

LAS APORIAS DE MATEO INURRIA.

José María Palencia Cerezo.

SUMMARY

Mateo Inurria Lainosa (1867-1924), has been considered by critics as one of the most important artists of that transitional period, prior to 1936, made up of those artistic centaurs who galloped midway between two different tendencies, on one side a peculiar XIXth century spanish romanticism and, on the other hand, an incipient awakening of a castillian Art-Nouveau renaissance.

The following analysis is an attempt to come closer to each one of the various phases of the work of this great artist with an specially critical eye towards the latest and most revealing discoveries that have only recently appeared, after much investigation of his work.

Two special doubts, never before considered up till now, are specially underlined: the full influence that the work of Auguste Rodin might have had on his work, along with his own peculiar contribution towards the prevailing andalucian cultural regionalism of the pre-civil war era.

Hace ya algo más de 30 años que Juan Antonio Gaya Nuño, en uno de sus más importantes trabajos dedicados al estudio de la escultura española contemporánea, trataba a Inurria como uno de los más importantes maestros de la escultura peninsular en la transición de centurias, introduciéndonos a su conocimiento con las siguientes palabras:

“Escultor de raza, Mateo Inurria actuaba en contra de la desorientación reinante, lo que le llevó a un eclecticismo un tanto desordenado. Pocos escultores hicieron cosas tan rechazables y tan feas como él las hizo, pero pocos acertaron en obras de tanta hermosura”.

¿A qué eclecticismo se refería Gaya Nuño? ¿En qué posición se encontraba el escultor cordobés para, con un arte fuertemente personalizado poder actuar “en contra de la desorientación reinante”? Pero Gaya Nuño no sólo no se planteó entonces tales interrogantes sino que trató de dar una respuesta al pretendido eclecticismo inurrino en los siguientes términos:

“Porque Inurria habiase educado en el respeto con la vieja escultura, pero como los experimentos le iban saliendo al paso, era preciso variar de normas, y el cordobés acertó en muchas de sus obras a condensar los resultados de un cruce de tendencias, el mismo que le forzó a situarse en un momento transitivo”¹.

Pero ¿a qué experimentos se refería Gaya Nuño? ¿Cuáles fueron estas tendencias? ¿Podemos deducir que ellas impusieron un estilo ecléctico a la escultura de Inurria o más bien que su actitud fue la del ecléctico en lucha pragmática permanente por adaptar su arte a las necesidades y corrientes dominantes en su tiempo?

Evidentemente poco era el espacio de que disponía el ilustre crítico para poner con claridad los puntos sobre las íes en su abigarrado tratado de escultura, y tan sólo unas líneas más adelante matizaba sus posiciones anteriores con el fin de conducirnos al sitio donde quería, escribiendo también:

“En realidad sostuvo una larga lucha interna hasta sus 45 años, y al final de su vida entraba de lleno en el que vamos a denominar renacimiento castellano... pero en su caso, no estrictamente castellano, porque alguna llamada oriental buscaba a este cordobés que pocas veces conoció el reposo”.

¿Cuáles fueron los términos de esa lucha interna? ¿Renacimiento castellano o aproximación a lo castellano a través de la patentización de lo andaluz? Y además otra nueva sugerencia para el estudio y análisis de Inurria: esa llamada oriental que le impidió entrar de lleno en el renacimiento castellano.

Será pues el cometido de nuestro trabajo seguir todos y cada uno de estos posicionamientos en su dimensión profunda, para llegar sobretodo a ver si, por una parte, Mateo Inurria fue un simple ecléctico perdido entre las mareas doctrinales que sacudieron su historia y si, por otra, deberíamos de aceptar definitivamente ese posicionamiento que desde siempre se le ha otorgado, es decir el de maestro de la escultura española en la transición de centurias, entre el trasnochado romanticismo decimonónico y el renacimiento modernista meseteño.

LOS COMIENZOS ROMANTICOS. (1880-1900).

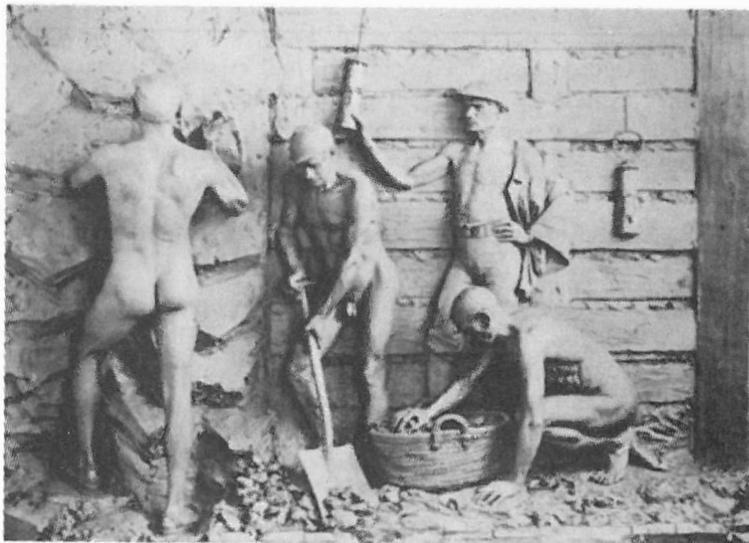
Como es sabido, Mateo Inurria Lainosa, nacido en Córdoba en 1867, cuyo padre fue también escultor decorador de menor importancia, se formó artísticamente en la Escuela Provincial de Bellas Artes de la ciudad, junto a Rafael Romero Barros en un momento —la década de los 80 del pasado siglo— en que un romanticismo de cuño ecléctico, tamizado por posiciones filosóficas nacionalistas, hacía mella entre los artistas de todo tipo y condición.

Por ello, Mateo Inurria sólo se pudo formar en la estética del naturalismo —el arte es ante todo un reflejo de la naturaleza según el orden perfecto que le ha otorgado el mismo Dios— y en la práctica del realismo, dentro de ese ambiente de neocatolicidad historicista que dominó el panorama español de la restauración alfonsina desde el año 1875, imponiendo en lo monumental lo que después degeneró en llamarse “estilo de confitería”, en el que la anécdota subsidiaria llegaba a oscurecer la temática principal.

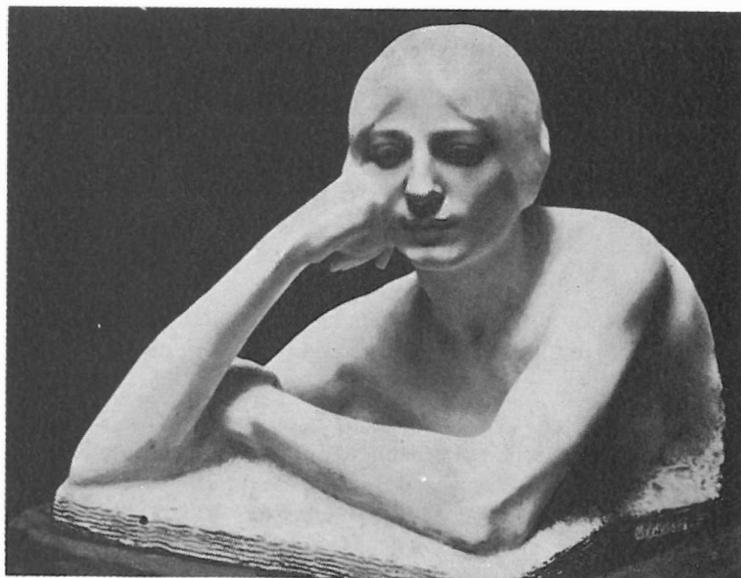
Por eso, toda la obra que realiza hasta aproximadamente 1898 —año de la crisis cultural española tantas veces analizada por la historiografía— está empapada de todos estos conceptos, a lo que habría que añadir cierta constante historicista local que en esta ciudad se podría definir con sólo un par de vocablos: cordobesismo de raíz estoica senequista.

Así lo demuestran sus obras más relevantes del período como podrían ser entre otras: “El Angel orante” de Montoro (1882), el del Sepulcro de la esposa de Lagartijo en el cementerio de Córdoba, “Impresiones de viajes” (1893), la “Santa Teresa” enviada a la exposición de Chicago de ese año que desgraciadamente no hemos podido conocer, “El naufrago” (1890), “La Expiración de Cristo” expuesta en el Ateneo de Sevilla en 1894, los bustos de Rafael Ramírez de Arellano y de Pedro López de Alda —el fundador del Colegio de la Asunción— ambos de 1895, un “S. José” repujado en plata, etc., etc.

Sin embargo, donde se pueden encontrar mejor condensadas todas estas corrientes, —es decir realismo, naturalismo, romanticismo e historicismo localista— es en su famosa “Estatua sedente de Séneca”, hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes, que obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional de 1895. Una obra ésta en la que Inurria nos presenta al filósofo cordobés en estado de avanzada decrepitud, como un pobretón alejado de la fastuosidad de la corte de Nerón, y barbado, según



La Mina de Carbón. Obra destruida. (Perteneió al Museo de Arte Moderno de Madrid).



“Ensueño (“Mi discurso en mármol”)”. Real Academia de Bellas Artes. Madrid.

el modelo tradicionalmente extendido para su iconografía, según lo atestiguan los bustos existentes en el Museo Arqueológico de Nápoles, en la Galería de los Uffizi de Florencia, o en el Museo Capitolino de Roma, modelos estos bien conocidos a través de los grabados del Renacimiento y que serían copiados en todas las épocas, como pueden corroborarlo por ejemplo el cuadro “Séneca y Nerón” existente en la Diputación y firmado en 1875 por el pintor cordobés Alfredo Lovato, o el grupo escultórico del mismo título realizado por el escultor Eduardo Barrón hacia 1904, hoy colocado en los bajos del Nuevo Ayuntamiento.²

Con todas estas obras Inurria demostró situarse dentro de un romanticismo de cuño moderado, donde importaban más los valores visuales y táctiles que los derivados del movimiento, el volumen o el espacio.

Sin embargo, es interesante que estudiemos detenidamente una obra de extraordinaria importancia que Inurria realizó hacia 1898 y que, presentada a la Exposición Nacional del siguiente año obtendría consideración de Primera Medalla. Ella es “La mina de carbón”. Su realismo es evidente, sabemos que Inurria se desplazó hasta las minas de Bélmez para inspirar el tema “in situ”, pero además es importante porque: 1.- Ilustra cómo Inurria se vio imbuído en los ideales noventayochistas al presentarnos a un grupo de obreros de los de más dura labor en franca intención de idealizar su condición. Con lo cual podemos ver a un primer Inurria francamente comprometido con su tiempo y no ajeno al debate ideológico que en este momento se desarrolla. 2.- Esta obra advierte ya el inicio de un proceso idealizador en la escultura del maestro —evidenciado sobre todo en la desnudez de esos mineros que realizan labor plácidamente y sin esfuerzo, como en una especie de liturgia mística— que no se perdería ya en épocas posteriores y que prepara su obra para el gran salto al Modernismo.

Sin embargo, su obra de estos primeros momentos dista todavía mucho de ser original, o al menos radicalmente distinta a la que realizan por entonces sus demás compañeros de oficio, como lo puede atestiguar la obra que por esos mismos años realizan los más importantes maestros de la transición, como por ejemplo Lorenzo de Coullaut-Valera que la difundía ampliamente a través de las revistas más importantes de tirada nacional, como fue el caso de “Blanco y Negro”.

Hemos llegado con esta obra al final de un primer momento en Inurria, un primer momento sin salida pues el maestro no realiza nada esencialmente distinto de lo ya hecho, no se ha encontrado definitivamente con su personalidad y le pesa la educación recibida en la Escuela. En este sentido puede decirse que Inurria torea frente a un toro agotado por demasiado engordado, con lo que estamos ante el final de su primera aporía pragmática.

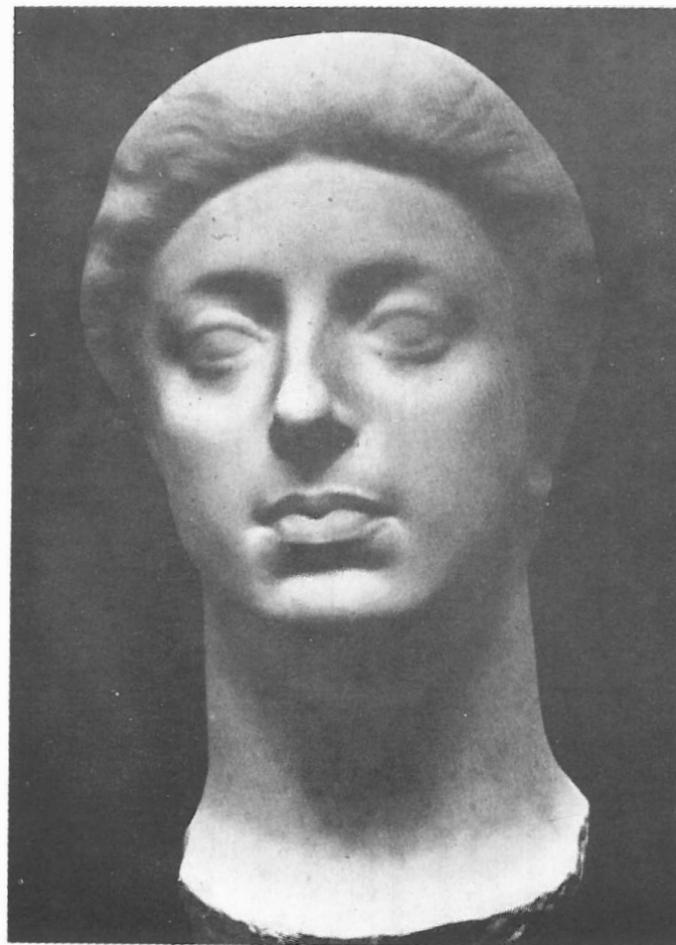
LA CUESTION RODIN. (1900-1905).

Como vamos a ver a continuación, este proceso idealizador iniciado a partir de la obra comentada preparará al maestro para el gran salto al Modernismo y, convirtiéndose en constante, lo encontraremos con claridad en toda la obra que realiza Inurria entre 1900 y 1905.

Así, puede observarse en el relieve colocado en la fachada de las Escuelas Asilo de Infancia de la calle Gondomar titulado “Dejad que los niños se acerquen a mí”, donde el semidesnudo sirve de apoyo a la idealización misticista y la escena permanece alejada de ese movimiento turbulento que poseían las composiciones del romanticismo más clásico. O también en el “Busto del poeta Grilo” (1901), en el del “Torero Lagartijo” (hacia 1903 aprox.), en el “Monumento a Lope de Vega” en Madrid (1902), —donde Inurria ya se nos muestra reaccionando contra el estilo confitero que tuvo la tradicional escultura del romanticismo español dando un primer salto hacia la sencillez temática en lo monumental, presentándonos al gran dramaturgo como a un cotidiano hombre de la calle. O incluso en esa lápida que dedicara hacia 1905 al poeta “Manuel Reina” en su pueblo natal de Puente Genil.



Lucio Anneo Seneca. Prop. del Ayuntamiento de Córdoba.
Hoy en el Museo de Bellas Artes.



Maria. Retrato de la esposa del artista. Museo de Bellas
Artes. Córdoba.

Sin embargo, conviene señalar que esos años de entrada en el nuevo siglo son de una especial dureza para Inurria aunque, desde 1902, había sido nombrado Delegado Regio de Bellas Artes y Director de la Escuela de Artes Industriales de Córdoba y que, por lo general, se encuentra trabajando como restaurador del Patrimonio Artístico cordobés, tanto en la reconstrucción del templo de San Pablo como en la decoración de la Mezquita Catedral al lado del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco.

De esta suerte, tanto la gran actividad que le procuran sus diversos cargos, como el confusionismo estético producido con la entrada del nuevo siglo, lo sumen en un momento de especulación expectante, como lo prueba el hecho de que no presente ninguna obra a las sucesivas Exposiciones Nacionales de 1904, 1906 y 1908.

Es éste el preciso momento de intentar dar respuesta a una de las cuestiones que más se han barajado ultimamente por la crítica y a mi juicio más trascendentales a la hora de la valoración global y definitiva del maestro: la influencia del gran padre de una de las vertientes de la escultura del siglo XX cuyo nombre es Augusto Rodín—, sobre Mateo Inurria.

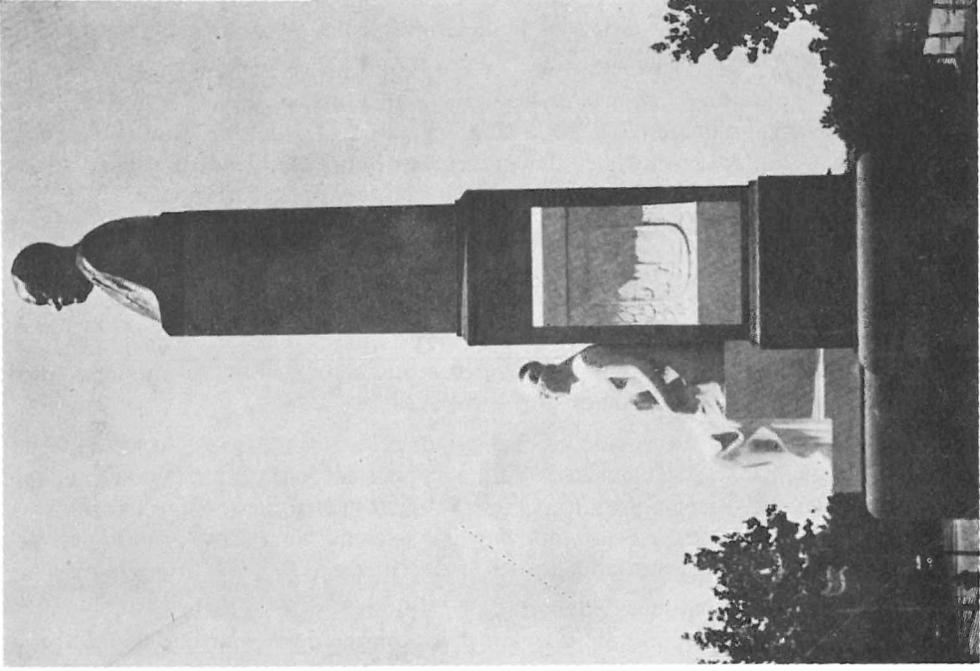
Entre Augusto Rodín y Mateo Inurria existen en principio los suficientes indicios de concomitancias como para que el problema no pueda pasársenos desapercibido. Como es sabido lo que a Inurria le pasó en la Exposición Nacional de 1890 con su “Náufrago”, le había pasado trece años antes a Rodín en el Salón Nacional de París con su escultura “El hombre que se despierta en la naturaleza”, conocida también como “La edad de bronce”. También Rodín fue descalificado en aquel momento como plagiador, pues como en el caso de Inurria, también el jurado pensó que aquello era un simple vaciado en yeso en vez de un hábil ejercicio de modelado.

Pero además, existen otros puntos de confluencia, como por ejemplo el hecho de que Inurria, unos veintisiete años más tarde, diese a una de sus esculturas el mismo título que Rodín le había dado a una de las suyas, la titulada “Idolo eterno”, en la que nos representó simbólicamente a un hombre que, como si estuviese esposado abrazando el espacio hacia atrás, se arrodilla para besar el vientre de una mujer que, también con los brazos hacia atrás tocando la punta de sus dedos, le ofrece el frontal de su cuerpo desnudo. En este caso Rodín hizo un hermoso canto a la mujer como símbolo de la eterna belleza deseada y perseguida por el hombre.

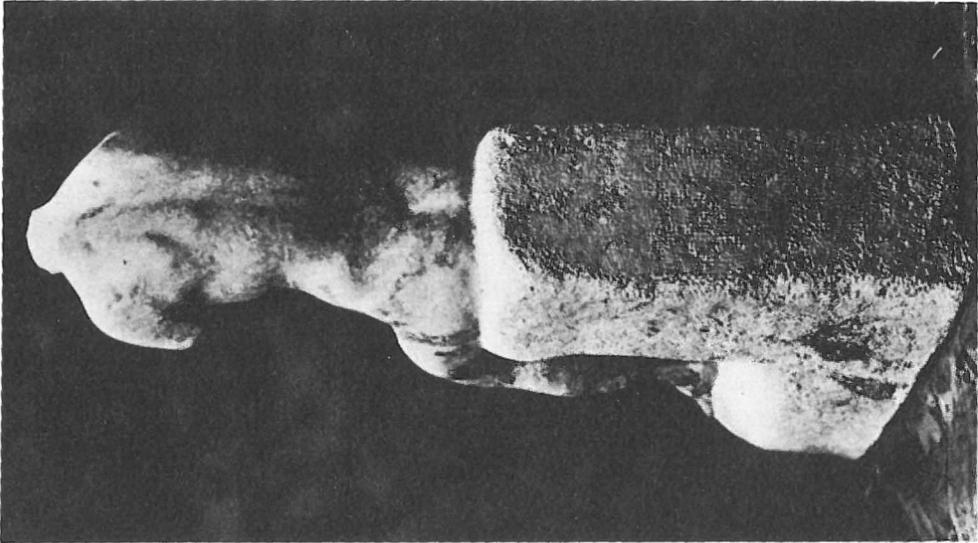
No obstante, si echamos una somera ojeada a la bibliografía crítica aparecida tanto en vida como después de la muerte del maestro nos daremos cuenta de que la cuestión Rodín pasó totalmente desapercibida para los comentaristas de entonces. Así por ejemplo, y en vida del autor nada nos dice José Francés en el comentario que desde la revista “La esfera” realizara acerca de la participación de Inurria en la Exposición Nacional de 1915. Ni tampoco el ensayista cordobés Octavio Nogales en el artículo que le dedicara poco antes de su fallecimiento desde las páginas del Boletín de la Real Academia de Córdoba donde a lo largo de más de diez páginas se esfuerza por mostrarnos a un Inurria enamorado de la belleza clasicista de los griegos como si de un Alvarez Cubero se tratara.³

Ni incluso tampoco nada su gran amigo el artista cordobés Ezequiel Ruiz Martínez, cuando, poco después de su fallecimiento en 1924 y desde las páginas del Diario de Córdoba, hacía inventario de las obras que había dejado a su viuda en la casa que ambos habitaron cerca de Madrid, esa “villa Udía” de Chamartín de la Rosa que Inurria sólo pudo disfrutar escasamente un año.⁴

Posteriormente a esa fecha, la cuestión vuelve a pasar desapercibida en escritos como el que dedica Vicente Orti Belmonte a analizar “La estatua ecuestre del Gran Capitán” en el que sin hacer siquiera alusión a si la cabeza del guerrero estaba inspirada o no en la de Lagartijo, se esforzó sobre todo en demostrar —erróneamente a mi juicio— el pretendido crisoelefantinismo del monumento en los siguientes términos:



MONUMENTO A D. JUAN MUÑOZ CHAVES. Cáceres.



IDOLO ETERNO. Museo de Bellas Artes. Córdoba.

“La estatua que se admira en las Tendillas está sin terminar. Inurria tuvo en su mente al proyectarla la idea de las estatuas griegas llamadas crisoelefantinas, es decir, de oro y marfil, como el Zeus de Olimpia y la Atenea del Partenón.

En las estatuas crisoelefantinas, la parte de las carnes, cara, manos y pies, eran de marfil, y el resto de oro (estaban vestidas) no habiendo llegado ninguna a nuestra época y ni siquiera a la romana, porque en las guerras y saqueos eran destruidas para robar el oro, habiéndose conservado sus formas por copias romanas en materiales corrientes y dibujos en monedas de su época.

Inurria, en vez de tallar la cabeza en marfil la talló en mármol, y siempre con el propósito de dorar a fuego el caballo y policromar en colores arreos, trajes y armadura. Faltó el dinero, y el monumento actual del Gran Capitán, ya simplificado sobre el primitivo proyecto quedó sin concluir”.⁵

Creo que, si tenemos en cuenta las coordenadas de los esteticismos en que se movió Inurria a lo largo de toda su existencia, tal pretensión no puede ser en modo alguno imputable al maestro, siendo más bien el fruto de la apresurada fantasía de don Vicente.

Y no sólo en los autores repasados, sino incluso en posteriores trabajos de importancia como el que le dedicara el periodista Marcelino Durán de Velilla a partir del cual y no muy desatinadamente— como veremos más adelante—, colgó a Inurria el típico tópico juliorromerista de “escultor de las mujeres desnudas” realizándolos un primer acercamiento inconsciente al regionalismo unurrino que según los términos empleados por él, podríamos calificar de “ingénuo”.⁶

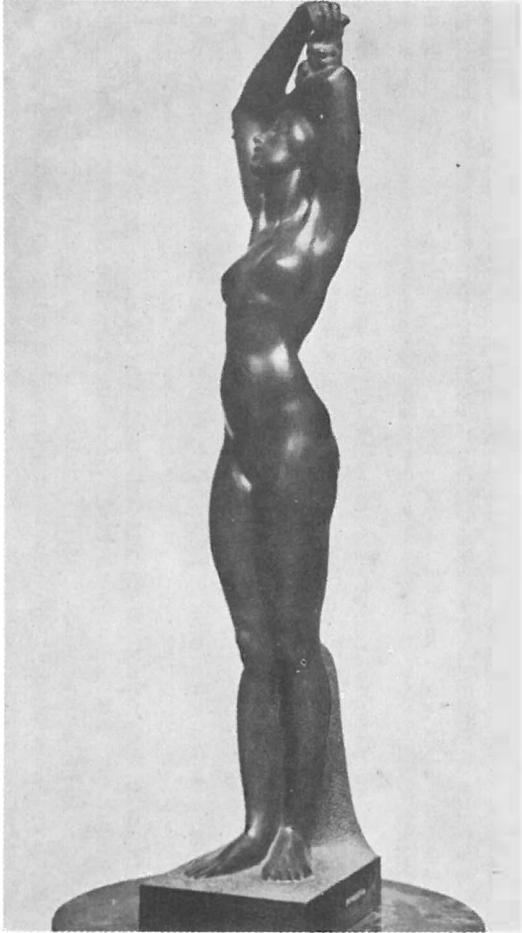
O como también en el estudio que le dedicara su principal biógrafo hasta la fecha, el crítico José Pérez Martínez, conocido en el mundo del arte con el seudónimo de Bernardino de Pantorba, donde el apellido Rodin no aparece en sus páginas ni por asomo.⁷

Ha hecho falta llegar a nuestros días, para que la cuestión haya quedado puesta sobre el tapete y así se encuentra por ejemplo fría y expuesta en el libreto que le dedicara Francisco Zuera Torrens, con motivo del homenaje que le rindió la Excelentísima Diputación en 1984 aunque Zuera carga sobre Inurria tanto la influencia de Rodin como las de Bourdelle y Maillol, dando a estos dos últimos un mayor énfasis.⁸

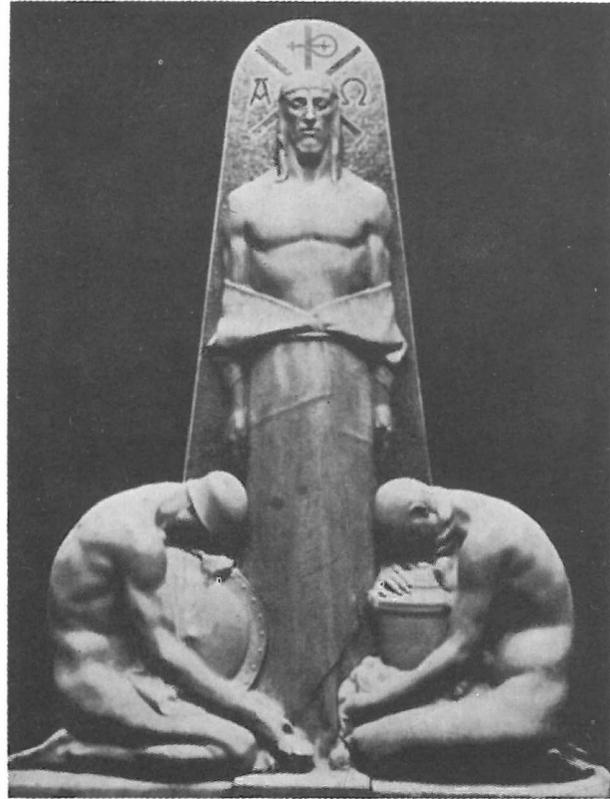
La aportación más relevante en esta línea ha venido de la mano de Ramón Montes Ruiz que ha publicado una interesante correspondencia habida en 1905 entre los dos grandes artistas y que por sus trabajos de investigación sobre el maestro puede considerarse hoy como el principal entendido en la materia.⁹

En efecto, la investigación sobre el legado de Inurria donado por su viuda en 1943 al Ayuntamiento de Córdoba y hoy depositado en el Museo de Bellas Artes, ha puesto de manifiesto la visita que realizara hacia la primera mitad de Junio de 1905 Augusto Rodin, —acompañado del pintor Ignacio Zuloaga— al taller que entonces tenía Inurria en la Escuela Superior de Artes Industriales del Palacio de los Marqueses de Benamejí. Según las tres cartas publicadas por Ramón Montes, Rodin quedó muy impresionado de la obra de Inurria alabando en una de ellas “la buena simplicidad de la disposición, y la noble modestia en el ropaje que en silencio deja todo el valor a las cabezas, expresivas en su simplificación”.

Vemos pues, cómo Rodin, en ese momento difícil y de transición, alababa precisamente todos los valores que como hemos apuntado poseía ya con rotundidad la escultura inurrina y que, habían ido progresivamente alejándola del romanticismo más pastelero sentimental y egotista. Sin embargo Montes Ruiz no toca en su publicación los aspectos de mayor importancia, como podrían ser aquellos relacionados con la cuestión de las influencias recíprocas o las tendencias mutuas.



“La Parra”.



Cristo Redentor. Proyecto del monumento funerario a
D. Angel Velázquez en el Cementerio de la Recoleta.
Buenos Aires.

Por otra parte, el reciente descubrimiento en la Biblioteca de la Escuela de Artes y Oficios de un libro sobre Rodin, ha vuelto a traer de nuevo a escena este problema, al que desde nuestra óptica vamos a tratar de dar respuesta a continuación. Pero digamos antes que el libro al que nos hemos referido es ni más ni menos que uno de los más importantes que se escribieron sobre el artista francés en nuestro siglo. Lleva por título “Rodin l’ouvreur et l’homme” y está escrito por su principal biógrafa en vida —Judith Cladel— precedido de un prefacio de Camille Lemonnier y una dedicatoria a Octave Mirbeau por ser éste el primer gran defensor del genio del francés.¹⁰

Bibliográficamente decir que este es el tercer libro que se escribió en vida del artista, pero también el más importante de ellos. La edición original data de 1902, sin embargo, en 1908 volvió a reeditarse, siendo esta la edición que actualmente se encuentra en la Escuela adquirida por medio de la Librería barcelonesa “Sucesor de J.M. Fabre. Emilio Moncanut”, sita entonces en Puerta del Angel 6 y 8, por lo que debe descartarse un posible regalo directo de Rodin durante su visita a Córdoba.

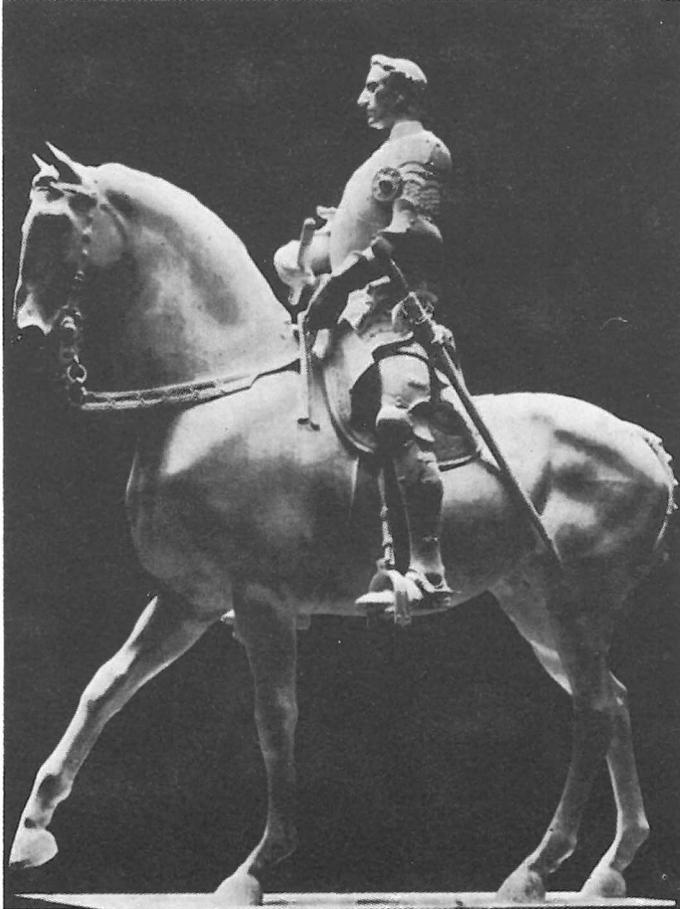
Este libro es algo más que una simple biografía de Rodin o un estudio sobre su obra, pues llega a informarnos con detenimiento de todas las ideas estéticas que poseía el maestro francés, analizándonos a la par toda su obra realizada hasta 1900. Es en definitiva —como afirma la propia Cladel— “un curso completo de arte, del arte de Rodin puesto en acción” y su escritura es de una belleza y calidad inigualables alcanzada por medio del diálogo y la epístola.

En él la crítica nos presenta a un Rodin profundamente admirador del arte griego, el gótico francés y el dibujo japonés y con una opinión acerca de la belleza y la naturaleza, el gusto, la verdad y el arte de típico cuño romántico. A un Rodin que exalta a la par la Edad Media francesa con su estilo primigenio —el gótico— y rechaza las teorías restauradoras de las catedrales que en la Francia de su tiempo causaban impacto de la mano de un arquitecto de la importancia que a la larga tendría Viollet-lè-Duc.

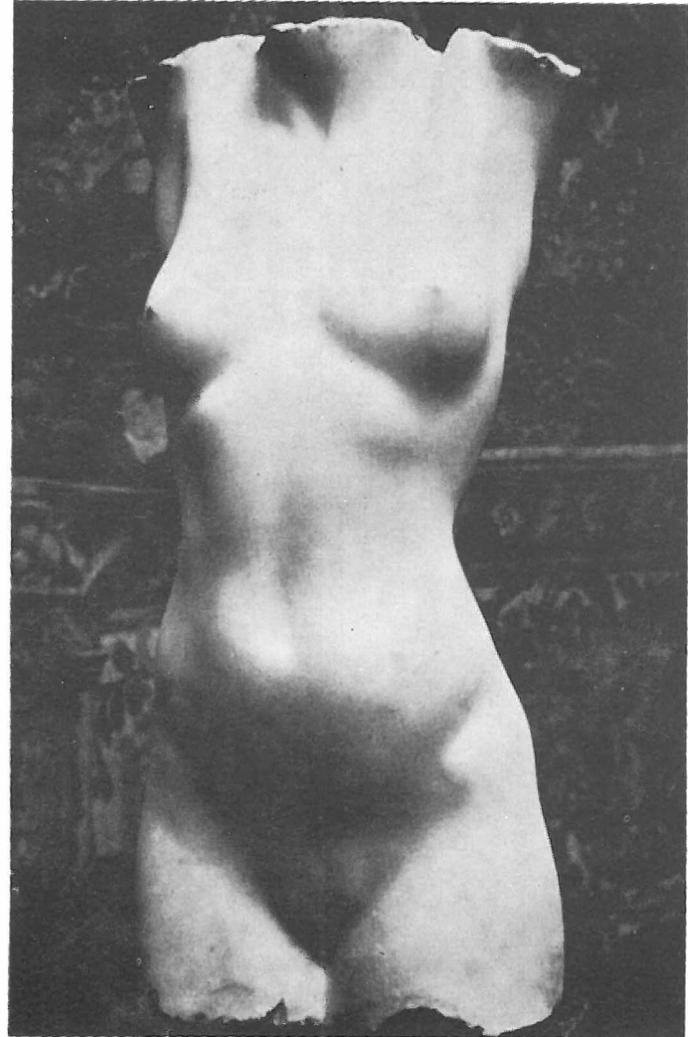
Pero lo que a nuestros efectos interesa es apreciar cómo en él queda expuesto el método operativo de Rodin, es decir, su procedimiento de trabajo y por tanto, su aportación al desarrollo de la escultura del siglo XX. En este sentido el libro nos narra perfectamente cómo en su proceso formativo lo primero que consiguió Rodin fue el conocimiento anatómico y después el del cuerpo vivo, pero no estudiando la naturaleza como un cadáver, sino como la dinámica en acción. Sólo a partir de este proceso se explica que para él “El busto de Víctor Hugo” fuese un estadio superior al hombre de “La Edad de Bronce”.

Para Rodin el verdadero sentido de sus esculturas, el pivot sobre el que verdaderamente giraba todo su arte, era el del equilibrio, es decir, las oposiciones de volúmenes exactamente reproducidos, pero volúmenes no inmovilizados, sino en constante transposición del movimiento, porque para él, el balanceo de unos volúmenes sobre los otros eran lo que producía tanto la “línea de gracia” como toda la elegancia del cuerpo.

He aquí expuesta, en síntesis, toda la filosofía de la escultura rodiniana: primero el conocimiento anatómico, después el del cuerpo vivo, y todo ello en base a la búsqueda del equilibrio de la oposición de volúmenes en movimiento en exacta reproducción. Con lo que podemos sentenciar ya junto a la crítica más moderna, que la gran aportación de Rodin consistió en “devolver a la escultura el verdadero sentido de los valores escultóricos, el reconocimiento de la existencia de la masa y el volumen, la interrelación entre entrantes y salientes, la importancia del tratamiento de superficies, la articulación de los planos, la unidad en la concepción, es decir, el concebir la forma en profundidad surgiendo de un centro que se expande de adentro afuera y gravitando sobre todo ello una fe ciega y absoluta en el natural”¹¹



Monumento a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Córdoba.



Forma. Museo de Arte Moderno. Madrid.

Esta es la verdadera herencia que Inurria recibe de Rodin, una herencia que fundamentalmente atañe a lo que en adelante denominaremos vertiente experimental de su escultura, es decir su procedimiento filosófico operativo. Por lo demás el libro a que nos referimos puede aclararnos cómo hacia 1910, era posible tener en Córdoba un conocimiento casi perfecto de la estatutaria del maestro francés, lo cual debió de tener un peso relevante en la formación de los discípulos de Inurria.

En todo caso, cuando Rodin visita el taller de Inurria cuenta ya con 65 años, aventajando al cordobés en 27 y es el escultor maduro que ha conseguido cimentar su fama como cantor de la raza francesa lo que le supondría que tan sólo un año después de su muerte, en 1917, le fuese dedicado un museo permanente en la capital gala. Además hemos de decir que el asentamiento definitivo de los valores de la escultura Rodiniana se produce en la última década del pasado siglo. Quizás la correlación temporal perfecta pudiese girar entre 1889 y 1898, fechas éstas que señalan, la primera la presentación al Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes francesa de una “Eva” en bronce, y la segunda la presentación al mismo certámen de su famosa “Estátua de Balzac”, que como es sabido, ocasionó una polémica impresionante durante tres meses en la prensa de su país, porque, a pesar de poseer el movimiento del gótico, su sobriedad recordaba el hieratismo de la estatuaria egipcia y ello atacaba el profundo chauvinismo de los franceses.

Entre ese cierto clasicismo que presenta todavía la “Eva” y el hieratismo egipcio de su “Balzac”, toda la estatuaria de Rodin está cuajada de lo que algunos han llamado “pura voluptuosidad helenística”. ¿No llegó incluso Rilke a decir que el “Balzac” rodiniano era una “falo-fuente” señalador de la voluptuosidad del genio creador? A partir de él Rodin se nos presenta ya como el gran revolucionario que abre el camino del Modernismo escultórico europeo.

Pero hablando de voluptuosidad bien vale la pena recordar aquí algunas otras cuestiones que nos serán de gran utilidad a la hora de enjuiciar definitivamente la obra de Inurria. La reciente publicación en Francia de un libro sobre los dibujos eróticos de Rodin¹² ha puesto de manifiesto la predilección que éste tuvo hacia la temática de la feminidad. Rodin —al contrario por ejemplo que Picasso que unos 25 años más tarde utilizaría para realizar su serie erótica tanto al hombre como a la mujer— sólo se ocupó de la mujer para plasmar su erótica plástico-amorosa. En todos estará claro que la mujer es la más adecuada para ilustrar los devaneos sentimentales y caprichosos de la irracionalidad, o mejor esa fuerza viva de la naturaleza en constante movimiento irracional hacia el sin nombre en oposición a la permanencia racional de la conciencia del hombre, enfocada permanentemente hacia el pensamiento abstracto de la duración. Es decir, si el hombre, dentro del esquema del tiempo, podría simbolizar perfectamente la eternidad, la mujer por su condición biológica, simbolizaría el instante en oposición dialéctica con aquél.

Es sabido además que los dibujos lúbricos del francés no fueron concebidos como meros esbozos o estudios preparativos para la realización de sus esculturas. Muy al contrario, tienen un valor “per se”, están ahí y nada más, sus pretensiones estéticas mueren con ellos mismos. Con ellos —como digo— Rodin intentaba plasmar ese conjunto de instantes fugaces e irracionales que posee la dilación de la naturaleza en movimiento. Parece ser incluso que Rodin no miraba a la hoja que tenía delante cuando llevaba a cabo el asedio dibujístico de sus lascivos modelos naturales. Y ello porque sólo le interesaba la plasmación inmediata del instante. Porque Rodin sabía que “la línea sueña” por su cuenta, que la práctica artística, aún basada en el mimetismo más realista, algo conserva de autonomía respecto al objeto representado, y, por tanto, que la condición del genio está en aprehender ese conjunto de instantes biológicos que, dotados de un cierto automatismo, hacen imposible a la vista la captación de la realidad en toda su complejidad y dilación.

Sin embargo, lo que a nosotros interesa es ver en esta actitud rodiniana un gesto de absoluta moder-

nidad. Un gesto que viene a romper con esa teoría positivista tan cara al siglo empírico del romanticismo —el siglo de las luces de la razón para los románticos españoles— de la naturaleza como un sistema continuo de la cual es posible extraer unas verdades constantes y eternas, para sustituirla por esa otra basada en la discontinuidad casi inaprehensible del sistema natural, que supondría en principio un distanciamiento del sujeto sobre el objeto y que estuvo a la base de las teorías con las que se inauguraba el nuevo siglo XX, que como todos los nuevos siglos entraba con síntomas de inestabilidad social. Recordemos por ejemplo la lucha que sostuvieron los pintores impresionistas por captar el instante concreto en que la luz se manifestaba sobre un objeto dado y la variación de sus series. Monet podría ser el ejemplo más concluyente.

Con ello tendríamos ya definido una de las constantes estéticas del Modernismo que luego nos será muy aplicable a la plástica de Inurria: si el 98 luchó por conseguir la visión del “tiempo”, el Modernismo lo hizo por la del “instante”, fruto quizá de esa nueva “Weltanschauung” que impuso el adelanto de la técnica con la Revolución Industrial, y no hace falta que hagamos referencia al tema del automóvil o del ferrocarril.

¿No debemos ver pues, en el hecho de que Inurria —salvo en el caso de que se tratase de un monumento o tema religioso— no esculpiera ningún cuerpo masculino a lo largo de su futura trayectoria, una impostación de la personalidad del último Rodin sobre el todavía provinciano escultor cordobés?

En todo caso, si los dibujos eróticos del francés bien podrían hablarnos de un Rodin ya modernista, bien sabemos que Rodin, como buen admirador de “Las Confesiones” de Rousseau, fue el escultor del último romanticismo europeo por excelencias, sobre todo por su deseo de presentar la naturaleza trágica en pleno movimiento, de aquí que —al contrario que Inurria— utilice en muchas ocasiones el relato mitológico clásico para ilustrar sus creaciones.

Lo que en definitiva debe quedar claro para nosotros es cómo Rodin llegó a legar a la escultura del siglo XX una concepción práctica basada en el desarrollo de la luz donde las líneas definidoras debían desaparecer para fundirse en el juego de masas y de las sombras, y una concepción esteticista donde los valores del tiempo debían desaparecer en pro de la captación de los del instante.

LA APERTURA AL MODERNISMO. (1905-1912).

Sin negar en todo caso la trascendencia que la visita que realizaron Rodin y Zuloaga al taller de Inurria pudo tener cara a la evolución futura de la escultura del cordobés, los tiempos que corrían por la España de entonces era ya otros, y evidentemente no comulgaban con cierta cobertura romántica que poseía la obra de Rodin, con lo que puede decirse que, en cierta manera, a Inurria, Rodin se le había quedado pequeño.

Para ello refirámonos a otro episodio de visitas. Tan sólo un año antes que Rodin y Zuloaga, también habían acudido al estudio de Inurria otros dos importantes personajes de la cultura española de entonces: nada más y nada menos que el novelista Pío Baroja y el pintor santanderino Darío de Regoyos. No voy a entrar en detalles acerca de lo que pudo suponer esta otra visita —sobre el asunto ya realicé una breve reseña desde las páginas del Diario de Córdoba¹³— pero el siguiente comentario de Baroja vertido a raíz de tal ocasión habla por sí sólo:

“Encontramos como refugio para pasar el tiempo el estudio del escultor Inurria, de la Escuela de Bellas Artes. En el estudio había grandes discusiones entre casticistas y modernistas. Yo decía que en la cuestión de la pintura se estaba hinchando el perro demasiado, porque no creía que la obra hecha con manchas, con puntos o con rayas tuviera una gran influencia en la vida”.

Con todo lo ya visto y con lo que vamos a ver a continuación, tendríamos que decir que Inurria le ganó la partida a Baroja, situándose al lado de Regoyos y adentrándose con ello en la superación de Rodin.

Efectivamente, si según Díaz-Plaja el Modernismo entra en España hacia 1902 —coincidiendo con la traducción al castellano de la obra de Max Nordeau “Degeneración” (1893)— y si el Modernismo se caracterizó por un resurgimiento del idealismo, por un resurgir de una especie de “misticismo esteticista” como consecuencia de las teorías de Remy de Gourmont, por una pérdida de esa “preocupación sociológica” que había imbuído a los intelectuales del 98, entonces —y más concretamente a raíz del levantamiento del “Monumento a Lope de Vega” en la Glorieta de San Bernardo de Madrid (1902) —puede decirse que por entonces, con un concepto más evolucionado que el “Balzac” de Rodin, Mateo Inurria —convencido o no— era ya un destacado modernista.¹⁴

Es más, podemos decir también que toda la obra elaborada por él entre 1900 y 1910 contiene ya todas las características estéticas que José María Llanas Aguilianedo había expuesto en su tratado de 1899 titulado “Alma contemporánea. Estudio de estética”, adelantando en algunos años los valores que iban a imponerse en lo sucesivo.

“1.- La belleza como ideal exclusivo.

2.- Cierta intelectualismo, pero... “si entra en la concepción de la obra, resérvesele un papel secundario.

3.- Nada de analicismo.

4.- Estilo sencillo, armonioso, sincero, completamente ceñido a la idea y más filosófico que gramatical.

5.- Temperamento de impasibilidad absoluta y proscripción por tanto, del optimismo como del pesimismo.

6.- Moral sin importancia.

7.- Mujer como naturaleza viva”¹⁵.

Sí, mujer como naturaleza viva. Ya hemos adelantado cómo a partir de 1910, Inurria, en su obra más experimentalista —es decir aquella que no tenía que adecuarse a los requerimientos del cliente— sólo se dedicó a tratar la temática de la mujer por medio de su cuerpo desnudo: el idolo eterno.

El manifiesto que inaugura y declara esta nueva actitud fue una obra que desgraciadamente tampoco ha podido llegar a nuestros días pero sabemos que fue presentada a la Nacional de ese año con el sugestivo título de “¡Mujer!” —entre signos de admiración. El enfático título que Inurria dio a este busto femenino habla por sí solo y abre el camino de la futura actitud estética del maestro convirtiéndose en su tercera aporía, pues, con el tiempo, se vería que tampoco era posible mantener esta senda de una manera nítida y sin variaciones hacia el futuro.

LA APERTURA A LOS IDEALES REGIONALISTAS. (1912-1920).

Como es sabido, poco después de haber realizado su “Busto del Doctor Montoya” para el pueblo de Borroix (Alicante) (1911), Inurria decide trasladar definitivamente su domicilio a Madrid a raíz del encargo de una serie de retratos destinados a la Galería de Madrileños Ilustres establecida en el Patio de Cristales de la Casa de la Villa.

El traslado se produjo en 1912, casi dos años después de que, una de las mentes más privilegiadas y avanzadas de la España de entonces, la de D. Ramón Gómez de la Serna— el tímido introductor del

Futurismo en los círculos artísticos españoles— hubiese dado una conferencia en el Palacio de Cristal del Retiro a raíz de la Exposición de Pintura y Escultura de 1910, a la que tituló “Sur del Renacimiento escultórico español”.

En esa determinante conferencia, Gómez de la Serna, planteó el horizonte de lo que debía ser la nueva escultura española, un horizonte que —podemos decir de antemano— perduraría prácticamente hasta el conflicto civil de 1936.

En ella Gómez de la Serna atacó a los viejos artistas del Romanticismo que “no deseaban más que dar la impresión del maestro, no hacer ni educarse como él” y a la idealización excesivamente personal con que cada autor, imbuído en el individualismo, había ejecutado su obra. En este último sentido los repetidos ataques de la Serna a Rodin pueden ser sintomáticos de esa imitación indiscriminada del maestro que hasta entonces se había venido realizando por los más diversos artistas:

“Así en la imitación de Rodin, no se tiene en cuenta que su obra es una idealización personal. Procede esto de una confusión de conceptos en los que se hace a Rodin la escultura, cuando Rodin por exclusión es el “Rodin de la escultura”.

En pocas palabras, su crítica iba dirigida hacia la internacionalización del fenómeno escultórico por obra y gracia de la imitación indiscriminada de los grandes maestros. Para hacer frente definitivo al fenómeno de la Serna planteaba:

- 1.- Que la nueva escultura debía ser cosa más vital que pragmática.
- 2.- Que sobre todo debía estar preñada de ingenuidad.
- 3.- Que la escultura debía reflejar “el principio del espíritu”.
- 4.- Que el escultor, por tanto, debía ocultar el símbolo, para que éste no hable más de la imagen que la imagen misma.
- 5.- Que “los monumentos han de contar con lo que a plena luz en que han de erguirse y lo definitivamente decorativos que han de ser junto a lo decorativo del cielo raso”. “Por esa perpetuación que necesita el monumento, lo primero que necesita es la serenidad... son permanentes las esfinges porque tienen dominado el éxtasis, un éxtasis tremante y vasto. Los mismos muertos simulan la guarda de toda su vida aún estando muertos porque les dan serenidad escultórica los que cruzan sus manos y hacen ensoñadores sus ojos y apaciguan su catástrofe... Así, el traje, que es otro de los atavismos modernos de la escultura, sacrifica a veces la escultura”.
- 6.- La escultura debe immortalizar los valores exclusivistas de cada uno de nuestros pueblos, no a los “hombres de la raza” como hoy tan énfaticamente se preconiza convirtiendo el asunto en tópico de mitin, sino a los “hombres de raza”. Textualmente: “olvidando todo este valor de concreción y de exclusivismos de nuestro pueblo, se ha tenido la alevosía de ensayar en nuestra raza la manera de los belgas, de los Meunier, de los Rodin, que en sus pueblos pueden hacer esos esbozos genéricos, demasiado simples de artistas, demasiado representativos, llenos de cosas conjuntas referentes al tipo de su raza, a sesgar con fuerza, haciendo esos “hombres de puerto” que construye sobre todo la escultura catalana”.
- 7.- “Por eso no es Norte nuestro renacimiento sino Sur. Y corrigiendo un poco una frase política dire: que nuestro porvenir está hacia Africa, en cuyo septentrión se prohíben las imágenes y así se nos evita la única competencia posible en nuestro renacimiento”.
- 8.- Y para esto hay que ser algo más que “sacadores de puntos” del natural. Hay que ser idealizadores... pero en la idealización de la escultura española hay que tener en cuenta que el punto de saturación está más cerca que en ninguna otra, porque ella misma casi lo sobrepasa. Y en las idealizaciones

hay un defecto de más que pesa sobre los artistas contemporáneos, el de idealizar más allá del ideal, pues se debe tener presente que el ideal no es una cosa que se continúa hacia el infinito, que esa es la perdición, sino algo que se halla, no en el camino adelante, sino en un viraje preciso y escondido del camino, un viraje que bien puede ser transversal, o que bien puede orientarse en vez de hacia el Oriente consabido, hacia Occidente”.

Y continuaba Gómez de la Serna en su conferencia afirmando: “De esto sólo se ha dado cuenta Julio Antonio, que de espaldas al norte trabaja por estas tierras españolas como un Pelayo escultor. Triunfará, y con él, todos los que comienzan esa dirección en este regionalismo de España, en que todo es desconocido como en la región de los lagos del Africa Central”.¹⁶

Efectivamente, Julio Antonio Hernández, nacido en un pueblecito de Tarragona en 1889 y muerto en Almadén en 1919 a los treinta años de edad, era por entonces el escultor de moda en Madrid —a donde había ido a residir en 1905— y el único que parecía patentizar los nuevos rumbos aireados por las premoniciones de de la Serna. Y baste echar un vistazo a sus famosos “Bustos de la raza”, donde el escultor se afanó en realizar la concreción idealista de los tipos españoles partiendo del estudio de la escultura helenística que ya causara gran impacto en su “Monumento a los héroes” en Tarragona, y para lo que pueden servir de claro ejemplo sus obras tituladas “Cabrero de Zamora” o “Minero de Almadén”, aunque ese viraje hacia el sur occidentalizado que preconizaba de la Serna quede patentizado mejor que en ninguna otra en su obra titulada “Gitana”, donde si el tipo de la raza idealizado queda perfectamente perceptible, no lo es menos la ayuda que prestan al tipo esos brazos cruzados sobre el pecho que nos acercan al hieratismo de la estatuaria de los faraones egipcios.

Con todo ello, Julio Antonio no hacía otra cosa que aportar su granito de arena al gran movimiento regeneracionista que, a partir de 1910, sacude toda España sobre las bases de lo que luego sería llamado a nivel político: la cuestión regional.

No es el momento de hablar aquí del regionalismo político andaluz, ni el papel que jugaron en su cultura algunos de sus más destacados artistas¹⁷ sino más bien de entender cómo Inurria desde Madrid, intuyó también el movimiento, se apuntó a él a partir de las bases ya alcanzadas con anterioridad por su obra y contribuyó decisivamente a cimentar las del andaluz.

Efectivamente, entre 1912 y 1914, Inurria modela una serie de obras en bronce como las tituladas “Busto Sr. Gutiérrez Roig”, “Niña”, “Señá Fuencisla” —donde intenta concretar el tipo idealizado de una vieja segoviana en la dirección que ya había hecho Julio Antonio con sus “bustos de la raza”—, “Sensualidad”, “Desnudo”, etc., y realiza los proyectos de sus fallidos monumentos al pedagogo Pestalozzi y a Rosalía de Castro.

Ya en 1915 realiza una obra de especial significación dentro de su trayectoria pues en cierto modo simboliza la apertura a los nuevos ideales. Se trata de la escultura a la que titula —como anteriormente había hecho Rodin— “Idolo eterno”. Con el estatismo y la cadencia de una faraón, Inurria nos presenta un cuerpo femenino en su formante desnudez sentado sobre una especie de esfinge. Pero ¿por qué sin cabeza y sin brazos? Creo que con él Inurria realizó un primer experimento sobre las bases de la herencia operativa aportada por Rodin al que faltaba todavía superponer el discurso en torno al regionalismo, este era sólo un primer ejercicio en el viaje hacia la concreción de la forma pura.

El hecho de que volviese a presentarlo públicamente cinco años más tarde —en la Nacional de 1920— puede indicarnos que lo consideró un ejercicio introductorio decisivo, algo así como una especie de manifiesto.

Además, toda la obra realizada durante ese año nos muestra cómo Inurria estaba ya en ese pretendido “camino de la raza”, como pueden demostrarlo sus obras “Deseo —donde la voluptuosidad helénica con un ritmo praxiteliano llega a su máxima expresión— “Gitana” —donde patentizó el prototipo arcaico de la raza a la manera ya julioromerista— el “retrato de María” (su mujer), y los de “Luisa”, y “Concha Montoya”, a la par que realiza el proyecto para su “Monumento a Cervantes” en Madrid junto al arquitecto Teodoro Anassagasti, concurso que al final ganó Coullaut-Valera y que volvería a patentizar una vez más, la mala suerte que tuvo el maestro a lo largo de toda su vida a la hora de la concentración definitiva de sus más grandes obras para la historia.

En esa misma línea realizaría también en 1918 el “Monumento al Ministro Barroso y Castillo” para el arranque de los Jardines de Agricultura, destruidos por una turba politizada tan sólo 4 meses más tarde. En él Inurria siguió también las directrices monumentales expuestas por Gómez de la Serna: simbolismo reducido a su máxima expresión, cultivo mayor de la alegoría, del semidesnudo idealizado en la línea de lo popular español y, por tanto, trajes alejados de cualquier parafernalia simbolista reductora de la figura.

Tan sólo un año después conseguía Inurria ver un monumento suyo levantado y respetado, cual fue el que dedicara al abogado y orador “Muñoz Chaves” en el Paseo de Cánovas de Cáceres, donde también una sencilla figura de mujer semidesnuda simboliza a la jurisprudencia delante del gran pedestal de piedra oscura que sostiene al mencionado. A la par trabajaba en otro retrato como es el de “Eduardo Saavedra”, encargado para la Escuela de Caminos de Madrid.

SINTESIS Y APOGEO DE LA OBRA DE INURRIA. (1920-1924).

El momento culminante y decisivo en la trayectoria escultórica de Inurria se puede situar en el año 1920, y ello por más de una razón como veremos a continuación. Efectivamente, es en 1920 cuando obtiene Medalla de Honor en la Nacional por un conjunto de 4 obras que marcan el cénit de su producción.

Una de ellas sería el proyecto definitivo de la “Estatua ecuestre del Gran Capitán”, en la que había venido trabajando para Córdoba desde 1908 y que por distintos motivos no había podido ser colocada todavía en el lugar para el que fuera destinada. Inurria hace en él un verdadero alarde de síntesis, presentándonos a un caballero sin la parafernalia del militar de la época, con cierto aire intelectualista y con la cabeza esculpida sobre el color blanco del mármol. Como se observará aquí la idealización entra por la cabeza en la expresión del rostro del militar y se continúa en el gesto altivo que acompaña a caballo y guerrero, casi todo lo demás es puro naturalismo. Es el gattamelata inurrino de Córdoba, con los aires renacentistas de Donatello pero con una gallardía jamás superada en la historia del retrato ecuestre: nunca con tan pocos medios se había dicho tanto ni tan sencillamente.

Sin embargo, lo más interesante de lo que Inurria presentó a aquella memorable Nacional sería lo que sigue. No sólo su ya apuntado “Idolo eterno” de 1915, sino también una escultura que significaba su depuración operativa definitiva y que de alguna manera expresaba la manifestación de su discurso experimentalista, a la que tituló “Forma”. En “Forma” ya han desaparecido definitivamente las líneas puras para fundirse en el claroscuro de los volúmenes, por tanto en ella está Rodin y también el modernismo pues es la forma pura expresada a través de la mujer como naturaleza viva. Así “Forma” deja ya de ser ídolo eterno, para convertirse en lenguaje eterno, aquel que expresa la máxima tensión hasta donde Inurria había llevado su escultura, es decir, a la forma pura liberada de toda anécdota. Sólo a partir de este torso puede comprenderse ese proceso de destrucción de la forma que llevaron a cabo las distintas vanguardias históricas de principios de siglo, partiendo de las concepciones espaciales de Cezanne. Con razón escribía Gil Fillol en 1935: “El mérito señero de Inurria fue la

sabia manera de estilizar la forma, llegó a límites inasequibles en la variedad claro oscuro y la riqueza de matices”.

La cuarta obra memorable de aquella serie nacional fue la que tituló “La Parra”, que no es ni más ni menos que el canto modernista de la voluptuosidad puesto en favor de la exaltación de los valores de la raza: la mediterraneidad andaluza simbolizada en ese racismo de uvas que sostiene la mujer y que más que alimento es pura alegoría de fertilidad.

Sin embargo el arte de madurez de Inurria se hallaba también embarcado en el concepto, en esa especie de ideología de la raza preconizada por De la Serna que significará a la larga su aportación al peculiar regionalismo andalucista.

El ejemplo más significativo de esta aportación de Inurria a lo regional lo tenemos en la escultura a la que dio el sugestivo título de “Ensueño” (mi discurso en mármol)” regalada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a raíz de su ingreso en la misma como —valga la redundancia— auténtico discurso de entrada. “Ensueño” marca la síntesis definitiva donde lo ideológico queda también patentizado: un desnudo de mujer provisto de esa melancolía saturniana típica del modernismo en la que queda también expresada la prototípica belleza de la raza: la de la raza andaluza simbolizada por sus mujeres, en la que tanto hizo hincapié la propaganda del Regionalismo como superación de las nostalgias esteticistas del Modernismo.

¿Quién no podría ver en ese rostro una similitud con alguna de las mujeres pintadas por Romero de Torres? ¿No nos trae inmediatamente el recuerdo de esa “Chiquita Piconera” pintada algunos años más tarde por su inmortal amigo de la infancia cordobesa, y la madurez madrileña? ¿Y acaso no podría haberse titulado también esta escultura “La pensadora” en recuerdo de la famosa escultura de Rodin que coronaba el vértice de sus magistrales “Puertas del Infierno”?

Con ella queda definitivamente explicitada la última de sus grandes aporías, en la cual aparece también el concepto unido a la ideología. Con razón escribió hace ya algún tiempo Clark Kenneth que “Cuando el arte se volvió a ocupar de conceptos más que de sensaciones, el primer concepto que acudió a la mente fue el del desnudo”¹⁸.

A partir de ella Inurria seguiría reflexionando en torno a la belleza ideal de la mujer, como lo dejó perfectamente claro en esa triple obra de 1923 sobre “Las tres edades de la mujer” (Crisálida, Coquetería y Flor de Granada) cuyo proyecto se puede ver hoy en el Museo de Bellas Artes, con una mujer que sin duda sigue siendo la andaluza, prototipo de la raza española de todos los tiempos. Y profundizando en sus ideas sobre lo monumental, como lo atestigua el “Monumento. a Rosales” del P. de Recoletos de Madrid (1922).

No quisiera finalizar sin referirme a la obra Inurrina de temática religiosa, obra que coincide en lo fundamental con esta etapa de madurez y donde se demuestra ese afán de modernidad, ese afán de estar en todo al día que mantuvo Inurria a lo largo de toda su vida aunque concretamente ella refleje todos esos conceptos que hemos venido viendo con anterioridad. Así, por ejemplo, su “Cristo Redentor” realizado en 1921 para el panteón de don Angel Velaz en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, donde Cristo aparece como un hierático faraón que nos mira con tranquilidad mostrando la fuente del amor a través de su pecho desnudo.

O también esas dos obras encargadas en los últimos momentos de su vida para el Cementerio de la Almudena de Madrid —Cristo del Perdón y “San Miguel pesando a las almas”— donde, sobre todo en la primera, queda patente este gusto por la idealización exótica tan cara al modernismo, ejemplificada a través de esa significativa composición a la manera del arte bizantino. Cristo no sería nunca para Inurria ese ser atormentado por la pasión en su afán de salvar a los hombres, sino simplemente

ese ser tranquilo y melancólico, que con su interioridad contenida anuncia la definitiva felicidad para los humanos.

Así nos lo dejaría también muy claro —como mensaje teosófico del tiempo que le había tocado vivir— sobre todo a través de su bella obra titulada “Cristo después de la Flagelación” que le fuese encargada ese mismo año para la Iglesia parroquial de Guernica. Ni incluso después de flagelado, Cristo perdió la serenidad que preconizaba el modernismo para obtener la felicidad prometida al buen cristiano.

Tan sólo un año más tarde Inurria alcanzaría también la felicidad definitiva trabajando en su estudio de Madrid en un “proyecto de fuente monumental” para San Sebastián, donde a la manera renacentista compuso el tema de Venus surgiendo de las aguas con las alegorías del amor sagrado y el amor profano, aunque podemos decir que Inurria no tuvo necesidad de ir al cielo pues contempló a los dioses en la tierra a través de las formas, cadencias y sentidos de los hombres.

CONCLUSIONES.

Como habrá podido observarse el hecho de haber presentado aquí a un Inurria romántico, a un Inurria del 98, a un Inurria del Modernismo y a un Inurria del Regionalismo no significa que, existieron cuatro Inurrias distintos, sino tan sólo uno en constante evolución superadora.

Frente a todos aquellos que nos han presentado a un Inurria escondido en la soledad de su taller y ajeno a las variantes ideológicas que se produjeron en la mentalidad de su tiempo, habría que decir que, muy al contrario, Inurria fue un hombre constantemente enraizado en su época y no ajeno a lo que en su horizonte ideológico se fraguaba en cada momento. Lo que sucede es que tuvo mala suerte y creo, en vida y a nivel de Córdoba, se le hizo un cierto “aislamiento propagandístico”.

Este factor, unido al hecho de haber vivido entre 1867 y 1924, es decir, entre dos fechas que transcurren entre los finales del siglo pasado y los inicios del presente, es lo que hace que su obra no tenga una unidireccionalidad estilística en su dilación espaciotemporal.

Frente a los que, con Gaya Nuño al frente, nos han hablado de un Inurria ecléctico, habría que decir que éste eclecticismo sólo puede entenderse en relación al conjunto global de su obra, ya que —como hemos visto— presenta aspectos distintos como fruto del esfuerzo inurrino por adaptarse a las corrientes más punteras de su tiempo.

Habría que decir también que, de haber logrado sobrevivir algunos años más, debido a ese carácter puntero por estar al día que siempre demostró el maestro, quizás pudiésemos hoy presentarlo como a uno de los padres de la escultura vanguardista del siglo XX, pues con haber llegado a llevar el tema de la purificación de la forma hasta un extremo, sólo le quedó ya —en un quinto salto— el haber comenzado a destruirla. Y, por último, que con este trabajo esperamos haber aportado nuestro particular granito de arena a la comprensión del fenómeno regional escultórico andaluz, tema hoy —a diferencia del catalán o el gallego— a falta de un estudio global que dé coherencia a una cuestión de tanto peso como la tiene ésta en nuestro siglo y que, en multitud de ocasiones ha sido puesta en tela de juicio, estando nosotros plenamente convencidos de que existió.

NOTAS

1. Gaya Nuño, J.A.: *Escultura española contemporánea*. Ed. Guadarrama de Crítica y Ensayo. 1957. Págs. 37 y 38.
2. Véase a este respecto Mapelli López, Luis: *Iconografía de Séneca y otros estudios afines*. Córdoba. 1978. Recordemos que en 1894 el ilustre erudito cordobés contemporáneo de Inurria Francisco de Borja Pavón y López, había publicado en el Diario de Córdoba un notable trabajo titulado “La esfinge de Séneca”, por medio del cual contribuyó también a la difusión de estos modelos.
3. Vid. Nogales, Octavio: “Ensayo biográfico sobre el arte escultórico de Mateo Inurria”. *Brac*. 1923. Págs. 85-103.
4. Vid. Ruiz Martínez, Ezequiel: “Las obras de Inurria”. *D.C.* 29 de Julio de 1924.
5. Orti Belmonte, Vicente: “La estatua del Gran Capitán en la Plaza de las Tendillas”. *Vida y Comercio (V y C) (II) n.º 13*, 1958.
6. Vid. Durán de Velilla, Marcelino: “Mateo Inurria el escultor de ‘Las mujeres desnudas’”. *V y C (V) n.º 30*, 1960.
7. Vid. Pantorba, Bernardino de: *El escultor Mateo Inurria*, Córdoba 1967. 61 Págs. + 68 ilustraciones.
8. Vid. Zueras Torrens, Francisco: *El escultor Mateo Inurria*. Excma. Diputación Córdoba 1985.
9. Vid. Montes Ruiz, Ramón: “Correspondencia entre Augusto Rodin y Mateo Inurria”. *Apotheca*. Rev. Dto. H.ª Arte. Univ. de CO. n.º 4 (1984). Págs. 161-166.
10. Cladel, Judith: *Rodin L’ouvre et l’homme*. Bruxeles. Librerie del Ins. D’Art et D’Histoire. 1908.
11. Rodin, Auguste: “Art. Conversations with Paul Gsell”. University of California. Press Ltd. California. 1984.
12. Sollers, Philippe y Kirili, Alain: *Rodin. Dessins érotiques*. Gallimard. París. 1987. 109 Págs.
13. Vid. Palencia Cerezo, José M.ª: “Regollos, Baroja y Córdoba. Controversia entre Modernismo y 98”. *Cuadernos del Sur*. Córdoba 5 de Febrero de 1987.
14. Vid. Díaz Plaja, Fernando: *Modernismo frente al 98*. Espasa-Calpe. Madrid 1979.
15. Texto introducido por Díaz Plaja en su obra citada. Pág. 126.
16. Gómez de la Serna, Ramón: *Sur del renacimiento escultórico español*. Imprenta “Aurora”. Carrera de S. Francisco, 1. Madrid. 1911. (16 págs.).
17. Para el caso de Julio Romero de Torres pueden consultarse los trabajos de Villar Movellán, Alberto: “El regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres”. *Apotheca*. Dto. H.ª Arte. Univ. de Córdoba. N.º 1 (1981). Págs. 161-185. Y de Palencia Cerezo, José M.ª: “Condiciones de posibilidad, a través de la crítica, del regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres”. *Rev. Cuadernos de Arte*. Dto. H.ª del Arte. Univ. de Granada. N. XVII (1985-86). Págs. 305-320. No es de extrañar tampoco que Gómez de la Serna dedicara el texto de su conferencia precisamente a Julio Romero de Torres y a Julio Antonio.
18. Vid. Clar, Kenneth: *El desnudo*. Madrid 1981.

Le sculteur de Cordobue Mateo Inurria Lainosa (1867-1924) a été toujours considéré par la critique comme l’un des artistes plus importants de cette transition des siècles qui chevauche à demi chemin entre le particulier romantisme decimononique espagnol et le réveil de la renaissance moderniste castillane avant 1936.

Cependant, les dernières raisons de ces positions n’ont pas été jusqu’au moment expliquées avec beaucoup de profondeur et, en general, il s’a vu relegué dans un deuxième niveau pour l’avoir

reçu le qualificatif de “eclectique”. Néanmoins, leur nom est d’une special signification pour l’art andalou contemporain et leur oeuvre on peut la trouver repandue par divers lieux de la geographie spagnole (Córdoba, Cáceres, Alicante, Madrid, Guernica, etc.), et même sudamericainne (Argentina).

Ce travail-ci constitue un essai de s’introduire dans chaque une des phases evolutives du maître, en creussant dans l’analyse critique selon les dernières investigations apparues, et en faissant particulier mention sur deux affaires jusqu’au moment jamais exposés: l’influence réel que la figure de Auguste Rodin a pû sur leur oeuvre et sa singulier apport à la culture du regionalisme andalou d’avant-guerre.

Mateo Inurria Lainosa (1867-1924), has been considered by critics as one of the most important artists of that transitional period, prior to 1936, made up of those artistic centaurs who galloped midway between two different tendencies, on one side a peculiar XIXth. century spanish romanticism and, on the other hand, an incipient awakening of a castillean Art-Nouveau renaissance.

Nevertheless, the ultimate reasoning of these tendencies has never been deeply analysed up until now, and in general has been designated a secondary place after having been classified as nothing more than simply in the category of the “eclectic”. Still his presence is specially significant and outstanding in the contemporary world of andalucian art, and his work can be found amply distributed throughout the Spanish geographic map (Córdoba, Madrid, Cáceres, Alicante, Guernica, etc.) and as far as the South American continent (Argentina).

The following analysis is an attempt to come closer to each one of the various phases of the work of this great artist with an specially critical eye towards the latest and most revealing discoveries that have only recently appeared, after much investigation of his work.

Two special doubts, never before considered up till now, are specially underlined: the full influence that the work of Auguste Rodin might have had on his work, along with his own peculiar contribution towards the prevailing andalucian cultural regionalism of the pre-civil war era.