

EL ESCULTOR ENRIQUE MORENO Y LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS DE VANGUARDIA

Rubén Serrano Ruz*

Email: rubenserranoruz@gmail.com

Resumen:

El presente estudio tiene como objetivo establecer una serie de herramientas que nos permitan desarrollar una interpretación de la obra del escultor cordobés, Enrique Moreno. Para ello, se ha proyectado un análisis de su producción en relación al influjo procedente de las corrientes artísticas de vanguardia. Se tendrán en cuenta aspectos sociales y biográficos indispensables para el estudio de su obra, así como la creación, a partir del acceso a la catalogación de la misma, de lo que denominaremos como ideario estético. Se expondrá una defensa del autor en consideración con su protagonismo en el arte de la Córdoba del siglo XX.

Palabras clave: Enrique Moreno, escultura, Vanguardia, Historia del Arte, Córdoba.

THE SCULPTOR ENRIQUE MORENO AND THE ARTISTIC CURRENTS OF VANGUARD

Abstract:

The present study aims to establish a series of tools that allow us to develop an interpretation of the work of the Cordovan sculptor, Enrique Moreno. For this purpose, an analysis of his production has been projected in relation to the influence coming from the avant-garde artistic currents. Social and biographical aspects indispensable for the study of his work will be taken into account, as well as the creation, from the access to its cataloguing, of what we will call his aesthetic ideology. A defense of the author will be presented in consideration of his leading role in the art of twentieth-century Cordoba.

Key Words: Enrique Moreno, sculpture, Vanguard, History of Arts, Cordoba.

* Área: Historia del Arte.

1. INTRODUCCIÓN

El escultor Enrique Moreno fue una de las personalidades más importantes del ambiente cultural y artístico de la Córdoba de principios del siglo XX. Para realizar esta consideración se ha tenido en cuenta la proyección de su obra dentro del ámbito local y provincial. En este contexto, debido a su carácter crítico y a su ejercicio intelectual, la figura de nuestro autor supondrá, en gran medida, la introducción de los postulados vanguardistas en lo que a su concepción y ejecución se refiere. De esta manera, en el presente estudio, se expondrá, en primer lugar, la figura del autor y su trascendencia, así como su vinculación con las corrientes artísticas ligadas a los entonces incipientes movimientos renovadores¹.

En el caso práctico, pese a ser un defensor acérrimo del influjo procedente de las corrientes renovadoras, su obra mantuvo elementos adscritos a la cultura popular, el realismo y los ecos clásicos. De esta manera, Moreno fue un artista independiente, que, de una manera astuta, supo trasladar los aspectos estilísticos de tendencias como el expresionismo y el cubismo, a la producción artística tradicional. Además de ello, gracias a sus grandes dotes como escritor, fue capaz, a través de sus publicaciones, de exponer la dimensión filosófica e ideológica de la Vanguardia. Por todo ello, partiendo de estas premisas, este trabajo se presenta como una defensa del autor, tanto a su faceta comunicadora como en la de trabajador del Arte.

El primer paso para acercarnos a la comprensión de su obra, es el conocimiento de las citadas manifestaciones en el ámbito artístico europeo, entendiendo el movimiento de vanguardias como un conjunto de corrientes artísticas que supondrían una ruptura con respecto a la tradición precedente. Estas surgieron en Europa en las primeras décadas de los años XX, extendiéndose posteriormente hacia América. El arte de Vanguardia se puso de manifiesto en casi todos los países con un cierto desarrollo industrial, teniendo como resultado una producción artística desvinculada de manera total de los estilos del pasado².

De manera particular, el autor, en consonancia con su fuerte personalidad, quiso ser el gran renovador de las artes plásticas de la ciudad. Por ello, desde 1924 a 1936 fue el artista cordobés más representativo y puesto al día en los movimientos del vanguardismo europeo³. Por otro lado, los trabajos escultóricos de Enrique Moreno no sólo estarán influenciados por referencias externas, sino que también recibirán el eco de figuras de artistas nacionales que trabajaron desde las posibilidades

¹ Moreno Ladrón de Guevara, A. 2010, *El escultor Enrique Moreno, el Fenómeno*, Editorial Séneca, Córdoba, p. 18.

² Durán, E., 2005, *El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas*, El Cid Editor, Santa Fe, p. 9.

³ Moreno Ladrón de Guevara, A., *El escultor...*, op cit., pp. 19 y 20.

que ofrecieron aquellas nuevas tendencias⁴. Hablamos de Victorio Macho, Mateo Hernández o Emiliano Barral con los que compartió el gusto por la talla directa, de golpe certero e intuitivo, además de mantener gran parte de su formación a través de un ejercicio autodidacta⁵. En adición, a estos le unió también sus ideas, aquellas que pasan por querer realizar otro tipo de escultura realista, así como por su compromiso y su lucha contra la tradición estéril.

Así, por ejemplo, como tendremos la oportunidad de discernir, la obra de nuestro autor no recibió el influjo procedente de las vanguardias de manera pasiva, sino que defendió sus postulados con vehemencia⁶. Por tanto, desarrollará una producción en la que asume aquellos estímulos que le conmueven y que se derivan de la experimentación artística. De estas consideraciones dan testimonio los numerosos artículos y escritos en los cuales el autor reflexiona sobre movimientos como el cubismo, el surrealismo o la propia manera de hacer de los vanguardistas. Esta cuestión derivará también, en gran medida, del contacto que tendrá el escultor con las corrientes en sus viajes a las principales capitales artísticas europeas como Roma o París. Siendo así, y como se expondrá más adelante, estos viajes serán costeados por medio de las distintas becas con las que Enrique Moreno sería premiado por parte la Diputación de Córdoba⁷.

Pese a que el Arte, vanguardista o no, y el compromiso político, no siempre fueron de la mano, encontramos algunos casos en los que ambas cuestiones se intercalan. No tenemos constancia de que Enrique Moreno estuviera afiliado a ningún partido, sin embargo, podemos saber que tuvo relación con la esfera política local⁸. Así mismo, el autor, trabajó en el encargo de diversas obras con carácter político, como el busto del líder socialista y fundador del PSOE, Pablo Iglesias, en la localidad de Puente Genil o la placa conmemorativa de la II República para la Plaza de las Tendillas de Córdoba⁹. Fueron muchas las vivencias experienciales que configurarían la plenitud de su formación, como el crítico de arte catalán, Eugenio D'Ors. Tuvo contacto con él a través de sus numerosos viajes a Madrid, por lo que, según nos cuenta el

⁴ Agrasot, R., 6 de noviembre de 1986. *Catálogo*, Suplemento Cultura, en *Diario Córdoba*.

⁵ Una exposición de arte, 20 de abril de 1921, en *El Defensor de Córdoba*. (Moreno fue autodidacta en el inicio de su formación. Ese espíritu de autoformación se mantendrá a lo largo de su trayectoria y será clave en su innovación artística).

⁶ Zuera Torrens, F. 1977, *Artistas cordobeses en los movimientos vanguardistas del siglo XX*, Ed. Galería Juan de Mesa S.A., Córdoba, p. 4.

⁷ Montes Ruiz, R., 1992, Una prometedora genialidad en *El Pregonero*, Córdoba, sin página.

⁸ Bernier J., 6 de noviembre de 1986, Enrique Moreno, un autodidacta del humanismo en *Diario Córdoba*, sin página.

⁹ Todas las obras referenciadas en Moreno Ladrón de Guevara, A., *El escultor... Op.cit.* pp. 39-62.

poeta cordobés, Juan Bernier, Moreno, hablaba de su estancia en Barcelona y la amistad que les unía¹⁰. A su vez, mantendría una estrecha relación el filósofo Ortega y Gasset, con el que compartió consideraciones durante sus dilatadas conversaciones en el café La Perla, emblemático enclave cordobés en el que confluyeron los más distinguidos personajes del ecosistema cultural de la ciudad.

1.1. Metodología

En nuestra concepción de la Historia del Arte, el sentido de la misma se articula entre la objetividad y la subjetividad, así pues, no podemos entender el proceso de investigación como una acción contemplativa, sino integradora, de manera que podamos extraer de su contexto la respuesta a los interrogantes que se plantean¹¹. En el ejercicio de la praxis como prueba de la verdad, no sustentaremos nuestros resultados mediante la verificación con lo empírico, sino que, mediante el análisis y la interpretación, plantearemos el estudio desde la confrontación y reconstrucción del conocimiento concreto con el movimiento histórico¹².

Por tanto, hemos decidido utilizar una metodología basada en una concepción analítica interpretativa. De este modo, entendiendo al autor desde una perspectiva de futuro potencial a diferentes niveles, comenzaremos a establecer conclusiones partiendo desde lo más abstracto hasta lo más concreto. En consonancia con la actividad realizada por el autor, y atendiendo a su contexto local, plantearemos como desde el espacio urbano, se pueden crear lazos de pertenencia que favorezcan el intercambio cultural¹³. Otra de las premisas seguidas en el trabajo es la negación sobre las verdades absolutas, entendiendo que debemos ofrecer y contrastar la información que nos presentan las realidades pasadas. De esta manera, el método utilizado evita a toda costa caer en un esquema puramente especulativo¹⁴. Se hará uso de conceptos transversales, procedentes de todas aquellas disciplinas que nos puedan ayudar a construir nuestra interpretación. Por consiguiente, tenemos que entender que los conceptos son:

¹⁰ Bernier, J. *Enrique Moreno... Op.cit.* sin página.

¹¹ Claver, H. 1975, *Una lectura política del capital*, FCE, México, p. 14.

¹² Ídem.

¹³ Lefebvre, H. 1978, *El derecho a la ciudad*, editorial Península, Barcelona, p.25.

¹⁴ De la Garza Toledo, E. 2017. *La metodología configuracionista para la investigación social*, UAM, Iztapalapa, México, p. 124.

«herramientas de la intersubjetividad, facilitan la discusión sobre el fundamento de un lenguaje común. Sobre todo, se consideran representaciones abstractas de un objeto. Ofrecen teorías en miniatura y de este modo contribuyen al análisis de los objetos, de las situaciones, de los estados y de otras teorías. Si son explícitos, claros y definidos pueden ayudar a articular la forma de entender o expresar una interpretación.»¹⁵

Por otra parte, la distinción entre cultura y subjetividad nos llevará a entender la primera como la consecuencia de unos códigos objetivados para dar sentido, y la segunda como un proceso concreto de construir significados. De esta manera, esto nos llevará a la construcción de configuraciones para unas situaciones concretas a partir de los códigos de la cultura¹⁶. Estas configuraciones subjetivas implican necesariamente unos niveles de concreción, así podremos involucrar a nuestro sujeto sin desvincularlo de su estructura de procedencia. Se hará una interpretación de aquellos documentos de los que se dispone, además de una búsqueda exhaustiva de otras fuentes que puedan arrojar luz sobre el tema en cuestión, como lo son, revistas y artículos de época, estando relacionados estos documentos con la escritura directa o indirecta sobre el escultor en periódicos y publicaciones de diversa índole. Así pues, se añade la consulta bibliográfica, así como la exposición de los datos propuestos por los indicios suscitados en el ejercicio de la investigación.

1.2. Estado de la cuestión

Los documentos escritos que existen en referencia a la figura del escultor Enrique Moreno se fragmentan en distintas líneas de investigación. Estas atienden a diferentes cuestiones, como el aporte de información biográfica, documentos referentes a su producción artística y documentos en relación a su contexto histórico, social y cultural. La mayoría de los documentos existentes tratan estos apartados haciendo un análisis desde una posición de defensa del legado del escultor. En algunos casos encontramos referencias indirectas a la figura de nuestro autor en publicaciones de carácter general, teniendo como eje vertebrador el ambiente cultural de la Córdoba del siglo XX.

De este modo, se hará hincapié en aquellos documentos de mayor trascendencia para el desarrollo de nuestra investigación. Por tanto, podemos hablar de títulos como. *El escultor Enrique Moreno, el Fenómeno* de Antonio Moreno Ladrón de Guevara, hijo de del propio escultor, que supone el único texto monográfico sobre su figura. Igualmente es destacable es el texto del profesor de Historia del Arte, Ramón Montes Ruiz, *Enrique Moreno Rodríguez, el Fenómeno, una prometedora genialidad* que ofrece un análisis pormenorizado de aquellas influencias que serían vitales para la construcción de su identidad artística. Junto con ello, Francisco Zuera

¹⁵ Bal, M., 2006. Conceptos viajeros en las humanidades en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N.º 3, p.3.

¹⁶ De la Garza Toledo, E. *Op.cit.*, p. 12

Torrens, en su texto *Artistas Cordobeses En Los Movimientos Vanguardistas Del Siglo XX*, realiza crítica desde la presentación biográfica de los autores, pasando por su trayectoria profesional y su trascendencia en el ambiente artístico cordobés. Para continuar, es importante reseñar el trabajo del historiador Francisco Moreno Gómez en *La República y la Guerra Civil (1936-1939)*, indispensable para el conocimiento de esta convulsa etapa en el contexto de la ciudad y su provincia donde encontramos referencias concretas al escultor.

1.3. Objetivos

Por mediación del presente trabajo, se pretende rescatar la memoria del autor, así como la difusión de su obra, para, de esta forma, dar a conocer una figura, que, de no ser por su prematura muerte y el olvido de su trayectoria, nos atrevemos a afirmar que hubiera llegado a ser una de las más influyentes en el ámbito artístico nacional e internacional. Por tanto, los objetivos marcados para el desarrollo de esta investigación tendrán en cuenta el hecho de conocer la obra del escultor Enrique Moreno, así como valorarla desde la perspectiva de su inclusión en las corrientes de vanguardia europeas. Igualmente, se pretenden establecer criterios científicos que permitan interpretar su obra a la luz de su ideario estético, además de sopesar e interpretar los datos conocidos acerca de su producción artística a partir de su análisis. Finalmente, se establece como prioritario, situar al autor en su época, contextualizando su vida y su obra desde una perspectiva social y política.

2. CONTENIDO Y RESULTADOS

2.1. El ambiente cultural y artístico de la Córdoba del siglo XX

La Córdoba del siglo XX seguía bostezando mientras veía empobrecerse su ambiente cultural y artístico, de tal modo que la intelectualidad local se vio abocada a sobrevivir entre tabernas, cafés y tertulias, relegada a la clandestinidad y con la frialdad del que se sabe viviendo entre hostiles¹⁷. Se podía percibir como la ciudad estaba condicionada por un ruralismo conservador, situación contra la que Enrique Moreno luchó hasta su último día¹⁸. De este modo, el escultor, desde un primer momento, haría grandes amistades entre los jóvenes artistas, que, como él, no se resignaban a aceptar estas conjeturas.

En esta tesitura, y tratándose de una situación general, en lugar de amilanarse, el artista siempre estuvo implicado e inmerso en una lucha vertebrada por el deseo de transformación y renovación. Tuvo confianza en sus posibilidades, y, junto

¹⁷ Cruz Casado, A. 2005, Julio Romero de Torres y las tertulias literarias de su tiempo en Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, N.º 149, Córdoba, p.75.

¹⁸ Montes Ruiz, R. *Op.Cit.*

con todas las personalidades que siguieron estas premisas se propuso a cambiar la situación. En este sentido, nos referimos a la instauración de una tendencia renovadora dentro de la producción artística practicada hasta entonces en la ciudad, guiada por Enrique Moreno y ejecutada junto a los pintores Rafael Botí y Ángel López-Obrero. Tanto es así que Ricardo Agrasot se referiría a la actividad creativa de estos jóvenes inquietos como «*formas de arte que tienen el valor de apartarte de lo vulgar y corriente*»¹⁹. De esta manera, cultivando en tierra yerma la semilla de una incipiente rebeldía cultural, todos aquellos que participaban de un espíritu crítico lograron tambalear los cimientos de una ciudad que apenas conseguía mirar más allá de su recinto amurallado.

El escultor tuvo que lidiar desde un principio contra el poder político establecido, en este caso la Dictadura de Primo de Rivera que junto con la Iglesia apostaría por una producción artística costumbrista. El arte de Enrique Moreno experimenta su eclosión en un momento complicado. Desde una plataforma ideológica que defendía un nuevo cosmopolitismo para la ciudad, la Dictadura planteaba su estrategia basada en una política oficialista que pretendía recuperar y dar solución a todos los problemas planteados por liberales y regionalistas desde principios de siglo en la Córdoba de la época. Todo ello, sin autorizar los “Ateneos Populares”, lugar de encuentro y difusión de los movimientos artísticos de Vanguardia, aspecto este, que con tanta insistencia pedían los principales referentes de la cultura de la ciudad, como Ricardo de Montis o Francisco Azorín²⁰. En consecuencia, debemos hablar del alcalde de la ciudad desde 1924 hasta 1926, el militar y político, José Cruz-Conde. Ejemplo de ello es el encargo que haría este al escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera, tratándose de la realización de un monumento al Obispo Osio en la Plaza de Capuchinas²¹ así como de otro referente al Sagrado Corazón de Jesús en el conjunto conocido como Las Ermitas²².

Siendo así, a pesar de todos estos impedimentos y como adelantábamos en líneas anteriores, surgiría en la ciudad de Córdoba un pequeño pero significativo grupo de artistas e intelectuales con ideas renovadoras. Todos ellos se abrirían camino en el ambiente cultural por méritos propios. Hablamos de los escritores Juan Díaz del Moral y Fernando Vázquez, de pintores como Rafael Botí, Ángel López-Obrero, Antonio Rodríguez Luna y Pedro Bueno, el dibujante Antonio Merlo; los poetas Juan Bernier y José María Alvariño, políticos posteriormente ligados al gobierno de la II República como Niceto Alcalá Zamora, Eloy Vaquero Cantillo o Alejandro Lerroux;

¹⁹ Agrasot, R. 6 de noviembre de 1986, Un catálogo de Ricardo Agrasot en *Diario Córdoba*.

²⁰ Palencia Cerezo, JM. 6 de noviembre 1986, Moreno o la vanguardia “in albis” en *Diario Córdoba*.

²¹ Álvarez Cruz, J.M., 2011, El monumento al obispo Osio en *Laboratorio de Arte*, N.º 23, p. 419.

²² García Velasco, R., 1990. Monumento del Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas en *Córdoba en mayo*, p. 95.

escultores como Mateo Inurria y el propio Enrique Moreno, el librero Rogelio Luque, el periodista Joaquín García-Hidalgo; los profesores de Historia, Ricardo Agrasot y Antonio Jaén Morente, o el músico Eduardo Lucena²³.

En el caso de Córdoba, pese a no existir una vanguardia institucionalizada, empezaba a vislumbrarse lo que sucedería en el territorio español y europeo a nivel general de manera posterior. Hablamos del apuntalamiento de las ideas renovadoras, que, mientras en otras capitales europeas, como París o Berlín, empezaban a consolidarse, en España y en el contexto que nos ocupa se manifestaban de manera tímida. Por consiguiente, debemos entender que los contenidos, prácticas e innovaciones asociados a estas corrientes no solo tomaron, en cada contexto, una forma determinada, sino que aparecieron y se desarrollaron en coordenadas histórico-temporales asimétricas²⁴.

De esta manera y debido a una inestabilidad generalizada, el estallido de las múltiples revoluciones sociales, el fortalecimiento del movimiento obrero o la agitación intelectual y artística, serán factores determinantes que, conseguirán impulsar innumerables transformaciones en todos los campos de la vida social y cultural²⁵.

2.3. Datos biográficos de Enrique Moreno de interés para el conocimiento de su obra

Nacido en el pueblo cordobés de Montalbán, en 1900, en el seno de una familia obrera, trabajando desde los ocho años en la fragua de su padre y dedicándose a las duras y variadas labores del campo. Siempre fue curioso e impulsivo, comenzó a sentir la inclinación artística, a pesar de sus escasos estudios y modeló la arcilla tan abundante en su tierra²⁶. Vivió en la calle Empedrada n.º 103, actual calle Escultor Enrique Moreno de la citada localidad, fue hijo de Francisco Moreno de la Torre y Ana Rodríguez López, llegaría a cursar sus estudios hasta los niveles de primaria y la base de su educación se forjó en torno a un ejercicio autodidacta y unos fugaces años académicos vertebrados por una labor perseverante²⁷. Contrajo matrimonio con la notabilísima maestra de la Escuela Maternal Modelo, Doña Amalia Ladrón de Guevara, introductora en Córdoba del método de enseñanza propugnado por María Montessori²⁸.

²³ Todos los autores referenciados en Zueras Torrens, F., *Artistas...* Op. cit. p. 5 a 8.

²⁴ Calderón Gómez, J., 2005. Las vanguardias históricas en perspectiva en *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, N.º 12, p. 12.

²⁵ Ídem.

²⁶ Montes Ruiz, R. Op.cit. sin página.

²⁷ Moreno Ladrón de Guevara, A., Op.cit., p. 23.

²⁸ Durán de Velilla, M., mayo de 1982, Enrique Moreno, escultor de vanguardia en *Diario Córdoba*, sin página.

Tenemos conocimiento de que estuviera suscrito a las principales revistas de su época, poseía una magnífica biblioteca, pues no había una sola faceta que no le interesase y estudiase con afán. Era un lector empedernido, aficionado a las publicaciones de la Revista de Occidente, fundada por el filósofo José Ortega y Gasset, al que le unía una gran amistad, llegando este a visitar la capital cordobesa en varias ocasiones y siendo compañero de tertulia del escultor en el famoso Café la Perla de la calle Gondomar. A razón de lo comentado, el poeta cordobés Juan Bernier recuerda como Moreno y el citado filósofo conversaban sobre cuestiones de diversa índole²⁹. Uno de los temas más recurrentes en sus conversaciones sería el análisis del panorama artístico, de esta manera, sobre la situación de la ciudad de Córdoba, el escultor afirmaba que los pueblos que no quieren oír hablar del cambio de su “circunstancia”, son pueblos sin por venir (sic), en clara alusión al inmovilismo establecido³⁰.

2.4. Formación y carrera artística de Enrique Moreno

En esta tesitura, habiendo alcanzado el escultor los quince años de edad, empieza a registrarse su actividad en cuanto a la producción artística de manera no oficial. Es precisamente en 1915 cuando realizaría un modelado del político cordobés nacido en La Rambla y presidente del Consejo de Ministros durante la II República, Alejandro Lerroux, aprovechando la visita del mismo a la localidad de Montalbán³¹. Este hecho no pasó desapercibido, ya que, con motivo de este acontecimiento se encontraba entre los asistentes, el diputado por las cortes españolas, Manuel Villalba y Burgos, nacido en Villafranca de Córdoba, a la sazón, embajador de España en Filipinas³². Habiendo observado el trabajo del joven, consigue que este sea premiado con una beca formativa para estudiar las técnicas del dibujo, el modelado y el vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba³³. Esta beca se extenderá en un periodo de tiempo comprendido entre 1915 y 1918. Siendo así, el primer trabajo presentado por el autor habría consistido en un modelado en barro que representaría al sultán de Marruecos, coincidiendo con la visita de este a la ciudad de Córdoba³⁴.

²⁹ Bernier, J., *Op.cit.* sin página.

³⁰ Ídem.

³¹ Ídem.

³² Villalba y Burgos, M., 2009. *De Barcelona a Filipinas: impresiones de un viaje en 1898/edición y estudio preliminar de Patricio Hidalgo Nuchera*, Ed. Miraguano, Madrid, p.4.

³³ Montes Ruiz, R. *Op.cit.* sin página.

³⁴ Moreno Ladrón de Guevara, A., *Op.cit.*, p. 22.

Posteriormente, habiéndose establecido dentro del círculo académico, Enrique Moreno sería premiado hasta en cuatro ocasiones con diferentes becas de estudios por parte de la Diputación de Córdoba. En primer lugar y teniendo en cuenta su pericia de cara a la disciplina del modelado, el escultor fue becado en 1917³⁵. Tres años más tarde sería premiado de nuevo para ampliar su formación en la ciudad de Madrid. En 1921, acorde con su progresión y en la celebración de los denominados Juegos Florales de Córdoba, presentaría el escultor una muestra de su producción³⁶. Por otra parte, continuando con el tema que nos ocupa y en plena construcción de su reputación en el ambiente artístico de la Córdoba del siglo XX, presentaría nuestro autor, seis esculturas, para la exposición de Bellas Artes que se celebró en el edificio del Círculo de la Amistad³⁷. En esta ocasión, Moreno compartiría cartel junto con su amigo y pintor, Rafael Botí, habiendo presentado este, dieciocho piezas pictóricas.

Dicho lo cual, cabe pensar en una consideración, y es que, como resultado de su corta pero exitosa trayectoria, el escultor montalbeño se convertiría desde 1925 en el principal motor de la renovación artística en el contexto al que nos venimos remitiendo³⁸. Como prueba de ello, debemos hacer mención de la enorme deferencia que la Diputación de Córdoba tuvo con el artista. De esta manera, en 1929 le sería concedida una tercera beca de estudios con destino en París. Este acontecimiento es clave en la recepción de los movimientos vanguardistas por parte del escultor, de tal modo que será en este momento cuando haga suya la preocupación por las formas cubistas⁵⁴. Esta inquietud fue compartida por otros artistas españoles, compañeros de disciplina y afincados en la capital francesa, como Julio González o Pablo Gargallo. Pese a que el escultor encontró en el cubismo un gran abanico de posibilidades y se interesó en un principio por su concepción más pura, no tardaría en alejarse de esta idea para integrarla junto con una terminación realista³⁹.

Por cuarta y última vez, en 1930, el escultor fue becado para continuar con su formación en Roma. Gracias a esta beca, pudo conocer ese mismo año, la escultura expresionista del croata Iván Mestrovic, cargada de patetismo y espiritualidad. Moreno pudo haber conocido de manera previa la producción artística de Mestrovic dado que los primeros ecos de la obra de este autor llegaron a España entre 1915 y 1920. Los textos referentes a su obra vendrían de la mano de escritores y críticos relevantes que publicarían sobre

³⁵ Archivo de la Diputación de Córdoba. 14 de abril de 1917, Libro de la Comisión Provincial, folio 41. vuelto y 42. HC 3819.1. Ver apéndice documental, documento N.º 4.

³⁶ , Los Juegos Florales, 23 febrero de 1921 en *Diario de Córdoba*. Córdoba, p. 1.

³⁷ . Exposición de Bellas Artes, 20 de abril de 1923 en *Diario de Córdoba*. Córdoba, p. 1.

³⁸ Zueras Torrens, F., *Op.cit.* p. 4.

³⁹ Zueras Torrens, F. noviembre de 1981, Enrique Moreno, un gran artista cuarenta y cinco años olvidado en *Diario Córdoba*, sin página.

el mismo en revistas nacionales⁴⁰. Así pues, asimilando todos estos influjos, Enrique Moreno empezaría a dar forma a sus obras más importantes: el monumento al músico Eduardo Lucena y el pintor de cámara, Acisclo Antonio Palomino. Las últimas participaciones públicas que protagonizaría el escultor tendrían lugar en 1931 y 1934. En referencia a la primera fecha, celebrándose una exposición organizada por la Diputación de Córdoba y llevada a cabo en el edificio del Museo Provincial de Bellas Artes, presentaría el escultor un bajorrelieve tallado en piedra.

Seguidamente, en relación a la segunda fecha, con motivo de la exposición de Bellas Artes organizada por el Ayuntamiento de Córdoba, Enrique Moreno obtendría el primer premio por la presentación de su obra⁴¹. Fuera del campo de la escultura, destacó también como poeta y literato. Realizaría numerosos trabajos, como el libro, *Baedecker sentimental de Andalucía*, una guía turística hecha a su modo de ver, premiada por el Patronato Nacional de Turismo⁴². Escribiría el poema, *Noche Marinera*⁴³, una obra en clave humorística titulada, *Un ingenuo como hay muchos*, publicada en el diario *La Voz* en su sección, Letras, Artes y Ciencias. El cuento breve, *Personajes Insignificantes*, *La periodista*, publicado en la revista *Nuevo Mundo* y, finalmente, una novela corta titulada *Manolo Góngora*⁴⁴. Tendría también una participación activa en la *Revista Actualidad*, propiedad de Ángel Pozanco Barranco y dirigida por el mismo⁴⁵.

De este modo, como consecuencia del alzamiento militar dirigido por el general Francisco Franco, el escultor montalbeño correría la misma suerte que muchas de las personalidades que formaron parte del movimiento intelectual de la Córdoba de la II República, entre ellos: el librero Rogelio Luque, el periodista y político Joaquín García-Hidalgo o el poeta y tipógrafo, José María Alvariño⁴⁶. En ese mismo año, el 31 de agosto, Enrique Moreno fue arrestado por medio de la intervención del policía Ricardo Anaya. Días después, en la madrugada del 8 al 9 de septiembre, el artista sería fusilado por el recién nombrado Jefe de Orden Público, el comandante de la

⁴⁰ Are Fernández, A. y Bazán de Huerta, M., 2010. Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España en *De Arte*, N.º 9, p.4.

⁴¹ Moreno Ladrón de Guevara, A., *Op.cit.* p. 23.

⁴² Moreno, E. 4 de enero de 1931. *Baedecker sentimental de Andalucía* en *Revista Blanco y Negro*, Córdoba. Sin página.

⁴³ Moreno, E. 26 de marzo de 1933, *Noche Marinera* en *Revista Blanco y Negro*, Córdoba. Sin página.

⁴⁴ Moreno, E., 3 de agosto de 1930. *Manolo Góngora* en *Revista Blanco y Negro* (Esta novela sería galardonada con el segundo premio del concurso de novelas cortas organizada por la misma revista).

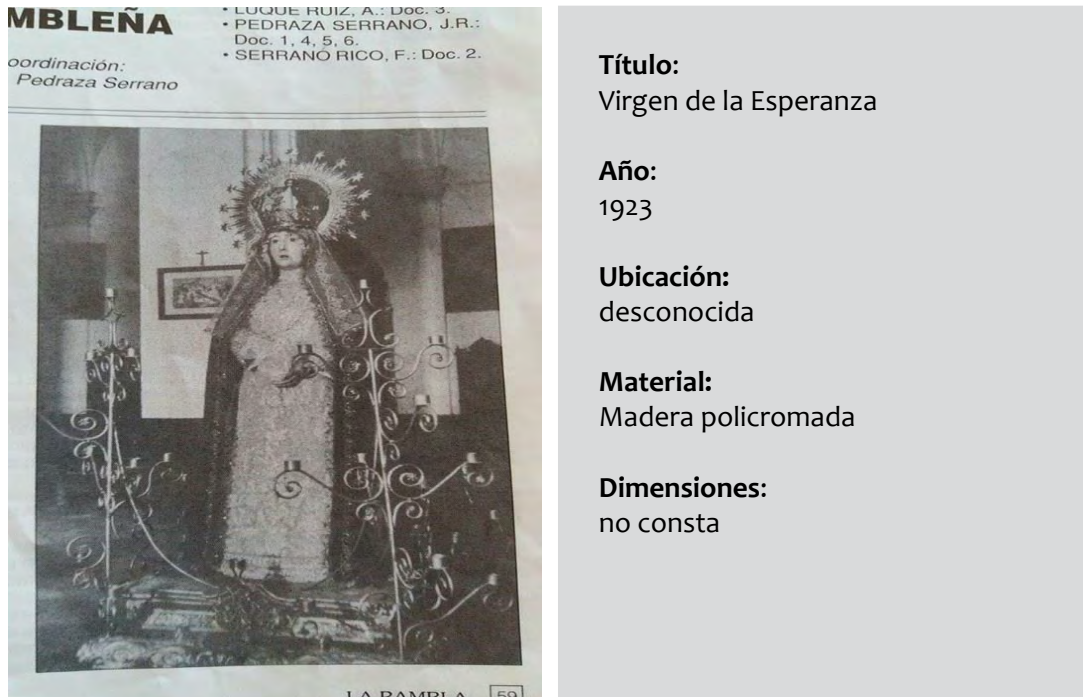
⁴⁵ Moreno Ladrón de Guevara, A., *Op.cit.* p. 93. (Todos estos textos están recogidos por su hijo Antonio en la obra citada).

⁴⁶ Moreno Gómez, F. 1985. *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*, Editorial Alpuerto, p. 317.

guardia civil, Luís Zurdo⁴⁷. Así pues, su cuerpo fue encontrado junto a un paredón del cementerio de la Salud. El cadáver fue rescatado y puesto a disposición de su familia por Obdulio Blancas, marmolista al que le unía una gran amistad⁴⁸.

2.5. La obra escultórica de Enrique Moreno

La obra conocida de Enrique Moreno es muy numerosa, puesto que su manera de proceder con respecto a la escultura pasaba por satisfacer la proyección de sus ideas. Durante la Guerra Civil, en Córdoba, se destruyeron muchas de las piezas realizadas por el escultor, así como otras tantas que se han perdido con el paso de los años y el desconocimiento por parte de las instituciones pertinentes. Las obras conservadas no llegan a contar una veintena, aunque son lo suficientemente válidas para establecer una cronología diferenciada y arrojar un criterio sobre las mismas⁴⁹.



Título:
Virgen de la Esperanza

Año:
1923

Ubicación:
desconocida

Material:
Madera policromada

Dimensiones:
no consta

Figura 1. Talla de la Virgen de la Esperanza. Imagen cedida por Rafael Casas. Revista Semana Santa (La Rambla), 1994.

⁴⁷ Ídem. (El comandante de la Guardia Civil, Luís Zurdo, fue propuesto y nombrado Jefe de Orden Público por el coronel Ciriaco Cascajo que a la sazón sería el líder de la sublevación militar de julio de 1936 en Córdoba).

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Salces, D., 30/04/2017, Enrique Moreno, "el Fenómeno", un montalbeño europeo que se comía el mundo, disponible en: <http://artistasyartistos.blogspot.com.es/2012/06/enrique-moreno-el-fenomon.html>.

Es uno de sus encargos más tempranos, y tiene que ver con la realización de la talla de la Virgen de la Esperanza para la Cofradía de Nuestro Señor de la Columna y Nuestra Señora de la Esperanza en el año 1923. Esta pieza sería bendecida por el obispo Adolfo Pérez Muñoz al año siguiente⁵⁰.

De esta manera, y pese a que la Cofradía daría el visto bueno al autor debido a su dedicación, la talla sería rechazada y guardada, exponiendo razones de falta de adecuación a criterios estilísticos de carácter clásico y cánones barrocos⁵¹.



Figura 2. Recorte de prensa correspondiente al año 1924. En la imagen aparece el citado obispo, Alfredo Pérez Muñoz, junto a los miembros de la Cofradía de Ntra. Señora de la Esperanza en la procesión posterior a la bendición de la talla. Imagen cedida por Rafael Casas.



Figura 3. Recorte de prensa de la época, en la imagen aparece el obispo Adolfo Pérez Muñoz junto a fieles rambleños en el transcurso de la procesión posterior a la bendición de la talla. (1924). Imagen cedida Rafael Casas.

Se trata de una pieza de imaginería de temática mariana, la talla de una virgen coronada y cubierta por un manto de acusados pliegues de tonalidad oscura. La corona que porta la imagen está rematada por una aureola con detalles de forma estrellada, podemos observar como la estética de este complemento se caracteriza por la angulosidad y los acabados en punta. El manto que viste la imagen tiene un bordado ancho con motivos barrocos y está realizado en lo que parece ser hilo de oro. Además de ello, esta talla se presenta ataviada con un vestido de tonalidad clara con un bordado que contiene formas muy acusadas y abundantes. Es una pieza que se sale de los cánones establecidos dentro de la representación barroquizante de las imágenes marianas, posee un rostro construido a partir de líneas rectas y decididas, de ángulos apuntados y gran anchura. Así pues, observamos cómo, aunque la expresión es contenida, configura un gesto de patetismo.

⁵⁰ Casas, R, 10 de junio de 2017, Comunicación personal.

⁵¹ Ídem.

Llevaría a cabo la consulta de numerosos libros sobre arte religioso, así como la contratación de modelos reales que le sirvieran como imagen referencial. Siendo así, esta obra sería expuesta en Córdoba capital, de manera más concreta en el escaparate de la empresa familiar “Los Sánchez”, dedicada a la hostelería y los ultramarinos⁵².

Todo parece indicar que, frente al al descontento de los integrantes de la Cofradía, se encargó a los talleres Mustieles de Madrid, el arreglo de la cabeza. Posteriormente, esta imagen ya remodelada, fue retirada y reemplazada por la imagen que se venera en la actualidad, obra del escultor valenciano, Venancio Marco Roch. Por último, y aunque no se tiene certeza de su paradero, el propio Enrique Moreno guardaría la pieza debido a su enfado con la Junta de Gobierno de Cofradía⁵³.



Título:

Monumento a Eduardo Lucena

Año:

1925-1935

Ubicación:

Plaza Ramón y Cajal (Córdoba)

Material:

mármol

Dimensiones:

200x150x165 aprox.

Figura 4. Monumento al músico Eduardo Lucena. Fotografía propia.

Se trata de una pieza realizada en mármol negro con veteado blanco, hecha a partir de una reducción a formas apuntadas y angulosas. Muestra al retratado de cuerpo completo, apoyado sobre una base construida mediante la utilización de dos piezas rectangulares, una de ellas hace de base para los pies y la otra permanece sustentando el peso del resto de la obra. Incluye un gesto en el que el personaje se lleva la mano derecha a la altura del pecho. Aparece ataviado con una capa de pliegues robustos

⁵² Moreno Ladrón de Guevara, A., *Op.cit.*, p. 40.

⁵³ Casas. R. *Op.cit.*

y contundentes, todos ellos formados por líneas rectas y angulares, resuelto en su conjunto por un acusado aspecto tectónico.

En la parte superior, correspondiente al rostro del personaje, podemos ver la caracterización de un gesto hierático y observamos la parte de la nariz, malograda por acción directa del vandalismo. Eduardo Lucena fue el creador del Centro Filarmónico de Córdoba en 1878, nacido con el fin de fomentar la cultura entre los cordobeses⁷¹. En agradecimiento a su legado, toda su dedicación sería correspondida de manera ferviente por sus seguidores, los cuales impulsaron la realización de este monumento⁵⁴. Posteriormente, sería formado un comité de personas afines al ámbito cultural, con el objetivo de realizar la elección del artista que llevaría a cabo la ejecución del monumento. Dicha iniciativa se llevó a cabo bajo suscripción popular e incluso se daría lugar a la celebración de conciertos benéficos para recaudar fondos⁵⁵.

De esta manera, en 1925, sería encargada esta labor al joven escultor Enrique Moreno. No sería culminado hasta transcurridos diez años, debido a la falta de ingresos provenientes de las donaciones⁵⁶. Fue concebida en un principio como parte de un conjunto escultórico en el que se incorporaba una obra alegórica constituida por un cuerpo femenino en hibridación con una guitarra. Aunque finalmente esta segunda pieza no sería ejecutada se conserva un boceto preparatorio realizado por el autor. Este monumento es un ejemplo excelente de la aplicación de las teorías cubistas y expresionistas al ámbito figurativo. Realizado en mármol negro, proyectado por elementos geométricos de volúmenes rotundos y vigorosos. Los perfiles son ejecutados aplicando una reducción de las formas, sin caer en la repetición de pliegues y ángulos innecesarios. Se puede observar el influjo procedente del estudio de la obra de Iván Mestrovic, de manera que se aboga por una expresión limpia, de contornos decididos y largas líneas sujetas a una emoción contenida. Realiza Enrique Moreno una síntesis geométrica certera, produciendo unas formas que seguirán siendo legibles.

⁵⁴ Palacios Bañuelos, L., 1995. *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba "Eduardo Lucena": música, sociabilidad y cultura popular*, Coeditado por Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur, p.5.

⁵⁵ Durán de Velilla, M. *Op. Cit.*

⁵⁶ Ortiz Juárez, D., 6 de noviembre de 1964, El monumento a Eduardo Lucena en *Diario Córdoba*.



Figura 5. Dibujo preparatorio del monumento a Eduardo Lucena.



Figura 6. Dibujo preparatorio del monumento a Eduardo Lucena, figura femenina y guitarra.

En el transcurso de la Guerra Civil, este monumento quedaría gravemente deteriorado. Fue hallado en un descampado junto a un antiguo viaducto, esta localización correspondería a la actual zona del Brillante de la ciudad de Córdoba. Posteriormente, sería retirada y custodiada por el propio Centro Filamónico “Eduardo Lucena”⁵⁷. Uno de los impulsores de la recuperación del monumento sería el pintor Ángel López-Obrero, que, con el apoyo de la Corporación Municipal, acordaría que se situara en una plaza céntrica de la ciudad. En un principio, a petición del artista, pretendió ser colocada en la Plaza Jerónimo Páez, aunque, finalmente, el 15 de noviembre de 1981, en acuerdo con el Ayuntamiento, decidió ser emplazada en la actual Plaza de Ramón y Cajal, antigua Plaza de San Felipe⁵⁸.

⁵⁷ Ortiz Juárez, D., *Op.cit.*

⁵⁸ López-Obrero Castiñeira, Á. 6 de noviembre de 1986, Enrique Moreno en el recuerdo en *Diario Córdoba*, Suplemento de Cultura


Título:

Monumento a Martínez Rucker

Año:

1924

Ubicación:

Jardines de la Agricultura (Córdoba)

Materiales:

Piedra caliza y mármol

Dimensiones:

120x42x 36,5

Figura 7. Monumento al músico Cipriano Martínez Rucker. Fotografía propia.

La pieza responde a la modalidad del busto-retrato, realizada en piedra caliza sobre un pedestal de mármol negro con veteado blanco. Realizada a partir de la talla directa de manera que podemos observar como la imagen del retratado surge directamente del material. La parte inferior tiene una solución en la que el autor deja ver la piedra sin tratar, tan sólo unos certeros golpes que consolidan una forma cuadrada que nos conduce hasta la zona del cuello del homenajeado.

Por consiguiente, las formas rectas dejan paso a una propuesta figurativa angulosa en la que se encuentra el rostro, de gesto hierático y solemne. Por otra parte, el pedestal sobre el que descansa la imagen contiene, en su parte central, una inscripción tallada en la que se puede leer el nombre de Cipriano Martínez Rucker, además de su fecha de nacimiento y fallecimiento. Este soporte muestra un aspecto cruciforme en su parte superior, de ángulos horadados. Finalmente, el cuerpo del pedestal es de forma rectangular, sustentado por dos pequeños contrafuertes de piedra caliza y apoyado sobre una base de mármol de la misma tonalidad que la parte superior mencionada con anterioridad. El trabajo del busto-retrato es una manifestación habitual en la producción de Enrique Moreno. Así pues, dentro de esta línea, encontramos la obra en homenaje a Cipriano Martínez Rucker, músico y participante del ambiente cultural de la España de finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁵⁹.

De la misma manera en que el melisma se extiende por la melodía, la memoria de Martínez Rucker sirvió de herencia para sus seguidores. En esta tesitura, el escultor Enrique Moreno llevaría a cabo el monumento a su figura en el año 1924⁶⁰. Se encuentra situada en los jardines de Agricultura de la ciudad de Córdoba, conocidos

⁵⁹ Moreno Calderón, JM., 1977. *Cipriano Martínez Rucker, Compositor y fundador del Conservatorio de Córdoba*, Conservatorio Superior de Música, Córdoba, p. 4.

⁶⁰ Nogales, O., 1924, Del Monumento a Martínez Rucker en *La Voz*, Córdoba.

popularmente como la zona de “Los Patos”, debido al estanque situado en el centro del enclave. En la realización de esta pieza se puede vislumbrar la autonomía particularista del artista montalbeño, por la cual, el rostro del retratado surge directamente desde la piedra. Esta obra se construye gracias a la certera intuición del escultor, sin los preparativos propios que se vinculan a la academia, dando paso a una planitud geométrica perteneciente a la modernidad, acusando un gran dominio de la técnica⁶¹.

Según Octavio Nogales, sin disponer del modelo natural y haciendo uso de unas fotografías, Enrique Moreno supo reflejar la figura del músico cordobés de manera tan fiel que incluso pareciera haberlo captado y sorprendido de pose real en vida⁸⁴. De este modo, como acostumbraba a hacer el escultor, se muestra en esta pieza la verdad sin afearla, con respeto por el referente, pero con una originalidad en la ejecución que tiene que ver con la concepción de aquel que no encuentra regocijo en el ejercicio de la mimesis⁶².



Título:

Monumento a Manuel Reina

Año:

1933

Ubicación:

Puente Genil, Córdoba

Material:

Mármol y piedra caliza

Dimensiones:

300x70x65

Figura 8. Monumento a Manuel Reina. Fotografía propia.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.

La pieza que se presenta corresponde al monumento conmemorativo del poeta Manuel Reina. Se trata de un busto retrato realizado en mármol que descansa sobre un pedestal del mismo material, acabando sobre un soporte de piedra caliza. Este responde a la misma estética practicada por Moreno en otras producciones del mismo género, dejando la piedra sin tratar en la base del busto y dirigiéndose finalmente desde la zona del cuello y torso a una composición figurativa que muestra el retrato del personaje. El rostro muestra una vez más la construcción que el escultor hace de los retratados, dando un papel preponderante a algunos elementos, como pueden ser el cabello y el vello facial, de una factura más realista. Por el contrario, las facciones están solucionadas por medio de la inclusión de líneas rectas y contundentes. En lo que se refiere al pedestal, encontramos en su parte central la inclusión de un alto relieve con reminiscencias clásicas, alusivo a la figura de la diosa griega Atenea. A su vez, este contiene un texto tallado que después de consultar toda la información disponible nos ha sido imposible transcribir debido a su deterioro.



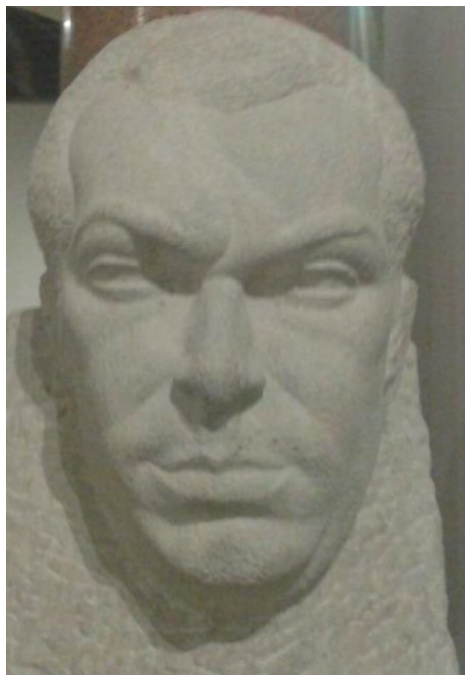
Figura 9. Perfil del busto. Fotografía propia.

Por consiguiente, y como hemos citado anteriormente, en la modalidad del busto retrato encontramos también la obra dedicada al poeta cordobés, Manuel Reina. Como ocurriría con el monumento a Eduardo Lucena, esta pieza sería concebida de manera primigenia como un conjunto escultórico⁶³. De esta manera, además del retrato escultórico de la figura del poeta, Enrique Moreno incluiría en la parte inferior

⁶³ El monumento a Manuel Reina, 15 de septiembre de 1933. en *El Defensor de Córdoba*.

un alto relieve alegórico de la Atenea pensante⁸⁷. La inclusión de este elemento estaría motivada por la relación de la figura de la diosa griega como símbolo de la sabiduría, una alusión a la obra de Manuel Reina como hombre de letras y baluarte de la cultura. Al poeta le unía el gusto y el estudio de la Grecia clásica, es por ello que, siendo Manuel Reina uno de los recuperadores, en su poesía modernista, de figuras como Catulo, Virgilio, Horacio u Ovidio, no encontrara Enrique Moreno mejor manera de referenciar al retratado que recurriendo a la tradición representativa de la mitología⁶⁴. Esta obra fue realizada en 1933 y se encuentra situada en la Plaza Nacional de Puente Genil, localidad de procedencia del poeta.

En el ejercicio del dibujo, indispensable para la dinamización de la escultura, el poeta Juan Bernier, bajo su criterio y perspectiva, afirmaba que Enrique Moreno, era un gran dibujante, en el que se veía ya, el influjo de la simplificación de formas del cubismo y la funcional arquitectura de Le Corbusier⁶⁵.



Título:
Busto de Joaquín García-Hidalgo

Año:
1930-1934

Ubicación:
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Material:
Mármol

Dimensiones:
130x35x33

Figura 10. Busto de Joaquín García-Hidalgo. Fotografía propia.

Nos encontramos ante un busto realizado en mármol, solucionado por medio de la utilización de unas acusadas líneas geométricas. Muestra una diferencia estilística junto con las demás piezas de este género realizadas por el escultor, es de una factura

⁶⁴ Cristóbal, V. 2007. Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio en la evocación modernista del poeta Manuel Reina en Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos, Vol. 27, N°1, p.2.

⁶⁵ Bernier, J. *Op.cit.* Sin página.

más estilizada y menos tendente al realismo mimético, se encuentra construida bajo unos parámetros de simplificación de formas. Es de un corte menos clásico y de una ejecución más libre, de un acentuado aspecto tectónico. El autor presenta el retrato del personaje con un gesto que casi pudiera parecer desafiante, en el que el busto aparece con la ceja izquierda arqueada. Igualmente, la mirada se dirige hacia un lado, como de soslayo, quizás en un intento de confeccionar el tratamiento psicológico de García-Hidalgo.

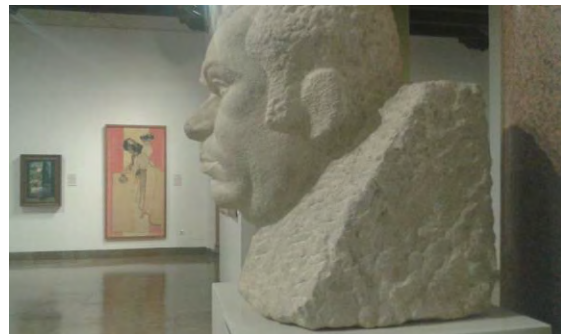
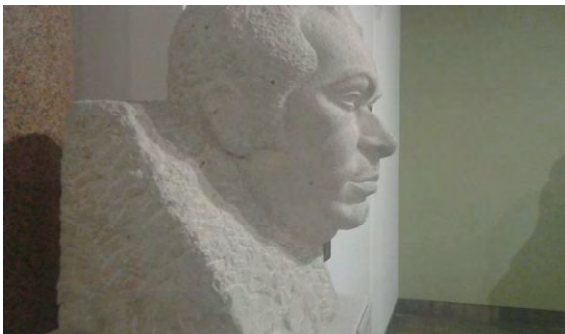


Figura 11. Perfil 1, del busto. Fotografía propia. **Figura 12.** Perfil 2, del busto. Fotografía propia.

Es una obra en homenaje a Joaquín García-Hidalgo, nacido en la localidad de Puente Genil en el año 1890 y desempeñando su cargo como concejal de cultura en el gobierno de Córdoba durante la II República. Sería fundador del diario *Política*, el primer periódico conocido en la ciudad de corte socialista. Tras consultar la información disponible no hemos podido datar el año exacto de su realización, sin embargo, si que hemos podido saber que en 1934 pasó a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Córdoba, por donación del mismo García-Hidalgo⁶⁶. Se puede acceder a su visionado en la exposición permanente de la sala VI. Esta sala estaría dedicada al arte cordobés del siglo XX, conteniendo diversas obras del destacado maestro, Mateo Inurria, Amadeo Ruiz Olmos o Lorenzo Coullaut, entre otros. La pieza fue retirada de su exhibición debido a su deterioro. De manera posterior, en 1984, sería restaurada y recuperada por el equipo de profesionales de la institución. Habiendo sido una voz extraordinariamente rebelde en la Andalucía anacrónica en la que le tocó vivir, este ilustre cordobés, diputado por el Partido Socialista, sería asesinado en el año 1936 por las fuerzas del bando sublevado en el Cuartel de Artillería a las nueve de la mañana del 27 de julio⁶⁷. Según se explica en su inscripción civil, García-Hidalgo murió a causa de un coma diabético, aunque otros documentos referentes a la represión de la masonería en España, apuntan a una muerte por apaleamiento⁶⁸.

⁶⁶ Moreno Ladrón de Guevara, A., *Op.cit.* p. 47.

⁶⁷ Eno Gómez, F., *Op.Cit.*, p. 317.

⁶⁸ Sanllorente Barragán, F. 2011. Ministros de la II República procesados por el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo en *La masonería española: represión y exilios*, Vol.2, p. 721.

De esta manera, bajo el criterio y perspectiva del historiador Francisco Moreno Gómez, en su investigación, luego recogida y ampliada por su compañero de disciplina, Francisco Espinosa Maestre, después de haber recopilado toda la información disponible y entrevistándose con algunos coetáneos al personaje, apunta a un hipotético tratamiento de tortura aplicado también a otros prisioneros⁶⁹. Por tanto, García-Hidalgo pertenecería la logia masónica “Turdetania”, situada en Córdoba capital⁷⁰. A esta pertenecían otras personalidades del ambiente político y cultural de la Córdoba del siglo XX como Eloy Vaquero Cantillo, Alejandro Lerroux o Francisco Azorín Izquierdo, entre otros. La represión contra los integrantes de las logias masónicas de toda España durante la Guerra Civil sería despiadada, tanto es así que tras la implantación del régimen dictatorial del general Francisco Franco se llevaría a cabo la creación de la denominada, “Jurisdicción especial para la represión de la masonería y el comunismo”.

Por consiguiente, el Tribunal Especial contra la Represión de la Masonería y Comunismo (TERMC) fue una de las 25 jurisdicciones especiales que implantó el régimen a lo largo de su existencia. Esta jurisdicción debe encuadrarse, sin lugar a duda, junto a las de Responsabilidades Políticas y la Militar, dentro de las de carácter político que se destinaron específicamente a la persecución del enemigo político que tan ampliamente definió el dictador⁷¹.



Título:
Busto de Pablo Iglesias

Año:
1932

Ubicación:
Desconocida

Material:
Desconocido

Dimensiones:
No consta

Figura 13. Vista de la antigua plaza del Parque, actual plaza de San José, con el busto de Pablo Iglesias, en el centro, de espaldas. Imagen cedida por Diego Igeño.

⁶⁹ Espinosa Maestre, F., 2006. *La Justicia de Queipo, violencia selectiva y terror fascista en la II División en 1936: Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba, Málaga y Badajoz*, Ed. Crítica. Sevilla, pp. 9, 101-106 y 260.

⁷⁰ Cuadro de la Masonería Española. 13/06/2017, <https://gredos.usal.es>, recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/22998>.

⁷¹ Ídem.

Esta obra se encontraba localizada en la antigua plaza del Parque, hoy plaza de San José, de la localidad cordobesa de Puente Genil. Esta ciudad contaba con una burguesía muy poderosa y arraigada, tanto agraria como industrial, de manera que se constituyó como uno de los principales bastiones del Partido Socialista en la provincia de Córdoba. Sería una excepción de resistencia en el sur de la provincia, hasta que en el atardecer del 19 de julio de 1936 se produjera el dominio de la población por parte del bando sublevado⁷².

Por todo ello, la Junta de Gobierno del Ayuntamiento de Puente Genil tuvo a bien honrar la memoria del fundador del Partido Socialista, Pablo Iglesias. Siendo así, la pieza fue inaugurada el 25 de junio de 1932. Antes de ello, los socialistas pontaneses hicieron campaña para financiarla, contando con 159 donantes⁷³. La figura del “Abuelo” fue elogiada en el transcurso del acto, acudiendo al mismo los representantes políticos locales, a saber: el alcalde Gabriel Morón y los concejales, Prieto, Ruiz Toro, Martín Sáenz y Bruno Alonso⁷⁴.



Figura 14. Imagen del día de la inauguración del busto. Imagen cedida por Diego Igeño.

Tras la colocación del busto se producirían una serie de actos vandálicos como el registrado el 7 de febrero de 1934, teniendo como protagonistas a varios jóvenes de corte ideológico fascista los cuales intentaron derribar la estatua por medio de unas cuerdas

⁷² Moreno Gómez, F. *Op.cit.* p. 110.

⁷³ Quirosa-Cheyrouze, R. 2012, *Gabriel Morón Díaz (1896-1973), Trayectoria política de un socialista español*, Ed. Universidad de Almería, p. 116.

⁷⁴ Inauguración del busto erigido en el paseo del parque a la memoria del apóstol del socialismo español, Pablo Iglesias, 25 de junio de 1932, en *Diario La Voz*, p. 4.

atadas que posteriormente pretendieron arrastras con la ayuda de sus coches⁷⁵. De modo irremediable, el monumento sería atacado y destruido el 1 de agosto de 1936 tras la toma de Puente Genil por parte de la Columna dirigida por el comandante Castejón.

Este suceso fue motivo de gran indignación por parte de los ciudadanos, así pues, pese a que el Gobernador Civil daría orden a la Guardia Civil de hacer un informe detallado sobre lo acontecido, no se tiene constancia a día de hoy del paradero de la obra. Por otro lado, según se recoge en los periódicos de época a los que hemos podido acceder, la ejecución de la obra por parte de Enrique Moreno tendría una consideración muy satisfactoria, habiendo plasmado la emanación espiritual perteneciente al líder socialista. De este modo, el busto del escultor Moreno sería calificado como muy original y merecedor de unánimes elogios⁷⁶.

La noticia aparecida en el periódico provincial cordobés, *El Heraldo*, da testimonio del éxito obtenido durante el transcurso del acto de inauguración del busto. Así pues, se contempla que el acto fue muy emocionante, y a continuación se celebró un mitin, terminado el cual los asistentes fueron obsequiados por un banquete⁷⁷. Tras haber consultado toda la información disponible y todos los recursos a nuestro alcance, no hemos podido conseguir otras fotografías en las que se documente debidamente la pieza. De igual manera, después de mantener contacto con la propia Fundación Pablo Iglesias, el Ayto. de Córdoba y de la localidad de Puente Genil, esta pieza se encuentra en paradero desconocido.



Título:

Busto de Rogelio Luque (original).

Año:

Desconocido.

Ubicación:

Casa familiar, finca del Manchón de la Sierra (Córdoba).

Material:

No consta.

Dimensiones:

No consta.

Figura 15. Busto original de Rogelio Luque. Imagen cedida por Demetrio Salces.

⁷⁵ Indignación por lo ocurrido con la estatua de Pablo Iglesias en Puente Genil, 7 de febrero de 1934. en *El Sur*, p. 2.

⁷⁶ Monumento a Pablo Iglesias en Puente Genil, 24 de junio de 1932, en *El Heraldo*.

⁷⁷ *Idem*.

Nos encontramos ante otra pieza perteneciente a la línea del busto retrato. El ejemplar que se muestra está realizado en granito, custodiado por la familia del propio Rogelio Luque. En este caso, nos encontramos ante una ejecución clásica del género del busto retrato, presenta el retrato del homenajeado de forma que la pieza descansa sobre una pequeña base. Comienza la talla a partir de la zona del cuello, vemos como al igual que en la obra dedicada a García-Hidalgo, el autor imprime un ligero movimiento en una de las cejas, que se representa arqueada. Podemos ver como el retratado aparece ataviado con una camisa, de la que el autor nos deja intuir su parte superior, representando un segmento de corbata y el cuello. Además de ello, el autor incluye la talla de una mano que se cierne sobre el hombro derecho del retratado. El personaje aparece con el ceño levemente fruncido dando lugar a un pliegue dérmico. Muestra unas facciones marcadas realizadas por profundas líneas rectas y angulosas.

Nacido en Priego de Córdoba en 1897, decidió trasladarse a la capital en 1919 con el objetivo de fundar junto a su hermano Rafael la celeberrima librería Luque. En un primer momento, situada en la calle de la Plata, pasaría en 1920 a la calle Diego de León, finalmente, en 1923 se situaría en el local de la Calle Gondomar donde permanecería hasta los años 90⁷⁸. Rogelio fue uno de los principales transmisores de la cultura en la Córdoba del primer tercio del siglo XX. Emprendedor del ámbito literario, editaría la primera guía turística de la ciudad en 1929. Esta obra, denominada la *Guía Turística de Luque* fue traducida al inglés y al francés, incluiría cuarenta fotograbados referentes a los principales monumentos y enclaves de interés patrimonial de la ciudad de Córdoba. Como impresor y editor dirigiría la revista cultural *Popular*, con Fernando Vázquez Ocaña como redactor-jefe y con la asidua colaboración de Enrique Moreno, y el poeta Juan Rejano. Esta revista formaría parte de esa otra vanguardia intelectual que, durante los años veinte fue forjando una alianza entre los jóvenes intelectuales orgánicos de la clase obrera y otros pertenecientes a grupos avanzados de la pequeña burguesía intelectual⁷⁹.

Fue una publicación de repercusión a nivel nacional, no fue una publicación local ni localista, pues se vendía en los principales kioscos [sic] de Madrid y Barcelona y en todas las bibliotecas de los ferrocarriles españoles¹. Sería colaborador de otras publicaciones como *Biblis* o *el Quijote*. Además de ello, editaría en 1929, la revista mensual, *La Pluma*, un catálogo de publicidad de material de escritorio, consejos útiles, crítica literaria y una relación de nombres tan valiente como Freud, Gorki o Trotsky, además de Baroja, Blasco Ibañez o Gómez de la Serna. Mantuvo una estrecha relación de amistad con el escultor Enrique Moreno, permitiéndole la consulta de los libros que le interesasen cuando no disponía de dinero, hecho este, según explica su hijo, Antonio Moreno, le sucedía con frecuencia⁸⁰.

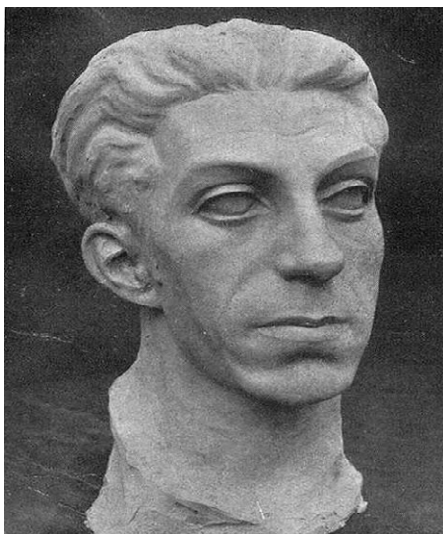
⁷⁸ El librero y editor engullido por la bibliofobia en una tierra oscura. 20/05/2017, www.eldiadicordoba.es, recuperado de: <https://www.eldiadicordoba.es/cordoba/librero-editor-engullido-bibliofobia-oscura0312569130.html>

⁷⁹ Ídem.

⁸⁰ Ídem.

Hombre de convicción socialista, militó en el PSOE siendo el representante de la Asociación Socialista de Córdoba en el Congreso Extraordinario del partido en 1931⁸¹. Más tarde, tras la victoria del bando sublevado, por mandato del Gobernador Civil de Córdoba, Bruno Ibáñez Gálvez, el sanguinario conocido como “Don Bruno”, con fecha de 16 de agosto de 1936, tendría lugar la creación de un mandato por el cual se obligaba a los librerías de la ciudad a entregar aquellos libros, revistas, folletos o periódicos que defiendan teorías marxistas, anarquistas o efectúen estudios de actualidad bajo un prisma de izquierdismo⁸². De manera trágica y bajo este mandato, Rogelio Luque sería fusilado a la edad de 39 años, según las crónicas de prensa, por la tenencia de libros referentes a las características indicadas anteriormente, así como por mostrarse como un activo propagandista⁸³.

La pieza custodia la entrada de la vivienda familiar de Rogelio Luque, proyectada por el arquitecto Francisco Azorín Izquierdo, situada en la finca El Manchón de la Sierra (Córdoba), a la que se trasladó en 1930, por consejo facultativo, dada su dolencia pulmonar⁸⁴. Por consiguiente, habiendo contactado en diversas ocasiones con la familia del librero, no hemos podido acceder a la información requerida. Siendo así, y habiendo consultado la documentación disponible, no hemos podido datar la fecha de realización concreta de la obra original ni de la posterior reproducción.



Título:

Busto de José María Romero Escacena

Año:

Desconocido

Ubicación:

Desconocida

Material:

Desconocido

Dimensiones:

No consta

Figura 16. Busto de José María Romero Escacena. Imagen cedida por Demetrio Salces.

⁸¹ Luque, R. 14/06/2017, [www.fpabloiglesias.es.](http://www.fpabloiglesias.es/), recuperado de: http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/12031_luque-rogelio

⁸² Preston, P. 2013, *El holocausto español, odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Ed. Debolsillo, Barcelona, p. 237-238.

⁸³ Ídem.

⁸⁴ El librero y editor engullido por la bibliofobia en una tierra oscura, *Op. Cit. sin página*

La obra que se presenta es un busto del caricaturista José María Romero Escacena. El rostro del retratado nace del mismo material, es una única pieza, modelada desde el cuello hasta la parte superior. Descansa sobre una pequeña base y es de un marcado carácter figurativo, en detrimento de otras piezas realizadas por el autor y pertenecientes al mismo género, en las que se atisba una mayor simplificación de las formas. Las facciones son rígidas, los pliegues dérmicos son acusados y el gesto del personaje es sereno. Se muestra con el ceño fruncido y las cejas levemente arqueadas. Se intuye una mayor incisión en las líneas que conforman la onda del cabello.

Veterinario de profesión, aunque con grandes dotes artísticas, José María Romero Escacena se convertiría en uno de los grandes caricaturistas del siglo XX en España. Nació en Sevilla, en la localidad de Sanlúcar de Barrameda, siendo el menor de diez hermanos⁸⁵. Realizaría la carrera de Veterinaria en la ciudad de Córdoba, pudiendo mantener contacto con Enrique Moreno, participante como él, de la ironía y la sátira en su producción artística. La filiación que correspondía a sus creaciones llevó a estos dos artistas a cruzar sus caminos en numerosas ocasiones. De esta manera, profesarían un respeto mutuo que el escultor correspondería con la realización de un busto en honor a su persona, este fue expuesto junto a obras de Romero Escacena en una muestra realizada el 5 de junio de 1925⁸⁶.

Años más tarde, en 1929 nace la edición andaluza del periódico ABC para el que trabajaría realizando caricaturas de políticos y actores, así como reproducciones de pinturas médicas. Posteriormente pasaría a formar parte de la edición madrileña de ABC, contratado por los Luca de Tena para ilustrar las críticas musicales que firmaría Ángel María Castell en un primer momento y Regino Sáinz de la Maza después de la Guerra Civil⁸⁷. Según los asistentes a la ceremonia de inauguración de la exposición anteriormente mencionada y que tuvo lugar en el edificio perteneciente al Círculo de la Amistad, el busto era admirable tanto en técnica como en parecido⁸⁸.

⁸⁵ Fernández-Caparrós Moreno, L., Romero Escacena, un veterinario con alma de artista en *Centro Veterinario, Revista veterinaria*, p. 44.

⁸⁶ Exposición en el Círculo de la Amistad, 5 de junio de 1925. en *Diario La Voz*. Córdoba.

⁸⁷ Fernández-Caparrós Moreno L, *Op.cit.* sin página.

⁸⁸ Portada. 5 de junio de 1925, busto de José María Romero Escacena en *La Voz*, Córdoba, sin página.



Título: Monumento de Acisclo Antonio Palomino.

Año: 1927

Ubicación: Fondos del Castillo-Alcazaba de Bujalance, (Córdoba).

Material: Desconocido.

Dimensiones: 2 m. altura, aprox.

Figura 17. Monumento a Antonio Palomino, fotografía: periódico Política, 28 de julio de 1931.

Se trata de una pieza de gran envergadura, aproximadamente de dos metros de altura. Es una obra en la que el escultor empieza a dejar impronta, muestra la figura del pintor de manera completa, en una posición descansada, con un brazo extendido y otro apoyado sobre su cintura. Es el resultado del desenvolvimiento de un joven Enrique Moreno que no se muestra como un advenedizo, sino que proyecta una madurez precoz, impropia para su corta edad. El estado actual de la pieza es muy deficiente.

El personaje representado es el pintor y tratadista del siglo XVII, Acisclo Antonio Palomino, figura predilecta del pueblo cordobés de Bujalance, que estaría motivado por la plástica de autores como Juan Valdés Leal o Juan de Alfaro, y que dejaría una valiosa herencia histórico-literaria, al modo de Vasari⁸⁹. Así pues, su obra, *el Museo Pictórico y Escala Óptica*

⁸⁹ Bassegoda i Hugas, B. Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España en *Arte Barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias: Roma, mayo-junio de 2003*, edit. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, p. 92.

se tomaría como referencia para el estudio de la producción artística barroca española. El monumento en representación del pintor fue encargado a Enrique Moreno en 1927, formando parte de un proyecto conjunto de remodelación del antiguo paseo que llevaba su nombre. De esta manera, el maestro mayor de obras de Bujalance, Antonio Villegas Arroyo, expondría ese mismo año, en el pleno municipal, el presupuesto para la puesta en marcha del proyecto, siendo este de 1079, 75 pesetas. La propuesta sería aprobada de manera total por las autoridades pertinentes⁹⁰. Posteriormente, coincidiendo con los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y con el monumento aun sin instalar, su colocación sería motivo de polémica entre los representantes políticos. Siendo así, el propio Enrique Moreno sería parte esencial de la elección del lugar para el emplazamiento de la obra. La decisión de acudir al escultor para este cometido sería realizada por solicitud del Ayuntamiento de Bujalance en febrero de 1927.

En primera instancia, el monumento quiso ser ubicado en la plaza Alfonso XIII, aunque finalmente sería trasladado a la antigua plaza de Santa Ana, renombrada como paseo de Acisclo Antonio Palomino en la sesión plenaria del 8 de octubre del mismo año⁹¹. La inauguración del nuevo paseo, así como del monumento, no se llevaría a cabo hasta 1931, a pesar de la confianza de los concejales y la predisposición del entonces alcalde, Luis Cañas.

Años después, finalmente, el monumento sería inaugurado el 27 de julio de 1931. Tristemente, por otro lado, después del involucramiento del Ayuntamiento, el monumento sería atacado y masacrado durante la Guerra Civil, en 1937. Esta violenta y despiadada acción fue llevada a cabo por un grupo de requetés, formación paramilitar carlista que lucharía en favor del bando sublevado con el objetivo de defender la religión católica frente al marxismo⁹².

La estatua de Antonio Palomino fue derribada y decapitada, pasando a ser enterrada en la misma plaza donde se encontraba situada. Según nos cuentan las crónicas periodísticas de la época, el ataque al monumento por parte de los requetés estuvo motivado por una absurda y malintencionada equivocación. Por otro lado, el grupo armado carlista confundió al pintor con un líder socialista de la época del mismo nombre. Actualmente, la pieza se conserva en el Castillo-Alcazaba del pueblo de Bujalance. Sufrió la pérdida de uno de los brazos y una de las piernas⁹³.

⁹⁰ Arévalo, F y A., 24 de noviembre de 1927, *Un homenaje, en Bujalance, al pintor Palomino*, en *Diario de Córdoba*, p. 1

⁹¹ El Corresponsal, 26 de enero de 1928. en *La Voz*, Bujalance, p.10

⁹² Cañete y Marfil, R. y Martínez Mejías, F. 2003. *La Segunda República en Bujalance*, edit. Ayuntamiento de Bujalance, Concejalía de Cultura, Bujalance, p. 18.

⁹³ *Idém.*



Título:

Placa de la Plaza de la II República.

Año:

1931.

Ubicación:

Fondos del Museo Arqueológico de Córdoba.

Material:

Mármol.

Dimensiones:

100x100.

Figura 18. Plaza de la II República. Imagen cedida por el Museo Arqueológico de Córdoba.

La pieza que se muestra es una placa tallada en mármol, compuesta por varios altos relieves alegóricos. En su parte central muestra una figura femenina, incluyendo todos aquellos elementos iconográficos que configuran la representación estandarizada de la República. Aparece ataviada con un gorro frigio que cubre un cabello ondulado, complemento que fue utilizado durante la Revolución Francesa como símbolo de libertad. Está situada de perfil, el brazo izquierdo aparece formando un ángulo de noventa grados, sosteniendo con el puño cerrado una balanza, símbolo de la justicia. Igualmente, esta figura viste una capa, que se extiende hasta el límite del plano derecho de la placa. Por otra parte, aparece representada desnuda desde la parte del torso. En esta última parte, la obra muestra algunos desperfectos, señalados por el desprendimiento del material.

Debajo del brazo derecho, extendido también con el puño cerrado, incluye el autor una pequeña vista de la ciudad de Córdoba, representada por el Puente Romano y la Torre de la Calahorra, fortaleza de origen islámico, situada a la derecha. En la parte superior de esta representación, encontramos la inclusión de la Mezquita, tomando un papel preponderante la visión del alminar. Por último, la composición de esta vista incluye en su lado izquierdo la noria perteneciente a la zona del molino de la Albolafia. Siguiendo con la composición iconográfica de la placa, incluye el autor en la parte izquierda, debajo del brazo izquierdo, el antiguo escudo de armas de la ciudad de Córdoba. Este está compuesto por dos leones rampantes coronados y dos castillos. Finalmente, en su parte inferior, la placa muestra una inscripción tallada donde se puede leer el lema: Plaza de la de la República. Esta placa daría nombre a la céntrica plaza cordobesa que hoy es conocida como Plaza de las Tendillas. Esta obra sería colocada e inaugurada el 25 de mayo de 1931, bajo un solemne acto presidido el alcalde de Córdoba, Eloy Vaquero Cantillo, otro montalbeño ilustre, pedagogo y político que acabaría siendo uno de los principales valedores de Enrique Moreno⁹⁴.

⁹⁴ Aspecto de la plaza de las Tendillas durante el acto del descubrimiento de la lápida que le da nombre de la República, El alcalde señor Vaquero Cantillo, pronunciando su discurso, 25 de mayo de 1931., en *La Voz*, sin página.

En esta tesitura se produce el encargo de esta placa conmemorativa que supuso un pago al escultor de 2.000 de las antiguas pesetas y fue colocada en la fachada del antiguo Instituto de Segunda Enseñanza de Córdoba, actual Instituto Luis de Góngora. Durante los actos protocolarios de la inauguración se interpretaría el Himno de Riego por parte de la Banda Municipal.

Tras el discurso, la Banda Municipal entonaría la Marsellesa, dando paso al descubrimiento de la placa. Una vez recuperada la pieza, la institución realizaría una presentación pública de la misma, haciendo hincapié en su importancia y calidad artística. Dicha presentación fue llevada a cabo por el historiador egabrense, José Luís Casas⁹⁵. Esta obra pasaría a formar parte de la anteriormente citada institución museística, retirándose de su exposición y quedando restringido su visionado.

Posteriormente, mediante la cumplimentación de un formulario tipo, proporcionado por el propio Museo Arqueológico de Córdoba, procedo a solicitar la documentación fotográfica de la pieza con motivo del desarrollo de mi investigación. La solicitud es recibida y atendida con celeridad, proporcionando la imagen de la pieza que se muestra al principio de este apartado.



Figura 19. Placa en homenaje a Alejandro Lerroux. Fotografía propia.

Título: Placa en homenaje a Alejandro Lerroux
Año: 1931
Ubicación: Paseo de España, La Rambla, (Córdoba)

Material: Mármol
Dimensiones: 100x200x100 cm

⁹⁵ Moreno Ladrón de Guevara, A. *Op.Cit.* p. 53

La pieza que se muestra es una lápida en homenaje al político y jurista, nacido en la localidad cordobesa de la Rambla, Alejandro Lerroux. Se trata de una pieza rectangular, realizada en mármol, situada encima de un soporte construido mediante ladrillos. Presenta varios alto relieves alegóricos a los que nos referiremos con posterioridad por medio de una descripción artística y literaria realizada por el propio escultor. Siendo así, podemos observar en su parte derecha, una figura femenina desnuda, colocada de espaldas, la cual se representa mirando de perfil hacia la derecha. Seguidamente, en esta misma zona de la pieza, incluye el autor, una tela de pliegues angulosos que se dirigen hacia la figura femenina, así pues, a la izquierda de la misma, aparece un objeto cerámico, con aspecto de jarrón. En medio de estas dos figuras, tiene lugar la presencia de un árbol de hoja ancha, de aspecto tropical, similar a una palmera.

En la parte superior y central, se muestra el relieve de una balanza, además de dos piezas al modo de las tablas de la ley. Por otro lado, en la parte izquierda de la pieza, encontramos una inscripción tallada donde queda constancia del homenaje que recibe el personaje por parte del Ayto. de la Rambla. En dicha inscripción se puede leer lo siguiente: *«En esta casa nació el IV de marzo de MCCCLXIV, D. Alejandro Lerroux García. La Rambla le rinde este homenaje»*. Es una de las obras mejor conservadas, su inauguración tuvo lugar en octubre de 1931. De manera inicial, la placa fue colocada en la fachada de la casa que vería nacer al homenajeado, denominada casa “del Jesús”, situada en la homónima calle del pueblo alfarero. Posteriormente, esta lápida acabaría siendo reemplazada por una placa contemporánea, realizada por encargo del Ayto. de la Rambla en 2005. Como se puede ver, el estado de la pieza es sustancialmente mejorable, ya que aparece manchada por acción directa del vandalismo. Según hemos podido comprobar, habrían vertido algún líquido con intención de ensuciar la misma.



Figura 20. Placa homenaje Alejandro Lerroux, vista 1



Figura 21. Placa homenaje Alejandro Lerroux, vista 2

Posteriormente, la pieza pasó a exhibirse en la plaza del antiguo paseo del Ejército, hoy paseo de España⁹⁶. Ocupa un lugar preponderante, “recordando la memoria de aquel que siempre viajó con el recuerdo de su tierra”⁹⁷. La obra está conformada por diversos elementos simbólicos, en una elaborada codificación que emana del bagaje cultural del escultor.

Esta consideración provocaría el cuestionamiento y los comentarios acerca de la misma, tanto es así que el mismo Enrique Moreno se vio en la necesidad de arrojar luz sobre este tema en un artículo titulado, La Rambla y su famosa Feria de San Lorenzo. Este es el acontecimiento festivo más importante de la localidad, teniendo lugar del 8 al 15 de agosto⁹⁸. La elección de los símbolos representados en la pieza encuentra su justificación teórica en una premisa, elevar la anécdota a categoría. Esta reflexión estaría condicionada por el contacto que el escultor mantuvo con el crítico de arte, Eugenio d’Ors⁹⁹.



Figura 12. Placa en homenaje a Francisco Alcántara Jurado. Fotografía Propia.

Título: Placa en homenaje a Francisco Alcántara Jurado.

Material: Mármol.

Año: 1927

Dimensiones: 30x50x3 cm.

Ubicación: Calle Francisco Alcántara Jurado, Pedro Abad, Córdoba.

⁹⁶ Ruiz Lara, D. (et. Al). 1996, *Nuevas aportaciones a la historia de la Rambla*, Diputación Provincial de Córdoba, p. 30.

⁹⁷ Participante N.º 3, (23/5/2017), comunicación personal.

⁹⁸ Feria y fiestas de San Lorenzo. (16/05/2017), www.larambla.es, recuperado de <https://www.larambla.es/ciudadano/fiestas>

⁹⁹ Lago Carballo, A. 2005. *Eugenio d’Ors, anécdota y categoría*, Marcial Pons Historia, p. 5.

La obra que se presenta es una placa en homenaje a Francisco Alcántara, humanista, pedagogo y ceramista, hijo ilustre de la localidad cordobesa de Pedro Abad. Se trata de una pieza realizada en mármol blanco que serviría para señalar la calle que posteriormente llevaría el nombre del homenajeado. En su parte central, encuadrado, destaca la ejecución de un alto relieve del personaje, aparece representado de manera frontal, en un gesto hierático, mirando hacia delante; ataviado con chaqueta, camisa y corbata, empezando su representación desde la zona del torso. Se muestra barbado, sobresaliendo un prominente bigote. En esta misma parte, dentro del cuadrado donde se muestra al retratado, se intuye una inscripción labrada perteneciente a una dedicación del ayuntamiento de la localidad. En la parte izquierda de la placa, se encuentra una inscripción labrada en la que se lee la denominación de calle, por otro lado, en la parte central inferior, podemos ver otra talla, esta vez con el nombre del homenajeado. El estado de la pieza es considerablemente mejorable pues sufre un deterioro señalado por varios desprendimientos en el material. El personaje retratado fue Jefe de Protocolo del Ayuntamiento de Madrid, fundador del Museo Municipal de Madrid y de la Escuela Nacional de Cerámica¹⁰⁰. Destacaría además como pintor, periodista y crítico de arte, siendo muy respetado en su época, llegó a participar de manera activa en diario *El Imparcial*, fundado por el filósofo Ortega y Gasset. En el acto conmemorativo llevado a cabo en su localidad natal, el diario *La Voz* da testigo de la intención del ayuntamiento por ensalzar su figura La placa fue realizada con la intención de dar nombre a la calle que posteriormente quedaría inaugurada en su honor. Estaría situada en su casa natal, en la antigua calle de la villa de la Iglesia¹⁰¹.

• **Otras obras:**

Junto al busto de Alejandro Lerrox y del Sultán de Marruecos, se tiene constancia de que el escultor realizara otros cinco bustos de los cuales se tiene una información muy escasa. Todos ellos corresponden al retrato de personalidades destacadas de la ciudad de Córdoba durante el siglo XX, como el de Rafael Vázquez Aroca, en posesión de la Real Academia Bellas Artes de Córdoba, anteriormente expuesto y ahora guardado en los fondos de la institución, el retrato del jurista Pedro Mir de Lara, en manos de su nieto, Rafael Mir Jordano, el del abogado, Rafael Castiñeira, en posesión de su hijo, y, el busto del presidente de la II República, el político de Priego de Córdoba, Niceto Alcalá-Zamora. Este último, en paradero desconocido según el propio Museo Niceto Alcalá Zamora.

¹⁰⁰ D. Francisco Alcántara Jurado, vida y obra. (16/06/2017), www.circuloculturalfranciscoalcantara.wordpress.com, recuperado de: <https://circuloculturalfranciscoalcantara.wordpress.com/francisco-alcantara/>

¹⁰¹ Ídem.

Además de las piezas citadas, Moreno realizaría un busto femenino de un personaje desconocido y titulado “María¹⁰²”. Por otra parte, realizaría el busto de Francisco Toledano Antúnez, natural de la localidad cordobesa de Fernán Núñez.

En otra línea de trabajo, hemos podido conocer como Enrique Moreno realizaría varias lápidas funerarias, habiéndose registrado tan solo una de ellas, correspondiente a Isabel Arias y Álvarez, viuda de Medarde. Según Antonio Moreno, sus demás obras funerarias no se conocen, ya que (el escultor), tenía la mala costumbre de no firmarlas, así que allí seguirán acompañados del silencio de los sepulcros¹⁴⁰.

Moreno, al que Ortega y Gasset tenía la costumbre de denominar, el dionisiaco, es un ejemplo de elaboración progresiva, de una superación que no conoce límites, así pues, sus obras son el resultado de gran intuición y de una elegida cultura la cual se complementaría totalmente con las tendencias vanguardistas¹⁰³.

Hombre de un temperamento extremista, no dejaría de luchar contra la materia en la búsqueda de profundidades y de la creación de espacios, logrando dominarlos a base de duros golpes que posteriormente proyectarían unas originales plasmaciones¹⁰⁴. El autor expone también la pericia en el dibujo del escultor cuando afirma que sus dibujos son “duros y penetrantes”, por lo tanto, en el arte tridimensional radica su gran fuerza de concepción y su tan acusada personalidad como artista. Octavio Nogales hablaba sobre Enrique Moreno afirmando que, siendo un escultor novel, no era un advenedizo, es decir, había llegado a donde le correspondía por méritos propios, tampoco era un indocumentado en el arte de la escultura según los artistas de la época interesados en esta disciplina, pues, poseía una rápida y genial habilidad con respecto a sus producciones, pese a su corta carrera artística¹⁰⁵. Siendo así, nuestro autor habría dado constancia allá por 1924 de las condiciones excepcionales que atesoraba en todas sus muestras realizadas. Las señales de talento que el escultor proyectaba en sus obras no residían en su número, como a su juventud correspondía, sino a la calidad en lo conseguido y los atisbos de grandes vuelos.

2.6. Enrique Moreno y su ideario estético:

Como se viene defendiendo en líneas anteriores, junto a su obra como escultor, Enrique Moreno se erigiría como uno de los principales transmisores de los postulados de vanguardia. Para realizar este cometido, llevaría a cabo la exposición

¹⁰² Portada. 15 de noviembre de 1925 en *Revista Popular*, sin página.

¹⁰³ Ballesteros Arranz, E., *Escultura del siglo XX*, Hiares Multimedia, Madrid, 2016.

¹⁰⁴ Nogales, O., *Del monumento a Martínez Rucker*, en *La Voz*, 1924.

¹⁰⁵ ídem

de sus pensamientos utilizando los medios que tuvo a su alcance. Hablamos de las publicaciones en los principales periódicos de interés cultural de la ciudad de Córdoba. Su contrastado conocimiento le permitió ser partícipe de la escritura de las principales revistas y periódicos de la misma, como el *Diario Liberal*, la *Revista Actualidad*, el periódico *El Sur*, la *Revista Popular*, fue redactor de arte en los periódicos, *Política Popular*, *Política Semanario* y el *Sol de Andalucía*.

Gadamer advierte que la capacidad que nos permite establecer rasgos relevantes en una situación, no puede codificarse ni pertenecer a una generalidad previa. El desarrollo de las prácticas subjetivas depende de hábitos modelados comunitariamente¹⁰⁶. Como veremos de ahora en adelante, el interés del escultor pasará por comprender los ismos en su totalidad, como movimientos inclusivos de unos parámetros totalmente novedosos y el influjo que estos proyectan sobre las producciones artísticas del momento¹⁰⁷.

Definitivamente, como apuntaría el filósofo Ortega y Gasset, el problema que sufre todo arte nuevo, reside en la impopularidad. Así pues, «*las corrientes renovadoras tendrán que conquistar la popularidad, de manera que tendrán que pasar inevitablemente por un proceso de marginación y de aceptación del rechazo*»¹⁰⁸. El contexto histórico es *conditio sine qua non* para entender el éxito de todas las corrientes artísticas. El Romanticismo conquistó a la masa con celeridad, una sociedad cansada del racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiere un papel preponderante a los sentimientos, comenzado así una revolución total desde principios del siglo XIX¹⁰⁹.

El arte de vanguardia, sin embargo, siempre tuvo a la masa en su contra, abocado a sobrevivir entre la estima de una minoría. Siendo así, en este apartado se realizará un análisis de aquellos textos sobre vanguardia llevados a cabo por el escultor y que nos ayudarán a construir lo que hemos denominado como su ideario estético.

¹⁰⁶ Karczmarczyk, P. 2007, La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer en *Analogía Filosófica*, N° 1, pp. 128-129.

¹⁰⁷ Vázquez-Medel, M.A., 2002. Vanguardias artísticas y cinematográficas en *Revista Comunicación*, N°1, p.13.

¹⁰⁸ Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*, editorial Alianza, Madrid, 1993, p. 354.

¹⁰⁹ De Micheli, M. 2002, Capítulo I. Unidad del siglo XIX en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, p. 13-23.

• **Sobre el vanguardismo y los vanguardistas:** ¹¹⁰

Enrique Moreno plantea que la irrupción de las corrientes artísticas de vanguardia supone una vuelta a la realidad, pero no del modo que planteaban los clasicistas¹¹¹. La realidad de las corrientes renovadoras es aquella que se trata desde el respeto, de aquel que conoce que la realidad, en esencia, no puede proyectarse en una pintura, por ejemplo, del modo en que nuestra sesgada visión la puede reconocer.

De este modo se plantea un problema con respecto a la concepción que se tenía de la representación antes de la aparición de las vanguardias, asumiendo que el arte debe retroceder y mostrarse desde sus formas más primitivas y elementales. En esta tesitura y tomando como ejemplo a Paul Klee y Joan Miró, el autor se dispone a establecer paralelismos y relaciones fundamentadas entre obras vanguardistas y las pinturas rupestres. Se plantea como la práctica de la abstracción se ha llevado a cabo desde los primeros pasos en la existencia del hombre¹¹². Las propuestas que ofrecen las vanguardias suponen una reconstrucción novedosa de valores anteriormente concebidos. Por tanto, asegura el escultor que, el arte nunca ha estado más lejos de su sentido original que cuando ha dependido de la herencia de Grecia¹¹³. De este modo, en el contexto de las vanguardias tiene lugar una proyección del arte desde su concepción más anárquica, pues el arte europeo occidental acaba con los ecos del arte antiguo, transforma su filiación y se desarrolla con la intención de independizarse de manera total¹¹⁴. Los parámetros culturales cambian de manera radical y la construcción de nuevas propuestas produce una ruptura absoluta con la tradición imperante¹¹⁵

En el caso del arte, que, hasta la llegada de los movimientos renovadores, siguió viviendo y alimentándose de sus cadáveres sin mostrar ninguna muestra de progreso o alternativa¹¹⁶. El ser humano es de naturaleza cambiante, por lo que resulta incomprensible que el arte haya carecido, en ocasiones, de esta cualidad. El arte de vanguardia trajo consigo un gran abanico de posibilidades, todas y cada una de ellas dotadas de individualidad. La realidad del siglo XX se convierte en plural¹¹⁷.

¹¹⁰ Moreno, E., 23 de enero de 1929, El vanguardismo y los vanguardistas en *La Voz*. Sin página.

¹¹¹ Ídem.

¹¹² López Montalvo, M.ª E. 2007, *Análisis interno del arte levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla*, Servei de Publicacions, Universitat de Valencia, p. 417.

¹¹³ Moreno, E., Op.cit. sin página.

¹¹⁴ Poglioli, R., 1964, Teoría del arte de vanguardia en *Revista Occidente*, Madrid, p. 1.

¹¹⁵ Ídem.

¹¹⁶ Cirlot, L. 1988. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Editorial Ariel S.A., p.8.

¹¹⁷ Ídem.

Lo cierto es que la idea predominante acerca de estos nuevos movimientos, generalmente, no era concebida de manera tan esperanzadora. Cuenta de ello da el éxito de tendencias filosóficas como las teorías promulgadas por el pensador alemán, Oswald Spengler, extendidas durante la crisis general acaecida en la Alemania de posguerra y que luego se popularizaría durante la República de Weimar¹¹⁸.

Pesimista y con un posicionamiento totalmente contrario a los vanguardistas, enunciaría un paralelismo por el cual establecía distintas fases de crecimiento de la sociedad, al igual que suceden en la vida del ser humano¹¹⁹. Siendo así se establecen cuatro edades fundamentales de una cultura: etapa de formación, apogeo, decadencia y descomposición¹²⁰. Teniendo como referencia la cultura occidental, sitúa su apogeo en la antigüedad clásica, de manera que el arte producido en esta época se presentaba como modélico y el arte de vanguardia, quedaba clasificado dentro de la época moderna, situada en la etapa de decadencia¹²¹.

Enunciado esto, prosigue Enrique Moreno en su defensa del vanguardismo, proclamando que, dentro de su carácter plural, consigue un orden absoluto, puesto que se tienen en cuenta todo aquello que tiene ver con la producción ideológica: desde la filosofía, la metafísica o la mecánica, dejando atrás cualquier orden particular como podría suceder en Grecia, Egipto o Roma¹²². El concepto que planteó el arte nuevo, une el significado de novedad con el de ruptura, atenta contra todo lo que se había considerado vigente hasta el momento.

• ***Sobre Salvador Dalí, lo real y lo “surreal” en la pintura española:***

En esta ocasión nos encontramos con unas palabras escritas desde la admiración, aunque también desde el desconcierto que produce, en una primera toma de contacto, la obra de Salvador Dalí, en nuestro autor. Es sabido que para el desarrollo del juicio sobre la producción artística surrealista se hace necesario el conocimiento de aquellos aspectos que le dan forma y lo sostienen filosóficamente¹²³. En la praxis

¹¹⁸ Martín Puerta, A., 2004. El concepto antropológico en Oswald Spengler, *Verbo*, Madrid, N.º 423-424, pp.240-241.

¹¹⁹ Spengler, O. 1966. *La decadencia de Occidente (Tomo 1): Bosquejo de una morfología de la historia universal*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, pp.31-32.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹²¹ *Ibidem*, p. 7.

¹²² Moreno, E., *Op. cit.* sin página.

¹²³ Palumbo, F., 2010. *La inspiración en el Surrealismo, breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para inspirarse*, Centro de Estudios – Parque de Estudio y Reflexión de Punta de Vacas, Argentina, p. 2.

de lo que se abre a nuestro conocimiento, en el siglo XX, para la crítica sobre el surrealismo se tuvo en cuenta el mundo de lo onírico, de la denominada locura o de la esquizofrenia; aspectos estos últimos, que debemos dejar a un lado y manejar con cautela para evitar, a toda costa, caer en el tópico¹²⁴.

El escultor se refiere al grupo de los surrealistas como la más reciente juventud de comienzos del siglo XX, identificando a André Bretón como su principal valedor. Seguidamente, se exponen algunas razones por las cuales se construye la dimensión artística de las obras de Salvador Dalí. Nuestro autor no repara en halagos hacia el pintor, inducido por la curiosidad que le suscitan sus obras. Debemos tener en cuenta el influjo que supone el surgimiento del movimiento surrealista, haciendo hincapié en la liberación que este implantaría, con un planteamiento dirigido a hacer caso al subconsciente¹⁶⁹. Hablamos de aquello que Freud denominaba como el registro psíquico del “superyó”, un dispositivo perteneciente a los procesos mentales y que, de manera subliminal, actúa sobre la restricción de aquellas pulsiones (instintos) que no participen de los patrones de comportamiento establecidos por la dominación del mundo externo¹²⁵.

Es decir, nos encontramos ante la apuesta por lo incontrolable, del automatismo y de la pérdida de la racionalidad. Atendiendo a lo anteriormente citado, Enrique Moreno relata como el primer contacto con una obra de Salvador Dalí tuvo que ver con el visionado de uno de sus dibujos académicos. Curiosamente, explica el autor que, este modelo general de dibujo fue consumido y adaptado por todos los jóvenes pintores pertenecientes al ámbito artístico de la época (a excepción, de manera paradójica, de los que luego se convertirían en referentes del surrealismo)¹²⁶.

La herencia del influjo del surrealismo y concretamente de la obra de Dalí, será en España un fenómeno creador de nuevas propuestas y nuevos artistas, como Joan Miró o el grupo catalán, Dau al Set¹²⁷. De este modo, Enrique Moreno, dará buena fe de ello cuando habla de estas manifestaciones desde la calidad de la técnica, la sensibilidad a la hora de utilizar el color, manejar las luces, las sombras y los claroscuros. Todo ello para proyectar aquellas sensaciones que sus creadores debieron sentir y así quisieron transmitir. Se habla en estas líneas de que las obras visionadas por Enrique Moreno estuvieron expuestas en la zona de Montmatre, famoso barrio de los pintores y último reducto de la “bohème”. Así pues, junto a la asistencia a la misma, los escultores

¹²⁴ Molina Barea, M.ª C. 2015. *La subjetividad “anti-edípica” del “surrealismo español”, una ontología hecha estética*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, Córdoba, p.41.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ Granell, E., 2000. La cara invisible del dado, crónica del grupo Dau al Set. Barcelona 1948-1953 en *DC Papers*, N.º 4, p.3.



además de otros compañeros del ámbito artístico tuvieron la oportunidad de ver el estreno del film surrealista, “*Un perro andaluz*”, obra conjunta de Dalí y Buñuel de la cual, nuestro autor no se atrevería a arrojar un juicio, poniendo de relevancia, el desconocimiento que se tenía, en sus primeros pasos, de una técnica y de unos medios artísticos que no se conocían lo suficiente.

• **Charla dedicada a Picasso (4 de abril de 1936)**¹²⁸

El autor siempre consideró al pintor malagueño como el artista más dotado de aquella numerosa generación, activa durante los años XX. De este modo, el escultor realizaría una charla dedicada en el conocido Restaurante Bruzo, situado en la calle Gondomar de la ciudad de Córdoba¹²⁹ muy frecuentado durante la II República. La intervención del escultor tuvo lugar en la celebración de la segunda “*Hora Literaria*” que estaría organizada por el grupo “*Ardor*”, perteneciente a la creación y difusión de la revista homónima.

Debemos entender las palabras vertidas en esta ocasión como un ejercicio de reflexión sobre la experimentación realizada por el Cubismo, sirviendo estas para acotar y demarcar a modo de apunte la influencia y los logros protagonizados por dicho movimiento. Mención especial recibiría la aportación puntual e individual proyectada por Pablo Picasso. En primer lugar, se define el Cubismo como una suerte de demiurgo que vino a reordenar los elementos establecidos en la producción artística predominante, heredera aún del Renacimiento y del Clasicismo. Así pues, dicho movimiento pasaría a configurar de manera novedosa y subjetiva lo que hasta entonces se denominaba esencia del arte¹³⁰. La literatura sería la encargada de transmitir muchos de los valores que posteriormente se plasmarían en la producción artística cubista, de igual modo que ya lo hizo la literatura romántica en la creación plástica del movimiento pictórico con el mismo nombre, construyendo mediante relatos, por ejemplo, la psicología de los personajes de Friedrich¹³¹. Es importante este aspecto puesto que la producción artística predominante era tendente a la imitación, aún en los movimientos de vanguardias, creando vagas reformulaciones producto de ecos y referencias de otras referencias, sin atender al cuestionamiento de las cosas, ni tampoco al conocimiento de su origen. La literatura y el ensayo construirán la justificación intelectual de todos los movimientos.

¹²⁸ Moreno, E., 4 de abril de 1936. Charla dedicada a Picasso. En Grupo Ardor (presidencia). 2º Hora Literaria. Simposio llevado a cabo en el Restaurante Bruzo, Córdoba.

¹²⁹ Cobos Ruiz, M. 2009, *Historia de la hostelería cordobesa*, Editorial Almuzara, pp. 86-87.

¹³⁰ Walther, I.F. 2007. *Pablo Picasso, 1881-1973: el genio del siglo*, Taschen, p. 40.

¹³¹ Arango Restrepo, S.S., 2008, Goethe y el romanticismo alemán en *Lingüística y Literatura*, N°53, p. 58.

En relación a ello, podemos ver como en casi todas las nuevas manifestaciones se procede a la escritura y presentación de un manifiesto, como el famoso de Marinetti, en defensa del Futurismo, el manifiesto Dadaísta escrito por Tristan Tzara, los manifiestos del Surrealismo de André Breton o el manifiesto suprematista de Kasimir Malevich. Enrique Moreno se encarga de advertir que a pesar de que Pablo Picasso se erigiría como baluarte de la producción artística cubista, los aspectos estéticos que supone la simplificación de las formas, ya se habrían experimentado en las obras de Cézanne, así como la inclusión de sus tonos y perfiles¹³². Seguidamente, habla el escultor sobre el pintor malagueño, denominándolo inclasificable, pone de relevancia como incluso en su etapa más académica, en la percepción de su obra se podía vislumbrar como sus aportaciones prevalecían por encima de “lo ajeno”, lo dado o lo establecido.

Se habla de la intuición, de la autonomía en el concepto y de la manera de hacer de que aquel que no conoce los prejuicios, como motor generador de la revolución artística y técnica llevada a cabo por el Cubismo.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos podido profundizar en la producción del escultor Enrique Moreno, esperando haber arrojado un poco de luz sobre aquellas cuestiones que consideramos necesarias para el conocimiento de su obra. La aportación principal de este trabajo ha consistido en la recreación del ambiente socio cultural en el que se viera inmerso el artista, así como la realización de un ejercicio de interpretación que nos permitiera conocer aquellas influencias que conformarían su estilo. Se trata de descubrir todos aquellos factores que influirían en la construcción del escultor como uno de los principales exponentes del movimiento artístico de la Córdoba del siglo XX. Así pues, se ha pretendido proyectar una revalorización de su figura, utilizando como apoyo todos aquellos documentos referidos al autor, de manera directa o indirecta.

En lo que concierne al ámbito socio cultural, Enrique Moreno sería un personaje respetado y admirado hasta alcanzar unas cuotas que le permitirían situarse como uno de los referentes dentro del nutrido grupo intelectual que se encontraba en la ciudad de Córdoba. Rebelde y rompedor desde el principio hasta el final de sus días, siempre luchó contra el inmovilismo, destacando por su inquietud y por su inconformismo, por estudiar, comprender y dedicarse el arte, experimentando siempre un proceso de catarsis.

Como hemos tenido oportunidad vislumbrar, destacaría en diversos campos desde un principio, con un incipiente protagonismo vertebrado por precoces y certeras actuaciones, capaz de poner en jaque los postulados establecidos por el academicismo. Seguidamente, una vez consolidado como figura emergente, quiso

¹³² Muñoz, M. A. 2013. *Cézanne, un creador de sueños*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, p.70.



romper, junto a un nutrido grupo de jóvenes rebeldes, con la tradición de una ciudad dominada por el tradicionalismo. Alcanzó, finalmente, una madurez impropia para su edad, estableciéndose como modelo entre sus pares, aquellos jóvenes que comenzaban a desafiar los límites de los postulados relacionados con las corrientes artística imperantes.

Supo entender la necesidad de ser un artista total, en una época en que las nuevas corrientes se sucedían mucho más rápido de lo que muchos pudieron asimilar. Enrique Moreno llamaría a la calma en todo momento, no había motivo para alarma, la concepción del arte había cambiado y se debía asumir la pluralidad de las propuestas como cuestiones de avance.

4. BIBLIOGRAFÍA

Agrasot, R. 6 de noviembre de 1986. Un catálogo de Ricardo Agrasot en *Diario Córdoba*.

Álvarez Cruz, J.M., 2011. El monumento al obispo Osio en *Laboratorio de Arte*, N.º 23.

Arango Restrepo, S.S. 2008, Goethe y el romanticismo alemán en *Lingüística y Literatura*, N.º 53.

Are Fernández, A. y Bazán de Huerta, M., 2010, Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España en *De Arte*, N.º 9.

Arévalo, F y A., 24 de noviembre de 1927, Un homenaje, en Bujalance, al pintor Palomino, en *Diario de Córdoba*.

Aspecto de la plaza de las Tendillas durante el acto del descubrimiento de la lápida que le da nombre de la República, El alcalde señor Vaquero Cantillo, pronunciando su discurso 25 de mayo de 1931., en *La Voz*.

Bal, M. 2006, Conceptos viajeros en las humanidades en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N.º 3.

Bassegoda i Hugas, B., *Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España en Arte Barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias: Roma, mayo-junio de 2003*, edit. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Caballero Guadix, A. 1930, *Rutas románticas: apuntes de historia del Real Centro Filarmónico cordobés "E. Lucena"*, Casa de Socorro-Hospicio, Córdoba.

Calderón Gómez, J., 2005. Las vanguardias históricas en perspectiva en *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, N.º 12.

- Cañete Marfil, R. y Martínez Mejías, F. 2003, *La Segunda República en Bujalance*, edit. Ayuntamiento de Bujalance, Concejalía de Cultura, Bujalance.
- Celsho, H. y Mansilla, F. 2008, Reflexiones sobre el sentido de la historia: entre el optimismo doctrinario y el pesimismo relativista, *Revista de Filosofía*, N° 2, Vol. 59, Universidad de Zulia, Venezuela.
- Cirlot, L. 1988, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Editorial Ariel S.A.
- Claver, H. 1975, *Una lectura política del capital*, FCE, México.
- Cobos Ruiz, M. 2009. *Historia de la hostelería cordobesa*, Editorial Almuzara.
- Cristóbal, V. 2007, Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio en la evocación modernista del poeta Manuel Reina en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, Vol. 27, N°1.
- Cruz Casado, A. 2005, Julio Romero de Torres y las tertulias literarias de su tiempo en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N.º 149, Córdoba.
- De Micheli, M. 2002, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid
- Del homenaje a don Francisco Alcántara, 27 de diciembre de 1927., en *La Voz*.
- Díaz Pardo, I., 1965, *El escultor Emiliano Barral*, Ediciones del Castro, La Coruña.
- El Corresponsal, 26 de enero de 1928. en *La Voz*, Bujalance.
- El monumento a Manuel Reina, 15 de septiembre de 1933. en *El Defensor de Córdoba*.
- Espinosa Maestre, F., 2006. *La Justicia de Queipo, violencia selectiva y terror fascista en la II División en 1936: Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba, Málaga y Badajoz*, Ed. Crítica. Sevilla.
- Exposición de Bellas Artes, 20 de abril de 1923. en *Diario de Córdoba*.
- García Velasco, R., 1990. Monumento del Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas en *Córdoba en mayo*.
- Granell, E., 2000, *La cara invisible del dado, crónica del grupo Dau al Set*. Barcelona 1948-1953 en *DC Papers*, N° 8.
- Hernández Rodríguez, F.J. 2004. *Isla Abierta. Estudios franceses en homenaje a Alejandro Cioranescu*, Universidad de Valladolid.

Inauguración del busto erigido en el paseo del parque a la memoria del apóstol del socialismo español, Pablo Iglesias, 25 de junio de 1932., en *Diario La Voz*.

Indignación por lo ocurrido con la estatua de Pablo Iglesias en Puente Genil, 7 de febrero de 1931. en *El Sur*.

Karczmarczyk, P. 2007, La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer en *Analogía Filosófica*, N°.1

Lago Carballo, A. 2005, *Eugenio d'Ors, anécdota y categoría*, Marcial Pons Historia.

Lefebvre, H. 1978, *El derecho a la ciudad*, editorial Península, Barcelona,

López Montalvo, M^a E. 2007, *Análisis interno del arte levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla*, Servei de Publicacions, Universitat de Valencia

Los Juegos Florales, 23 febrero de 1921. en *Diario de Córdoba*.

Molina Barea, M^a C. 2015, *La subjetividad "anti-edípica" del "surrealismo español", una ontología hecha estética*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, Córdoba.

Monumento a Pablo Iglesias, 24 de junio de 1932. en Puente Genil en *El Heraldó*.

Moreno Calderón, JM., 1977, *Cipriano Martínez Rücker, Compositor y fundador del Conservatorio de Córdoba*, Conservatorio Superior de Música, Córdoba.

Moreno Gómez, F. 1985. *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*, Editorial Alpuerto.

Muñoz, M. A. 2013, *Cézanne, un creador de sueños*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Nogales, O., 1924, Del Monumento a Martínez Rücker en *La Voz*, Córdoba

Ortiz Juárez, D., 6 de noviembre de 1964, El monumento a Eduardo Lucena en *Diario Córdoba*.

Palacios Bañuelos, L., 1995, *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba "Eduardo Lucena": música, sociabilidad y cultura popular*, Coeditado por Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur.

Palumbo, F, 2010. *La inspiración en el Surrealismo, breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para inspirarse*, Centro de Estudios – Parque de Estudio y Reflexión de Punta de Vacas, Argentina



- Poglioli, R., 1964, Teoría del arte de vanguardia en *Revista Occidente*, Madrid.
- Portada. 15 de noviembre de 1925 en *Revista Popular*, sin página.
- Preston, P. 2013, *El holocausto español, odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Ed. Debolsillo, Barcelona.
- Quirosa-Cheryrouze, R. 2012, *Gabriel Morón Díaz (1896-1973), Trayectoria política de un socialista español*, Ed. Universidad de Almería, p. 116.
- Ruiz Lara, D. (et. Al) 1996. *Nuevas aportaciones a la historia de la Rambla*, Diputación Provincial de Córdoba.
- Sanlloriente Barragán, F. 2011. *Ministros de la II República procesados por el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo en La masonería española: represión y exilios, Vol.2*.
- Spengler, O. 1966, *La decadencia de Occidente (Tomo 1): Bosquejo de una morfología de la historia universal*, ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- Vázquez, F. 12 de septiembre de 1928, *Arte Estrecha, Columna: Lo que veo en Diario Liberal*, Córdoba
- Vázquez-Medel, M.A., 2002. *Vanguardias artísticas y cinematográficas en Revista Comunicación*, N°1.
- Vega, A., 2006. *El papel de la prensa en Córdoba durante la II República*, Taller de Editores Andaluces S.L., Sevilla.
- Villalba y Burgos, M., 2009. *De Barcelona a Filipinas: impresiones de un viaje en 1898/ edición y estudio preliminar de Patricio Hidalgo Nuchera*, Ed. Miraguano, Madrid.
- Walther, I.F. 2007, *Pablo Picasso, 1881-1973: el genio del siglo*, Taschen, p. 40
- Zueras Torrens, F. 1977, *Artistas cordobeses en los movimientos vanguardistas del siglo XX*, Ed. Galería Juan de Mesa S.A., Córdoba.