

FRANCISCO ZUERAS TORRENS (\*)

## Propósito y límites del arte cordobés

---

Al abordar el tema de mi ponencia "Propósito y límites del arte cordobés", debo anticipar que voy a centrar la mayor parte de mi disertación en la pintura y escultura que se ha producido en Córdoba desde el Barroco hasta los primeros años de nuestro siglo —con los oportunos antecedentes renacentistas—, por ser en estos periodos donde mejor se han manifestado los propósitos de los artistas cordobeses y donde mejor han quedado establecidos los límites de sus inquietudes creadoras.

Antes de entrar en el tema, se me va a permitir que discrepe desde este momento de ese calificativo de "escuela cordobesa", que algún historiador de Arte ha aplicado tanto al referirse a la pintura como a la escultura de Córdoba. A mi juicio, la pintura y la escultura producida en Córdoba en los siglos anteriores, de ninguna manera puede englobarse bajo el denominador común de "escuela", sino que se ha producido bajo el concepto de "maestro", entendido éste como artista que supo romper con los precedentes estéticos, e implantar, a lo sumo, y en algún momento, su propia dictadura estilística. El arte cordobés, y sobre todo la pintura, se ha producido bajo el concepto de unas poderosas individualidades sin conexión alguna entre sí; bajo el concepto de "artista creador y original", que en algunos momentos, como es natural, sería imitado, copiado y hasta plagiado.

Cosa lógica esta, pues de no haber sido imitado, copiado y plagiado, no habría alcanzado el grado de "maestro". Un concepto este de "maestro" que, por cierto, algunos historiadores y en el caso cordobés, lo han podido con-

---

(\*) Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte y Numerario de la Real Academia de Córdoba.

fundir con el de "escuela". Confusión no difícil, ya que como consecuencia del "maestro" surgiría el "estilo", que es lo que pudo caracterizar a la obra hecha en ciertos momentos del lugar cordobés.

Este confundir "maestro" con "escuela" se daría ya con los pintores cordobeses del Cuatrocientos —los maestros Pedro de Córdoba, Alonso de Aguilar, Pedro Romana, etc.—, que serían clasificados, siglos más tarde, con la etiqueta de "Escuela de Primitivos Cordobeses", a pesar de que fueron solamente, nada más pero también nada menos, que unas poderosas individualidades geniales.

Se daría luego con Pablo de Céspedes, en cuyo taller se formaron unos cuantos pintores fieles copiadore de su estilo —salvo Juan de Peñalosa, pintor con genio propio, pero que desaparecería de la vida artística de Córdoba al irse a vivir a Astorga—, que no constituyeron en modo alguno "escuela cordobesa de pintura".

Y se daría luego, sobre todo, este confundir "maestro" con "escuela" en el período del Barroco; principalmente con Antonio del Castillo, que si es verdad que rompió con la mediocridad de la pintura cordobesa de su tiempo, también lo es que fue un gran solitario, que no dejó más que dos discípulos mediocres: Arias Contreras y Manuel Francisco de los Angeles. Pintor este Antonio del Castillo que, por otra parte, muy poco tuvo que ver con otros pintores cordobeses de la época —además éstos muy distintos entre sí— como Fray Juan del Santísimo Sacramento y su delicado aire murillesco, o Juan Luis Zambrano, especialista en truculentos martirios de Santos.

Las artes plásticas en Córdoba, pues, y más concretamente en pintura, no se han desarrollado, ni mucho menos, bajo una continuada repetición de constantes estéticas, formales o colorísticas, por más que se quiera hablar del "cordobés dominio del dibujo" y de la "sobriedad cromática cordobesa", cosas ambas que muchos han querido elevarlas a la categoría de "escuela".

No se puede dar un tratamiento único, una ligazón estilística a los artistas nacidos en la tierra cordobesa, hasta el extremo de adjudicarles con propiedad el nombre de "escuela". Pues poco tuvieron que ver, por ejemplo, los conceptos estéticos de los Pintores Cuatrocentistas citados —influidos por pintores y escultores alemanes y flamencos establecidos en Sevilla—, con los conceptos que impondría a continuación Pablo de Céspedes, que había traído de Italia el rebuscamiento rafaelesco, la grandiosidad miguelangeles y el cromatismo veneciano. Como nada tendría que ver todo esto, tras el gran

período de crisis de nuestra pintura cordobesa prebarroca, mediocre y desorientada, con lo que vendría luego a través del entusiasmo por el naturalismo, más o menos “tenebrista”, inspirador de la reacción del Barroco.

En modo alguno, a mi juicio, se puede dar el nombre de “escuela cordobesa” a todo esto tan desigual, por mucho que se hubiera producido sobre las mismas piedras milenarias. Esta carencia de una tradicional “escuela cordobesa de pintura”, y hasta la mediocridad pictórica cordobesa en los momentos inmediatamente anteriores al Barroco, se podría deducir, incluso, del célebre soneto de Góngora en homenaje a Córdoba —desde hace años grabado en letras de bronce en nuestra Ribera, frente al Guadalquivir—, en el que para nada alude a la gloria de la pintura cordobesa, cuando escribiera aquello de

“Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!”

Elocuente fue don Luis, aunque no del todo justo, al olvidarse de su colega catedralicio, el racionero Pablo de Céspedes, que ese sí había dado gloria a Córdoba, tanto por plumas como por colores y pinceles.

Para ratificar lo que vengo diciendo y antes de entrar en el meollo del tema de mi ponencia, diré pues, que más que de “escuela cordobesa” debe hablarse —repito— de una serie de brillantes individualidades, de grandes maestros, eso sí, que han tenido todos como notas distintivas de lo cordobés la apertura y el equilibrio, la inquietud renovadora y la ponderación, lo universal y lo telúrico.

Unas poderosas individualidades animadas por el hallazgo de lo nuevo, pero contenidas, eso sí, por esa posible sobriedad cromática, impuesta por la propia sobriedad del carácter del hombre de Córdoba, y por esa preocupación por el dibujo, medido en los entresijos de todo artista cordobés de todos los tiempos. Esto, como una reminiscencia de un eterno concepto estético, acostumbrado a una forma amarrada, definida y perfecta —esa forma definida tanto en los capiteles y la estatuaria romana, como en las filigranas de la decoración árabe— y por una preocupación eterna por el dibujo, por la melodía de la línea— que había caracterizado las caligrafías islámicas.

Así pues, la apertura y el equilibrio, la inquietud renovadora y la ponderación lo universal y lo telúrico, fueron a mi juicio, las notas distintivas de

nuestros artistas cordobeses de todos los tiempos. Córdoba, en lo artístico, ha tenido una cierta capacidad de autonutrición pero estando en contacto con la revolucionaria última hora del tiempo. Hasta el extremo de que el arte de Córdoba actuó —y hoy sigue actuando— fuera de sus fronteras después de haber trascendido la mecánica de sus mutaciones internas, y de haber conectado con lo más avanzado de cada momento histórico.

Si recordamos en unos segundos, a manera de balance, nuestro pasado plástico cordobés, veremos que la prueba de esta simbiosis de apertura —digamos inquietud renovadora universal— y de armonía cordobesa, la tenemos ya con Bartolomé Bermejo, aquel gran Bartolomé de Cárdenas, nacido en 1440, de raíz cordobesa pero de formación flamenca y borgoñesa, que actuaría luego en Cataluña, Valencia y Aragón, quien con su poderosa personalidad aportaría nuevos y decisivos conceptos a la evolución artística, apartándose de las rigideces góticas y dando un paso decisivo hacia el naturalismo. Artista universalista éste, que simboliza muy bien esa perfecta simbiosis de la universalidad con lo telúrico, pues no hay más que ver ese “Santo Domingo de Silos”, del Museo del Prado, de semblante enérgico y aceituado, como si para él hubiera posado un campesino de su Córdoba natal.

Pero si estos fueron los propósitos de los artistas de Córdoba, sus límites estuvieron siempre entre la polaridad extrema del más sereno realismo al más exaltado idealismo, como he tratado de demostrar en un ensayo muy próximo a aparecer. Mientras algunas de aquellas brillantes individualidades nacidas en Córdoba, hicieron su obra con el propósito de no salirse de los límites que les proporcionaba una fiel imitación de la Naturaleza, otros se plantearon el propósito de llegar con su arte al límite de lo imaginado.

Intentando ya un análisis de ambos propósitos diré que el primer artista cordobés que se dirigió hacia un arte imaginativo fue ese Pablo de Céspedes al que me acabo de referir. Fue el primero y más importante ejemplo de idealismo plástico cordobés, no intuitivo sino como consecuencia de una profunda formación cultural y espiritual. En aquel movimiento de pintores que se formaron en Italia y que trajeron a España todo el repertorio italianizante —Gaspar Becerra, Luis de Vargas, Pedro Villegas, Marmolejo, Pedro de Raxis, andaluces todos—, el más importante sería el cordobés Pablo de Céspedes.

Residiendo en Roma, Céspedes —que se haría gran amigo de Tadeo y Federico Zuccaro, y sobre todo de César Arbassia, con quienes trabajaría— se dedicó a estudiar y a copiar las obras de Miguel Angel y Rafael. Y a su regre-

so a Córdoba, en 1576 —acompañado de César Arbassia— haría aquí compatible su labor creativa con la docente, introduciendo los nuevos aires manierista tan fuertemente imaginativos e idealizadores, proporcionando una nueva savia al arte cordobés.

A esta difusión de lo imaginativo por toda Andalucía contribuiría de manera decisiva su mejor discípulo Antonio Mohedano, nacido en Lucena. Tanto, que a finales del siglo XVI crece el prestigio de este artista, que se desliga de su maestro Céspedes, pasando a residir en Antequera, creando allí un círculo intelectual de gran proyección —dadas las condiciones del humanista del lucentino, asimiladas de Céspedes—, que le llevarían a Sevilla, supre centro cultural y artístico del país.

No obstante sería Céspedes el que introduciría a su discípulo predilecto en Sevilla, donde tendría la gran oportunidad de extender su concepto fuertemente imaginativo a través de la realización de las pinturas del Convento de San Francisco, luego las del techo del Palacio de los Adelantados —hoy Casa de Pilatos—, y finalmente el Salón de Honor del Palacio Arzobispal con veinticuatro lienzos de escenas bíblicas.

En cuanto a los primeros artistas de Córdoba con propósito de hacer un arte realista, dedicado a la plasmación en el lienzo o en la madera del mundo que les rodeaba, sin alterar su imagen, o glosar lo religioso con un propósito de humanizar lo divino, habría que esperar a la eclosión del Barroco.

En pintura, partiendo del concepto naturalista —que asimilaron en Andalucía el primer Velázquez, Alonso Cano y Zurbarán— que impondría el pintor cordobés Antonio del Castillo. Por lo que respecta a lo escultórico, partiendo de Juan de Mesa, que se vio obligado a profundizar en el concepto del realismo, por imperativo del espectáculo a cielo abierto que eran las procesiones, que requerían unos valores expresivos del más crudo realismo, asequible por la totalidad de aquel pueblo andaluz, atormentado y místico.

Tras este predominio del primer Barroco, otros artistas de Córdoba abordarían el propósito de una búsqueda de nuevas fórmulas expresivas dirigidas hacia los más extremados límites de lo imaginativo. Propósitos y límites que se pueden simbolizar en otros dos artistas de Córdoba: el pintor de Bujalance, Antonio Palomino, y el arquitecto de Lucena, Francisco Hurtado Izquierdo.

Después de estas cuatro figuras verdaderamente fundamentales —que

voy a analizar un poco más extensamente—, Córdoba iría proporcionando otros artistas que se moverían entre los mismos propósitos y límites. Tanto en los siguientes períodos del Neoclasicismo y el Modernismo, como del llamado Arte Contemporáneo.

Llevando la cosa por partes diré que —aunque ya lo he anticipado— el primer pintor realista cordobés fue Antonio del Castillo. Sobre todo, en su primera etapa en la que hace unas obras secas, dentro de aquel rígido sentido monástico que había emergido del Barroco todavía incipiente. Son obras las de este primer período en las que Castillo se aferra a un feroz naturalismo sin incorporar el menor grado de libertad. Nuestro gran pintor en este momento tiende, por otra parte, a cultivar un ascetismo que desemboca simplemente en lo estructural.

Para entender esta actitud se hace necesario analizar la formación de este Antonio del Castillo, nacido en Córdoba el 10 de Julio de 1616, hijo del pintor Agustín del Castillo Saavedra, artista natural de Azuaga, que se instaló en Córdoba, exactamente cuando su hermano Juan y el también extremeño Zurbarán lo hicieron en Sevilla. A Sevilla iría el joven Antonio del Castillo para trabajar en el taller de su tío, pasando luego al de Francisco de Zurbarán, que llegaría a influir decisivamente en el pintor cordobés. En esta influencia, pues, hay que buscar la causa del realismo naturalista, del anti-idealismo de Castillo en la mayor parte de su obra.

Porque la verdad es que su maestro Zurbarán fue una especie de “reza-gado” en materia pictórica, aunque su personalidad alcanzase los niveles de la genialidad. A veces uno se pregunta: ¿Cómo es posible incluir en el arte llamado Barroco, que es masa, movimiento y luz dispersa, esas figuras cuyas tan enjutas, retractivas y sólidas como esculturas, con la luz simplemente como iluminación y no como enjambre de reflejos?

Pues bien, esta misma pregunta me la he hecho más de una vez ante las obras de Castillo, quien por la excepcional admiración hacia su maestro, se influiría totalmente de esa manera tan seca, tan “realista” de entender la pintura. Eso hace que el cordobés se nos aparezca, sobre todo en su primera etapa, tan naturalista y aquietado, con figuras como sorprendidas en un momento estático, con ángeles que congelan su vuelo y con Vírgenes inmóviles y detenidas, como contrapunto realista al ímpetu ascensional, idealista, de otras pintadas por sus colegas del Barroco.

No obstante, cuando Antonio del Castillo se aparta de Zurbarán este se-

co concepto se va transformando un poco. Me refiero a la segunda fase de su vida, cuando regresa a su Córdoba natal, en 1640, en la que había comenzado a notarse el oro de las Indias y menudeaban los encargos por parte de mecenas. Antonio del Castillo pasaría a un primer plano —ya que, por otra parte, no había pintores de Categoría— pintando infinidad de obras para la Catedral, las iglesias de Santa Marina, el Salvador, San Andrés, San Pablo, la Fuensanta, la Trinidad, así como para entidades y familias locales.

Es aquí cuando Antonio del Castillo incorpora a su realismo arcaizante, insuflado por Zurbarán, una leve dosis de idealismo en el tratamiento de la luz, sobre todo. Sigue siendo realista en cuanto a no querer participar en el revoloteo de ropajes y escorzos violentos, pero se decide a penetrar en el campo difícil de los contrastes. Y ese “tenebrismo” sería utilizado por Castillo en dos obras que yo considero cumbres: “El Calvario”, que se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, y “El milagro de la Ponciúncula”, del templo cordobés de San Nicolás.

No obstante Castillo seguiría siendo decididamente realista. Y este sentido de “lo real” en el arte de pintar le pudo ser estimulado por Zurbarán, como he dicho, pero a veces uno piensa que pudo ser innato en él, por razones telúricas y ambientales. Y por su amor hacia lo popular, como se deduce de la contemplación de sus lienzos, en los que se ve un impulso hacia la representación del trozo de realidad, observado de cerca y minuciosamente del complejo mundo popular que rodearía al artista en los distintos barrios de su Córdoba natal que fueron su morada sucesiva.

Antonio del Castillo fue un grandioso pintor realista que no supo o no pudo aprovechar la temática religiosa, tan propicia para ello, para dar rienda suelta al idealismo o a la fantasía como harían otros pintores barrocos. A mi juicio, además de todo lo dicho, también habría que buscar las causas de esa falta de idealismo en los tristes avatares que jalonaron su existencia. Enfermo de avariosis buena parte de su vida, hombre que contrajo matrimonio tres veces y las tres enviudó sin tener descendencia a causa de su mal; hombre reconcentrado que no salió de Córdoba casi nunca, no le fue fácil, sin duda, hallar el camino del idealismo.

Y habría que buscar la causa también en las características de sus tres matrimonios, sobre todo cuando en 1653 vuelve a quedarse viudo por segunda vez y rápidamente se casa con Francisca de Lara y Almoguera, mujer de baja cultura y vulgar de físico, con la que se va a vivir al Cortijo Rubio el Bajo, lejos de la ciudad. Es el momento de las Vírgenes —sobre todo, versio-

nes de la Purísima Concepción—, para las que le sirve de modelo esta nueva mujer, delgada y con rasgos vulgares, que se quiere retratar a veces con el clásico pañolón al cuello de las mujeres cordobesas, como en la “Purísima”, de la Iglesia de San Pedro, de Córdoba. Momento crucial este que convertiría a Antonio del Castillo, por ese empecinamiento en utilizar a su mujer como musa y modelo de la producción de diez años, en el pintor de las Virgenes “menos idealistas” de toda la pintura barroca española.

Antonio del Castillo, en suma, es el primer gran realista del Barroco además del mejor dibujante de todos los artistas de aquel momento histórico. Un artista inmune a toda influencia idealista, como lo demuestra el hecho de no haber participado de una mínima parte del desbordado idealismo de su gran amigo y discípulo Valdés Leal, que vivió en Córdoba estudiando en el taller de Castillo y pintando en la Iglesia del Carmen. En nada pudo influirle, porque ambos artistas eran distintos en todo: Valdés Leal, gordo, apoplético, rebosando vida y pintando obras de una imaginación calenturienta; Antonio del Castillo, delgado, asténico, enfermo, que pinta cuadros realistas inspirados en los personajes que son sus familiares y amigos a los que disfraza de Santos.

El arquetipo supremo del realismo escultórico, no sólo cordobés sino andaluz, es el imaginero Juan de Mesa, nacido el 26 de Junio de 1583 en el barrio de San Pedro, es decir, 33 años antes que Antonio del Castillo. Ambos tuvieron dos cosas en común: la de ser hijos de pintores e ir a Sevilla en busca de formación definitiva. Así como Castillo se acercaría para esa formación a Zurbarán, Mesa lo haría dirigiéndose a Martínez Montañés. La única diferencia —y decisiva para sus respectivas formas de expresión— era que mientras la analogía de conceptos estéticos fue muy grande entre Castillo y Zurbarán, Mesa y Montañés constituían la más radical antítesis.

Una contraposición en cuanto a concepto expresivo, porque mientras las esculturas de Montañés salían de sus manos transidas de suavidad, idealización, musicalidad y dulzura expresiva, las de Juan de Mesa aparecieron desde el primer momento pléticas de fuerte realismo, dramatismo y claroscuro. Antítesis porque mientras el arte escultórico del alcalaño Martínez Montañés, imaginativo y delicado, se derivó hacia lo decorativo preferentemente y no hacia la imaginería procesional —solamente realizó para este fin el “Jesús de la Pasión”, venerado en la parroquia sevillana del Salvador—, el cordobés Juan de Mesa, por el contrario, se abocaría decididamente a la realización de obras de tono dramático-realista, con preferencia para el espectáculo a cielo abierto de las procesiones.



Juan de Mesa fue discípulo de Montañés durante poco tiempo, cuatro años, e ingresó en su taller a los 23. Es decir, cuando ya tenía un cierto concepto escultórico claro, adquirido en su formación cordobesa con Francisco de Uceda, escultor activo en Córdoba en el período de la infancia y adolescencia de Mesa, y con el estudio de la sobria etapa prebarroca de Lope de Liaño y de los Castillejos, generación de escultores que trabajaban en capillas de la Catedral. O sea, que en Juan de Mesa, como ocurriría con Castillo, lo telúrico, la idiosincrasia cordobesa de profundidad y sobriedad condicionaría su arte propicio en todo momento al profundo realismo.

Porque Juan de Mesa fue en el período barroco otro representante supremo de un realismo tan documentado como fuertemente expresivo. Sobre todo al estar fundamentado en el más minucioso y científico estudio de la anatomía del ser humano y saberlo aplicar con toda fidelidad al arte de la imaginería. El artista cordobés, una vez separado de Montañés, rompería con toda influencia imaginativa y dulcificadora de éste, y se abocaría a una imaginería realista con la que poder llegar a lo más hondo del espíritu de las clases sencillas, de todos los fieles de la más diversa edad y condición.

Juan de Mesa tomó conciencia de que la Contrarreforma exigía una imaginería capaz de ser comprendida por todos y que, además, fuese espejo del dolor humano. Y se afana en la profundización del más crudo realismo fundamentado, como he dicho, en la fidelidad anatómica. Hasta el extremo de poder asegurar que el realismo escultórico del cordobés se centra en esto, como se demuestra, sobre todo, en las diez imágenes del Crucificado que talló.

Por ejemplo, el doctor sevillano Delgado Roig, que ha estudiado la imaginería de Mesa con criterio tanatológico nos demuestra que este artista consultaba en todo momento el natural. Así diagnostica que, por ejemplo, el "Cristo de la Buena Muerte"—opinión que sirve para toda la iconografía cristífera de Mesa— interpreta el momento primario de la defunción, sin manchas hipostáticas, relajación del cuadriceps derecho, caída de los gemelos, arrugamiento del tendón de Aquiles, entivamiento de los dedos de los pies.

A consecuencia de esto, aunque Mesa cultivó otras temáticas —marianas hagiográficas—, la fuerza de su extraordinaria personalidad realista se manifiesta en dicha argumentación cristífera, por ese impresionante alarde de conocimientos anatómicos señalados por Delgado Roig, quien, tras las diversas experiencias practicadas con cadáveres en la mesa de Strasse, también ha de-

mostrado que el cordobés supo dar una veracidad tan auténtica a sus representaciones que puede diagnosticarse la situación del cuerpo de Cristo en cada momento de la Pasión. Solo con tan insólitos conocimientos se pueden hacer tan diversas versiones de Cristo en la Cruz, agotado físicamente tras la hemofilia del Huerto de los Olivos, la flagelación y coronación, la Vía Dolorosa, etc.

A mi juicio, el arquetipo supremo del realismo barroco escultórico está en estos Cristos que talló Juan de Mesa, todos venerados en parroquias sevillanas, a excepción del que hizo para Vergara (Vizcaya) y otro para la Colegiata de Osuna (Sevilla). Como puede considerarse también arquetipo excepcional la célebre "Virgen de las Angustias", que se venera en la Iglesia de San Pablo, de Córdoba —obra póstuma del artista—, en la que la figura inerte de Cristo también está resuelta con esa grandiosa fidelidad anatómica.

Juan de Mesa fue, pues, el más grande escultor realista-dramático del Barroco andaluz. Aunque sé que este calificativo desconcertará a quienes han podido creer que era también un "idealista", a la vista de algunas obras adjudicadas de cierta idealización montañesina, que a mi juicio no son de Mesa sino salidas del taller de Martínez Montañés. A este respecto se puede demostrar que existen 26 obras atribuidas a Juan de Mesa gratuitamente, y 12 más que, aún estando documentadas, se duda de que sean las veneradas en los templos señalados, casi todas ellas de temas marianos o de iconografía de santos diversos.

No olvidemos que estas adjudicaciones han podido producirse con facilidad, por ese calificativo de "discípulo de Montañés" con el que han despachado al escultor cordobés algunos autores de compendios de arte, minimizando su personalidad creadora y fomentando la falsa creencia de que Juan de Mesa fue un simple calco reproductor de la obra del escultor de Alcalá la Real.

Cuando he analizando a Antonio del Castillo he aludido a la presencia en Córdoba de Valdés Leal. Pues bien ha llegado el momento de decir que este pintor sería el que rompería con la corriente realista cordobesa. La aparición de Valdés Leal, joven, que a los 28 años había terminado el famoso retablo de la Iglesia del Carmen, rompería en cierto modo con aquella tradición cordobesa última de culto a la realidad. Aquella lección de fantasía y grandiosidad de las figuras, el aparato de las grandes composiciones alegóricas y la dinámica que agitaba sus cuadros, la espectacularidad de los efectos cromáticos y el dinamismo del dibujo desconcertaron a los discípulos de Castillo, que hacían una pintura que era puro estudio de taller.

Valdés Leal, pues, rompería con la tradición realista barroca en Córdoba, influyendo decisivamente en el que sería el primer pintor "idealista": Acisclo Antonio Palomino, que había nacido en Bujalance el 1 de Diciembre de 1655. A los 10 años vendría a Córdoba, pasando a vivir con su familia en el barrio de San Pedro. Se asombra con el retablo del Carmen, y cuando Valdés Leal volvió a Córdoba, en 1672, empujado por su admiración Palomino fue a visitar al "pintor de los muertos", llevándole algunos dibujos. Valdés Leal estimó tales creaciones y aleccionaría al niño bujalanceño de manera que sería decisiva, según relata el propio Palomino.

Acisclo Antonio Palomino en 1678 se decide a ir a Madrid. Y llega con el imborrable recuerdo del arte idealista de Valdés Leal. Que jamás lo perdería, por cierto, puesto que en toda su obra hay ecos del maestro sevillano, solo que el espíritu intelectual del artista de Bujalance le llevaba a hacer composiciones más meticulosamente pensadas. Y en Madrid se encuentra con unos pintores ilusionistas espléndidos, que le deslumbran. Francisco Ricci con su talento de fácil decorador, o como Claudio Coello con su influencia colorista flamenca y el brío aplicado a lo decorativo.

En la capital de España trabaja incansablemente —hasta llegar a ser pintor del Rey de la Corte, docto en erudición extranjera—, y, estimulado por dichas expresiones plásticas, decide organizar sus conocimientos y su espíritu idealista para ponerlos totalmente al servicio del arte, tanto como creador plástico como de escritor tratadista. La eclosión verdaderamente "ilusionista" no sería a través de la pintura al óleo —que sería influida por las moderaciones de Antolinez y Cerezo— sino de la pintura mural. Aquella pintura al fresco sobre bóvedas y muros que el cordobés vive en su apogeo en los años del reinado de Carlos II, en el que trabaja una serie de grandes fresquistas —Ricci, Donoso— no sólo en capillas y estancias sino en la tramoya del Teatro del Buen Retiro. Entre ellos se forma Palomino, asimilando sus elementos abarrocados, que aunque constituían una especie de recuerdo clásico —los recortes, las columnas, los estípites, etc.— iban muy bien con la formación humanística del hombre de Bujalance, y le daban pie para que en ella se insertara otra parte importante de su discurrir, la teológica, idóneo para ser desplegada entre balaustradas y columnas.

El primer paso lo daría Palomino en la decoración al fresco de la Capilla del Ayuntamiento de Madrid, a pesar de sus dimensiones reducidas que limitaban la posibilidad de desarrollar grandilocuencias de pensamiento. Otros pasos siguientes aumentarían el delirio imaginativo del cordobés. Como el fresco de los Santos Juanes y la cúpula de la Virgen de los Desampara-

dos, en Valencia. Palomino se va superando en su concepto de idealización, recurriendo a atrevidas estilizaciones con una recarga tal que serían el anuncio del "rococó". Como ocurriría en el medio punto del coro de San Esteban, de Salamanca, en el que hace una especie de simbiosis de lo flamenco, lo italiano y hasta lo francés —cosa esta curiosa, puesto que no conoce a los grandes decoradores de Luis XIV, sino que los adivina— como cauce de su cada vez más enriquecida imaginación.

Que llegaría al cénit con la decoración de la cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada, realizada en 1712 por encargo del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, también cordobés. Y para la Cúpula idearía Palomino una Apoteosis de la Eucaristía sin precedente alguno. Esta visión de la Gloria es todo un alarde de pintura imaginativa, en la que el artista luchó nuevamente con la escasez de espacio para situar a más de cien figuras, problema que resolvería genialmente aplicando una audaz perspectiva de planos escalonados y concéntricos.

Con esta solución y con sus figuras agitadas, en escorzo o volando, Palomino se colocaría a la cabeza de los pintores imaginativos. Diez años más tarde, en 1723, el artista cordobés es convencido para pintar otros frescos los del Monasterio del Paular, donde se encuentra con Hurtado Izquierdo que es el proyectista. Aunque mermado de facultades —viejo, enfermo de erisipela en la pierna derecha y tercianas—, vuelve con entusiasmo a su tema propio y su propia técnica. Y ordena en la cúpula del templo una espléndida composición con el tema de la Gloria, y pasa al Sagrario donde crea otro misterio alegórico de la Eucaristía, totalmente distinto a los anteriores y fuertemente imaginativo. Esta obra del Paular sería el canto del cisne del más grande idealista plástico cordobés, con una de las más frescas invenciones, de las más libre, de la mejor imbuídas por el espíritu del nuevo siglo.

El broche de oro de un pintor que condensó, nada más y nada menos, que la historia del Barroco. Primero, cultivando un barroco nacional de estirpe escenográfica, en la capilla del Ayuntamiento de Madrid. Después, abocándose a un barroco de carácter napolitano, en las grandes decoraciones de los Santos Juanes y los Desamparados de Valencia. Más tarde, sumergiéndose en un barroco más sosegado de resonancias españolas, italianas y francesas, en el coro de San Esteban, de Salamanca. Y por último, el anuncio del "rococó", en la Cartuja de Granada y en el Paular.

Si Palomino fue el máximo exponente del idealismo pictórico barroco y "rococó", no sólo nacional-cordobés, en lo arquitectónico lo sería otro gran

creador de Córdoba: Francisco Hurtado Izquierdo, nacido en Lucena en 1669, audaz proyectista al que, junto a Churriguera, se le califica como padre de ambos conceptos. Un artista verdaderamente genial y de muy hondo sentir telúrico andaluz, a pesar del eco oriental de algunas de sus creaciones, que a muchos les parece adquirido en Italia --no ha faltado historiador que sitúa allí al arquitecto, nada menos que con el grado de capitán--, cuando la verdad es que sería en Córdoba donde asimilaría dicha influencia con su contacto con el arte árabe de la Mezquita-Catedral --de la que llegaría a ser Maestro Mayor-- y el estudio de las yeserías musulmanas con su incomparable carga de fantasía ornamental.

Hurtado Izquierdo iniciaría su labor creadora y renovadora en 1694, y partiendo de su cargo de Maestro Mayor catedralicio. Se traslada a Priego para dirigir obras de restauración en sus iglesias. El 1700 se inicia el esplendor del arte de Hurtado, con la elaboración de los planos de la Sacristía del Cardenal Salazar, de la Catedral de Córdoba, y que se culminaría en 1700 al trasladarse a Granada.

Hurtado Izquierdo marchó a Granada llamado por el arzobispo don Martín de Azcagorta, cordobés de nacimiento, y por indicación del Cardenal Salazar. El arzobispo había decidido la construcción de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Granada, y al mismo tiempo que nombraba a Hurtado Maestro Mayor de la misma, le hacía encargo de tal obra. A partir de aquí, Francisco Hurtado Izquierdo penetraría con fuerza en una etapa decisiva para su arte. Tanto que, como diría en nuestra época Gallego y Burín "desde entonces todo el arte granadino girará en torno suyo y para él serán los encargos más importantes de aquella región".

No obstante, su obra cumbre sería el Sagrario de la Cartuja de Granada. El arzobispo cordobés Azcagorta, dada su íntima relación con la Cartuja --que frecuentaba y en la que vivía días de retiro--, pondría en contacto al artista con la comunidad. Las obras de la capilla del Sagrario las habían iniciado los monjes en 1702, haciéndose cargo Hurtado de ellas en el año 1709.

Las obras continuaron hasta 1720. Largo periodo de 21 años, por el enriquecimiento del proyecto y modificaciones sobre la marcha, sistema a que tan dado era Hurtado, buscando la mejor solución y luchando por conseguir una total fusión de las artes. No importa tal espacio de tiempo, al haber dado como resumen no sólo la obra más maravillosa del "rococó" religioso sino la más perfecta dentro de lo que Hurtado buscaba: la "integración de las artes". Con esta obra consiguió lo que tanto anhelaba: una estética total y

conjuntada. Es decir, un compuesto de arquitectura, escultura, pintura las llamadas artes aplicadas, conjuntadas armónicamente de forma tal que cada una de estas modalidades se fundiera en el todo, en la intimidad y verdad de su función.

El gran proyectista cordobés tenía conciencia de que en la "integración de las artes" se debía suponer un derecho entre estas artes a partes iguales; que todas eran principales. Y para el logro integrador comenzó por reunir a grandes colaboradores, fuertemente imaginativos y muy representativos de las distintas artes —los escultores Duque Cornejo y José de Mora; los pintores Palomino y Risueño— y atiende cuidadosamente la selección de materiales y mármoles, ya que en la conjunción de las formas, luces y colores, Hurtado sabía que contaba como aspecto muy esencial los efectos de armonía, contrastes y matices que formaban los varios mármoles, el oro, las imágenes.

Y el resultado fue insuperable, por cualquier lado que se analice. Tanto en el Tabernáculo como en el resto de la capilla, Hurtado llevó hasta los límites más insospechados los principios de movilidad, agitación y cambio, característicos del Barroco, tanto en el aspecto constructivo como en el ornamental. La verdad es que el espectador no encuentra una superficie plana en que poder reposar la mirada; no hay nada quieto. Para conseguir esa sensación de movilidad, Hurtado recurrió a todo lo imaginable: al predominio de la curva, a las múltiples molduras superpuestas con perfiles ondulados, a la excitante decoración floral, a los cambios de colaboración, a la vibración de los colores y al entrecruzamiento de líneas. De tal manera estudiado todo, que el espectador, después de la primera sensación de recogimiento que surge de la luz de la penumbra, se deja llevar por estos impulsos anímicos hasta ser lanzado en un último impulso hacia la visión de la Gloria, pintada por Palomino.

Por curiosa coincidencia, en la casa que adquirió Hurtado Izquierdo en Priego —su mujer era natural de esa ciudad cordobesa—, en la última etapa de su vida, nacería el 23 de Abril de 1768 otro gran artista cordobés: el escultor José Álvarez Cubero. En aquella casa de la Carrera del Aguila, donde Hurtado había dejado al morir materiales para el Paular, su obra póstuma, nacería 43 años más tarde un artista llamado a ser gran figura del arte que seguiría al llamado "rococó": el Neoclasicismo. La tendencia que sucedería al fugaz "rococó", porque la verdad es que su predominio apenas duró una generación.

Y es que sus formas, llevadas al límite de la exageración y sin demasiadas raíces en el pueblo —salvo en los templos, claro—, por ser puramente cor-

tesanas, fueron suscitando la oposición de los artistas, determinando un poderoso movimiento que quería a todo trance restaurar la sencillez de las formas antiguas estableciendo así un "nuevo clasicismo". Nuevas formas que en España se impondrían tardíamente, pero que llegarían a tener cierto auge, como consecuencia de los escultores que viajaban a Roma, donde trabajaba Cánova, el más autorizado representante del "neoclasicismo" escultórico.

Para el cordobés José Alvarez Cubero la asimilación del Neoclasicismo todavía se le haría más difícil, sobre todo por su nacimiento y formación en una ciudad que había sido y seguía siendo gran emporio del Barroco: Priego de Córdoba. Siendo casi un niño y en pleno delirio todavía del "rococó", Alvarez Cubero entra de ayudante de su padrino Francisco Pedrajas, notable escultor prieguense, y trabaja en las yeserías que le habían encomendado a éste para la nueva obra del Sagrario de Priego. También en el campo de la escultura sería su padrino Pedrajas el que le orientaría, igualmente dentro de los cánones barroquistas.

Como consecuencia surgiría un Alvarez Cubero puramente barroco — así nos lo demuestra en su primera obra conocida— "Flora", existente en el jardín de los Alcalá Zamora, de Priego—, aunque se sosiega un poco al finalizar su estancia en la ciudad que le vio nacer, como se puede observar en la obra "León peleando con la serpiente", centro de la Fuente del Rey de dicha localidad. En este momento de 1791, cuando Alvarez Cubero tiene 23 años, se desplaza a Córdoba con su bagaje barroco, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, que fundara el obispo cordobés Antonio Caballero y Góngora, donde recibiría lecciones del escultor aragonés Joaquín Arali, amigo de Goya, influido por el Neoclasicismo, que imbuiría al prieguense los conceptos del nuevo estilo.

El segundo paso hacia la sobriedad neoclásica lo daría Alvarez Cubero en Granada, a través del maestro Jaime Folch —autor del sepulcro del Arzobispo Moscoso, de aquella catedral—, quien a le introduciría de lleno en las nuevas corrientes clásicas de la escultura. Protegido de nuevo por Caballero y Góngora, marcha a Madrid y se matricula en la Real Academia de San Fernando, consiguiendo el Primer Premio de Escultura. El Rey le concede una beca para ir a París, donde daría el paso decisivo hacia el arte Neoclásico, bajo la orientación de Claudio Dejoux, que le hizo ejercitar profundamente sobre la escultura griega.

El artista de Priego de Córdoba ya se siente un escultor neoclasicista recibiendo el espaldarazo como tal en 1804, al obtener el Primer Premio de la

Exposición Nacional, siendo coronado en un acto público por el propio Emperador Napoleón. La bella estatua "Ganímedes" fue digna de aquella distinción insólita, que sería elogiada fervorosamente por David. La obra quiso el autor que estuviese en España y se la envió a Carlos IV, que la haría pasar a la Academia de San Fernando.

Su pasión por el ideal Neoclásico lleva a Alvarez Cubero a Roma, donde permanecería 20 años. Allí se hace íntimo amigo de Antonio Cánova, el más grande y famoso escultor del nuevo movimiento, de tal suerte que el cordobés trabaja en el estudio del italiano, realizando una serie de obras de temática mitológica. Producción que se vería truncada por los avatares políticos; para poder seguir disfrutando de la pensión española se le exige el reconocimiento del intruso José I, y a su negativa es encarcelado en el castillo de Sant-Angelo. Gracias a Cánova es puesto en libertad, pero se niega a hacer la estatua del Emperador que le había coronado en París, Napoleón, a pesar de su necesidad económica.

En 1819 acomete la que, a mi juicio, sería su obra cumbre: "La Defensa de Zaragoza", que simboliza la más grande aportación idealista a la frialdad neoclásica, la contribución imaginativa eminentemente andaluza a un estilo por lo general inexpresivo. "La Defensa de Zaragoza" despertó los más grandes entusiasmos en los medios romanos. El Príncipe de Meternich, gran entendido en arte, se entusiasmó de tal manera que llevó a los Grandes de la Corte al estudio del prieguense, diciendo que "la escultura se salía de cuanto habían visto moderno".

Esta obra, hoy instalada en el Museo de Arte Moderno, efectivamente fue la cima de un artista andaluz que se apartó de la frialdad de un estilo seco, inexpresivo, rígido de formas, para hacerse fuertemente idealizador, fogoso y hasta épico. Tan épico, que lo que en la mente de Alvarez Cubero fue un tema tomado de "La Iliada"—representando a Nestor, herido, defendido arrojadamente por su hijo Antíoco— la exaltación patriótica nacional se empañaría en que era un hecho inspirado en la defensa de la ciudad de Zaragoza, en la guerra de la Independencia.

Si el escultor de Priego evolucionó, como hemos visto, del más desatado idelismo barroco hacia el sosiego del Neoclasicismo, más o menos realista, otro escultor cordobés que nacería 40 años más tarde, recorrería el camino contrario. Me refiero a Mateo Inurria, que vio la luz en Córdoba el 25 de marzo de 1867, y que iniciaría sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de dicha ciudad natal, creada y dirigida por Romero Barros, continuándolos en



la Escuela de San Fernando de Madrid, con una pensión de la Diputación cordobesa.

Influido profundamente por el ambiente "naturalista" que siguió al Neoclasicismo, Inurria se mostró en su primera etapa madrileña como un ferroz realista. De tal manera que la primera obra que envió a la Nacional de Bellas Artes, de 1890, titulada "Un naufrago", levantó un enorme revuelo de críticas y discusiones, que, por otra parte, darían insospechada notoriedad a su firma. Resulta que era tan impresionante el realismo de la obra —un desnudo de hombre, de tamaño natural, asido a un madero—, que algunos componentes del Jurado dictaminaron muy seriamente que aquella obra en yeso era simplemente "un vaciado del natural".

Mateo Inurria seguiría con esta línea realista mucho tiempo. En la Nacional de 1895 volvería a mostrarse así con una estatua sedente de "Lucio Anneo Séneca" —en actitud de dirigir la palabra a sus discípulos antes de morir por orden de Nerón—, que obtendría a sus discípulos antes de morir por orden de Nerón—, que obtendría una segunda medalla. Y en la Nacional de 1899, volvería Inurria con otra obra realista, esta vez de contenido social, corriente entonces en boga, consistente en un alto-relieve de grandes dimensiones titulado "La mina de carbón", que sería premiada como Primera Medalla, adquirida por el Estado y... finalmente destruída absurdamente en los depósitos del Museo de Arte Moderno.

Una obra cumbre esta dentro del realismo, con cuatro figuras de tamaño natural y desnudas tres de ellas, modeladas en alardes de técnicas, que acabaron de convencer a quienes, nueve años antes, habían creído a Inurria capaz de lo del "vaciado del natural".

Pero a partir de aquí, todo cambió. El escultor cordobés había hecho en 1896 un viaje de largos meses por el extranjero, conociendo toda Francia e Italia, tomando contacto directo con la estatuaria clásica, medieval, renacentista, egipcia, bizantina y de los siglos XVIII y XIX —estudiada en los museos de Roma, Florencia, Nápoles y París— y vuelve a España, a Córdoba, impregnado profundamente de idealismo, del concepto de la fantasía o la imaginación.

Como es natural, recapacita ante su obra última y comprende que "La mina de carbón" es un "trozo de verdad", pero nada más que eso. Verdad sencillamente expresada, sin el aleteo de la imaginación que los grandes escultores estudiados en los museos habían sabido poner sobre el natural contemplado por sus ojos. Una recapitulación que le lleva a no exponer —su nombre no fi-

guraría en las Exposiciones Nacionales de 1904, 1906 y 1908— y a organizarse en una producción de línea idealizadora. Línea que puede establecerse en cinco grupos: el de desnudos femeninos, las esculturas religiosas y funerarias, los bustos-retratos y los monumentos.

La mejor de esta labor idealizadora la realizaría en Madrid —al que llegó en 1912, como Profesor de la Escuela Central de Artes y Oficios—, y a través de un gran interés por la estatuaria monumental. El primer intento sería en 1916 con proyecto presentado al concurso para el “Monumento a Cervantes”, destinado a la Plaza de España madrileña. Un proyecto hecho en colaboración con el arquitecto Anasagasti, que la crítica señaló como el más hermoso de los 53 presentados, mérito que fue reconocido por el Jurado que le adjudicó el primer premio. Pero intervinieron las influencias de los elementos “cervantistas”... y se revocó el orden de los premios encargando el monumento a los artistas que obtuvieron el segundo lugar: el escultor Coullaut Valera y el arquitecto Martínez Zapatero, de línea más tradicional.

Esta salida a la palestra de lo monumental con tan injusto resultado, no desanimó a Inurria, y así, dos años más tarde, en 1918, terminaba el monumento al político liberal cordobés, don Antonio Barroso, erigido por suscripción popular para ser emplazado en el Paseo de la Victoria de Córdoba. El monumento, bellísimo, tampoco tuvo suerte. Cuatro meses después de su inauguración, en Febrero de 1919, una ruidosa manifestación popular contra el caciquismo de la política española, destrozó casi todas las figuras, y lo que quedó fue derribado.

Tampoco este triste final desanimó a Inurria, que siguió empeñado en volcar su sentido de la idealización a lo monumental. Un año más tarde se inauguraba en Cáceres otro monumento, este dedicado al patricio extremeño Muñoz Chaves, en el Paseo de Cánovas. Y en 1922 se inauguraría en Madrid otro monumento de Inurria: el dedicado al pintor Rosales, para ser emplazado en un jardincillo de Recoletos, perfecta simbiosis de belleza y armonía.

Y tras este monumento, la realización de la obra monumental cumbre: el monumento al Gran Capitán, para la ciudad de Córdoba, que obtendría la Medalla de Honor de la Exposición de Bellas Artes de 1920. Pasada a obra definitiva —bronce, a excepción de la cabeza que es de mármol —se inauguraría en 1923.

Sin duda alguna, esta obra representa la cumbre máxima del arte de Ma-

teo Inurria, no sólo por su perfección formal e idealizadora, sino por su radical sentido innovador de la estatuaria ecuestre occidental, en la que los escultores habían olvidado al caballo —entidad más que sustancial— para esculpir pesados caballos percherones, casi más de tiro que de montura. Como diría Gaya Nuño, “para que el Capitán de Nápoles se sintiera en su tierra, Mateo Inurria lo hizo cabalgar sobre un fino caballo andaluz, cortando de raíz una iconografía tan cansina como mentirosa”.

El fenómeno de Inurria, en cuanto a evolución del más crudo realismo al más refinado idealismo, se daría también en el pintor Julio Romero de Torres, siete años más joven que el escultor —Romero de Torres nació el 9 de noviembre de 1874, y no de 1880 como se dice en los compendios de arte y como Inurria formado con Romero Barros, su padre, único maestro que tuvo.

Aunque los primeros pasos pictóricos los dio Julio Romero a través del sentir romántico de su padre y maestro, la verdad es que las primeras obras importantes serían las afiliadas al más decidido realismo, de contenido social, que se había extendido entre los pintores progresistas. Julio Romero de Torres, pues, pasaría a hacerse pintor realista por razones sociales —frente a Inurria que fue realista por razones estéticas—, pintando desde 1897 a 1906 una amplia serie de cuadros dentro de esta línea, entre los que destacarían “Conciencia tranquila”, “Horas de angustia”, “Vividoras del amor”, obras que despertarían polémicas, sobre todo la últimamente citada.

Al año siguiente, en 1907, Romero de Torres hace un largo viaje a Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Países Bajos, y este viaje —como le había ocurrido a Inurria con el suyo— contribuiría al abandono del realismo. Y es que en Francia estudiaría los resultados de la reacción contra el Naturalismo, llevada a cabo por los epígonos del Simbolismo, haciendo lo propio con Inglaterra con los del Prerrafaelismo, comprendiendo que ambos movimientos eran algo que redimían a la pintura de no tener imaginación. Como contribuiría al abandono del realismo el estudiar en Italia a los pintores renacentistas, que habían inmortalizado el arte muy adentro modelando sus sentimientos en el plano de su presencia espiritual.

Así, pues, Julio Romero de Torres retorna a España convertido en un pintor idealista en potencia. Y con una dicción que era una sorprendente mixtura de todos aquellos conceptos —simbolistas, prerrafaelistas, renacentistas— hace una serie de sorprendentes obras, una de las cuales, “La musa gitana”, obtiene con todos los honores la Primera Medalla de la Nacional de Be-

llas Artes de 1908. El “estilo Julio Romero de Torres”, puramente idealista ya y luego tan inconfundible, había hecho su aparición. Había muerto un pintor realista para dar paso a otro idealista. Posiblemente, el más personal idealista de la primera mitad del siglo, no sólo por ser el intérprete plástico de lo que se llamó Modernismo, sino porque con sus argumentaciones, fuertemente imaginativas, y sobre todo con los fondos de sus cuadros anticiparía lo que pasado el tiempo se llamaría Surrealismo.

Romero de Torres fue un artista que puso su fina sensibilidad al servicio de lo popular. No hay más que ver que la mayor parte de su obra inspirada en las mujeres de los barrios cordobeses, sus exaltaciones de la copla andaluza. Que los detractores han utilizado para negar el pan y la sal a Romero de Torres. Si analizamos la época que le tocó vivir, fácilmente se le puede reconocer a Julio Romero, aparte el mérito de ser un gran pintor, el de haber sido el más fiel testimonio de aquellos años. Época de triste marginación social y de alegre diversión, tiempo donde la sensualidad trascendía a la religión misma y la sensualidad derivaba al misticismo. Época la de Romero de Torres —y así lo reflejó en sus lienzos— de marchosería torera y flamenquería de tablado, de erotismo cupletero y melodramatismo de novelas por entregas, de mujeres de rompe y rasga y arrogantes damas de ostentosa clase alta, de bohemia aguardentosa y señoritos jaraneros, de vino agrio y mala copla. Tiempo de la “España de carnaval vestida”, que diría su amigo Antonio Machado.

En las líneas finales del desarrollo de esta ponencia quisiera destacar dos cosas. Una, que en estas siete figuras del arte de Córdoba —tres pintores, tres escultores y un arquitecto—, en las que me he detenido, se simboliza, a mi juicio, lo más representativo del arte cordobés. No sólo en cuanto a lo de la apertura y el equilibrio, lo universal y lo telúrico, sino en lo referente a los propósitos y límites del arte de esta tierra en su movimiento pendular de lo realista a lo imaginativo.

Y simbolizan también lo que me he planteado al comienzo de mi ponencia: que más de “escuela cordobesa” debe hablarse de “maestros”, de poderosas individualidades que, salvo Antonio del Castillo, no tuvieron seguidores en su tierra natal. No solamente esto sino que, salvo Castillo, proyectaron su arte fuera de Córdoba. Por ejemplo, Juan de Mesa, en Sevilla; de manera tan profunda, que además de los 255 años en que su nombre permaneció en el olvido más total, cuando se descubrió su personalidad se le dio por artista sevillano —dado su magisterio y copiosa obra en la capital hispalense—, tardándose 35 años más en concretar su origen cordobés.

Por ejemplo también, Antonio Palomino, que proyectó su arte por toda España y no tuvo seguidor alguno cordobés, a no ser su propio hijo. O como Francisco Hurtado Izquierdo, cuya obra, como he dicho, fructificó en Granada principalmente. Y no digamos Alvarez Cubero, con su integración en París y Roma. Mateo Inurria realizando lo mejor de su obra en Madrid, influyendo en los artistas vanguardistas madrileños. Y hasta Romero de Torres, tan vinculado a Córdoba argumentalmente, no tuvo seguidores en su tierra natal.

Así pues, esta ponencia ha tenido como motivo principal —además de señalar las notas distintivas de los artistas cordobeses, con sus propósitos y límites— el de demostrar que el arte de Córdoba se ha desarrollado bajo el denominador común de "maestro". De genialidades individuales, por otra parte infravaloradas en la mayor parte de los casos —y esto es lo que también me ha movido a presentar esta ponencia en las IV Jornadas de Estudios Andaluces—, puesto que, como me decía mi malogrado amigo y colega Gaya Nuño, son inferiores a otros de sus grandes contemporáneos tan sólo por accidente, si accidente podemos llamar al desconocimiento y a la falta de unas buenas monografías sobre estos grandes artistas nacidos en Córdoba.

Y la otra cosa que quería destacar como final es que, naturalmente, todos los propósitos y límites cordobeses que he detallado, basculantes entre la copia de la realidad y la expresividad imaginativa, han tenido y siguen teniendo una continuación dentro del llamado Arte Contemporáneo. También puestas bajo el denominador cordobés de la apertura y el equilibrio, de lo universal y lo telúrico.

Ahí están, para demostrar lo que digo, esas muestras del realismo pictórico cordobés de las últimas décadas, hecho con los mismos propósitos de los realistas del siglo XVII: el de llegar a las clases populares y ser testimonio de una época. Porque si Antonio del Castillo y Juan de Mesa reflejaron con fidelidad la religiosidad de su época, además de lo popular, además también a aquellas Córdoba y Sevilla que basculaban entre el oro y la miseria, los realistas cordobeses de las últimas décadas siguen los mismos propósitos. No en balde el arte es, no un hecho aislado, fortuito e imprevisible, sino que siempre surge determinado por las preocupaciones espirituales del tiempo en que nace.

Propósitos que, por ejemplo, se venían en el realismo plástico de los años 30 a través de Antonio Rodríguez Luna —otro desconocido hasta por sus paisanos— el artista nacido en Montoro, exiliado en Méjico y hoy una de

las primerísimas figuras del arte de América, aunque sin perder su raíz cordobesa, autor de sus "Dieciséis dibujos de guerra" famosos, que son la más amarga glosa plástica testimonial de la crueldad y violencia humana de una lucha fratricida. O con los posteriores realismos de Angel López-Obrero, testimonio de una Córdoba arquitectónica popular que desaparece, y en los de José Duarte, testimonio realista del campo cordobés con sus imágenes de mujeres cosechadoras resueltas con aire espectral.

Propósitos idealizadores, imaginativos, paralelos, los de otros artistas cordobeses de las últimas décadas. Por ejemplo, el elegante figurativismo de Rafael Botí, Pedro Bueno y Miguel del Moral. Por ejemplo, las figuraciones expresionistas al borde de lo abstracto de Antonio Povedano exaltando preferentemente el mundo del cante jondo. Y por ejemplo también, los surrealismos fantásticos, ricamente imaginativos, del pintor Ginés Liébana o del escultor Aurelio Teno, todos ellos triunfadores allende las fronteras provinciales.

En suma, que la Córdoba de hoy sigue con su propósito artístico puesto de manifiesto a través de los siglos: el propósito de desenvolverse entre los límites del realismo y la imaginación, y el utilizar profundamente su capacidad de autonutrición pero sin dejar de estar en contacto con la última hora del tiempo.