

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
A. JAÉN MORENTE

III

CRISIS Y MODERNIDAD EN EL
PERÍODO DE ENTREGUERRAS:
LOS AÑOS VEINTE

I CENTENARIO DEL BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
1922-2022

CRISIS Y MODERNIDAD EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS: LOS AÑOS VEINTE



FERNANDO LÓPEZ MORA
COORDINADOR


DE CIENCIAS
BELLAS LETRAS
NOBLES ARTES
REAL ACADEMIA
DE CÓRDOBA
1810

2022

FERNANDO LÓPEZ MORA
COORDINADOR

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA

2022

FERNANDO LÓPEZ MORA
Coordinador científico

**CRISIS Y MODERNIDAD EN EL
PERÍODO DE ENTREGUERRAS:
LOS AÑOS VEINTE**

**REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA**

2022

CRISIS Y MODERNIDAD EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS:
LOS AÑOS VEINTE

(Colección A. *Jaén Morente III*)

Coordinador científico: Fernando López Mora

Portada: Charleston dance contest in front of St. Louis City Hall,
13 November 1925. Photograph, 1925. Missouri Historical Society
Photographs and Prints Collection. Groups. N01603

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles
Artes de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-126228-8-1

Dep. Legal: CO 2152-2022

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.

PANORAMA ARTÍSTICO EN CÓRDOBA DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA

Ramón Montes Ruiz
Historiador del Arte

A lo largo de cualquier época histórica, y especialmente si no sobreviene una catástrofe profunda que altere la convivencia, como es el caso de una guerra, la vida artística continúa, por lo que cualquier periodo tiene sus propias singularidades artísticas. En ello concurren varios factores: la propia iniciativa de los artistas, la existencia de una sociedad proclive y demandante de obras artísticas, una situación económica que lo favorezca, y unas instituciones que faciliten y favorezcan todo lo anterior. A lo largo de los años veinte, y en concreto durante la Dictadura de Primo de Rivera, en el ámbito artístico cordobés se dieron estos factores. Lo que determinó que el arte cordobés dejara una importante huella en su arquitectura, en su escultura y en su pintura. Intentaremos hacer un seguimiento de ese panorama artístico a través de los edificios más importantes que se construyeron en ese periodo, en los escultores que embellecieron la ciudad con sus obras, y del pintor que más trascendió en el *imaginario colectivo*.

Tras un periodo en el que se han venido desarrollando una estética arquitectónica modernista y regionalista, en torno a 1915, comienza a aparecer una nueva generación de jóvenes arquitectos que vendrán a dar un giro en los gustos estéticos. Entre ellos están Fernando García Calleja, Francisco Azorín Izquierdo y Félix Hernández Giménez. Aunque sus aportaciones se van dando en fechas diferentes, lo que les une son las ideas propugnadas por el VI Congreso Nacional de Arquitectos de 1915, celebrado en San Sebastián, del 12 al 19 de septiembre¹. En

¹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Del Neoclásico a nuestros días", p. 358, en *Córdoba y su provincia*, Tomo III, pp. 347-373. Ediciones Gevers S.L. Sevilla, 1986.

este congreso, tuvieron una importante trascendencia los planteamientos del arquitecto e ingeniero Leonardo Rucabado Gómez (Castro Urdiales 1875-1918) sobre la tradición y la modernidad en la arquitectura. Estas ideas planteaban la búsqueda de la renovación arquitectónica en la arquitectura histórica local; lo que, tras un breve periodo de adaptación, triunfarían los planteamientos del segundo regionalismo, el neobarroco². Entre las conclusiones de este congreso, se recomendaba la investigación de los modelos locales como medio para salir de la crisis de estilo en la que estaba sumida la arquitectura del momento³.

Fernando García Calleja, tras ejercer en Madrid, dejando algún proyecto de estética modernista, como es el caso del *Cinematógrafo para la plaza de la Cebada*, 1905, basado en el modernismo francés⁴, se estableció en Córdoba en 1915, manteniéndose activo en la ciudad hasta 1940⁵. Fue un arquitecto muy prolífico, pero de calidades variables, que contribuyó con el uso del revocado a la catalana sobre enfocado de base, a dotar a la ciudad del aire triste de la arquitectura de los años veinte⁶. En su estilo se aprecia el uso de un lenguaje caracterizado por la sobriedad, aunque matizado con algunos elementos neobarrocos, pero sin un claro convencimiento de su sentido regionalista, lo que no le impide en acudir al historicismo neogótico de corte ecléctico en su mejor obra, el *Noviciado e Internado de Religiosas Escolapias*, actual Colegio Calasancio, en 1926⁷.

De entre los anteriores arquitectos mencionados, que inician su andadura en Córdoba en torno a 1915, destacan de manera más personal, aunque diferente, Francisco Azorín Izquierdo (Monforte de Moyuela, 1885-Ciudad de México, 1975) y Félix Hernández Giménez

² Ídem.

³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Introducción a la arquitectura cordobesa contemporánea (1890-1940), Ensayo de inventario, p. 154, en *Apotheca*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Córdoba, nº. 5, 1985, pp. 145-214.

⁴ DA ROCHA ARANDA, Óscar. *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, pp. 457-458. Boletín de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones científicas. Madrid, 2009.

⁵ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Introducción a la arquitectura...", p. 154 y 172-176.

⁶ *Ibidem*. p. 154.

⁷ *Ibidem*. pp. 154-155 y 174.

(Barcelona, 1889-Barcelona, 1975). El primero fue un arquitecto que desarrolló una amplia implicación y compromiso en el ámbito de la masonería, del Partido Socialista Obrero Español, y del fomento del esperantismo, lo que le llevó a tener que exiliarse tras la guerra civil. Sin embargo, en el ámbito del diseño arquitectónico fue poco decidido, desarrollando una estética regionalista leve y poco comprometida⁸.

Tras llegar a Córdoba en 1913 como arquitecto de la Delegación de Hacienda, comienza a realizar algunas construcciones, como la *Casa del Pueblo*, 1917, en la Plaza de la Alhóndiga, 6; y el *Grupo Escolar "Rey Heredia"*, 1918, en la bajada del puente romano. Será poco después cuando comience a ofrecer de manera más clara la estética regionalista, como es el caso de la *Casa Francisco Cabrera Pozuelo*, 1921, en la Plaza de Abades, 4⁹; una casa de vecinos en la que queda patente su aire regionalista orientalista, propio de la moda imperante. Se trata de un edificio sencillo con una sola crujía y tres plantas, con una torre en una esquina, rematada por merlones. Es de estilo regionalista con aire oriental de moda en su tiempo. En la planta superior arcos de herradura flanqueados con dos columnas. En las dos primeras plantas presenta vanos rectangulares, mientras que en la tercera ofrece arcos de herradura con alfiz, soportados por columnas en las jambas. En el vano de la torre vuelve a emplear los arcos de herradura, si bien en este caso son gemelos sobre tres columnas. Contribuye al colorido de la fachada el empleo de azulejería geométrica y polícroma en los alfiles y en los pretilos de las ventanas, así como el dovelado bicolor de los arcos.

Dentro de estos primeros años, le seguiría la *Casa de viviendas para Manuel Baquerizo Barranco*, 1921, en la calle Torrijos, 6¹⁰. En este edificio recurre a soluciones regionalistas orientales fundamentales, aunque con la presencia de algunos elementos renacentistas. Se trata de un edificio de dos plantas, con recrecimiento lateral de otro cuerpo, a manera de torreón o secadero en su tercera planta. Hacia la fachada, presenta en su planta baja accesos resueltos con arcos conopiales, simulando en su revocado, el efecto colorista de las dovelas de las arquerías de la Mezquita. En su primera planta, se presentan unas

⁸ *Ibidem*. p. 155. VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Del Neoclásico a...", p. 358.

⁹ *Ibidem*. "Introducción ...", p. 163.

¹⁰ *Ídem*.

ventanas geminadas con arcos polilobulados, con similar efecto imitador de las arquerías de la Mezquita. El cuerpo lateral derecho, ofrece un acceso más estrecho, pero con un arco similar a los anteriores de la planta baja; en su planta primera un peculiar arco trilobulado envuelto por un alfiz que envuelve un campo de picas; y en su planta segunda, se alza un torreón o secadero, abierto al exterior por un vano con arco polilobulado geminado. Se trata de un edificio demasiado inmerso en efectos regionalistas, resueltos con escaso valor estético.



Casa Antonio Pérez Barquero, 1923

En 1921-23 realizó el *Banco Matritense*, hoy desaparecido, dentro de una línea neomudéjar, en la calle Claudio Marcelo, 21¹¹. Edificio al que seguiría, dentro de sus creaciones más significativas, la *Casa Antonio Pérez Barquero*, 1923, en Plaza de la Almagra, 8, concebida dentro de la estética neomudéjar¹². En el bajo comercial estuvo, durante muchos años, *La Parra*, taberna que fue el origen de las Bodegas Pérez Barquero. El edificio se articula en tres plantas: la planta baja dedicada a comercio, con vanos adintelados sobre ménsulas; la primera con dos balcones salientes acristalados y unidos por un balcón con pretil de hierro; y la tercera, con sendos balcones con arcos regionalistas y, entre ambos, dos ventanales con arcos gemelos de las mismas trazas. Corona la fachada un fastigio simple corrido, sobre el que se levanta en su centro un remate de aires barrocos con un óculo en su centro.

Interesante, aunque bastante indefinida en su estilo es la *Casa Francisco Hierro Aragón*, 1923, en la calle Diario de Córdoba, 5, esquina a Fernando Colón. Este edificio está concebido para viviendas en sus plantas superiores y espacio comercial en su planta baja¹³. Su extraña concepción estética le aporta una marcada personalidad; por un lado, la fachada de sus dos plantas superiores, resuelta con cierta pervivencia neomudéjar, por el empleo del ladrillo y por la decoración de los vanos de los balcones; por otro, el cuerpo cilíndrico que le añade en la esquita, a manera de torreón, rematado con una torre cubierta con cúpula de tejas de arcilla cocida y esmaltada con forma de escamas.

Poco tiempo después, realizó la *Casa Peláez Deza*, 1925, en la calle Concepción, 10¹⁴. El edificio, que lamentablemente sucumbió al desarrollismo de la década de los 60 y 70 del pasado siglo, estaba concebido bajo la estética del modernismo secesionista, considerándose la última realizada en Córdoba dentro de esta tendencia, y siguiendo la corriente secesionista¹⁵.

¹¹ Ídem. VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Del Neoclásico a...”, p. 358.

¹² VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Introducción...”, pp. 155 y 164. VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Del Neoclasicismo a...”, p. 358.

¹³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Introducción...”, p. 164.

¹⁴ *Ibidem*, p. 165.

¹⁵ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Del neoclasicismo...”, pp. 355-356.



Casa Francisco Hierro Argón, 1923

A los anteriores arquitectos, les sigue Félix Hernández Giménez quien, tras obtener su título de arquitecto en Barcelona en 1913, ejerció en Soria y en Linares (Jaén), pasando posteriormente a Córdoba, donde se estableció y ejerció largo tiempo. En 1920, inauguró su extensa producción con la *Casa Merino del Castillo*, en la calle Málaga, esquina a calle Sevilla, en la que explicitó sus preferencias sobre la estética neobarroca, tendencia que desarrolló extensamente en la ciudad¹⁶. Se trata

¹⁶ *Ibidem*, p. 358. VILLAR MOVELLÁN. “Introducción...”, pp. 155 y 182.

de un edificio que presenta en su planta baja una atención especial al comercio, para lo cual desarrolla un juego de amplios vanos cubiertos con arcos de medio punto, que descansan sobre sinuosas formas que aligeran visualmente su rigidez. Las jambas son de mármol negro de la sierra de Córdoba, mientras que las dovelas de los arcos y el muro se simulan mediante placas. La primera planta se abre al exterior con un antepecho o barandilla de hierro fundido a la arena, de diseño ecléctico. En la decoración de las dos plantas superiores, se emplea elementos decorativos y soluciones básicamente barrocas: arcos escarzanos, frontones con escudos y guirnaldas, arcos escarzanos, y balaustradas; toda una manifestación de su apego a los efectos barrocos.



Casa Merino del Castillo, 1920

La *Casa Merino del Castillo*, con la que inicia su andadura cordobesa, se convirtió en una auténtica declaración de intenciones estéticas. Se refugia en el neobarroco con un uso abundante de placas, pero sin captar el colorismo del barroco local; para lo cual utiliza el revocado catalán, más anodino y aséptico; tendencia que aplicará en sus numerosas obras¹⁷.

¹⁷ *Ibidem*, p. 358. VILLAR MOVELLÁN. “Introducción...”, pp. 155.

Dentro del repertorio de edificios significativos de este arquitecto, le seguiría, en 1925, la *Casa Hoces Losada*, en la Calle Concepción, 12, esquina a calle Uceda¹⁸. Es un edificio con planta baja comercial y tres plantas de viviendas, más un ático con torreón. En su planta baja compone los amplios vanos mediante dintel corrido sobre pares de columnas con fustes de granito rosa. En toda la fachada se aprecia una fuerte carga ecléctica e historicista, en la que se aprecia un acusado ritmo y proporciones neoclásicas en los balcones, así como frontones y adornos de estética barroca-rococó.



Casa Hoces Losada, 1925

Junto a estas nuevas creaciones arquitectónicas, es obligado mencionar la trascendencia de las nuevas transformaciones urbanísticas que se dan en la ciudad, como es el caso del nuevo trazado de la Plaza de las Tendillas¹⁹. En 1895 el Ayuntamiento de Córdoba aprobó un

¹⁸ *Ibidem*, p. 358. VILLAR MOVELLÁN. “Introducción...”, pp. 155 y 184.

¹⁹ La actual Plaza de las Tendillas, hacia el siglo XIV, se encontraban las casas de la Encomienda de Calatraba -Convento de los Comendadores de la Orden de Calatraba-, así como algunas tiendas. Posteriormente, durante los siglos XVII y XVIII, florecieron este tipo de establecimientos por lo que recibió el nombre de Tendillas

decreto aprobando el que sería el primer proyecto para la reforma y ampliación de la plaza, realizado por Patricio Bolomburu. Por problemas económicos no pudo llevarse a cabo, por lo que en 1908 se retomó el proyecto; pero no sería hasta 1923, con la adquisición y derribo del Hotel Suizo, cuando se encarga el nuevo proyecto, en 1925, al arquitecto municipal Félix Hernández Giménez. De esta manera comenzaron a levantarse prácticamente todos los edificios que han conformado la plaza a la vez que se construía la calle Cruz Conde. En la segunda mitad de los años veinte se configuraría la fisonomía de la nueva plaza, incluyendo el traslado y emplazamiento del *Monumento al Gran Capitán*, del escultor Mateo Inurria Lainosa, en el centro de la plaza; convirtiéndose en el centro neurálgico de la ciudad. De esta forma en la Plaza de Las Tendillas, se reuniría el mejor muestrario posible de arquitectura historicista²⁰.



Plaza de las Tendillas hacia 1925

de Calatrava; siendo entonces una plaza de reducidas dimensiones. A lo largo del tiempo ha recibido diferentes nombres: Calle Tendillas de Calatrava, Plaza de Canalejas, Plaza de Cánovas del Castillo, Plaza de la República y Plaza de José Antonio Primo de Rivera.

²⁰ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Del neoclasicismo...”, p. 359.

Dentro de este auge constructivo en torno a la nueva plaza y en calles comerciales cercanas, el propio Feliz Hernández Giménez dejaría huella de su personal estilo arquitectónico. Así, en 1926 proyectó la *Casa de viviendas de su propiedad, conocida como Edificio “La Equitativa”*, en la Plaza de las Tendillas, 2, esquina a calle Duque de Hornachuelos²¹. En este edificio de cinco plantas, vuelve a utilizar los elementos y la estética que toma del barroco y del neoclasicismo, generando una composición en su fachada de escasa modernidad, aunque de discreto aspecto.



Casa José Casana Diéguez, 1926

²¹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “Del neoclasicismo...”, p. 358. / VILLAR MOVELLÁN. “Introducción...”, p. 185.

En el mismo año, Félix Hernández construye la *Casa de comercio y viviendas de José Casana Diéguez*, en la Plaza de las Tendillas, esquina a la calle Morería²². En este edificio continúa con el estilo que ya venía marcando sus obras; un eclecticismo en el que con elementos neoclásicos y elementos barrocos configura edificios de elevado nivel económico dotándoles de un aspecto de alta clase social. Está compuesto de una planta baja y cuatro plantas de viviendas, en las que va alternando la configuración de los vanos, tanto en sus embocaduras como en los elementos decorativos. Así, la planta baja y comercial la dota de mayor altura y amplios vanos que cierra con arcos de medio punto, definidos exteriormente por placas que imitan las dovelas; sobre ellos, y a la altura de la planta primera, sitúa unos ampulosos tímpanos partidos de aire barroco; y, en las tres plantas restantes, plantea unas embocaduras de línea neoclásica, diferentes en cada planta; rematando visualmente el fastigio del edificio con una recurrente balaustrada.

También en 1926, este arquitecto realiza otro edificio cerca de la Plaza de Las Tendillas, la *Casa de comercio y viviendas para Vicente Juliá Sánchez*, en la Calle Concepción 3²³. Se trata de una construcción de mayor sencillez compositiva y mayor elegancia, participando también de los elementos constructivos y estéticos que el arquitecto viene empleando. Al igual que las anteriores, y teniendo en cuenta la doble finalidad comercial y habitacional del mismo, la planta baja la proyecta con mayor altura y amplitud de sus vanos. La fachada de la primera la configura con vanos adintelados que se abren al exterior con un antepecho de hierro fundido de trazas decimonónicas. La tercera, de similares trazas a la anterior, presenta balcones independientes, pero con el mismo diseño decorativo que el antepecho corrido de la planta primera. La cuarta planta ofrece un diseño diferente, con numerosos vanos de arco; y como fastigio un cornisón rematado en pináculos.

Próximo al centro urbano y comercial que se viene configurando en Córdoba, desde la Plaza de las Tendillas, la Calle Cruz Conde y La Avenida del Gran Capitán, construye otro edificio Félix Hernández Giménez, en 1926, *Casa de viviendas y comercio de su propiedad*, en Avenida del Gran Capitán, 26²⁴. Es un edificio de una extremada fas-

²² Ídem. / *Ibídem*, p. 184.

²³ Ídem. / *Ídem*.

²⁴ Ídem. / *Ibídem*, pp. 155 y 183.

tuosidad en el empleo de los elementos decorativos. Se articula en una planta baja dedicada a comercio y distribuida en su fachada en dos amplios vanos adintelados, a ambos lados de la puerta de entrada. Sobre ella, se adelanta el cuerpo de la planta primera sobre el espacio de la vía pública, ofreciendo una composición de vanos adintelados y empleo de columnas geminadas. El cuerpo de la segunda planta se retranquea, presentando vanos adintelados, y empleando el espacio sobre la primera como terraza corrida con antepecho en balaustrada de frondosa decoración. La tercera planta continúa la misma línea vertical con una distribución de vanos similar y abundantes elementos decorativos en su centro. Se remata el fastigio con amplio remate central con tímpano partido y pináculos a ambos lados.



Casa del Conde de Colomera, 1928

En 1928, y como la más notable contribución de Félix Hernández Giménez a la configuración de la Plaza de las Tendillas, construye la *Casa de vivienda y bajo comercial para el conde de la Colomera*²⁵. Se trata de un edificio en que se sintetiza el gusto compositivo del archi-

²⁵ Ídem. / *Ibíd.*, p. 186.

tecto. Está compuesto por cinco plantas. La baja empleada para comercio y las restantes habitacionales. En 2016 fue adquirido por la cadena hotelera H10 y en 2018 se llevó a cabo su restauración y adaptación como hotel. En su planta baja ofrece una composición de columnas geminadas y amplios vanos adintelados, rematado el conjunto por un friso con cartelas y ménsulas. En su planta primera destaca un balcón corrido con antepecho de hierro fundido, al que tienen salida los diferentes vanos adintelados. En las plantas segunda y tercera presenta disposición similar a la anterior, pero con balcones individuales a cada vano. En la planta cuarta configura una movida disposición en la que se articulan con un vano arqueado con otros adintelados, a ambos lados, y separados por columnas geminadas. Finalmente, el edificio se remata con una amplia terraza con antepecho de balaustrada y dos ampulosos torreones barroquizantes.

Ya a finales de la década, en 1929, Félix Hernández Giménez realizó la *Casa de comercio y viviendas para José Casana Diéguez*, en la calle Marqués de Boil 2, esquina a calle Gondomar²⁶. Se trata de un edificio de menos envergadura y con el condicionamiento de que su fachada mayor da a la estrecha calle Marqués de Bóil, por lo que estuvo en su diseño muy condicionado con este aspecto. Presenta tres plantas, la baja dedicada a comercio y sin ningún tipo de elemento decorativo arquitectónico; la segunda con un elegante balcón de tres vanos y con antepecho de hierro fundido, y otros vanos laterales con balcones corridos del mismo material; y la tercera con ventanal jalonado por figuras femeninas de trazas clásicas y un tímpano avenerado; a ambos lados se presentan balcones con antepechos similares a los anteriores.

Volviendo a la plaza de Las Tendillas, y dentro de la reforma que se realizó en la segunda mitad de la década de los veinte, tenemos un edificio de gran singularidad, realizado en 1926 por el arquitecto Enrique Tienda Pesquero, la *Casa Luis Marín Fernández*, esquina a la calle Conde de Gondomar²⁷. Su diseño responde al estilo *art déco*, desarrollado durante los años veinte y treinta, por lo que es una interesante muestra que contrasta con los demás edificios de esta plaza. En-

²⁶ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Introducción..." p. 187.

²⁷ *Ibidem*, p. 202. / VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Del neoclasicismo...", op. cit., p. 359.



Casa Luis Marín Fernández, 1926

tre sus características se encuentra la esbeltez de líneas, la tendencia a la geometrización, y tendencia hacia los planos y rectas en su configuración. Su estructura se articula en dos plantas comerciales en los bajos, tres de habitación y un ático en torreón. A pesar de su tendencia a las superficies planas y rectas, se encuentra aún en una fase de transición ya que mantiene unas gruesas ménsulas curvilíneas que sostienen la balconada corrida de la tercera planta; en la que también se desprende de costumbres más modernistas y regionalistas que usaban el antepecho de hierro fundido, para optar por una de obra en líneas rectas. Las tres plantas de habitación presentan una fachada articulada

con un sentido ascensional provocado por las enormes pilastras de líneas muy planas, en las que pervive sólo un ligero recuerdo clasicista; y los vanos adintelados, con sencillas decoraciones planas, mantienen unos pequeños antepechos de hierro fundido. En su fastigio se articulan unos pináculos planos, típicos del *art déco*, en el que destaca uno mayor con una representación escultórica en medio relieve de una figura masculina desnuda. Culmina la esbeltez de este edificio con la torre que se eleva en su esquina, en la que mantiene la predilección por las líneas rectas y superficies planas, aunque como contraste, introduce el uso de arcos de medio punto en sus ventanales.



Edificio de La Unión y el Fénix Español, 1926-27

La plaza de las Tendillas, como ya indicamos, se convirtió en todo un escenario urbanístico donde los arquitectos harían las propuestas más ambiciosas, aunque dentro de las limitaciones presupuestarias, funcionales y de estilo personal. Así, en 1926-27, el arquitecto Benjamín Gutiérrez Prieto, realiza el *Edificio de la Unión y el Fénix Es-*

pañol, esquina a la calle Victoriano Rivera²⁸. Se trata de un edificio de ampulosas líneas barrocas, articulado en dos plantas bajas comerciales y tres de vivienda. En su fachada, el arquitecto ha buscado fastuosidad a través de elementos de diseño grandioso, como las ménsulas que soportan las balconadas abalaustradas, las colosales columnas que recorren las plantas habitacionales, y la espectacular vidriera que envuelve el cuerpo de su esquina, para terminar en un tambor columnado cubierto con cúpula coronada con el grupo escultórico que representa el rapto de Ganímedes por Zeus.

Colindante con el anterior edificio y haciendo esquina con la calle Diego de León, el arquitecto Ramón Ánibal Álvarez, realizó el *Edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España*, en 1927²⁹. Este edificio, surgido igualmente dentro de la nueva urbanización de la plaza, estaba dedicado originalmente para albergar la central automática de la Compañía Telefónica, así como las oficinas y servicios de atención al público. Su diseño se desarrolla con evidente sencillez, probablemente debido a la función del edificio. Cuatro plantas lo componen, dedicándose la baja a proyección comercial. En su decoración son pocos los elementos a los que recurre: balcones abalaustrados, predominio de vanos adintelados, y la esquina redondeada con una discreta composición de esgrafiado en *sebka*, enmarcado por una moldura, y un blasón con un león en su parte superior.

Finalmente, en la plaza de Las Tendillas, esquina a la calle Jesús María, tenemos que llamar la atención sobre el edificio que en 1928 proyectó el Arquitecto Aníbal González Álvarez-Osorio, y lo terminó su cuñado Aurelio Gómez Millán, la *Casa Enríquez Barrios*³⁰. Se trata de una construcción que responde a la estética del regionalismo sevillano, que no tuvo mucha aceptación en Córdoba. Su estructura se articula en cinco plantas, dedicando la baja a fines comerciales, para lo que se ofrece con grandes vanos arqueados. Las tres primeras plantas habitacionales se presentan con antepechos de hierro fundido, siendo los vanos arqueados en la primera y adintelados en las siguientes. En el aspecto de la fachada se muestra llamativa la cuarta planta, donde los

²⁸ *Ibíd.*, p. 182. / *Ídem.*

²⁹ *Ibíd.*, p. 162. / *Ídem.*

³⁰ *Ibíd.*, p. 181. / *Ídem.*

ventanales aparecen geminados y arqueados, separados por una columna de mármol blanco, lo que le da una mayor vistosidad y contraste.



Casa Enríquez Barrios, 1928

Dentro del estilo regionalista sevillano, el más grandioso edificio construido fue el de la *Facultad de Veterinaria* (actual Rectorado de la Universidad de Córdoba), proyectado e iniciada su construcción por el arquitecto Gonzalo Domínguez Espúñez en la antigua Huerta de la Trinidad, actual Avenida de Medina Azahara. Su realización fue ambiciosa y lenta, iniciándose en 1914 y concluyéndose en 1936³¹. En su diseño neomudéjar está presente la inspiración en elementos de la Mezquita, como son los arcos de herradura con dovelas bicolors. Igualmente se aprecian líneas serlianas y arcos polilobulados o festoneados. Ello, unido al empleo combinado de piedra, ladrillo agramillado, y cerámica vidriada, definen una construcción de notable majestuosidad y atractivo.

Durante este periodo, es obligado señalar el cambio en arquitectura hacia planteamientos más racionalistas, tal es el caso de la *Casa de comercio y vecinos para Enrique Torres Tábora*, realizada por el ar-

³¹ *Ibídem*, pp. 154 y 172. / *Ibídem*, p. 357.

quitecto Joaquín González Edo en 1926, en la calle Benito Pérez Galdós 12, esquina a la calle Doce de Octubre. Un diseño valiente en Córdoba, influido por las tesis de García Mercadal, y contrario al uso de historicismos, en el momento en que dominaba el neobarroco de Félix Hernández³². Se trata de un edificio de dos plantas, que ha sido recreado con otra posteriormente. Se aprecia la simplicidad racionalista de sus volúmenes, simplemente alterada por dos ventanas-sale-dizo redondeadas.



Cinematógrafo Pathé (Teatro Góngora), 1929-32

Y finalmente, dentro de estos nuevos planteamientos arquitectónicos hay que referir el *Cinematógrafo Pathé para Miguel Fresneda Menjibar* (actual Teatro Góngora), en calle Jesús María, 8, realizado

³² *Ibíd.*, pp. 158 y 181. /*Ídem.*

por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto. El edificio fue iniciado en 1929 y terminado en 1932³³. Su fachada nos muestra todo un repertorio visual de elementos de influencia mediterránea: arcos de medio punto en los accesos y en el ventanal de la sala de distribución de la primera planta, celosías de ventilación en los huecos de las escaleras, pérgola en la segunda planta, o pequeños miradores en los retranqueos laterales. Sin embargo, se aprecia la influencia racionalista en la limpieza decorativa de sus paramentos, y de forma muy especial en los espacios interiores, concebidos para centrar la atención en la pantalla de proyección.

En el ámbito escultórico, la atención la tenemos que centrar en varios aspectos que sobresalen en el panorama artístico por su aportación al patrimonio de la ciudad. En primer lugar, a la figura del escultor cordobés Mateo Inurria Lainosa (Córdoba, 1867-Madrid, 1924), quien, tras una intensa actividad en la ciudad, a través de la docencia, la restauración y la creación escultórica, se trasladó a Madrid en 1911, donde continuaría con su labor, alcanzando sus mayores éxitos artísticos.

Prácticamente su actividad artística terminaría con el año 1923, puesto que el 1 de enero de 1924, se sintió indispuerto, siéndole diagnosticada una angina de pecho; su estado de salud le obligó a abandonar sus trabajos y ya no volvería nunca a su taller madrileño en la Glorieta de Quevedo³⁴. Sin embargo, aunque la presencia de Inurria en este periodo artístico aparentemente fuera escasa, en realidad no lo fue tanto. En primer lugar, por el hecho de que en el periodo comprendido entre 1921 y 1923, ambos incluidos, se desarrolló la plenitud de su actividad creativa, así como la última. En segundo, por la inauguración el 15 de noviembre de 1923 en la ciudad del *Monumento al Gran Capitán*, monumento largamente esperado, como veremos³⁵; y que con el paso del tiempo se fue convirtiendo en un auténtico icono urbano de la ciudad, vinculado a su centro urbano y comercial que, como ya vimos, se configuró a lo largo de los años veinte. Y, en tercer lugar, por el hecho de que algunas de sus más apreciadas obras, realizadas en

³³ *Ibidem*, pp. 158 y 182. *Ídem*.

³⁴ MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria*, p. 222. Edit. Ayuntamiento de Córdoba, Diputación de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, Fundación Cajasur, Junta de Andalucía, y Universidad de Córdoba. Córdoba, 2012.

³⁵ *Ibidem*, p. 149.

estos años, pasaron años después a poder ser admiradas en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, como parte de nuestro patrimonio artístico.

Mateo Inurria, junto con el pintor Julio Romero de Torres, que después trataremos, son los dos artistas más destacados en el arte cordobés en la última década del siglo XIX y las primeras del XX. Nacidos y, en gran medida, vinculados en sus creaciones a la ciudad, han dejado una notable huella en la misma, constituyéndose en referentes para las generaciones que le siguieron.

En el caso de Mateo Inurria, nacido en la ciudad el 25 de marzo de 1867, su vinculación al mundo artístico era natural, ya que su padre, Mateo Inurria Uriarte, y su abuelo materno, José Lainosa Genovés, eran escultores decoradores. Tras realizar unos primeros estudios artísticos en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, se marchó a Madrid a sus dieciséis años para continuar formándose en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado³⁶. De vuelta a su ciudad natal, comienza a participar en las restauraciones de la Mezquita-Catedral de Córdoba, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, y comenzando su andadura docente en 1896 como catedrático de Modelado de la Figura y Dibujo del Antiguo en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Córdoba, así como de director de dicho centro³⁷. El 22 de octubre de 1911 fue nombrado Profesor de Término en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid³⁸. Se traslada a la capital, donde seguiría completamente dedicado a la docencia y a la creación artística, alcanzando grandes éxitos e importantes encargos, hasta su fallecimiento el 21 de febrero de 1924³⁹.

Centrándonos en el *Monumento al Gran Capitán*, actualmente situado en la Plaza de las Tendillas, hemos de hacer una breve semblanza de su origen, y desarrollo a través de tres diferentes proyectos que, a lo largo de veintiséis años, terminaría concluyendo en la obra que ahora podemos admirar. La primera referencia a un primer proyecto de dicho monumento la tenemos en un oficio del Ayuntamiento de Córdoba, dirigido a Inurria, en el que condecorador del proyecto acordó

³⁶ *Ibíd.*, pp. 18 y 20.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 55-56.

³⁸ *Ibíd.*, p. 116.

³⁹ *Ibíd.*, p. 223.

adquirírselo, en su sesión del 29 de agosto de 1997, con la finalidad de poderlo llevar a cabo, por lo que le requería que redactase la memoria y el presupuesto correspondiente⁴⁰. De este proyecto, prácticamente nada sabemos; sin embargo, probablemente se trate del recogido en una fotografía reproducida en una publicación sin referencias, que el escultor conservaba en su archivo personal⁴¹. En este primer proyecto, no llegó a realizarse, y la figura del histórico personaje estaba representada erguida y cubierta de armadura, muy diferente a las que posteriormente realizaría.

Con posterioridad, el 18 de marzo de 1909, el Ayuntamiento de Córdoba, en nombre de la Comisión Ejecutiva para la erección del monumento al Gran Capitán, comunicó a Inurria que aceptaba su oferta de esculpir el monumento, que sería emplazado en el cruce del paseo del Gran Capitán con la Calle Colón –actual avenida de Los Tejares–⁴². Este proyecto de monumento, aunque no se llegó a realizar, lo conocemos pormenorizadamente, tanto desde el punto de vista de fotografías de la maqueta del mismo, como de documentos, destacándose tres sucesivas memorias del mismo, en las que se detallan descripciones y materiales⁴³. Se trataba con gran parecido al que podemos admirar hoy día; es decir, compuesto por un alto pedestal sobre el que iría colocada una escultura ecuestre de Gonzalo Fernández de Córdoba. Sin embargo, presentaba algunas diferencias: el pedestal era más elevado y presentaba más relieves y escudos, combinando diferentes materiales; la figura ecuestre era similar, pero tanto la cabeza como la postura del brazo derecho mostraban algunas diferencias; la armadura

⁴⁰ Oficio del Ayuntamiento de Córdoba a Mateo Inurria Lainosa. Córdoba, 10 de septiembre de 1897, Museo de Bellas Artes de Córdoba (MBAC), Archivo Mateo Inurria Lainosa (AMIL), Álbum III, p. 25, doc. 38. / *Ibidem*, p. 57.

⁴¹ Fotografía de una publicación sin referencias: Estatua que ha de coronar el Monumento al Gran Capitán, MBAC, AMIL, Álbum III, p. 7. Bajo la escultura de El Gran Capitán, aparece el texto: “Estatua que ha de coronar el monumento al Gran Capitán. Proyecto del escultor cordobés D. Mateo Inurria, adquirido por el Excmo. Ayuntamiento. -Fotografía de T. Molina-”. / *Ídem*.

⁴² Oficio del Ayuntamiento de Córdoba, Comisión Ejecutiva para la erección del Monumento al Gran Capitán, a Mateo Inurria Lainosa; Córdoba, 18 de marzo de 1909; MBAC, AMIL, Álbum III, p. 52, doc. 98. / *Ibidem*, “El Monumento al Gran Capitán. Segundo proyecto”, pp. 97-100.

⁴³ *Ídem*, “El monumento...”.

también era distinta; y delante y detrás del pedestal aparecían dos figuras alegóricas en bronce de la Fortaleza y la Prudencia⁴⁴.



Segundo proyecto de Monumento al Gran Capitán, 1909

El monumento que hoy conocemos tuvo que esperar algunos años. El deseo de erigirlo era constante, pero fundamentalmente la falta de recursos, hacía difícil su ejecución. En 1915, y con la excusa de celebrarse el cuarto centenario de la muerte del Gran Capitán, se retomó la idea de erigirlo, recogiendo la idea de erigir en su ciudad un monumento digno del famoso guerrero cordobés; para lo que se volvió a la idea lanzada en 1909 por el capitán de Infantería Antonio García Pérez, constituyéndose una comisión organizadora para levantar el monumento⁴⁵.

Manuel Enríquez Barrios, alcalde de Córdoba y director de la Academia de esta ciudad, presidió la Junta Ejecutiva que se formó

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Ibídem, "Tercer proyecto del monumento al Gran Capitán. La larga espera", pp. 144-156.

para obtener los recursos necesarios para sufragar el monumento, firmando el 13 de febrero de 1915, con Mateo Inurria, el contrato por el que se le encargaba al escultor la realización del *Monumento al Gran Capitán*, estableciéndose el emplazamiento en la glorieta existente en el centro del Paseo del Gran Capitán, así como el plazo de ejecución, con la finalidad de ser inaugurado el 2 de diciembre, día de la muerte de Gonzalo Fernández de Córdoba, y otros aspectos del monumento, como materiales y presupuesto⁴⁶.

Tras una intensa actividad por parte de la Junta Ejecutiva para recaudar medios con los que sufragar los gastos contratados para erigir el monumento, los resultados fueron infructuosos. Se instó a todas las instituciones y grupos sociales: Ejército, Nobleza, Iglesia, empresas, colectivos obreros, ...; sin embargo, los resultados no fueron los esperados.

En la primera mitad del año, Inurria se dedicó a remodelar su proyecto de 1909. Entre los cambios introdujo la simplificación del pedestal, supresión de las dos figuras, cambio de la cabeza del guerrero, así como de algunos elementos de la armadura⁴⁷. El 1 de marzo de 1915, comenzaron los trabajos para la cimentación del pedestal, estableciéndose un taller para los trabajos de cantería; el pedestal se construyó, pero no pudo colocarse la figura ecuestre por carecer de recursos para su fundición. Finalmente, a mediados de 1917, se retiró la cerca de tablas que lo envolvía, para que pudiera ser admirado, pero sin la figura ecuestre⁴⁸.

Habría que esperar unos años para que se solucionara la falta de recursos económicos y se culminara el monumento. A instancias del entonces alcalde, Patricio López y González de Canales, el Ayuntamiento consignó en sus presupuestos la suma necesaria para saldar la cuenta que tenía con el escultor, por lo que el 23 de junio de 1923, Inurria llegó a Córdoba para reunirse con la Comisión y ultimar los detalles referentes a la fundición de la estatua y los pagos pendientes⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 145-146.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 148-149.



Monumento al Gran Capitán en su primer emplazamiento, 1923

Finalmente, la inauguración del monumento se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1923, con la presencia de numerosas autoridades, entre ellas el general Bermúdez de Castro, en representación del Directorio. Ante el pedestal se levantó un altar con una imagen de la Purísima, oficiándose una misa por el capellán castrense del Regimiento Sagunto. Le siguieron discursos del magistral de la Catedral de Córdoba, Juan Seco Herrera; el alcalde de Córdoba, Antonio Pineda de las Infantas; y el general Bermúdez de Castro. Finalmente, el acto, al que no pudo asistir Inurria por el fallecimiento de una de sus hermanas dos días antes, se cerró con la colocación de unas coronas de flores de los soldados bajo el pedestal, y el desfile de las tropas asistentes ante el monumento⁵⁰. Éste, estuvo poco tiempo en el emplazamiento que el mismo escultor había sugerido, ya que, en 1927, con motivo de la gran remodelación de la Plaza de las Tendillas, el Ayuntamiento decidió trasladarlo al centro de la misma, donde se encuentra desde entonces, habiéndose convertido en un auténtico icono y referente de la misma.

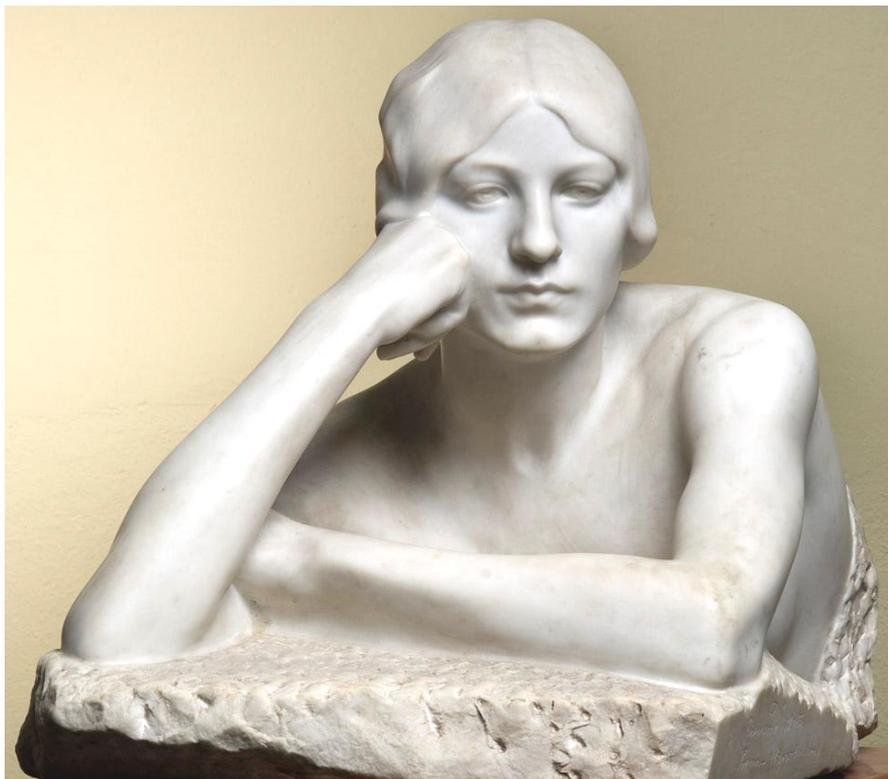
⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 150-151.



Monumento al Gran Capitán, 1927

El escultor Mateo Inurria tuvo una verdadera etapa de plenitud entre 1921 y 1923, último año en el que trabajaría, tal y como antes indicamos. Es un periodo intenso de trabajo y de alto nivel creativo. En 1921 terminó y entregó su grupo funerario *Cristo Redentor*, encargado por el argentino Ángel Vélaz para el mausoleo, que su hermano arquitecto, Agustín Inurria, había realizado en el cementerio bonae-

rense de La Recoleta. Este grupo escultórico estaba formado por tres figuras: *Cristo Redentor*, de pie en el centro; y, a cada lado, dos figuras, de hombre y mujer, desnudas arrodilladas, simbolizando el “recuerdo” y la “guerra”⁵¹. En el Museo de Bellas Artes de Córdoba, se contiene el mayor depósito y exposición de obras del escultor, procedentes, prácticamente en su totalidad, de la cesión a perpetuidad por parte de la viuda del escultor, María Luisa Serrano, al Ayuntamiento de Córdoba; a cambio la institución le concedió una pensión vitalicia de nueve mil pesetas⁵².



Enseño (Mi discurso en mármol), 1922

⁵¹ *Ibidem*. “La plenitud. Sus últimas obras: 1921-1923”, pp. 194-197.

⁵² Acta de la sesión ordinaria del Ayuntamiento de Córdoba del 7 de abril de 1943. Archivo Biblioteca Municipal de Córdoba (ABMC), Libro de Actas de la Comisión Permanente. Actas del 16 de noviembre de 1942 al 14 de junio de 1943, Ref. 522. /MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, p. 39 y 75.

En estos primeros años de la década de los veinte, los encargos se le acumulaban, y también las consideraciones sociales y académicas. El 2 de noviembre de 1921, los académicos y escultores Aniceto Martinas, Miguel Blay y Miguel Ángel Trilles propusieron a Inurria para que ocupara la plaza de académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; siendo aceptado y nombrado el 28 de noviembre. El día 26 de marzo de 1922 se celebró el acto de recepción, siendo Narciso Sentenach el encargado de pronunciar el discurso de presentación del nuevo académico, quién, justo a su breve discurso, ofreció a la Academia su obra *Ensueño*, renombrándola como *Mi discurso en mármol*⁵³. De esta obra, que actualmente se expone en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba una réplica en mármol, propiedad de la Diputación Provincial de la ciudad⁵⁴.

En el año 1922, dentro de la dinámica imparable de producción escultórica que mantenía, realizó dos monumentos conmemorativos. El primero de ellos, para La Línea de la Concepción –Cádiz–, dedicado a *Luis Ramírez Galuzo* y que se encuentra emplazado en los Jardines de Saccone, delante del Ayuntamiento linense, siendo inaugurado el 16 de julio de 1922. El monumento está formado por un elevado pedestal de granito gris, sobre el que se coloca el busto en mármol blando del homenajeado⁵⁵. El segundo dedicado al pintor *Eduardo Rosales*, e inaugurado inicialmente en el Paseo de Recoletos –Madrid– el 16 de diciembre de 1922, y posteriormente trasladado a su emplazamiento actual en el Paseo de Rosales. El diseño elegido por Inurria era muy original y cercado al espectador viandante; el pintor está representado sentado sobre un poyo y colocado a baja altura; vestido con su bata guardapolvos y sosteniendo en sus manos los icónicos elementos de la pintura: el pincel y la paleta⁵⁶.

El año 1923 fue especialmente intenso para Inurria ya que culminó las obras que pueden considerarse como su testamento artístico, por su calidad, su temática y su concurrencia en el último año de producción artística: *Las tres edades de la mujer –Crisálida, Coquetería*

⁵³ MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria*, pp. 197-201.

⁵⁴ MONTES.RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria en el ...*, p. 75.

⁵⁵ MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurría*, pp. 202-203.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 203-207.

y *Flor de Granado*—, *Cristo atado a la columna*, *Cristo del Perdón* y *San Miguel Arcángel pesando las almas*.

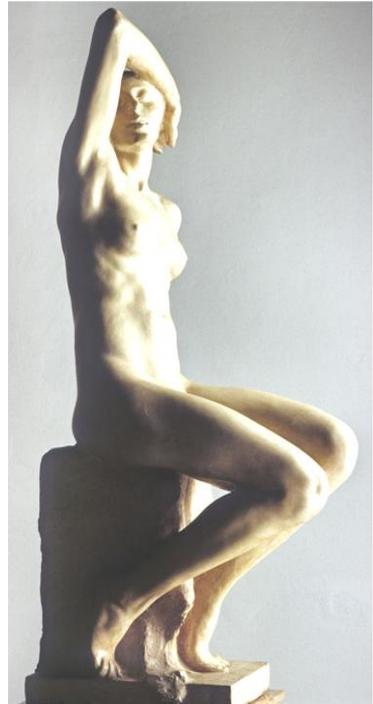
Las tres edades de la mujer, concebido inicialmente como grupo escultórico, y desarrollado definitivamente como conjunto de tres figuras exentas materialmente, pero unidas por un discurso único de intencionalidad estética está compuesto por las obras: *Crisálida*, *Coquetería* y *Flor de Granado*; cada una de ellas simbolizando o prefigurando a los momentos más representativos de la belleza femenina: la mujer adolescente, la mujer joven y la mujer madre. Esta obra supuso para Inurria la culminación de un ideal temático: el desnudo femenino. Fue encargada al escultor, a mediados de 1919, por el Casino de Madrid, si bien no se terminó hasta 1923⁵⁷. En Córdoba, afortunadamente nos ha quedado una versión en escayola patinada de esta genial obra, que se conserva expuesta en el Museo de Bellas Artes⁵⁸.



Crisálida, 1923



Coquetería, 1923



Flor de granado, 1923

⁵⁷ *Ibidem*. “El desnudo y el símbolo. La sutil síntesis”, pp. 207-212.

⁵⁸ MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria en el ...*, pp. 76 y 77.

Como antes mencionamos, otra de estas últimas creaciones fue un Cristo tallado en madera y policromado, conocido como *Cristo atado a la columna*. Esta obra fue encargada al escultor por las feligresas María Paz y Concepción Arano, siendo intermediario Teodoro de Anasagasti, arquitecto y amigo de Inurria, quien participó en las reformas de la Iglesia de Santa María de Guernica, y especialmente en la capilla que albergaría el *Cristo atado a la columna* de Inurria. Esta obra es la única conocida del escultor tallada en madera y policromada. A finales de 1923, la obra estaba completamente tallada, sólo a falta de policromarse. Existen referencias sobre el hecho de que Inurria, al no encontrar un desnudo adecuado, posó para sí mismo delante de grandes espejos. La obra, afortunadamente ha llegado hasta hoy día intacta, a pesar del trágico bombardeo que sufrieron las villas de Guernica y Lumo el 26 de abril de 1937. Aunque la iglesia sufrió grandes destrozos, la capilla y la imagen no sufrieron daño alguno⁵⁹. En Córdoba se conservan dos versiones en escayola patinada en el Museo de Bellas Artes, una de menor tamaño, a manera de maqueta o boceto y otra a tamaño natural⁶⁰.

Finalmente, en este mismo año 1923, último en el que Inurria trabajó, le fueron encargadas dos figuras para la galería-fachada del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid. El contrato lo firmó el 2 de marzo de ese año con el arquitecto Emilio Fernández-Peña y Villa, y las esculturas representarían a *Cristo del Perdón*, que sería colocado sobre el arco central de la fachada del cementerio. En la parte posterior se colocaría la de *San Miguel pesando las almas*, obra que, por fallecimiento del escultor, quedó con algunos detalles inacabados, tal y como está inscrito en el pedestal de la misma. En ambas obras, Inurria desarrolló una nueva estética más evolucionada y geométrica en sus formas⁶¹. En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se conserva un *Busto del Cristo del Perdón*, en escayola patinada⁶², y tres dibujos preparatorios del *Cristo del Perdón*⁶³.

⁵⁹ MONTES RUIZ, Ramón. “Entre lo divino y lo humano, la resignación”, en *Mateo Inurria*, pp. 212-215.

⁶⁰ MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria en el ...*, pp. 74 y 78.

⁶¹ MONTES RUIZ, Ramón. “Las últimas creaciones”, en *Mateo Inurria*, pp. 215-222.

⁶² MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria en el ...*, p. 159.

⁶³ *Ibidem*, pp. 90, 120 y 163.



Monumento al Obispo Osio, 1929

Otro notable escultor español, que ha dejado importantes obras en Córdoba, fue Lorenzo Coullaut Valera (Marchena, 1876-Madrid, 1932). Entre las obras que aportó a Córdoba destacan el *Monumento al Obispo Osio* y el *Sagrado Corazón de Jesús* emplazado en las Ermitas de Córdoba. El primero partió de la iniciativa del obispo de la diócesis cordobesa Adolfo Pérez Muñoz, con la finalidad de coincidir su inauguración con el XVI Centenario del Concilio de Nicea (325

d.C.), y consiguiendo del alcalde de Córdoba, José Cruz Conde, su participación en el mecenazgo⁶⁴.

En la iniciativa del obispo por levantar estos monumentos, se aprecia, no tanto su interés por este tipo de conmemoraciones escultóricas, sino su vinculación a la nueva corriente vaticana propiciada por Pio XI, que buscaba recuperar sus potestades terrenales que había ido perdiendo a lo largo del siglo XIX, a manos de las ideologías políticas herederas de la ilustración dieciochesca⁶⁵. A esta labor dedicó Pio XI sus esfuerzos, que culminaron con la firma de los Pactos de Letrán entre el Estado italiano y la Santa Sede, el 11 de febrero de 1929⁶⁶.

El origen de la iniciativa del obispo Adolfo Pérez Muñoz por erigir el *Monumento al Obispo Osio* a la vez que organizar una peregrinación a Roma para ganar el Año Santo de 1925, lo podemos encontrar en la política vaticana de Pio XI y, en concreto, en la encíclica *Quas Primas*, dada por el Santo Padre el 11 de diciembre de 1925. En dicha encíclica manifiesta el principal empeño de la Iglesia durante 1925, por instituir la festividad de Cristo Rey como bandera de los católicos contra el laicismo y devolver a Cristo en los ámbitos públicos con los honores y dignidad de su condición real. Así pues, en el caso de la diócesis de Córdoba, siguiendo las intenciones vaticanas, se acometieron dos proyectos: en primer lugar, una peregrinación a Roma para ganar el jubileo de aquel Año Santo de 1925; y, en segundo lugar, la erección del monumento a Osio⁶⁷.

Aunque la base ideológica era de tipo religioso, la colaboración con el Ayuntamiento se debía a dos razones: primera, que el homenaje a Osio llevaba también emparejados la exaltación de una figura de importancia histórica que trascendía lo religioso; y segunda, por el hecho de que durante el Directorio Militar del general Primo de Rivera, ascendieron a los cargos de poder miembros de los sectores socia-

⁶⁴ “El Monumento a Osio”, en *Diario de Córdoba*, Córdoba 16 de julio de 1925, p. 1. /ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. “El Monumento al Obispo Osio en Córdoba”, p. 415, en *Laboratorio de Arte*, nº. 23, 2011, pp. 415-438. Editorial Universidad de Sevilla

⁶⁵ *Ibidem*, ÁLVAREZ CRUZ, p. 416-417.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 418.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 418.

les de pensamiento tradicionalista católico español, proclives a su colaboración con la Iglesia⁶⁸.

El alcalde de Córdoba, José Cruz Conde, presentó una moción para el levantamiento del monumento a Osio, así como que el encargado para hacerlo fuese el escultor Lorenzo Coullaut Valera, en la sesión ordinaria de la Comisión Permanente del 29 de octubre de 1925; propuesta que fue aprobada por unanimidad⁶⁹. Para el emplazamiento del monumento se optó por la plaza de Capuchinas y su inauguración se llevó a cabo el 25 de abril de 1926, con la presencia del nuevo alcalde de Córdoba, Pedro Barbudo y Suárez; el obispo de la ciudad, Adolfo Pérez Muñoz; y el nuncio pontificio para España, monseñor Tedeschi-
ni⁷⁰.

Formalmente, el monumento presenta tres elementos básicos desde el punto de vista artístico: un pedestal en mármol y granito, la figura erguida de Osio, y tres relieves en bronce, que ilustran momentos significativos de la vida del obispo. La figura de Osio es de mármol y lo representa apoyado en su báculo episcopal –fundido en bronce–, con el brazo en alto amonestando a sus fieles sobre la perdición de no seguir la ortodoxia. Como atuendo lleva túnica y casulla episcopales, así como una cruz pectoral colgada de su cuello. Especialmente interesantes, desde el punto de vista escultórico, son los relieves realistas situados en la cara frontal y laterales del neto del pedestal: el frontal representa a Osio conversando con Constantino, el del lado derecho a Osio durante el Concilio de Nicea, y el izquierdo a Osio sufriendo martirio durante la persecución de Diocleciano y Maximiano.

Siguiendo la misma intencionalidad didáctico-doctrinal, y propiciado por el obispo de Córdoba, Adolfo Pérez Muñoz, se erigió en las Ermitas de Córdoba un *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús*, también realizado por Lorenzo Coullaut Valera, e inaugurado el 25 de octubre de 1929.

Dentro del panorama escultórico en Córdoba en este periodo es interesante tener en cuenta el *Monumento al Duque de Rivas*, obra del escultor Mariano Benlliure y Gil (Valencia, 1862-Madrid, 1947), eri-

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 419.

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 421-423.



Monumento al Duque de Rivas, 1929

gido en 1929 en una glorieta central de los Jardines del Duque de Rivas, junto al Paseo de la Victoria⁷¹. Es obligado recordar que la intención de erigir un monumento a Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, fue ya una intención que emergió en los ámbitos sociales y culturales cordobeses en la primavera de 1886. En concreto, fue la Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País, presidida por el conde de Torres Cabrera quien promovió la idea de celebrar un certamen artístico y literario en honor de Ángel de Saavedra, para lo que solicitó la participación de las corporaciones oficiales y los centros socioculturales de Córdoba. Tal fue la actitud colaboradora del Ayuntamiento, Diputación Provincial y otras instituciones, y la cantidad económica ofrecida para el certamen, que la Comisión Organizadora sugirió que parte de las aportaciones se empleasen en erigir un monumento a Ángel de Saavedra. El concurso de proyectos para el monumento se convocó, pero finalmente el jurado constituido al efecto lo declaró desierto⁷².

El nuevo monumento realizado por Benlliure se llevó a cabo por iniciativa del marqués de Viana, con la colaboración del Ayuntamiento de Córdoba. El escultor lo concibió mediante un pedestal en granito, coronado con la figura erguida del poeta, fundida en bronce. El duque de Rivas está representando con fidelidad al atuendo romántico y con gesto altivo mediante una técnica muy realista. La capa cubre su hombro derecho, mientras en su mano derecha sostiene unas hojas, simulando unos poemas y en la izquierda porta su sombrero. En los laterales del pedestal aparecen sendos relieves en bronce alusivos a las inscripciones que hay bajo ellos. El de la derecha se refiere a la escena séptima del primer acto de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, en el instante en que éste le dice a D^a. Leonor: «¿Por qué tiempo perder?...»; y en el de la izquierda se representa el momento en el que el conde de Benavente recita el famoso poema de *Un Castellano Leal*, dirigiéndose a Carlos V: «Soy señor vuestro vasallo... , vos sois mi rey en la tierra»⁷³.

⁷¹ MONTES RUIZ, Ramón. “La escultura en Córdoba desde el Neoclasicismo a la actualidad”, p. 383, en *Córdoba y su provincia*, Tomo III, pp. 375-389. Ediciones Gever S.L. Sevilla, 1986.

⁷² MONTES RUIZ, Ramón. *Mateo Inurria*, op. cit., pp. 25-27.

⁷³ MONTOLIU, Violeta. *Mariano Benlliure, 1862-1947*, p. 174. Edición de la Generalitat Valenciana, 2ª edición. Valencia, 2009.



Monumento a Mateo Inurria, 1928

En 1926, estando próximo el segundo aniversario del fallecimiento de Mateo Inurria, algunos de sus amigos y admiradores se reunieron con la intención de iniciar el proyecto de erección de un monumento en su recuerdo. Esta iniciativa proyectaba un busto sobre un pedestal en alguna plaza de Córdoba, aprovechando el ofrecimiento generoso del arquitecto y amigo de Inurria, Teodoro Anasagasti, y del escultor y

discípulo del maestro Adolfo Aznar Fusac. Se constituyó una comisión gestora y la Real Academia de Córdoba acordó patrocinar el proyecto. Seguidamente se difundió una carta impresa solicitando el apoyo y donativo de sus admiradores y amigos, e igualmente el Ayuntamiento y la Diputación Provincial colaboraron con aportaciones⁷⁴.

Una vez modelado el busto para el monumento por Adolfo Aznar Fusac (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1900-Madrid, 1975) fue expuesto en el salón de actos del Ayuntamiento de Córdoba, en los días previos a la inauguración del monumento, que tuvo lugar el 25 de septiembre de 1928 en una glorieta de los Jardines de la Agricultura. A dicho acto asistieron María Luisa Serrano, viuda de Inurria, y numerosas autoridades⁷⁵. El monumento, formalmente está compuesto de un pedestal de mármol rosáceo, con dos tallas florales a ambos lados y una cenefa simple de laurel incisa en su parte alta. El busto está tallado en piedra caliza blanca y representa muy fielmente el rostro del escultor, con airoso gesto de mirada a la lejanía.

Finalmente, dentro de este discurso expositivo sobre el panorama artístico de Córdoba, es obligado mencionar la figura del escultor Enrique Moreno Rodríguez (Montalbán, 1900-Córdoba, 1936). Este joven escultor, que recibía el apelativo de “El Fenómeno”, es una singular y valiosa personalidad artística que, en su corta vida, y a pesar de haber nacido en una familia humilde, consiguió seducir a las autoridades de principios de siglo con su calidad artística y su prometedora genialidad. A los quince años obtuvo una pensión de la Diputación Provincial de Córdoba para realizar estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad; realizándolos entre 1915 y 1918. Seguidamente amplió sus estudios en París y Roma gracias a la nueva pensión concedida por la Diputación⁷⁶.

⁷⁴ MONTES RUIZ, Ramón. “Inurria después de Inurria”, pp. 80-82, en *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, pp. 76-107. Edit. Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura; Fundación Cajasur; Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba; Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; y Universidad de Córdoba, Vicerrectorado de Estudiantes y Cultura. Córdoba, 2007.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 81.

⁷⁶ MONTES RUIZ, Ramón. “Enrique Moreno Rodríguez “El Fenómeno”. Una prometedora genialidad”, p. 17, en *El Pregonero*, Revista de Información Municipal, n.º 85, diciembre de 1990. Ayuntamiento de Córdoba. / MORENO LADRÓN DE

En París contactó con el escultor ucraniano Alexander Archipenco del que recibió el influjo de su obra de clara tendencia cubista. También allí conoció al escultor croata Ivan Mestrovich que influyó en el joven Enrique Moreno con su estética del movimiento patético expresado con contundente tectónica. Estas influencias le llevaron a moverse por caminos artísticos caracterizados por la simplificación y reducción de las formas básicas definitorias del objeto real representado. En su obra se articulan estas tendencias en un estilo caracterizado por una geometrización, entre cubista y tectonicista⁷⁷.

Enrique Moreno fue un escultor muy comprometido con la sociedad que le tocó vivir y con su arte, con el que fue un vanguardista e innovador. Hombre de carácter extrovertido, se volcó en difundir sus propios criterios y las nuevas tendencias artísticas, en una Córdoba demasiado lastrada por el conservadurismo provinciano y por tópicos locales⁷⁸. Mal debieron sentar, en algunos sectores conservadores de la ciudad, los aires frescos de libertad artística y cultural que este joven artista cordobés intentaba difundir con toda ilusión. Mal, muy mal, ya que, como otras muchas víctimas de la sinrazón y el crimen, el 10 de septiembre de 1936 fue fusilado en una de las tapias del cementerio de Nuestra Señora de La Salud⁷⁹.

Dentro de las obras que creó en el periodo que estamos tratando, son destacables algunas imágenes religiosas, lápidas, bustos y monumentos conmemorativos. Así, en 1923 realizó la que sería la primitiva imagen titular de *Nuestra Señora de la Esperanza* para la Cofradía de Nuestro Señor de la Columna y Nuestra Señora de la Esperanza, de La Rambla. Una vez terminada la imagen fue expuesta en uno de los escaparates de los almacenes “Sánchez” en la calle Claudio Marcelo o calle Nueva. En parte porque la imagen no respondía a las trazas barrocas que esperaban los cofrades y, en parte porque comenzó a extenderse el modismo o dicho popular “*Tienes más cara que el santo de La Rambla*”, en referencia a la imagen expuesta. Al año siguiente se sometió a una modificación la cabeza de la imagen en los talleres de

GUEVARA, Antonio. *El escultor Enrique Moreno El Fenómeno*, pp. 21-22. Editorial Séneca. Córdoba, 2010.

⁷⁷ Ídem. MONTES RUIZ, Ramón, “Enrique Moreno...”.

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Ídem. / MORENO LADRÓN DE GUEVARA, Antonio, op. cit., pp. 23-24.

García Mustieles, de Madrid, y procesionó en 1925⁸⁰. Finalmente quedó arrinconada en un almacén de la Cofradía durante unos años y posteriormente quemada por algunos de los cofrades⁸¹.



Monumento a Cipriano Martínez Rücker, 1924

⁸⁰ *Ibíd.* MORENO LADRÓN DE GUEVARA, Antonio, pp. 40-41.

⁸¹ Según información facilitada al autor, en 1998, por uno de los cofrades que participó en estos lamentables hechos.

Afortunadamente, se ha mantenido hasta nuestros días el *Monumento a Cipriano Martínez Rücker*, realizado por Enrique Moreno y dedicado al célebre músico cordobés. El monumento fue realizado y erigido en 1924, año del fallecimiento de Martínez Rücker, en los Jardines de la Agricultura⁸². La obra consta de un pedestal de mármol gris de tres cuerpos sobre el que se sitúa el busto del homenajeado, realizado en caliza blanca de grano fino. En este busto se aprecia la estética por la que transita el escultor, definiendo la fidelidad al rostro mediante junto con una sobria labra de los elementos que lo conforman. No busca el efectismo del detalle, sino la esencia del espíritu del retratado, sin perder la presencia real de sus rasgos.



Monumento a Eduardo Lucena, 1925-35

Diferente trato, tuvo otra de sus obras, el *Monumento a Eduardo Lucena*; la obra le fue encargada en 1925 con cargo a una suscripción popular, para ser erigida en la Plaza de Jerónimo Páez, concluyéndose en 1935⁸³. Sin embargo, el monumento no se levantó; la llegada de la

⁸² MORENO LADRÓN DE GUEVARA, Antonio, op. cit., pp. 46-47.

⁸³ *Ibíd.*, pp. 41-42.

guerra civil, la muerte de Enrique Moreno, y los trágicos sucesos que acaecieron, ocasionaron que las esculturas del monumento estuvieran abandonadas en unos terrenos al aire libre del Ayuntamiento, en lo que hoy ocupa el emplazamiento del estadio de fútbol y la zona empleada como recinto ferial, que venían usándose como atarazana o almacén para materiales de obras municipales. Finalmente, el Ayuntamiento de Córdoba, conocedor de la situación injustificable de la obra, emplazó la escultura principal, que representa a Eduardo Luceña, en los jardines de la Plaza de Ramón y Cajal. El acto de inauguración tuvo lugar el 15 de octubre de 1981, al que asistieron hijos y familiares de Enrique Moreno⁸⁴. De esta forma se hacía justicia tanto con el escultor como con el homenajeado⁸⁵.

Dentro de este periodo de tiempo en el que nos movemos, Enrique Moreno recibió en 1927 el encargo del Ayuntamiento de Pedro Abad de esculpir una *Lápida homenaje a Francisco Alcántara Jurado*, con motivo de declararle Hijo Predilecto del pueblo y dar nombre a una calle con su nombre. Francisco Alcántara Jurado (Pedro Abad, 1854-Madrid, 1930) fue el fundador de la Escuela de Cerámica de Madrid en 1911 y posteriormente la Escuela de Artes Industriales en 1922⁸⁶. La lápida presenta formato rectangular y está esculpida en mármol blanco, destacando la cabeza en alto relieve del homenajeado.

Si la vida de Enrique Moreno fue trágica, la tragedia también sobrevino sobre algunas de sus obras, como es el caso del *Monumento a Acisclo Antonio Palomino*. Este monumento fue encargado por Ayuntamiento de Bujalance para homenajear al pintor y tratadista, nacido en esta localidad, Acisclo Antonio Palomino y Velasco (Bujalance, 1655-Madrid, 1726). El proyecto fue iniciado en 1927, aunque no se inauguró hasta el 17 de julio de 1931, debido a que se retrasaron las obras de creación del Paseo de Acisclo Antonio Palomino, que sustituiría la Plaza de Santa Ana⁸⁷. Fue un proyecto que estuvo cargado de controversias de tipo político, lo que probablemente determinó, aunque hay diferentes versiones, que cuando Bujalance fue tomada por

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ MONTES RUIZ, Ramón, “Enrique Moreno...”, op. cit., p. 17.

⁸⁶ MORENO LADRÓN DE GUEVARA, Antonio, op. cit., pp. 51-52.

⁸⁷ Ibídem, pp. 42-46.

los requetés, a finales de diciembre de 1936, la escultura fuera decapitada y posteriormente enterrada.

Y si en el ámbito de la escultura hemos tenido un amplio muestrario de manifestaciones de gran valor artístico, en el de la pintura hay una figura que especialmente nos ciega con su producción y sobresale en el panorama artístico; un pintor que entró en el *imaginario colectivo*, tanto del mundo artístico, como del mundo popular y que, a lo largo del tiempo se ha mantenido y hasta recrecido; se trata de Julio Romero de Torres (Córdoba, 1874-1930).

Nació en el seno de una familia en el que el ambiente social y especialmente artístico marcará la vida de casi todos sus miembros. Su padre, el pintor romántico Rafael Romero Barros, llegó a Córdoba en 1962 como conservador del museo de pinturas, instalándose en una vivienda aneja al mismo, con su esposa Rosario de Torres Delgado y el mayor de sus hijos. Aquí, nacerían los otros siete hijos del matrimonio, que se educarían en el ambiente artístico del Museo Provincial de Bellas Artes, la Escuela Provincial de Bellas Artes, y el Conservatorio de Música, instituciones instaladas en el antiguo Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo⁸⁸.

En sus primeras obras de juventud atiende a una temática del paisaje bajo influencia de corte romántico y cercano a la pintura de su padre e influencia de su hermano Rafael⁸⁹. Ya en la década de los noventa aumenta su actividad artística y su participación en certámenes, obteniendo premios e iniciando su proyección en los círculos artísticos y culturales de Córdoba y Madrid⁹⁰. Igualmente desarrolla una amplia actividad como ilustrador en diversas publicaciones periódicas y libros. Es una época en la que comienza a realizar una serie de pinturas, de temática variada, pero que le van presentando como el gran pintor que llegará a ser; como es el caso de la obra *¡Mira qué bonita era!*, 1897, o *Conciencia tranquila*, 1897.

Entre sus primeros trabajos docentes estarían el de profesor en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba en 1899 y posterior-

⁸⁸ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero de Torres. Pintor 1874-1930*, pp. 20-21. Editorial Arco/Libros, S.L., Colección Ars Hispánica. Madrid, 2008.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

mente, cuando esta institución desaparece, se integra en la Escuela Superior de Artes Industriales, dirigida por entonces por el escultor Mateo Inurria. En 1916 sería nombrado profesor de Dibujo del Antiguo y Ropaje en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, que se convertiría en Escuela de Bellas Artes de San Fernando⁹¹. Ya en Madrid, donde pasó largas temporadas, comenzó a frecuentar las tertulias en los famosos cafés, en las que los artistas, intelectuales y escritores se reunían. Su producción artística fue enorme, su éxito y su fama generaron un halo de admiración que difícilmente se producen. Tanto en el ámbito elitista de la cultura y el arte, como en el estrictamente popular, su nombre se convirtió en un mito. El 10 de mayo de 1930 falleció en Córdoba, y ese mito se consolidó hasta nuestros días.

Centrándonos en su producción artística correspondiente al período que analizamos, y atendiendo a algunas de sus obras más representativas, auténticos iconos de su completa plenitud creativa, podemos hacer una breve síntesis del valor artístico de su pintura en esta época, justo la última de su carrera. Se trata de un periodo de auténtica plenitud, llegando a general las que probablemente sean consideradas como las pinturas en las que se recogen los intereses y obsesiones pictóricas del pintor. En ellas aparece su atracción hacia el flamenco y algunos de los aspectos que entorno a las letras de sus canciones le seducen: el amor, los celos, el desamor, la muerte; y su culto hacia la belleza femenina y, sobre todo, de manera más concreta a sintetizar y exaltar unos rasgos que los convierte en un verdadero icono estético.

En 1924 realizó *Conjuro* para el Casino de Madrid, en la que llevó a cabo una composición formada por una pareja de mujeres semidesnudas, dentro de su estética personal y prolífica. En este mismo año realizó *Encendiendo la mecha*, el primero de los carteles encargados por la Unión de Explosivos, al que le seguirían *Mujer con pistola*, 1925, *La escopeta de caza*, 1929, y *El cohete*, publicado tras su fallecimiento, en 1931. Estas obras son composiciones en las que la imagen de la mujer opera como llamada de atención o reclamo para productos vinculados al ámbito masculino, especialmente en esta época⁹².

⁹¹ *Ibíd.*, p. 44.

⁹² *Ibíd.*, p. 142.



Diana, 1924

Siguiendo la línea representativa de mujeres desnudas o semidesnudas, muy prolífica en este periodo, realiza *Diana*, 1924; una singular figura de mujer evocadora de la diosa cazadora. Presenta una fisonomía no usual en sus mujeres: rubia y de piel muy blanca; posa junta

a un galgo negro (Pacheco, el galgo de Julio Romero de Torres) en un escenario de interior, pero con un fondo campestre de cacería⁹³. Se ha apreciado por muchos estudiosos de su pintura una cierta ambigüedad en las figuras femeninas; así, en el *Arcángel San Rafael*, encargado en 1925 por alcalde de Córdoba, José Cruz Conde, al margen de ser una iconografía tradicional del arcángel, su figura es, más que ambigua, claramente femenina. Aspecto que ha determinado que algún historiador aprecie ciertas referencias lésbicas, hermafroditas o simple travestismo⁹⁴.

En *La Primavera*, 1925, junto a la especial atención a la representación de la mujer, realiza una exaltación floral y frutal⁹⁵. Esta pintura está concebida como un auténtico bodegón de flores, fruta y de dos mujeres en edad juvenil o primaveral. En la obra se aprecia una labor minuciosa, verdadero virtuosismo, en la representación detallista de los objetos, telas, frutos y flores.

A veces elabora, con composiciones similares, pero con intereses y elementos diferentes y hasta contrapuestos. Es el caso de *Rivalidad*, 1925-26, y *Carmen y Fuensanta*, 1925⁹⁶. En ambos casos las composiciones se articulan en torno a dos mujeres, pero con gestos, composuras y atuendos diferentes. En el primer caso las mujeres se representan desnudas, salvo unos zapatos de tacón alto que, aparte de estilizar los cuerpos, aportan una cierta faceta fetichista. En el otro, aparecen vestidas, sin ofrecer ningún tipo de motivación erótico, sólo recato y, en todo caso, sensualidad muy velada⁹⁷.

En 1927 compone *Naranjas y limones*, obra de fuerte evocación erótica⁹⁸. En el título, juega con la apelación del término “limones”, al referirse a los pechos de la joven; algo que se hace más que explícito al

⁹³ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, pp. 262-263. Córdoba, febrero-marzo de 2003. Madrid, 2003.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 141-143. /BRIHUEGA, Jaime. “Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915”, pp. 64-66, en Catálogo de la Exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba, febrero-marzo de 2003. Madrid, 2003.

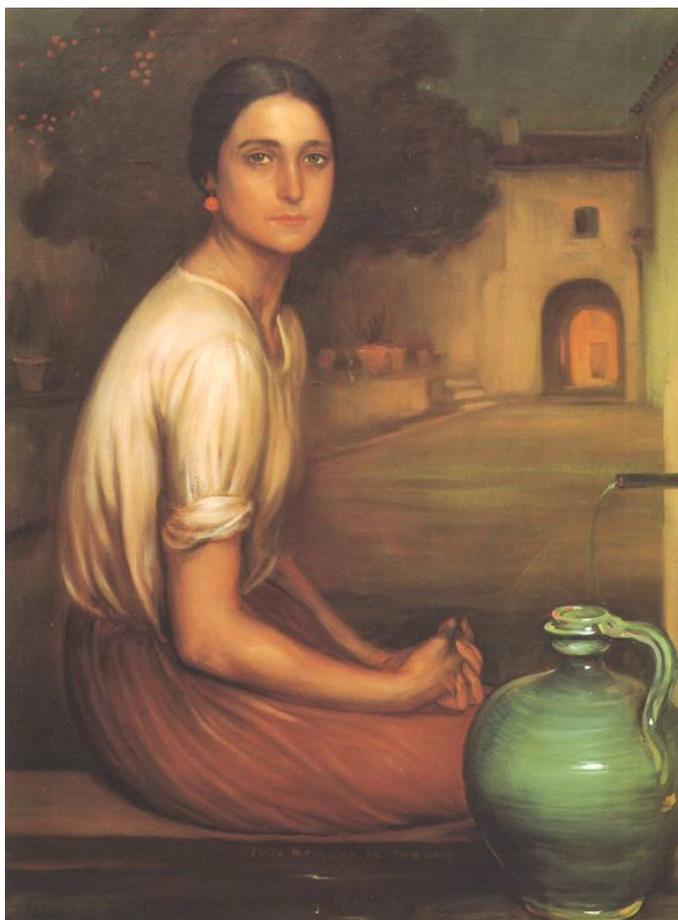
⁹⁵ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero...*, op. cit., pp. 266-267.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 268-269.

⁹⁷ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero...*, op. cit., p. 151.

⁹⁸ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero...*, op. cit., pp. 276-277.

contemplar la obra. El cuerpo de la mujer sigue la estética típica de la iconografía de julio Romero; y como fondo de la pintura refleja el patio de la casa familiar en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, en el que se muestran algunos capiteles clásicos y árabes que allí se albergaban⁹⁹. Estas representaciones, en las que aparecen con mayor o menor abundancia las frutas, constituyen un recurso constante en su pintura. Suponen una explosión de vida, amor, juventud y erotismo; tal es el caso, entre otros, de *La niña de las naranjas*, *Manzanas*, *La niña de la calle Armas* (conocida también como *La niña de las naranjas*).



La niña del cántaro, 1929-30

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 151-152.

De este mismo año es *La niña del cántaro*, una dulce representación alejada de connotaciones eróticas, en la que simplemente se centra en una bella joven de aspecto sereno y retraído, enmarcada por un fondo que recuerda el Arco del Portillo y una perula andaluza en primer plano¹⁰⁰. Esta pieza cerámica, aunque aporta su singular color y atractiva forma a la pintura, la verdad es que supone un error en su uso, ya que no se utiliza para recoger y contener agua, como se observa en la pintura, sino para aceites, vinos, y licores.



La Copla, 1927

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 272-273.

Una pintura con una fuerte carga icónica es *La Copla*, realizada también en 1927¹⁰¹. En ella, de una manera simple y sincrética, se concentran, prácticamente, todos los atisbos artísticos del pintor: su interés por la mujer cordobesa, representada en la joven; su afición al flamenco, en la guitarra; la navaja faca bandolera que porta en la liga la joven, como evocación de la lucha por amor, y la defensa del honor; y como no, los rincones y edificios cordobeses: el Puente romano, la noria de La Albolafia y la Calahorra. Se trata de una pintura sincrética, simbólica y muy elegante, alejada de otros efectismos o explicitaciones eróticas. Sólo unos rasgos de cierto erotismo o fetichismo aparecen: las medias de seda y la liga en la que se sostiene la faca.

Muy interesante, tanto desde el punto de vista etnológico, como estrictamente artístico, es su obra *Virgen de los Faroles*, encargada para sustituir la que existía en el altar que hay en el muro norte del patio de la Mezquita Catedral de Córdoba y que ardió en 1927. Su nombre hace alusión a la decoración de faroles de la rejería que protege el altar. La pintura fue instalada en 1928 y poco después trasladada al Museo de Julio Romero de Torres, siendo sustituida por una copia realizada por su hijo Rafael¹⁰². La Virgen esta representada como una joven con rasgos propios de mujer cordobesa, erguida sobre unas cabezas de querubines; mira al cielo y abre sus brazos en gesto de implorar. Viste túnica rosa y manto azul y tras ella se abre una luminosa gloria de la que emergen dos ángeles. A sus pies, venerando a esta Inmaculada, una monja que la mira implorante y una joven ataviada con mantilla que mira al espectador.

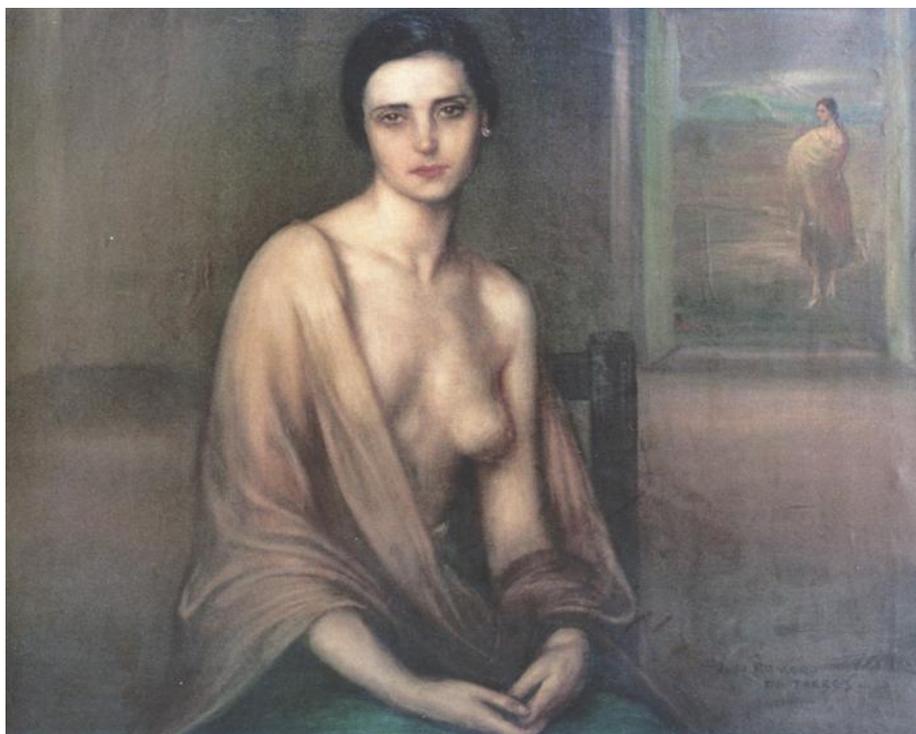
En la pintura de Julio Romero no todo es explícito formalmente, sino que el gesto en sus personajes contiene una gran fuerza expresiva, sugerente, mística y simbólica. En su obra *Carmen la desolada*, 1929-30, junto a su medio desnudo, natural y hermoso, ofrece una mirada al espectador, firme y directa, pero cargada de cierta tristeza, desencanto o desamor¹⁰³. Es una pintura que, junto a una técnica muy realista, mantiene una carga romántica, simbolista y psicológica que la hace especialmente atractiva. Es como si en sus últimos años de vida, el

¹⁰¹ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero...*, op. cit. p. 153.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 153-154.

¹⁰³ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero...*, op. cit. pp. 250-251.

pintor quisiera alternar diferentes registros técnicos y temáticos, buscando dar todo lo que bulle en su alma.



Carmen la desolada, 1929-30

Con similar intención de búsqueda de la técnica más valiosa y de mensaje más íntimo, realiza *La Fuensanta* en 1929; singular e icónica obra gracias a su difusión entre 1955 y 1978 en los billetes de cien pesetas. La omnipresencia de su imagen en el imaginario colectivo popular, unido al hecho de que, tras ser expuesta en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, entre 1929 y 1930, fue vendida a un coleccionista particular, y que durante que durante más de setenta años su paradero haya sido desconocido, la convierten en una de las obras más enigmáticas del pintor.

Como hemos indicado, a pesar de ser una pintura que tuvo un paso fugaz por Córdoba, y ausente incluso en exposiciones o museos, es un verdadero icono de la pintura de Julio Romero de Torres y, por tanto, de la pintura cordobesa: por quien lo pinta y por la imagen representa-

da. Todo ello la convierte, junto a otras obras del pintor y especialmente las dos siguientes que analizaremos, en sustento del admirado *imaginario popular*, del que ya gozó en vida la pintura de este autor.



La Fuensanta, 1929

Se trata de una composición muy equilibrada y armónica formalmente. La pretensión del pintor es dejar patente la belleza de la joven, que en este caso es la modelo María Teresa López, la misma que posaría para *La chiquita piconera*, como un modelo estético femenino que refuerza el tópico de la imagen de mujer cordobesa. La representa exenta de elementos eróticos, sólo su atractivo se convierte en estímulo-

lo de atracción visual y mental. Aparece sentada en el borde de una fuente, apoyando sus brazos en un cántaro de latón y mirando al espectador, con mirada dulce en la que no se aprecian otros mensajes que no sean su belleza y su limpieza de sentimientos. Su atuendo es muy sencillo: camisa blanca, falda roja, mantón de franela beis y unos sencillos pendientes de bolas rojas. Estas prendas de vestir femeninas nos recuerdan a las que el fotógrafo Jean Laurent realizó en Córdoba, y que publicó en su Catálogo de 1872, bajo el título “Trajes y costumbres de Córdoba, estudios del natural”, con las que refleja el tipismo, la belleza, y el exotismo; destacando algunas fotografías como: *Las segadoras*, *Otro grupo de segadoras* o *Mujeres en la fuente*, entre otras¹⁰⁴. Para que el posado sea más elocuente, en cuanto al atractivo de su cuerpo, utiliza el recurso del cántaro cercano al caño de la fuente, en el que se apoya la joven. Un cántaro de atractivos matices, tanto en su forma como en sus texturas y brillos, pero poco práctico para la recogida de agua en una fuente pública. Como fondo, y para no robar protagonismo a la figura del primer plano, pinta un horizonte oscuro, en el que sólo una pequeña banda del celaje, a la altura del rostro se aclara, resaltándolo.

Una de sus últimas pinturas será *La nieta de la Trini*, 1929-30, una genuina composición de Romero de Torres, en la que retoma una composición de larga trayectoria en el arte, como es la representación de una mujer desnuda tendida¹⁰⁵. Esta tipología ya fue empleada por anteriores pintores, como Giorgione, Tiziano, Velázquez, o Boucher; a los que seguirían otros muchos. En esta pintura aparecen los constantes rasgos de la pintura de Julio: el amor, la muerte y el flamenco, simbolizados por el desnudo, los zapatos de fuerte connotación erótica y fetichista, la navaja y la guitarra. El tema es una rememoración de una antigua leyenda local por “la Trini”, una cantaora local¹⁰⁶.

¹⁰⁴ MONTES RUIZ, Ramón. “Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX, a través de las Fotografías de J. Laurent”, pp. 45-46, en *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cía*, pp. Editado por la Consejería de Cultura, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dentro Andaluz de la Fotografía y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta de Andalucía. Sevilla, 1998.

¹⁰⁵ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero...*, op. cit., pp. 280-281.

¹⁰⁶ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero...*, op. cit., p. 155.



La nieta de la Trini, 1929

Como era habitual en su repertorio y al igual que algunos escritores y artistas de su generación, utilizó el regionalismo y el simbolismo. El tema es una alegoría de una vieja leyenda cordobesa de amor y muerte, ocurrida unos cincuenta años antes, y de la que fue protagonista una bella mujer, cantaora de malagueñas, conocida como La Trini. La chica representada en la obra, rememora a su abuela, sobre un diván o cama a la turca, cubierto de sedas y mantón de Manila. Con una pose seductora, sin más atuendo que su collar de cuentas rojas, sus pendientes de aros y la rosa sobre su moño, ofrece su amor con su cuerpo y la muerte con la navaja que lleva en su mano derecha. La escena se completa con una mujer, apoyada en una guitarra, que parece ofrecerse a acompañarla con un aire de copla al desenlace de amor, pasión y muerte. Como fondo representa el río Guadalquivir, el Puente Romano, La Calahorra y el Campo de la Verdad o Barrio Viejo de Córdoba, dentro de un celaje tormentoso, adecuado a la temática tratada¹⁰⁷.

Y, tras un sucinto recorrido por una selección de obras icónicas de Julio Romero de Torres, llegamos a la que, sin duda alguna, representa

¹⁰⁷ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero...*, op. cit., pp. 280-281.

lo más genuino de su pintura, *La chiquita piconera*, 1930; y que bien puede considerarse como su testamento artístico¹⁰⁸. En esta obra, el pintor representa a la más famosa de sus modelos, María Teresa López, a la que vinculó para la eternidad a Julio Romero de Torres con “la mujer morena”; configurándose un icono con el sincretismo del pintor, la modelo y la pintura¹⁰⁹.



La chiquita piconera, 1930

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 284-285.

¹⁰⁹ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Julio Romero...*, op. cit., p. 174.

Con esta obra, retorna el tema de la prostitución, que ya fue interpretado en *Vividoras del amor*, 1906; y *Nocturno*, 1930¹¹⁰. Sin embargo, hay que hacer unas observaciones: en primer lugar, *Vividoras del amor*, al margen de aspectos técnicos y formales, se trata de una pintura de carácter social, es decir, de denuncia de situaciones sociales, laborales y humanas de determinados colectivos; y *Nocturno*, tiene una dimensión similar, y además ofrece un cambio de registro técnico muy marcado. Sin embargo, *La chiquita piconera*, aún representando a una joven prostituta, no lo hace con la intencionalidad de denuncia social, sino de sublimación de su belleza. Elude todo falso compromiso y denuncia social, para centrarse en el encanto y atractivo de la joven, tratándolo con su mejor técnica para obtener un icono de mujer morena, de mujer cordobesa.

La representa sentada en una desvencijada silla de anea, tan típica en las casas populares de la época, echada hacia delante, apoyando sus brazos en sus piernas abiertas y sosteniendo una badilla con la que mueve las brasas del brasero de latón que está entre sus pies. La joven eleva su mirada para dirigirla al espectador, sin más gesto que su sencillez y su explícita belleza. Viste una falda marrón que recoge sobre sus rodillas dejando ver sus piernas embutidas en medias de seda ceñidas por ligas, y calzando unos zapatos de tacón. Su torso está cubierto por una camisa blanca de extraña hechura con una manga, que deja desnudo su hombro izquierdo¹¹¹. Al fondo, distorsionando la perspectiva real, aparecen los barandales de la ribera y, tras ellos, el cauce del Guadalquivir, el Puente Romano, la Calahorra y el Campo de la Verdad. Si Julio Romero de Torres pretendía tratar el tema de la prostitución como tal, lo dudamos; probablemente y muy simplemente pretendió sublimar la belleza de una joven atractiva, con unas formas de elegante erotismo, con gran respeto y sin caer en la mojigatería.

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ VV.AA. Catálogo de la Exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, pp. 284-285. Córdoba, febrero-marzo de 2003. Madrid, 2003.

Los cronónimos elaborados a posteriori, a su vez, suelen fluctuar en sus referencias entre la nostalgia evocadora de un tiempo ya perdido y la particular voluntad instrumental de reavivar ciertas facetas del pasado, para enfrentar determinadas incertidumbres coetáneas o los singulares desafíos políticos del presente. Y así, “Primavera de los pueblos”, “Entreguerras” o “Trente Glorieuses”, pertenecientes al segundo grupo de cronónimos construidos a posteriori, y ya acontecidas por tanto sus respectivas temporalidades históricas, se nos ofrecen plenas de referentes simbólicos de aquel tenor antemencionado líneas arriba.

Y precisamente ese fue el caso de nuestros examinados “Felices o locos años veinte”, concepto de representación temporal elaborado en este caso ciertamente a posteriori por sociedades deseosas de seleccionar determinados sucesos y procesos frente a otros más voluntariamente orillados del pasado.

Fuente: LÓPEZ MORA, F.: «Nombrar el pasado y caracterizarlo: sobre el cronónimo “felices años veinte” y el desarrollo internacional de una época», en *Crisis y modernidad en el período de entreguerras: los años veinte*, Córdoba, 2022, p. 221.

