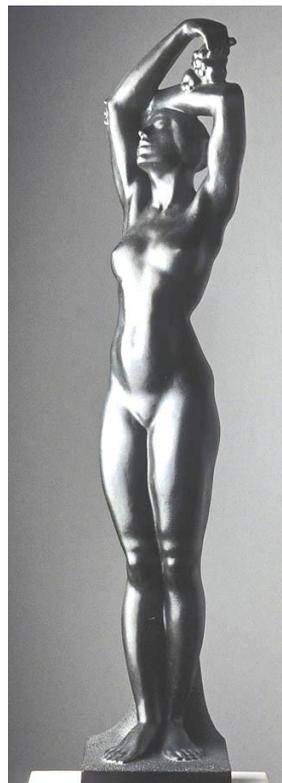
⁸⁹ ANÓNIMO: “Desórdenes en Córdoba. Una manifestación. El Círculo Mercantil apedreado. Contra el monumento a Barroso. Cargas y detenciones”, en *El Liberal*; Madrid, 18 de febrero de 1919. ANÓNIMO: “El pueblo de Córdoba apedrea la estatua de Barroso y le quita la cabeza” en *La Tribuna*, 18 de febrero de 1919. ANÓNIMO: “En Córdoba. La muchedumbre derriba el monumento a Barroso”, en *El Sol*, Madrid, 18 de febrero de 1919. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, pp. 176.177



Inauguración del *Monumento a Barroso* el 24 de octubre de 1918, en los Jardines de la Agricultura

Inurria, en la soledad de su dolor, e inmerso en las críticas injustas por la demora en el *Monumento al Gran Capitán*, debió pasar momentos de desesperanza. Su reacción ya antes la mencionamos en relación su obra *La mina de carbón*, como fruto de su conciencia social. Estos gestos dibujan la semblanza de un hombre de gran humildad, sencillez y respeto; un hombre cuya mente y personalidad estuvieron a un nivel de gran altura ética y social, por encima del dolor, de la indignación y de las tendenciosas y oportunistas críticas a su alrededor se daban⁹⁰.

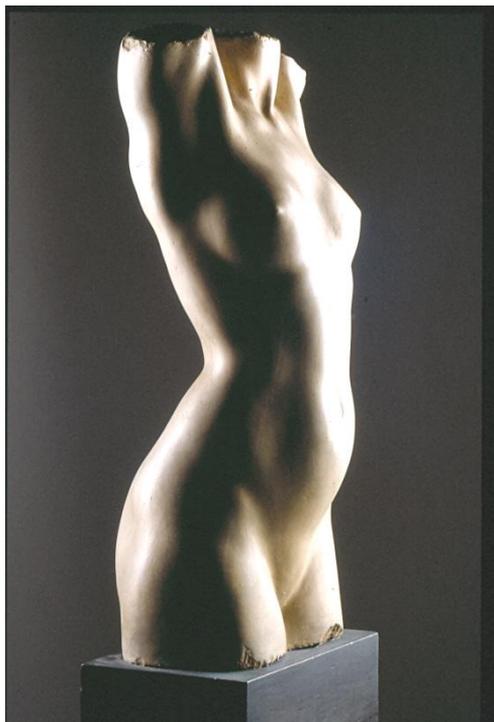
Tal vez, intentando refugiarse en sí mismo, en sus gustos personales y en sus deseos, se dedicó a la creación de dos desnudos verdaderamente emblemáticos en su obra: *La Parra* y *Forma*, ambos de 1920, y unidos bajo un mismo concepto estético y formal; de hecho *Forma* es la simplificación y sublimación de *La Parra*. Son la culminación del desnudo femenino, tal y como lo concebía y deseaba Inurria: serenidad, equilibrio, sutileza en las formas, idealización, elegante erotismo; todo un claro gesto técnico, temático, estético y conceptual muy personal de Inurria⁹¹. En realidad, se buscar en sus más íntimos deseos y en su trabajo la tranquilidad que ansiaba después de unos años que le



La Parra, 1920.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.
Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba

⁹⁰ MONTES RUIZ, Ramón: ídem, pp. 180-181.

⁹¹ MONTES RUIZ, Ramón: ídem, pp. 187-189.



Forma, 1920.

Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Foto: Museo de Bellas Artes de Córdoba

sumergieron en amarguras, como los casos que hemos mencionado del *Monumento al Gran Capitán*, el *Monumento a Barroso*, así como la pérdida de la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 y el fallido y polémico *Proyecto de Monumento a Cervantes*, 1916.

La buena suerte volvió a llenar su vida, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, su obra *Forma* fue premiada con la Medalla de Honor⁹², el máximo reconocimiento que un artista podía obtener en España. Las palabras que pronunció al final de la fiesta en su honor que se celebró el 14 de julio en el Hotel Ritz de Madrid, son muy elocuentes de su estado de ánimo, ya recuperado de las pasadas amarguras: “*Gracias, gracias a todos, estoy muy contento. Estos momentos compensan las amarguras de la vida artística y quedan esculpidos en el alma para siempre...*”⁹³.

4. Sus últimas obras como un gesto testimonial o testamento artístico.

Tras estos momentos de recuperación anímica, tanto en lo personal como en lo artístico, que supusieron un afianzamiento en sus ideas estéticas, entró en lo que podríamos llamar la plenitud de toda vida creativa. Le siguieron tres años en los que depuro su estilo y lo afianzó con obras que son verdaderos gestos de su personalidad. En 1921 realizó el grupo *Cristo Redentor*, para el Mausoleo de

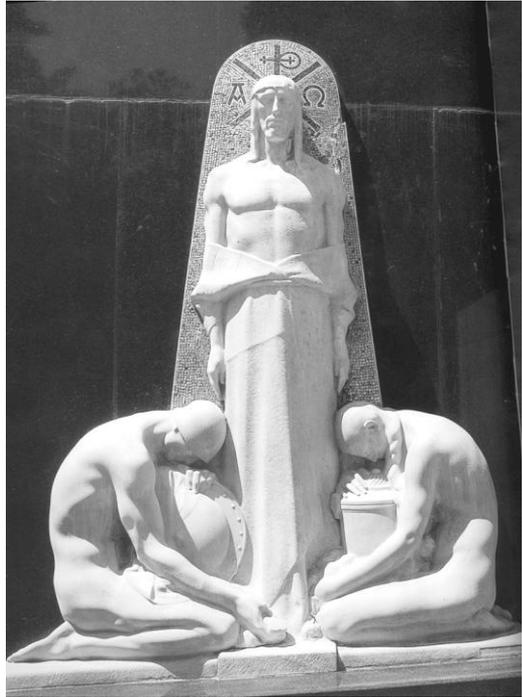
⁹² PANTORBA, Bernardino: *Historia crítica...*, p. 146. ANÓNIMO: “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 26 de junio de 1920. ANÓNIMO: “La Medalla de Honor”, en *El Mundo*, Madrid, 26 de junio de 1920. ANÓNIMO: “La Medalla de Honor”, en *El Sol*, Madrid, 26 de junio de 1920. PERDREAU: “La Medalla de Honor. Triunfo de Mateo Inurria”, en *La Acción*, Madrid, 26 de junio de 1920. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, p. 190.

⁹³ BLANCO CORIS, J. “Arte y artistas. El homenaje a Mateo Inurria”, en *Heraldo de Madrid*, 15 de julio de 1920.

Ángel Vélaz, que su hermano Agustín Inurria Lainosa, arquitecto emigrado a Argentina, realizó en el Cementerio de La Recoleta de Buenos Aires⁹⁴. Esta obra está expresando los parámetros estéticos y técnicos en los que Inurria concibe la escultura: serenidad, hieratismo, simbolismo, simetría, y una técnica depurada de sutil tratamiento de las superficies; pretende evocar simbólicamente las ideas a través de las formas.

El grupo está formado por tres figuras: en el centro, erguido de manera hierática aparece Cristo Redentor; y a ambos lados, dos figuras desnudas arrodilladas. Cristo presenta los ojos cerrados y los brazos caídos, así como la túnica caída en su cintura dejando desnudo el torso, produciendo una sensación de absoluta entrega, de aparición majestuosa, una clara síntesis de divinidad y humanidad. Las figuras que a sus pies se arrodillan simbolizan el dolor de las luchas humanas: el guerrero que apoya su cabeza sobre una rodela y sostiene una espada, simbolizando la guerra; y la mujer que se apoya sobre una urna y sostiene un ramo de flores, simbolizando el recuerdo.⁹⁵

El valor escultórico de Inurria tuvo un nuevo reconocimiento cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico de número en su sesión del 28 de noviembre de 1921, a propuesta de los académicos y escultores: Aniceto Marinas, Miguel Blay y Miguel Ángel Trilles. El acto de recepción como nuevo académico se celebró el 26 de marzo de 1922⁹⁶.



*Cristo Redentor -Mausoleo a Ángel Vélaz-,
Cementerio de La Recoleta,
Buenos Aires (Argentina)*

⁹⁴ MONTES RUIZ, Ramón: "El mármol. Entre lo efímero y lo eterno", en *Mateo Inurria*, pp. 194-197.

⁹⁵ PANTORBA, Bernardino de: *El escultor...*, p. 50. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p.196.197.

⁹⁶ MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 197-198.



Mateo Inurria junto a Mariano Benlliure el día de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 26 de marzo de 1922

*“Labor que he llevado a efecto siempre con gran temor y desconfianza, quedando más descontento que satisfecho del resultado; pero hecha, sí, con la fe firmísima de que el trabajo, lejos de ser un castigo, es un consuelo, y lo único que ennoblece la vida y puede llevarnos a las máximas satisfacciones”*⁹⁷. Estas palabras nos muestran a una persona con un gran concepto del trabajo, cierta humildad y exigente consigo mismo; características personales que siempre manifestó.

Narciso Sentenach fue el encargado de pronunciar el discurso de presentación del nuevo académico, haciendo una síntesis de su vida artística y elogiando su obra⁹⁷. Mateo Inurria, como muestra de su actividad artística entregó a la Academia su obra *Ensueño*, que desde ese momento se conocería como *Mi discurso en mármol*; gesto con el que recobraba costumbres académicas pasadas según las cuales se eximía a los artistas de discursos alejados de su propia actividad y a cambio presentaran en el acto de ingreso una obra propia como muestra de su actividad⁹⁸.

En su escueto discurso, de apenas dos hojas, Inurria hizo una referencia elocuente a su trabajo y que supone un gesto expresivo clarificador de su pensamiento:

⁹⁷ SENTENACH, Narciso e INURRIA, Mateo: *Discurso de presentación del académico electo Sr. Mateo Inurria Lainosa, leído en su recepción pública por el Ilmo. Sr. D. Narciso Sentenach con la contestación del Sr. Inurria, el 26 de marzo de 1921*, Edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mateu Artes Gráficas, S.A., Madrid, 1922. ANÓNIMO: “En la Academia de Bellas Artes. Recepción de Mateo Inurria”, en *El Mundo*, Madrid, 27 de marzo de 1922. PERDREAU: “En la Academia de Bellas Artes. Recepción de Mateo Inurria”, en *La Acción*, Madrid, 27 de marzo de 1922. PANTORBA, Bernardino de: *El escultor...*, p. 23. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 198.

⁹⁸ SENTENACH, Narciso e INURRIA, Mateo: Íbidem. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, pp. 198-199.

⁹⁹ SENTENACH, Narciso e INURRIA, Mateo: p.21. MONTES RUIZ, Ramón: Ídem, p. 200.

Ensueño nos recuerda a *¡Mujer!*, su obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, aunque se aprecian algunas diferencias en los rostros, la definición de volúmenes, la concepción temática y la intencionalidad expresiva. El propio título de la obra es toda una definición de la actitud formal, la expresividad y el simbolismo que contiene. Inurria emplea el propio título en un doble sentido: por un lado haciendo referencia a la actitud formal y a la expresividad de la obra, ya que ésta representa a una mujer en actitud pensativa, ausente, ensimismada en sus sueños, es decir ensoñando despierta; y por otro lado, presenta la belleza de una mujer idealizada que constituye en sí misma un verdadero ensueño¹⁰⁰.



Ensueño -Mi discurso en mármol-, 1922.
Museo de Bellas Artes de Córdoba. Foto: Pedro Bergillos

Tal como antes indicamos, a partir de 1920, Inurria entra en un periodo de ensimismamiento, plenitud y éxito, realizando todo un conjunto de obras que responden a lo que él persigue en el arte y con lo que se siente feliz. En cierta forma podemos entender que sus últimas obras son un verdadero testamento artístico, un auténtico gesto de explicitación de su pensamiento estético y escultórico.

¹⁰⁰ MONTES RUIZ, Ramón: *Ibidem*.



Crisálida, 1923.
Casino de Madrid. Foto del autor



Coquetería, 1923.
Casino de Madrid. Foto del autor

En el año 1923, último año en el que Inurria trabajaría, terminó el encargo que en 1919 le había hecho el Casino de Madrid para su sede social; se trataba de un grupo conocido como *Las tres edades de la mujer*, que estaba formado por tres desnudos femeninos denominados *Crisálida*, *Coquetería* y *Flor de granado*; y representaban los tres momentos más interesantes de la vida de la mujer¹⁰¹.

Las tres edades de la mujer supone para Inurria la culminación de un ideal temático: el desnudo femenino. Desde sus comienzos como escultor, y de forma continuada, desarrolló la representación del desnudo femenino como una clarísima preferencia temática, y con una gran calidad técnica. Con esta obra se le ofrecía la oportunidad de realizar lo que sería la culminación del desnudo femenino salido de sus manos.

Y si el desnudo femenino había tenido en esta última obra una culminación ejemplar, es curioso que el otro tema en el que Inurria trabajaría sería en el religioso, era como una extraña premonición de su cercana muerte, tal y como

¹⁰¹ MONTES RUIZ, Ramón: “El desnudo y el símbolo. La sutil síntesis”, en *Mateo Inurria*: Ídem, pp. 207-212.



Flor de granado, 1923.
Casino de Madrid. Foto del autor

veremos; una especie de acercamiento a sus creencias religiosas, que por azar del destino se convertiría en preparatoria de lo que el destino le preparaba.

Que Inurria era católico, al menos formalmente, era evidente. Sus padres, Mateo Inurria Uriarte y Vicenta Lainosa Corcolla, contrajeron matrimonio católico en la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Aguas Santas, el 22 de abril de 1860¹⁰². Su primer hijo fue Mateo, nació el 25 de marzo de 1867, siendo bautizado en la Iglesia Parroquial de San Andrés el 31 de marzo de ese año, y recibiendo el nombre de Mateo Vicente Francisco de San Dimas¹⁰³. Igualmente conocemos que contrajo matrimonio religioso católico el 14 de enero de 1891 con la cordobesa María Luisa Serrano Crespo, en la Iglesia Parroquial de San Andrés¹⁰⁴.

Junto con los anteriores datos conocemos igualmente su amistad con el canónigo magistral cordobés, Manuel González Francés, especialmente a partir de 1896-97, con motivo de la restauración del Santuario y Humilladero de Nuestra Señora de la Fuensanta, a iniciativa de González Francés y el Cabildo Catedralicio, y en el que participó activamente Mateo Inurria, especialmente en la talla del nuevo Pocito y la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta que coronaba el herraje del pescapozo y que hoy se encuentra desaparecida. Esta buena relación entre González Francés e Inurria daría lugar una nueva creación escultórica del artista *Dejad que los niños se acerquen a mí*, para la fachada de la nueva Escuela Asilo de la Infancia creada en la calle Gondomar, hoy ocupada por el Colegio “La

¹⁰² Partida de matrimonio de Mateo Inurria Uriarte y Vicenta Lainosa Corcolla. Archivo de Santa María de Aguas Santas, Libro de Matrimonios nº 12, p. 29. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, p. 14.

¹⁰³ Partida de Bautismo de Mateo Inurria Lainosa, expedida en Córdoba el 15 de enero de 1917, en la parroquia del Apóstol San Andrés; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 2. MONTES RUIZ, Ramón: ídem, p. 16.

¹⁰⁴ Ver nota 26. Certificado de matrimonio...

Milagrosa”. De igual manera es conocida la colaboración de Inurria con el Padre Pueyo en la restauración de la Iglesia de San Pablo.

Queda a nuestro parecer claro que Inurria fue un artista de convicciones religiosas, si bien no sabemos hasta qué punto estas convicciones se proyectaron en prácticas religiosas asiduas. Nos queda claro, por tanto, que junto con el cumplimiento de sacramentos católicos como el bautismo o el matrimonio, además colaboró activamente en actividades religiosas como la Escuela Asilo de la Infancia y la restauración de la Iglesia de San Pablo, como hemos indicado. Junto a ello no podemos pasar por alto la numerosa relación de obras de tipo religioso, algunas por encargo y otras por iniciativa propia que realizó a lo largo de toda su vida artística y que sobrepasan la veintena. A manera de recuerdo citaremos las más relevantes, como: la ya antes mencionada *Ángel orante*, h. 1882, para la fachada de la capilla del cementerio del pueblo cordobés de Montoro; el *Sepulcro de Rafael Molina Sánchez “Lagartijo” y su esposa*, entre 1884-85; *Cristo en el desierto*, 1891; *Vivo sin vivir en mí*, 1893; *Dejad que los niños se acerquen a mí*, 1901; y la anteriormente tratada *Cristo Redentor* para el Mausoleo a Ángel Vélaz, 1921.

Las tres últimas obras que esculpiría en su taller de la Glorieta de Quevedo en Madrid serían religiosas. La primera de ellas *Cristo atado a la columna*, 1923; encargado por María de la Paz y Concepción Arano para una capilla de nueva planta que ellas encargaron al arquitecto Teodoro Anasagasti Algán, en la iglesia parroquial de Santa María de Guernica¹⁰⁵. Se trata de la única talla en



Cristo atado a la columna, 1923.
Iglesia de Santa María,
Guernica (Guipúzcoa)

¹⁰⁵ ARANO, M. D. de: *En Guernica se encuentra el auténtico Cristo de Inurria*, en *El Correo Español-El Pueblo Vasco, Bilbao*, 8 de marzo de 1975, nº 25. URIARTE, C. de: *Estudio de Santa María de Gernica sus altares e imágenes*; Editorial Alexpuru, S.A., Zamudio, Bilbao, 1976. MONTES RUIZ, Ramón: “Mateo Inurria. Atisbos de un imaginero perdido”, en *Semana Santa, 1996, La Rambla*; *La Rambla*, 1996, pp. 33 a 37. MONTES RUIZ, Ramón: “Entre lo divino y lo humano, la resignación”, en *Mateo Inurria*, pp. 212-215.

madera de Inurria, de ahí su peculiaridad e interés. La imagen de Cristo está representada con un gesto muy propio en las obras de Inurria, destacando la serenidad, la humildad, y la resignación.

Finalmente realizaría dos obras de tema religioso para la fachada del cementerio madrileño de Nuestra Señora de la Almudena: *Cristo del Perdón* y *San Miguel Arcángel pesando las almas*; la primera se colocó en el frontal de la fachada y la segunda en la cara interior de la fachada. Esta última quedó pendiente de terminar a falta de algunos retoques¹⁰⁶. Estéticamente, ambas son un claro gesto del camino que Inurria pretendía seguir dentro de una valoración de la estilización como forma expresiva y representativa.



Cristo del Perdón, 1923.
Fachada del Cementerio de
Nuestra Señora
de la Almudena, Madrid



San Miguel Arcángel pesando las almas,
1923. Parte posterior de la fachada
del Cementerio de Nuestra Señora
de la Almudena, Madrid

¹⁰⁶ MONTES RUIZ, Ramón: "Las últimas creaciones", en *Mateo Inurria*, pp. 215-222.

El uno de enero de 1924 se sintió indispuerto y ya nunca volvería a su taller en la Glorieta de Quevedo, falleciendo de una angina de pecho el 21 de febrero en su nueva casa, “Villa Udia”, en Chamartín de la Rosa, a las afueras de Madrid, siendo enterrado en el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena. Terminaba así una vida dedicada al arte escultórico, distinguiéndose por la calidad técnica, hieratismo, frontalidad, serenidad, idealismo y alejamiento del histrionismo y efectismo tan presente en numerosas creaciones de la época. Como persona fue reservado, trabajador, honesto, alejado de los actos sociales e inmerso en su trabajo. Su obra siguió sus gustos estéticos y nunca estuvo al servicio del oportunismo de las modas y las corrientes imperantes. Ante todo, fue un hombre sincero consigo mismo y con el arte.

E quando los franceses e el Gran Capitán se desavinieron sobre la partición del reyno de Nápoles, fueron trocados algunos destos caballeros, e los dieron por otros que de la parte francesa estaban presos en poder del Gran Capitán.

G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas y Quincuagenas*.
Real Academia de la Historia, t. I, p. 259. Madrid, 1983.

