

BOLETIN

DE LA REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES
DE
GRANADA



Nº1

GRANADA

1990

BOLETIN

DE LA REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES
DE
GRANADA



Nº 1

GRANADA

1990

CONSEJO DE REDACCION

D. Antonio GALLEGO MORELL, Fray Darío CABANELAS RODRIGUEZ, Ofm.
D^{ña}. Angela MENDOZA EGUARAS, D. Manuel OROZCO DIAZ y D. Domingo
SANCHEZ-MESA MARTIN (Director).

Publicación anual

Secretaría:

Real Academia de Bellas Artes,
Ntra. Sra. de las Angustias

Calle de los Oficios, nº. 14 -Palacio de la Madraza-

Teléfono: 22 80 15

18001 GRANADA

Depósito Legal: GR - 110 - 1991

Imprime: Gráficas del Sur, S. A.

Boquerón, 6 - GRANADA

SUMARIO

Pág.

PRESENTACION	9
- Margarita JIMENEZ ALARCON <i>La Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada. Notas para su Historia.</i>	13
- Darío CABANELAS RODRIGUEZ. Ofm. <i>La antigua Madraza Granadina y su ulterior destino en época cristiana. (Lección inaugural del curso 1987-88)</i>	27
- Domingo SANCHEZ-MESA MARTIN <i>En el tercer Centenario de la muerte del escultor granadino Pedro de Mena. (Lección inaugural del curso 1988-89)</i>	51
- Fernando MORALES HENARES <i>Incurción por los reinos de la mujer. (Lección inaugural del curso 1989-90)</i>	69
- Juan Alfonso GARCIA GARCIA <i>Manuel de Falla en Granada. (Intervención pública en el Homenaje a Falla en el 50 aniversario de su partida de Granada)</i>	93
- Manuel OROZCO DIAZ <i>Falla en Granada desde 1919 a 1939. (Intervención pública en el homenaje a Falla en el 50 aniversario de su partida de Granada)</i>	105

- Marino ANTEQUERA GARCIA	
<i>Notas autobiográficas a mis 93 años.</i>	123
- Angela MENDOZA EGUARAS	
<i>El Astrolabio del Museo Arqueológico de Granada.</i>	139
- Fernando MORALES HENARES	
<i>Factores de modernidad, exigencia de progreso.</i>	169
- Antonio GALLEGO MORELL	
<i>El Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.</i>	203
- M ^º . José MARTINEZ JUSTICIA	
- <i>La plaza pública como elemento urbanístico a conservar:</i>	
<i>La plaza de la Trinidad</i>	207

TESTIMONIO

- Pedro SALMERON ESCOBAR	
<i>Acuerdo de la Real Academia sobre la Circunvalación de Granada.</i>	
<i>Informe sobre el proyecto de circunvalación de Granada.</i>	221
- Domingo SANCHEZ-MESA MARTIN	
<i>El Centro Histórico-Monumental de Granada en peligro.</i>	
<i>Razones para una denuncia: la nueva plaza de la Romanilla.</i>	225

NECROLOGIAS

- Jesús BERMUDEZ PAREJA (1908 - 1986),	
Dario CABANELAS RODRIGUEZ. Ofm.....	247
- Emilio OROZCO DIAZ (1909 - 1987),	
Antonio GALLEGO MORELL	253

SECRETARÍA GENERAL

- Memoria Académica (1987 - 88), por
José GARCÍA ROMAN (Secretario General) 259
- Memoria Académica (1988 - 89), por
José GARCÍA ROMAN (Secretario General) 265
- Relación de Académicos Numerarios al 1-2-90 271

INVENTARIO

- Relación de obras de arte propiedad de la Academia de Bellas
Artes Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, por
Angela MENDOZA EGUARAS (Bibliotecaria de la Academia) 275

PRESENTACION

P R E S E N T A C I O N

Con la publicación de este primer número del “Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada” se consigue uno de los ya viejos proyectos que esta corporación tenía de contar con una revista de carácter científico e informativo, a fin de recoger en ella cuantos informes y opiniones la Academia hiciera sobre los asuntos que son de su competencia, como los relacionados con la promoción del conocimiento y prácticas de las Bellas Artes y sobre la defensa y protección, conservación y restauración de nuestro patrimonio histórico-cultural. Se hacía necesario contar con un medio de difusión de las propias actividades que la Academia realiza en el cumplimiento de sus fines y también para publicar los trabajos de estudio e investigación que sus componentes y colaboradores realicen sobre temas referidos a las bellas artes.

Y, aún más, esta publicación se hacía necesaria, desde el momento en que a estas instituciones se les quitaron todas las competencias oficiales que en su origen tenían, tanto relacionadas con las enseñanzas de las Bellas Artes, como en su participación en los procesos de conservación y defensa, no ya sólo de los monumentos aislados, sino también sobre los conjuntos ambientales de ellos y sobre todo el patrimonio histórico-cultural en general. Pero, no obstante estas ausencias de competencias oficiales, siguen siendo las Academias de Bellas Artes los únicos órganos corporativos de reunión y expresión de los artistas y, como tales, de los estudiosos y teóricos del Arte y de los aficionados a él, que entre otras fun-

ciones recaban para sí la tarea de participar libremente en la labor de informar y orientar a la opinión pública sobre estos temas, en nada secundarios e intrascendentes como algunos pueden creer.

Aparece también este primer Boletín en un momento en el que las enseñanzas de las Bellas Artes en nuestra ciudad han alcanzado un importante papel. De aquellas lejanas aspiraciones del año 1776 de fundar una Escuela de Arte en Granada, para la que se solicitaba el patrocinio a la recién creada Real Sociedad Económica de Amigos del País, por los pintores locales Sanz Jiménez y Sánchez Sarabia, se ha pasado en la actualidad a contar con una Facultad de Bellas Artes, con especialidades de Pintura, Escultura, Restauración y Diseño, con una especialidad de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, con otra de Musicología en la misma Facultad, con una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y con un conservatorio de Música, aparte de asociaciones, institutos y fundaciones que se ocupan de la práctica y promoción de las Bellas Artes. No ocurre igual con nuestros Museos, que, sin ofrecer un panorama tan desolador como el de los tiempos del nacimiento de nuestra Academia, atraviesan por un estado de preocupante abandono y confusión sobre su inmediato futuro.

La presencia y relaciones de todas estas instituciones y centros con nuestra Academia y sus colaboraciones en este recién aparecido Boletín serían muy convenientes, porque cada día se hace más urgente que nos replanteemos de un modo total el sentido y razón de ser de nuestras Academias de Bellas Artes, y en nuestro caso la de Granada, y la naturaleza, rigor y sentido de sus actividades, no siempre relacionadas necesariamente con los temas ya referidos de promoción y estudio de las Bellas Artes del pasado, sino también y fundamentalmente con las de hoy, las de nuestros días, capítulo en el que su opinión y criterios deben ser motivo de debate y sesiones públicas. Para todo ello nace también este Boletín.

En este primer número hemos definido, en sus distintos apartados, cuáles son los fines perseguidos. Así, uno de ellos será la investigación de la propia historia de la Academia, desde su

creación hasta nuestros días, y sus relaciones con los centros de enseñanzas de las Bellas Artes, los Museos y Bibliotecas de Arte. Se publicarán los discursos e intervenciones públicas que la Academia celebre, tanto con las lecciones inaugurales de curso, como por otros diferentes motivos, lo que permitirá historiar estas actividades propias.

Capítulo aparte serán los trabajos de investigación y creación que como artículos testimoniarán esta actividad propia de los académicos y colaboradores. Hemos dedicado un apartado especial, bajo el epígrafe de "Testimonio", donde pretendemos insertar los informes y trabajos de los académicos y los hechos en nombre de la propia corporación e, incluso, los de autores del inmediato pasado, sobre la problemática de la destrucción, mala conservación o desafortunadas intervenciones sobre nuestro patrimonio artístico y monumental, o, por el contrario, de las que se consideren acertadas y respetuosas para con los ambientes, formas y contenidos del mismo. Seguirán los apartados de "Crónicas" y "Memorias" de actividades de la Academia en cada curso o año, siguiendo otra sección en la que se darán a conocer las obras de creación plástica de los académicos y correspondientes, completando así la misión de informar también de la actividad creadora de nuestra institución en sus distintas secciones.

Se inicia, por último, en este primer número la realización del inventario del propio patrimonio de nuestra Academia, que en números sucesivos significará la realización de un detenido y completo estudio de cada una de estas obras a nivel de catálogo. en el mismo sentido se harán las correspondientes recensiones de los libros y revistas recibidas y adquiridas con destino a nuestra biblioteca.

Especial y entrañable significación tiene en este primer número el trabajo escrito por nuestro Presidente, Excmo. Sr. D. Marino Antequera, que a sus 93 años nos resume su propia vida de tan larga experiencia en la creación artística como pintor, y la no menos larga como profesor y crítico de Arte. A él, que tanto interés

ha tenido en que este Boletín viera la luz, lo dedicamos, al tiempo que hacemos público nuestro agradecimiento a la Junta de Andalucía ya que, gracias a la subvención económica, concedida se ha podido iniciar este tan deseado proyecto.

El Director

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
N.º. S.º. DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA
NOTAS PARA SU HISTORIA

La Real Academia de Bellas Artes de N.ºS.º de las Angustias, nacida al amparo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, después de que esta hubiera creado la Escuela de Dibujo en 1777, es un característico producto cultural de la Ilustración. Ante la ausencia de una historia detallada de sus orígenes, fundación y desarrollo durante el siglo XIX hasta principios del siglo XX, las notas que siguen pretenden adelantar algunos aspectos de la misma.

La realización de un estudio más completo permitirá, sin duda, no sólo el conocimiento de la vida de la Academia, sino también facetas de la cultura granadina que ayuden a completar su Historia. Muchos aspectos de la misma se desconocen; otros requieren profundizar en la investigación en archivos y bibliotecas de Granada y de otras ciudades españolas. Todo ello puede contribuir a los esfuerzos que la Academia realiza para recuperar un papel de primer orden entre las instituciones culturales de Granada, tal como su historia, sin duda, lo acredita. Estas notas quisieran contribuir al proceso de revitalización que ha iniciado y del que este boletín es un síntoma esperanzador.

La Real Academia de Bellas Artes, en un principio Escuela de Dibujo, es una de las instituciones más relevantes de la Ilustración en Granada. Una primera etapa a investigar partiría desde 1777, fecha de la creación de la Escuela de Dibujo, hasta principio

del siglo XX, momento en el que lentamente irá perdiendo competencias y atribuciones como institución docente y consultiva. Como decía en 1959 José María Buguella, "*la triste verdad es que nuestra Academia yace en un penoso letargo*".

La Ilustración, a través del impulso dado a las instituciones culturales, perseguirá, desde mediados del siglo XVIII, combatir la idea de *decadencia* artística. Idea que será la base de los programas restauracionistas de la minoría ilustrada². La creación de Reales Academias contribuirá —junto con la adopción del neoclásico— a la restauración artística, en la medida en que se convierten en portadoras del arte oficial monárquico. Recordemos, en Francia, la política de Colbert de centralizar y poner al servicio de la monarquía todas las actividades nacionales, entre ellas, la producción artística. Este programa centralizado, alentado por una política mercantilista, será el modelo a imitar por España bajo la nueva dinastía borbónica. En el campo artístico, las Reales Academias lucharán contra lo que consideren arte decadente, restaurando los modelos de la antigüedad clásica e intentando reavivar el pasado clásico nacional. Por otra parte, la Academia propugnerà la superioridad del artista académico frente a la poderosa organización corporativa. La Real Academia de San Fernando conseguirá que el rey, en 1787, obligue a los artesanos a someterse a sus cursos a través del control que ejerce sobre las escuelas de dibujo.

El programa artístico del seiscientos francés ejercerá una enorme influencia en España. La Academia francesa, junto con la Academia de San Lucas de Roma, servirá de modelo para la creación de las academias europeas. Así, los estatutos de la Real Academia de San Fernando serán fiel reflejo de lo establecido en aquéllas, siendo la primera Academia española de Bellas Artes creada por

1 BUGUELLA, J.M., "*Despertador de la Academia*", *Arte y Tiempo*, (1959), p. 3.

2 HENARES CUELLAR, L., *La Teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977.

el rey, lo que le permitirá mantener una situación privilegiada como "Academia-madre" —según Bedat— sobre la que posteriormente se fundarán en España. Las nuevas academias provinciales tenían que ser autorizadas por la Academia de San Fernando, fiscalizando métodos de enseñanza y recursos económicos. Privilegio otorgado por el rey de forma expresa: "*Quiero que todas las academias que se creen en mis reinos estén subordinadas a la de San Fernando*"³.

La Academia de Granada tuvo su origen en la Escuela de Dibujo creada en 1777 por la Sociedad Económica de Amigos del País, institución de capital importancia para comprender el significado y alcance de la cultura ilustrada. El conde de Peñaflorida crea, en 1765, la Sociedad Vasca de Amigos del País, modelo de las que más tarde irán creándose por toda España a partir de 1775. Estas sociedades tendrían como objetivo el desarrollo y riqueza de la nación, mediante el estímulo de fórmulas económicas más racionales y el impulso de la enseñanza en todos los campos del saber. En definitiva, la riqueza de una nación vendría dada, en buena medida, gracias a los medios que elevasen el nivel cultural y técnico de los ciudadanos; de ahí la necesidad de crear escuelas primarias y escuelas de dibujo para formar artesanos, como lo confirma la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada al crear la Escuela de Dibujo: "*Desde las primeras especulaciones en que se ocupó la Real Sociedad Económica de Granada, se convenció evidentemente de que la falta de Dibujo y Geometría era una de las principales causas del atraso de nuestros artesanos...*"⁴. La creación de escuelas de dibujo supondrá que a partir de ahora exista una clara distinción entre artistas académicos, que reciben enseñanza en las academias de bellas artes, y artesanos, que se formarán en las escuelas de dibujo. Pero la supremacía del artista académico

3 Citado por BEDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1774-1808). Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1973, p. 353.

4 *Estatutos para la Escuela de las Tres Nobles Artes establecida en Granada por la Real Sociedad*, 1785, ms. fol 1^o.

será indiscutible: las escuelas de dibujo estarán subordinadas y dirigidas por la “*Academia-madre*” (Bedat).

La Escuela de Dibujo de Granada no fue la única; en la provincia se crearon otras. El marqués de Diezma creará una en su propia casa; más tarde, en 1804, con permiso del rey y de la Academia de San Fernando, crea otras escuelas en Baza y Guadix. También en esta misma fecha, Don José Tavira, profesor de la Escuela de Dibujo de Granada, crea una escuela en Andújar. Pero la más importante de todas dado que se convertirá en Real Academia de Bellas Artes será la que se crea en la propia Granada en 1777.

Fué la Real Sociedad Económica de Granada la que “*concebíó el proyecto de reformar por este medio —creación de la Escuela de Dibujo— los oficios, y restablecer la antigua brillantez con que las nobles artes admiraron en otro tiempo este país*”⁵. Alentaron esta labor el pintor granadino Diego Sánchez de Sarabía —académico de mérito de la de Madrid desde el 12 de septiembre de 1762— y el escultor marsellés Miguel Verdiguier, quien, junto con su hermano Luis, había realizado varias esculturas para la catedral de Granada. El proyecto de la Real Sociedad era financiar una Escuela de Bellas Artes donde se impartiera la enseñanza de “*las tres nobles artes*”, para más tarde transformarla en Academia. El 28 de junio de 1777 la Real Sociedad notifica este proyecto al Consejo de Castilla. La Academia de San Fernando envía al director de la Real Sociedad un ejemplar de sus estatutos para que la nueva escuela no se salga de las normas establecidas por ella⁶.

Naturalmente, los académicos de San Fernando, defendiendo sus privilegios, lucharán para evitar que las escuelas de dibujo

5 Escrito de la Real Sociedad de Amigos del País de Granada dirigido al conde de Floridablanca, con fecha 23 de octubre de 1785. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Granada).

6 BEDAT, C., *op. cit.*, p. 375.

obtengan el título de Academia, ya que aquéllas necesitaban ser autorizadas por la Academia de San Fernando para obtener el nombramiento de Academia y para que los títulos por ellas expedidos fueran válidos. A primeros de octubre de 1777, el Consejo de Castilla informa nuevamente a la de San Fernando que la Real Sociedad Económica de Granada había creado una Academia de Bellas Artes. La respuesta de la Academia de San Fernando no se hace esperar, la declara ilegítima y *“se la intíma se ciña sólo a una escuela de dibujo, sin extenderse a las tres nobles artes de pintura, escultura, y arquitectura, porque distraída en estos tres ramos que requieren muchos fondos para su enseñanza se abandonarían los objetos que le son propios”*⁷.

Más tarde, en 1778, el Secretario de la Academia de San Fernando, Don Antonio Ponz, comunica a la Real Sociedad de Granada la decisión de patrocinar este establecimiento con el nombre de Escuela de Dibujo *“hasta que habiendo hecho los competentes progresos y teniendo medio de subsistir, aspire al honor, título y privilegios de Academia”*⁸. Será a través del conde de Floridablanca, protector de la Academia de San Fernando, cuando la Real Sociedad de Granada obtenga, por un Real Decreto, la concesión de 2.000 ducados anuales —del sobrante de los Propios y Arbitrios del Reino— para la escuela de dibujo. Sucesivos obstáculos retrasaron el curso del citado decreto y la Real Sociedad Económica de Granada se vió en la necesidad de sostener la escuela de dibujo por espacio de siete años hasta que, en 1784, el Consejo Supremo de Castilla da las correspondientes órdenes al Intendente de Granada para que se le entregue anualmente a la escuela los 2.000 ducados. Es decir, desde 1777 hasta que la dotación real se hace efectiva, en 1784, la escuela es sostenida y patrocinada por la Real Sociedad Económica de Granada.

7 Escrito de la Real Sociedad de Amigos del País de Granada dirigido al conde de Floridablanca y a la Academia de San Fernando, con fecha 25 de octubre de 1785. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Granada).

8 Escrito de la Real Sociedad..., de 23 de octubre de 1785.

Una vez que se ha conseguido la subvención económica, la Real Sociedad intentará obtener para la escuela el nombramiento de Academia o, por lo menos, continuar con la enseñanza de pintura, escultura y arquitectura. Para ello elabora unos estatutos y los envía al conde de Floridablanca, protector de la Academia de San Fernando, para que el rey los apruebe y los ponga en práctica. En la carta dirigida al conde de Floridablanca, la Real Sociedad explica que se han hecho “*adelantamientos*” en las tres ramas desde que se solicitó el nombramiento de la escuela hasta esa fecha. Para acreditarlo, manda a la Academia de San Fernando las últimas obras de sus alumnos y explica lo doloroso que sería para la Sociedad deshacer la obra que durante años había sostenido. Continúa diciendo en esta carta que, aceptando lo dispuesto por la Academia de San Fernando, se desprende del gobierno económico de la escuela “*conservando solo el patronato como fundadora suya, y los empleos de algunos de sus individuos que han de servir gratuitamente... con lo cual se fomentan las tres nobles artes como S.M. manda*”⁹.

En un carta posterior —25 de octubre de 1785— la Real Sociedad vuelve a escribir al conde de Floridablanca mandando la lista de los miembros de la escuela para que la Academia de San Fernando la apruebe y, según lo establecido, deja al arbitrio de ésta la consulta al rey para la elección del Director General de Pintura y Escultura, y Director General de Arquitectura, como empleos de primera elección. De nuevo en esta carta vuelve a insistir en la evolución y progreso de la escuela, volviendo a mandar más obras de sus alumnos.

Todo parece indicar que el funcionamiento de la escuela granadina, en estos años, justificaban su transformación en Academia, como se deduce del *Memorial* que dirigirá a Fernando VII la Junta de Gobierno de la Real Academia de Granada en 1817: “*Este Establecimiento fundado por la Sociedad y dotado aunque escasamente por el Sr. Don Carlos 3º, ha dado resultados superiores a lo*

9 *Ibidem.*

*que podía esperarse de sus cortas rentas; pruebas de ello se podrían presentar en la multitud de discípulos sobresalientes que ha dado en las tres Nobles Artes, pero séalo sólo la aceptación con que su Augusto Fundador vió las Muestras de los Trabajos hechos en él: la Real Orden de 2 de junio de 1786, en que aquél sabio Monarca se dignó manifestarlo, será siempre un testimonio del fruto de los desvelos de este cuerpo*¹⁰.

Por fin, a principios del siglo XIX, la escuela alcanzará su objetivo al ser transformada en Academia. En efecto, la Junta Suprema, que en ausencia del rey ejercía la soberanía en esta provincia, por decreto de 12 de agosto de 1808 condecoró a esta escuela con el título y preeminencias de Academia de Nuestra Señora de las Angustias, declarando válidos en todo este Reino de Granada los títulos que diere y exámenes que ante ella se hicieren. En la sesión de la Junta Gubernativa de la academia, celebrada el 15 de agosto de 1808 se leyó el texto de dicho decreto: *“Deseando esta Suprema Junta de este Reino el mérito y adelantar las Artes y Ciencias sin perjuicio a tercero ni coartar la libertad natural: ha venido S.A.A. en conceder a la Real Escuela de Nobles Artes fundada y dotada en esta ciudad por el Rey D. Carlos tercero, la gracia de que sea y se titule Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias y que sus exámenes y títulos que expida, sean válidos en este Reino y costa en las tres nobles Artes de su instituto, sin otro privilegio alguno...”*¹¹. El que la Virgen de las Angustias diera nombre a la academia no era algo nuevo; ya en 1789 se la había adoptado como protectora de la escuela, según consta en las actas de la Junta Ordinaria del 11 de noviembre de dicho año, en la que D. Francisco de Paula Calbache, consiliario de la escuela, propuso la colocación de una imagen de María Santísima de las Angustias en la Sala de Juntas de la escuela. La proposición fue aceptada, encargándose al Director de pintura, D. Fernando Marín, la ejecución de la obra.

10 Copia simple del *Memorial*, existente en el Archivo de la Real Academia de Granada.

11 Libro de Actas de la Junta de Gobierno de 1808 (Archivo...).

Más tarde, la Junta Gubernativa de la Real Academia de Granada solicita a Fernando VII, en 1817, que sancione el decreto expedido por la Junta Suprema de la provincia. En la solicitud y memorial adjunto se acaba diciendo: *“Ahora, pues, Señor, que llenos de júbilo vemos a V.M. restituido al seno de esta heroica Nación y sentimos con placer los benéficos efectos de su sabio gobierno paternal, se atreve esta Junta a llegar al pié de su augusto trono por medio de esta reverente exposición, solicitando que V.M. lleno de aquel amor que profesa a las artes, como uno de los resortes principales de la felicidad de los estados, y que ha hecho público dispensando a nuestra Real Academia de San Fernando el alto honor de visitarla en la noche del 4 del corriente, se digne dar su Real Sanción a aquella determinación de la Junta Suprema y por ella confirmar a la Academia en los mismos privilegios que gozan los establecidos con Real orden en Valencia, Zaragoza y otras partes.”*¹².

Sin duda, la Real Resolución fue favorable ya que esta institución granadina funciona a partir de ahora como Real Academia de primera clase, cursándose en ella los estudios superiores de bellas artes. Esta cualificación se mantendría hasta 1849, quedando reducida desde esta fecha a academia de segunda clase, a pesar de las numerosas peticiones que en fechas posteriores se realizaran para devolverle su primera categoría.

Esta situación tan perjudicial para la Academia granadina puede verse reflejada en el discurso que D. José de Paso Fernández Calvo lee en sesión pública del 2 de octubre de 1890: *“Es axiomático, para nuestro orgullo, que Granada es una de las ciudades más artísticas de España... Ella constituye el más hermoso florón del arte arábigo occidental... Forma además, con su fertilísima y florida vega, su luz incomparable y su limpio cielo, el medio más adecuado para formar el verdadero artista, y sus hijos lo sienten... dominan satisfechos los estudios elementales en nuestra Escuela; y cuando creen haberlo logrado todo, caen en el más amargo desaliento por faltarles el guía indispensable a todo trabajo técnico. Hallan en*

12 Copia simple del Memorial existente en el Archivo...

*Granada la inspiración, pero no medios de educación... Convencida esta Academia de tales necesidades, reconociendo un delito de lesa nación, que no se cursen en Granada los estudios superiores, agostando entre sus hijos tantas glorias, cómo se desaprovechan elementos de inspiración y de estudio a la vez que se priva a nuestros industriales de medios de progreso, ha dirigido siempre sus esfuerzos a que, tomando por base la importancia de las actuales enseñanzas se la declare de primera clase. Así lo ha solicitado en diferentes épocas; y unas veces sufriendo negativas, otras alentada en sus justificadas esperanzas, aún no ha podido lograrlo... pero el obstáculo invencible se halló en el estado de nuestro erario provincial*¹³.

Los primeros estatutos, los de la Escuela de Dibujo, fueron aprobados por la Junta General de la Sociedad Económica el día 16 de septiembre de 1785, con el título de *Estatutos para la escuela de las tres nobles Artes establecida en Granada por la Real Sociedad Económica*. Están divididos en 23 artículos. La estructura de la institución sería la siguiente: un Presidente, que habría de ser el Director de la Sociedad; un Vicepresidente, cargo que recaía en el Censor de la Sociedad; dos Consiliarios, que serían también dos miembros de la Sociedad y elegidos por ella; dos Viceconsiliarios, elegidos, al igual que los anteriores, entre los miembros de la Sociedad. El cuadro de profesores estaba formado por un Director General de Dibujo y Escultura, a cuyo cargo estaban dos Tenientes Directores, uno de pintura y otro de escultura; un Director de Dibujo de Fábricas y dos Directores Honorarios. Como puede deducirse de esta estructura, la Escuela era una dependencia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. El Presidente, Vicepresidente y consiliarios controlaban y regían la vida de la escuela. Es necesario, para llegar a completar el conocimiento de la historia de la Academia, estudiar las variantes introducidas en posteriores estatutos.

13 PASO Y FERNANDEZ CALVO, J., *Memoria leída en sesión pública del 2 de octubre de 1890 en la Academia de Bellas Artes de Granada*, Granada, Imp. de la Vda. e Hijos de P.V. Sabarel, 1890, pp. 13-14.

Como Escuela de Dibujo, se impartían las siguientes clases:

1. Principios Generales de Dibujo.
2. Modelado en yeso.
3. Modelos vivos.
4. Arquitectura.
5. Aritmética y Geometría.
6. Dibujo de flores y adornos de fábricas.

Para las clases de arquitectura se debería seguir el “método” establecido por la Academia de San Fernando, mientras que para las clases de dibujo de flores y adornos de fábricas se adoptaba el “método” de la Academia de Valencia.

A mediados del siglo XIX hay intentos de crear nuevas cátedras. En 1877 se propuso la creación de una cátedra libre de Composición y Colorido. D. Nicolás de Paso y Delgado, Presidente de la Academia, logró que la Excma. Diputación diera un crédito de 2.500 pesetas para el curso 1877-1878, pero *“esta consignación —señalaba D. Nicolás de Paso— se repitió varios años sin que llegara a proveerse el cargo ni a dotarse la Escuela del menaje necesario al establecimiento de la nueva clase; y al fin fué preciso dejar de incluir aquella partida en presupuesto”*¹⁴. En 1877 se autorizaba a las academias provinciales para establecer las enseñanzas musicales de piano y canto coral. En Granada no pudo llevarse a cabo, pues, como lamentaba en 1890 D. José de Paso, la Diputación *“...justificó su negativa con la subvención que para fines análogos tiene concedida a una Sociedad particular de esta capital; dejándose el triste pesar de que el divino arte haya encontrado cerradas las puertas en esta Academia”*¹⁵.

En 1888, la Dirección General de Instrucción Pública solicita de la Academia que informara sobre las reformas necesarias en la

14 *Ibidem*, pp. 14-15.

15 *Ibidem*, p. 15.

enseñanza de las bellas artes en Granada. La Academia redacta una memoria donde se expresaban las solicitudes siguientes: dotación de una Cátedra de Paisaje y Perspectiva y otra de Física y Química; creación de un Taller de Cerámica; y establecimiento del Museo de Reproducciones.

Interesará determinar —en el estudio completo que se haga de la historia de la Academia— la influencia cultural de la misma a través de uno de los canales más característicos, como es la organización docente. Según D. José de Paso, hacia finales de siglo los alumnos matriculados superaban la cifra del medio millar. Era la Junta Particular de Gobierno de la Academia la que teniendo en cuenta el estado de los fondos, señalaba y concertaba los premios como estímulo a los alumnos. Una vez establecidos los premios, la Junta Ordinaria era la encargada de acordar los temas o asuntos en que se basarían los concursantes. El plazo de convocatoria de los premios no debería nunca pasar de tres años. A parte de éstos, había otros de carácter ordinario o mensuales: los premios de dibujo de figura, cabeza, pies y manos. En 1789 (Junta Ordinaria de 6 de diciembre), los directores de pintura-escultura y de arquitectura expusieron que notándose más concurrencia en sus clases, solicitaban premios mensuales de arquitectura, escultura y pintura, al igual que los que los que se concedían en las clases de dibujo.

La temática de los premios estaba basada en escenas mitológicas de la antigüedad clásica o temas históricos alusivos a la monarquía española. La localización de las obras que fueron premiadas, o de los dibujos y proyectos realizados por los aspirantes a cargos de Director o Tenientes, supondría una notable contribución a la historia de la Academia. Según consta en algunos documentos, las obras premiadas se mandaban con frecuencia a la Academia de San Fernando como prueba de los progresos que se hacían en el centro granadino. La localización y estudio de estas obras sería de gran valor para conocer la vida artística de la Academia.

El libro ha jugado un papel decisivo como medio de transmisión cultural, de ahí que para el movimiento ilustrado, en general, y para las academias, en particular, la formación de bibliotecas ocupe un lugar preferente entre sus actividades por tratarse de un pilar básico para todas las ramas del saber. Tomando como referencia el catálogo de la biblioteca de la Academia de San Fernando realizado por Juan Pascual Colomer en 1794, Claude Bedat ha resaltado las influencias francesas e italianas a través del gran número de publicaciones adquiridas en París y Roma. Entre ellas destacan las ediciones de tratados de arquitectura de Vitruvio, Palladio, Alberti, Serlio o Vignola; las obras de Winckelmann, Vasari, Ripa, Piranesi o Mengs; así como importantes estudios científicos y técnicos.

En la biblioteca de la Academia de Granada se conserva una riquísima colección de libros de arte, en su mayoría de los siglos XVIII y XIX, cuya catalogación y estudio sería otro de los objetivos fundamentales a la hora de hacer una historia completa de la Academia.

Por último, completaría su historia el capítulo relativo a la creación y desarrollo del Museo Provincial de Bellas Artes. El estudio se centraría en las relaciones que, a lo largo del siglo XIX, tienen ambas instituciones, bajo el prisma de las competencias repartidas entre la Academia de San Fernando, la Comisión Provincial de Monumentos, y el deseo expresado por la Academia granadina para asumir exclusivamente la dirección y custodia del museo.

En cuanto a su emplazamiento durante el siglo XIX, sabemos que después de residir en el antiguo hospital de la Encarnación se traslada en 1840 al exconvento de Santo Domingo, donde se instala también el Museo Provincial de Bellas Artes, entonces a su cargo. Pero hacia 1870 los deterioros de este vetusto edificio hicieron que varias estancias se inutilizaran, entre ellas, el magnífico salón de actos donde se celebraban sesiones públicas y se repartían los premios a los alumnos. En 1899 la Academia y el Museo se trasladan de nuevo. El Museo se instala en el Ayuntamiento, bajo la custodia de ésta; la Biblioteca de la Academia en la sala

antigua de Tenientes de Alcalde del Ayuntamiento, sala que utilizará también la Academia para Sala de Juntas; y la Escuela en la nave de la iglesia de San Felipe, local arrendado por la Diputación para tal fin. Más tarde se trasladará a la calle Arandas hasta que el Estado, junto con la Diputación y el Ayuntamiento, compra la Casa de Castril. En 1923 se instalan allí la Academia, el Museo Provincial de Bellas Artes y el Museo Arqueológico. Desde hace unos años tiene su sede en el edificio de la Madraza.

Margarita Jiménez Alarcón

LA ANTIGUA MADRAZA GRANADINA Y SU ULTERIOR DESTINO EN EPOCA CRISTIANA

Hace ya algunos años que me ocupé de los versos esculpidos sobre la puerta de la antigua Madraza granadina y en los muros de su patio interior¹, mientras en estos días aparecerá un extenso trabajo, en el que ofrezco una más amplia y detallada visión de conjunto acerca de "La Madraza árabe de Granada y su suerte en época cristiana"². Pero, al iniciarse ahora la publicación del *Boletín* de la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias" de Granada, institución que en la actualidad tiene su sede en el palacio que ha heredado el nombre de la antigua fundación musulmana, se me ha pedido una síntesis del trabajo últimamente aludido, en la que, desde luego, procuraré limitar el abundante aparato crítico allí aducido, suprimiendo además textos árabes y, por causas ajenas a mi voluntad, algunos puntos diacríticos en el texto y en las notas, que los expertos podrán fácilmente suplir; en cambio, y de acuerdo con la finalidad y el carácter de nuestro *Boletín*, subrayaré la significación cultural de la Madraza en la Granada nazarí y su posterior y cambiante destino bajo el dominio cristiano, tema que precisamente desarrollé en la lección inaugural del curso 1987-88 en nuestra Real Academia el 10 de noviembre de 1987.

Lo primero que cabe preguntarse es quién fundó la Madraza y en qué año se terminó su construcción. La Madraza se fundó en

1 Darío Cabanellas, *ofm.*, "Inscripción poética de la antigua Madraza granadina", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXVI (1977), fasc. 1, pp. 7-26.

2 *Cuadernos de la Alhambra*, 24 (1988), 29-54.

tiempos de Yusuf I (1333-1354) y sin duda por orden suya, pues, al enumerar Ben al-Jatib las importantes realizaciones de este sultán nazarí, nos dice, sin concretar fecha pero advirtiendo que es la primera obra de este género erigida en la ciudad de Granada³:

En sus días se construyó la admirable Madraza, primera de las madrazas de su capital, y se establecieron sus bienes habices [es decir, sus rentas].

En los textos árabes la Madraza granadina recibe generalmente uno de estos dos nombres: *Madrasa Yusufiyya*, por referencia a su fundador, o *Madrasa Nasriyya*, en relación con la dinastía nazarí.

Pero, aunque Yusuf I aparece, lógicamente, como el fundador de la Madraza, la iniciativa de su construcción se debió, en realidad, a su primer ministro Ridwan. Este, nacido en Calzada de Calatrava, provincia de Ciudad Real, y cautivado por las tropas nazaríes siendo todavía muy niño, fue traído a Granada, instruído en la religión musulmana y luego incorporado a la servidumbre palatina. Dotado de viva inteligencia, extremado valor y probada lealtad, su origen cristiano no le impidió llegar a ser el hombre de confianza de tres sultanes granadinos (Muhammad IV, Yusuf I y Muhammad V) y uno de los más renombrados visires de la dinastía nazarí. A él se debe la conducción del agua al barrio del Mawror, la construcción de la muralla del Albayzín —hoy llamada erróneamente “Cerca de Don Gonzalo”— y la cuidadosa fortificación de la frontera granadina mediante la edificación de cuarenta torres atalayas, desde Vera, en Almería, hasta los límites occidentales de la misma.

En orden al tema que ahora nos ocupa, la actuación de Ridwan aparece puntualmente señalada por Ben al-Jatib en la extensa

3 Ben al-Jatib, *al-Lamha al-badriyya*, ed. El Cairo (1928), 96. Los bienes *habices* son los vinculados a obras pías y que revisten la forma de donación o contrato con Allah, por lo cual, además de ser irrevocables, adquieren un carácter sacro que impide toda ulterior confiscación.

biografía que le dedica en su famosa *Ihata*, donde nos ofrece el texto más concreto y explícito hasta ahora conocido sobre dicha fundación y que dice así, en versión española⁴:

Fundó la Madraza de Granada, donde aún no existía, le asignó rentas, estableció en ella viviendas permanentes [para estudiantes] y nadie le aventajó en favorecerla; llegó a ser única por su esplendor, encanto, elegancia y grandeza y llevó a ella el agua del waqf⁵, abasteciéndola con carácter permanente.

En el pasaje aducido he subrayado intencionadamente la expresión, *donde aún no existía*, porque en ella parece manifestar Ben al-Jatib una cierta sorpresa de que entonces —mediados de nuestro siglo XIV— aún no existiese madraza alguna en Granada, cuando dicha institución tenía ya una vida relativamente larga en el mundo islámico oriental e incluso en el Norte de Africa.

Mas, a este propósito, y aparte otras razones a las que luego he de aludir y que abonan la no existencia de madrazas en al-Andalus, excepto la de Granada, son ya muy significativas las palabras de Ben Sa'íd al-Magribí (nacido en la actual Alcalá la Real y muerto en 1274), quien, tras poner de resalto la viva afición de los andalusíes a la literatura y a las ciencias, así como la elevada consideración en que los sabios eran tenidos por los magnates y las gentes del pueblo, añade⁶:

Sin embargo, los habitantes de al-Andalus no tenían madrazas que las facilitasen el estudio de las ciencias, ya que todas las en-

4 Ben al-Jatib, *al-Ihata*, ed. de 'Abd Allah 'Inán (El Cairo, 1955), 520; la biografía completa, 514-521. Sobre este personaje, cfr. Luis Seco de Lucena Paredes, "El hayib Ridwan, la Madraza de Granada y las murallas del Albayzín", *Al-Andalus*, XXI (1956), 285-296, donde aprovecha la biografía trazada por Ben al-Jatib, completándola a base de algunas fuentes cristianas.

5 Con el término *waqf*, pl. *awqaf*, son designados también los bienes *habices*, cuya significación he aclarado ya en la nota 3.

6 Texto en al-Maqqari, *Nafh al-úbb*, ed. Ihsán 'Abbás, I (Beirut, 1968), 220.

señanzas se impartían en las mezquitas a cambio de una retribución. Ellos estudiaban para saber, no para ganar [después] un sueldo, y su ciencia era sobresaliente porque la buscaban a impulsos de su espíritu, incluso abandonando ocupaciones lucrativas y gastando de su propio peculio para instruirse.

Aunque Ben al-Jatib no nos indica en qué año se concluyó la Madraza, esta fecha aparecía al final de su inscripción fundacional, cuya versión es la siguiente⁷:

“Mandó construir esta casa de la ciencia (¡Dios la convierta en mansión de equidad y de luz y la haga perdurar a lo largo del tiempo para las ciencias de la religión!) el emir de los musulmanes (¡protéjalo Dios con su ayuda!), el elevado, el célebre, el noble, el afortunado, el puro, el alto y magnánimo, el sultán asistido por Dios, Abu l-Hayyay, hijo del elevado, el noble, *el grande, el excelso, el célebre, el campeón* [de la fe], *el excelente, el justo, el santificado y muy acepto, el emir de los musulmanes y defensor de la religión, Abu l-Walid Ismail ben Faray ben Nasr* (¡que Dios le recompense por el Islam sus virtuosas acciones y sus elevados hechos de guerra santa!). Se terminó en el mes de muharram del año 750 [22 marzo-20 abril 1349]”.

2. Función de la Madraza

A este propósito, el gran arabista holandés Reinhart Dozy escribe lo siguiente, en versión española⁸:

7 En la nota 86 del ya anunciado trabajo en *Cuadernos de la Alhambra*, señalo las diferencias entre los autores que se ocupan especialmente de esta inscripción; aquí tan sólo quiero subrayar que las palabras en cursiva se encuentran en los fragmentos conservados en el Museo Arqueológico Provincial, mientras el resto de la inscripción está tomado del “Cuaderno” de los primeros intérpretes del Concejo granadino y empleado por Antonio Almagro Cárdenas, Manuel Gómez-Moreno González, Rodrigo Amador de los Ríos y E. Lévi-Provençal, entre otros de menor interés para nuestro actual propósito.

8 *Supplément aux dictionnaires arabes*, ed. Leyde-Paris (1927), 434, s. v. *Madrassa*.

“En Persia [*madrassa*] era lo que en el Magrib se llama *zawiya*, es decir, una universidad religiosa y un albergue gratuito, lo que ofrece una considerable analogía con el monasterio de la edad media... En España esta palabra no significa *colegio*, porque éste allí no existía y la enseñanza se impartía en las mezquitas, sino *biblioteca*, Alc. (librería de originales)”.

Basándose en Pedro de Alcalá, por él aludido al final de su texto, Dozy afirma que el término *madrassa* ha de entenderse en el sentido de *biblioteca* cuando Ben al-Jatib dice que Ridwan fundó la primera en Granada⁹, lo mismo que en el pasaje de al-Maqqari, donde el sultán Abu Abd Allah al-Galib bi-llah aparece donando a la Madraza *Yusufiyya* un ejemplar de la *Ihata* a título de *waqf* o legado piadoso¹⁰. A pesar de tan rotunda afirmación —que incluso ha originado cierta perplejidad en algún investigador de nuestros días— la honestidad científica de Dozy y su probada competencia, no dejaron de producir en su ánimo cierta vacilación, que le llevó a concluir su pasaje antes citado con las siguientes palabras:

“Sin embargo, también es posible que en esos dos textos [de Ben al-Jatib y al-Maqqari, respectivamente], este término [*madrassa*] signifique *colegio*, ya que podría haber sido fundado después de la época en la que escribía Ben Sa‘id¹¹.

Efectivamente, el buen criterio de Dozy le hizo vislumbrar la auténtica significación y el verdadero alcance del término *madrassa*, mientras su prueba filológica, basada en Pedro de Alcalá y antes aducida, no tiene aquí validez por la siguiente razón: Ciertamente es que fray Pedro de Alcalá en su *Vocabulista arábigo en letra castellana*¹²

9 Alude al segundo de los textos de Ben al-Jatib que he ofrecido anteriormente.

10 Al-Maqqari, *Nafh al-lib*, ed. cit., VII, 102-103; Idem, *Azhar al-riyad*, ed. El Cairo (1939), I, 55-58.

11 Se refiere al texto de Ben Sa‘id al-Magribí, que he ofrecido anteriormente.

12 *Petri Hispani: De lingua arabica libri duo*, ed. Paul de Lagarde C. Gottingae, 1883), reprod. Otto Zeller (Osnabrück, 1971), p. 293, líns. 20-21.

nos ofrece, como equivalente de la expresión “librería de originales”, el término árabe *madrāça*, pl. *madáriç*, pero este término lo emplea también en otra página de su obra¹³ para traducir “Universidad de estudio”, expresión ésta que se le escapó a Dozy y que representa la verdadera significación de *madrassa* en los textos ya aludidos al igual que otros referentes a la Madraza granadina.

Pero el hecho de que la Madraza granadina no era simplemente una *biblioteca* viene confirmado, además, por las diversas referencias que en los textos árabes aparecen —según luego diremos— acerca de algunos renombrados maestros que en ella enseñaron.

Por otra parte, el que a la Madraza de Granada fuese donado por el sultán Muhammad IX el Zurdo un espléndido ejemplar de la *Ihata* —la gran antología de literatos y sabios granadinos escrita por Ben al-Jatib—, no prueba que aquélla fuese solamente una *biblioteca*, pues en los países islámicos donde existía la institución de la madraza, era normal que las oficiales, e incluso algunas privadas, tuviesen su propia biblioteca, con personas encargada de los préstamos de libros a profesores y alumnos.

3. La madraza en Oriente y en tierras norteafricanas

Conocida ya la tardía fundación de la Madraza granadina en 1349 y confirmada su significación como centro de enseñanza superior, recordaré ahora brevemente los comienzos y la ulterior trayectoria de dicha institución, tanto en el Oriente islámico como en el Norte de Africa.

Por oposición a la escuela de tipo tradicional denominada *kuttab*, la voz *madrassa* en el Islam medieval se aplicaba a un colegio o

13 *Ed. cit.*, p. 432, líns. 30-31; en las líneas 32-34 de esta última página nos da también como equivalente de “Universidad assí”, *madrásat al-cobrá*, pl. *madáriç al quibár*, y ‘*aáma*, pl. ‘*aguém*. La citada significación ha pasado también al *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, 20ª ed. (Madrid, 1984), II, 854, s. v. “*madraza* (del árabe *madrassa*, escuela superior), f. Escuela musulmana de estudios superiores”.

centro de estudios de derecho, en el que las restantes ciencias islámicas, incluidas, a veces, las disciplinas literarias y, sobre todo, las de carácter filosófico, no eran más que enseñanzas auxiliares o complementarias. En este sentido la madraza vino a ser la culminación de dos etapas anteriores: la primera, representada por la mezquita, dado que la nueva ciencia nacida en el seno del Islam era, por naturaleza, inseparable de aquélla; la segunda, caracterizada por el complejo mezquita-*jan*, establecimiento este último que responde a una especie de “parador” o “posada”, cuya función era la de albergar a estudiantes foráneos. Tras estas dos etapas, se consolida la institución de la madraza propiamente dicha mediante el establecimiento de un *waqf* o legado piadoso, que suele incluir también la *biblioteca* como complemento indispensable.

Respecto al Oriente islámico, desde la segunda mitad del siglo X y primer cuarto del XI —según las regiones—, existen ya referencias sobre la existencia de madrazas privadas, establecidas generalmente en locales más bien reducidos de personas particulares, aunque, a veces, incluso con bibliotecas y residencia para estudiantes forasteros, y mantenidas a base de legados piadosos fundados por los propietarios de los inmuebles en que cada una tenía inicialmente su sede.

Mas, a pesar de la existencia de estas madrazas privadas, los historiadores se muestran generalmente de acuerdo en que el establecimiento de la primera madraza como centro de enseñanza superior por un Estado musulmán, fue obra de Nizam al-Mulk, visir del sultán turco selyuquí Alp Arslán y de su sucesor Malik Shah. Dicha madraza que, en memoria de su fundador, recibió el sobrenombre de *Nizamí*¹⁴ y fue inaugurado en 1067, se erigió, en parte, a imitación de las que llevaban ya un siglo funcionando en la ciudad persa de Nisabur. Sin embargo, la fundación *Nizamí*

14 A este propósito, y por tratarse de un autor español, citaré aquí el estudio de don Julián Ribera, “Origen del Colegio Nizamí del Bagdad”, apud *Homenaje a D. Francisco Codera* (Zaragoza, 1904), 3-17.

eclipsó a todas las demás y fue el modelo adoptado no sólo para las construidas asimismo por Nizam al-Mulk en otras ciudades de los turcos salyukíes, sino también para las que sucesivamente se fueron erigiendo en otras regiones, como Arabia, Siria, Palestina y, sobre todo, Egipto, durante los siglos XII y XIII, al igual que en el Norte de Africa¹⁵.

Pero, antes de seguir adelante, conviene subrayar algunas características diferenciales entre la mezquita y la madraza, que tal vez nos ayuden a explicar más adelante la tardía fundación de esta última en Granada. Por tratarse de instituciones religiosas, ambas podían ser fundadas libremente por particulares mediante el correspondiente legado piadoso para su construcción o, al menos, para su mantenimiento en el caso de existir ya el edificio, pudiendo incluir los fundadores las condiciones que estimasen pertinentes respecto a las enseñanzas que en las mismas se debían impartir, con tal de respetar siempre los dogmas del Islam.

Sin embargo, el estatuto jurídico de ambas instituciones era distinto. El fundador de una madraza conservaba el control del personal docente y administrativo bajo una especie de patronazgo transmisible a sus herederos (como fue el caso ya citado de Nizam al-Mulk) y que, además, permitía a los dignatarios del Estado ganarse el apoyo de los jefes religiosos en ella empleados y les servía, lo mismo que a otros personajes menos poderosos, para conservar sus bienes al abrigo de la codicia y rapacidad de los príncipes y de sus validos, quienes ya no podían confiscarlos por el carácter sacro e inviolable del *waqf*, según hemos indicado ya.

Por el contrario, el fundador de la mezquita, una vez firmada el acta del *waqf*, tan sólo podía exigir el cumplimiento de las condiciones relativas a la enseñanza que debía impartirse en su

15 Aunque es ya abundante la bibliografía sobre la historia de la *madrasa* en el Islam, sobre todo de veinte años a esta parte, aquí tan sólo voy a citar el amplio y reciente artículo de J. Pedersen - G. Makdisi en la *Encyclopédie de l'Islam*². V (Leiden, 1986), 1119-1130, a. v. *Madrasa* (en adelante la citaré por *EP*²).

fundación, mas no podía nombrar *imam*, sino que tan sólo podía designar a un profesor en el caso de existir otra plaza además de la ocupada por el *imam*.

De ordinario, las madrazas no eran del sistema o escuela jurídica *malikí*, sino de alguna de las tres restantes (*hanafí*, *shafí'í* o *hanbalí*), que, junto con aquélla, forman el cuerpo de doctrina jurídica de la ortodoxia islámica. Generalmente en cada madraza se explicaba tan sólo el sistema jurídico de una de estas escuelas, aunque en algunas, de gran amplitud, podían convivir todas, si bien a efectos de enseñanza funcionaban como unidades distintas en cuanto a profesores y alumnos.

En las mezquitas solía haber muchos profesores, mientras al principio en las madrazas únicamente se designaba a uno, que, a veces, daba nombre al propio establecimiento; sin embargo, a medida que éstas se van extendiendo por todo el mundo islámico y, sobre todo, en las de mayor amplitud, enseñaron también varios profesores al mismo tiempo, como veremos que ocurrió en la de Granada. En este sentido fue precisamente la institución de la madraza la que aportó una interesante y novedosa innovación en cuanto a la relación profesor/alumno, pues a cada uno de aquéllos se le asignaba un determinado número de éstos —en general, 20—, organizándose la enseñanza de una forma más sistemática que la impartida en las mezquitas, donde el número de alumnos por profesor no tenía otros límites que la amplitud máxima del espacio disponible.

En las madrazas se ofrecía a los estudiantes alojamiento, si eran de fuera, comida o, al menos, pan, y, en ocasiones, también alguna cantidad de dinero. Cuando la madraza estaba formada por un complejo de edificaciones, además de una pequeña mezquita u oratorio, disponía también de baños, cocinas e incluso de un hospital¹⁶.

16 Cfr. *EP*, V. 1125-1130.

En cuanto a la difusión de la madraza en tierras norteafricanas, y no obstante la diversidad de opiniones al respecto, no parecen ser anteriores al siglo XII, las primeras referencias resultan muy imprecisas y, si existieron ciertos establecimientos de este género, no han dejado rastro alguno.

Aunque durante el siglo XVII también se crearon no pocas por parte de la dinastía *sa'dí*, en realidad la época de oro de la madraza fue la época de los mariníes, quienes, no habiendo alcanzado el poder a impulsos de una ola de fervor religioso, como había ocurrido con los almorávides y almohades, intentó compensar este handicap mediante la construcción de edificios religiosos; pero, entre éstos, les resultaban sumamente apropiadas las madrazas, pues, aparte ser menos costosas que las mezquitas, representaban un contrapeso a las pretensiones de ciertos movimientos religiosos un tanto desviados de la ortodoxia islámica.

Sabido es que una constante de la arquitectura magrebí es su dependencia de la desarrollada en al-Andalus, pero, en cuanto a las madrazas, no tiene lugar semejante fenómeno, pues, al coincidir la mayor actividad en la construcción de madrazas por parte de la dinastía mariní con la época tardía en que se funda la granadina, ésta surge, indudablemente, a imitación de las de allende el Estrecho, a lo que contribuirían también las permanentes relaciones de los mariníes con el reino nazarí de Granada. A este propósito, escribe don Emilio García Gómez, al recordar las construcciones del sultán Yusuf I¹⁷: "Pocos meses después [de concluirse la Puerta hoy llamada de la Justicia], se inauguraba la madraza granadina, a imitación de las famosas del otro lado del Estrecho y en contra de la tradición andaluza en cuestiones de enseñanza".

En efecto, por lo que de ella sabemos, la Madraza de Granada respondía básicamente a las características de los edificios de este género en el Magreb, los cuales, con dimensiones más reducidas

17 *Cinco poetas musulmanes*, 2ª ed. (Madrid, 1959), 190.

que las de otras regiones del mundo musulmán, se desarrollan en torno a un patio central, con mezquitilla, galerías y un vestíbulo de entrada en planta baja, mientras en el primer piso una estrecha galería, que da al patio, conduce a las celdas o aposentos de los estudiantes. En la mayor parte de las marroquíes, cuyo menor volumen les da un aire más íntimo y humano, hay un estanque central y una fuente, cuya función es meramente decorativa pero que representa el centro de una composición minuciosamente calculada¹⁸.

4. La madraza en la España musulmana

A pesar de los dos textos de Ben al-Jatib aducidos en el primer apartado de este trabajo, en los que se supone la inexistencia de la madraza en al-Andalus hasta que se funda la de Granada, y del pasaje de Ben Saïd al-Magribí, en el cual se afirma que aquí la enseñanza se impartía en las mezquitas, algunos historiadores árabes de nuestro tiempo, que se esfuerzan en justificar su opinión, no descartan la existencia de madrazas en al-Andalus con anterioridad a la granadina, mientras otros, sin aducir prueba alguna, admiten dicha existencia de manera indudable e incluso señalan un número hipotético de las mismas¹⁹.

Pero, al no citar los autores últimamente aludidos las fuentes en que se apoyan, no se puede valorar el alcance de sus opiniones, mientras los ejemplos ofrecidos por los primeros tal vez se refieren a escuelas en general más bien que a la institución de la madraza propiamente dicha, según intento demostrar en el trabajo ya mencionado de *Cuadernos de la Alhambra*. Por ello, y mientras no

18 Cfr. R. Hillenbrand, *EF*, V, 1140-1141. Para las características arquitectónicas de la madraza, especialmente en el Magreb y al-Andalus, véanse las obras de H. Terrasse, *Médéras du Maroc* (Paris, 1927), y G. Marçais, *El Arte musulmán*, trad. española de Pilar Calvo (Madrid, 1933), 151-165, 177-179.

19 Cfr. Muhammad 'Abd al-Hamid 'Isá, *Taríj al-'alim fi l-Andalus* ["Historia de la enseñanza en al-Andalus"], ed. El Cairo (1962), 390, 393-396.

aparezcan datos más concretos, prefiero dar primacía a las opiniones anteriormente citadas de Ben al-Jatib y de Ben Sa' id , más alguna otra del primero que en breve ha de recordar, pues, siendo ambos expertos conocedores de la historia de al-Andalus, sabrían muy bien si aquí hubiese existido la institución de la madraza. Por otra parte, resulta un poco sorprendente que ninguna de esas supuestas madrazas haya dejado la menor huella de su real ubicación, de su fundador, de los maestros que en ella enseñaron, etc.

A veces se consideran como malogrados precedentes de la Madraza granadina dos intentos realizados con anterioridad, el primero, tras la conquista cristiana de Murcia, y el segundo, poco antes de construirse la *Yusufiyya* de Granada; sin embargo, ambos intentos ofrecen características especiales, según vamos a ver.

El más temprano se debió al segundo de los monarcas de la dinastía nazarí y acaso tuvo su origen en una mal disimulada rivalidad en el mecenazgo cultural y científico entre él y el infante don Alfonso, que más tarde sería el rey Alfonso X el Sabio, pues el granadino no vería con buenos ojos que un sabio musulmán enseñase a hombres de las tres religiones en una madraza construida por un príncipe cristiano y ello hizo que emplease todos los medios a su alcance para lograr que aquél se trasladase a Granada y enseñara a las gentes de su propia religión musulmana. La noticia de lo ocurrido nos la da Ben al-Jatib en la biografía que dedica al aludido sabio, llamado Abu Bakr Muhammad ben Ahmad *al-Riqutí al-Mursí*, natural de Ricote —como su primer patronímico indica—, villa situada en la parte noroccidental de Murcia, en la ribera oriental del río Segura. El interesante pasaje de Ben al-Jatib dice así, en versión española²⁰:

20 *Ihata*, III, 67-68, noticia que en su parte esencial recoge también al-Maqqari, *Nafh al-iiib*, IV, 130. Julián Ribera, en su trabajo *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, reed. en *Disertaciones y Opúsculos* (Madrid, 1928), 244-246, extracta los datos de interés contenidos en este pasaje; Mariano Gaspar Remiro, en *Historia de Murcia musulmana* (Zaragoza, 1905), 309-310, traduce dicha biografía salvo la parte final, y

“Era hombre eminente en el conocimiento de las ciencias antiguas, lógica, geometría, música y medicina; era filósofo, médico experto y un auténtico prodigio en el dominio de las lenguas. Enseñaba a las diferentes comunidades étnicas en sus respectivos idiomas las ciencias que deseaban aprender. Era orgulloso, engreído y arrogante. Cuando el Rey de los cristianos se apoderó de Murcia²¹, conoció su valía [la de al-Riqutí] y le construyó una madraza en la que enseñase a musulmanes, cristianos y judíos, manteniéndolo en gran estima. Entre sus anécdotas con él, se cuenta que un día le dijo [el Infante], tras invitarlo a su palacio y mostrarle su gran aprecio: Si te haces cristiano y culminas tu perfección te daré esto y aquello y serás tal²². El le contestó con premeditada cortesía, mas, cuando salió del palacio, dijo a sus amigos: *Si ahora sirvo a uno solo y soy incapaz de hacerlo cual se merece, ¿cómo me las arreglaría para servir a tres, de acuerdo con lo que [el Infante] quiere de mí?*²³. El sultán de los musulmanes, segundo de los monarcas *nasrís*²⁴, se lo pidió y consiguió que se trasladase [a Granada], se hizo alumno suyo y le dio por residencia una quinta en el sitio más apacible de la vega, quinta a la que acudían los estudiantes, pues por él se había hecho famosa; *ahora* [aclara Ben al-Jatib] *es de mi propiedad*. Allí enseñaba la medicina, las ciencias y otras disciplinas, ya que en eso no tenía competido? Poseía un gran poder de convicción, dominaba la controversia y el sultán se reunía con él y con aquellos visitantes de su capital que profesaban algún arte o ciencia; pero él triunfaba sobre todos por la solidez [de sus conocimientos] y su experiencia, como se verá al

‘Abd al-Hamid ‘Isà, *Ta’rij al-ta’alim*, 276, reproduce el texto árabe de la *Itaha*, excepto la misma parte que no traduce Gaspar Remiro. Aunque es factible ampliar la bibliografía sobre este punto, aquí lo juzgo innecesario.

- 21 Murcia fue conquistada en 1243 por el infante don Alfonso, siguiendo órdenes de su padre Fernando III.
- 22 Ben al-Jatib no concreta los favores ni la elevada posición que el Infante prometió al sabio de Ricote.
- 23 Clara alusión al misterio de la Trinidad, por el que los musulmanes nos consideran politeístas.
- 24 Se trata del sultán Abu ‘Abd Allah Muhammad ben Muhammad ben Yusuf, es decir, Muhammad II (1273-1302), llamado “el alfaquí” por su ciencia y piedad.

tratar de Abu l-Hasan al-Ubbadí y Abu l-Qasim ben Jalsun (¡si Dios quiere!)²⁵. Tenía por costumbre dirigirse al palacio del sultán con gran parsimonia montado sobre su mula en pelo, con aspecto sereno y marcha lenta, hasta que murió en ella [Granada] (¡Dios le haya perdonado!)”.

Con la muerte del sabio de Ricote feneció también lo que podría haber sido un precedente de la futura Madraza *Yusufiyya*, mas las especiales características del intento no auguraban su ulterior permanencia, entre otras razones, que aquí no voy a enumerar, porque no se había consolidado la institución mediante el establecimiento de un *waqf* o legado piadoso en orden a su posterior mantenimiento.

El segundo de los intentos tuvo lugar poco antes de la construcción de la Madraza granadina y fue en Málaga donde se levantó una madraza, de la que nada se sabía hasta que, hace algunos años, María Jesús Rubiera sacó a luz la noticia de su existencia²⁶. Edificada “al occidente de la mezquita aljama de dicha ciudad” por el sufi Abu ‘Abd Allah al-Sahilí (1279-1353), resulta de interés advertir cómo el propio Ben al-Jatib afirma ser esta madraza malagueña la primera que se construyó en la España musulmana, pues, en el epígrafe que antepone a uno de los poemas contenidos en el Diván de su maestro Ben al-Yayyab, nos dice que dicho poema había sido escrito “para felicitar al *shayj*, *jatib* y sufi Abu ‘Abd Allah al-Sahilí por haber construido la madraza de Málaga, primera obra de este tipo que se realizó en al-Andalus”²⁷. Sin embargo, como advierte la profesora Rubiera, esta madraza no tuvo el carácter oficial de las orientales ni de la *Yusufiyya* de Granada, sino que

25 Al primero de estos dos últimos personajes alude Ben al-Jatib en su *Ihata*, I, 161 y IV, 105, mientras la biografía del segundo nos la ofrece en la misma obra, III, 256-267.

26 “Datos sobre una madraza en Málaga anterior a la nazarí de Granada”, *Al-Andalus*, XXXV (1970), 223-226.

27 M^ª Jesús Rubiera, *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de la Alhambra* (Granada-Madrid, 1982), 177; el subrayado es mío y en dicha frase se pone de manifiesto, una vez más, que Ben al-Jatib desconocía la existencia de madrazas en al-Andalus con anterioridad.

debió de mantener una orientación predominantemente sufi, lo que tal vez explique su total desaparición posterior, sin haber dejado rastro alguno en la historiografía ni en la toponimia de Málaga²⁸.

Tras lo expuesto, cabe preguntarse por qué en al-Andalus no se habían fundado hasta ahora madrazas por particulares ni por el Estado. Ante todo, huelga decir que ello no se debió a ignorancia de lo que ocurría tanto en Oriente como en el Norte de Africa por parte de los musulmanes españoles, quienes sin duda conocían muy bien la difusión de ésta y otras novedades en aquellas regiones.

Aunque para explicar la inexistencia de madrazas en al-Andalus se suelen aducir diversas razones —que expongo detenidamente en el aludido trabajo de *Cuadernos de la Alhambra*—, yo creo que, sustancialmente, el fenómeno se debió a la convergencia de dos factores: primero, porque la madraza tuvo su desarrollo en el mundo islámico oriental y en el Norte de Africa, cuando el destino del Islam español estaba ya sentenciado, aunque circunstancias muy diversas —que no es del caso enumerar— harían que su liquidación definitiva no fuese inmediata en cuanto al reino nazarí de Granada; luego, porque el derecho *maliki*, predominante en la España musulmana, no sólo prohibía al fundador de una madraza mediante *waqf* o legado piadoso la tutela de su institución, en contra de lo que ocurría en Oriente, sino que incluso declaraba nula la fundación en caso de que el otorgante pretendiera administrar por sí mismo el legado.

Resulta, pues, muy verosímil que semejante prohibición frenase los mejores propósitos, no sólo en personas particulares de posición económica desahogada, sino también en ricos magnates y encum-

28 Alude también a dicha madraza Francisco Guillén Robles en su *Málaga musulmana*, reed. facsímil (Málaga, 1980), 505, aunque duda respecto a su verdadera ubicación, cuando Ben al-Jatib la señala al decirnos que fue edificada “al occidente de la mezquita aljama de dicha ciudad”, según hemos indicado ya.

brados ministros, respecto a la fundación de madrazas, al no ser transmisibles, por parte del fundador, los derechos de administración ni el control del personal en ellas empleado.

5. Rentas de la Madraza granadina

Desde el punto de vista económico, los bienes habices que constituían las rentas de la Madraza debieron de ser considerables, pues de su gestión se encargaba un administrador especial, que, en tiempo de Ben al-Jatib, era Abu 'Abd Allah Muhammad ben Qasim ben Ahmad ben Ibrahim *al-Ansari*, cuya biografía nos ofrece aquél en su *Ihata*²⁹. De él dice que había nacido en Málaga en el año 710 [1310], pero de ascendencia jiennense, y que entonces vivía en la capital granadina, recitaba el texto coránico ante el sultán y ostentaba una elevada posición, obteniendo sustanciales ingresos porque tenía a su cargo los bienes habices de la Madraza. Fue hombre singular en su tiempo, aunque una afección de sordeza limitaba sus relaciones sociales.

Los bienes legados a la Madraza estaban constituidos por tierras, tiendas y otros inmuebles, aparte el suministro permanente de agua, donaciones de manuscritos, como el de la *Ihata* que le hizo el sultán Muhammad IX el Zurdo —según hemos indicado ya—, etc.

Muestras de sus propiedades encontramos, por no citar más que breves ejemplos, en el libro de *Habices de las mezquitas de la ciudad de Granada y sus alquerías*³⁰:

“Una haza en Armilla; es la media de la dicha rábita [Rábita Alhorta o Alhorra] e la otra de la Madraza; está arrendada la media en ciento e treinta e siete maravedís e medio”.

29 III, 196-199.

30 Ed., introd. e índices por M^o del Carmen Villanueva Rico (Madrid, 1961), p. 159, n^o 34, y p. 168, n^o 53, respectivamente, para los dos textos que voy a transcribir.

“Otra tienda abajo del baño, linde de la tienda de la Madraza; está arrendada en mill e quatrocientos e quarenta maravedís cada año”.

Noticias similares hallamos también en el libro *Casas, mezquitas y tiendas de los habices de las iglesias de Granada*³¹:

“Visitose una tienda que estaba al cantón de la puerta de *Vivarrambla*, a mano derecha, debajo de la Capilla de dicha puerta... Lindaba [dicha tienda], por parte de la plaza, con tienda que tocaba la mitad a la Madraza y la otra mitad a D. Diego de Castilla, y con la dicha puerta de *Vivarrambla*...”

Visitose una tienda propia de la Iglesia de San Juan de los Reyes, en la plaza de *Vibalbonut*, a la mano izquierda iendo a la dicha plaza de cara a los árboles. Corría por arrendamiento y lo alto de ella tocaba a los habices de la Madraza”.

6. Profesores y enseñanzas en la Madraza

Durante el siglo y medio de su existencia enseñaron en la Madraza granadina no pocos maestros, si bien la mayoría de los hoy conocidos corresponden a la época de Ben al-Jatib, a quien debemos las noticias más amplias y fidedignas que sobre ellos se nos han transmitido. Aunque de ordinario eran nativos de Granada, no faltan tampoco los que procedían de otras ciudades del reino nazarí, como Málaga, Archidona, etc., e incluso los que venían de allende al Estrecho, sobre todo, de Tremecén, en la actual Argelia, y de otras regiones del Norte de Africa.

En el aludido trabajo de *Cuadernos de la Alhambra* me ocupo de los diez más citados en fuentes árabes, pero aquí tan sólo voy

31 Ed., introd. a índices por M^o del Carmen Villanueva Rico (Madrid, 1966), p. 55, n^o 130, y p. 73, n^o 194, respectivamente, para los dos pasajes que seguidamente voy a transcribir.

a ofrecer, a título de ejemplo, las noticias relativas a dos de ellos, uno del reino nazarí y otro de Tremecén.

El primero se llamaba Abu Zakariyya' Yahyà ben Ahmad ben Hudayl al-Tuyibí y de él nos dice su discípulo Ben al-Jatib³², que era natural de Archidona, descendiente de reyes y de los clientes de la tribu de Hudayl, lo cual prueba su nobleza. Fue el último depositario de las ciencias de la razón en al-Andalus y el más tardío de los sabios en medicina, geometría, astronomía, cálculo, principios del derecho islámico y literatura. En sus años postreros fue médico palatino y enseñó en la Madraza de Granada principios del derecho islámico, derecho de sucesiones y medicina. Murió en la noche del 25 de *muharram* del año 753 [13 de marzo 1352] “y lo enterré [añade Ben al-Jatib] a la hora de la oración de la tarde en [el cementerio de] la Puerta de Elvira, enfrente de su esposa, tal como él lo había ordenado (¡Dios se apiade de él)”.

El segundo tenía por nombre Abu'Alí Mansur ben 'Alí ben 'Abd Allah al-Zawawí, y de él nos informa también Ben al-Jatib³³ que, vecindado en Tremecén, poseía buenos conocimientos de muchas de las ciencias tanto de la razón como tradicionales. Se dedicó a los principios del derecho, la lógica, la teología, el cálculo, la geometría y la mecánica. Llegó a al-Andalus en el año 753 [1352], halló buena acogida y se reconoció su valía. Entre aquéllos con quienes estudió, se halla el gran concedor de la lengua árabe, nuestro maestro [escribe Ben al-Jatib] Abu 'Abd Allah Ben al-Fajjar, conocido por *al-Ilbirí*, que lo mantuvo junto a él hasta su muerte, tras haberle otorgado la *iyaza*³⁴ y la venia para que ocupara su puesto en la Madraza después de él. Enseñó, pues, en la Madraza granadina con gran sueldo y en torno a él se agolpaban las gentes, a las que exponía las diversas ramas del derecho y el *tafsir* [comentario del Corán]. Fue expulsado de al-Andalus en el año 765 [1363].

32 *Ihata*, IV, 390 y 401.

33 *Ihata*, III, 324-325 y 330, además de otras varias fuentes.

34 La *Iyaza* era la licencia o certificación de suficiencia que el maestro otorgaba a un discípulo para explicar su propio libro u otra obra estudiaba con él.

En cuanto a las materias que en la Madraza granadina se enseñaron, no conocemos texto alguno en el que aparezcan señaladas de manera concreta, razón por la que no resulta fácil establecerlas de modo taxativo, ni creo que lo estuviesen, sobre todo, respecto a las que tradicionalmente no se impartían en las mezquitas ni después en las madrazas así orientales como norteafricanas. En realidad, el único medio de que hoy disponemos para conocerlas, con cierta aproximación, son las noticias referentes a las especialidades cultivadas por quienes en la Madraza enseñaron, aunque no siempre se especifique la disciplina explicada por cada uno de ellos, entre las varias que casi siempre les atribuyen los biógrafos.

Por las biografías de los maestros que en ella explicaron, hemos podido comprobar que, si bien en la Madraza de Granada se enseñaban medicina, cálculo, astronomía, geometría, lógica e incluso mecánica, cuando en el reino había expertos en estas disciplinas o venían de fuera, las enseñanzas más usualmente impartidas eran de carácter jurídico-religioso y filológico-literario: entre las primeras tenemos, sobre todo, principios del derecho islámico, jurisprudencia, derecho de sucesiones, lecturas coránicas, teología musulmana, comentarios del Corán y sufismo; entre las segundas se cuentan, especialmente, lengua, filología, métrica y literatura árabes.

Es de advertir, sin embargo, que, avanzado ya el siglo XV, y a medida que el Islam andaluz presentía con creciente ansiedad su ocaso definitivo, al verse progresiva e irreversiblemente atezado por las armas cristianas y sin esperanza de ayuda exterior, se va recluyendo sobre sí mismo y se acentúa el predominio jurídico-religioso incluso en el campo científico y literario, como fiel reflejo de las enseñanzas profesadas en el seno de la Madraza y su proyección en el ambiente político-social de la capital nazarí.

Tal es, a grandes rasgos, la historia de la Madraza granadina fundada por Yusuf I, el rey sabio de la dinastía, madraza que constituye sin duda el centro docente superior del Islam español y que podría asimilarse a una universidad, salvadas, naturalmente,

ciertas diferencias de índole estructural. Durante cerca de siglo y medio representa el foco cultural más importante del Occidente musulmán, y en él impartieron sus enseñanzas, según he indicado ya, no sólo los intelectuales andaluces, sino también algunos norteafricanos, que cruzaron el Estrecho atraídos por la fama de esta modernizada institución, precisamente cuando el Islam español intentaba avivar sus últimos destellos en el reino nazarí de Granada.

7. La Madraza en época cristiana

Sabido es que el edificio de la Madraza, conservado íntegramente al conquistarse la ciudad, fue cedido por los Reyes Católicos en 1500 para sede del Cabildo o Concejo granadino —inicialmente instalado en una casa árabe de la plaza de Bibarrambla—, según consta en una de las cláusulas de la Carta Real de merced de 20 de septiembre de dicho año: "...e dámosles [a los vecinos y moradores de Granada] la casa del cabildo que se acostumbraba llamar *Madraça* con los anexos a ella"³⁵.

Para adaptar el inmueble a su nueva finalidad, se realizaron en él notables reformas y se le incorporó una casa contigua, que los Reyes Católicos habían cedido al hijo mayor de Muley Hasan y Zoraya, el cual, al abrazar el cristianismo, se llamó infante don Fernando de Granada. Al mismo tiempo se construía la sala de los Cabildos, con su soberbio alfarje mudéjar de base octagonal y con dos pares de tirantes, pintada a lo plateresco por Francisco Fernández en 1513 y con inscripción alusiva a la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos.

Aunque en 1554 y 1556 se llevan a cabo nuevas reformas en el edificio, todavía en la primera mitad del siglo XVII conservaba, en parte, su antiguo carácter, según la descripción de Francisco

³⁵ Ed. facsímil, introd. y transcripción por Luis Moreno Garzón de la "Carta Real de merced a la ciudad de Granada, determinando la organización del Cabildo, año de mil quinientos". Ayuntamiento de Granada (1984), p. 2.

Henríquez de Jorquera³⁶: “Las casas del cavildo y aiuntamiento desta ciudad están en lo mejor de ella y en su mayor comercio. Tiene por frontera la Real Capilla de los Reyes en una acomodada placeta... Tiene a las espaldas este cavildo la gran calle del çacatín y a veinte pasos el Alcaycería; la casa no es muy grande, mas es de hermosa fábrica mosayca con un famoso patio con estanque de agua, su poco de jardín, sala de cavildo en alto para el imbierno de muy buena y curiosa pintura; aquí dicen se juntaban a consejo los moros y le llamaban Madraça. Otros autores dicen que serbía de escuelas o colegio para enseñanza de su Alcorán y puede ser que sirbiese de lo uno y de lo otro”.

En el siglo XVIII es cuando se renueva por completo el primitivo edificio de la Madraza, alzándose la obra actual entre 1722 y 1729, época a la que corresponde la escalera con cúpula barroca, como barroca es también su fachada, pintada al temple años más tarde imitando mármoles.

Por resultar ya insuficiente para las necesidades municipales, el Ayuntamiento se trasladó en 1858 a la actual plaza del Carmen, instalándose en la parte del convento de los Carmelitas Descalzos no demolida tras la desamortización de 1836 y cedida para tal fin por Real Orden del 5 de junio de 1848.

El edificio de la antigua Madraza, que a la sazón se conocía por “Casas Viejas del Cabildo”, se vendió entonces a un particular y en él se instaló un almacén de tejidos, propiedad de los Sres. Echevarría Hermanos.

En 1860 se descubrió la inscripción principal del *mihrab* de su pequeña mezquita, siendo esta mezquita u oratorio la única parte de la Madraza árabe que ha llegado hasta nosotros y cuya decoración había quedado oculta al convertirse en capilla cristiana y enlucirse sus muros. A mediados del siglo XIX ardió su techumbre de lazo, que estaba ornada con racimos de mocárabes, salvándose

³⁶ *Anales de Granada*, ed. Antonio Marín Ocete (Granada, 1934), I, 76-77.

únicamente su alicer. Restaurada en 1893 por el arquitecto director de la Alhambra, Mariano Contreras, a instancia del entonces propietario del edificio, Juan de Echevarría, hoy presenta un grato aspecto, tras las obras de saneamiento ultimadas en 1976 por Francisco Prieto Moreno.

A mediados del citado siglo XIX, y con motivo de arreglar la solería de las “Casas Viejas del Cabildo”, se observó que algunas de las losas contenían por su parte inferior adornos e inscripciones; eran fragmentos decorativos del pórtico de la antigua Madraza —suficientes para reconstruirlo en su parte esencial—, que vinieron a ser propiedad de don Facundo Riaño, quien luego los cedió al Museo Arqueológico Provincial de Granada.

En el ya varias veces aludido trabajo de *Cuadernos de la Alhambra*, me ocupó con detalle de las inscripciones de esos fragmentos y de los versos esculpidos sobre la puerta y los muros del patio, así como de la estructura interior de la Madraza árabe, a base del llamado “Cuaderno” de los primeros intérpretes del Concejo granadino, quienes, por encargo de esta Corporación, trasladaron —con letras latinas— a mediados del siglo XVI, las principales inscripciones existentes en la Alhambra y en otros monumentos de la ciudad, entre ellos la Madraza³⁷.

Debido a los graves desperfectos producidos en el edificio desde que en 1858 lo había dejado el Ayuntamiento, éste se ocupó de su restauración en 1939 y, a propuesta del mismo y de la Universidad, conjuntamente, el inmueble fue adquirido por el Estado en 1942, con el propósito de instalar allí el recién creado “Instituto de

37 Sobre dicho “Cuaderno” y su misteriosa desaparición del Archivo del Ayuntamiento de Granada en tiempos del P. Juan de Echevarría, cfr. Darío Cabanelas, oím., *El morisco granadino Alonso del Castillo* (Granada, 1965), 25-27, 37-39 y 46-50.

los Reyes Católicos”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, proyecto que, al fin, no llegó a realizarse³⁸.

Tras los ya aludidos trabajos de saneamiento realizados en 1976, funcionaron allí dependencias del citado Consejo y de la Universidad de Granada, a la que posteriormente quedó adscrito el ahora llamado Palacio de la Madraza. Hemos de felicitarnos porque, después de las vicisitudes señaladas, el recuerdo de la antigua Madraza árabe, de tan relevante significación cultural en la Granada nazarí, se mantenga ahora vinculado a nuestra Universidad y que en el inmueble tenga también hoy su sede la Real Academia de Bellas Artes “Nuestra Señora de las Angustias”.

Darío Cabanelas, ofm.

38 Del edificio de la Madraza en época cristiana se ocupan, con mayor o menor extensión, los siguientes autores, entre otros de carácter similar que podrían agregarse: José y Manuel Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes* (Málaga, 1875), 113-114; Rafael Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de España*, 2ª ed. (Madrid, 1898), 338-341; Antonio Almagro Cárdenas, “Apuntes arqueológicos sobre la Madraza o Universidad árabe de Granada”, en Apéndice a su *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada* (Granada, 1879), 197-222; del mismo, “Almadraza o Universidad árabe”, en su *Museo granadino de antigüedades árabes* (Granada, 1886), 95-108; Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada* (Granada, 1892), 308-312; Antonio Gallego Burín, *Granada* (Madrid, 1961), 316-320; etc.

EN EL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DEL ESCULTOR GRANADINO PEDRO DE MENA

José Gestoso y Pérez, en su obra *Ensayo de un diccionario de lo artífices que florecieron en Sevilla*, en el tomo II publicado en 1900, da a conocer un bello documento referido a Zurbarán que quiero traer aquí para relacionarlo con esta celebración del tercer centenario de la muerte del escultor Pedro de Mena, acaecida en Málaga en 1688, aparte de las relaciones iconográficas y estilísticas entre los dos artistas. En él se hace referencia a la reclamación que Alonso Cano hace contra Francisco Zurbarán por la pintura que éste había hecho para la Merced de Sevilla y que había despertado, como bien recoge Paul Guinard, el entusiasmo de la ciudad, testimonio, por otra parte, evidente de la existencia de una minoría de entendidos que sabían apreciar las novedades. Como había ejecutado un crucifijo para el convento de San Pablo, de interés manifiesto, uno de los caballeros veinticuatro remite al cabildo una petición diciendo que, a la vista de tales obras, procedía *retener* en Sevilla al pintor, que radicaba en Llerena. Se pretendió con ello una captación para la pintura sevillana. El citado veinticuatro, que era D. Rodrigo Suárez, argumentó que “la pintura *no es el menor ornato de la República*, sino que por el contrario *constituye uno de los principales*, tanto para las iglesias como para las casas particulares... parece que nuestra ciudad debe hacer un esfuerzo, a fin de que Francisco Zurbarán quede a vivir aquí”. Para esto se proponía un salario o una subvención que le ayudara, haciéndole llegar a Zurbarán el mensaje de que si quisiera establecerse en Sevilla, la ciudad le favorecería y le ayudaría.

Así trabaja declarándose “maestro pintor de esta ciudad de Sevilla”. Todo esto, y la vigencia de las ordenanzas gremiales de 1527 hacen que Alonso Cano se dirija al cabildo solicitando que en el plazo de tres días Zurbarán, que no era “pintor examinado en Sevilla”, sufra examen. Zurbarán replica que había sido llamado de Llerena a Sevilla para pintar en los conventos de San Pablo y la Merced, haciéndole el honor de reconocer que era hombre “insigne” y que convenía se fijara en Sevilla para el ornamento de la ciudad... “Los pintores insisten en la necesidad del examen, pero éste no llegó a realizarse. En cambio, Zurbarán realiza, por encargo del cabildo, una Inmaculada Concepción, que valía por todo un examen. La presencia pública de esta obra era una respuesta evidente, que suplía toda prueba”.

Es significativo, pues, que ya en el siglo XVII, y en Andalucía, se considere a un artista como “hombre insigne” y a la pintura como “uno de los principales ornatos de la República”. Esto era en Sevilla y en el XVII. Granada y Málaga eran otra cosa.

Tres siglos después, tanto en 1928 —al celebrar el tercer centenario del nacimiento de Pedro de Mena— como ahora en 1988 en que se cumplen los tres siglos de su muerte, las ciudades de Málaga y Granada también vienen a considerar, a través de sus Reales Academias, como figura “insigne” a quien ya titularon como “su escultor”. Pero hay que señalar que, en el caso de Pedro de Mena, también fueron sus coetáneos los que, como a Zurbarán, le otorgaron elogiosos calificativos y honores, como los de “célebre andaluz”, “estatuario sin segundo”, y, como el extremeño, también fue llamado a su ciudad —Granada— desde Málaga, para que en ella trabajara, dejando igualmente, sin más previo examen, muestra de su valía en el bello conjunto del coro de la catedral malagueña, obra que pronto le dio el prestigio y consideración del artista más famoso de la ciudad, sin rivales y, al mismo tiempo, uno de los más destacados de la plástica barroca española.

Esta valoración social del artista en la España del Siglo de Oro —XVI y XVII— fue, ciertamente, un hecho general, aunque aquí,

más que en otros sitios, fue una auténtica batalla de superación, porque, como el profesor Martín González recoge, en su obra *El artista en la sociedad española del XVII*, "Si ya el éxito se alcanzó en el siglo XVI en Italia, todavía la España del siglo siguiente continuó manteniendo la estructura del artesano". Y si esta consideración de artesano se logró superar en pintura por el propio protagonismo del artista, recuérdese el caso del Greco, como bien comenta Julián Gallego, en su obra *El pintor de artesano a artista*, fue aún más difícil y lento en el caso de los escultores, principalmente debido a la mayor complejidad que la propia práctica de este arte imponía, de siempre más cercano al trabajo mecánico. Sin duda que si la Cruz de Santiago sobre el pecho de Velázquez escandalizó a muchos caballeros, más aún lo hubiera hecho en el caso de un Montañés, de un Gregorio Hernández o nuestro Pedro de Mena, que, aunque lo intentó, paradójicamente no llegó ni a ser nombrado "escultor del rey", honor que si llegará a conseguir su paisano y condiscípulo José de Mora y más tarde la Roldana.

Todos ellos, para su época, estaban descartados de esa gloria por trabajar por contrato, y más aún por poseer "público obrador" que, en la mayoría de los casos, eran "talleres familiares", compuestos de aprendices y oficiales, auténticas escalas jurídico-laborales, reguladas por pruebas, exámenes y contratos de aprendizaje.

Pero, si el reconocimiento social le era negado a nuestros escultores imagineros a esas instancias de considerarlos caballeros de la nobleza o con títulos de ella, no fue así el nivel de fama popular. El destino más frecuente de sus obras, en iglesias, cofradías, hermandades y conventos, para recibir culto en ellos, les hizo disfrutar de una gran fama popular, aunque no siempre esta clientela remunerara su trabajo con cantidades importantes, sino muy al contrario.

Tampoco la historia, en especial a partir del academicismo neoclásico, hizo justicia con nuestros imagineros, antes bien les fue negada incluso la propia dignidad de lo artístico, señalándole

negativamente, tanto por su condición de escultura policromada, como por su carácter popular y, por ello, poco culto y elevado. Sin embargo, y paradójicamente, es la imaginería uno de los capítulos que el arte español aporta con mayor singularidad al conjunto del arte europeo. Sin lugar a dudas, es nuestra escultura barroca policromada, fundamentalmente tallada en madera, junto a nuestro arte hispanomusulmán, o el plateresco, estilos y formas artísticas singulares frente al resto del arte europeo y, por ello, altamente representativos de nuestra personalidad histórica y valiosos documentos de la interpretación que se hizo de los fenómenos culturales, tanto medievales como de la Edad Moderna.

Y es que, como afirmó Gallego Burín, en su libro sobre *José de Mora*, las varias y complejas influencias a las que, históricamente, España ha estado sometida, y muy especialmente las ejercidas sobre ella desde los comienzos de la Edad Media, bien distintas de las que modelaban el pensamiento y las actividades del resto de Europa, marcan, con previo y especial matiz, las expresiones españolas del arte que, acusadas así, con notas propias y distintas, constituyen, como ya hemos apuntado, a veces y en algunos aspectos, grupos de originalidad inconfundible.

Para nuestra cerámica, por ejemplo, hay un instante en que sus manifestaciones son las más nuevas y personales, comparadas con las pobres y mezquinas europeas del medievo; y esta misma personalidad destaca en arquitectura, con arte tan propio y tan característico como el del ladrillo mudéjar, que no cabe confundir ni entroncar con ningún otro más allá de los Pirineos. No en balde nuestras costas habían estado abiertas al acceso de múltiples pueblos y razas, alguno de las cuales, tan distinto de todo lo europeo, dejó sentir en nuestro país —y más aún en Andalucía— más intensa y persistentemente el influjo de su sensibilidad y de su arte. Y estas mismas circunstancias contribuyeron a desarrollar en nosotros un innato sentimiento de individualidad e independencia que bien se refleja, para bien o para mal, en nuestra historia. Las páginas de esa historia pudiera decirse que, como las de la Iliada, se nutren de las hazañas y aventuras de los héroes y de los dioses.

Como uno de los frutos más reales de estas constantes españolas se ofrece nuestra escultura religiosa policromada, arte tan esencialmente nacional que difícilmente encontramos en otro pueblo. En conjunto, habrá que considerarlo como la expresión más espontánea y vigorosa del sentimiento popular. Y ese sentimiento popular, por virtud de la lucha de los siglos, por la exaltación religiosa que esa misma lucha origina y por el apartamiento de España de los grandes movimientos históricos que ocasiona la Reforma Protestante, mantiene uniforme, con persistencia inusitada, lejos de toda transformación y nunca propicio a admitir modificaciones esenciales de su modo, que desvirtuen la continuidad de su tradición en lo religioso y popular, en parte sentido y también en parte como verdadera cultura dirigida.

Se explica así que, mientras en Europa la escultura policromada es cosa que con el Renacimiento casi desaparece, en España, en cambio, constituye un ciclo completo que, al margen de todo otro gran movimiento, sostiene su ritmo en el tiempo y perfila su personalidad con tal firmeza que forma capítulo particular en la Historia del Arte.

Tras lo medieval, España, encerrada en su concha, no podía recibir en pleno rostro el aire nuevo del Renacimiento. Gómez Moreno afirma que el español nunca sintió con hondura lo clásico, y nunca llegó a ser aquí el estilo renacentista una eclosión nacional de un movimiento aceptado con plenitud y madurez. En el propio Renacimiento los recursos que la policromía proporciona a la talla, facilitan al español la expresión de sus sentimientos más escondidos, y así, en una rápida e ininterrumpida evolución, desarrolla a su amparo un arte que condensa los trazos enérgicos de su personalidad inconfundida. Berruguete, Gaspar Becerra, Siloe, Juni llevan hasta Gregorio Hernández, Martínez Montañés, Alonso Cano... ya en el siglo XVII, la policromía de la escultura como el mejor recurso expresivo para materializar la naturaleza del propio sentimiento autóctono y popular.

Y en Andalucía, Granada, foco de novedades impuestas a una truncada tradición medieval, ofrecerá en las obras de Siloe, Pes-

quera y, después, en el gran retablo de San Jerónimo, el germen que el alcalaíno Pablo de Rojas evolucionará como el principio de las dos grandes escuelas barrocas de escultura: la propia de Granada y la de Sevilla.

Y así, para llegar al momento y ambiente en el que se forme el taller del que surgirá nuestro Pedro de Mena, hay que pasar por un interregno que en Granada es testigo de un proceso decadente en el que se van apagando las luces pretéritas, sin que apenas surjan fuerzas con vigor para avivarlas. Tan sólo una obra de empeño representa en esos años valor original y distinguido. Nos referimos al Apostolado de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, hecho en torno a 1614, posiblemente con la participación de Martín de Aranda, Gaviria y también Alonso de Mena, padre y primer maestro de nuestro artista. La obra tiene un gran valor por ser, como es, la primera de emancipación clasicista, superior en originalidad a las de Montañés y muy por encima de lo que, por aquel entonces, se hacía en el resto de Andalucía.

Como Gallego Burín recoge, -en su trabajo sobre *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena*, Sevilla 1952 y del que tomamos estas notas biográficas- la procedencia de este Mena hay que buscarla en Granada desde mediados del XVI, en una familia de impresores que absorbe, durante casi una centuria, la actividad de las prensas granadinas que, en 1558, fecha sus primeras ediciones en el taller que tenía frente a los Hospitales del Corpus Christi y luego junto al convento de San Francisco.

Hugo de Mena, el primero que de ella conocemos, es —después de los alemanes de Sevilla que en Granada introducen la imprenta, y aparte los trabajos de comienzos del siglo de Juan Varela de Salamanca y Andrés de Burgos— el impresor más antiguo de Granada y el primero que allí funda taller y encabeza una dinastía en este arte. Continuador del taller de Hugo fue su hijo Sebastián, también editor. De esta familia de artesanos impresores, cuyo taller recoge toda la producción literaria de Granada, y oriunda de Noblejas,

en el arzobispado de Toledo, procede Alonso de Mena, cuyo padre, Pedro, abuelo de nuestro Pedro de Mena, debió ser hijo del Sebastián de Mena ya citado.

Nació el padre de nuestro artista en 1587, siendo su madre Luisa de Escalante, granadina también e hija de humildes tejedores de seda, con lo que, una vez más, se repite la frecuente unión entre familias de artistas y artesanos. Tal como apunta su biógrafo, y a juzgar por su relaciones posteriores, la niñez de Alonso debió discurrir dentro del círculo de artistas que, por aquellos años, trabajaban en el palacio de Carlos V, pues uno de ellos, Diego de la Oliva, estaba casado con su tía Isabel de Mena, circunstancia que explica sus primeros contactos con este ambiente y, en especial, con Pablo de Rojas, familia de los Raxis que vinieron de Alcalá la Real, y con Gaviria y Aranda. No está muy clara aún la importancia que para su formación tuvo su contrato de aprendizaje con Andrés de Ocampo, firmado en Sevilla en 1604, ya que, o no debió cumplirse en su totalidad, o sólo residió pocos años en Sevilla, dado que en 1610 Aranda declara haberlo tratado y conocido desde que tenía diez años de edad y siempre en Granada, sin salir de ella, en la parroquia del Salvador. Estilísticamente son muy interesantes las relaciones que se aprecian entre las esculturas del cordobés Juan de Mesa y las de este Alonso de Mena que, a su vez —por ejemplo en los Cristos y Ecce Homos— nos recuerda los tipos creados por los hermanos García. Alonso de Mena casó dos veces, la primera con Dña. María de Berganza, en 1610, hija del cantero Antonio del Castillo, teniendo su taller en la parroquia de San Gil, en la calle de los Hospitales. Enviudó en 1619, en octubre, y en diciembre volvió a casarse, ahora con Dña. Juana de Mendrano y Cabrera, natural de Granada y con ciertas propiedades en Adra (Almería). Por ser ella también viuda —hacia tan sólo mes y medio— la boda hubo de realizarse en el mayor secreto. Hacia 1626 la familia se traslada a la parroquia de Santiago, habiéndole nacido antes tres hijos. Ya en el nuevo domicilio nació y se bautizó, el 20 de agosto de 1628, el cuarto hijo, el que sería el famoso y hoy conmemorado escultor, Pedro de Mena y Medrano.

La infancia de Pedro debió desarrollarse en el ambiente del taller más importante de Granada, donde trabajarían y colaborarían Aranda y Gaviria. Allí se hicieron las más importantes obras del momento, tales como el Apostolado de la Catedral granadina, la Virgen de Belén para el convento de la Merced, el Crucificado de Carcabuey, restauraciones importantes como la del Pilar de Carlos V y la fuente de los Leones de la Alhambra, el monumento a la Virgen Inmaculada del Triunfo, y los relicarios de la Capilla Real. En algunas obras bien podemos suponer la posible intervención del joven Pedro como aprendiz, sobre todo en las más tardías, como en las esculturas para la iglesia de Santa María de la Alhambra, o en el famoso Santiago de la Catedral, hecho en 1640 cuando contaba doce años, sobre todo si pensamos en la edad a la que se solían contratar los aprendizajes.

Alonso de Mena muere el 4 de septiembre de 1646, siendo enterrado en el Hospital del Corpus Christi, cerca de donde él había tenido su taller. Su segunda mujer, madre de Pedro, había fallecido en Adra, en 1638, cuando Pedro sólo contaba diez años, volviéndose a casar Alonso de Mena con su sobrina Francisca de Riaza, prima y madrastra, pues, de nuestro artista.

Los rasgos humanos de Alonso de Mena predicen, en cierto modo, algunos de los que, después, serán personificados por su hijo. Fue hombre de naturaleza apasionada y vigorosa, multiplicada en los once hijos que le vivieron —tuvo tres más que murieron casi al nacer— coincidente así en los catorce hijos que también tuvo Pedro de Mena. Profesó gran apego al matrimonio en el que reincide sin pausas, revelando un gran amor a la familia y al hogar, amor que extiende a su taller, en el que viven y conviven numerosos parientes suyos. Alonso de Mena es, como Gallego Burín afirma, *un típico español de su tiempo*, con un sentido patriarcal de la vida, acogedor y generoso, y, sobre todo, *un católico a machamartillo*, como lo prueban sus relaciones con severos preladados, como Fray Pedro González y D. Felipe de Tassis, la preparación espiritual a la que se entrega cuando labraba sus Crucificados, la profesión elegida por sus hijos, Alonso, que ingresó en la

Compañía de Jesús (camino que también seguirá el hijo mayor de Pedro de Mena, llamado también Alonso), José, que será sacerdote y luego Capellán de los Reyes Católicos, coincidencia, ésta, que se cumple también con el hijo de Pedro, asimismo llamado José, que obtuvo el nombramiento de Capellán Real —éste bien documentado por el P. Llordén, mientras que Gallego sólo lo afirma— y por fin nuestro artista, como ya sabemos, también ejemplar típico del español devoto del siglo XVII.

Junto a este ambiente familiar en el que vivió Pedro, hay que puntualizar que Alonso, formado a su vez en el ambiente artístico de finales del XVI, que en Granada, pese a la decadencia, aún tenía el alto tono de su egregia tradición, y en contacto, asimismo, con el brillante movimiento literario de la ciudad a través de sus parientes los impresores, Mena fue uno de los artistas de espíritu más cultivado de su tiempo. Su amistad con el gongorino y arisco canónigo D. Pedro Soto de Rojas, cuyo *Paraiso cerrado para muchos y abierto para pocos* decoró con alguna obra suya, entre las muy selectas que en él figuraban, prueba la estima en que tenía su persona y su arte aquel recogido grupo literario que encabezaba Soto y los hermanos Trillo y Figueroa.

Así, en este ambiente culto se formó nuestro Pedro de Mena y en él vivió hasta la muerte de su padre, teniéndose que hacer cargo de la dirección del taller al que ya se habían incorporado los Moras. No se han encontrado los documentos referidos al examen como escultor de Pedro de Mena, si es que lo hubo, ya que la rigidez de estos requisitos gremiales cambiaba mucho de una ciudad a otra.

Por otra parte, el aprendizaje del oficio de larga duración se protocoliza en contrato temporal de naturaleza laboral, como el que después, ya en Málaga, el mismo Pedro de Mena firma el tres de septiembre de 1671 y que fue publicado por el P. Llordén en su obra sobre *Escultores y entalladores malagueños, Ensayo histórico documental*, Avila, 1960. Es un contrato de un aprendiz que ingresa en su taller para que el maestro le enseñe su oficio de escultor.

Está redactado por Miguel de Perea, vecino de Málaga, padre de Agustín Perea, de edad de trece años, quien pone a su hijo al arte de la escultura con Pedro de Mena “por tiempo de ocho años, que han de comenzar a correr y contarse desde el 1 de este mes, en los cuales lo ha de tener en su casa, dándole tan solamente de comer y curar sus enfermedades tiempo de quince días, como no sean contagiosas, porque todo lo demás ha de correr por cuenta del otorgante y en dicho tiempo, siendo cumplido, le ha de dar enseñado el dicho arte de escultura bien y cumplidamente de forma que pueda trabajar por oficial en casa de otro cualquiera artífice que lo acabe de enseñar... asistirá en casa de dicho Pedro de Mena el tiempo de ocho años, y no se irá, ni ausentará, y si se fuere o ausentase lo traerá a su costa; las faltas que hiciere por enfermedad y ausencia las cumplirá a fin de tiempo... y el dicho Pedro de Mena, vecino de esta ciudad y artífice de la escultura... acepta por esta escritura todo lo que en ella se contiene y se obliga a enseñar al dicho Agustín de Perea el dicho arte, todo lo que se comprendiese en él, bien y cumplidamente en el dicho tiempo de ocho años y asimismo se obliga de darle vestido nuevo de estameña y ferreuelo, medias, zapatos, dos camisas, dos valonas y sombrero, todo nuevo, esto además de vestido ordinario que tuviere, donde no, que el otorgante le pueda ejecutar por lo que costare”.

Sabemos que no era necesario extender este tipo de contratos cuando se trataba —como en el caso de Alonso de Mena y Pedro— de un hijo, o incluso de un pariente cercano, ya que la incorporación del aprendiz al domicilio del maestro era por familia natural. Pero, si Pedro de Mena no firmó su contrato de aprendizaje con su propio padre, es muy curioso recordar el diferente nivel de relación de maestro y discípulo que se establece entre Alonso Cano y el propio Pedro de Mena en 1652, fecha en la que el maestro regresa a Granada. Contaba Pedro 24 años, edad a la que ya estaría formado como oficial de escultura, conociendo a la perfección las técnicas de trabajo y del oficio; y así nos consta que ya había contratado trabajos como maestro de escultura. La fama de Cano haría muy diferente esta relación. Sobre ello, Palomino nos dice que “Pedro de Mena vino a Granada a trabajar con Alonso Cano, a servirle como el más humilde siervo y discípulo”.

Sobre este punto, merece la pena opinar que Pedro de Mena había contraído matrimonio en 1647, es decir cinco años antes de la llegada de Cano, que fue en 1652, fecha en la que ya el matrimonio había tenido tres hijos. Su situación no era la de un meritorio. Pensamos que Cano, que no montó taller, dirigía ocasionalmente los encargos por él contratados o proyectados -incluidos retablos y esculturas de gran tamaño, como los del convento del Angel- en el propio taller de Pedro de Mena.

Tendríamos así dos tipos de relaciones muy diferentes, maestro-aprendiz y maestro-discípulo. Del taller tradicional de Alonso de Mena, figura consagrada en nuestra España del XVII como "crisol del arte", donde se convivía y se trabajaba, se aprendía y se producía, y que en la mayoría de los casos era también hogar, pasando a ser una misma unidad el taller y la vivienda, Mena pasó a ser discípulo dirigido por el gran artista Cano, pero con otra relación.

Su primer aprendizaje discurrió en el ámbito familiar, transmitiéndose —como fue tan frecuente en los artistas del siglo XVII— el oficio y el arte de padres a hijos, y en los que abundaban los matrimonios entre familias de artistas como gran vínculo para afianzar los talleres. De ahí el parentesco de los Menas, los Moras y los Roldánes.

De la institución colectiva, a la que después volvería en Málaga al montar su taller, Mena pasó con una relación personal de seguidor, ya que Cano en todo, y más en escultura que en pintura, pasaría a lo autográfico y se alejaría de lo artesanal. La misma frecuencia y número de obras producidas hacen deducir la variación de práctica artística realizada entre el caso de Alonso de Mena y el de su hijo Pedro, no siendo sólo este análisis referido a la escultura, ya que otros talleres, tales como el de Zurbarán o Vicente Carducho, nos llevarían también a esa producción de taller a la que después Mena, en Málaga, a partir de 1658 en su trabajo del coro practicara. Repitiendo así los clásicos casos de los talleres de Gregorio Hernández en Castilla o de Martínez Montañés en Sevilla, por citar dos casos claves.

El caso de la llegada a Málaga de Pedro de Mena desde Granada en 1658, viviendo aún Cano y para realizar una de las obras más importantes que por aquellas fechas estaban por hacer en Andalucía, nos plantea interesantes problemas que nos llevan a considerar la frecuencia de fórmulas de contrato, estipulaciones jurídicas, técnicas y económicas.

Aunque, ciertamente, los documentos nada afirman, es más que probable que la intervención de Cano, directa o indirectamente, estuviera presente. Y encaja bien con las circunstancias personales del nuevo racionero de la Catedral de Granada, que ante todo lo vemos como más inclinado a la práctica de la pintura que a la de la escultura y en la cantidad y trabajo que el coro exigía. Incluso nos parece ésta mayor razón que el ya tantas veces repetido problemas de presupuesto. Para mí fue Cano quien recomendó al obispo, D. Diego Martínez de Zarzosa, antes de la muerte de este acaecida en Coín el 4 de Junio de 1658, que la obra la podía hacer con éxito el escultor Pedro de Mena, a la sazón con 30 años, frente a los 57 del racionero. Y abunda en este sentido el carácter estilístico, claramente de Cano, tanto de la figura del S. Lucas, como la del S. Marcos, aparte de los cuarenta tableros o esculturas que ya en estilo de Mena realizó el artista en Málaga en el plazo estipulado de dos años.

No pretendo ahora plantearme el problema estilístico de la obra de Mena en el coro, ni tampoco dilucidar sobre el número -no resuelto con claridad- de esculturas contratadas por Mena, sino simplemente quiero preguntarme sobre el significado que puede tener el tratamiento que los documentos, actas capitulares y escrituras públicas dan a Pedro de Mena, a la hora de contratar esta obra de tan gran envergadura, y cuestionarme si realmente, sin la recomendación de Cano, Mena hubiera sido el elegido.

En acta de 15 de julio de 1658 se lee: "El Sr. Deán propuso como Pedro de Mena *maestro de escultura*, que vino de Granada de llamamiento del Sr. Obispo, que este en el cielo a acabar la

sillería del coro...” En el memorial el artista se obliga, aparte de a no recibir nada más que la necesaria ayuda de ensamblar los tablones de madera, a presentar los modelos antes que se ejecuten en la madera, para que en el modo si los dichos señores Dean y Cabildo o su obrero mayor gustan de quitar o poner lo hagan”; fórmula, ésta, que aunque corriente, se nos hace difícil que fuese aceptada por un artista de la fama y temperamento de Cano.

El éxito de Mena en el coro, no sólo por la obra hecha, sino por haber sido elegido para realizarla, hace que el artista —ya independiente de la protección de Cano y también de la sombra que su importancia hacía, y destacado como principal artista en Málaga— vaya alcanzando fama y prestigio. Los restantes encargos que recibe para Málaga y después para Granada y otros lugares de España hacen, junto a su condición y conducta personal —tal como vimos que ocurrió en el caso de su padre— que Mena, aún con una biografía vulgar y clásica para un artista de prestigio, destaque e incluso consiga distinciones meritorias y nombramientos singulares, si bien muy por debajo de la popularidad que su arte había conseguido.

Es muy significativo que, aún antes de terminar el coro, el artista reciba encargos casi de la misma importancia económica, como fue el retablo que contrató con las religiosas carmelitas de Málaga, por un importe de 30.000 reales, en 1659, según da a conocer el P. Llordén.

Este prestigio y sus obras, aparte de otras razones que desconocemos, hacen que Mena salga de Málaga y viaje a la corte. La literatura histórico-artística —partiendo de Palomino, siguiendo por Ceán y completando con los propios textos de los testamentos— aclara que Mena trabajó para D. Juan de Austria y para el Príncipe Doria, así como para iglesias, monasterios y conventos de Madrid, Toledo y otros lugares de Castilla.

En torno a estos hechos se sitúa el nombramiento que el 7 de mayo de 1663 le hizo el Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo. La

abundancia de escultura de temas religiosos y la menor producción de escultura de temas profanos, hizo poco frecuente los nombramientos de escultores reales, frente a los de pintores. Si José de Mora —condiscípulo de Mena— lo logró, éste sólo alcanzó ser nombrado “maestro mayor de escultura” de la Catedral de Toledo. Según recoge Zarco del Valle, en su obra *Documentos de la Catedral de Toledo*, publicada en Madrid en 1916, y en sus *Datos documentales para la historia del arte español*, Madrid 1916, en la página 376 se dice: “Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbítero, cardenal de la Santa Iglesia, está vaco el dicho oficio... confiando en la habilidad y suficiencia, aventajado arte y primor que concurren en vos Pedro de Mena y Medrano, por la presente os hacemos gracia, y os nombramos por maestro mayor de escultura”. Es lógico pensar —como lo hace el profesor Martín González— que el Cardenal, con el indicado nombramiento, quiso establecer permanentemente al escultor en Toledo.

Tras esta salida y estancia en la corte, donde confirmará su condición de excelente escultor imaginero, con obras como el S. Francisco de la Catedral de Toledo, o la Magdalena penitente, o los bustos de las Descalzas Reales de Madrid, y otras tantas para la Catedral de Córdoba y de Granada, la biografía de Mena vuelve a ese cauce monótono y sin contrastes, propia del español del s. XVII. Su religiosidad intensa y practicada en fundaciones y mandas de misas por sus almas y las de sus padres y demás familias, indicadas hasta la reiteración en sus testamentos, las circunstancias de que sus tres hijas fuesen religiosas de la orden del Cister y que sus dos hijos fuesen también religiosos —uno jesuita y el otro Capellán Real en Granada— nos perfilan otro de los rasgos de este hombre que vivió ciertamente lo religioso, no con superficialidad y beatería, sino como fue frecuente y propio de aquellos españoles contrarresformistas de la España del XVII.

Sobre este tema, y tras analizar las opiniones que la religiosidad de Mena merecieron a Orueta, el P. Llordén concluye: “Una sola debe quedar en pie: su bien conquistada fama de hombre íntegro, de cristiano auténtico, de católico práctico y de religiosi-

dad a toda prueba”, afirmaciones que comparten el profesor Orozco Díaz y M^{te} Elena Gómez Moreno al deducir que sus propios éxitos en las representaciones de sus santos ascetas y místicos materializaban sus propias convicciones de profundo creyente y de asiduo meditador de la vida espiritual y frecuente lector de nuestra literatura mística, como las meditaciones sobre la Pasión de Cristo de un Fray Luis de Granada, o de los ejercicios espirituales de S. Ignacio de Loyola, textos que, para los imagineros y pintores de temas religiosos, fueron tan frecuentes como el uso del grabado y estampas iconográficas.

En este sentido —y también referidas a la personalidad del Pedro de Mena religioso— son acertadas las palabras de Emilio Orozco Díaz cuando, describiendo el S. Pedro de Alcántara de Montilla, afirma “No es posible pensar ante este S. Pedro de Alcántara, en un Pedro de Mena trabajando únicamente como artista, indiferente a las aspiraciones de su alma religiosa, pensando sólo en los primores de la técnica, en la perfección artística. Aunque ya por sí misma esa actitud de buscar con sinceridad y esfuerzo la perfección y la fidelidad al objeto que se siente como criatura de Dios suponga un fondo de auténtica religiosidad, creo que en este caso —como en muchas de sus imágenes— hay una proyección de la personal devoción y religiosidad del artista; un sentir en sí mismo el espíritu del asceta y el místico que se quiere reflejar y hacer vivir en la imagen”.

Este ambiente y profundidad espiritual, por íntima y profunda inclinación de su alma devota, el artista lo vivió en sí mismo como suprema aspiración o ideal. “Mena logró expresar, a través de sus imágenes, un sentimiento colectivo del alma ascético-mística que alentaba la vida religiosa española de su tiempo, pero no lo expresó en la abstracción y vaguedad de tipos humanos ideales, sino con el más vigoroso sentido individualizador y concreto”.

Otra versión de esa misma religiosidad que practicaron en vida Pedro de Mena y su mujer, Catalina de Victoria y Urquijo, nos la dan sus distintos testamentos —1666, 1675, 1679— que de común

acuerdo otorgaron. Aparte de las frases rituales y comunes para este tipo de documentos y época, impresionan las concretas declaraciones de creencias y profesiones de fe, junto a otras figuras que, lejos de ser retóricas, son verdaderas confesiones de fe profunda y cristiana. Frecuentes para aquella España del XVII serían los rituales y ceremonias que con insistida puntualización se describen en estos documentos, especificando detalle por detalle, cómo deseaban que se realizaran sus funerales y enterramientos.

Esta condición y talante, sin duda, fue la que correspondería al Pedro de Mena que es nombrado familiar del Santo Oficio, y así nos lo comunica él mismo, tal y como recoge el P. Llordén, en una carta de poder, fechada en 28 de junio de 1678. Fue frecuente entre artistas estos nombramientos que en especial se justificaban por sus intervenciones en vigilar que las representaciones artístico-religiosas cumplieran las normas de ortodoxia y debida compostura, como objetos de culto y así evitar los errores de doctrina en lo representado.

Junto a estos perfiles del Mena devoto y hombre religioso, nos aparece también el otro perfil que completa la figura del español asimismo con prestigio en lo social a pesar de ser artista. Es también el P. Llordén el que fija documentalmente su nombramiento como teniente de alcaide de la Alcazaba. El citado investigador da a conocer la escritura de nombramiento como teniente de alcaide de la alcazaba, fechada en 23 de agosto de 1679. Era alcaide perpetuo de la Fortaleza el Excmo. Sr. D. Rodrigo Manuel Fernández Manrique de Lara, conde de Aguila y Frigiliana, señor de los Cameros, y teniente alcaide D. Antonio Manrique de Lara, caballero de Santiago, ante quien prestó juramento de fidelidad Pedro de Mena de la siguiente manera que el documento describe: “Estando Don Antonio Manrique de Lara sentado en una silla y Don Pedro de Mena la rodilla en tierra, inclinado ante su merced, descubierta la cabeza, puso sus dos manos juntas entre las de dicho señor y éste le dijo: “Don Pedro de Mena ¿juráis y prometéis una, dos y tres veces, según fuero y costumbre de España, que, como bueno y leal vasallo de vuestro rey señor, usaréis bien y fielmente del

nombramiento de teniente del castillo y Fortaleza de Gibralfaro y lo guardaréis y defenderéis por el tiempo de dicho nombramiento en paz y en guerra, obedeciendo y cumpliendo las órdenes que se os dieren por su Majestad y señores de su consejo de guerra y la tendréis a su disposición, guardando asimismo las que S. E. en su real nombre, y de su teniente de la Alcazaba, os diere, y cumpliendo todas las demás de vuestra obligación, que por razón de dicho cargo debéis cumplir y obedecer bajo las penas en que incurren los que quebrantan dichos juramentos y pleitos homenajes? Repetido por tres veces consecutivas también Pedro de Mena juró y prometió, una, dos y tres veces, lo cumpliría según fuero de España, y dicho esto se levantó del suelo, dándosele el parabién". Así pública y solemnemente, de acuerdo con el ritual, Pedro de Mena tomó posesión de su cargo, con el que acrecentaba ciertamente su ya reconocido prestigio de Señor importante en la ciudad.

Tras esta vida, en la que alcanzó fama, prestigio y posición económica desahogada, Mena —sin una biografía contrastada de bruscos y fuertes sucesos, en todo o en mucho diferente a la de su maestro Alonso Cano— muere en su casa de Málaga, el 13 de octubre de 1688, celebrándose su entierro con la pompa y solemnidad que él en vida había solicitado, enterrándosele en la iglesia del Cister, tal y como consta en el libro de defunciones de la parroquia del Sagrario. Destruída esta iglesia, se trasladaron sus restos a la de los jesuitas en la calle Compañía, donde una sencilla lápida lo recuerda.

Domingo Sánchez-Mesa Martín.

INCURSION POR LOS REINOS DE LA MUJER

Excelentísimos e Ilustrísimos señores,
Señoras,
Señores:

Es un tiempo casi perdido en el tiempo. Es acaso Abril, cuando aún quedan ciertos rastros de nieve por las umbrías. Ha adelantado su caballo. La gente que le sigue respeta la distancia. Ahora el caballero olvida las armas, la sangre, el mando, la caza, los amores. Los alcores verdean. Es húmedo y feraz el país del caballero. Desde aquí arriba, de pronto, se ha divisado la mar cercana. El rostro del caballero desafía al viento marino. Los ojos del caballero miran el brumoso horizonte: sabe que allí enfrente está la nada, o el misterio: *finis terrae*. No sabe el caballero que es el Homero de Occidente. Se ha detenido de cara a la mar. Se olvida de la guerra, de la corte. cierra los ojos y va pensando, lentamente, un poema -¡Oh maravilla en la circunstancia de tiempo histórico por el que corre su vida!- a la pura nada:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'dautra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobaszt en durmen
sus un chivau

(Haré un poema de la pura nada./No tratará de mí ni de otra gente./No celebrará amor ni juventud/ni cosa alguna,/sino que fue compuesto durmiendo/sobre un caballo).

Probablemente será esta canción una de las más hermosas de toda la vieja lírica trovadoresca. Aquel fondo de maravilla e irrealidad que guarda el horizonte océano ha penetrado las estrofas en las que comienza la poesía occidental.

Sigue el caballero cabalgando incansable los anchos campos de su país; y aún otros lejanos, donde se ejercita la eficacia de su espada y el fino filo de su “esprit”. No desvelemos todavía su rostro. Nos esperará. Volveremos a él, pues guarda la clave de hechos que nos interesan.

He contado recientemente -”Nota Fotográfica” del libro Iconografía Marina en la Catedral de Granada, con texto de Juan Alfonso García y fotografías de Fernando Morales- cómo, tomado por sorpresa y para satisfacer una solicitud de mi amigo y colega de Academia, el Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, Juan Alfonso García, me introduje en un ámbito sagrado donde el culto a la Señora incendia sus presencias con altos significados trascendentes. No empleo aquí la palabra trascendente en un sentido estrictamente religioso, sino en un sentido lato: lo que se dice de aquello que no resulta del juego natural de una cierta clase de seres o de acciones, sino que supone la intervención de un principio exterior y superior a éstos. De manera que englobo a priori un amplio conjunto de hechos: religiosos, estéticos, históricos y sociológicos. Deseaba Juan Alfonso García recopilar fotográficamente, si no toda, la parte más significativa del acervo artístico que componen en la Catedral las imágenes de María. Bien es sabido que la Catedral de Granada surge ya como proyecto mariano cuando se encarga a Diego de Siloe, en 1528, la traza del edificio; y que tal destino se confirma y robustece en forma magistral a partir del momento en que es encomendada a Alonso Cano, en 1652, la serie de siete grandes lienzos que habrían de ornar la Capilla Mayor. A mayor abundamiento, las nuevas aportaciones de Cano, junto a las de

otros numerosos artistas de épocas diversas, reafirman el destino advocacional de la Catedral de Granada.

Aparte de mi gustoso deber de amistad hacia el Maestro de Capilla, debo advertir reiterativamente que, como fotógrafo, sólo me acerco a los temas cuya entidad sobrepasa el que podría decirse aspecto puramente fotográfico. Y debo desde el primer momento señalar que las aportaciones artísticas de Alonso Cano aparecieron a mi vista como un puro acto de trascendencia. Quiero decir que en Cano encontré la formulación de lo hondo y significativo del arte, aquéllos que surgen enlazados con los arquetipos universales y, de alguna manera, con la profundidad rabiosamente vital, espontánea, de lo humano consciente/subconsciente. Deseo con esto marcar las diferencias que, desde mi punto de vista, distinguen el arte, de la artísticidad y, por supuesto, de la artesanía. Sin pretender el establecimiento de casuística alguna, ni catalogar artistas, intento, no obstante, puntualizar mi pensamiento con un ejemplo plástico, y corro a sabiendas el riesgo de quien plantea ejemplos. Señoreando el retablo de Francisco Hurtado Izquierdo, aparece una grande y muy alabada imagen de bulto, debida a Mena, que representa al Apóstol Santiago en trance de acometer a los infieles, espada en mano. En el viejo mito de la guerra, cruzan los campos de batalla de todos los pueblos, a través de los tiempos sin fecha, guerreros/héroes que personifican vívidos deseos de violencia, fortuna y muerte. Deseos más o menos logrados, tantas veces ocultos, inconfesados e insatisfechos de los hombres. Pues bien, si Cano consigue rotundamente corporeizar el arquetípico polisémico de la Mujer, pienso que Mena no lo logra en el caso del arquetipo del guerrero (sagrado o mágico) que capitanea huestes hacia la victoria, a través de la muerte. Acepto, obviamente, que la obra de Mena se catalogue en los libros de arte; mas entiendo que tal obra no funciona con aquella virtud de trascendencia que evocaba antes. Por el contrario, la trascendencia arquetípica de las figuras marianas de Cano me conducen, no sólo a las afirmaciones que propongo, sino, y esto es lo que más me interesa, a los grandes fenómenos ocultos, a las grandes corrientes soterradas, a las intensas causas eficientes que, incidiendo sobre la historia del hombre, revela el arte de pura creación, frente a la alicortada potencia del arte mimético.

Si los personajes humanos de las vírgenes de Murillo parecen mozas garridas que, posando para el pintor, se deleitan en la reconstrucción de sus fantasías interiores, los de las de Cano se concretan en cierta mujer que vive el destino trágico de una trascendencia vital. Aunque con variaciones de rostro, el personaje de Cano es, no obstante, como la fija y unitaria presencia de una predestinación fatal o necesaria, vivida en instantes diversos de su acontecer fluyente. María es en Cano esa mujer elegida, diríase que la Mujer, a quien la conciencia de la dignidad, del dolor futuro, de la gozosa satisfacción recóndita, de la misión ineludible eleva, desde la anécdota de una vida aislada o singular, hasta la generalidad profunda de un arquetipo femenino.

Las Vírgenes de Cano, en consecuencia, no aceptan los cerrados ambientes museales. La potencialidad de su radiación requiere entornos abiertos y ámbitos propicios. El dulce intimismo de la Encarnación, el sereno beneplácito asuncionista de la gloria final o la "impenetrable soledad" de la Inmaculada trasminan por mil galerías perfumadas el espacio ciclópeo del cimborrio catedrático; y aquella otra Inmaculada del oratorio del Cabildo no recata, en el serenado y recoleto aire del recinto, la soberbia majestad de su irrevocable destino. Por eso, los enclaustramientos que la seguridad museística imponen a la llamada Virgen de Belén y a la Inmaculada de la Sacristía, destruyen casi la totalidad del encanto o magia superpuestos a la perfección intrínseca del objeto artístico, artificialmente mostrado. Y precisamente por eso, cuando debí fotografiar estas imágenes me negué a hacerlo en la falsedad de sus encierros: busqué para ellas unos ámbitos que liberasen e hicieran discurrir sus influencias, efluvios y mensajes. Para la niña Inmaculada de la Sacristía, en la que reaparece y se sublima, como acertadamente sugiere mi colega académico el Maestro de Capilla, una futura/presente maternidad, busqué, en contrapunto justificativo de su honda tristeza, la lejana y difusa, como imaginada, presencia de Jesús crucificado. Y para la Virgen de Belén, quien ya sostiene un niño en brazos, y cuyos ojos miran a un lejano punto interior donde se agolpan dramáticos interrogantes, busqué algo como la materialización arquitectónica del hogar, e

hice que el observador descendiera, como destinatario, hasta el nivel de aquella premonitoria mirada maternal.

La religión romana ha sido, con las salvedades que mencionaré, profunda y hasta brutalmente antifeminista. Se han dado en simultaneidad, aparentemente paradójica, manifestaciones devocionales marianas, en tiempos ya próximos, que concurrieron estéticamente en el kitsch, teológicamente en el dislate, intelectualmente en la debilidad y sociológicamente en la raya de lo aberrante. Como probable reactivo, la doctrina eclesial moderna ha reelaborado casi hasta la eliminación el papel de María ante los hombres. Llevados de pruritos historicistas, la cima teologal de Küng y los epígonos de la llamada teología de la liberación consuman el propósito. Desde un estricto punto de vista sociológico, es decir, ajeno a cualquier valoración religiosa, estimo equivocadas estas posturas. En función de la perspectiva que más adelante evocarán mis palabras, podrá entenderse que opine aquí y ahora acerca de esta materia. Pienso, en primer lugar, que la teología de la liberación debiera denominarse mejor antropología o sociología. Entiendo que, al ser formas tardo-marxistas y pálido-marxistas, pueda temerse por su éxito político-económico, y que al tender a la eliminación del mito, una de las necesidades perentorias, el mito, de la sociedad actual, pueda temerse por el éxito y por la conveniencia de sus proposiciones sociales y humanísticas. Un hombre agnóstico y de pensamiento filomarxista y anarquizante, como el profesor Aranguren, decía en fechas muy recientes, con motivo del Foro del Hecho Religioso: "El Estado no reconoce relevancia pública a la religión, sino que la considera, simplemente, como una forma típica de comportamiento social. Y eso es un gran error. Se vive hoy, lo he dicho muchas veces, un nuevo reencantamiento del mundo, una vivencia religiosa del mito (empleo la palabra en sentido positivo)...". Por otra parte, y en lo que se refiere precisamente al aspecto mariano, estimo que la aplicación historicista que practican las nuevas corrientes de pensamiento teologal, debería conducirles a conclusiones matizadamente diferentes, en cuanto si la historia paleocristiana muestra la ausencia de María, de donde (¿causa, efecto?) el brutal antifeminismo reli-

gioso romano mencionado, la historia medieval, no menos historia ni menos sociológicamente imperante, y no digamos la historia de nuestros días, ofrecen unas realidades y unas exigencias feministas de alta intensidad, profundo significado y serias implicaciones.

¿Qué es la mujer? ¿Cómo definirla, o redefinirla, dentro de una Historia, hasta ahora, escrita por el hombre? Intentemos plantear algunos hechos básicos que sitúen y puntualicen cierta primaria realidad.

Probablemente, en el tiempo prehistórico, el fenómeno del hombre cazador, considerado largo tiempo por la antropología como circunstancia clave de la supervivencia social, no tuviera la importancia absoluta que se le atribuye. Es posible que ni la mujer, ni su prole, perecieran necesariamente, en defecto de la actividad cazadora del hombre. Por el contrario, parece que las habilidades de pequeña caza, búsqueda y recolección propias de la mujer aportarían alimentos relativamente suficientes. Es asimismo posible que en el núcleo familiar que la mujer aglutinase, la presencia del hombre fuera de alguna manera casual y periférica. Este núcleo, y las relaciones de él emanadas, tendrían así una cualidad femenina. Los hijos habidos eran de la mujer y pasarían a ser miembros de su grupo; de forma que la célula social habría sido constituida en aquel primer momento, o momento cero, por la mujer, sus hijos y los hijos de sus hijos. La mujer controlaría los rituales sagrados y participaría en los misterios de la vida tribal. Sus enigmáticos ciclos lunares y capacidad creadora de nuevas vidas, constituirían poderosas circunstancias esotéricas, hasta hacer de la mujer, desde el instante en que apareciera el pensamiento simbólico, la entidad trascendente, es decir, la gran diosa.

Todos los testimonios coinciden en esta exaltación. Puede servir de ejemplo relativamente próximo la siguiente salmodia de los indios kayaba de Colombia:

La Madre de los cantos, la Madre de
nuestra única semilla, nos dio a luz a todos

nosotros en el principio. Ella es la madre de todas las razas humanas, y de todas las tribus. Ella es la madre del trueno, de los ríos, de los árboles y de los cereales. Ella es la única Madre que tenemos y sólo ella es la Madre de todas las cosas. Sólo ella.

Data del año 2.300 a.d.c. el canto llamado la Exaltación de Inana, canto de fuerza extraordinaria, acaso el más antiguo poema escrito en la historia de la humanidad. El Ser Supremo mitificado era una mujer, y el canto fue compuesto por otra mujer, la gran sacerdotisa de Sumeria.

Las expresiones plásticas del predominio social de la mujer son muy anteriores; las estatuillas de Venus, hechas de piedra y marfil en Europa, y de barro del Nilo en Egipto, "la gran Madre", irrumpieron arrolladoramente en el mundo hacia el año 25.000 a.d.c. Las expresiones de una larga etapa de ginecocracia definida se encuentran inequívocamente presentes en la historia de la humanidad, y habrán de extenderse a lo largo de muchos milenios.

Es posible que a partir del momento en que el hombre comenzara a salir del plano de las interpretaciones simbólicas y mágicas, pasando al de las de causa y efecto, y una vez tomada conciencia, a principios de la Edad del Hierro, de su hasta entonces desconocido papel básico como causa biológica de los nacimientos, iniciara una serie de esfuerzos dirigidos a romper la vigente e indiscutible supremacía de la mujer como diosa y gran Madre. De esta forma interpreta Jüing las ceremonias iniciáticas masculinas, dirigidas todas en el sentido de pasar nuevamente a través de la madre. No se trataría de una identificación con la mujer, sino de la apropiación masculina del acto del nacimiento. Así, Zeus, al dar a luz a Atenea a través de la cabeza, se adueña del mito de la creación. En el difuso instante histórica marcado por estos hechos, se inicia un progresivo decaimiento del papel femenino, cuyo nuevo y pasajero ascenso histórico y social exigirá alrededor de 2.500 años.

Las investigaciones acerca de las categorías de lo bello, lo sublime y lo siniestro nos permiten, a mi entender, aproximarnos al

conocimiento de la esencia del viejo papel de diosa y gran Madre que fuera justamente atribuido por largo tiempo a la mujer. Acaso sea conveniente que nos refiramos antes a otras categorías, las de héroe y dios. Podríamos decir muy simplificada que entre el hombre y el héroe no existe diferencia en el alcance de sus brazos; diferéncianse en la fuerza del brazo, en el valor, en el temple y en la intrepidez. El dios, por el contrario, se sitúa en un plano incomparable; de manera que, ante el rayo jupiteriano, nada puede la espada del héroe. Bajo mi punto de vista, las circunstancias del papel del héroe -aunque las heroínas no falten- son más propias del hombre, y aquéllas otras de índole mágica y encantatoria que circundan el papel del dios, más propias de mujer: la antigua diosa o gran Madre que durante largos milenios significó enigmas, alentó adoraciones y despertó temor.

Frente a lo bello, categoría griega que se define en términos de armonía y proporción, y que supone medida limitada, pues rechaza la infinitud, lo sublime, que sólo llega a aceptarse estéticamente a partir del S. XVIII, implica un infinito positivo que Kant, en su *Crítica del Juicio*, estudió de manera profunda. Lo sublime, por su desmesura, debería, en principio, despertar sólo rechazo o dolor en el hombre, más al superponerse al mero entendimiento del dato sensible la facultad de la Razón, superior ésta al entendimiento, se propicia y permite, sobre la mera fruición de lo bello, el goce racional que hermana estética y ética. Y el hombre logra con ello sentir en sí su magnitud, su destino y sus limitaciones. Eugenio Trías, en un ensayo sobre lo bello y lo siniestro, recuerda aquellas palabras del poema del Mio Cid: "Hasta Bivar ovieron agüero/ desde Bivar ovieron agüero siniestro". Lo siniestro se asocia al hado malo, al destino aciago, que puede provenir, no se olvide, de magia o sortilegio. Para Freud, lo siniestro sería aquella suerte de sensación de espanto que, por causas en principio desconocidas, se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. Rilke afirmaba que lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar. Schelling escribe que lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. Y Trías puntualiza, hablando de esos precisos misterios que, en dejando de

seguir ocultos, producen en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro, puntualiza, digo, que la faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime, en la categoría de lo siniestro.

La categoría de lo siniestro como eterno femenino, asumida a destiempo, peyorativa, impertinentemente y de forma gratuita por la religión romana, produjo el secular y vergonzoso episodio de la quema de brujas. En 1451 el papa Nicolás V otorgó a los inquisidores plenos poderes, aunque las acusaciones “no tuviesen un manifiesto tinte de herejía”. El tratado *Malleus Maleficarum*, escrito y publicado por dos de ellos en 1486, los dominicos Jakob Sprenger, deán de la universidad de Colonia, y el prior Heinrich Kramer, abrió las puertas a la locura inquisitorial; su intención era poner en práctica la orden del Exodo, 22,17: “A la hechicera no la dejarás con vida”. Fue el primer manual que codificó la brujería, incluyendo el pacto, el aquelarre y el vuelo nocturno. La creencia en las brujas, se dice en dicho tratado, constituye una parte tan esencial de la fe católica, que obstinarse en mantener la opinión contraria es herético. Este manual para cazadores de brujas se reeditó al menos trece veces antes de 1.520, y dieciséis entre 1.574 y 1.669. En 1.600, Boguet, basándose en su propia experiencia, escribió: “Alemania se dedica casi exclusivamente a encender hogueras para las brujas. En Suiza han desaparecido pueblos enteros por su culpa. Los viajeros que pasan por Lorena pueden ver miles y miles de estacas a las que atan a las brujas”.

La expresión de lo siniestro, entendido el término bajo la forma significativa antes expuesta, me ha permitido, en múltiples ocasiones, captar esa profunda esencia femenina que definimos en renglones anteriores. Posiblemente evaporada, o escondida, mejor dicho, a partir de los lejanos tiempos prehistóricos, fue imaginada perversamente actuante por los hombres renacentistas que, convertidos en padres de largas generaciones de cazadores de brujas, pusieron en marcha el infernal aparato de la Inquisición. Probablemente fue aquello como un impulso de cierta ancestral memoria biológica, que, ciegame, creyó ver en aquellas decenas de miles

de mujeres inmoladas la personificación genérica de la hechicería, de la magia y del encantamiento propios de la antigua diosa o de la gran Madre poseedora de peligrosos, hondos y oscuros poderes. Probablemente, esta misteriosa capacidad o esencia femenina, de la que tanto hablamos, haya sido, en realidad, largamente ignorada por las propias mujeres, como cuerpo de virtudes o potencias disponibles. Mas, a mi juicio, presente siempre, en forma más o menos larvada, como uno de los componentes del Eterno Femenino, he creído detectarla bajo forma de manifestación artística: inócuo residuo contemporáneo de aquella antigua deidad temible.

Para mí, en efecto, reside en la voz de la mujer una de las virtudes y formas de su particular secreto o personal esencia. Algunas grandes cantantes hacen fluir su voz no como proveniente de la capacidad instrumental biológica que, por el contrario, parece observarse propia de los cantantes masculinos, sino cual si brotara, sin esfuerzo, de *otra persona* interior que habitase el cuerpo femenino. Este hecho diferenciante se aplicaría tanto a las manifestaciones sublimes, como a las siniestras; es decir, es válido referente de exclusividad femenil, tanto de la mujer heroína, como de la mujer hechicera que se confunde con los habitantes del templo de los dioses, donde reside la gran Madre.

Deseo, al efecto, dejar constancia de algunos ejemplos de esta personal apreciación de lo femenino. Así, a título introductivo, mencionaré una voz como la de Teresa Berganza interpretando el salmo Nisi Dominus, de Antonio Vivaldi. Y pasando a más altas expresiones, hablaré de Kathleen Ferrier y, sobre todo, de María Callas. Advierto que, privados de la escucha directa, es preciso recurrir a las grabaciones discográficas, pero señalando que son las obtenidas directamente en actuaciones ante el público, las llamadas grabaciones “en vivo”, donde, por encima de las accidentales imperfecciones técnicas y aún errores de las intérpretes, al vivir la cálida y directa, aunque aparentemente inaprehensible, presencia de los destinatarios del mensaje, la mujer que canta llega a la expresión de sus más secretos y hondos manantiales. Menciono, en consecuencia, la interpretación de los lieder a la

Muerte de los Niños, de Mahler, realizada por Kathleen Ferrier, con la orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Bruno Walter, el cuatro de Octubre de 1.949. Y, como ejemplo de culminaciones, menciono la Medea que encarnó María Callas, en el Covent Garden, el treinta de Junio de 1.959. La prodigiosa voz de contralto de la Farrier cantaba, con aquella su extraordinaria mezcla de desafectación máxima y máxima capacidad para expresar lo inefable, cantaba la tristeza infinita; los poemas de Ruckert alcanzan así valores que sólo un vehículo mágico -la voz femenina- puede expresar a veces. Y en cuanto al para mi ejemplo máximo de cuanto creo descubrir acerca de la esencia femenina a través de la voz de la propia mujer: la griega María Anna Sofía Calogeropoulos Dimitriadou: María Callas, señalaré que, por encima de las meras cualidades vocales, que siendo asombrosas pueden ser discutibles, por encima de los a veces extraños armónicos de su voz, esta mujer que, a juicio de Visconti, fue la mejor actriz desde los tiempos de Eleonora Duse, anudando de manera prodigiosa la musicalidad y el arte dramático, consiguió expresar inigualablemente, muy por encima de la simple belleza, los más recónditos y profundos arcanos encantatorios del alma femenina.

El inmortal espíritu del mito griego late en el aire. Medea, la hechicera, por amor de Jasón, el héroe que en la Cólquida había conquistado el vellocino de oro, traiciona a su padre, al pueblo de Cólquida, y mata a su hermano Absirto. Ahora Jasón abandona a Medea por amor a Glauca. Medea envía a ésta, como presentes, un peplo y una diadema mágicos que Apolo le diera a ella. Glauca muere por el hechizo de los regalos de Medea. Medea, perseguida, se refugia en el templo. Para vengarse de Jasón, mata a sus propios hijos, habidos con éste. Incendia el Templo. Las Furias o Euménides -no gratuitamente divinidades femeninas- la rodean. Medea promete a Jasón que su sombra lo esperará todavía en el Averno. Medea desaparece entre las llamas del templo. De entre toda la ópera, podemos quedarnos ahora con la súplica que, en el primer acto, Medea dirige a Jasón. Ella sabe que matará a sus hijos, mas aún intenta atraer a Jasón. En la voz de las Callas está presente toda la tragedia, mas también existen sentimientos de madre y

esposa. Cierta modulación de la línea vocal adquiere un carácter amenazador, inmediatamente refrenado, mientras que el furor rompe a través del sufrimiento en ese otro instante en que la voz se altera... En la interpretación de este papel vocal de desmesura laten, aparecen y se tornan obvios los significantes siniestros más hondos del alma humana femenina, gracias, precisamente, al poder singular de la voz de mujer.

Acaso persista aún la nieve de Abril en las umbrías, o acaso ya llegara el cálido verano, o el dorado otoño, o el invierno frío; acaso hayan pasado ya algunos años. Mas el caballero incansable cabalga aún los anchos campos de su feraz país. Ha escrito, siguiendo el estilo de los bardos de su tiempo, infinidad de frívolas o procaces canciones de amor. Mas un día, de forma inesperada y por vez primera en las letras occidentales, aparecen motivos nuevos en las canciones de amor del caballero: la amiga, mero objeto de placer para el guerrero, es sustituida por la dama, elevada y hasta inasible, que hace del caballero su vasallo, ordenándole proezas antes de concederle la menor prueba de amor. Y el temido caballero de los campos de honor y batalla escribe estrofas inauditas:

Nadie será de veras fiel
a Amor, si no se le somete,
y si con extraños y próximos
no es complaciente,
y si no se pone al servicio
de todos los que Amor hospeda.

Haré una cancioncilla nueva,
antes que llueva, hiele o sople el viento.
Mi señora me pone a dura prueba
para saber de qué guisa la amo;
pero, por pleitos que me busque,
no me desataré de sus nudos.

No me atrevo a dirigirme a ella por medio de otro:
tengo miedo de que se enfade;
ni yo mismo -tal es mi temor a fallar-
me atrevo a declararle mi amor.
Pero ella debe escoger lo mejor para mí,
pues sabe que es mi única salvación.

El caballero ha nacido en el año 1071; a los quince años, hereda de su padre, Guillermo VIII, el ducado de Aquitania y el condado de Poitou, cuyos territorios, representando más del doble de los dominios reales, le convierten en el principal potentado de Francia.

Después de la larga noche del medioevo, cuyas tinieblas rompe la roja brutalidad de la guerra; aquella larga noche también de la incultura, cuyos altos señores, si manejan la espada y la muerte, ignoran a gala el saber de leer y el saber de escribir; aquella larga noche de la virilidad más peyorativa; después de tales siglos, aquella larga noche va a despertar a dos inesperadas realidades: la culturización de las cortes y los señoríos y la feminización de la literatura, de la vida social y de la vida política. Se ha expandido también por los campos de Europa un aire cierto de misticismo. Guillermo IX combate en las Cruzadas y ayuda a Alfonso I el Batallador de Aragón en su lucha hispánica contra el enemigo común del Islam. Quizá no por casualidad, la primavera, el *temps novel*, es símbolo fundamental de los trovadores: representa, y ellos, con certeza, no eran conscientes de la profundidad del significado, la luz tras el largo reinado de las sombras.

La historia prepara un notable juego: será una mujer quien mejor represente, quien más esforzada y triunfalmente expanda por el ancho territorio occidental el *temps novel* que se aproxima.

En el más profundo sentido, esta mujer que aparecerá en Europa, encarnará un extenso y hondo papel de heroína. ¿Qué es el héroe, sea histórico o épico, sino la personificación del mito? Y este mito -volvemos a lo dicho en párrafos anteriores- es la herramienta más

útil que la humanidad posee para alterar o consolidar el curso de los acontecimientos. De manera, no lo olvidemos, que cuando se desmifitifica el mito se resquebrajan los valores, y existen valores que no se pueden atacar impunemente, pues, como señala Bieuzy-Lanvaux, pertenecen a todo un grupo social, y su destrucción conduce, de manera probable, a la completa disgregación de los cuerpos sociales integrante. El héroe, por consecuencia, pertenece al mundo de las ideas: lo Real, siguiendo los términos de la dialéctica marxista, provoca la intervención del pensamiento y éste, por sí mismo, regresa a lo Real y lo transforma: el mundo segrega las ideas; las ideas transforman al mundo. El héroe, punto tangente de la esfera abstracta y la esfera real, es el nexo ligante entre las ideas puras, que bullen desordenadamente en el pensamiento colectivo, y el campo de los hechos concretos implicantes de organizaciones y estructuraciones rigurosas de cierta ideología. El héroe es la proyección de las pulsiones individuales de los hombres de una época: todos se reconocen en él, no como son, sino como desearían ser. A veces, predomina la individualidad del héroe; a veces, son las circunstancias tales, que la tensión preexistente es la causa de la aparición del héroe. Acaso fuera ésta la circunstancia que determinó la figura global, concreta, heroica, y finalmente mítica, de la mujer que vamos a encontrar. Fue en aquel momento de encrucijada de la Historia, cuando un viejo y conocido mito femenino estaba a punto de renacer: mito de la mujer todopoderosa, ahora viajando hacia occidente desde las mágicas profundidades del ancestro celta.

Guillermo X de Aquitania y VIII de Poitiers, aunque no fuera trovador, fue, al igual que su padre, hombre violento y amante del arte y de la belleza. La casa de Aquitania era una de las más evolucionadas y cultas de su época; la corte de Poitiers, desde largo tiempo atrás, reunía intelectuales originarios de múltiples países. Guillermo señoreaba aquellos territorios con las formas entre corteses y turbulentas propias de la fecha. Al final de su vida, el reflujo de tales turbulencias le llevaron contrito a emprender el camino de Santiago, donde murió en 1137. Sucesora de sus vastos dominios fue su hija Leonor, criada en aquellos desarrolla-

dos ambientes y educada como digna heredera de aquellas refinadas casas. Francia no era entonces más que un reino teórico; París era todavía la cabeza de un Estado primitivo, casi bárbaro para las gentes de Poitiers y Aquitania. El mismo año de la muerte de su padre, Leonor, que tenía quince años, casó con el rey capeto Luis VII, que contaba diecisiete. Leonor se convirtió así en reina de Francia. Luis VII era hombre influenciabile, lo que unido al destacado carácter de Leonor, quien llenó París de refinados nobles y sutiles trovadores provenientes de sus propios dominios, hizo que, tanto la atmósfera de la corte, como la política real de aquellos años estuviesen indiscutiblemente marcados por la personalidad inconfundible de Leonor. En aquel tiempo de pleno ascenso de la casta de los caballeros, Leonor presidía rutilantemente los torneos y las justas. Interrumpiendo la pura narración histórica de la vida de esta singular mujer, quiero mencionar un acontecimiento que nos adelantará, desde aquellos tempranos años de su reinado en Francia, pinceladas características de su estilo y condición. Sólo será mi caballero, declaró al presidir cierto torneo, quien consienta en combatir completamente desnudo bajo una de mis camisas, contra un adversario con armadura de hierro. El caballero que aceptó el reto cayó herido. La reina lo hace llevar a sus habitaciones y lo cuida personalmente con ternura. La reina llega tarde a la cena. La corte recibe a su reina vestida de extraña guisa: Leonor luce sobre su vestido de noche, desgarrada y ensangrentada, la camisa que el caballero osó vestir.

En 1146, Bernardo, primer abad benedictino de Clairvaux, quien después habría de ser San Bernardo, hombre de muy fuerte influencia en el parejo movimiento feminista -mariano- que rompía en la Iglesia romana, exhortó a la segunda Cruzada, y, ante el asombro general, Leonor decidió acompañar al rey a Tierra Santa. Leonor, que tiene entonces veinticuatro años, tras nueve de matrimonio con Luis, está convencida ya de que como reina de Francia carece de oportunidades suficientes para desarrollar todos sus ideales humanísticos y todos los resortes de su personalidad; tampoco congenia personalmente con el rey, hombre reservado y hasta diríase más monje que cortesano. Leonor planea el divorcio,

a través de una prueba eclesiástica de consanguinidad. Entretanto, llega a París Godofredo Plantagenet, duque de Normandía, casado con Matilde, hija del rey de Inglaterra. A Godofredo le acompaña su hijo Enrique, de dieciocho años de edad. El veintiuno de Marzo de 1152 se reúne un Concilio que, aceptando los planteamientos de Leonor, anula su unión con Luis VII de Francia. El dieciocho de Mayo de ese mismo años, Leonor contrae matrimonio con Enrique. Algunos días después, se detiene en Fontevrault, que fue siempre su santuario predilecto. E interrumpo de nuevo la reseña histórica de la vida política de Leonor, para anotar que este monasterio, a imagen de los monasterios celtas que forjaron la grandeza espiritual e intelectual de aquella monarquía, era monasterio doble, de hombres y mujeres, y estaba tradicionalmente bajo la autoridad de una abadesa.

Omito otras noticias biográficas y nos trasladamos, dos años más tarde, a un domingo del invierno londinense: el 19 de Diciembre de 1154, bajo las bóvedas de Westminster, Enrique y Leonor son coronados reyes de Inglaterra. Comienza ahora una nueva e intensa vida para Leonor. Enrique Plantagenet, ya Enrique II de Inglaterra, es hombre muy distinto del rey francés: es incansablemente activo, es guerrero experto y político audaz; es, simultáneamente, hombre culto, amante del arte, cultivador de la poesía. Leonor imagina la pareja ideal. Y cree encarnarla: ella, ciertamente, está convencida de personificar a la mujer renovada. Ya es reina de Inglaterra, pero, obviamente, conserva las dilatadas y ricas posesiones de sus viejos y propios títulos franceses. Cuando Enrique estaba en Inglaterra, Leonor supervisaba Normandía y Anjou, además de sus dominios aquitanos; cuando Enrique se encontraba en el continente, Leonor adoptaba decisiones políticas en Inglaterra. Leonor tiene hijos; entre los varones, su favorito es Ricardo, aquél a quien llamarán Corazón de León. El menor, Juan, será el Juan Sin Tierra de nefasta memoria. Enrique, lo dicen todos, ha ordenado asesinar a su viejo amigo Tomás Becket, convertido ya entonces en arzobispo de Canterbury; y todos le abandonan; le abandonan sus amigos y la Iglesia le excomulga. Leonor goza de plena libertad: gobierna países y crea una corte esplendorosa.

Después vienen tiempos duros: aceradas pugnas familiares, luchas feroces entre Enrique II y sus hijos. Al fin, Enrique muere en 1189. Enrique Corazón de León es coronado rey, pero la herida de una flecha acaba con su vida en 1199, a los cuarenta y un años, en la plenitud de la fuerza y de la gloria. Cinco años más tarde, a los ochenta y dos, Leonor muere en su querido monasterio de Fontevrault. Ella, que fue reina de Francia e Inglaterra, dos de cuyos hijos fueron reyes; ella, cuyo nieto fue emperador de Alemania; que fue abuela de una línea de reyes de Inglaterra y de una línea de reyes en Francia. Leonor, de cuya gloria cultural, sociológica y humanística no puede dejarse de hablar.

Leonor deseaba exaltar la femineidad y reinventar el amor, libremente aceptado por la mujer, como esencia de la persona total, como fórmula para las realizaciones y las superaciones morales, espirituales y psicológicas. A este fin, rodeada de algunas mujeres excepcionales, rodeada de poetas, intelectuales y caballeros inventará las Cortes de Amor, aquella plataforma que imagina para la reconversión del mundo occidental que sueña; y se apoya (o es apoyada por el flujo favorable de la historia) en las viejas leyendas celtas, en el redescubrimiento de Ovidio y en la reaparición de las primitivas pulsiones femeninas, con todo lo que comportan de sensibilidad, afectividad e intuición. Se apoya asimismo en la componente místico-religiosa que el siglo XII aporta, con aquel desarrollo prodigioso del culto a María, que sustituyendo al otorgado a las viejas divinidades femeninas mediterráneas y druídicas, surge como contradicción interna (o acaso como reivindicación incontenible del principio de femineidad largamente frustrado en la Sociedad histórica de los últimos siglos) de un cristianismo paleolíticamente culpabilizado por el mito del pecado de Eva. La Iglesia, repito que en contradicción interna con sus comportamientos persistentes, se feminiza: se hace "esposa de Cristo", accede al amor del Señor a través de la Señora; la Madre da a luz un hijo que salvará al mundo. Este hijo encarnará el amor universal que reconstruye el viejo sueño de aquella Edad de Oro. El sueño de aquella famosa isla de Avalón, la famosa Insula Pomorum, donde, bajo la soberanía del hada Morgana, no se conoce la

enfermedad, ni la vejez, ni la muerte. Era aquella céltica Tierra Prometida donde la diosa-madre reúne o propicia las condiciones para una sociedad sin clases y sin jerarquías.

En el momento en que los trovadores escogen como divinidad a la mujer soberana (y en ello Leonor detenta altas responsabilidades), la sociedad se vuelve bisexual, y la soberanía oscila desde el absolutismo paternalista de un rey singular, hacia el grupo indiscriminante e indiscriminado de los "hijos del Señor", o hacia el grupo parigual de los caballeros de la Mesa Redonda.

Las Cortes de Amor que la reina convierte en habitual juego aristócrata, donde ella misma y las damas de su círculo "juzgan", en compañía de intelectuales y poetas, los hechos de la vida real, ofrecen significados que trascienden el simple juego, dándonos interpretaciones del nuevo paradigma social y político que Leonor representaba eficazmente, y del cual ella misma era corresponsable, dentro de la atmósfera del fino amor no amor cortés que, desde años atrás, como vimos, occidente había adoptado.

El amor cortés es invariablemente adúltero, pero este hecho, del que hay que tomar buena nota, posee unas connotaciones históricas que le diferencian profundamente del sentido que posteriormente, y aún hoy mismo, contiene; tanto en lo que se refiere a la moral, cuanto en la tocante a sus efectos y significados sociales. El amor cortés fue originado por factores múltiples. Seguramente fue su principal causa aquella mencionada refeminización del mundo occidental, pues si el auge de Ovidio, cuyas reglas del *Ars Amandi* se orientaban a fines sensuales, pudiera intensificar las situaciones imperantes, el amor cortés, cuando desplegaba signos análogos de pasión, lo hacía lleno de respeto extraerótico hacia la dama: el amante cortés existe para servir a su señora. Tampoco, por razones análogas, es válida la interpretación translaticia de la poesía persa, donde la mujer, si encumbrada, está apartada, encerrada como mujer objeto; donde buena parte de los textos recubren un amor místico, un culto a una divinidad oculta a la que se pretende acceder a través de la experiencia humana; y

donde el reflejo social no es en absoluto gineocrático, por contraposición al reivindicativo ideal femenino que el Amor Cortés supone. El Amor cortés fue originado, decíamos, por complejas causas de origen social, erótico, religioso y filosófico; constituyó una revolución del pensamiento y de la sensibilidad occidentales, se extendió rápidamente por Europa e inició un profundo cambio que, fracasado históricamente en razón de las causas que veremos, detiene, por siglos, las hondas consecuencias entonces predecibles.

Los poetas de la corte aquitana de Leonor cantaban, allá por el año 1160, el pleno apogeo de la nueva lírica feminista; hacia 1246, suenan de la siguiente forma las estrofas de la primera poesía escrita en castellano por un poeta conocido:

En esta romería / tenemos un buen prado
en que encuentra refugio / el romero cansado:
es la Virgen gloriosa, / madre del buen criado
del cual otro ninguno / igual no fue encontrado.

Las cuatro fuentes claras / que del prado manaban
nuestros cuatro evangelios / eso significaban:
que los evangelistas, / los que los redactaban,
cuando los escribían / con la Virgen hablaban.

Cuanto escribían ellos, / ella se lo enmendaba;
sólo era bien firme / lo que ella alababa:
parece que este riego / todo de ella manaba,
cuando sin ella nada / a cabo se llevaba.

Y unos años más tarde, entre 1257 y 1283, Alfonso X El Sabio, tras el canto de Gonzalo de Berceo en alabanza de la Señora, reúne las cantigas en loor, también, de la Señora:

Rosa das rosas e Fror das frores,
dona das donas, Sennor das sennores.

Esta dona que tenno por Sennor

e de que quero ser trovador,
se eu per ren poss'avec seu amor,
dou ao demo os outros amores.

Rosa das rosas e Fror das frores,
dona das donas, Sennor das sennores.

(Rosa entre rosas, Flor entre flores,/Dama entre damas, y Señora entre señores./Esta dama que tengo como Señora/y de quien quiero ser trovador,/si yo pudiese obtener en algo su amor,/doy al demo los otros amores./Rosa entre rosas...)

Hacia el año 1291, Dante inicia así la Vita Nuova, biografía del poeta, historia de su imperecedero amor por Beatriz:

Nove fiata già appresso lo mio nascimento, era
tornato lo cielo de la luce a uno medesimo
punto, quanto a la sua propria girazione, quando
a li miei occhhi apparve prima la gloriosa donna
della mia mente... Apparve vestida di nobilissimo
colore... D'allora innanzi dico che Amore
segnoressò la mia anima.

(Nueve veces ya, desde mi nacimiento, el cielo de la luz había vuelto a un mismo punto, en lo que concierne a su propio movimiento giratorio, cuando ante mi vista apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi intelecto... Apareció vestida de un nobilísimo color... Confieso que desde entonces Amor fue el dueño de mi alma.)

Fue Leonor, quizá le tocó ser a Leonor, desde sus Cortes poéticas, la indudable impulsora del nuevo movimiento que feminizaba el espíritu occidental. Leonor inspiró directamente algunos de los mejores poemas de Bernard de Ventadour, acaso el más fino de los trovadores, y uno de los hombres de su tiempo que más amara a la reina. La hija de Leonor, María de Champagne, habida de su matrimonio con Luis VII, una de las excepcionales mujeres que, junto a María de Francia, siempre la acompañara en sus afanes,

animó la obra de Chrétien de Troyes, Lancelot, le Chevalier de la Charrete, una novela cortés, orto de las novelas de caballería, en la que el héroe obedece los imperiosos mandatos de la heroína. La misteriosa María de Francia, acaso hermanastra de Enrique II, escribe la maravilla de sus Lais, esas formas célticas de narraciones donde la magia y el amor componen, bebiendo en hondas y lejanas fuentes, el gran ensueño femenino que inunda Europa. Y poco más tarde, André le Chapelain codifica la doctrina del fino amor en el alegórico poema denominado Roman de la Rose. El amor cortés invadió la literatura europea, siendo evidencia, entre otros, aquellos poemas de los minnesinger germánicos, como el tristán e Isolda de gottfried von Strassburg, donde la heroína reclama y pone en práctica su femenino independendencia.

Leonor fue la heroína de una revolución que despereza los sopores de la Edad Media, fustiga y renueva el concepto de soberanía y da origen a cierto proceso inédito en la historia de la literatura: la invasión de un viejo mito: Tristán, Isolda, Arturo, Ginebra, Lancelot, Merlín, Morgana... convertidos en símbolos universales. Isolda es arquetipo del mundo celta, donde la mujer había conservado prerrogativas morales y mágicas de la antigua sociedad ginococrática. Ginebra se casa con Arturo antes de que éste acceda a la gloria. Tiene admiradores, según las leyes del fino amor, y hace converger hacia Arturo, hacia el rey, a los caballeros; como imagen de divinidad descendida para procurar el bien de cada uno, como madre que reúne alrededor a la comunidad de los hijos, en la igualdad perfecta representada por la mítica Mesa Redonda. Cuando llega Lancelot, el héroe, a la corte, prendándose de la reina, el amor cortés del caballero representa y materializa la casta de los fieles al rey; es el amor al servicio de la buena causa. Arturo no desempeña positivamente ningún papel guerrero, se limita a enviar a sus caballeros con misiones encomendadas; el rey, como en el juego del ajedrez, es indispensable, pero no desempeña servicio alguno; la reina, también como en este juego, es la directora indiscutible. Esta reina donadora de amor representa un modelo de soberanía que no pertenece al rey, sino a la comunidad: los caballeros amantes de la reina.

Llegamos así a una de las grandes conclusiones interpretativas del movimiento de feminización que dio a luz el siglo XII. Trátase, entre otras componentes, del juicio filosófico-político que, partiendo del antiguo derecho normando y de las tradiciones celtas, se opone al sistema de soberanía donde el rey es tenido por representante de Dios; es decir, se opone a la concepción del rey latino convertido luego en emperador: un jefe al que no se ha elegido, pero al que se debe una obediencia total. Este jefe, ser diferente, que no forma parte de la comunidad, se convertirá pronto, justificándose en la monarquía absoluta, en el déspota que define Montesquieu. El ideal que Leonor encabezaba, por derecho de su propia personalidad y como concreción histórica de la figura de héroe que los tiempos demandaban, rebelándose, proponía un poder siempre sometido al enjuiciamiento de los vasallos; un poder donde la soberanía perteneciera sólo a la comunidad. En el plano de la historia inmediata, el sueño de rebeldía quedó pronto ahogado por la vieja fórmula. Muerto fatalmente Ricardo Corazón de León, Juan sin tierra fue el peor rey que Inglaterra sufriera. La dinastía capeta de los reyes de Francia encontró así expedito el camino de su consolidación. Otras dinastías no hicieron sino reafirmar aún la idea y la realidad falocrática del triste poder absoluto que, por largos siglos, ensombreciera a Europa. Las islas británicas, reducto de aquellas ideas célticas y anglonormandas, vivió un espacio de mayores libertades que las que, hasta el baño de sangre de la Revolución Francesa, deseara en vano el resto de Europa.

Cuando el Renacimiento se acerca, todavía quedan en el aire jirones del antiguo sueño, que ya sólo van siendo formas de belleza plástica. Hacia 1400 París no es ya la triste corte que conociera la reina Leonor. Ha asimilado el refinamiento de sus antiguas cortes de Aquitania y de Poitiers; ha acumulado riquezas, y los hombres del tiempo impulsan las artes y la arquitectura. El Duque de Berry se distingue entre ellos. Fijémonos en el Libro de Horas que ha mandado miniar a los hermanos Limbourg. Es uno de los más hermosos libros que el mundo, hasta hoy, haya conocido. A los pies del castillo de Dourdan, dos bellas damas recogen violetas de un claro cesped; en pie, una pareja de prometidos. Cuatro mujeres

(aquellas dos damas, la prometida y la madre de ésta) señorean la escena de admirable composición. Ahora, en el claro del bosque, un cortejo celebra la festividad floral de Mayo. Tres jóvenes, vestidas del "verde alegre" que la moda impone, cabalgan caballos con arreos del mismo color: figuras femeninas que los pinceles del artista hacen también señorear la escena. Y en este otro gran paisaje que los Limbourg pintaron, no aparecen damas; vemos sin embargo, un gran castillo, donde impera la grandeza y el poderío. Es el legendario castillo de Lusignan. Sobre una de sus torres planea el hada Melusina; debe de ser sábado, pues éste es el día en que el hada alada, bajo forma de dragón, vuelve a sus viejos territorios.

¿Melusina? ¿Quién fue, quien es Melusina? Jean D'Arras, a instancias del Duque de Berry, escribió en 1387 el *Livre de Mélusine* o *Noble Histoire de Lusignan*. Para enaltecer a la casa de los Lusignan, el autor recoge una leyenda de la Alta Edad Media. Leonor era condesa de Poitiers, condado que sirvió de marco para el desarrollo de la leyenda. Jean D'Arras recordaría y mitificaría, apoyado en la vieja leyenda, la leyenda de Leonor. Melusina es una especie de encarnación de la Diosa Madre de los orígenes. Viene de la Isla Perdida, donde como en todas las sociedades míticas de tipo gineocrático, reina una mujer: su madre, la hada Presina. La grandeza del mito de Melusina está en la salvación del desastre a un país. Reaparece aquí el mesianismo femenino tan de acuerdo con el culto mariano que florece en el siglo XII. Pero Melusina es también sirena en contacto con el principio fecundador del agua, al igual de las diosas primordiales. Posee además la facultad del vuelo, hacia un cielo tanto más simbólico que material. Y reencarnando las ocultas fuerzas vivas del ser humano, le es permitido transgredir los tabúes, para alcanzar nuevas etapas de la historia. Malusina, por fin, también como Leonor, es expedita constructora de Castillos: Melusina les pagaba los sábados, escribe Jean D'Arras, sin dejar nada a deber, y les daba abundante pan, vino, carne y todo lo que deseaban; nadie sabía de donde venían los obreros, ni dónde residían. Y sigue más adelante Jean D'Arras: Bella prima, dice el conde de Poitiers, en nosotros no existe la inteligencia que reside en vos, y sabed que ninguno de nosotros se atrevería a ponerse por delante de vos.

Seguimos avanzando en el tiempo. El espíritu medieval va quedando rezagado. El ideal caballeresco se estereotipa y, tomando un concepto que habría de surgir pronto, diríase que se manieriza. Estamos en 1460, el maestro del Cuer ilustra con belleza deslumbrante un complejo y simbólico libro de caballería que escribiera el rey René d'Ajou. (¿Recordaremos que fue Leonor duquesa d'Ajou?). En los ricos miniados del Cuer d'Amours Espris, dama Esperanza es la guía omnisciente del caballero; y cuando éste corre peligro, su mano lo alza y lo salva.

Ya sólo nos detendremos, como en nostalgia, y no queremos decir contraposición, del tiempo céltico que la historia había consumido, en la alegórica figura mediterránea de Siomonetta Vespucci, a quien Piero di Cosimo pintó allá por el 1476. La imagen de Simonetta, muerta a los veintitrés años, recuerda a aquella mujer cuya gracia y belleza inspiraron a poetas y pintores de la corte de Lorenzo el Magnífico. Simonetta se destaca diáfana, mas patética, como un presagio, sobre un cielo henchido de nubes sombrías. En su cuello se enrolla el áspid, símbolo de la muerte. Había muerto política y psicológicamente la mujer nueva que el sueño celta imaginó. Había muerto el ideal de una sociedad donde la soberanía se arrancara al monarca absoluto, para fundarla en los pariguales, unidos por el juramento de fidelidad, unidos por la confianza y la estima.

Nos queda la convicción de la fuerza de los mitos, movidos por el espíritu y movidos por el arte; pues llamamos arte a todo ese hervir de pulsiones y a todo ese crear indefinible, sea poético, literario, musical o plásico; radical, honda y dolorosamente humano, en suma. Y nos queda la certeza de que, discurrendo bajo el opaco y pesado manto de la historia, el espíritu de libertad y belleza que Leonor y las antiguas fórmulas medievales encarnaran, comienza a fluir a la luz de los tiempos de hoy y a la luz de los tiempos que se avecinan.

Muchas gracias.

Fernando Morales Henares

MANUEL DE FALLA EN GRANADA

Un dato todavía no consignado en las numerosas biografías de Falla es el de su pertenencia a la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias". Incluso en las más recientes y documentadas publicaciones sobre el compositor se puede observar esta deficiencia, que contrasta con la connotación de otros honores y distinciones. Corresponde a nosotros proclamar con orgullo que el más universal de los compositores españoles del siglo XX perteneció a esta familia académica, de la que nosotros ahora formamos parte.

Manuel de Falla entra en casa Corporación formando pareja con su amigo Angel Barrios. Ambos fueron propuestos y elegidos por unanimidad en la sesión del 21 de febrero de 1924. Ambos comunican su aceptación, que es notificada a la Academia en la sesión del 9 de febrero de 1925. Y ambos toman posesión como numerarios el 30 de enero de 1928: ostentando Falla el nº 18, y Barrios el nº 19.

No obstante su ausencia de Granada desde 1939, Falla mantuvo la posesión de su sillón académico hasta su muerte, dilatándose la declaración de la vacante hasta la sesión celebrada el 3 de noviembre de 1947, casi un año después de su fallecimiento en Alta Gracia (Argentina).

Estos datos muestran bien a las claras la deferencia de esta Corporación hacia la persona del eminente compositor, lo que resulta

más significativo aún cuando se compara con la actitud de corporaciones similares en situaciones análogas.

En alguna otra ocasión he resaltado la diligencia con que esta Real Academia propuso y eligió a Falla como numerario antes incluso de cumplir los cinco años de residencia en la ciudad exigidos por su Reglamento. Pero quizá el dato más significativo para mostrar el aprecio de esta Real Academia hacia la persona de Falla sea el acuerdo de promover y organizar el estreno del *Retablo* en Granada, acuerdo formulado en la sesión del 9 de febrero de 1925, y felizmente verificado los días 8 y 9 de febrero de 1927. Más adelante me referiré a esta efemérides. Pero no quiero dejar de advertir desde ahora que en aquel empeño la Academia consumió su presupuesto anual. Así de precaria era ya entonces la economía académica...

Me propongo hablar sobre la obra musical realizada por Falla en Granada, durante los diecinueve años que habitó en la colina de la Alhambra, *ante el panorama más hermoso del mundo*, según sus propias palabras.

Es curioso observar que la producción de Falla anterior a su instalación en Granada (y también a su conocimiento directo de la ciudad) tiene un predominante carácter granadino. Así, la ópera *La vida breve*, las impresiones sinfónicas para piano y orquesta *Noches en los jardines de España*, incluso *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* tienen connotaciones granadinas. Por el contrario, una vez instalado aquí el compositor, es muy escasa, casi nula, la referencia granadina en su música.

Que nos haya quedado constancia, Falla visita por vez primera Granada en 1915, durante un viaje por Andalucía hecho en compañía de María de la O Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra. Sin embargo, desde antes de 1912 tenía decidido "residir hasta el resto de sus días en algún carmen de Granada". Según propio testimonio, *algo le atraía hacia aquí*.

Después de otras visitas más o menos detenidas, Falla llega a Granada, para instalar en ella su residencia, el viernes 17 de septiembre de 1920. Se hospeda durante unos días en la *Pensión Carmona*, y habita después, durante algo más de un año, un *carmencillo* propiedad de Antonio Barrios, situado en la calle Real de la Alhambra, muy cerca del famoso *Polinario*. Desde comienzos de 1922 ocupó el *carmen* que lleva su nombre en la Antequeruela Alta, donde transcurrieron los días más felices, y también -¡oh dolor!- los más angustiosos de su vida.

Cuando Falla llega a Granada, trae el apremiante compromiso de enviar unas páginas musicales para el proyecto homenaje de *La Revue Musicale* a la memoria de Claude Debussy. Falla envía a París desde aquí su doble homenaje al admirado compositor francés, el literario (*Claude Debussy y España*) y el musical (*Pour le tombeau de Claude Debussy*), siendo esta *Elegía de la guitarra* la primera obra que compone, íntegra o parcialmente, en Granada.

En agosto de 1921 está fechada la *Fanfare pour une fête*, para dos trompetas, timbal y caja. Consta que esta pequeña pieza la compone habitando aún el *carmencillo* de Antonio Barrios.

A comienzos de 1922, instalado ya en el *carmen* de la Antequeruela, compone el *Canto de los remeros del Volga*, pieza para piano, sobre la conocida canción rusa.

Pero el gran proyecto que Falla trae entre manos y que ocupa toda su atención desde 1919, es *El Retablo de Maese Pedro*, concluido en Granada en 1923, obra que representa, posiblemente, el más feliz logro de su talento artístico. Desde el *carmen* de la Antequeruela, el *Retablo* irradia la claridad de su luz mediterránea, y su delicioso carácter hispano conquista los más importantes cenáculos del Arte europeo. Los nombres de Falla y Granada quedarán, desde entonces, enlazados para la historia.

Es justo subrayar lo mucho que Granada aportó al éxito de esta obra en su primera representación en el palacio de la Princesa de

Polignac, e incluso al logro de su definitiva plasmación escénica. Subyacen en el estreno parisino del *Retablo* las representaciones de *Títeres de Cachiporra*, donde campeaba a sus anchas el talante vitalista de Federico García Lorca, con quien Falla colabora con todo empeño y entusiasmo, a lo menos en aquella deliciosa velada del 6 de enero de 1923. Los amigos y colaboradores de Lorca son los mismos de Falla en el *Retablo*: Hermenegildo Lanz y Manuel Angeles Ortiz.

Después del *Retablo*, emprende Falla de inmediato la composición del *Concerto*, para clave y cinco instrumentos, en el que trabaja hasta 1926. Granada, en este caso, aporta al compositor el carácter de su segundo movimiento, el más querido de Ravel, cosntruído sobre el *Pange lingua* mozárabe (*more hispano*), y con los insistentes ritmos procesionales, que nos sitúan en el *Corpus* granadino. Carácter eucarístico que Falla insinúa consignando la fecha al final de este *Lento*: “A. Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi”.

Incrustada en la primera época del *Concerto* está la canción *Psyché*, sobre poema de Jean Aubry. Falla se empeña en adjudicar a esta obra un marco histórico granadino, imaginando su interpretación en el *Tocador de la Reina*, de la Alhambra, durante la visita efectuada por los monarcas Felipe V e Isabel Farnesio hacia 1730. Todo ello queda primorosamente consignado en el precioso prólogo que escribe en correctísimo francés para dedicar la obra a Madame Alvar.

El *Concerto* contribuyó soberanamente, junto con el *Retablo*, a consolidar la estima con que público y crítica acogían por toda Europa la música del compositor español.

Días después del estreno del *Concerto*, Gerardo Diego escribe a Falla solicitando su colaboración en el tercer centenario de Góngora. El músico acepta gustoso la invitación, y compone, en 1927, el *Soneto a Córdoba*, para canto y arpa.

En este mismo año emprende la aventura de *Atlántida*. Veinte años estuvo ocupado en este empeño; veinte años que resultaron

insuficientes para concluir la obra... Uno no puede por menos que pensar si fue un acierto, o un error, la elección.

Comparten la prolongada dedicación a *Atlántida* un manajo de obras menores, motivadas por acontecimientos o compromisos ocasionales. Se trata de obras marginales a su evolución estética, que en muchos casos ni siquiera son composiciones originales, sino sólo adaptaciones, transcripciones, o simplemente versiones rítmicas y expresivas de nuestros polifonistas clásicos. Así, la música para la representación de *El gran teatro del mundo*, de Calderón (1927), la *Balada de Mallorca* (1933), la *Fanfare sobre el nombre de E.F. Arbós* (1934), la música para la escenificación de *la moza de cántaro* y *La vuelta de Egipto*, de Lope de Vega (1935) y el *Himno marcial* (1937).

Mención aparte es justo hacer de la pieza pianística *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935), obra de gran interés por su objetividad sonora y por su constructivismo musical, así como de la Suite *Homenajes* (1938-1939), trabajo primordialmente de orquestación, que incluye los homenajes a Arbós, Debussy, Dukas y el nuevo de Pedrell (*Pedrelliana*), elaborado sobre temas de *La Celestina*, del maestro catalán.

Debo pedir disculpas por la enumeración excesivamente condensada, casi telegráfica, de la obra musical realizada por Falla en Granada. La verdad es que tenía cierta impaciencia por llegar a esta segunda parte de mi intervención, en la que pretendo reflexionar sobre los datos aportados.

Con frecuencia se oye decir que en arte no cuenta la cantidad, sino la calidad. Aún así, es frecuente quedar encandilados ante una producción amplia; por el contrario, ante una producción escasa, aún siendo buena, experimentamos cierto desencanto. Entiendo que es una de las pruebas que debemos superar para valorar debidamente la significación de Falla.

Cuando Juan Carlos Paz habla de la "escasa cantidad" y el "corto aliento" de la obra de Falla, nos da la impresión de que está

poniendo una seria objeción al significado y la importancia de la música.

Lo verdaderamente importante en arte es la realización estética del artista a través de su obra. Y aquí radica, creo yo, el más alto valor de Falla: en la perfección objetiva de cada una de sus obras y en el *camino de perfección* recorrido con ellas. Se trata ciertamente de una producción reducida, en la que cada página cuenta decisivamente.

En el corto espacio de once años, los que van desde el estreno de *El amor brujo* (1915) al del *Concerto* (1926), Manuel de Falla da pasos de gigante que rivalizan con los más preclaros ejemplos de la historia musical. Partiendo del estrecho límite de “lo español” (el tópico de la época), llega hasta el “universalismo” más desnudo y coherente. Ni una sola repetición. Ni un solo titubeo. Ni un solo paso en falso.

Fijándonos en esta época, primero están *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, donde lo típico español se ennoblece con la vestidura de gala de la mejor orquesta, adquiriendo “pasaporte internacional”, según frase algo pedante, pero bien expresiva. Después vienen *El Retablo de Maese Pedro*, junto con la *Fantasia Baetica* y el *Homenaje a Debussy*, donde el interés de lo estrictamente musical adquiere importancia decisiva. El tercer paso, definitivo, lo da Falla con el *Concerto*, englobando en su entorno *Psyché* y *Soneto a Córdoba*, donde la objetividad sonora guarda analogía con las más significativas obras de su época en Europa. Hay en estos pasos una evolución tan coherente, progresiva y personal, que difícilmente se hallará algo análogo entre sus contemporáneos.

Paradójicamente ocurre que a partir de este momento, coincidente con el cincuenta cumpleaños del compositor, se produce en él lo que podríamos denominar un desvanecimiento del numen creador, una especie de pérdida del aliento, y hasta una despersonalización de su voz. Es lo que, en ocasiones, he pretendido afir-

mar con la frase *el naufragio en Atlántida*. Expresión quizá desafortunada, pues es posible que esté achacando a esta obra ser la causa, cuando probablemente ella sea efecto de otras causas. De todas formas, no quiero ocultar mi desafecto hacia *Atlántida*, que en su conjunto considero una frustración aleccionadora.

No se piense, sin embargo, que rechazo *Atlántida*, o que pretendo desentenderme de ella. Todo lo contrario: estimo que es piedra fundamental para la comprensión total de Falla. Es más: pocas veces encontramos al músico tan ilusionado como en los inicios de este trabajo.

Cuando se trata de la esterilidad creadora de Falla en sus dos últimas décadas, se abunda en razones periféricas y extramusicales: sus enfermedades y achaques casi ininterrumpidos y en lógico aumento, sus períodos depresivos y crisis nerviosas, los ruidos de altavoces, gramófonos y clarines (¡hasta el sonido de las campanas!), que le impedían la concentración necesaria para su trabajo, así como a la repercusión en su ánimo de los trastornos políticos y sociales durante la República y la Guerra Civil. Y es cierto que el propio Falla esgrime estas razones ante sus amigos para justificar su esterilidad. Mas pienso que no son razones valederas. Ahí está la historia: Beethoven, con sus sordera a cuestas y el derrumbamiento físico y moral de sus últimos años, compone la *Missa* y los últimos cuartetos, para admiración universal; Smetana, también sordo y ya minado por la locura que lo llevaría a la total pérdida de la razón, escribe su segundo cuarteto. ¡A qué seguir! Goya, Chopin, Mozart... y hasta Bach -!el soberano Bach!- enredado en constantes conflictos y desavenencias con el cabildo de Santo Tomás, de Leipzig. Con frecuencia, las circunstancias adversas acucian la sensibilidad y la necesidad creadora. Cosa lógica, pues la creación artística es la más sana evasión psicológica y la más eficaz terapia.

Se culpa a *Atlántida*. Parece que cada vez son más las voces que se suman a esta opinión. Falla no estuvo acertado, se dice, al

elegir una obra tan compleja y vasta, que tiene “rivetes wagnerianos” y, en este sentido, no se avenía a su trayectoria precedente.

Cuando leemos el apunte coreográfico de *Atlántida* que Falla envía a José María Sert en 1928, no puede uno sino deducir que el compositor estaba envuelto en una red tan compleja y laberíntica, que le sería muy difícil salir airoso de ella. Tres días tardó en escribir esta carta, y no sería suficiente el resto de su vida para llevar la obra a feliz término.

Con frecuencia pienso con ilusión en las obras que Falla hubiera podido hacer, de no estar obsesiva y obstinadamente dedicada a *Atlántida* durante sus dos últimas décadas: una *Misa*, a la que aludió en diversas ocasiones, un *cuarteto*, o una *Atlántida* más ágil y breve, como parece que proyectó en un principio el compositor.

Sin embargo -y debo insistir en ello-, *Atlántida* es fundamental para una comprensión total de Falla. El compositor se propuso hacer una obra que fuera síntesis de la Hispanidad. Estimo que fue esto lo que desde un principio le cautivó en el poema de Verdaguer. Un ambicioso proyecto, que ignoro se lo haya propuesto, al menos de la manera que él se lo propuso, ningún otro músico. En consecuencia, lo más elaborado por Falla es el *Prólogo* y la parte final; por el contrario, lo más incompleto y deshilvanado, casi esquivado, es la maraña mitológica contenida en las partes primera y segunda. Y así, una vez concluido el *Prólogo* —quizá las páginas en que mejor se percibe la resonancia de la voz de Falla—, ataca con decisión la parte tercera, dándonos a entender con claridad que era la parte argumental que más le atraía. Es aquí donde el Falla adaptador del texto tiene más que aportar, desde la cita profética del *Medea*, de Séneca, hasta el canto mariano del la *Salve* (cuyo texto mantengo que es original del propio compositor), pasando por las citas bíblicas de los Salmos y del profeta Isaías, y la incorporación de pasajes del poema *Colón*, también de Verdaguer. Textos que sintetizan toda una familia de lenguas e ideolo-

gías: el latín clásico de Séneca, el latín eclesiástico de la Vulgata y las lenguas hispánicas castellana y catalana. ¿Todo un símbolo!

Por lo que respecta a la música, en esta tercera parte encontramos las páginas más líricas de toda la obra: el *Sueño de Isabel*; el coro de más intenso carácter religioso: la *Salve*; la parte instrumental de mayor sabor hispano: la *Gallarda*, y todo un conjunto de números corales que se mantienen dentro de un clima profundamente místico.

De todo lo mencionado me quedo, sin duda, con la *Salve*. A simple vista, puede desconcertar; pero cuando se escucha y estudia detenidamente, se percibe un aliento y una profundidad tan originales que llegan a extrañar sobremanera por su austera sobriedad. Pienso en las palabras de I. Stravinsky en *Crónicas*: “La sobriedad auténtica es la cosa más rara y difícil de conseguir”. Estamos, sin duda, ante una auténtica joya musical, en la que escuchamos el latido más íntimo y puro del alma musical de Falla, y también el de su alma religiosa. Suzanne Demarquez no titubea al afirmar: “Gran obra maestra, cima de la partitura, páginas que no sólo son de las más bellas en toda la obra de Falla, sino también de cuanta música se ha escrito en el siglo XX”.

Volviendo a la esterilidad creadora de las últimas décadas de Falla, estimo que debemos intentar explicarla, más que por razones extrínsecas, por alguna motivación intrínseca a la misma persona del compositor. Posiblemente haya mucho que reflexionar al respecto, y puede que sea osado por mi parte poner sobre el tapete esta opinión: en Falla puede que se diera una desconexión entre su pensamiento musical y su *praxis* musical: entre el *logos* y el *fonema*, por decirlo de alguna forma. Sus ideas musicales iban muy por delante de su palabra musical. Y así, puede que se produjera en él como una doble personalidad de trágicas consecuencias: *logos* y *fonema* se destruían mutuamente. Quedo profundamente impresionado siempre que recuerdo estas palabras de Falla que cita literalmente Salazar en *Sinfonía y Ballet*: “¿Qué estímulo es pensar en el futuro! Porque la música comienza precisamente ahora su

camino. La armonía está aún en los umbrales del arte... Por ejemplo, las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono, superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra. Pero se acerca rápidamente el día en que nuestra notación actual tendrá que ser abandonada por otra capaz de responder a nuestras necesidades”.

Estas palabras muestran bien a las claras la mente abierta de Falla; abierta a una evolución que después nunca llevó a la práctica: ni utilizó los ilusionantes cuartos de tono, ni abandonó la tradicional notación musical más preciosista, y quedó reducida la superposición de acordes de una tonalidad sobre los de otra a los esperanzadores ritmos procesionales del *Concerto*. En definitiva, su *praxis* musical quedó rezagada con respecto a sus ideas, y hasta podríamos afirmar que evolucionó en sentido inverso al de su pensamiento. Si esto fue así, quedaría suficientemente explicada la esterilidad creadora de las últimas décadas de su vida, de la que apenas unas cuantas páginas consiguieron salir a flote.

La decisión de Falla de venirse a Granada contrasta con la costumbre generalizada de otros artistas que, nacidos en provincias, emigran a la Villa y Corte, o allende los Pirineos, para alcanzar formación, fama y provecho, sin regresar después a su lugar de origen. Ello contribuye al empobrecimiento cultural de la periferia. El centralismo es aún un hecho lamentable. De cualquier modo Falla, a sus cuarenta y cuatro años se instaló en Granada y, de su herencia vive aún la ciudad, y más aún ahora, cuando parece ser ya un hecho la instalación de su archivo musical en el Centro “Manuel de Falla”.

¿Cómo reaccionó Granada ante la presencia de Falla? Será el tema de la siguiente intervención, a cargo de Don Manuel Orozco Díaz, especialista en el tema. Pero quiero concluir recordando de nuevo que esta Real Academia hizo por dar a conocer a los granadinos la música del compositor habitante de la Antequeruela Alta.

Fueron jornadas memorables, magníficamente organizadas, en las que Granada vibró escuchando por primera vez en su práctica totalidad la obra de Falla, y además disfrutó viéndolo tocar el piano y dirigir la orquesta.

Los conciertos estuvieron a cargo de la Orquesta Bética de Cámara, celebrándose en el Teatro Olimpia los días 8 y 9 de febrero de 1927. Fue un verdadero festival-Falla, que no se volvería a repetir en Granada hasta el centenario del nacimiento del músico, en las sesiones del Festival. Esta fue la programación, por lo que respecta a las obras de Falla: el primer día, el *Concerto*, *El sombrero de tres picos* y *Noches en los jardines de España*. El compositor, en esta sesión, actuó como pianista. La dirección estuvo a cargo del entonces jovencísimo Ernesto Halffter. El segundo día se abrió el concierto con *El Retablo de Maese Pedro*, en audición completa sin representación. Le seguía *El amor brujo*, en versión para orquesta sola, y concluía con nueva audición del *Retablo*, ahora en versión escénica. En esta sesión, Falla actuó como director al frente de su Orquesta Bética.

La Academia, con el generoso y amplio concurso de *El Defensor de Granada*, organizó impecablemente estos conciertos. Como consecuencia, el interés prendió en los granadinos: se agotaron las localidades para los dos días, y no hubo "entradas de favor", supuesto el carácter benéfico de los conciertos, a favor del Sanatorio Antituberculoso de la Alfaguara.

Timbre de honor también en este sentido para esta Corporación. Porque no siempre suceden ni se organizan así las cosas...

Juan Alfonso García

FALLA EN GRANADA DESDE 1919 A 1939

Excmas. Autoridades. Sr. Presidente, Sras. y Sres. Académicos, Señoras y Señores.

La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada ha declinado, también en mi, el honor de recordar y enaltecer la figura y la hora granadina de Manuel de Falla, al cumplirse en este año y mes, los cincuenta de su salida de la ciudad que le acogió, veneró y confortó en los veinte que en ella vivió trabajó, gozó y sufrió y en la que esperó morir y ser enterrado, y “que la Cruz redentora presida mi sepultura” como escribió en su testamento (1932).

Con cierto orgullo y respeto asumo tal acuerdo académico en virtud de mis compromisos, mis libros y mis trabajos sobre su perfil y su obra que durante tantos años he realizado.

Manuel de Falla, que tuvo una vocación casi desde su infancia hacia Granada, que se inspiró en ella, aún antes de conocerla, vino al fin para aposentarse en la Antequeruela Alta y tuvo que irse a morir en Alta Gracia quién en gracia de Dios viviera.

Fué miembro numerario de esta Corporación y es esta la razón, una más, para que seamos los integrantes de esta Academia quienes hoy, cincuenta años después de su ausencia, nos reunamos para rendir un homenaje de lealtad y devoción a quién fué nuestro

lejano compañero. Coincidencia de fortuna o destino, me hacen llevar sobre mi pecho la medalla académica que el poseyó cuando fuera elegido miembro de número el 21 de febrero de 1924.

Como biógrafo y compañero suyo, salvando las distancias, en alguna medida algo de su personalidad y genio entremece mi voz en esta hora de su evocación, y como en otra solemne ocasión repetiré aquí lo que en bellísima frase de Ortega, y con la misma emoción, pronuncié en el improvisado discurso que me cupo el honor de pronunciar en el acto inaugural de la Casa Museo Manuel de Falla, cuando convertida en tal por aquel Ayuntamiento, este delegó en mi la presidencia del acto en mi calidad de responsable de su recuperación sentimental y dirección de la reinstalación de su legado.

Bajo aquellos cedros centenarios --hoy desaparecidos-- el laurel y el almendro, junto a la fuentequilla cantora y el pilón de humilde arcilla que acompañaron las lentas horas del insomnio; cuando los ruiseñores y los cuclillos del bosque de la Alhambra melodiaban el silencio del plenilunio armonioso de Falla, no tuve más remedio que evocar al artista solitario con las palabras de nuestro más grande pensador que dicen, y tantas veces he repetido. "Cuando el pájaro abandona la rama del árbol en que ha cantado, deja en ella un estremecimiento".

Allí en aquella tarde violeta y oro de 1966 y en ocasión del Festival Internacional de Música, la hora y el lugar alcanzaron en mi corazón el temblor emocionado de una ausencia estremecido y en cierto modo, un retorno a la memoria del corazón que no otra cosa son los recuerdos, porque allí estaban sus amigos más entrañables, Segismundo Romero, José María Pemán, Juan Gisbert Padró, Miguel Cerón, Valentín Ruíz Aznar, Luis Jiménez, Ernesto Halfater... Faltó María del Carmen, su hermana que unos meses después se alojaría nuevamente en su casa, entre sus muebles y recuerdos que había donado con Maribel su sobrina, a la ciudad, y yo añadiría, que a la Historia de Granada. También a ellos en esta hora quiero rendir homenaje de mi amistad y devoción. Y también hoy, algo

en mi se estremece del vacío de su ausencia para siempre. Porque recordar como todo regreso al pasado inerte, es llorar porque es asomarse al balcón de un paisaje que ha muerto y arrastra con él algo de nosotros que cada día va muriendo entre el acompasado reloj de la existencia.

Manuel de Falla, lejano de nosotros, generacional y humanamente, alto y lejano en su Antequeruela Alta y en su Alta Gracia se hizo acreedor de nuestra devoción. La sugestión de su figura es inevitable contemplada desde la lejanía del tiempo y su obra.

Para él Granada es algo más que una anécdota o una inspiración constante desde su infancia, que lo fué. Mucho de su contenido romántico y literario de la ciudad se va a prender en el alma vigilante del artista. Aquellas evocaciones de Albeniz a Falla, aquella coincidencia temática nacionalista, aquellas numerosas páginas del genio catalán, como Torres Bermejás, El Albaycín, La Vega, Granada, Zambra... no serían sino afirmaciones de su voluntad de retiro y apartamiento que ya se había instalado en su alma, y a la que Albeniz, le empuja... "Váyase a Granada"...

En 1909 el año en que muere Albeniz, Angel Barrios escribe desde Cambó, con estas sobrecogedoras palabras.

...ya su vida se extinguía, sólo a nosotros nos permitían verle porque decía que le traíamos aroma de su Granada y sólo a ella debía lo poco o mucho que había hecho, no borrándose jamás de su memoria las noches de luna en la Alhambra y sus paseos por el Albaycín, pues fué la última visita que le hicimos y fué dolorísima porque ya no podía, aquella tarde no pudo hablarnos, y sus ojos se llenaron de lágrimas, y excuso decirle... Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras que difícil me será olvidarlas. "No llores que te pondrás bueno y te llevará a Granada..."

He aquí el Albeniz que en la última esquina de su vida se aferra a sus recuerdos, a su nostalgia de Granada. No olvidemos que el ha dicho aquello de lo mucho o poco que había hecho se lo debiera o no a Granada.

Pero oigamos lo que ocho años después de la muerte de Albeniz, el cronista de la Ciudad, Francisco de Paula Valladar, músico y discípulo de Padrell y fundador de la Revista Alhambra, dirá cuando Andrés Segovia, Gaspar Cassadó y Gabriel Abren, estrenan en el teatro del Hotel Alhambra Palace, en transcripción para chello, piano y guitarra, la Obra de Albeniz, "Granada". Dice Valladar. "Esta melodía bellísima e inspirada que yo oí improvisar a Albeniz en una casa inolvidable en la Alhambra, donde habitaba una hermosa mujer que logró impresionar hondamente el genio sublime de Albeniz, en la que Debussy y las músicas modernas no habían influido todavía en la inspiración especialísima (valga la frase) del ilustre músico que era entonces un niño."

Se refiere Valladar a la hija del Arquitecto Conservador de la Alhambra, Rafael Contreras, Eugenia.

Ante esta devoción profunda de Albeniz por Granada de la que hasta diez y siete obras le inspira, uno tiene que pensar que la afirmación del granadísimo de Falla va a determinar esta actitud estética y sentimental de Albeniz. Así uno comprende aquellas palabras de Falla a Barrios, cuando en 1921, recién instalado en la Antequeruela en el Carmen del Ave María, le dice... "gozamos de una temperatura admirable y ahora una luna espléndida. Los Mártires y el cielo bajo están maravillosos. No hay duda de que Vd. necesita la Villa del Oso, tanto como yo la Antequeruela Alta, donde me tiene a sus órdenes ante el paisaje más hermoso del mundo. Ya ve Vd. que estoy hecho todo un "granadino".

Cierto, Manuel de Falla, en 1919, ha llegado al cenit de su creación y su gloria internacional. Nada le retiene en Madrid muertos sus padres ese año. Desolado por la guerra y aventados sus amigos, París es ya un pasado lejano. Sus siete años parisinos le han incorporado a la mejor hora musical de Francia y el nacionalismo ruso. Cuando decide instalarse en Granada, le escribirá a su amigo y luego compadre, Angel Barrios para que le busque una casita "con pequeño jardín y buenas vistas "Lugares, Alhambra, Genera-life, Albaycín, Carrera de Darro o Vistillas". Bien conoce la ciudad quién así elige.

Y Barrios le aloja, primero en una casa propia, el Carmen de Santa Engracia, en la misma Calle Real de la Alhambra, y luego un año después, en la Antequeruela. Buenas vistas pide para su retiro y sus amigos le encontrarán “el paisaje más hermoso del mundo”.

Ahora comprendemos aquella exigencia para lugar de vivir cuando exige “buenas vistas”. Manuel de Falla, es un contemplativo y Granada es la ciudad de los miradores y las colinas. En cada altozano, recodo o ventanal, el paisaje invita al asombro. Y en cada umbría la historia con lo que tiene de melancolía el testimonio del ayer, nos sobrecoge de moribundia, el ritmo relojario del tiempo que, gota a gota consume nuestra existencia y, a la vez, como pensara Falla, la inefable presencia del Altísimo creador de toda belleza.

Esa era la actitud de Falla ante el paisaje y la belleza en el Arte. El lo dice, “Es tan profunda la emoción estética que me produce la Música que parece que se acerca a mi el Viático”. O cuando tantas veces, sorprendido ante la ingente majestad de la Sierra Nevada, se descubría quitándose el sombrero en un acto inconsciente.

¿Que es esto?, se preguntará alguien. ¿Será un sentimiento panteísta ante el universo, o acaso, el vehículo de una auténtica actitud religiosa en un alma creyente? Falla así lo entiende, como así lo entendió la mística. Por eso uno quiere pensar que también hay otras razones en la vocación granadina que le infunde la ciudad y luego Albeniz.

Permitidme una divagación Histórica que puede afirmar mi tesis de la sugestión mística del paisaje que ha de vivir Falla en Granada. 1582. Por los cenagosos caminos de aquel invierno del año del Señor que conducen a Granada, avanza una vieja carreta de mulos entre el cierzo y la nieve de una España que se debate entre el laurel de la gloria y el harapo de la miseria. Mal año de guerras y pan llevar es este para andar por los senderos y las ventiscas de

Sierra Morena aquellos frailecicos, enjutos de ayunos y viglias, que descalzos y febriles, empujan con las mulas el viejo carretón del Convento de Baeza. Con sus cuarenta años Fray Juan de la Cruz, trae la misión fundadora del Convento Descalzo que en Los Mártires le ha encomendado la Madre Teresa de Avila. En el zurrón y las alforjas, junto al queso ágrío del yantar, el pan de centeno y la calabaza del agua, unos legajos y papeles en un carpetón junto a los libros de oración y las credenciales del Rey Felipe, contienen los trabajos del fraile. Es el Cántico Espiritual que, al fin, va a terminar en Granada. Prior, albañil, labrador de las huertas, Fray Juan va a ascender hacia la rosa mística del milagro poético, desde

...aquellos montes, valles y riberas...
o a "...la cristalina fuente..."
que "... en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora..."

Y, a lo lejos, al pié del Convento, "toda aquesta Vega..."

¿No será esta música callada, la que busca Falla a unos pasos de "los bosques y espesuras, plantados por la mano del Amado"?
¿No será este "prado de verduras, de flores esmaltado", todo lo que busca Falla en la Antequeruela? Uno piensa que sí.

* * *

El año 1919 va a ser un año clave en la vida y la obra de Manuel de Falla. Es el año del estreno del Tricornio y de la Fantasía Bética, además de la composición del Fuego Fatuo, y es el año que al fin, decide y puede instalarse en Granada, y el año en que comienza la composición del Retablo, su obra cumbre. Estamos pues ante su gran crisis moral y estética y su sed de soledad silencio y apartamiento. Es ya el Falla del rigor estético la oración y su angustia esencial. Sin embargo Granada, los hombres de esa hora, le van a integrar en el enorme despegue ilusionante y creador de la nueva estética. Algo de camino de perfección hacia metas espirituales trascendentes va a encontrar en la ciudad, y muy

especialmente, en esa ladera sur de la Alhambra, la Antequeruela, bajo Los Mártires. Lo diría Juan Ramos Jiménez, que ese año viene a Granada invitado por Federico y sus padres. "Vino a Granada a buscar silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad".

Entre aquel septiembre del 19 y del 39, vivió sus mejores años, los más felices de su existencia, y también ¡ay! los más amargos. Pero aquella Granada, todavía era apacible y silenciosa en la que un último romanticismo envolvía el alma ausente de una ciudad dormida e indolente. Con sus noventa mil almas, la ciudad es aún un entresijo de familias proyectadas en las calles y las plazas y forman grupos afines que en el recinto de la Alhambra tienen un estilo elitista inconfundible y apartado.

Florecen desde el siglo XIX, las tertulias literarias que van desde La Cuerda de Pedro Antonio de Alarcón a la del Rinconcillo de Soriano Lapresa, Manuel Angeles Ortiz y Federico pasando por las de la Cofradía del Avellano de Ganivet o el Centro Artístico de Valladolid. Así la llegada de Falla, a la ciudad es acogida en la tertulia del Rinconcillo con el regocijo de su incorporación a la vida artística de la ciudad parnasiana y socrática que late en ellos.

La verdad es que en Granada como en muchas ciudades españolas, Cádiz y Sevilla en Andalucía, tiene una intensa vida cultural. Dos teatros de primerísima calidad, el Isabel la Católica de primera magnitud, y el Cervantes que inaugura el General Sebastiani, 1910, tienen permanentemente temporadas de Opera y de Comedias. Ese mismo año 19 Enrique Borrás, representó la Vida es Sueño de Calderón, y la Maja de Goya de Villaespesa, y la Zarzuela el Gato Montés de Penella. La temporada de Conciertos en el Palacio de Carlos V se oirían obras de Debussy y Ravel. El Teatro Isabel la Católica en su temporada de Opera, daría Rigoletto, Traviata y el Barbero de Sevilla, Tosca y La Boheme, y Margarita Xirgu dará Santa Juana de Castilla de Galdós. El Dragón de fuego y la Ley de los hijos de Benavente, y el Saludo de las Brujas de Pardo Bazán, y obras de Oscar Wilde, Ibsen y Djiorsen

o el Coro de Cantores de la Capilla Sixtina, y obras de Cesar Franck o Stravinsky. Pudo oír Falla ese año 19 nada menos que a Schulten una conferencia en el Lyceo sobre Arqueología española y Tartesos, y leer en la Revista "Alhambra" que dirige Valladar, colaboraciones de Pedrell y Subirá.

Esa es la Granada que acoge al músico. No es ya una ciudad perdida, tierra de moros, en la niebla de un romanticismo decadente, sino Paraíso cerrado abierto para pocos, como dijera el poeta gongorino Soto de Rojas.

Ya vemos que Granada está viviendo un esplendor cultural que no tendrá continuidad en nuestro tiempo. Son ya los hombres, universitarios y artistas, que relevan a la generación del 98 granadino y se incorporan a la vanguardia en el arte. Con Falla o sin él, Granada ha adelantado el reloj de la historia. Por eso cuando aquel septiembre amarillo en los ventanales y el resol entrevisto de la nueva apifanía, que viste de rosa las primeras nieves de la Sierra, y los entredoses de encaje de San Miguel en "la alcoba de su torre", cuando las toronjas amarillas y el violeta de la siempreviva flor del ocaso, con los membrillos sobre los manteles de la misa como pequeños dioses familiares de las ferias, la llegada de Falla a la Calle Real de la Alhambra, tiene un signo de reencuentro.

Todavía la Vega a los pies de las colinas tintinea de verdor, mientras la sierra sobre Huetor se enciende bermeja en la huída de la luz. Y el cielo bajo ilumina las noches lunares del insomnio de Falla, allá arriba en la colina de la Alhambra.

Sobre el dintel del Monasterio de San Jerónimo, tumba del Gran Capitán, y bajo la Inmaculada de piedra, el Soli Deo honor et gloria advierte al peregrino como en un vanitas cartujo el tremendo error del hombre. Falla hace suyo ese lema. Cristobal Morales había dicho. "Toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres falta completamente a su verdadero fin."

En Granada y desde Granada Falla se va a afirmar en este pensamiento, que será su verdad metafísica. Cuando en 1920 viviendo ya en la Calle Real de la Alhambra y el año siguiente en la Antequeruela Alta, ese pensamiento se materializa en el Retablo que termina en Granada. Es la etapa que me atravió a llamar "arcaísmo tonal" en ese esfuerzo antiromántico que se ha iniciado en Europa y del que Falla es un ejemplo español. Va a regresar a aquella frase ante las "Siete Palabras de Haynd" ¡Que equilibrio, ni una nota de más, ni una de menos. La perfección absoluta. ¡Maravilloso! ¿Será esta la "armonía y eternidad que Granada le sobrediera?, como dijera Juan Ramón?

Quedó atrás el *espagnol toute noir*, con que le bautizaron en el París de 1907, cuando con su carpetón de la Vida Breve recorría los cenáculos musicales. Quedó atrás el "povero de Asis" que daba de comer a los gorriones las migas de pan sobrante de sus miserables almuerzos, y que sobre la nieve distribuía como lo viera Almagro. Quedó atrás el *Monsieur de Falla*, para ser ya para siempre el Don Manuel urbano y entrañable a quién desde el Alcaide Mayor, a los guardas de la Alhambra saludaban con el "Buenos días don Manuel". Ese don Manuel compadre de Angel Barrios al ser padrino de su hija Angelita, el don Manuel que habla amigable con el "Rabanichi", aquel tabernero que vivía en una cueva junto al Vice Consulado Británico y que en el mínimo mostrador y tras una cortina tenía el camastro de su dormitorio, sobre cuyo barandal dormía un enorme gallo rubio y negro tornasolado que cantaba el amanecer y deambulaba el callejón de Matamoros a unos pasos del Carmen de Falla. El don Manuel vecino y amigo de los hermanos Davenhill, Willian, Fernando, Maravillas y Helen todos solteros y rubios, dos católicos y dos protestantes, los que entre pamelas y tés en la terraza, invitaban a los hermanos Falla, entre tabacos de virginia y pastas de Gibraltar. Fernando, "Mister Copas" que con su fox terrier, recorría las tabernillas y los altozanos del paisaje. El don Manuel que visitaba a los pobres del barrio y repartía sus limosnas a hurtadillas. El don Manuel que con María del Carmen, le regalaba ropa y abrigo a Elena, la guardesa de la Torre del Capitán, que vivía en la torre

misma sobre la muralla del Secano. El don Manuel que esperaba el tranvía de la Alhambra, el 7, en aquella librería del Correo Viejo, frente a la calle de la Colcha, hablando con Doña Pepa Casso, y a quién a la llegada del tranvía, el cobrador le voceaba... “don Manuel, que nos vamos”, mientras él, apresurado cruzaba la calle para acortar la espera del viejo tranvía amarillo de la cremallera que subía con un estruendo terrible el Caidero, o “cremallera” por ser esta la causa del estruendo tranviario.

Es el Falla que recibe en el mismo jardincillo junto a la fuente al Trio Cassella, o al formado por Thibaud, Cortó y Cassals, y a el bandurrista ciego, Cardona, hijo de la zapatera Adela de la calle de San Matias, que tenía cara de pena de Dolorosa, el también ciego, Recuerda hijo del Ronco, el del puesto de verduras de la Plaza de Bibarrambla, y Molina, el hijo del baratillero de la Calle de San Agustín.

El don Manuel que pasea el Generalife solitario y se sienta a la salida, en la casa de los Quero, familia de guardas y luego, bandoleros de la postguerra. El que comparte esos ratos con Matilde y Manuel, padres de la dinastía famosa, y sus sobrinos Victoriano y Eduardo cañeros y acequeros de la Alhambra y Rafael que es el acequero que cuida del “real” de la que es la medida del agua que corresponde el Carmen de la Antequeruela. Es el don Manuel integrado en ese mundo sencillo y humilde del barrio del recinto de los cármenes de la colina.

Son ya los hermanos Falla, parte integrante de una gran familia la del barrio. Así Ana Martih, su criada que vive en el Barranco del Abogado, “que sabe leer y es honrada” dirá María del Carmen en carta a sus amigos Borrajo, recibirá junto a sus pagas, ropas y “vestidos” que llamaba a sus trajes de segundo uso. O las Fregenalas familias de modistas a las que “ayudaban” con sus obsequios y que, fusilada en la guerra, por recibir también, ayudas del Socorro Rojo Internacional, fué causa de un violento interrogatorio a que fuera sometido don Manuel cuando el Comisario le preguntara. Y usted ¿porqué protegía a esa familia de comunistas? La respuesta fué tajante. “Porque estoy bautizado.”

Esa fué la vida granadina, en sus días de esplendor y de terror. El vivirá la mejor hora de su existencia y la terrible de las pruebas de la vida social y de su salud.

Septiembre de 1919.

“Mire que está Granada como nunca... bonita como Vd, sabe”. Con estas palabras Angel Barrios en agosto de ese año, invita a Falla al viaje a Granada, donde en la Pensión Alhambra, en la misma calle Real, cuesta 15 pesetas la pensión completa de los dos hermanos.

Aquel septiembre amarillo en los ventanales y el resól del agonizante verano cuando San Miguel está a punto, como lo estará veinte años después, cuando cierra para siempre la puerta de su casa granadina, será un símbolo que anunciará su largo invierno.

Entre el 20 y 25 de agosto ha escrito, otra vez, a Angel Barrios, pidiéndole precios de alojamiento modesto para los dos, en “la Alhambra, por supuesto”. El 7 de septiembre le vuelve a escribir. “Decididamente saldremos de Madrid, mi hermana y yo, en el correo del próximo miércoles, llegando a Granada el jueves a las tres de la tarde”.

“Vienen con nosotros --añade-- Vazquez Díaz (Pintor muy notable, con cuyo nombre le será conocido) y su señora, y un niño de ambos, así es que le agradecerá mucho a usted, haga el favor de retener en la Pensión Alhambra, a más de nuestras dos habitaciones, una más con dos camas para estos amigos. No sabe usted cuanto me alegro de realizar al fin este tan proyectado viaje, y de que pasemos unos días reunidos en la *maravillosa Granada*...

Y aquellos días de “trabajar con alguna tranquilidad” se convertirían en Veinte años.

Dice un refrán, de acá abajo el sur español, que de septiembre a septiembre, todo se gana o se pierde. Es el tiempo preferido del

músico. “Venga en otoño —dice a Tren— hace un tiempo maravilloso”. Todavía caluroso aquel jueves a las tres de la tarde, Angel Barrios esperaba a los viajeros, en la Estación del Sur, aquella que fuera Cementerio y en la que enterrarán a Mariana Pineda en 1831. Estamos en el largo veranillo de los membrillos, y cuando descienden del vagón de segunda, y no ligeros de equipaje, aquel carretón entre diligencia y carromato tranviario, probablemente el mismo que años atrás subiera a Albeniz a la Alhambra, como su dueño Paco el elefante, ignoraba que subía a dos glorias nacionales.

Así se inician los Veinte años granadinos, y así casi veinte años después del último viaje de Albeniz a Granada, el piano volverá a sonar en los mismos lugares, esta vez de las manos de Falla. “Jamás se me borrará del recuerdo la última noche que le oímos tocar en su Granada, —dirá Valladar de Albeniz— hermosa noche de luna, perfumada por las brisas de las flores de la Alhambra”.

“Le oíamos tocar —dirá una vecina de don Manuel— el piano, y mas parecía un estudiante que un maestro. Sólo cuando había reunión de sus amigos en la Pensión el piano no se interrumpía como si estuviera estudiando”.

Es ya el Falla tejido en el cañamazo sustancial de la ciudad y con él los incondicionales jóvenes de la Tertulia del Rinconcillo, Federico, Soriano Lapresa, Manuel Angeles Ortíz, Segura, Mora, Vilchez, Melchor Fernández Almagro, Juan Cristobal, Lanz, Gallego Burín, Pizarro, y toda la Granada de la Vanguardia.

Y vendrán los paseos por los miradores, las tertulias de los domingos en la Antequeruela, y esa correspondencia epistolar entre ellos, y sus aventuras artísticas. Aquellos paseos por la Alhambra y los miradores para contemplar las puestas de sol, especie de ritual estético de las tardes, para ver el “rayo verde”, que es como un efecto óptico del complementario al cárdeno de la última luz al ocultarse el sol por Sierra Elvira. Y vendrán aquellos paseos por el Albaycín el Callejón de las Monjas, para ver, de madrugada, al “fantasma”. “Pero, don Manuel, por Dios, ¿pero usted cree en los

fantasmas?", pregunta Segismundo después de una larga espera en el oscuro callejón. "Calle usted, Segis, le respondió, don Manuel con voz tenue. A ver si tenemos suerte, pues Fernando Vilchez me dijo que la había visto en este lugar la otra noche".

Y vendrán luego aquellas representaciones con Federico del teatrito de don Cristobicas, y del estreno de la Historia del Soldado de Stravinsky en casa del poeta. Y en el año 22 de la gran aventura del Cante Jondo que tendrá un alcance internacional. Y la colaboración musical con la ayuda de Angel Barrios en las representaciones del Gran Teatro del Mundo que dirige Cipriano Rivas Cherif, con la colaboración en 1935 en los arreglos musicales, para las representaciones del Centenario de Lope, en los que ya le ayuda Valentín Ruíz Aznar, Maestro de Capilla de la Catedral, en su colaboración con Gallego que dirige las representaciones y ensayos entre universitarios. Sobre textos del cancionero y las Cantigas, incluso de Victoria, prepara una fanfarra y cantos de coro.

Todo el mundo musical español, desde entonces pasa por Granada, y Falla recibe visitas de ellos. Desde Ravel, Stravinsky y los Ballets Rusos, la vida musical granadina cobra un singular relieve con la creación de la Sociedad Cultural de Conciertos, con sede en el Teatro Isabel la Católica. Son los años de los triunfos clamorosos de Federico de sus ediciones del Romancero y del éxito de Mariana Pineda, que en Granada tiene un signo social en el que Falla ocupa un lugar preferente en los homenajes al Poeta.

En Granada ha compuesto, casi íntegramente el Retablo, obra en la que Lanz, Manuel Angeles Ortíz, y Federico tienen una especial colaboración. Acomete luego el Homenaje a Dubussy, el Soneto a Córdoba, homenaje a Góngora, El Concerto y Pyshe, y comienza Atlántida. Estamos en el preámbulo del gran silencio del Músico.

La conmoción política del final de la dictadura está en marcha, Falla participa de la generación intelectual que propicia el gran acontecimiento político. Su liberalismo procedente de Galdos y de

Francia le incorpora a los hombres de la República. En 1931 Falla que no es político, participa del acontecimiento con cierto gozo liberal. Pero pronto va a sufrir el gran desengaño. Los acontecimientos sociales revolucionarios que se producen en España, tienen en Granada unas graves consecuencias. Los incendios de las Iglesias y conventos del Albaycín le sobrecogen. Las turbas revolucionarias siembran el terror del que Falla participa. El 10 y 11 de mayo de 1931, “figuran entre los más amargos de mi vida” dirá. “Malos momentos estamos viviendo. Ya supondrá Vd. —escribe a Gerardo Diego— lo que me hace sufrir el ateísmo oficial de España. Es una herida profunda que siento en el alma”. Precisamente recibí su carta en momentos de tal desconsuelo y desesperanza que cuentan entre los más horribles de mi vida... Los sucesos, aquí, se desarrollan friamente, sin masas, en apariencia, casi sin pasión... Claro está que no se me ocultan la parte turbia que siempre hay en estos movimientos y los “aprovechados” que intentar desviar las nobles corrientes de indignación hacia fines completamente distintos. Los sucesos han dejado, entre otros, sentimientos, una sensación de desamparo...” ¿Porqué ese empeño “oficial” de hacer antipática la República a todo verdadero cristiano por antimonárquica que sea?”.

Aquí comienza el calvario del don Manuel granadino. “Desengáñese, amigo Segis, —dirá a su íntimo y más querido amigo, Segismundo Romero— nosotros somos fantasmas de un mundo que ha muerto”. Y aquí comienza su crisis espiritual y su angustia. Han muerto sus amigos Debussy, (1918), Granados (1916), la Guerra Europea ha aventado la vida musical y la recuperación de los años veinte ha renovado la esperanza que los acontecimientos políticos de los años de la República ensombrecen para un hombre como Falla. El renacer cultural de esos años es amenazado con las revueltas sociales y la hostilidad de los sectores políticos. La ciudad se torna incómoda. Arrecian los radios y las contiendas sociales. Cuando agradece a Azorín su artículo referido a él, le escribe. “No sabe usted la envidia que siento por ese músico que tiene mi mismo nombre y que ha conseguido lo que vengo inutilmente persiguiendo desde que empecé a practicar mi oficio: el silencio y

el aislamiento en el trabajo. La esperanza de hallarlos me trajo a Granada; pero tanto he esperado en vano, que temo tenerme que ir con la música a otra parte.”

Estamos en la gran crisis moral y estética, estamos en el “silencio” estremecido y febril del hombre y el artista. Los “días amargos” de la República en que arden las Iglesias de San Nicolás San Luis y el Salvador en el Albaycín y numerosos intentos de incendios en instituciones religiosas.

Y con esta inquietud llegará el año 1936, cuando los incendios por las turbas revolucionarias, destruyen a los pies de la Antequeruela el Teatro Isabel la Católica y el Casino Principal espectáculo dantesco que rompería el corazón del hombre y el artista ante la indefensión social.

Se comprende así su gozo inicial ante el acontecimiento del 18 de Julio, su “adhesión” al Generalísimo, como en carta al Ministro Pedro Sainz Rodríguez en julio de 1938 la manifiesta la “alta significación para todo verdadero español y también con motivo de la exaltación —mas que justificado— de nuestro invicto Generalísimo a la más alta jaraquía del Ejército y la Armada y le ruega trasmita a su Excelencia mi adhesión reiterada unida al más respetuoso y devoto saludo”.

Y se comprende, incluso su “colaboración” en el Himno Marcial que el General Orgáz pide al músico y en el que trabaja todo el año 1837 a pesar de sus reparos a que el verso de “el soplo de Dios sobre nuestras bayonetas” porque pudiera tal vez interpretarse como irreverencia la unión del Nombre de Dios con un instrumento destructor, aunque tenga fatalmente que emplearse en casos como el presente para salvar tantas y tan nobles cosas”.

Sin embargo, la crueldad de esos años de guerra, la degradación y, sobre todo, la invasión de los ruidos y las megafonías, harán imposible ese silencio que vino a buscar a Granada. En carta de Pemán le pide noticias “que tranquilicen mi preocupación constan-

te al asumir una responsabilidad de cosas ignoradas fatalmente por mi y en las que no podría tener la más mínima intervención". Y ¿Cuales son esas "cosas ignoradas", que le hacen declinar aceptar el nombramiento de Presidente del Instituto de España? Ellas no son otra cosa que la crueldad de los tribunales militares. "Ahora —le dice a Peman— (18 septiembre 1936)-- nuevas amarguras perturban mi espíritu: quiero referirme a la aplicación frecuente de la pena capital a personas cuyos delitos acusan, al menos en apariencia, notable desproporción".

El que aspiró a un aislamiento casi místico y estético, no puede evadirse y sufrir los conflictos y las crueldades de su entorno. Si, los años de las revueltas de la República,"... aquella impresión tremenda ante los satánicos desmanes perpetrados en Granada... después de las últimas elecciones..." (1936), fueron luego superados en crueldad con la guerra. La grosería le cerca, y aquel consejo de la República que ante los ruegos del músico solicitando respeto a las ordenanzas sobre radios urbanos, responde que si le molestan "que se vaya", no hacen más que afirmar lo que la nueva situación social le ofrece.

Es el hombre solitario y silencioso cercado de grosería y brutalidad que le ha de llevar, inevitablemente a irse "con la música a otra parte".

Y así entre la enfermedad tuberculosa expresada ahora en las articulaciones del pie derecho y la clavícula que le obligan a reiteradas intervenciones quirúrgicas, la escasez de la postguerra y la inminencia de la europea, emprende la aventura de la expatriación nada política pero necesaria a su ansiada paz y silencio.

La Granada de 1939 está muy lejos de la de veinte años atrás. El panorama más hermoso del mundo, la Vega, comienza destruirse con edificaciones horrendas en las primeras barriadas políticas, y los especuladores del suelo rural, ricachos y constructores se disputan el cadáver de la llanura que llevó al pentagrama Albeniz y que serenaba el ánimo de Falla.

Han muerto muchos amigos y algunos en la crueldad de la represión en uno y otro lado de los frentes. El “españolito que vienes al mundo, te guarde Dios, una de las dos Españas, ha de helarte el corazón” de Machado no tiene vigencia, porque la “dos Españas” hielan el corazón de todos. Vuelve la escasez a su bolsa, y el fantasma de la guerra europea se cierne ya evidente. Los hombres que rigen los destinos políticos de la ciudad comienzan su destrucción urbana y del paisaje.

Para encontrar el silencio tuvo que poner la mar por medio. Buenos Aires puede ser el aire nuevo necesario a su espíritu y su trabajo a duras penas comenzado. Algo ha ocurrido en la ciudad soñada que rompió el búcaro del silencio y la armonía, derramando el alma de las cosas inefables. Han pasado veinte años y aquel hombrecillo afable y sencillo tiene el alma en tensión y está fuera del horario espiritual que vino a buscar en ella.

El 28 de septiembre, víspera de San Miguel, Manuel de Falla va a contemplar por última vez el paisaje que durante veinte años fuera su espejo de hermosura. Amarilleaban los membrillos en las consolas y se doraban los soles del atardecer. En el patinillo, bajo la parra, la fuentequilla de piedra hilvana su canción monótona. La Sierra Nevada se tiñe de rosa, y los amigos le esperan para despedirle. Están todos. María Paula Montes de Borrajo, Emilia Llanos, Eloisa Morell, Hermenegildo Lanz, Miguel Cerón, Ramón Pérez Roda, Eugenia Contreras, María Prieto, Valentín Ruíz Aznar, Luis Jiménez, Ana Martín, y el Párroco Don Antonio. Nervioso, apresurado el Maestro se despide de todos. “hasta el Valle de Josafat”.

Atrás queda lo mejor de su vida, su casa, sus libros, sus recuerdos, su Pleyel y todo cuanto acumuló, humildes cosas, en su vida. Atrás aquel septiembre de 1919 cuando alegre el corazón y la esperanza la ciudad era su puerto de arribada y el sueño ilusionado de su infancia. Muchas aguas han pasado bajo los puentes de los ríos de Granada entre uno y otro septiembre.

Se ha cumplido la hora de su existencia. En aquel viejo reloj del abuelo que midió su vida va a prevalecer el horario lírico de Granada. Está agotando su tiempo relojero, está a punto para su gran silencio, el silencio del mar, el de las colinas de la Nueva Granada —¡otra vez la ciudad!— en Alta Gracia, la Antequeruela Alta, prevalece, lejana, perdida, y sin embargo añorada. Hasta 1946, su existencia es sólo un milagro de supervivencia. Otra vez, el Siete, el fatídico siete de Falla, son sus últimos siete años a punto el setenta de su calendario.

Sobre la estancia, pulcrísima, blanca conventual y silenciosa sólo el insomnio hace el contrapunto al yerto corazón del reloj del abuelo, el reloj de Falla, que sobre la pequeña mesa instala sobre el silencio absoluto el ritmo de su presencia. Afuera en la planicie bajo la colina de Alta Gracia, el vientecillo sube enebando los aromas del tomillo, el romero y los mirtos del jardín. Es la hora tremenda del insomnio, la hora granadina de la alta madrugada. Sobre los cedros, el laurel y el almendro del jardín el plenilunio pone la blanca floración de la noche, mientras la fuentecilla eleva su malancolía sonora del agua.

Aquella noche de noviembre, en la Antequeruela Alta, la brisa quiebra el surtidor del patio mientras cantan, o lloran los ruiseñores, mientras en Alta Gracia un viento tibio agita las ramas de los cipreses y los dompedros. Manuel de Falla ha muerto lejos de Granada. Sobre la estancia el reloj del abuelo, estremece el silencio absoluto de la hora. Un poeta, Federico, su amigo había escrito a la muerte de un amigo, también poeta.

¡Quién dirá que te vió y en que momento!,
¡Oh dolor de penumbra iluminada!
dos voces suenan, el reloj y el viento,
mientras flota sin tí la madrugada.”

Muchas Gracias.

Manuel Orozco Díaz

- NOTAS AUTOBIOGRAFICAS A MIS 93 AÑOS -

Obediente a voluntad ajena, la del Director de este recién nacido Boletín de la Real Academia de Bellas Artes granadina de Nuestra Señora de las Angustias, intento resumir mi historia mantenida continuamente en contacto con las artes plásticas durante poquísimos menos de un siglo, como nacido en 1897 y hasta hace poco tiempo Presidente activo de la referida Academia. A los cuatro años de edad me empeñé y lo conseguí ser alumno de una clase de dibujo del colegio de señoritas y párvulos de Cristo Rey. Con el pretexto de corregirme, las monjas me hacían los dibujos que yo triunfante llevaba a mi casa. Siempre recordaré con gusto el palacio del siglo XVI, muy reformado en el XVIII, antigua casa solariega de los Cañaveras antepasados del Duque de San Pedro de Galatino, en el que estaba instalado el colegio.

Las religiosas mis profesoras, dotadas de paciente benevolencia suplían lo que mi imposibilidad de niño pequeñito no podía hacer. Ellas eran discípulas del entonces muy joven pintor Rafael Latorre, quien frecuentaba la clase con admiración mía que me preguntaba: ¿Si este enseña a mis profesoras, que tanto saben, que no sabrá él? Y en cuanto el pintor ¿Como hubiera podido colegir que aquel pequeñajo, muerto él, había un día de organizarle en la Asociación de la Prensa la única exposición completa de su obra? y aún más; que había de sacar de una casa particular el mejor de sus cuadros: "monaguillos en el coro de la Capilla Real" para figurar en la exposición más completa de obras de los académicos granadinos de los siglos del XVIII al XX, organizada en asamblea de la

Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias. Durante mi infancia Latorre no había sido aún pensionado en Roma.

Ya en mis diez años vi dos exposiciones. A la primera me llevó mi madre y estaba instalada en el Círculo Católico de obreros, en la Gran Via, calle aún con dos solas casas y la iglesia y convento de los jesuitas, otra exposición vi con mi padre, instalada ya en el Centro Artístico, entonces instalado en el Campillo Alto, en casa que muchos años después ocupó la Asociación de la Prensa. El expositor era Eugenio Gómez Mir que tanto después había de influir en mi pintura de paisajista. Lo que entonces me llamó más la atención fué lo cálido del colorido como efecto del crepúsculo y la verdad de lo representado.

Influyó también mucho en mi afición pictórica el que un joven vecino nuestro quiso hacer un retrato al óleo a mi padre. En la llegada a mi casa de caballete plegable, caja de pintor y amplia paleta y las cuatro o cinco sesiones del retrato que soportó mi padre, hombre de naturaleza impaciente, acreditada con lo sucedido que teniendo un hijo pintor no quedó de él retrato alguno, no dejó al artista acabar su obra, más a mi, las escasas sesiones fueron la fiesta de ver mezclar color en la paleta, la seguridad en la pincelada, el restregar de las rectificaciones, todo era para mi vigoroso impulso de mi afición pictórica.

Pero a mi los que me entusiasmaban al máximo eran los cuadros del Casino. Esta sociedad instalada en la acera de su nombre, en el tránsito de los siglos XIX y XX encargó a tres pintores, dos granadinos y otro residente en Granada, sendos cuadros para decorar una de sus salas bajas. Los elegidos fueron Isidoro Marín, el cordobés Tomás Muñoz Lucena y Manuel Gomez Moreno. Los lienzos eran de insólito gran tamaño lo que perjudicó a Marín, ilustrador de libros y relatos, acuarelas y dibujos de pequeño formato y en su "Verbena" quedó un poco por debajo de los otros dos. Gomez Moreno pintó una tertulia en su casa de vecinos que se constituyó en una de las obras maestras de su autor. Pero el mejor era el de Muñoz Lucena, ya plenamente impresionista. En el cuadro una señora

joven, asomada a una terraza con balaustrada, y con una niña al lado, contemplaba el paisaje de la vega de Granada tan bello. El hermoso color, la brillante luminosidad y la gracia de la composición con la verticalidad de la figura principal presentaba acertadísimo aspecto. A estos tres cuadros, el Casino añadió un cuarto encargado a Grabiél Morcillo. No era tan grande como los anteriores pero era tan bueno como ellos. Llevaba el nombre de "Seducción" y representaba a una bella joven, muy conocida entre las profesionales del modelo en su tiempo, a la que una vieja alcahueta trata de seducir. Era uno de los mejores cuadros que en el periodo de temas de asunto pintó su autor, tales como "Payasos" o "El melero de las Alpujarras".

Cuando yo contaba ya cerca de diez años, en un colegio de la calle Horno de San Matías me preparaba para mi ingreso en el Instituto, y daba, fuera de programa lección de dibujo con un profesor que pintaba acuarelas que exponía tras los cristales de la puerta de su establecimiento de compostura de sombrillas y abanicos, y además daba lecciones de dibujo en diversos colegios, era dibujante anatómico en la Facultad de Medicina y tocaba el violín en iglesias y compañías de zarzuela. Con él poco logré.

Mi primera clase será de dibujo la di en el Centro Artístico, del que me hice socio sumamente joven, mejor dicho, no fuí yo sino mi padre y firmaron mi ingreso como socio los dos jefes entonces de la dicha Sociedad; Rogelio Robles y Fernando Vilchez, hijo el primero de robles Pozo, creador del pasaje granadino de este nombre y editor de la compilación del Código Civil de texto en todas las facultades de Derecho de España, y el otro, hijo del maestro de obras en la construcción de las casas de la Gran Vía granadina. La generosidad de ambos suplía lo que la reducida cuota de los socios no alcanzaba. En el Centro fué donde yo dibujé de yeso por primera vez. Los maestros eran el inefable por sus ocurrencias Paquito Vergara y Ramón Carazo, aún no influenciado por Gabriel Morcillo y sin el empleo del asfalto en sus cuadros. Las gentes concedían al Centro tal categoría que el socio de él que hubiese visitado el Museo del Prado y leído el Apolo de Salomón Reinach, estaba capacitado para cuantos problemas le surgieran en el terreno del Arte.

Las exposiciones eran frecuentes de artistas granadinos y forasteros puesto que entonces no había en Granada otro lugar donde instalarlas. Se celebraban conciertos de piano y violín todos los jueves y alguna que otra vez a gran orquesta, dirigida por Angel Barrios y entonces, merced a las novenas religiosas y a las compañías de zarzuela, bien provista de músicos. Había en el Centro hasta clase de inglés a la que asistíamos Rogelio Robles, Melchorito Fernández Almagro, el después sabio historiador y notabilísimo académico de la lengua, entonces aquí empleado de correos, y Angel González de la Serna, titulado crítico de arte, causa de que algunos de los comentaristas modernos de su hermano Ismaél hicieran a este ejercitante de la crítica. En el Centro encontré yo un joven pintor que me pareció a propósito para que me enseñara las primicias de la pintura al óleo. Este fué José María Fernández Rocha. Hablé con él y quedamos en que fuera a su estudio todas las mañanas, como lo hice. Me hizo al principio copiar los apuntes de él; notas generalmente albaicineras. También hice yesos al óleo. al cabo de dos años me sentí capaz de salir a pintar al aire libre y elegí como tema para mi primer ensayo del natural la placeta albaicinera de Nevot, con las espaldas, entonces, del ruinoso hospital de la Tiña. Tal fué mi primer paisaje al óleo.

Pero mi gran descubrimiento en esta época fué el Generalife. Para mí fué el más eficaz lugar para aprender a pintar paisaje granadino. La finca, afortunadamente, no era del Estado sino de los herederos de los Marqueses de Campotejar a los que lo habían regalado los Reyes Católicos a raíz de la conquista de Granada. Esta hermosa finca se constituyó para mí en auténtica Academia de Bellas Artes. Numerosos pintores de diversa categoría pintaban en él, había lugar apropiado para guardar cuadros y utensilios de pintura, el acceso a aquellos deliciosos jardines era fácil por benevolencia de los administradores y muchas las horas de apertura al público. Allí encontré a Ismael González de la Serna que había sido compañero mío de colegio de párvulos. Tenía magníficas condiciones para pintar. Como trataba él la deliciosa vega granadina de entonces desde el Generalife no lo he visto en nadie, pero a poco tiempo sus cuadros perdían su transparencia porque pinta-

ba con los colores más baratos, que a poco se perdían y se les iba su encanto. Pintó al oleo en papel y cartón y lo único que permanece intacto del periodo granadino son sus dibujos, mas decorativos que realistas. Santiago Rusiñol, el tan conocido paisajista catalán, pintaba durante el invierno en los jardines de Aranjuez y el verano en el Generalife.

Aparte de en la pintura yo gozaba en la contemplación y en el repaso de lo moro del Generalife. Desde hacia tiempo se me había despertado la afición por la arqueología y por la historia del Arte, especialmente por el granadino, porque años atrás, la Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias había montado, en cumplimiento de su misión, la más importante exposición de arte antiguo granadino que jamás se haya abierto y la montó en una nave que el duque del Infantado acababa de levantar para museo en la Alhambra, en el terreno de los Mártires. Quien montó la exposición fué el Secretario de la Academia Diego Marín Pintor del que yo no conocí más cuadro que una copia de la Rendición de Granada, de Pradilla pero me consta que pintaba. La exposición constaba de una recogida de obras desde la prehistoria granadina hasta los cuadros, esculturas y muebles de los claustros monacales y las viejas casas señoriales de los siglos del XVI al XVIII. Comenzaba la exposición por los hallazgos prehistóricos de la cueva de los Milagros de Albuñol, descubiertos por el padre de la arqueología española, el granadino Manuel de Góngora, autor del libro "Antigüedades prehistóricas de Andalucía", editado en 1868, el año de la demolición de la primitiva iglesia de San Gil, levantada con la colaboración de Siloc. El catálogo de la brillante y tan completa exposición, lujosamente editado por la casa Thomas, de Barcelona, constituye hoy un documento bibliográfico inapreciable, tanto más que no pocas de las obras reseñadas ya han desaparecido.

Ya, con una modesta formación de dibujo y pintura, decidí asistir a la clase de modelo del Centro Artístico, que dirigía entonces el paisajista Luis Derqui que fué el primer artista que pintó en Granada a sólo espátula; manera que yo le seguí inmediatamente porque me permitía mayor brillantéz y espontaneidad en el color. El botones

del Centro que contemplaba como en la dicha clase de modelo, el modesto escultor Luis Molina de Haro modelaba las figuras de los modelos y aparte algunos retratos, se dió a hacer figuritas de barro. Años después, el botones del Centro acabó en Juan Cristóbal, con Jacinto Higuera, el artista jienense, los dos escultores más brillantes de la Andalucía de su tiempo.

La primera guerra europea trajo a Granada numerosos artistas, entre ellos Jorge Jones Wyne Apperley que convivió con nosotros muchos años y que pintó, aparte de los cuadros de figura, generalmente a la acuarela y de mujer, los callejones del Albaicín y lo que de Granada se ve desde este barrio; el alemán Paul Sollman, del que yo aprendía mucho en paisaje, se mantuvo aquí largo tiempo. De él y también en el Generalife, un soldado prisionero también alemán que en tanto que los prisioneros alemanes estaban recluídos en un caserón de la cuesta granadina de San Antonio él, por tener en Granada una hermana esposa del consul alemán entre nosotros, lo dejaron en libertad y con lo que de su paisano Sollman aprendió, llegó a ser con el tiempo el primer escenógrafo de Madrid: Sigfredo Burgman.

A Granada vino un joven pintor catalán, pensionado por un municipio de su tierra. Se encontró pintando conmigo. Eramos poco más o menos de la misma edad. El, despistado en Granada pronto hizo amistad conmigo. Yo le daba la dirección de las tiendas de colores y aceites y lienzos belgas. Caída la tarde bajábamos juntos al finalizar nuestra tarea pictórica en el Generalife, nos tomábamos un refresco de agráz en el café de España, en la Plaza Nueva y nos separábamos hasta el día siguiente. Ya próximo a la vuelta a su tierra, me dijo que le gustaría hacer su primera exposición en Granada, para complacerle yo hice las gestiones necesarias y en efecto, montó la exposición en el Centro Artístico. entonces se me ocurrió a mi escribirle una crítica y se la dí al hijo del director del diario granadino de entonces "Gaceta del Sur", señor Mesa de León que la publicó y le dijo a su hijo que cuantas le enviara las publicaría. Entonces comencé mis sesenta y dos años de crítica que me han hecho el decano de los españoles. El pintor catalán en

cuestión era el notabilísimo paisajista Juan Vila Puig. Tuvo las tres medallas de las Nacionales a que podían aspirar los artistas españoles. La de honor se la disputó durante cuarenta años Daniel Vázquez Díaz que la consiguió seis años antes de morir, merced a los votos de los intelectuales del jurado. Vila Puig, votado por los artistas se quedó sin ella.

En el año 1915 fui nombrado ayudante meritorio de la clase de pintura de la Escuela de Artes y Oficios que dirigía el pintor madrileño Eduardo Sánchez Sola, pero en el curso siguiente me pasé a Cerámica, donde no era meritorio. Yo tenía un tío en Madrid, casado con una hermana de mi padre, que era el mejor tresillista de la entonces Corte. Todas las tardes, se jugaba una partida en el Casino madrileño con el conde de Peña Torrico, director a la sazón de Bellas Artes y con Natalio Rivas. En una ocasión mi tío les dijo a sus compañeros de juego ¿porque no le mandáis un nombramiento a un sobrino que tengo en Granada y es muy aficionado al arte? y yo recibí un nombramiento gratuito de conservador de todos los monumentos históricos y artísticos de Granada. Yo no sabiendo que hacer con aquel papel, me fui a la Comisión de Monumentos que presidía mi gran amigo y de mi padre Francisco de Paula Valladar, cronista de Granada, director y fundador de la revista "La Alhambra" y presidente de la Comisión de Monumentos, donde le hallé y me dijo: Vente con nosotros que por joven nos puedes ser de mucha utilidad, viejos como somos y, además, puedes sacar en limpio las actas de las sesiones, porque el secretario Palanco tiene una letra que no la entiende nadie.

Un miembro de la Comisión que se titulaba pintor, aparte de ser director de la Escuela de Artes y Oficios, nos contó que el marido de una criada de su casa, que buscaba un tesoro excavando en el camino hondo de Gabia, había encontrado un pavimento bastante grande de piedra cuidadosamente pulida y cortada. Allá fuimos la Comisión a Gabia para ver que suelo era aquel. Llegamos ante el lugar y la boca de la mina, pero ¿Quién de la Comisión entra por la oscura galería? Claro está; el joven y allá fui, arrastrándose como los lagartos por que el excavador sacaba las espuer-

tas de tierra con los dientes para darlas a otro compañero que las aguardaba en la entrada. Yo llevaba una linterna que era propiedad del arquitecto de la Alhambra, señor Cendoya que para que luciera había que tirarle continuamente de una cadenita y, en efecto, hallé el magnífico pavimento de piedra, perfectísimamente encuadrado y pulido. La Comisión me encargó de las excavaciones que efectué pronto con la buena asistencia del arquitecto señor Wilhelmi, encargado de la vigilancia de los obreros para prevenir accidentes. En la excavación salió una cantidad enorme de teselas de muy diversos colores, una decoración simple de piedra blanca y como elemento de tiempo, una moneda del Bajo Imperio.

En aquel periodo de la vida artística granadina la tan perdurable influencia de la reiterada venida a Granada de Mariano Fortuny, que tan profundo eco había de alcanzar en la pintura granadina, comenzó a disolverse y entonces un grupito de pintores jóvenes granadinos nos lanzamos a buscar maestro. Quiroga y Gabriel Barrales, el más notable copista de su tiempo, se fueron con Rafael Latorre, soria Aedo, al que habían ya premiado un cartel del Corpus, se hizo discípulo de Muñoz Lucena y yo logré hacerme doble discípulo de Isidoro Marín y digo doble porque por las mañanas iba a su casa de la calle de Loarte y por las Noches en la Escuela de Artes y Oficios, donde él sustituía al director del establecimiento Manuel Gómez Moreno, ya ochentón. De esta forma fui discípulo de Isidoro Marín bastante tiempo.

En 1923 el Ayuntamiento de Granada compró la casa de Castril, en la carrera del Darro, con la intención de que se montaran en ella los Museos de Bellas Artes y Arqueológico. El director de este, aún inexistente, señor Villalba Bru, con el que yo había hecho amistad en la Comisión, me dijo: Se me ha muerto mi mujer y yo le he tomado profunda antipatía a esta ciudad y me voy mañana mismo de ella y tu quedas encargado de montar el Museo Arqueológico. Yo acepté el encargo y encerrado nueve meses en la Casa de Castril, completamente sólo, instalé el Museo, siempre con el temor de que viniese por Granada don Manuel Gómez Moreno hijo, el padre había ya muerto, y encontrase mal lo que yo había ido haciendo, pero afortunadamente no vino y el Museo fué inaugurado en la fecha prevista.

En cambio, el Museo de Bellas Artes granadino, que dependía de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, permaneció un mes abierto puesto que levantaron para él una nave en la línea final del jardín de la Casa de Castril, precisamente en la línea a que vienen a parar todas las aguas de la colina que es el Albaicín. La humedad era terrible y los cuadros en la nave encerrados comenzaron a pudrirse por lo que el proyectado Museo terminó su vida.

Si, desgraciadamente la existencia de los dos grandes pintores granadinos de la primera mitad del siglo presente Mezquita y Rodríguez Acosta fué infructuosa para las generaciones que les sucedieron, la aparición de Gabriel Morcillo Raya supuso una nueva corriente pictórica. Un grupito de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios nos reuníamos por las mañanas en este centro de enseñanza para dibujar de yeso en las clases vacías de alumnos. Todos los días, apenas llegados nosotros aparecía don Gabriel, que no era aún profesor de la Escuela, y que nos explicaba sus principios fijos, los del “puzzle” y de la Cartilla de Cecilio Pla que constituyeron la enseñanza de toda su vida. Entre nosotros, su discípulo predilecto fué Miguel Ruíz Molina que siguió toda su vida al maestro. A mi no me corregía porque sabía que yo era más paisajista que pintor de figura y para él el paisaje era arte corrupto y no apropiado al elogio. En cambio se detenía siempre y largamente en el trabajo de Miguel Ruiz Molina que siguió de por vida la doctrina de don Gabriel.

Un profesor de Historia del Arte de nuestra Universidad, don Martín Domínguez Berrueta, a pesar de que en su tiempo, además de los alumnos propios que eran los de Arte y de los de Derecho y Ciencias a los que se les obligaba a asistir a la clase de Historia del Arte y a la de Historia de la Literatura, para darles mayor formación cultural, el señor Berrueta gustaba de que en su clase abundaran los alumnos no matriculados y calificados de “oyentes”, los que llegaron en ocasiones a ser numerosos. Años después vino a nuestra Universidad el profesor Diego Angulo Iñiguez y yo, siguiendo la costumbre fomentada por Berrueta, pedí permiso de

asistencia al nuevo profesor, el que me hizo un pequeño exámen y me concedió la presencia y a veces me interrogaba como a los demás alumnos. Esta asistencia fué para mi de abundante provecho en el desarrollo de mi vida, aunque yo llevaba ya largos años de estudio de los libros de Arte a partir de los consabidos entonces "Apolo" y "Pijoan" hasta los variados de "Ars-Una" y Lábor. En el tiempo en el que yo, salido de la clase de pintura me fuí a la de Cerámica, sustituí muchas veces al profesor de Historia de Arte de la Escuela, don Ricardo Agrasot Zaragoza, que congregaba todas las noches en su clase gran cantidad de alumnos, los más universitarios, yo lo sustituía con frecuencia y en 1936, cesado el señor Agrasot por motivos políticos, quedé como profesor interino, hasta que repuesto y jubilado el señor Agrasot, quedé tras oposición, en propiedad como profesor de Arte en la Escuela.

Un crítico de Arte granadino, Antonio Aróstegui dijo en una ocasión que el padre de la pintura granadina actual había sido Gabriel Morcillo y por fuerza hemos de convenir en ello. Ningún pintor, ningún maestro en nuestra ciudad tuvo jamás tal cúmulo de discípulos ni tan incrustados en la teoría y en la práctica de don Gabriel. Tampoco ningún artista logró como él despertar el interés y la curiosidad de sus paisanos desde los primeros años de su carrera. El pintor fué fiel a una única doctrina, él personalmente y su dedicación a la enseñanza. Ya hemos hablado de su preocupación por alumnos de la Escuela antes de ser maestro profesional de ellos. Durante una de las reformas del edificio de la Escuela de Artes y Oficios, fueron trasladadas varias clases provisionalmente a los bajos del Instituto Padre Suárez, la que fué concedida a Gabriel Morcillo era inmensa y le faltaba espacio. Tal era el número de sus alumnos que en la clase no hubiese cogido un caballete más. La inmensa mayoría de aquellos discípulos no perseveraron ni aún en la pintura, más los que aún siguen se escandalizan de su viejo maestro. Ejemplo típico de esto es Manuel Rivera Hernández. Durante muchísimos años yo, vocal de Arte de la directiva de la Asociación de la Prensa, organicé durante el Corpus de muchísimos años una exposición de la obra de un pintor que reuniese las dos condiciones de granadino y difunto. En 1947

tenía yo preparada la de Eugenio Gómez Mir, que acababa de fallecer, más la sala de la exposición la ocupó una de cuadros de Rivera, encabezada por un magno retrato del entonces arzobispo de Granada, cardenal Parrado. Ni que decir tiene que yo me tuve aquel año que ir con mi exposición a la hospitalaria Casa de los Tiros, para exponerla. Pues bien: piensa nunca Rivera que sin el primer empujón de Morcillo hubiese podido el pasar su vida fabricando esos rectángulos que las gentes llaman cuadros cuando los vén colgados en las paredes.

Un grupo del centro Artístico, ya de cuota mucho más elevada y situado ya en la casa del Suizo, quiso convertir la sociedad en una especie de Ateneo, puso en la sala de lectura prensa política e invitó a dar conferencias en el Centro a varios intelectuales madrileños. Vinieron entre los literatos y filósofos José Ortega y Gasset, y Pérez de Ayala, varios entre los más sobresalientes intelectuales madrileños, el último, el catedrático de Metafísica García Morente que no recuerdo si llegó a dar la conferencia, porque los socios del Centro se reunieron y cesaron a la Directiva y nombraron a un abogado apellidado Ortega Molina. Los cesados fundaron otra sociedad a la que llamaron el Ateneo y la domiciliaron en el edificio del teatro Cervantes, sociedad que poco duró y que no llevó a cabo nota de interés fuera de una magnífica exposición de pintura de don Manuel Gómez Moreno González con un completo catálogo original de don Manuel Gómez Moreno Martínez. Nadie hubiera podido sospechar, y los socios del Ateneo menos, que pocos años después, el último conferenciante el profesor de Metafísica de la Universidad de Madrid, Manuel García Morente había de vestir la sotana de sacerdote.

Mis asuntos utilitarios se espaciaban un poco más lo que me permitía mandar al salón de Otoño que organizaba todos los años la Asociación de pintores y escultores de España a la que yo pertenecía por méritos de exposición, un cuadro, generalmente paisaje granadino.

Por aquellos tiempos surgió el Festival de Música y Danza en Granada. La cosa era primeramente como suma de excepcionales conciertos musicales, se complicó por el Ayuntamiento con grandiosas exposiciones de arte histórico, la primera de las cuales fué destinada a obras de Alonso Cano que despertó extraordinario interés con ejemplares como la Inmaculada de la colección del conde de las Infantas, mantenida muchos años tras la mesa de trabajo de un sastre. Desde 1907 no se había hecho una exposición de Zurbarán en España. La de aquí fue magnífica con obras algunas mantenidas en el extranjero, y dirigida con quien mejor podía hacerlo María Luisa Caturla y después de otras varias una muy interesante sobre el tenebrista valenciano Ribalta. En la preparación de una exposición de Goya, Jesús Bermúdez, Emilio Orozco y yo, que eramos los que trabajamos en las tareas de clasificación, colocación y repaso de cuadros descubrimos un falso y lo devolvimos al remitente.

Pero no eran solos Festival y exposición de arte antiguo, sino que también el Patronato de la Fundación Rodríguez Acosta y en su nombre don Miguel, organizaba una exposición de arte actual con premios y una interesante serie de conferencias pedidas a los más doctos tratadistas en la materia artística. Por aquí pasaron Lafuente Ferrari, José Camón Aznar Gaya Nuño y otros muchos más.

La Caja General de Ahorros, que celebraba exposiciones en su local, me dedicó un homenaje en el que se expusieron nueve paisajes míos y setenta y tres ajenos de paisajista granadinos, algunos ya fallecidos, o habitantes en nuestra ciudad.

El Ayuntamiento granadino, con ocasión de las Fiestas del Corpus, de 1917, organizó una exposición de pintura en el patio del Colegio de Santiago que fué muy concurrida de público y de expositores. en ella fué mi primera salida al público con un paisaje albaicineró y la última en exposiciones colectivas de Gabriel Morcillo. También en esta exposición vimos por primera vez en Granada al pintor inglés Apperley, que apareció con dos acuarelas de tema

mitológico con desnudos femeninos. Ya, para muchos años, quedó el pintor británico añadido al arte de nuestra tierra.

La Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias, acostumbrada de antiguo a estar mal albergada, puesto que en el tránsito del siglo pasado al presente tenían posada en el Ayuntamiento y además no tenían consignación alguna, no estaba mejor a mediados del siglo que ahora acaba. Sin local alguno propio se reunía en el palacio del presidente, conde de las Infantas y además se veía desasistida de sus académicos. Por todo ello, el citado Presidente y el secretario, don Manuel Martínez de Victoria, acordaron recibir en la Academia sin discursos ni sesión solemne a los entonces jóvenes Jesús Bermúdez Pareja, Emilio Orozco Díaz, al pianista Francisco García Carrillo y a mi, y comenzamos nuestra labor con el entusiasmo de la juventud. El suntuoso palacio del conde de las Infantas fué lugar de reunión de la Academia y en verdad que no pudo ser el más indicado, rico y un verdadero museo. Aparte de la bellísima Inmaculada de Alonso Cano que tras en el convento de San Antonio, destruído por los franceses estuvo largos años tras la mesa de un sastre, donde fué descubierta por el conde su poseedor. En el mismo palacio hay un retrato por el enigmático Pedro de Moya, del que tanto para nosotros escasea la obra, un tapiz inmenso que representa la boda de los dioses, el mejor busto de moro de Morcillo dotado de entonación sumamente discreta y acompasada y un rico bodegón del ayudante de Rubens, Francois Snyders.

Murió el conde de las Infantas y le sucedió el catedrático universitario don Antonio Marín Ocete y quedó Jesús Bermúdez Pareja como secretario y yo como tesorero. Se concedió a la Academia una subvención de mil quinientas pesetas anuales y una sala baja en la casa de Castril en la que instalamos nuestra biblioteca, nuestros bustos de escayola, una mesa central y sillas en torno. Se nos concedió asimismo una sala en la planta noble con promesa de amueblarla como salón de sesiones, lo que no llegó a verificarse. Pocos años después nos quitaron la sala baja para dejarnos en la calle. Entonces y muerto el presidente señor Marín Ocete, el

académico don Emilio Orozco Diaz consiguió del rector de la Universidad, señor Mayor Zaragoza que se nos diera oficialmente un entresuelo en el edificio de la Madraza y una subvención anual bastante más elevada que los seis mil reales anuales que estábamos acostumbrados a cobrar y, sobre todo, con una instalación digna, varios departamentos, alojamiento para el archivo y biblioteca, y decoración adecuada dirigida por el académico señor Moscoso Martos.

Estábamos sin Presidente y el total de los académicos desearon y encontraron natural que después de lo obtenido y además por mérito propio, el presidente de la Academia debía ser Emilio Orozco, pero él se negó rotundamente a serlo y, entonces, los académicos tuvieron la benevolencia de elegirme a mi como Presidente. Asimismo después se eligió secretario a don Juan Alfonso García y tesorero al inolvidable Eladio de la Presa Molina y ya quedó plenamente constituida la Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias al servicio del Arte de nuestra ciudad.

La inmensa mayoría de pintores de nuestra ciudad, sujetos aún más o menos al impresionismo, cuando aún no conservaban restos de la escuela de Morcillo incompatible con el paisaje, andan tanteando preguntándose como deben pintar. Los dos artistas que en estos últimos tiempos hubiesen podido ilustrar a los ansiosos de novedades han vivido y muerto lejos de nosotros. Fueron el bien dotado Ismael González de la Serna y el no tanto Manuel Angeles Ortiz, los dos ausentes en Paris y pudo también serlo el no salido de España, pero si de Granada Manuel Rivera Hernández, más el material por este empleado para sus cuadros hubiese hecho caer a sus imitadores en el puro plagio.

Y ahora volvamos a mi. Pintor lo he sido toda mi vida. En el Generalife, en el campo, en el viejo Albaicín del que no queda nada, en casa como los aficionados domingueros, mi costumbre ya antigua de usar la acuarela como regalo de boda me ha obligado a tener siempre surtido de ellas y, por consiguiente a pintarlas. Pero si pintor lo he sido siempre, la crítica de arte la he ejercido

en los años que van de 1918 a 1980, es decir sesenta y dos años. Mis comienzos con una exposición del gran paisajista Juan Vila Puig quedan ya relatados. Mi final en 1980 fué a causa de dos operaciones quirúrgicas con ochenta y tres años. Esto me valido ser nombrado decano de los críticos de arte españoles en la Asamblea de noviembre 1988. Aparte de esto fuí invitado siete años seguidos a los cursos para críticos de arte que presididos por don José Camón Aznar se tuvieron en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. El rector de la dicha Universidad Internacional señor Perez Bustamante me otorgó un diploma.

La escultura granadina ha alcanzado en la segunda mitad del presente siglo una altura que bien se ha puesto de manifiesto en dos exposiciones celebradas en nuestra ciudad y en poco tiempo. La Caja General de Ahorros celebró la primera en su propio local. Por el número de obras y por el real valor de cada una de ellas, tanto que yo sugería a la Caja que organizara una exposición ambulante que hiciera estación en diversas ciudades españolas, para que la valía de nuestra escultura quedara patente por nuestras ciudades vecinas, pero se me replicó que el proyecto costaría demasiado dinero por el traslado de las obras. Algunos años después, la Universidad repitió la suerte pero con mayor amplitud porque fueron exposiciones personales con catálogo y biografía propios, todo a cargo y elección del catedrático de arte de nuestra Universidad, señor Sánchez-Mesa Martín. Por las dos exposiciones pasaron los veteranos Nicolás Prados López, Antonio Cano Correa, Antonio Martínez Olalla y Francisco López Burgos, grupo al que se añadió la esposa de Cano Correa Carmen Jimenez. No recuerdo si en estas exposiciones figuró el genial artista pero de obra correcta, Bernardo Olmedo. Aunque muchos de estos artistas trabajaron en arte sagrado, Domingo Sánchez Mesa vivió consagrado a él con rarísimo acierto al unir el arte de los grandes maestros imagineros del pasado con geniales rasgos personales ambientados en el arte religioso de nuestros días.

Marino Antequera García

EL ASTROLABIO DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE GRANADA

En el año 1981 ingresó en este Museo un astrolabio de bronce (Nº de Registro, 12.115) que, según se nos dijo, fue encontrado hace tiempo en una casa del Albaycín. Ignoramos las circunstancias y el lugar exacto de su aparición. Fue ofrecido al Museo y adquirido por la Asociación de Amigos del mismo.

La pieza estaba en muy mal estado de conservación aunque, al parecer, completa. La gran cantidad de suciedad y concreciones acumuladas en su superficie no permitía apenas su estudio. Pero una limpieza inicial, realizada en el Laboratorio de Restauración del Museo por D. Manuel Fernández Magán, permitió la lectura de gran parte de ella. Recientemente, la Srta. M^{te} del Carmen Navarrete, Restauradora del Museo, ha hecho una limpieza exhaustiva de los distintos elementos de este Astrolabio. Incluimos una nota de las intervenciones realizadas.

Consideramos de gran interés el ingreso de esta pieza en el Museo. En primer lugar para los especialistas, ya que viene a incrementar el número de los ya existentes en España. En segundo lugar para el público visitante del Museo, en especial el estudiantil, ya que puede conocer y comprender mejor este instrumento científico.

* Dibujos de Javier Mendoza Ladrón de Guevara. Fotografías de Manuel Valdivieso.

Pensando en estos últimos, en el interés pedagógico que puede tener para el Museo, nos permitimos hacer una introducción general de este tipo de instrumentos. Después describimos minuciosamente este nuevo astrolabio, para su incorporación al mundo científico.

CONSIDERACIONES GENERALES

El astrolabio, (astrolabio llano) del griego ἀστρον —astro y λαμβάνειν— encontrar, es un antiguo instrumento de metal, cartón, madera o vitela, esférico o plano, en el que estaba representada la esfera del firmamento con las principales estrellas, provisto de limbos graduados y alidades con pínulas, para observar las alturas, situación y movimientos de los astros.

La principal utilidad del astrolabio es la de averiguar el tiempo y el lugar en que se encuentra el observador, gracias a la posición observada en los astros.

El astrolabio y la esfera armilar fueron durante muchos siglos los dos instrumentos astronómicos que, mediante el sistema de representación de la bóveda celeste, permitieron al hombre una serie de conocimientos y cálculos.

En la esfera armilar los astrónomos podían contemplar, de forma clara, la bóveda celeste. En el centro estaba la tierra, representada por un pequeño globo, rodeada de la bóveda celeste, representada por un conjunto de anillos o *armillas*.

En el astrolabio, la bóveda celeste está representada en un plano, mediante la proyección estereográfica de la misma, (Figura 1), tomando como centro de proyección, o lugar desde donde se observa, uno de los polos y, como plano de proyección, el Ecuador. El astrolabio es una reducción de la esfera armilar. Esta tenía menos exactitud a la hora de resolver los problemas y era mucho más embarazosa por sus proporciones. Fue por ésto muy utilizado el astrolabio en la Edad Media y se ha seguido empleando durante siglos por los marroquíes que le han dado una doble finalidad; una

de carácter religioso, para conocer el momento de las horas de oración y el lugar de la quibla, el punto del horizonte hacia donde se debe dirigir el creyente para orar. Otro, supersticioso, para determinar mediante el mismo el horóscopo de las personas, el destino a que están sujetas durante su vida, por la influencia que ejercen las estrellas en el momento de su nacimiento.¹

El astrolabio tuvo su máximo florecimiento y perfeccionamiento en el siglo XVI.

Un astrolabio consta de los siguientes elementos:

1º Una placa circular o *madre* (Figura 2), dotada de un orificio circular en el centro, eje del astrolabio, que representa al polo, y de un cerco o *corona*, graduada, limbo o *alhogra*, algo más elevada sobre la lámina, en su cara principal o *faz*. La cara posterior se llama *dorso* o *espalda*.

La placa tiene un sistema de suspensión, mediante anillas y cordón, llamado *colgadero*, aplicado a una parte fija llamada *silla*, que sobresale de la placa y está alojada en su parte superior.

La alhogra está dividida en 360 grados.

El dorso o espalda (Figura 2) está, a su vez, dividido en varios espacios o *coronas*. La exterior presenta cuadrantes graduados de 90 grados. La siguiente está dividida en 12 partes iguales que representan a los signos del Zodíaco. La corona interior en otras 12 partes que corresponden a los meses del año, con indicación de los días de cada mes. El espacio interior está dividido en cuadrantes. En los inferiores están grabados los dos cuadrados de las sombras.

2º La madre sirve de receptáculo a distintas láminas o *tímpanos*, una para cada latitud, latitud que va indicada junto al nombre de

1 Almagro Cárdenas, Antonio - DESCRIPCION Y USOS DEL ASTROLABIO POR ABEN EXXATH - Texto árabe traducido y comentado por, Granada, 1884.

la ciudad. En estas láminas están grabadas las indicaciones para realizar las observaciones y cálculos:

Tres círculos concéntricos al orificio central representan al Trópico de Cáncer, al Ecuador y al Trópico de Capricornio, respectivamente.

La línea del horizonte está representada por una línea convexa. Paralelos a esta línea están los *almucántaras* o paralelos celestes, círculos de latitud constante.

El Zénit es el punto del que parten otros paralelos que se dirigen al horizonte, *azimutes* radios celestes o círculos máximos, perpendiculares a los almucántaras.

Almucántaras y azimutes constituyen el sistema de coordenadas del horizonte. Con ellos se sitúa la posición de los astros.

La mitad inferior está ocupada por la representación de las horas temporales y, en los astrolabios musulmanes, por las horas del rezo.

Nuestro astrolabio carece de láminas sueltas para otras latitudes o, al menos, no se han conservado. Todos los datos anteriores se ofrecen en el espacio interior de la madre, para la latitud de Granada.

A la necesidad de evitar la multiplicidad de láminas, según la multiplicidad de latitudes², responden la *Lámina universal* de Alí Ibn Jalaf y la *Azafea* de Azarquiel, (astrónomo del rey Yahya al-Ma'mun de Toledo) construida en el año 1075. Aquella es un primer caso de ésta. En su construcción, la proyección estereográfica de la esfera se hace, no sobre el plano del ecuador, como en el astrolabio, sino sobre un plano normal a la Eclíptica, según la línea solsticial Cáncer-Capricornio.

2 Millás Vallicrosa, José M^a: TRACTAC DE L'ASAFEA D'AZARQUIEL, Barcelona, 1933.

3º La madre es también receptáculo de una lámina calada giratoria, la *araña* y (Figura 2 y 3) en la que están representados el Trópico de Cáncer, la línea equinoccial, la Eclíptica o recorrido del sol, el arco del Ecuador y el Trópico de Capricornio. Sobre ellos figuran las estrellas, dotadas de un garfio que señala la posición de las mismas sobre el firmamento representado en la lámina del astrolabio. La araña está dotada de pínulas para hacerla girar.

4º En el dorso de la madre se aloja la *alidada*, (Lámina 3.1, Figura 4) de la misma longitud que el diámetro del astrolabio. En sus extremos, dos orificios sirven de puntos de mira.

La alidada es la que da la pauta para el manejo del astrolabio. Una vez orientado el astrolabio en dirección del astro, se coloca la alidada de forma que la luz atraviese los dos orificios de ésta. A continuación se coloca la araña en la posición correcta, haciéndola girar hasta que el garfio correspondiente a la estrella observada coincida con el arco de círculo de la lámina que marque su almucántara, con lo que las otras estrellas quedarán situadas en sus correspondientes almucántara y azimut.

5º Araña y alidada giran mediante un eje, sujeto en el orificio central, con una chaveta o caballete, y un clavo. (Lámina III, Figura 4.)

Otro punto esencial, a tener en cuenta aquí, es la *construcción del astrolabio*.

En España son varios los tratados sobre construcción de astrolabios que se conocen. J. M^a. Millas Vallicrosa editó en 1931 el manuscrito 225 de Ripoll que contiene dos tratados: uno es traducción directa del árabe y el otro una reelaboración latina del texto anterior. Ambos textos son del último tercio del siglo X.

El mismo autor publicó en 1942 otro tratado sobre construcción de astrolabio planisférico, probable original de Joannes Hispanus.

Un análisis comparativo de los dos textos de Ripoll, el paralelismo con otras obras referentes a la construcción de astrolabio y la tradición relativa a este tema, hasta culminar en el "LIBRO DE ASTROLABIO PLANO de Alfonso X, es el objetivo del trabajo de Merce Viladrich y Ramón Martí,³ incluido en la obra, "Textos y estudios sobre Astronomía Española en el siglo XIII" editados por Juan Vernet (Barcelona, 1981).

En dicho trabajo se habla de otros dos textos de construcción de astrolabio, atribuidos al astrólogo de Bagdad Masa'allah, que vivió a finales del siglo VIII: "De compositione astrolabii", editado por R.T. Gunter, y el editado por J.M^a Millás Vallicrosa en 1942, ya citado.

Sobre el *uso del astrolabio*, los autores Ramón Martí y Merce Viladrich⁴ han realizado otro trabajo muy interesante y completo, inserto en "Nuevos trabajos sobre Astronomía Española en el siglo de Alfonso X" editados igualmente por Juan Vernet (Barcelona, 1983).

La investigación desarrollada en este trabajo sigue de cerca la estructura por capítulos del "Libro del Astrolabio llano" alfonsí y, paralelamente, analiza cada uno de los textos sobre uso del astrolabio, de los que incluye una lista al comienzo de la obra. Remitimos a los dos trabajos mencionados de Merce Viladrich y Ramón Martí para un conocimiento más a fondo de este tema. "El astrolabio —según estos autores— es un ejemplo claro de transmisión cultural de Oriente a Occidente, una aportación árabe a la Ciencia latina y romance medieval".

3 EN TORNO A LOS TRABAJOS HISPÁNICOS SOBRE CONSTRUCCIÓN DE ASTROLABIO HASTA EL SIGLO XIII. Barcelona, 1981.

4 EN TORNO A LOS TRABAJOS DEL USO DEL ASTROLABIO HASTA EL SIGLO XIII EN AL-ANDALUS, LA MARCA HISPÁNICA Y CASTILLA. Barcelona, 1983.

DESCRIPCION DEL ASTROLABIO

La placa circular o madre (Lámina II, Figura 2)

Está constituida por una lámina de 185 mm. de diámetro y 2 mm. de grueso. Presenta un anillo, a manera de marco, la corona o *alhogra*, de 11 mm. de ancho y 3 mm. de grueso, que da un grueso total al borde del astrolabio de 5 mm. quedando rebajada la superficie del espacio interior, sobre la que se mueve la araña. Posee un sistema de suspensión de tres anillas, de distinta forma y tamaño. La primera se une a la madre mediante un eje que atraviesa el orificio situado para este fin en el vértice superior de un apéndice, de forma triangular y perfil quebrado, la silla, adornado con labores damasquinadas, tres de plata y varias de latón. Dicho eje está sujeto por los extremos con sendos botones y dos cabecitas de animales, esquematizadas, que sostienen con su boca los extremos de la primera anilla. La segunda es de diámetro mayor y sección, como la anterior, en losanje, de lados ligeramente cóncavos y aristas vivas. La tercera, de forma apuntada, presenta un canal para asegurar, sin duda, el deslizamiento del cordón que podía mantener suspendido el instrumento.

La zona resaltada de la cara principal, *alhogra*, (Lám. II, 1) está dividida en 360 grados. Son 72 divisiones de 5 grados, acusados por rayitas radiales sobre la zona interior de la corona. Los espacios están señalados por letras árabes cúficas que representan los valores marcados: 5° هـ , 10° د , 15° ج , 20° ب , 25° ا , 30° ح , 35° ز , 40° حـ , 45° حـ , 50° نـ , 55° نـ , 60° صـ , 65° صـ , 70° عـ , 75° عـ , 80° فـ , 85° فـ , 90° ضـ , 95° ضـ , 100° قـ , a partir del diámetro vertical, superior derecho, repetidos tres veces, (los valores 200 رـ , y 300 شـ , están expresamente señalados). Los últimos espacios están numerados de 5° a 60°.

En el espacio interior de la madre están grabados, en esta faz, todos los datos del astrolabio que están calculados para la latitud de Granada, según consta expresamente en la inscripción que figura en el espacio interior de la línea que representa al trópico de

Cáncer, bajo la línea del horizonte oblicuo: **عمرنا ظله لئ** Granada, 37. Es una característica poco común en otros astrolabios, que suelen tener, como hemos dicho, varias láminas sueltas, que encajan en el espacio de la madre, calculadas para otras latitudes.

Las tres circunferencias concéntricas, grabadas en la superficie de la madre, representan, de menor a mayor, el Trópico de Cáncer, el Ecuador y el Trópico de Capricornio.

En la mitad superior está grabada la proyección estereográfica del firmamento.

Los círculos horizontales, paralelos a la línea convexa del horizonte, trazados en torno al *zenit*, son los paralelos celestes o *almucántaras*. Están señalados, de 3 en 3 grados, por las letras árabes correspondientes a los números que representan: 3 ج , 6 و , 12 يب , 18 احم , 24 كد , 30 ل , 36 لرو , 42 صب و 48 صم (con un número para cada dos líneas a partir de 6).

Las líneas verticales que parten del *zenit*, mueren en la línea equinoccial y cortan perpendicularmente a los almucántaras, son los semicírculos acimutales. Estos están señalados, de 10 en 10 grados, de 10 a 90, a ambos lados del eje principal y a partir de la línea que representa el Ecuador, sobre la línea convexa del horizonte y sigue, a ambos lados del eje central, sobre el almucántara 36. Son: 10 ك , 20 ي , 30 ل , 40 م , 50 ن , 60 هو , 70 ع , 80 ف , 90 ظو .

En la parte inferior de la madre están representados las 12 horas temporales, numeradas con letras correlativas, de derecha a izquierda:

1 | , 2 ه , 3 ج , 4 > , 5 ه , 6 و ,
7 | , 8 ح , 9 ط , 10 ك , 11 يا y 12 يب .

En este sector están señaladas las horas canónicas o de rezo, distinguidas por líneas punteadas y designadas por la palabra sin

artículo y sin estar precedida por la palabra *jatt*. De izquierda a derecha, son: فجر Faÿr, la hora del crepúsculo matutino, عصر Asr, en la hora décima, ظہر Dojar, en la hora octava, سفق Šafaq, en el crepúsculo vespertino. El quinto rezo, زوال zawāl, no está señalado.

El dorso de la pieza, *espalda*, Lám. II , 2 está constituido por 5 coronas, con un ancho total de 36 mm. La exterior, de 6 mm., está dividida, por el diámetro transversal, en dos partes. La inferior es lisa. La superior está dividida en dos cuadrantes, cada uno de los cuales comprende espacios de cinco grados numerados con las letras árabes que expresan sus valores de 5 en 5, de 5^o a 90^o, comenzando por la línea del diámetro transversal, en ambos casos hacia arriba, hasta la del diámetro vertical.

La segunda corona está dividida en doce partes iguales que se corresponden con las divisiones de la corona siguiente que recogen los 12 signos del Zodíaco, en caracteres árabes, comenzando por Aries الحمل , sobre la línea del diámetro transversal a la derecha, donde termina con Piscis السمك . Cada espacio está dividido a su vez en 30^o señalados de 5 en 5, por rayitas y por los valores expresados en letras árabes. Los signos en árabe y su transcripción figuran más adelante con los números 14 a 25 de la relación de estrellas grabadas en este astrolabio.

El comienzo de Aries coincide con el día 12 de marzo.

Las dos coronas interiores, 4^a y 5^a, están divididas también en doce partes que corresponden a los 12 meses del año, del calendario juliano. Las rayas situadas en la parte superior corresponden a los días del mes que aparecen con 31, 30 y 28 días, expresados con valores árabes, de 5 en 5, salvo los meses de 31 días, 31 30, y 28 25 y 3. Los nombres de los meses van aljamiados:

Enero -	يناير	- yana ir	(sic)
Febrero -	فبراير	- fabrair	(sic)
Marzo -	مارس	- mārs	
Abril -	أبريل	- abrīl	
Mayo -	مايه	- māyu	
Junio -	يونيه	- yūniyu	
Julio -	يوليه	- yūfiyu	
Agosto -	أغسطس	- agošt	
Septiembre -	سنتنبر	- šetenber	
Octubre -	كتبر	- octuber	(sic)
Noviembre -	نوببر	- nūvenber	(sic)
Diciembre -	دجنبر	- dejenber	

El círculo interior está dividido en cuatro cuadrantes, tres de ellos lisos. En el inferior derecho se han grabados los dos cuadros de las sombras. A la derecha, perpendicular al diámetro transversal está grabada la palabra, versa, مَكْوَسٌ y abajo la palabra, recta, مبسوط. Cada sombra está dividida en 12 dedos, indicados, de tres en tres, por las correspondientes letras árabes, 3 ح, 6 و, 9 ب y 12 يه.

En el apéndice superior, de forma concéntrica, separada de la inferior por una línea, tenuemente grabada, figura, en dos líneas, la leyenda, que interpretamos así:

صنع محمد ابن زاول (زاول) سنة / ظفر

Lo construyó Muhammad 'bn Zāwal (o Rāwal), en el año 886 (1481 de Cristo).

Creemos que está expresado el valor numérico magribí en el que b equivale a 800 y no el valor numérico oriental en el que b equivale a 900.

(Agradecemos al P. Darío Cabanelas la aclaración de este punto).

La araña giratoria representación del cielo estrellado, está provista de cuatro botones para hacerla girar sobre la madre y de un

diente (al-muri) (que sobresale de la parte representativa de la eclíptica), que señala sobre el limbo, al girar, los grados correspondientes. En la araña están representados, el Trópico de Cáncer, la línea equinoccial, la eclíptica, el arco del Ecuador y el Trópico de Capricornio. Sobre todos ellos están grabados los nombres de algunas estrellas y, junto a ellas, hay un garfio cuyo extremo indica en la madre la posición de estas estrellas en el firmamento. (Sobre el esquema de la araña de la figura 3 señalamos lo representado en ella y numeramos las estrellas incluidas en el astrolabio del Museo).

En el círculo correspondiente al trópico de Cáncer figuran las siguientes estrellas:

1	عميق	ʿAyūq	Auriga
2	يد ديب	Yad Dub	Ursae Maioris (sin artículo)
3	الفكة	Al-Fakka	Coronae
4	الواقع	Al-Wāqi ^c	Lyrae
5	الردف	Al-Ridf	Cygni

En la línea equinoccial,

6	مكيب فرس	Mankib Faras	Pegasi
7	غول	Gūl	Persei
8	رجل الدب	Riyl al-Dubb	Ursae Maioris
9	رامح	Al-Rāmiḥ	Bootis

En la eclíptica, en el círculo interno,

10	حيه	Hayya	Serpentis
11	حوا	Hawwā	Ophiuchi
12	الطاير	Al-Tā'ir	Aquilae
13	الدلفين	Al-Dālfīn	Delphini

En el espacio de la eclíptica,

14	الحمل	al-ḥamal	Aries
15	التور	al-tawr	Tauro
16	الجوزا	al-ḡawzā'	Géminis
17	السرطان	al saratān	Cáncer
18	الاسد	al-asad'	Leo
19	السنبلة	al-sunbula	Virgo
20	الميزان	al-mīzān	Libra
21	العقرب	al-ʿaqrab	Escorpión
22	الذئب	al-qaws	Sagitario
23	الجدي	al-ḡady	Capricornio
24	الدلو	al-dalw	Acuario
25	الحوت	al-hūt	Piscis

Cada espacio está dividido en cinco partes, señaladas por rayitas.

En el arco del Ecuador,

26	دبران	Dabarān	Tauri
27	منكب	Mankib	Orionis (incompleta por causa del botón)
28	خميصا	Gumaysā	Canis Minoris
29	زبانة	Zibānāt	Librae
30	قلب الاسد	Qalb al-Asad	Leonis

En el trópico de Capricornio,

31	يلرب	Yady	Capricorni
32	ذئب قيطوس	Danab Qaytūs	Ceti
33	بطن قيطوس	Batn Qaytūs	Ceti
34	رجل الجوزا	Riḡl al-Ḡawzā	Orionis
35	الظهور	Al-ʿAbūr	Canis Maioris
36	صدر السجاء	Al-Sayā (sic)	Hidrae
37	فم الكاس	Fum al-Ka's	Crateris
38	الأعزل	Al-Aʿzal	Virginis
39	العقرب	Al-ʿAqrab	Scorpii

Los cuatro botones o pínulas de la araña están colocados en lugares equidistantes del centro y entre sí; dos sobre la línea equinoccial, una en el centro de la línea que representa al arco del Ecuador y la cuarta sobre la de la eclíptica. Están formadas por esferitas de plata aplastadas, decoradas con hendidura central de la que parten líneas elipsoidales incisas.

Los garfios son de distinto tamaño. Arrancan de un motivo floral, con 1, 3 o 4 orificios en su base, junto a un pequeño botón, liso, de plata. (Dos de los orificios de la estrella nº 11 están sin terminar de taladrar).

La *alidada* (Lámina III, Figura 4) está formada por una regla de 9 mm de ancho y longitud igual a la del diámetro de la madre del astrolabio. Sus extremos están recortados a bisel, para facilitar la lectura y tallados en forma de modillones, con estrías perfectamente trabajadas. A 10 mm de los bordes se alojan dos pequeñas pantallas rectangulares, con sendos orificios, que constituyen el punto de mira.

Completan el astrolabio otras tres piezas que ingresaron con él pero estaban sueltas (Lámina III (Figura 4)

Dos de estas piezas componen el *eje de rotación*, (*al-quṭb*), mediante un dispositivo (a y b) que, pasando por el orificio central del astrolabio, fijan a un tiempo la araña a la faz y la alidada al dorso:

a) Pínula en forma de balaustre, muy bien elaborada. Es el *pasador o chaveta* que sirve de tope al eje.

Dimensiones: altura, 40 mm. diámetro máximo; 18.5 mm. Diámetro base, 14 mm.

Esta pieza presenta en su base un vástago plano, en el sentido del diámetro, que, colocado sobre el orificio central de la faz, encaja en la ranura de la pieza b, que se coloca sobre el orificio central del dorso (se trata del caballete de otros astrolabios).

b) Botón de forma de casquete esférico (diám. 12 mm.) decorada con punto central hendido e incisiones radiales. Lleva en su parte posterior un vástago, de 5 mm. de diámetro, con hendidura central en la que encaja el vástago plano de la pieza a, para fijar la alidada y la araña a la pieza principal. Esta pieza es por tanto la *cabeza del eje* de rotación.

La tercera pieza tiene forma de carrete, con bases de distinto tamaño (46 mm. y 38.5 mm.) y altura de 22'3 mm. Presenta un eje central taladrado, de 15 mm. de diámetro (algo mayor que el del botón central del dorso y algo menor que el diámetro mayor de la pínula de la faz).

Desconocemos el uso concreto de esta pieza. Pensamos que pudo servir de peana al astrolabio, para mantenerlo horizontalmente, encajando en su hueco central la pínula o el botón del eje de rotación. También que esta pieza se colocara fija en un lugar para pasar por su canal el cordón de suspensión del astrolabio.

CARACTERISTICAS TECNICAS Y FORMALES, PARALELOS Y CONSERVACION

Se trata de una pieza de cierta relevancia entre los de su género. Su importancia reside, sobre todo, en ser el único astrolabio que se conoce, que fue construido, expresamente, para la latitud de Granada, en tiempos del Reino nasri (En el astrolabio toledano nº 12 del Catálogo de García Franco (ver nota 8) la lámina 8ª es para la latitud 37º 30' - Sevilla, Málaga, Granada...).

Por tratarse de objetos científicos, todos los astrolabios son semejantes. Solo se diferencian en el aspecto formal y en la mayor o menor cantidad de datos que recogen, para la realización de los cálculos para los que han sido construidos.

Los astrolabios musulmanes tienen unas características generales, morfológicas y técnicas, que se dan también en el nuestro. Lo que más destaca, entre las primeras, es la grafía en caracteres

musulmanes cúficos (en los conocidos) más o menos cursivos en las inscripciones que se refieren al nombre de la ciudad, para cuya latitud se construyeron, y en la inscripción que alude al constructor y al año, datos estos últimos no siempre consignados. Los garfios tienen un perfil que recuerda el motivo decorativo musulmán, tan prodigado en la decoración monumental, como es el pimiento, más o menos estilizado en los astrolabios.

En el orden técnico, los musulmanes incluyen siempre, señaladas con líneas punteadas, las cinco horas canónicas o de rezo.

Las características formales del nuestro la convierten en una pieza de verdadero valor artístico, aparte del científico. Destaca al cuidado con el que están grabados todos los datos. En primer lugar las líneas esenciales de separación del mismo y otras que, sin duda, con una finalidad estética, corren paralelas a los bordes de la araña y acompañan a las líneas de separación de las diversas coronas de la madre. Esta intención estética se observa también en los garfios que, cortados perfectamente a bisel, ofrecen una base con forma floreada.

Así mismo hay que destacar la buena factura de la grafía. Se utiliza una escritura cúfica, muy clara y correcta, de trazado regular, de dimensiones constantes y proporcionadas, dotada de algunas características que se dan normalmente en los astrolabios, entre las que destacan las siguientes:

- 1 - El trazo curvo o torsión que presenta el enlace de las letras.
- 2 - Las inflexiones que acusan las letras con trazos curvos, kaf, sad, tā', yā' y similares.
- 3 - El nexo lam-³alif, cuyos trazos altos tienen una inflexión angular, en su base.
- 4 - El wāw presenta una cabeza muy amplia y el rasgo final, como el de otras letras, rā' y zāy, sigue una dirección horizontal antes de caer hacia abajo.
- 5 - Los trazos del šīn tienen un sentido descendente.
- 6 - El énfasis que adoptan en su trazado las finales de algunas letras, que se elevan describiendo una flexión mixta.

7 - Las partes superiores de las letras, tanto las altas como las bajas, presentan un ensanchamiento engrosado, de perfil cuneiforme, especie de gancho, cuyo vértice se dirige, generalmente, a la izquierda. También en las letras finales, dirigido hacia arriba o hacia abajo.

Otra particularidad de este astrolabio, en cuanto a la grafía, es la proporcionalidad que guardan las letras entre sí y las letras de los distintos conjuntos concéntricos, que se hacen levemente más pequeñas a medida que se acercan al centro. Además, las letras de cada palabra, insertas en un espacio determinado, tienden a ocupar toda la superficie del mismo, para lo que, cuando es necesario, se alargan o acortan los enlaces de las mismas.

Todo lo dicho de un aspecto armonioso al conjunto.

Este astrolabio guarda relación con los otros musulmanes conocidos, sobre todo con los marroquíes.

El paralelo más cercano lo constituyen los dos existentes en la Colección particular de D. Salvador García de Pruneda⁵ y el de la Biblioteca General de Tetuán⁶. Los tres son más pequeños que el nuestro (170 mm. 75 mm. y 150 mm. respectivamente) y están contruidos en años posteriores (1682, siglo XVII y 1778), pero guardan analogías morfológicas. Los garfios son muy semejantes en su perfil y tratamiento. En todos, como en el nuestro, los Agarfios de la eclíptica descansan sobre unos rectángulos, sobre los que figuran los nombres de la estrella. También es parecida la forma de estar recortada la *silla*, aunque el astrolabio mayor de la Colección Pruneda tiene más profusión de adornos. En todos se aprecian las dobles líneas de separación a que aludíamos al describir el nuestro, líneas que los embellecen y hacen más clara la grafía. En

5 Arribas Palau, Mariano: DOS ASTROLABIOS ÁRABES MARROQUÍES. Al-Andalus, XXVII-2, 1962, págs. 378-388.

6 Millás Vallicrosa, José M^o: TRES INSTRUMENTOS ASTRONÓMICOS ÁRABES DE LOS MUSEOS DE TETUÁN Y MADRID. Al-Andalus, XII, 1947, págs. 49-64.

cuanto a la grafía, en lo que se puede apreciar por las fotos, los caracteres son más cursivos en los astrolabios marroquíes.

La diferencia mayor está en que estos astrolabios están contruidos para varias latitudes y llevan, por tanto, varias láminas o tímpanos que se almacenan en el interior de la *madre* del astrolabio, con lo que los datos figuran, para cada latitud, en cada una de sus caras, llegando a tener el mayor de la Colección Pruneda 3 láminas para 6 latitudes concretas y el menor de esta misma colección 3 láminas, para 5 latitudes concretas y una cara con los datos para todas las latitudes. El de la Biblioteca General de Tetuán tiene 4 láminas para 6 latitudes. El de la Biblioteca General de Tetuán tiene 4 láminas para 6 latitudes y una lámina que sirve, por una cara, para todas las latitudes y la otra para un lugar que no tenga latitud. Se advierte, según el Profesor Millás Vallicrosa, la influencia del trazado de la Azafea de Azarquiel⁷.

El Catálogo de García Franco⁸, indispensable para el conocimiento de los que se guardan en España y para el análisis comparativo de los mismos y de los que vayan apareciendo, recoge 24 astrolabios, de los cuales 8 son musulmanes:

2 se conservan en el Museo Naval. Madrid. (n^{os} 3 y 4 del Catálogo).

2 en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid. (n^{os} 12 y 13).

2 en el Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid. (n^{os} 18 y 19).

1 en el Instituto Geográfico y Estadístico. Madrid. (n^o 21)

1 en el Azafea Observatorio Fabra. Barcelona. (n^o 24)

A excepción del n^o 3, todos tienen los garfios de corte clásico musulmán aunque más esquemáticos que el nuestro y sólo el 4^o y 21 presentan también el nombre de las estrellas sobre un pedestal rectangular.

7 Millás Vallicrosa, José M^e: UN EJEMPLAR DE AZAFEA ÁRABE DE AZARQUIEL. Al-Andalus IX, 1944, págs. 111-119.

8 García Franco, Salvador: CATÁLOGO CRÍTICO DE LOS ASTROLABIOS EXISTENTES EN ESPAÑA. Madrid, 1945.

Son mayores que el de Granada los nºs 4, 12, 13 y 19.

Son más antiguos los nºs 3, 12, 18 y 24. Siglos XIII, XI, XII y XIII, sucesivamente.

Sólo dos, nºs 12 y 24, tienen el nombre del constructor.

Todos tienen varias láminas, para varias latitudes.

Todos presentan grafía cúfica, con aspecto más cursivo que en el nuestro.

El nº 4 presenta arcos de herradura en la *araña*, en la unión de las líneas de la eclíptica y T. de Capricornio.

Conocemos un astrolabio de la Colección Gayangos por la fotografía publicada por Menéndez Pidal⁹ en la que, a simple vista, se aprecia la peculiaridad de sus garfios consistentes en hojas bifurcadas. Fue estudiado por Saavedra¹⁰. Es africano, de 150 mm. de diámetro construido por Ahmed Ibn Hosein Ibn Bes, en el año 1266. El mismo Saavedra (pág. 406) estudia otro, también de la Colección Gayangos, de 125 mm. de diám., construido en Guadix, en el año 720 H. (1320 de C.), por Ibrahim Ibn Mohammed Ibn Arrocam. Ambos tienen grabada la madre, como el nuestro. El africano para la latitud 37° 30', que corresponde a Andalucía y Sicilia (además de dos tímpanos con láminas, para latitudes de ciudades africanas) y el de Guadix, curiosamente encontrado en un derribo del Albaycín de Granada, en una sola lámina, en el fondo de la madre, para la latitud de Guadix, 37° 20'.

Siguiendo a García Franco, damos una ficha, resumen de las características principales de este astrolabio.

9 Menéndez-Pidal, Gonzalo: LA ESPAÑA DEL SIGLO XIII LEÍDA EN IMÁGENES. Cuadernos de la Alhambra, 18, 1982. Lám. XXVII.

10 Saavedra, Eduardo: ASTROLABIOS ÁRABES QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO Y EN COLECCIONES PARTICULARES. Museo Español de Antigüedades. VI, p. 407 ss.

ASTROLABIO DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE GRANADA

Materia: Bronce

Constructor: Ibn Zawāl

Año grabado: 1481. Graffía árabe cúfica

Diámetro: 185 mm.

Faz: Corona exterior de grados, de 5 en 5, en tres series de 100° y una de 60°.

Fondo grabado con representación estereográfica del firmamento con curvas de almucántaras, con grados señalados de 3 en 3, Curvas acimutales de 10 en 10 grados, en series de 90°

Horas temporales, numeradas de 1 a 12.

Horas canónicas (falta el 5^º rezo) y líneas correspondientes punteadas, en las horas 2, 8, 10 y 11.

Ciudad y latitud. Granada, 37.

Dorso: Semicírculo superior de grados, dos series de 90°, señaladas de 5 en 5°.

Corona de los signos del Zodíaco

Comienzo de Aries, 12 de marzo

Corona de meses

Cuadrado de sombras, señalados los dedos de 3 en 3, de 3 a 12.

Finalmente incluimos el Análisis metálico de la pieza, realizado, como el de otros objetos del Museo, por los Sres. Paul CRADDOCK y Duncan HOOK, del RESEARCH LABORATORY del BRITISH MUSEUM, a quienes expresamos, desde aquí, nuestro agradecimiento profundo.

Las muestras se tomaron, como vemos, de la pieza principal o *madre*, del *florón* o botón del eje de rotación, de la *alidada*, del *disco* o carrete, del anillo mayor del *colgadero*, de la *araña* giratoria, y de un *botón* de plata.

El estado de conservación de la pieza es, en general, bueno. Solo le falta el extremo del garfio que corresponde a la estrella Orión, n° 34.

ANALISIS METALICO

Museum No	Lab No	Description	Part	Cu	As	Sn	Pb	Ag	Ni	Zn	Fe	Sb	Bi	Mn	Co	Au	Cd
140	ISL 22	Astrolabe	Base	73.5	1.73	4.35	10.0	.127	.037	8.35	.79	.15	<.010	<.0012	.010	.007	.0025
140	ISL 23	Astrolabe	Finial	66.6	.28	1.94	3.60	.161	.070	26.3	.73	.15	.023	<.0011	.002	.006	<.0011
140	ISL 24	Astrolabe	Crossbar	77.8	.23	.71	1.84	.064	.219	19.5	.16	.06	<.009	<.0011	.002	<.004	<.0011
140	ISL 25	Astrolabe	Disc	76.8	.52	.49	1.84	.071	.264	19.8	.21	.10	<.009	.0012	<.002	<.004	<.0012
140	ISL 26	Astrolabe	Large ring	79.9	.06	<.11	1.43	.112	.241	18.3	.16	.06	<.009	<.0011	<.002	.006	<.0011
140	ISL 27	Astrolabe	Rotating dial	73.8	<.07	<.18	1.52	.042	.199	24.8	.14	.04	<.014	.0018	<.004	<.006	<.0018
140	ISL 28	Astrolabe	Silver finial	4.3	<.08	<.17	.327	96.4	.008	.027	.01	<.01	.064	.014	.159		

INTERVENCIONES DE RESTAURACION Y TRATAMIENTOS DE CONSERVACION DEL ASTROLABIO DE BRONCE Nº DE REG. 12.115

Carmen Navarrete Aguilera

ESTADO DE CONSERVACION

Todos los elementos de la pieza presentaban una limpieza previa muy somera de las tierras adheridas. Ver Lamina III, 2.

De una observación directa se detectó la presencia de algunos productos de alteración como la MALAQUITA, carbonato hidratado de cobre de color verde intenso; la CUPRITA, óxido de cobre, de color rojo y probablemente algún carbonato cálcico o magnésico de color blanco y aspecto ceroso. Una vez eliminados estos productos de alteración y de depósito se observó que la pátina era estable y el estado de conservación de todos los elementos, en general, era muy bueno.

INTERVENCIONES DE RESTAURACION

Se han efectuado varios tipos de limpieza mecánica: con bisturí, con taladrador de dentista y cepillos metálicos, y al microscopio con aguja de acero y bisturí, para la limpieza de todas las incisiones.

TRATAMIENTOS DE CONSERVACION

Se han efectuado tres lavados en agua destilada de 24 horas de duración cada uno.

Entre un lavado y otro se han deshidratado todos los elementos, primero en alcohol, después en acetona y por último en estufa a 30º C.

Los lavados en agua destilada se han finalizado cuando en la solución no se ha verificado la presencia de iones. Este control se ha efectuado con un conductivímetro.

Después de los lavados se han sometido todos los elementos del Astrolabio a un tratamiento por inmersión en Benzotriazo (B.T.A.) al 3% en alcohol etílico al 96%. El B.T.A. es un inhibidor de corrosión del cobre y sus aleaciones. Es un producto orgánico que forma legamos estables con el cobre, con el óxido de cobre y sus sales, incluidos los cloruros. Para verificar el efecto de este tratamiento protector se ha efectuado un control en cámara húmeda durante 72 horas. Tras esta permanencia en cámara húmeda no se detectó la presencia de sales tipo cloruros.

Finalizados los tratamientos se pegó la pieza rota con cola epoxídica, Araldit Standard de la Ciba Geigy.

Por último se ha protegido el metal con una resina acrílica aplicada a pincel. Dicha resina fué PARALOID B 72 al 3% en tricloroetano. Ver Láminas I a III.

Angela Mendoza Eguaras

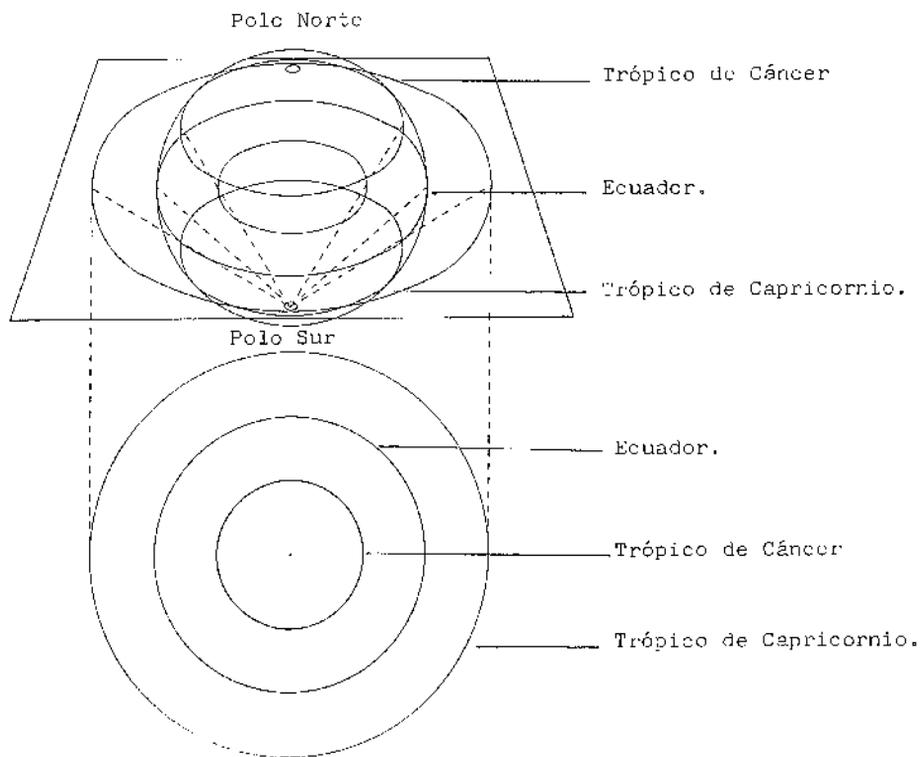
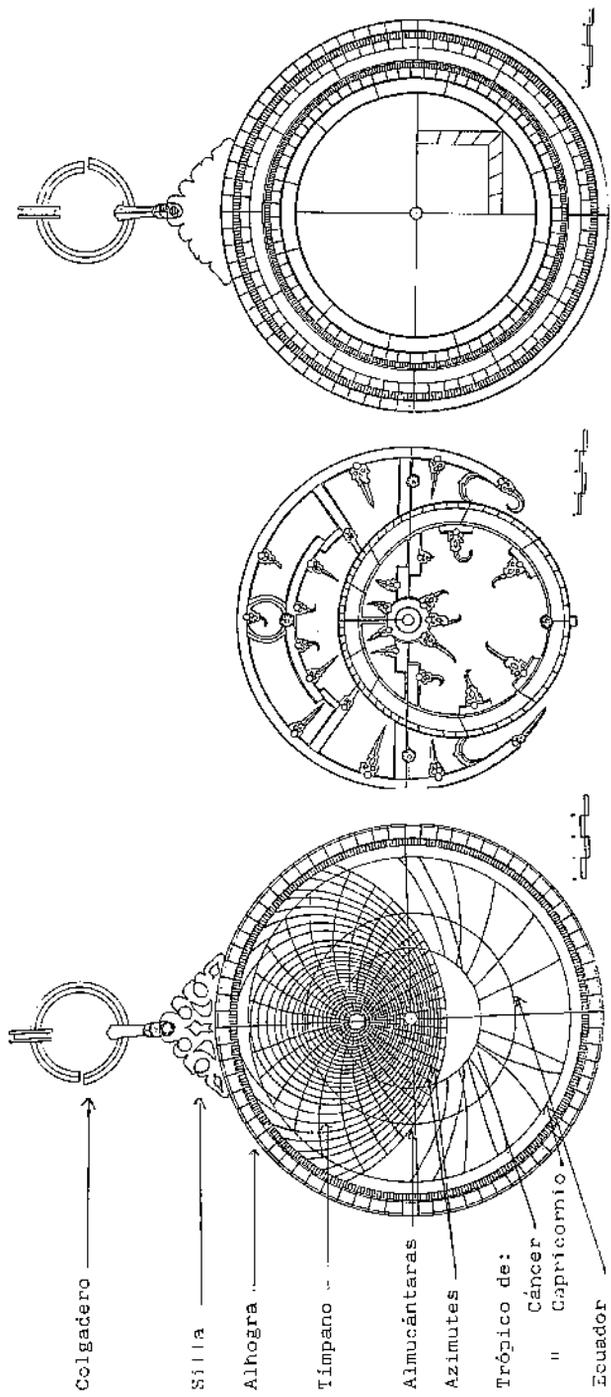


Figura 1. Proyección estereográfica desde el Polo Norte.



MADRE - Faz con el tímpano incorporado.

RED o ARAÑA

MADRE - Dorso o espalda

Figura 2. Partes del astrolabio.

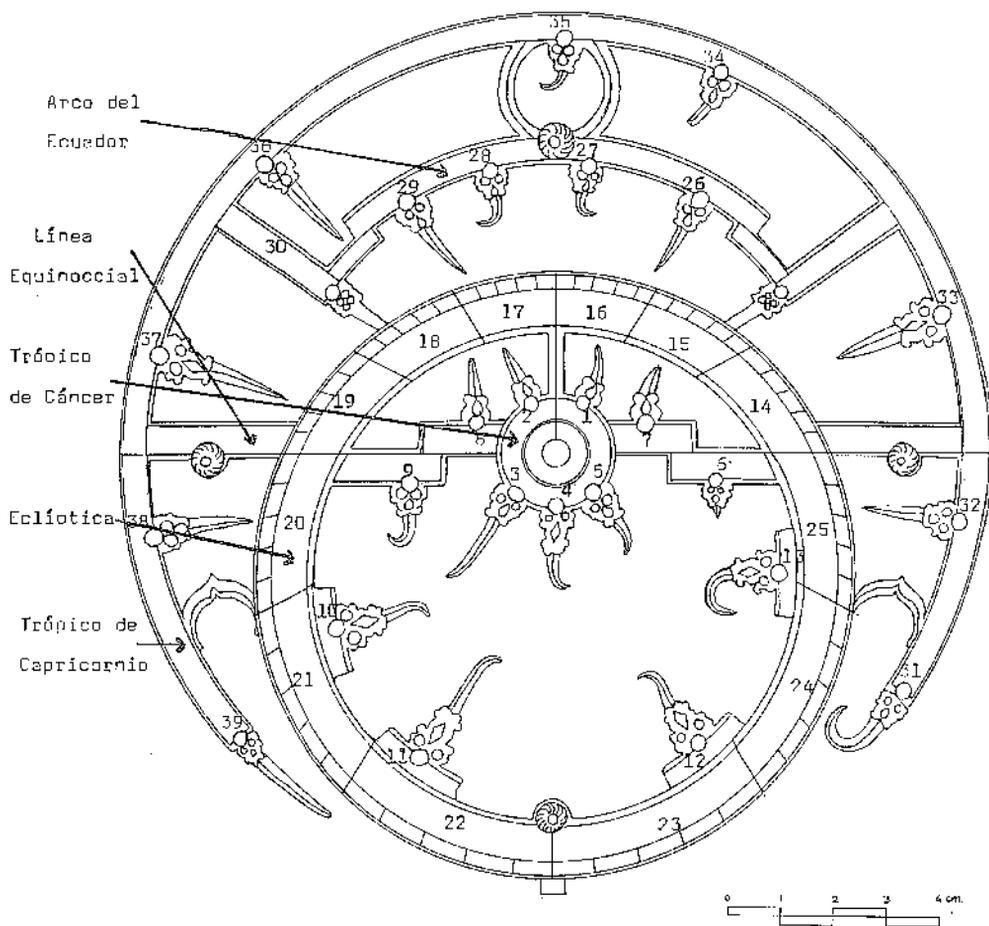
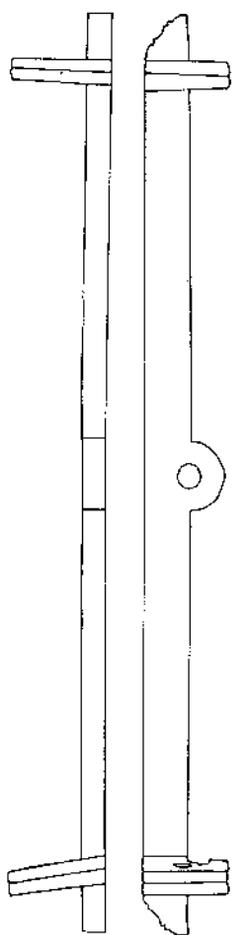
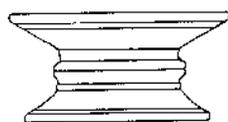
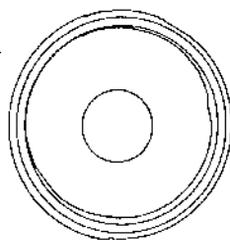


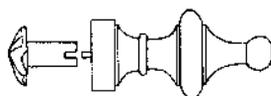
Figura 3. Araña giratoria.



Alidada



Carreta



Eje de rotación

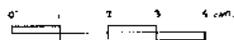
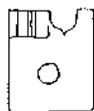


Figura 4.

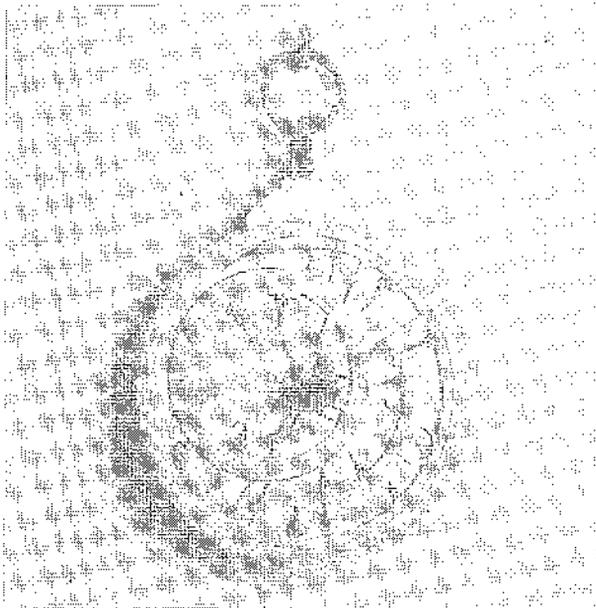


Lámina. I. 1 Faz del Astrolabio

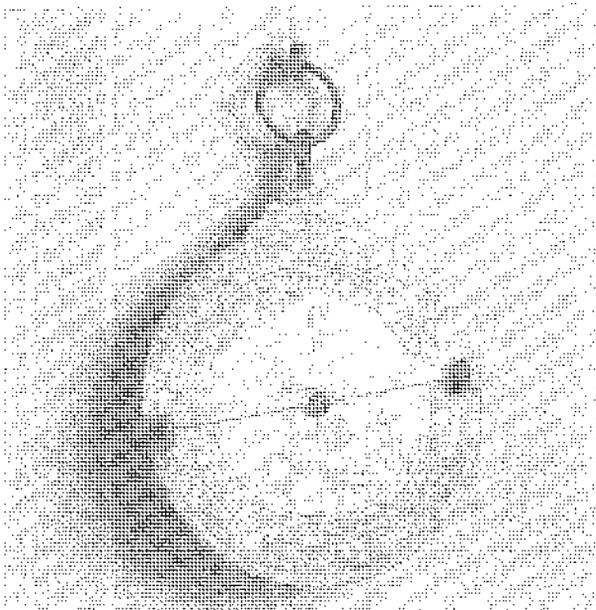


Lámina. I, 2 Dorso del Astrolabio



Lámina. II, 1. Madre del Astrolabio.Faz

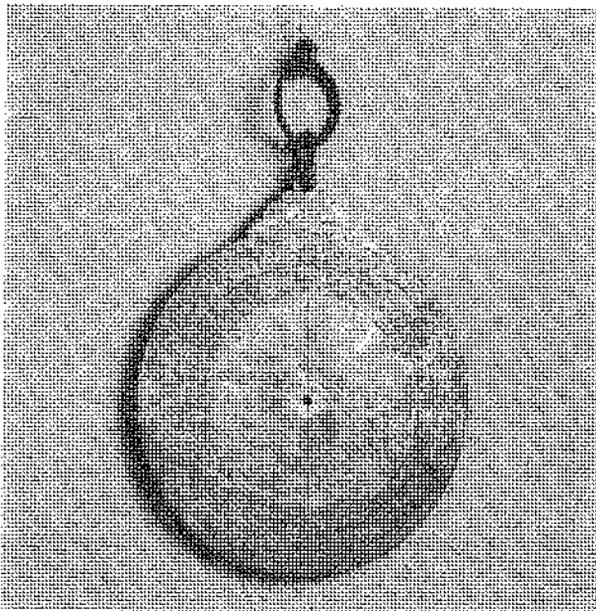


Lámina II. 2. Madre del Astrolabio. Dorso

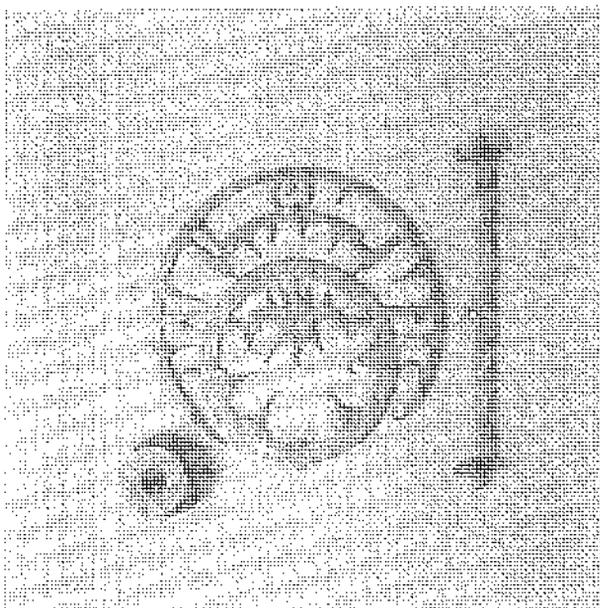
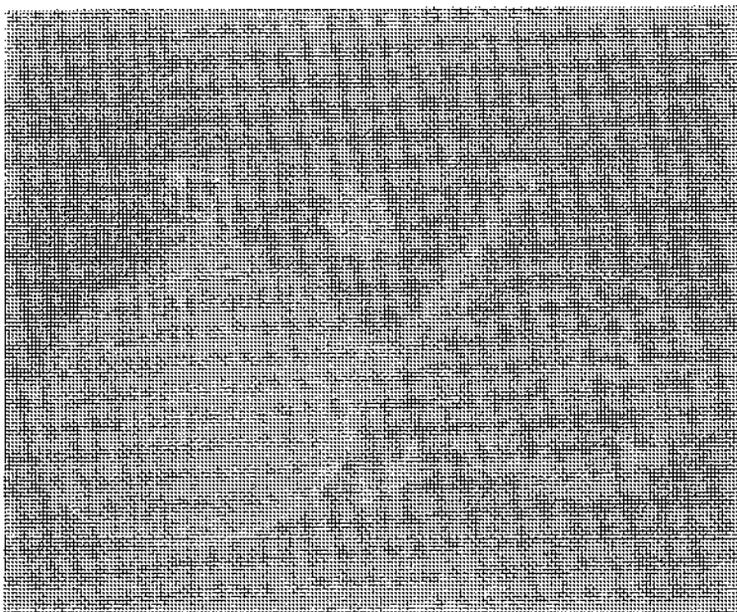


Lámina III. 1. Carrete, araña y alidada



Estado del Astrolabio antes de las intervenciones

FACTORES DE MODERNIDAD, EXIGENCIAS DE PROGRESO*

Excelentísimos e Ilustrísimos Señores; Señoras:

INTRODUCCION

El título de mi ponencia es ambiguo. En consecuencia, les ruego pongan en guardia su juicio interpretativo, pues las preclusiones a que acaso indujera dicho título posiblemente no se ajusten al contenido e intención reales de mis palabras. Estas irán desvelándose. No obstante, preaclaclaré algunos extremos. En primer lugar, deseo decir a Vds. que hablándoles un Académico de Bellas Artes, no lo va a hacer sobre temas de esta especificidad; mejor dicho, no lo va a hacer según las reglas al uso: yo opino, y deseo extender lo que opino, que el arte no debe seguir siendo actividad exclusiva de oficio de artistas, sino función (aunque sin afán de ideologismo) de oficio de hombre ligado a los múltiples contextos de la cultura y de lo social, y por supuesto de lo estético, de lo estético consciente y de lo estético surgido de los hondos fondos subconscientes. En segundo lugar, deseo decirles que las palabras "modernidad" y "progreso" son aquí irremediamente anfibológicas: por una parte, tendrán resonancias historicistas de etapas de la cultura; por otra, se referirán al sentido primario de los vocablos. Habrá además en mis palabras acerca de "modernidad" y "progreso", crítica, elogio e incitaciones. Soy consciente de la osadía de una finalidad tan amplia, que supone la penetración, muchas veces inautorizada, de las áreas de los especialistas. Mas también

* Conferencia de apertura del VI CONGRESO DE ACADEMIAS DE ANDALUCIA, celebrado en Granada entre los días 2 y 4 de Noviembre de 1989

existe un voluntarismo en esta postura, en cuanto, tanto desde el punto de vista de mis actividades profesionales en el mundo de las tecnologías, como de las de orden artístico propias de una Academia de Bellas Artes, aspiro constantemente (hombres todos nosotros de la "aldea mundial") al hoy ineludible beneficio y meta de lo interdisciplinario.

Para elaborar estos renglones, he adoptado una insólita forma de actuación. Me dije: voy a recoger al azar durante algunos días noticias, citas e ideas de terceros, que sean simple actualidad o que, de alguna manera, tengan que ver con la problemática de hoy. Después escribiré al aire de sus sugerencias. En el texto que sigue encontrarán transcritas las mencionadas noticias, citas e ideas. Constituirán una especie de centón o puzzle. Estas citas no suponen en principio juicio de valor, ni a favor ni en contra de sus contenidos; ni juicio de valor ha existido en las elecciones.

La mayoría de cuanto se recoja en la calle, en los medios de comunicación, aparenta una cotidianidad insignificante y trivial, despegada, que se puede barrer, olvidar o ignorar. Como nube de insectos que zumban en el vacío. Mas si entomológicamente levantáis sus caparazones, deteniéndoos quizá más en algún matiz que en la inmediata substancia, encontraréis acaso señales que, cual columnas de humo, avisan de inequívocos lejanos incendios; encontraréis a veces como pequeños iconos o imágenes desvaídas de una figura remota y grávida; o encontraréis signos que interpretan o dan referencia de los profundos referentes: ese magma hondo y fundamental que constituye el hirviente y cambiante vivir-pensar de cada momento, con sus corrientes antiguas que se apaciguan, y con aquéllas que hoy despiertan en movimiento apenas perceptible, mañana agitadoras e impetuosas.

Quiero anticipar que, como se desvela al final de esta ponencia, mi propuesta última, frente a las dudas, crisis y alienaciones de la cultura de hoy, será la de institucionalizar la virtud del diálogo y las bases de los consensos. Retrocediendo al sentido primero de la palabra, esta finalidad es, para mi al menos, la finalidad de las

Academias de hoy: lugares de reunión donde se discuta con serenidad ática sobre los problemas del hombre actual, sobre los saberes y sobre las dudas; alejados los dogmatismos, alejadas las necrofilias, alejadas las nostalgias estériles; alejados los provincianismos; de cara al viento fecundador del futuro.

“No te aconsejo este libro: no te gustará, parece que en él sólo existe el vacío.” Unas palabras como éstas me las decía un admirado, docto y sensible amigo, profesor universitario, que estaba presente cuando buscaba en una librería “La insoportable levedad del ser”. Acaso Milan Kundera es, según el diagnóstico involuntario de mi amigo, un hombre representante de nuestro tiempo, “cuando la necedad se apodera a pasos agigantados de nuestro destino”. Kundera sería tachado por los estamentos conservadores de hombre profundamente amoral. Hay siempre en Kundera queridas conexiones con la cultura y el pensamiento. Persiguen sus personajes “una libertad que tan sólo les conduce a *la insoportable levedad del ser*.” El libro comienza con las siguientes palabras: La idea del eterno retorno es misteriosa, y con ella Nietzsche dejó perplejos a los filósofos. Más adelante, leemos en la página 11: Una vida que desaparece, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano, y si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan... Y en las páginas 234 a 254: Desde que el ejército ruso invadió la patria de Tomás, Praga ha cambiado mucho... la desesperanza se había apoderado del país, penetraba por las almas hasta los cuerpos y los destrozaba... La primera rebelión de Sabina contra el comunismo no tuvo un carácter ético, sino estético. Pero lo que le producía rechazo era menos la fealdad del mundo comunista, que la máscara de belleza que se ponía, o, dicho de otro modo, el kitsch comunista.

Después de recoger estas citas de Kundera, recordaré a un hombre que perteneció a mundos intelectuales precedentes. Recordaré unas frases de Sartre, contenidas en “El ser y la nada”: Yo soy mi futuro en la perspectiva continua de la posibilidad de no serlo. De ahí la angustia que nace al decir que no soy lo bastante aquél futuro que

debo ser y que da sentido a mi presente: soy un ser cuyo destino es siempre problemático.

En estas fechas se celebra el centenario de Heidegger, uno de los hombres cuyas ideas quizá hayan influido más en el pensamiento y en las conductas de nuestra hora. Luis Meana, profesor de filosofía en una universidad germánica, al glosar su enorme contribución y su controvertida figura de tinte nazista, escribía en EL PAIS del 26 de Septiembre del corriente año: La clave del problema no es el extravía personal de un hombre, sino el extravío histórico de una cultura. Y en el mismo diario y mes, el día 6, bajo el título La Rebelión contra el engaño, escribía Eliseo Alvarez Arenas: Somos protagonistas los hombres de esta hora, sabedores o ignorantes, de una nueva rebelión... Hoy se entiende que el hombre dirige su dedo amenazador contra lo que todavía queda de aquella burguesía arropada en hábitos de democracia, de ficción y de farsa: esclavitudes disfrazadas de proteccionismo; caridades proclamadas que malencubren arraigados egoísmos; normas y reglas pretendientes de moralidad natural que están probando ser rígidas riendas represivas de toda una civilización, adormecida hasta ahora por minorías interesadas en la calma de masas a las que se lleva siglos pidiendo resignación a cambio de premios ultramundanos.

Y ahora sigo recogiendo, en forma como sincopada, menudas noticias y opiniones cotidianas que constituyen parte de esa atmósfera actual y significativa que respiramos y nos respira.

(16/9/89.ABC.- De la crítica de Ignacio Sánchez Cámara sobre un libro de Wittgenstein) En el fondo, la verdadera sabiduría se cifra en una sola cosa, en determinar cómo se debe vivir. La filosofía es, pues, esencial y constitutivamente, ética... La ética se compone de juicios de valor absoluto que no pueden proceder de ningún enunciado de hecho. Es, pues, sobrenatural. Pero como el lenguaje sólo puede transmitir un sentido y un significado naturales, no cabe un lenguaje ético. Sólo cabe expresarla mediante un medio de comunicación indirecto o poético, en suma, mediante el arte.

(11/9/89.EL PAIS.M. Vázquez Montalbán) El señor Bush lanza una demagógica campaña contra la droga, pero no mueve ni un dedo contra el hambre...

porque cada vez está más claro que no habría países subdesarrollados si no hubiera países subdesarrollantes.

(13/9/89.EL PAIS. Drogas y crisis de comportamiento en EE.UU. George F. Will -The Washington Post) La crisis de la droga no es una crisis de producción de Latinoamérica o de prohibición. Es una crisis de comportamiento (drogadicción) de los norteamericanos, de apetitos producidos por mentalidades perversas. No obstante, las medidas políticas pueden cambiar mentalidades.

(19/8/89.ABC. Veinte años de Woodstock) Alrededor de 500.000 personas se concentraron en Woodstock, aldea de Nueva York, hace ahora veinte años, para escuchar a los mejores grupos de rock y dar testimonio de su visión contracultural del mundo... Los festivales de rock son hoy rituales colectivos, actos de exaltación y purificación y espacios para la celebración ceremonial.

(20/8/89.IDEAL) 400.000 jóvenes, procedentes de más de sesenta países de las cinco partes del mundo, se concentraron ante Juan Pablo II en el Monte del Gozo, en Santiago de Compostela... En su mensaje, el Papa comparó los efectos del pecado con la destrucción ecológica.

(9/10/89.IDEAL. Juan Pablo II dice, ante un millón de personas, que Corea es el símbolo de un mundo dividido) Ayer, todos quedamos atónitos ante el espectáculo: más de un millón de personas se alineaban con orden admirable en el inmenso rectángulo del moderno barrio financiero-comercial de la Corea resurgida después del caos de la guerra civil.

(26/9/89.EL PAIS) Domingo Pliego González, apareciendo de improviso, mató sin mediar palabra al joven de 15 años Raúl Yunta Juanino; el homicida, que padece esquizofrenia, agredió de igual forma el pasado día 18 a Juan Carlos González Sánchez, al que apuñaló en un bar, sin que precediera discusión alguna; la juez que se hizo cargo del sumario por este incidente decretó la libertad del agresor. El pasado año, el día 20 de Septiembre, el joven esquizofrénico apuñaló gravemente, siempre de la misma forma inopinada, al cliente de un bar.(9/10/89.IDEAL) Violan y estrangulan en Luanco a una niña de diez años.

(6/9/89.EL PAIS. Demasiadas Europas. Carlos Pelanda, Director adjunto del Instituto de Sociología Internacional de Gorizia -Italia) Es hora de decir la verdad, los países del Tercer Mundo no se están desarrollando y, ante el actual estado de cosas, jamás lo harán. Parte de las causas del subdesarrollo son estructurales y difícilmente modificables. Pero, en su mayoría, se debe al hecho de que estos países están gobernados por élites políticas incapaces, a menudo delincuentes y corruptas.

(11/9/89.EL PAIS. Jordi Solé Tura) Las famosas colas de Polonia y de todos

los países del Este son algo más que una anécdota. En realidad son la expresión de un sistema que no funciona.

(12/9/89.EL PAIS) Boris Eltsin, el político soviético... según propia confesión, ha experimentado una transformación substancial de su pensamiento: "Todas las impresiones del capitalismo de los Estados Unidos que me han estado machacando a lo largo de los años, han sufrido un cambio de 180 grados... El capitalismo no sólo no se está pudriendo, como se nos ha dicho, sino que está prosperando"... Lo que más ha chocado a Eltsin ha sido una verdulería regentada por una familia coreana: "Nunca he visto tanta limpieza, tantos artículos y tanta eficiencia".

(12/9/89.EL PAIS. 46ª Mostra cinematográfica de Venecia) Una tercera mujer, procedente de otro planeta muy lejano... fue la soviética Olga Narucknaia, nacida en Leningrado en 1950... Ha hecho un filme en y sobre Moscú... el balance del horror cotidiano que Narucknaia elabora con tanta pasión y tanto dolor no puede ser más que el de una forma de vida que estalla por dentro, que se descompone y alimenta una gusanera.

(6/9/89.EL PAIS). Una espera al borde de lo insostenible.- Refugiados de la Alemania del este) Johan, muy a su pesar, estalló en sollozos a la entrada del campo de refugiados de Zugliget cuando se enteró de que el cupo estaba lleno.

(22/1/84.LA VANGUARDIA.- Anuncios por palabras) Viuda sadomasoquista, altiva, rubia, frondosa, busca sin interés económico caballero que quiera humillar y ser humillado en el amor.

(11/9/89.EL PAIS.- Anuncios por palabras) Esmeralda. Travestí. Particular. Discreción.

(6/9/89.EL PAIS. Drásticas medidas en Asturias contra la mendicidad infantil) Según las investigaciones realizadas, se sabe que hay niños que recaudan 6.000 pesetas diarias.

(6/9/89.EL PAIS) En ningún momento se avisó de la posibilidad de que se produjeran trombas de agua como las registradas en el País Valenciano y en Murcia... Los ciudadanos son los primeros sorprendidos, porque se ven sometidos a una indefensión que parece ilógica a estas alturas del siglo XX.

(1/9/89.EL PAIS. La odisea del conocimiento) La sonda espacial norteamericana Voyager 2 ha tenido en vilo a medio mundo... El conocimiento humano se ha ampliado gracias a la pericia de sus creadores... La sonda Voyager 2 formará parte a partir de ahora de las páginas más gloriosas de la conquista del espacio por el hombre.

(6/9/89.EL PAIS) El Presidente de la Telefónica, Cándido Velázquez, dijo

ayer en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander, que el servicio de Telefónica es un desastre.

(26/9/89.EL PAIS. Larga espera en el Pardo) El retraso en la llegada de Hassan II había tenido su origen en la tardanza en dejar Sevilla, ciudad donde el rey disfrutó en la noche del domingo de un espectáculo flamenco. Este retraso tuvo como consecuencia que el almuerzo que los reyes de España ofrecieron al monarca marroquí comenzara también mucho más tarde de lo previsto... Las autoridades españolas, conocedoras de la diferente concepción del tiempo existente en Marruecos, se mostraron pacientes.

(20/9/89.LA NUEVA ESPAÑA. Oviedo) Roberto Roces, abogado de los vecinos del pueblo de Tazones, pedirá hoy seis años de prisión menor para Andrés Cardelli, una fianza de doscientos millones de pesetas para su libertad condicional y veinte millones por los perjuicios morales causados al pueblo de Tazones con la tala, en el Picu Catalán, de doscientos veintisiete árboles de especies autóctonas.

ORIGENES, PRINCIPIOS Y CRITICA DE LA MODERNIDAD

Nos encontraremos siempre con la ambigüedad de los términos del lenguaje. Es necesario por ello, antes de cualquier indagación, realizar un esfuerzo, que, reconozcámoslo, siempre será insuficiente, que a veces llegará a ser nocivo, de aclaraciones y acuerdos. Moderno es adjetivo aplicable a aquello que sucede o es desde corto tiempo atrás. Pero modernidad es sustantivo. Lo moderno puede legítimamente adjetivar hechos de cualquier momento; mas ahora, para indagar los sentidos de nuestro tiempo, de nuestra cultura, para enfrentarnos, por ejemplo, a los sentidos, dialécticos diré yo, de "modernidad" y "posmodernidad", deberemos convenir razonables bases de interpretación de las palabras. Para Heidegger, modernidad nombra, desde Sócrates y Platón, la entera historia occidental. Si hay "historia-occidental", sería, precisamente, porque hay un hilo de coherente continuidad, o un núcleo: el núcleo, inicialmente filosófico, de los "fundamentos" o "principios". Dice Comte que Religión, Metafísica y Ciencia se han sucedido obedientes a aquella coherente continuidad que permite el progreso constante. Ahora, en la era de la Técnica, de la Organización Universal, de las Comunicaciones, de las Culturas de Masas habría

culminado el largo programa de las Metafísicas. Hay quien, como Habermas, piensa que, en realidad, es Hegel, al introducir el concepto del ser como sujeto, el fundador del verdadero discurso moderno. El concepto clave de la subjetividad parece ser, en efecto, un distintivo que caracteriza, ya en tiempos próximos, el modo de vivir-pensar de los hombres: la autonormatividad será, a partir de entonces, principio asentado, que se desarrolla en el tiempo, que implica historia o, lo que es equivalente (y retengamos esta idea, necesaria para interpretar más adelante el conflictivo concepto de la posmodernidad), que contempla el futuro como algo de cierta forma contenido en un presente que no es sino actuar normativo. Habiéndose afirmado previamente, en virtud de aquella subjetividad, que las normas carecen en sí de fundamento, pues sólo poseen el que procede del sujeto en un actuar que le constituye a él y a sus normas.

Desde el punto de vista heideggeriano, las constantes de la modernidad-occidentalidad serían las siguientes: a) Postulado de los Fundamentos o primeros principios (surjan éstos bien por creación, bien por emanación, bien por legitimación, bien por teleología), que permiten actuar a los hombres, partiendo de ellos, como referentes absolutos, plenos, inmutables, y que son aseguradores de una Autoidentidad inalterable para la subjetividad racional y libre; que, en definitiva, permiten al hombre, como hitos irrebasables, establecer juicios, concretar órdenes y definir medidas. b) Postulado de las Divisiones que, por experiencia de la que parte, y por reproducción constante que se encarga de generar, establece el hombre entre los hombres (al establecer el yo) y entre las cosas y los entes, buscando con ello lo objetivable, definido, estable y real, huyendo con ello de lo confuso y relativo. c) Postulado de la Linealidad del Tiempo, lo que es lo mismo que decir posibilidad de acumulación cronológica, y en un solo sentido, siempre hacia adelante, de las acciones, experiencias y pensamientos. d) Postulado del Progreso continuo, hasta conseguir una Humanidad liberada de los males, dueña de sí misma y causa determinante de todo acontecimiento. e) Y, finalmente, postulado del Dominio del Mundo o implantación cósmica del poder, del raciocinio y de la cognoscibilidad.

Si el anterior análisis Heideggeriano (del que este autor parte, como veremos, en su marcha destructora de la cultura analizada) asume ontológicamente la modernidad como un continuo-evolutivo que surge del pensamiento griego, podemos traer a colación otras visiones más restringidas que sitúan su origen en fronteras históricas más recientes y en ámbitos propios de la cultura: arte, literatura y poesía. Charles Jencks nos ofrece las interpretaciones de un arquitecto que ecudriña críticamente el entorno de *una* modernidad; será interesante comprobar, de paso, cómo recoge factores diferenciales que, de algún modo, son generalmente atribuidos, como veremos más adelante, no a la modernidad, sino al discurso polémicamente contrapuesto de la posmodernidad. El ideal modernista sería para Jencks efecto próximo de la Revolución Industrial, de la Revolución Rusa y de la Primera Guerra Mundial; sus raíces habría que buscarlas, sin embargo, en el siglo XIX: ciencia, darwinismo y secularización de la cultura; nacimiento, en suma, de la ideología poscristiana proclamada por Nietzsche. El modelo de la cultura moderna sería subsecuentemente nihilista, salvo en una arquitectura pletórica de optimismos progresistas. Pero en todos los campos predominarían el valor de la abstracción y el papel de la estética: concentrarse en la esencia de cada lenguaje artístico: “purificar el lenguaje de la tribu”, como definieron Mallarmé y T.S. Elliot la función del poeta. Enfrentados a una sociedad poscristiana, los artistas asumieron un nuevo papel sacerdotal, o un papel subversivo: hacer un arte distinto, autor referente y crítico. Ezra Pound y T.S. Elliot en la literatura, Stravinsky en la música, Eisenstein en el cine, Brancusi en la escultura, Leger y Picasso en la pintura, Le Corbusier y Walter Gropius en la arquitectura compartieron un papel reformista, creadores de nuevas sensibilidad, líderes de una cultura de masas. Sonaban las palabras proféticas de Zaratustra: “Y quien tiene que ser un creador en el bien y en el mal: en verdad ese tiene que ser un aniquilador y quebrantador de valores... ¡y que caiga hecho pedazos todo lo que en nuestras verdades pueda caer hecho pedazos!... muertos están los dioses: ahora queremos que viva el superhombre”

El programa racionalista de la modernidad y el progreso no satisface hoy en forma unánime. Se alzan cada vez más voces que

disienten. Muchos aspectos de la modernidad y del progreso no parecen ya brillantemente liberadores. Se piensa que el hombre puede autodestruirse y destruir el sistema ecológico que le sustenta. Se piensa que el escenario visual, el intelectual, el político, el económico, el social funcionan bajo esquemas rígidos dominados por la doblez y el vaciamiento. Lyotard afirma que el proyecto de la modernidad no se ha cumplido; y que eso constituye una suerte junto a un fracaso: porque aquél era parcialmente engañoso e indeseable. Habermas entiende que el modelo, en cuanto utopía de autorrealización por el trabajo, parece agotado.

LA SOCIEDAD DE MASAS

Diríase que vivimos un estadio fronterizo, móvil e inestable, de la autorrealización humana en el campo del pensamiento, la ética, la cultura y el arte. Debemos, pues, detenernos en el análisis desapasionado de las infraestructuras que hoy nos soportan. Después, acaso podamos mirar serenamente hacia el futuro; acaso entonces podamos criticar, destruir, conservar, reconstruir o inventar los modos de vivir-pensar del hombre.

Umberto Eco nos ha hablado del mito de la invención de la escritura. "Esta ciencia, oh Rey, dijo Theut, hará a los egipcios más sabios y más aptos para recordar, porque este hallazgo es remedio útil a la memoria y a la doctrina". Y dijo el Rey: "Oh, artificiosísimo Theut, tú como padre de las letras has afirmado lo contrario de lo que pueden. Las letras, al dispensar del ejercicio de la memoria, serán causa de olvido; recordarán los hombres por estos signos externos, no por ellos mismos, por un esfuerzo suyo interior". Es evidente que la aparición de cualquier nuevo medio instrumental, o cualquier modo nuevo de cultura provocan en la historia de la humanidad fuertes perturbaciones, que se presentan en un principio como crisis indeseablemente perversas. Hoy, la cultura de masas, sus medios instrumentales y sus modos inéditos son frecuentemente enjuiciados desde lejanas perspectivas, desde ideales modos correspondientes a tiempos clásicos, desde los ideales de un hombre (acaso renacentista) que ya no existe. Los juicios

críticos habrán de ser severos, pero en ellos no deberá tener cabida la referencia excluyente e inútil de la nostalgia.

¿Qué es, cómo se articula, cuáles son las características, las funcionalidades o las disfuncionalidades de la sociedad de masas? Ya Nietzsche, y después Ortega, mostraron desconfianza, cuando no repulsa hacia ella. Nietzsche identificaba la “enfermedad del siglo” y una de sus formas más ostensibles: el periodismo. Mas, ¿no predominará en la crítica de la sociedad de masas, en lugar del análisis frío, cierta apriorística desconfianza hacia el igualitarismo y el ascenso democrático de las multitudes; cierta nostalgia de épocas en las que los valores culturales eran un privilegio de clase? Y, por otra parte, ¿deberemos admitir que una solución sólo es válida cuando representa rupturas de la tradición? Pero, ¿no es también cierto que la cultura de masas no ha suplantado a la cultura superior, que se ha difundido entre masas enormes que antes carecían de acceso a un mínimo beneficio de cultura? ¿No será más correcto, apunta Edward Shils, pensar que la cultura de masas es menos nefasta para las clases inferiores que la existencia lúgubre y difícil que llevaban en épocas anteriores? He aquí la pregunta que nunca se formulan, dice Eco, los que sueñan con un retorno al equilibrio del hombre griego: ¿Qué hombre griego? ¿El esclavo o el meteco excluidos de los derechos civiles y de la instrucción? ¿Las mujeres o los recién nacidos abandonados en los estercoleros?

Ha estudiado Eco luces y sombras. Enumera, en primer lugar, una serie de cargos: Al difundir una “cultura” homogénea, la sociedad de masas destruye las características culturales propias de los grupos étnicos. Los mass-media se dirigen a un público que carece de conciencia de sí mismo, por lo que debe sufrir las proposiciones de aquéllos sin saber que las soporta. Tienden a secundar el gusto existente; incluso cuando aparentan romper con las viejas fórmulas, se adaptan de hecho a estilos y formas difundidas antes en el plano de la cultura superior y transferidas de manera indiscriminada y parcial a planos inferiores. Venden emociones directas y no mediatas: en lugar de simbolizar una emoción, la provocan; en

lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada. Inmersos en un circuito comercial, dan al público sólo lo que desea; o, peor, lo dan siguiendo leyes de una economía de consumo sostenida por acciones insidiosamente persuasivas. Los productos de cultura superior son propuestos en situación de paridad con otros de simple o frívolo entretenimiento. Alientan una visión pasiva y acrítica, desalentando el esfuerzo. Anegan en una inmensa información sobre el presente, reduciendo incluso el pasado a los límites de crónica actual, con lo que entorpecen toda conciencia histórica. Hechos para el simple entretenimiento, son proyectados para captar sólo los planos superficiales de nuestra atención. Imponen símbolos y mitos de fácil o trivializada universalidad, reduciendo al mínimo la concreción individual de las vivencias e imágenes del hombre, a través de las cuales debería realizar su propia experiencia. Instrumentos educativos típicos de una sociedad paternalista, superficialmente democrática e individualizada, tienden a desarrollar modelos humanos heterodirigidos, en lugar de autónomamente conscientes.

Inmersos con voluntariedad en la crítica, deberemos advertir que proceden inadecuadamente los desautorizadores de la cultura de masas si piensan que ésta es intrínsecamente detestable por el hecho de ser producto de una sociedad industrial; como si hoy fuera posible alguna actividad humana no contenida en tal marco. Proceden asimismo de forma inadecuada los defensores de la cultura de masas si toman a priori por suceso afortunado la distribución masiva de los productos culturales; como si la mayor parte de tal distribución no fuera mercancía propia de interesados grupos industriales, o como si el agente distribuidor, siendo acaso el Estado, perdiera la lamentable figura del paternalismo execrable. El problema será adecuadamente enfocado cuando, dejando atrás complejos de demagogia progresista, posiciones nostálgicas y tiempos definitivamente idos, se plantee con frialdad analítica el siguiente reto: qué hacer para que todo miembro de la sociedad pueda, en libertad real, acceder a experiencias culturales de orden superior cierto y activo.

LA CULTURA PEQUEÑO-BURGUESA

Nos hemos estado ocupando de la cultura de masas. Corresponde ésta al nivel inferior, dentro de lo que consideran los sociólogos grupo de tres grandes estadios de cultura: alta, media y baja. Dwight MacDonal ha profundizado en la clasificación definiendo un subgrupo especialmente significativo, que denomina "midcult", cuyas características analizó con prolijidad. Eco se ha detenido en el hecho revelador de la "midcult" y ha estudiado a su vez una larga serie de connotaciones, muchas de ellas de orden estético, que califican y denotan el fenómeno más amplio de la sociedad global.

MacDonal advierte que lo que caracteriza a la "midcult", cultura pequeño-burguesa, es su constitución en obra y actos que aparentando provenir o ser propios de una cultura superior, no son en realidad sino artificio, falsificación, parodia involuntaria o sombra empobrecida. Sin que deba olvidarse la circunstancia de que la "midcult", hermana bastarda de la cultura de masas, es sumisa como ésta a los deseos del público, aunque revestida con los oropeles de las viviendas singulares y privilegiadas. Bajo mi punto de vista, la "midcult", donde los productos relacionados con el arte configuran quizá el más esclarecido de sus componentes significativos, es ella misma, a su vez, significante expresivo en alto grado de la problemática de las sociedades actuales: de manera directa, al configurar formas de vivir-pensar donde se asientan los pálidos demonios del kitsch; por modo indirecto, al haberse constituido, por efecto de reacción airada, en notable concausa de los movimientos anticulturales y formas de pensamiento convulsivos que identificaremos en la posmodernidad.

La "midcult" se construye por saqueo de signos o referentes cultos consagrados en la alta cultura, y no tomándolos como citas, sino adquiriéndolos en expolio. No acertará nunca, por otra parte, a fundirlos en producciones nuevas que, siguiendo reglas estructurales, conformen un todo de armonía propia. Su pretensión constante, y en ello coincidirá con la cultura de masas, es producir

efectos simples y directos, despertar emociones vivas inmediatas, hacer que el receptor, a través de la obra que el autor le ofrece, imagine una participación indudable en el mundo reservado, distinguido y exquisito del arte o la belleza. Mas en el autor habrá imperado, consciente o inconscientemente, la secreta insinceridad, o la secreta inautenticidad, o ambas en forma simultánea; y, en el fondo, el consumidor medio habrá consumido sólo su mentira. Pero la consume, dice textualmente Eco, como mentira psicológica, como mentira social, como mentira ética; porque, de hecho, constituye una mentira estructural. Tal precisión crítica nos conduce a hechos que para mí poseen un sentido de profundo alcance; los que se relacionan con la naturaleza, significado y valor del arte. Si para la posmodernidad el arte se eleva a la más altas cimas del valor, la modernidad lo toma en medida más discreta. Quedémonos en este atemperado enjuiciamiento, pues nos encontramos hablando de modernidad. Mas aún así, yo entiendo de forma simultánea; que el arte juega uno de los más notables papeles de la sociedad y constituye uno de los más altos valores del hombre; segundo, que ello es precisamente porque y cuando se trasciende desde la individualidad del artista hacia espontáneas conjunciones o sintonías con la unidad superior de la sociedad de los hombres, englobando en ella todos sus estratos y toda su problemática: relacional, comunicativa, ética, moral, intelectual, poética, política, lúdica, tecnológica, científica, económica, religiosa... Lo cual, a su vez, implica redundantemente dos circunstancias; primera, que ni el arte producido, ni el artista productor pueden desentenderse ni de su tiempo, ni del complejo y global mundo del hombre; segunda, que, en virtud de estos criterios (y no se olvide que entre ellos he incluido el poético y el estético) habrán de juzgarse cada "arte", cada obra y cada artista; dando por supuesto que la artísticidad no es arte y que la artesanía es sólo oficio. Todo lo cual asimismo bajo el entendimiento claro de que la propaganda y la ideología excluyen el arte, por más que algunos fabricantes de artísticidad ideológica y artísticidad propagandística hayan sido, en otras de sus obras, artistas sinceros, auténticos y sumos.

Aceptemos que la cultura pequeño-burguesa, si no es patrimonio de grandes o pequeños núcleos de población, acaso encuentre

óptimo caldo de cultivo en los enclaustrados ambientes provincianos que vivan sus propias decadencias. Afrontar una realidad de este tipo será condición necesaria de los desarrollos exigibles y exigidos.

EL KITSCH EN EL ARTE

Hablándose del kitsch en ocasiones y lugares diversos, habiendo hablado aquí, pensando que constituye uno de los fenómenos estéticos y sociológicos de la cultura actual en entredicho, es oportuno que indagemos algo sobre él: cuándo nace, qué significa, cómo se identifica, quién y dónde lo utiliza o se propaga. Umberto Eco lo ha estudiado en profundidad. Aunque no se conoce exactamente el momento de la aparición de este neologismo, es cierto que su origen, crítico desde el primer momento, es alemán y su edad algo mayor que la del siglo. Como su hermanastro lo "cursi" español, hace referencia al mal gusto. Pero aclaremos de inmediato que no se trata aquí necesariamente del "mal gusto" convencional o "mal gusto" según el criterio de los grupos conservadores o puritanos. Y aclaremos también desde el primer momento la imposibilidad de establecer definiciones absolutas del "mal gusto", de manera análoga a como es imposible definir el término "arte". El kitsch prospera en la cultura pequeño-burguesa y la caracteriza, mas también se encuentra en la cultura de masas y en las vanguardias que se oponen agriamente a la "midcult". Advirtamos, por último, que alguien como Herman Broch insinúa que acaso no pueda existir arte alguno sin cierta dosis homeopática de kitsch. Se llega por exclusión a definirlo en modo aproximado. No es sólo y simplemente fealdad, ni falta de moderación o comedimiento de la obra en sí, o históricamente (la obra fuera de su tiempo), o circunstancialmente (la obra en lugar inoportuno).. pero, ¿no será acaso, sobre todo, falta de moderación al prescribir efectos (sentimentalidad, dolor, vanagloria, belleza...)? Por ello, Eco propone significar el kitsch como objeto articulador de pseudocomunicaciones artísticas, donde el proyecto básico no es involucrar a alguien en una aventura de descubrimiento, sino obligarlo con fuerza a advertir un determinado efecto, creyendo y haciendo creer que en las emociones así

despertadas radica una fruición estética personalmente diferenciadora y privilegiada. Greenberg había señalado que mientras la vanguardia (el arte en su función de descubrimiento) imita el acto de imitar, el kitsch imita el efecto de la imitación; de manera que si Picasso pinta la causa de un efecto posible, un pintor kitsch pintará el efecto de una causa posible. Resulta necesario advertir, dice Eco, que la provocación de efectos, aún en obras que siendo artísticas no deban en modo alguno calificarse como kitschs, sólo queda proscrita en ámbitos culturales donde el arte, en vez de ser considerado, de acuerdo con los principios clásicos: técnica inherente a un conjunto de operaciones, lo sea bajo la especie de conocimiento, actuado mediante una operatividad en sí misma, que permita contemplaciones desinteresadas, es decir ajenas a todo efecto. Luigi Pereyson, desde una visión más amplia, dice que en aquella obra que basándose en una poética o en la tendencia general de un periodo histórico se tienda intencionadamente a fines heterónomos (pedagógicos, políticos o utilitarios) sólo existe arte en la medida en que el artista resuelve este propósito en un proyecto formativo inherente a la obra; y la obra, aunque tienda a cualquier cosa, se especifica también como un formar autónomo.

El kitsch podrá estar en la obra, pero simultánea o alternativamente, podrá estar en la intención del autor o en la actitud/aptitud del receptor. De forma que, siguiendo a Broch, puede aceptarse, conclusión a la que deseaba llegar a través del acopio de impresiones e ideas efectuado en los anteriores párrafos, que el kitsch no hace referencia tanto al arte, como a un comportamiento vital, y, en suma, que sólo existe kitsch, como afirma Luigi Pereyson, cuando existe un "kitschman" u hombre-kitsch, que precisa una forma tal de mentira, para reconocerse en ella.

LEGITIMACION ARTISTICA DE LA BUSQUEDA DE EFECTOS

Ya hemos señalado que la producción de efectos fue propia del arte clásico, y en el seno de cierta forma cultural degradada, como la descrita con el nombre de cultura pequeño-burguesa, ha llegado a ser, bajo determinadas condiciones, su exponente preciso. Par-

tiendo de este hecho, Eco ha elaborado opiniones personales acerca de una acaso previsible “muerte del arte”. Recuerda que precediendo a la invención de la imprenta, al ser puesta a punto la estampación xilográfica, comenzaron a divulgarse, dirigidas al vasto público de las gentes simples, escenas orientadas a la fácil provocación de efectos. Pasiones y sentimiento primarios que más tarde explotan por ferias y plazas, bajo la forma de estampas populares, tipógrafos sencillos, a petición de buhoneros ambulantes (¿Quién no tiene ahora en la memoria la interpretación entre ingenua y delirante que Falla nos ofrece en las figuras del Retablo de Maese Pedro?)

Con anterioridad al hecho medieval descrito, el arte de las minorías cultas permanecía, por lejano que estuviera en ocasiones, indisolublemente imbricado en los sentires y decires de la sociedad total. Mas a partir de aquellos tiempos, inicialmente de forma muy lenta, acelerada al aparecer y extenderse las novelas populares, y a mediados del S XIX en forma casi explosiva, cuando aparece la fotografía con su impresionante capacidad reproductora de lo real, se pergeña un tipo de artistas que, por reacción frente al trivial y primario sentimentalismo que consume la muchedumbre de las gentes de baja cultura, originan, sin tener conciencia de ello, las primeras y germinales vanguardias; donde, más tarde, se evaporará la producción de efectos, sustituida por el culto del procedimiento o de la poética en sí. Fenómeno que al llegar al paroxismo de la modernidad incurre, bajo mi punto de vista, en el vicio de la moda. Pues excluir a priori la dimensión semántica de los significados, sean pertenecientes al mundo de la racionalidad o al del subconsciente, amputa al arte, amputa al hombre en definitiva, una de su más grávidas posibilidades. Le falta (al arte abstracto), dice alguien tan poco sospechoso de nostalgias como Lévi Strauss, el atributo esencial de la obra artística, que es el de una realidad de orden semántico. Eco, con reticencia, afirma que Lévi Strauss se niega a reconocer una notable (¿piensa Eco que la mejor?) parcela del arte, y A. Moles se ve obligado a elaborar la dicotomía de los aspectos semánticos y estéticos del arte. Por su parte, Jacobson, al desplegar el análisis semiótico de las poéticas, al ensalzar el valor

intrínseco del puro mensaje, es decir del mensaje en sí, precisa que ello no quiere decir que los significados no cuenten. Al contrario, afirma, el mensaje poético nos ayuda a verlos bajo luz nueva y rica, hasta hacer del arte (de vanguardia) una función de conocimiento.

NACIMIENTO, GLORIA Y PARADOJAS DE LA VANGUARDIA

En el dominio de la racionalidad estricta, el mensaje emitido pretende siempre una comunicación sin sombra de duda, unívoca. Es la llamada proposición referencial. Por el contrario, el mensaje poético busca lo ambiguo. Y las vanguardias buscaron la exaltación del mensaje; el arte se convirtió así en un formar por formar. Cuanto más crecía, dentro de un cierto tipo de arte, la producción de efectos para un público mesocrático: que dominaba la escena de los gustos con la fuerza de su número y de su capacidad de compra, más se degradaba el gusto, y tanto más se multiplicaba el esfuerzo denodadamente diferenciador de las vanguardias. Había aparecido, por otra parte, como ya señalamos, el inquietador fenómeno de la fotografía, captadora de realidades irrecusables. Y, como también dijimos, fueron los poetas los primeros en apercebir las alteraciones gestadas; de ellos surgieron las vanguardias que renovaron el arte. Baudelaire increpó a la fotografía y a la industria, pero, en parte, ¿no se debió a sus descubrimientos de nuevas formas de ver y conocer, la reacción del arte en su marcha hacia fronteras nuevas de ricos territorios? Así, el creciente mal gusto de grandes masas de público y los descubrimientos de aplicaciones técnicas e industriales se convertirían en fuertes concausas de la aparición de un arte dichosamente renovado. Cuando Duchamp inventa el "objet trouvé", o cuando Tapies crea sus obras, ¿no está el arte tomando para sus propios modos de formar, referencias de modos de ser de la industria o de la naturaleza física?

Dice Eco que la vanguardia surge como reacción ante el kitsch; o la vanguardia, el pop art como jemplo, toma venganza del kitsch convirtiéndolo en arte. Mas el kitsch se venga a su vez de la vanguardia, en cuanto muchas producciones de consumo: objetos

triviales de la comunicación, del uso fungible o de la publicidad han calcado, con esa manera que caracteriza al kitsch, las formas propias del pop.

Las vanguardias y el kitsch iniciaron una dialéctica que esta caracterizando peyorativamente amplios espacios del arte de la sociedad actual ¿De qué forma o con que razones se justifican los movimientos intelectuales de tantos entusiastas críticos vanguardistas que, como Eco advierte, resultan condicionados fatal y necesariamente por el kitsch?; ya que amen lo que amen se sienten obligados a odiar todo gusto, toda forma y todo valor que lleguen a ser asumidos por un público ilustrado mayoritario, cualesquiera que aquéllos sean y cualesquiera que fueran sus cualidades ¿No saben que en muy frecuentes ocasiones, por no decir siempre, los propios modos y formas que la vanguardia crea son efectiva y prontamente asumidos por aquel público? ¿Va a convertirse el arte en sólo moda efímera: cosa de temporada, fatal, vacua y perennemente renovada, constantemente ensalzada, perennemente consumida, arte de hoy, detritus de mañana? ¿Desconocen la paradoja de que tal asunción por parte del público comprado constituía ayer la aspiración máxima y, una vez lograda, constituye hoy el máximo desprecio? ¿Será acaso que ha muerto el arte; será acaso que se constituyó como venalidad pura?

ORIGENES, HISTORIA Y PRINCIPIOS DE LA POSMODERNIDAD

En el dilatado campo del pensamiento, de las relaciones político-sociales, del arte y de las maneras de vida, la posmodernidad ocupa aún hoy un importante espacio. Hacia el año 1985 hervía España de discusiones posmodernistas. Terciaban los medios de comunicación extranjeros: New York Times, L'Expresso, Nouvelles Littéraires... Llegó a escribirse que Madrid era la capital de la posmodernidad. Se escribieron en España libros frívolos que reducían el marco a tema propio de bares nocturnos, salones aristócratas o desfiles de modas. En ARCO'82 irrumpió la idea de transvanguardia, de la mano de Bonito Oliva, un "napolitano cínico", "haciendo estragos en la pintura española e intentando arrogantemente dirigir

la teoría prestada en la estética actual”. Estas eran palabras de Paolo Fabri y de Jorge Lozano. El propio Lyotard, uno de los grandes analistas del pensamiento postmoderno, escribió contra Bonito Oliva un artículo absolutamente feroz. Como suele ocurrir, habían surgido las manifestaciones frívolas, sin haber antes existido, recordó Jorge Lozano, toda la discusión habida en Italia sobre la crisis de la razón, el irracionalismo y el pensamiento débil. Acaso fuera la postmodernidad un espacio de moda, cuya tal fuerza se disipó de las discusiones diarias y de las columnas de actualidad; pero entiendo que, quizá precisamente por tal transcurso o maduración del tiempo, sus efectos están hoy vivos, tanto más cuanto menos identificables como hechos postmodernos. Constituyen un espacio que no puede ignorarse, ni menospreciarse.

El concepto de postmodernidad es ambiguo; según quienes lo utilizaron, designó cosas distintas y distantes ¿Son sus protagonistas los “nuevos filósofos” franceses, o los artistas como Andy Warhol? ¿Lo habrían sido Picasso y Joyce? ¿Acaso Baudelaire, Nietzsche o Heidegger? ¿Representa el fin de la modernidad que inicia el Renacimiento, o de la que inicia la Ilustración? ¿Podría representar, o querría representar el fin de la cultura que en Occidente inaugura Sócrates? Charles Jencks opina que fue Federico de Onís quien, en 1934, empleó por vez primera el término, y luego Toynbee. Para éste, la postmodernidad habría comenzado a finales del XIX, cuando decae el dominio de Occidente, cuando decae el cristianismo y crece la admiración por las culturas no occidentales. Toynbee mantendría cierto escepticismo frente a la “aldea global” en que se configuraba el mundo, pero Leslie Fiedler, hacia 1965, emplea el término como elogio anticultural desafiante y habla de lo poshumanista, lo posheróico, lo posmasculino... A partir de los años 50 existe un posmodernismo arquitectónico, y la literatura posmodernista engloba nombre como los de Borges e Italo Calvino, en los que la carga imaginativa ha creado mundos extraños, autónomos y vigorosos. Cuando Habermas y Sartre inician la crítica del marxismo, los “nuevos filósofos” franceses (Foucault, Deleuze...) hablan el nuevo lenguaje posmoderno que, tras años de

duermevela o desatención, aflora ya con fuerza incontenible y clara en el Mayo francés del 68.

Existen múltiples aspectos de la modernidad que, en efecto, repetimos, ya no parecen positivos o deseables. Heidegger, estrella rutilante de los posmodernos, vituperó la Técnica que sobreviene cuando la voluntad de dominar la naturaleza o la sociedad no está sometida a un fin emancipador. Fue Heidegger quien primero hizo ver que la alienación es hoy es un destino universal; un vivir en el mundo, dice Gurméndez, no pudiendo ser yo; un necesario extrañamiento o salida fuera de sí, para encontrarse consigo. Enunció Heidegger una verdad; sin el concepto de alienación es imposible entender el hombre contemporáneo. Para los posmodernos, es tan aguda la crisis, que resulta inútil cualquier intento de moderar o corregir la modernidad; en cuanto siendo ésta una unidad de destino, todo intento de reconversión resulta vano. La ruptura violenta del sistema y la vuelta al viejo origen constituyen siempre objetivos claros de la postmodernidad. Pretende desarticular los fetiches y los absolutos: la jerarquía, la subordinación, la objetividad y los ideales totalizadores; la unidad, la seriedad y el rigor. Exalta los deseos espontáneos y plurales, la libertad incondicional, la fantasía, las sublimes y la acción; busca recrear el mundo de las múltiples realidades posibles. Se presenta, dice Eugenio Fernández, como transvanguardia, pues con ese nombre desvelará la paradoja que le es inherente: se autoconcibe como experiencia nueva que va más allá que las anteriores, y a la vez es consciente de que creer que lo último, (lo vanguardista), es lo más válido, responde a un pasado moderno y deudor de las nociones de tiempo lineal y progreso. La postmodernidad desea huir de las renovaciones que pretenden lavar el rostro de la historia y reavivar la esperanza hipnótica de las promesas eternamente incumplidas. Desea con rabia devaluar lo real, a favor de lo posible. Desea desenmascarar los montajes políticos, ideológicos y artísticos de la racionalización legitimadora, que componen figuras rígidas a pesar de que su consistencia radica en el vaciamiento y la doblez. Desea destruir la función sustitutoria que, al situar la verdad en el mundo de las ideas, menosprecia las apariencias y separa los deseos de la realidad.

La postmodernidad sería, utilizando el concepto elaborado por Derrida, el pensar --vivir de la diferencia. La Diferencia se opone a la Autoidentidad inalterable constituida por los fundamentos (racionales, deductivos) de la modernidad. Se opone a lo unitario, significando pluralidad, multiplicidad y heterogeneidad. Recalca Teresa Oñate que Diferir (contenido de la Diferencia) implica aplazamiento, transitoriedad, inconclusión y apertura; con lo que también se opone al pensar que privilegia lo presente y el ahora, la plenitud de lo manifiesto, de lo visible-objetivable. Derrida ha hecho de la Diferencia la palanca con la que actúa su pensamiento deconstructor de la metafísica, que recusa la inmutabilidad y propone lo plural, lo distinto y lo cambiante. Al exaltar lo diferente, borra lo excluido (manicomio, exilio, cárcel...) y deslegítima las instancias inmutables y definitivas (Dios, razón, ciencia, técnica, nación, Estado...)

Derrida propone lo Abierto, que fue lo que ya propusiera Heidegger. Este, en un ensayo acerca de Rilke, "¿Para qué ser poeta?", comparaba el mundo de los animales con el mundo de los hombres; veía admirativamente en aquéllos la invariable capacidad de estar en lo real, sin la traba de la conciencia, que es lo que impide al hombre, piensa Heidegger, entregarse a su vivir; pues no acepta el hombre sino un tiempo lineal: no acepta ningún presente que no esté proyectado desde un pasado y dirigido a un futuro. El hombre heideggerianamente criticado no está *en* la realidad, sino *ante* la realidad; de manera que su cultura, su vivir-pensar, no le permiten aquel beneficio más que durante momentos contados: en la fantasía de la infancia, en la experiencia del amor erótico, en la alienación de las drogas o del alcohol, en el éxtasis de la mística. Rimbaud lo decía: la verdadera vida está ausente; no vivimos, nos pensamos. Y sólo algunos, los que Hölderlin llamaba supremos sacerdotes del dios del vino durante la noche sagrada, justamente los poetas y los místicos, buscaron, rebelándose contra la perversión metafísica de occidente, el paraíso tan antiguamente perdido. Lo Abierto, dice Heidegger, es el gran conjunto de todo lo que está desprovisto de límites. Nuestra cultura sería una aberración, una huida del ser: hombres destinados a la violencia, la autodestrucción y la neurosis.

La postmodernidad va a insistir en el sentido y potencia de elemento interpretador global del hombre, que posee el arte. Bajo mi punto de vista, esta realidad se sitúa por encima de escuelas de pensamiento y escuelas de arte; por encima de las vicisitudes históricas y, por supuesto, muy por encima de aquella trivial "profesión de artista" que los dadaístas denunciaron y el genio artístico de Duchamp flageló. Pienso que ahora, como una temporal desviación del hilo del tema que nos ocupa, y antes de que, volviendo a él, dejemos constancia del papel que la postmodernidad atribuye el arte, debemos inquirir algo acerca de su naturaleza instrumental. Acaso, tal desviación sea sólo aparente, en cuanto discurrir sobre el lenguaje del arte sea sólo aparente, en cuanto discurrir sobre el lenguaje del arte sea como discurrir sobre el hombre, cuya problemática nos ocupa.

Principios comunicativos del arte

Para aproximarnos a la naturaleza comunicativa del arte recurriremos una vez más a Eco, que, desde la plataforma semiótica, ha sistematizado su estudio. Si partimos de la obra de arte como estructura, en el sentido de relación entre elementos, podremos, según nos interesa bajo el punto de vista globalizador que intentamos poner en práctica, separar de ella dichos elementos, para insertarlos en otros contextos estructurales. El carácter unitario de la obra de arte será aquel modo de formar que constituye el estilo, donde se manifiestan la personalidad del autor, las circunstancias del momento histórico y el ámbito cultural preciso. La obra coordina todo un sistema de referencias externas (significados de las palabras, referencias de las formas), coordina un conjunto de reacciones psicológicas de los receptores del mensaje que aquélla constituye y conduce, a través de la propia manera de formar, a la persona del autor y a las características de un determinado contexto. Una obra será así un sistema de sistemas, algunos de los cuales no hacen referencia a las relaciones formales internas de la obra, sino a las relaciones con los propios disfrutadores y con el

entorno cultural en el que se origina. Y pues posee las peculiaridades de cualquier mensaje, y entre ellas la del código, será preciso no olvidar que el código en cuanto lenguaje concede una escala progresiva de autonomías creadoras; o, lo que es equivalente, impone una serie de construcciones de sentido. Tampoco deberá olvidarse que los signos del arte, como cualquier signo lingüístico, se componen de elementos constituyentes y aparecen en combinación con otros signos: originan un contexto y se insertan en un contexto; por lo que el receptor deberá continuamente referir los signos que recibe, tanto al código, como al contexto. Simultáneamente se recordará, y aquí Eco cita a Jakobson, que el código no se limita al contenido puramente semántico; la estratificación estilística de los símbolos, así como las pretendidas variaciones “libres” (la anteriormente citada autonomía que concede el lenguaje), están, de alguna manera, *previstas y preparadas* por el código. Estas apreciaciones de Jakobson y Eco acerca de la “autonomía” del lenguaje (de los lenguajes) destacan un hecho, a mi juicio, de particular interés. Recuerdo cierta frase de Octavio Paz: creemos hablar un lenguaje, pero el lenguaje nos habla; es decir, el lenguaje nos crea. En realidad fue Heidegger, con su oscura y deslumbrante metafísica del lenguaje, el descubridor del “misterio”. Su convicción de que no es el hombre el que habla, sino el lenguaje; su convicción de que el poeta es ese alguien *por* el que habla el ser, ha iluminado para el hombre moderno un inmenso territorio inexplorado. Por otra parte, los análisis de Heidegger sobre el arte y sobre la trascendencia del arte, constituyen asimismo acontecimientos fundamentales de la historia de la estética. Cuando deshace el molde platónico de la mimesis, ubica el ser real en la obra de arte: nos apercibe Heidegger que el par de zapatos viejos de Van Gogh constituye la epifanía del “ser de los zapatos”.

Pero si el código va más allá de la ordenación de los significados, también se refiere a un sistema que se halla más acá del nivel de los significados; trátase ahora de procesos de recepción a nivel sensorial, como descodificación de un código, sea fisiológicamente innato o culturalmente adquirido. Este recurrir al código, preceptivo (antes hablábamos del código cognitivo) adquirirá tanto más valor cuanto más se pase de los mensajes que revisten funciones

concretas significativas, a mensajes como el plástico, el poético o el sonoro, donde emergen con mayor fuerza las descodificaciones en el plano perceptivo. De manera que el receptor se compromete siempre en un acto de interpretación esencial, que en el caso del mensaje poético, caracterizado por una ambigüedad de base, adquiere circunstancias de criptoanálisis, hasta el punto de desplazarse la atención de aquél, desde los significados a los que podría remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes. Dentro de este arte como operación autónoma, al cual ya nos habíamos referido en apartados anteriores repetidas veces, cuyo resorte principal es lo ambiguo, en defecto de código externo, se elige como código hipotético el sistema de presunciones sobre el que se basa la sensibilidad del receptor.

A través de descodificaciones progresivas se llega a una comprensión de la obra. Mas una vez comprendida, corre el riesgo de convertirse en hábito para el receptor, lo que produce dos efectos; por una parte, se hacen admisibles expresiones o formas anteriormente desautorizadas o aberrantes; por otra, el mensaje pierde capacidad informativa, las formas se consumen y un nuevo fenómeno queda abierto y explicado: el nacimiento del fetiche; cómo cierta forma puede ser usada y disfrutada por lo que representa como prestigio o moda, en lugar de por su valor intrínseco o por el campo de sus posibilidades.

A veces, una misma obra puede ser descodificada por medio de códigos diversos: inexactos, incompletos o arbitrarios, que no obstante permiten lecturas variadas, aunque generalmente empobrecidas. Pero, en ocasiones, el uso de un código arbitrario alumbrará interpretaciones apartadas de la intención comunicativa del autor y mucho más ricas de cuanto éste pudiera o quisiera transmitir. Un ejemplo típico serían las creaciones ingenuas de los pueblos primitivos, o el hecho concreto del bisonte de Altamira propuesto por Eco; todo ello abordado desde la lectura que el contexto cultural y el arte contemporáneo permiten. Finalmente, Eco explica y justifica el objet trouvé, aquella, bajo mi punto de vista, genialidad de Duchamp en el momento exacto de su creación ex nihilo. En

este caso, el artista eligió determinados aspectos del objeto como posibles significantes de significados antes inesperables. Gracias al acto de sobreponer arbitrariamente un código a un mensaje sin código (objeto natural) o con otro código (detritus de una elaboración industrial), el artista formula un mensaje de novedad radical. A propósito del objet trouvé, Lévi Strauss anota que el objeto produce una fisión semántica; no obstante, esta fisión permite una fusión, porque el hecho de haber puesto este objeto en contacto con otros revela ciertas propiedades estructurales que, inmersas en él, eran hasta entonces sólo latencias.

A través de las anteriores vías propuestas y aclaradas por Eco, aflora la dialéctica entre autores, mensajes y receptores. En el superponerse las descodificaciones y los códigos, por medio del análisis descubridor de los lenguajes, surge a la luz la esencia del mensaje poético, con su ambigüedad fuente de nuevos conocimientos, de nuevos autoanálisis: conocimientos del mundo e introspecciones del hombre.

El papel de la estética dentro de la postmodernidad

El postmodernismo, dice Peter Dews, cada vez está más por un abandono de las pretensiones cognitivas sistemáticas, y con frecuencia parece estar por una casi estética suspensión de la pretensión de la verdad en cuanto tal. Y si, tras Hegel, Nietzsche inicia un camino que Heidegger termina por consolidar como acceso al posmodernismo, que no es sino proyecto reconstructivo de la vida arcaica y del mito, sólo el arte puede ser, como afirma Montserrat Galcerán, el elemento adecuado para la creación de una nueva mitología que el mundo moderno necesita perentoriamente.

Es otra mujer, Teresa Oñate, quien tras haber abordado la metodología ontológica para definir lo que se entiende por postmodernidad, enuncia asimismo la figura primordial del arte. La postmodernidad, dice, ha destruido el concepto lineal del tiempo como sucesión racionalmente concatenada de acontecimientos ligados. El tiempo de la postmodernidad mana del futuro, viene del

origen, de la fuente, y ésta es *lo posible*. El futuro, lo posible, está en el pasado no como lo efectivo, lo pensado por el pasado, sino como lo posible tapado por lo dado: lo no-dicho, lo no-pensado del pasado inagotable. La línea del tiempo se ha desvanecido al desaparecer el Fundamento (Dios y el Sujeto). El pasado, en consecuencia, es en el presente como ausencia: nunca ha dejado de ser: ¿no está en nosotros el niño que fuimos? Pero aún más, está en nosotros la historia entera de la materia y del planeta, y nuestro cuerpo (otra división artificial) guarda memoria ardiente de lenguajes-ritos ancestrales, se sabe mar, estrella o cobre, magnolio, teorema... Todo eso, concluye Teresa Oñate, que guardan los poetas.

La estética (el arte), una vez más podemos comprobarlo, es alma sensible, laboratorio de ensayos y taller donde se construyen los conceptos más sutiles, los análisis más agudos y los más grávidos proyectos de futuro. Ahora bien, ¿qué estética (pues el arte es indefinible Jano de mil caras) es la estética del posmodernismo? Afirmemos previamente también, una vez más, que lo posmoderno es, ante todo, cuestión de sensibilidad: la estética adquiere significados fundamentales; es figura clave de la interpretación global del hombre, es fundamento, afirma Eugenio Fernández, de una ética y una ontología. Si los distintivos del arte moderno, dice, eran el genio, la creatividad, la forma, la voluntad de estilo, la estética postmoderna comienza por desestructurar el espacio de la representación: descompone las coordenadas de la referencia y el significado, niega los privilegios del original y se interesa menos por la intención del artista y el sentido de la obra, que por el juego de las reverberaciones. Lyotard no toma partido por una estética de lo bello, armónico y acabado, sino de lo sublime, intenso, inabarcable, impresentable incluso y sin embargo presente. Una estética trágica del ser que acontece, que exalta los paroxismos en lugar de la finitud, que asume y desafía a la muerte inscrita en toda limitación, que se sitúa más allá de toda dialéctica compensatoria.

CRITICA, LOA Y SUPERACIONES DE LA POSTMODERNIDAD

Modernidad y postmodernidad se oponen entre sí de manera abierta. Podemos enunciar simplificadaamente esta confrontación

en los siguiente términos: la modernidad ve en los estilos de vida, en los programas y en los comportamientos de la postmodernidad una amenaza a la ética, a la estructuración social y a la ideología de trabajo, desarrollo y éxito. La postmodernidad piensa que sólo las energías desbordantes (delirio, exageración, deseo) serán capaces de desmontar una modernidad conceptualizada y racionalizada, hasta límites de gravedad extrema para el hombre, en el pensamiento, la ciencia, la técnica y las relaciones sociales.

No parece que nadie dude en caracterizar a la postmodernidad por su nihilismo y por las debilidades de su ontología y su pensamiento. Mas tales connotaciones críticas son asumidas como timbres de gloria por la propia postmodernidad. Dijimos en párrafos anteriores que la postmodernidad parece conducir a una suspensión estética de las pretensiones de verdad. Tampoco ahora deje acaso la postmodernidad de aceptarlo a gala. Cuando la postmodernidad pasa al ataque, inválida a la modernidad esgrimiendo sus frutos: Asuchwitz y el estalinismo. Si en el seno de la modernidad se encuentra fallos y aberraciones, no parece en absoluto razonable limitarse en la controversia a denunciar sucesos aislados, y a utilizar argumentos a priori para construir el concepto oponente y salvífico de la postmodernidad; en cuanto sería exigencia ineludible llevar a cabo una teorización sobre procesos históricos de larga duración, y, a mayor abundamiento, dado que, la postmodernidad no puede enjuiciar esos sucesos vituperables que enumera, sino merced precisamente a los logros democráticos y al desarrollo de los derechos del hombre, que la modernidad ilustrada alumbró. Debiendo argüirse que sin las conquistas e ideales de la modernidad, ni tendría sentido, ni sería posible la postmodernidad. Si se acepta con Habermas que no es viable prescindir de la necesidad de ordenar el mundo de modo práctico, es inaceptable imaginar que, como piensa la postmodernidad, el mundo se ordene de manera espontánea, ya sea en el campo social, ya por lo que se refiere al campo del pensamiento. La irracionalidad pregonada por la postmodernidad conduce a la ausencia de ética, lo que a su vez lleva a la disipación de la democracia; pues no hay ética sin democracia, ni democracia sin ética. Por otra parte, dado que fueron

los “nuevos filósofos”, gestores de la postmodernidad, los primeros en afirmar que el nietzscheanismo crítico y libertario poco se separa de un individualismo amoral, y dado que predicaron que en la modernidad cualquier verdad no era sino nefando efecto del poder, puede deducirse de estas mismas afirmaciones que sólo el poder, en el seno del más puro postmodernismo, e incurriendo en flagrante contradicción aberrante, se constituye en criterio de verdad.

Si acudimos al concepto básico de Diferencia que Derrida acuña como uno de los pilares de la posmodernidad, encontraremos, según Teresa Oñate deduce, el sentido trágico de escisión que en él se esconde: ruptura, fractura o separación (por ejemplo, entre deseo/realidad, significante/sentido, exterior/interior); lo cual supone situarse en un positivismo acrítico que asumiera la iniquidad y la miseria como elementos necesarios de lo real contingente. De manera que la posmodernidad se haría acrítica, indiferente, frívola; se situaría más allá de toda ética-política y de todo juicio de valor, revestida de esteticismo narcisista. A falta de criterios normativos, instalaría el placer inmediato e individual como único principio selectivo, entronizando la insolidaridad y el egotismo.

En el campo de las manifestaciones plásticas posmodernistas, Clement Greenberg, quizá el crítico más progresista e influyente de la gran época abstracta de la pintura, definió en 1979 el arte posmodernista como la antítesis de cuanto amaba; era, para él, un hundimiento provocado por la cultura de masas, bajo el imperio del industrialismo. Los pintores posmodernistas partieron de posiciones radicalmente críticas contra la sociedad que la nueva escuela de pensamiento denostaba, pero Andy Warhol, acaso el epígono más destacado, y con él la práctica totalidad de los seguidores, perdieron prontamente la función y la autoridad críticas que esgrimieron en un principio, tras entregarse de lleno a las más lucrativas prácticas del antes odioso mercado.

Por exigencia de concreción temática, he eludido hasta ahora los aspectos de índole económica que la realidad ofrece en el seno de los mundos del hombre cuya problemática nos ocupa. Entiendo

que, llegados a este punto, deben siquiera apuntarse tales aspectos y sus más próximas y sensibles incidencias.

La posmodernidad, cuyo discurso es abiertamente “antieconómico” y “antitécnico”, surge, no se olvide, en el seno de la modernidad progresista, uno de cuyos corazones está constituido por la Ilustración y cuyo centro físico es la Europa gestada por la burguesía histórica. Ahí, y en la zona radiada del mundo anglosajón, se produjeron los a veces desmesurados desarrollos técnicos y se originaron las a veces hedonistas atmósferas de riqueza material alienantes, propios de formas perversas de modernidad. Pero si aquel discurso “antieconómico” y “antitécnico” pueda tener un cierto valor en dicho mundo, lo posee en formas, cuantificación y significados muy distintos en los centros físicos, alejados topográfica, sociológica y psicológicamente de aquéllos, donde pueden encontrarse sociedades con tránsito histórico casi directo entre las formas feudales y el tiempo de hoy, sin andadura intermedia por los estadios de la burguesía y del capitalismo, entendidos estos términos en su estricto significado técnico. De manera que en estas áreas o centros físicos, los extremos del discurso de la posmodernidad más relacionados con la subproblemática de lo económico-social, pueden llegar a tener efectos devastadores. Cuando, por ejemplo, se predicán los anhelos posmodernistas de nostalgia y de regreso a los “orígenes históricos” y a los, diríanse paradisiacos, “estados naturales” que se vocean confabuladamente arrebatados, puede producirse un doble efecto letal, desde el punto de vista del deseo de salida de situaciones de subdesarrollo y pobreza que puedan afectarles: por una parte, pierden en sueños vanos tiempos difícilmente recuperables; por otra, ocultan o anulan inconscientemente la capacidad autocrítica precisa para diagnosticar que la infelicidad económica lamentada (llámese pobreza absoluta o agravio comparativo de riqueza), no es efecto de los excesos de la modernidad (que no ha sido vivida), ni de tópicamente reiteradas conjunciones u olvidos de lejanos poderes, sino, en muy alto grado, de configuraciones caracterológicas, modos de vida y estilos de pensamiento propios, distintos de aquéllos que la creación de riquezas (bienes y servicios directa e indirectamente económicos) ineludiblemente requiere.

Tras la crítica de la posmodernidad, es preciso reconocer los valores emancipatorios de la moderna cultura que aquella propugna. Y es preciso reconocer sus valores expresivos de subjetividad. El culto por lo inmediato, la deflación de las formas consagradas y el privilegio de lo concreto han de respetarse, piensa Habermas, aunque crítico de la posmodernidad, como formulaciones de la necesidad de cosas tangibles, como ansia participativa, como interés por poner a prueba, aquí y ahora, el contenido crítico de las ideas, tomándolas en serio, tal como uno hace con su propia vida. La posmodernidad pretende restablecer el diálogo entre los hombres y la naturaleza-tradición, reconstruyendo, afirma Teresa Oñate, el tejido-texto roto (siempre olvidado) de la realidad; saltando hacia atrás, adentro de las tradiciones, no para repetirlas (como si eso fuera posible, como si el pasado hubiera sido un solo modo independiente de sus relatos), sino para dejar aparecer lo que en ellas se ocultaba. Decía Nietzsche en el Aforismo 44 de Aurora: Con el pleno conocimiento del origen aumenta la insignificancia del origen, mientras la realidad más cercana, la que está en torno y dentro de nosotros, comienza poco a poco a mostrar colores, bellezas, enigmas y riquezas de significado.

Es necesario el esfuerzo de comprender e integrar en un nuevo discurso los indudables aciertos del pensamiento posmodernista. Frente a la sistematicidad y universalidad de la filosofía (racionalidad estricta), se ha colocado a la fragmentación social y epistemológica de la posmodernidad, es decir la rotura del intento de explicación coherente de las condiciones de posibilidad, origen, valor y límites del conocimiento. Para Habermas el planteamiento es inadecuado, pues conduce a redescubrir inacabablemente la aporía o antinomia que, sin duda, se oculta en el Progreso y en la Ilustración, en el imperante mecanismo hiperracionalista de la filosofía de la subjetividad. Aunque se reconocen rotos ya los hasta el presente Fundamentos o absolutos (Dios y el Sujeto), Habermas propone como necesaria una cierta filosofía del sujeto, que salve los riesgos del positivismo objetivista, imposibilitado de crítica, al que conduce la posmodernidad desnuda. Habermas piensa que el error racionalista no ha estado en aquella sistematicidad y univer-

salidad del pensamiento moderno, sino en el hecho de que los sistemas filosóficos, o interpretaciones de la totalidad del mundo, fueran construidos como inmunizados contra la investigación crítica: la filosofía se situaba en un plano radicalmente distinto del de la confirmación o no confirmación experimentales. Habermas, siguiendo el pensamiento de la escuela de Frankfurt, propone como remedio necesario la colaboración entre filosofía y ciencias sociales empíricas; de manera que no sería la universalidad ni la pretensión de verdad lo que debería abandonarse, sino los aspectos de infalibilidad de ésta. Para él y para Karl Otto Apel, que insiste en el proyecto de una base normativa que haga posible la ética, sigue vivo el viejo principio de la racionalidad, mas redefinido como disposición de sujetos hablantes y actuantes, para generar y utilizar un saber falible. Desde bases consensuales, desde la reciprocidad como fuente de interacción, se construiría un nuevo paradigma cuyo modelo sería el acuerdo entre varios partícipes, un diálogo entre partícipes que configuran, ya al sujeto, ya al mundo. Se elabora así una razón comunicativa posmoderna que sustituye a la razón subjetiva de la modernidad. La teoría de Habermas aparece, frente a las corrientes irracionistas, como una revalorización de la democracia; mejor dicho, como una revalorización de las formas de representación democrática.

La anterior viene a ser la fórmula que Teresa Oñate llama del pensar-diálogos: la posmodernidad así recreada, desde la Diferencia dialógica, haría el esfuerzo de pensar un espacio tiempo que no pasara matando los ahora que se suceden-sustituyen unos a otros, sino que quedara con el pasado-presente-futuro enlazados y diferenciados. No rompería, ni superaría: dialogaría, reinterpretaría, llegaría o no a acuerdos, se apartaría, reestablecería las conexiones. El ser del hombre es, como tal, escuchante, dijo Heidegger, porque pertenece al requerimiento que le llama, ¿será entonces el ser esa copertenencia de llamada y escucha? La verdad se abre a la verosimilitud y a la sugerencia de la propuesta que tiene que negociarse cada vez. Ha muerto toda realidad independiente del lenguaje. La verdad es contextualizada; en vez de fundarse en los

Primeros Principios, tiene que convencer; exige fecundidad, coherencia estructural, capacidad generativa.

La posmodernidad pretende eliminar las propiedades excluyentes, los predominios posesivos, las defensas hostilizantes. Quizá la posmodernidad, decía Eugenio Fernández, esté pasada de moda. En cualquier caso, de su rápido y fuerte oleaje han aflorado fuerzas capaces de agitar. Llámese posmodernidad o como se quiera; algo nada pasajero está sucediendo; algo donde el arte aporta hondas, viejas y palpitantes raíces telúricas demandadas, deseables; algo acaba y algo pugna por surgir. A eso, decía, sí merece la pena prestarle atención, aunque para ello sea preciso resistirse a la fácil y ruidosa retórica posmoderna. La salida de la caverna es larga, y el sol hiriente.

Fernando Morales Henares

EL BOLETIN DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE GRANADA

La historia de los museos granadinos ha constituido constantemente un trasiego que ha perjudicado, de una parte, la integridad y conservación de sus distintos fondos y, de otra, la consolidación y prestigio de unos museos instalados con aboengo y tiempo en edificios de valor histórico-artístico conformes con el carácter de la ciudad y cuyo censo es amplio. Pero la historia sigue y salvo el gran acierto que significó la instalación del de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V por decisión de Gallego Burín y en el que se reflejó al montar sus salas el saber y la sensibilidad de Emilio Orozco esos avatares de interinidad, mudanza y abandono de los museos granadinos llega y culmina en nuestros días, política museística de la que hoy puede ofrecerse como caso límite el abandono del Museo de la Casa de los Tiros, cerrado desde hace varios años, y cuyos fondos han sufrido ya irreparables daños por una gestión irresponsable y apenas contestada por la opinión pública como debiera.

Pero en 1923 un clima de optimismo cruza por los medios artísticos de la ciudad: "la nueva instalación dada a los Museos de Granada, en el Palacio llamado de Castril, ha puesto término a la triste peregrinación por aquellos corrida en el aproximado espacio de un siglo, pudiendo ya hoy, por fortuna, ser expuesta decorosamente la riqueza artística y arqueológica que encierran, en condiciones de que pueda ser estudiada por los amantes del Arte, a los que ofrecerá un vivo interés de novedad, ya que, por sus tristes vicisitudes,

estos Museos han sido, hasta ahora, poco conocidos". Con esta prosa, de cuidadosa puntuación como era usual en la época, se da noticia en mayo de 1923, -el año del surrealismo en Europa- del nuevo museo granadino de la Casa de Castril.

Y a continuación de la nota que transcribimos se consignaba: "Cumpliendo el de Bellas Artes, con sus reglamentarias obligaciones, comienza al emprender su nueva vida, la publicación de este *Boletín*, en el que, reflejará su desarrollo y prestará cuidadosa atención a los problemas artísticos granadinos, estudiando sucesivamente, aquellas figuras y momentos que ofrece nuestro Arte y que precisan de una divulgación y de un estudio que modestamente intentaremos". Todo el texto transcrito es la introducción del primer número de dicho *Boletín* redactado por Antonio Gallego Burín que, en 1923, es nombrado Director del Museo Arqueológico de Granada y Académico Numerario de las Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias y, simultáneamente, vocal de la Comisión Provincial de Monumentos que pronto sería instalada en el Museo de la Casa de los Tiros como la Academia lo estaba en el edificio del Museo Arqueológico y entonces también de Bellas Artes en el Palacio de Castril.

El *Boletín* fue una de esas tantas publicaciones efímeras que surgen en las provincias pues solo vió la luz su primer número (mayo de 1923), publicación interrumpida al cesar Gallego Burín al frente del mismo -Gallego Burín pertenecía por oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y llegó al museo desde la dirección del Archivo de Hacienda-, cese que provocó su dimisión al trasladarse a Madrid para ultimar la última fase de sus oposiciones a Cátedras de Arte y tras realizar las mismas conseguir la cátedra de Granada tras el pase a Sevilla de su antecesor Diego Angulo.

Solamente publica este primer y único fascículo del *Boletín* dos artículos: uno del propio Gallego Burín bajo el título "El Museo Provincial de Bellas Artes" (pp 2 a 21 con las siguientes ilustraciones: Martirio de San Hermenegildo, anónimo del s. XVI; S. Bernardino de Sena y S. Juan Capistrano de Alonso Cano; Extasis

de Sta. María Magdalena de Pedro de Moya; Tríptico de esmalte llamado del Gran Capitan y un detalle del mismo; candeleros árabes de bronce procedentes de Medina Elvira y plato de arcilla vidriada del mismo lugar así como la reproducción, también de Medina Elvira de una lámpara árabe de bronce. El artículo se cierra con un apéndice bibliográfico. A continuación figura un artículo de Francisco de P. Valladar bajo el título "La Carrera de Darro y la Casa de Castril" (pp. 22 a 26). Valladar era entonces Cronista de la Provincia y director de la revista *La Alhambra* que dejaría de publicarse al año siguiente, 1924. Cierra el *Boletín* como ilustración del artículo de Valladar una fotografía probablemente de Torrcs Molina de la fachada y portada de la casa de Castril. La revista está compuesta y tirada en la Tip. Lit. Paulino Traveset en la calle de Mesones, 52 en la que Lorca imprimiría en 1918 su libro *Impresiones y paisajes* y, en 1931, Gallego Burín el suyo sobre *La Capilla Real de Granada* con las ilustraciones fotográficas de F. M. Lasso de la Vega que constituyó un alarde, para aquella época, de edición. Paulino Traveset fue a partir de entonces, y durante muchos años la imprenta más vinculada a la vida universitaria y artística de la ciudad y cuando introduce sus máquinas de litografía acapara toda la edición de carteles de Andalucía. El desmantelamiento de este taller supuso un duro golpe para la cultura granadina.

Al aparecer el primer número del *Boletín de la Real Academia* era obligado abrir su sección de *reseñas* consignando la de aquel *Boletín* de 1923, en papel pluma para el texto y couché color hueso para las fotografías como era obligado en las costumbres tipográficas de aquellos años, *Boletín* que nació en un momento ilusionado de cara a la nueva instalación de los museos como este *Boletín de la Academia* nace ante un panorama desolador de la situación actual de los Museos Granadinos naturalmente con algunas excepciones mas debidas a la vocación y la dedicación de quienes los rigen a pie de obra que de quienes por razón de sus cargos tienen la obligación de velar por su conservación, constante ampliación, presentación de legados y donaciones e irradiación a la calle de sus mensajes artísticos.

Antonio Gallego Morell

LA PLAZA DE LA TRINIDAD

Fuera de la muralla, y al extremo norte de la calle de los Mesones, se encontraba la puerta de Bib-al-Mazda o Bibalmazan, (Puerta del Corro o de la Reunión), enlazada, por un lado, con el paño de muralla que, atrevesando las actuales calles de Lucena, Silencio y Escuelas, llegaba hasta la Puerta de San Jerónimo, abierta junto a la que hoy es iglesia de S. Justo y Pastor, para desde allí seguir hasta la puerta de Elvira. A lado opuesto, la muralla seguía hasta la Puerta de las Orejas, atravesando lo que era, hasta hace poco, la Pescadería, (Planos de Ambrosio de Vico, Dalmau y Bertuchi Figs. 1-2-3).

La puerta, que fue reconstruída en 1566 y derribada en el s. XVII, a petición de los P.P. Trinitarios que allí tenían su convento, comunicaba la ciudad con el barrio de Bib-al-Mazda. En la misma puerta existió un importante aljibe también desaparecido. Desde aquí se extendían las famosas huertas granadinas, que eran como el tránsito entre la ciudad y la Vega. Ya toda la zona nueva y cristiana, aparecida en torno a la calle de los Mesones y de la Alhóndiga de Granos, fue cercada y cerrada hasta la famosa Puerta del Rastro o Puerta Real.

El crecimiento de la ciudad ocasionó la aparición de nuevos barrios, como este de la Magdalena, en el que se agruparon gran número de asturianos de los llegados para repoblar Granada; el de las Angustias, hacia el Sur; el de San Jerónimo y S. Justo hacia

el Noroeste y el de S. Idelfonso hacia el Norte. Por el Este se crearon los de Santa Escolástica y San Cecilio.

La zona en torno a lo que hoy es la bella Plaza de la Trinidad, era, como afirmamos, zona de huertas, concretamente la llamada Gedida del Tintin, moro acaudalado, y que, como recoge Eladio Lapresa, (1) acotando a Henríquez de Jorquera, se extendía hasta las actuales calles de la Paz y Puentezuelas. Hasta 1973 existió en la casa de esquina de la calle de la Paz y de la Alhóndiga una lápida testimonio de ello. Con el derribo de la Posada del Sol se perdió dicho documento.

En la parte Noroeste de esta zona, frente a la referida puerta, se comenzó a edificar, en 1517, en la huerta que los Reyes Católicos habían dado como dotación al Hospital de los Locos, un convento de padres Trinitarios Calzados, que no llegó a concluirse hasta finales del XVIII. La fachada de la Iglesia se levantaba junto a la calle de los Mesones y tenían, en su única nave, ocho capillas de las que eran patronos, según uso de la época, los caballeros de las principales familias granadinas. Sabemos que tenía dos puertas; una a la calle de los Mesones, y otra a la prolongación de la calle que hoy conocemos con el nombre de las Tablas. Entre ambas puertas se elevaba su torre, que, según Gómez Moreno, era “bastante elevada, con una alta aguja, como la del Convento del Carmen, que también fue demolida. Esta torre aparece en un dibujo hecho por Velázquez, donde se representa la catedral por él”. (2) Junto a la iglesia, se extendía el claustro, bajo y alto, que ocupaba, aproximadamente, toda la actual plaza.

Por la fotografía de un plano antiguo, que nos facilitó el arquitecto Francisco Javier Gallego Roca —y que parece representar dicho plano incompleto (fig. 5)— se puede tener una idea de la am-

1 LAPRESA MOLINA, E. El barrio de la Magdalena. Miscelánea de Estudios dedicada al Profesor Martín Ocete. T. I, pp. 419-433, Granada, Universidad y Caja de Ahorros, 1974, p. 432.

2 GÓMEZ MORENO, M. *Guía de Granada*, 2 vols. Edición facsímil de 1982. Granada, Universidad, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1982, T. II, p. 241.

plitud y organización del complejo conventual. En él destacan grandes espacios en torno a los cuales se distribuyen las distintas dependencias. La iglesia, de una sola nave, precedida de compás y con una capilla mayor muy desarrollada, ocupa un espacio importante y era más o menos paralela a la calle de los Mesones. Tras su cabecera, la sacristía, el guarda joyas y el corral de la sacristía. Destaca asimismo un gran jardín, en uno de cuyos extremos se encuentra el complejo de la enfermería: "sala de enfermería", "servicio del refectorio de enfermería", "refectorio de enfermería", "dormitorio de enfermería", celdas...

Adosado a la iglesia aparece el gran "patio del convento" o claustro, que en su entorno aglutina las dependencias más importantes, precedidas por la portería: "sala de profundis", "refectorio", "sala del convento"; a continuación cocina, despensa y almacenes, así como la bodega de vino y agua. Sobresale igualmente por sus dimensiones el "patio de las oficinas", y diversos corrales, de aves, de leña, etc. Las diferentes celdas, de pequeño tamaño, se distribuyen por todo el plano.

Frente al convento, y en la parte exterior de la muralla, se estableció en 1615 una carnicería popular que abastecía a la gente pobre y trabajadores del campo. En ella, afirma Henríquez de Jorquera, "Se pesaban principalmente, cabritos y corderos que se expedían en doce tablas descubiertas". (3) Estas dieron el nombre primero de Puerta de las Tablas a la zona junto a la referida puerta y, después, a la calle que, desde allí, bajaba hasta la Vega y hoy coincide con la calle de las Tablas y a la que desembocaban las también llamadas Lavadero de las Tablas, y Laurel de las Tablas. En 1615 se modernizó la carnicería, se cercó y se construyeron dos elegantes portadas de piedra con una fuente de agua entre ellas, sobre la que pusieron un tablero de mármol con la fecha y el nombre de Don García Bravo de Acuña, corregidor, bajo cuyo mandato se hizo la reforma.

3 HENRIQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. Granada, Ed. de A. Marín Oute, 1934, T. I, p. 14.

Con este entorno, fue creciendo el barrio durante todo el s. XVII y XVIII, con un trazado moderno y en todo diferente a la ciudad amurallada. La fundación primero del Monasterio de S. Jerónimo y después la del Convento de la Piedad, en 1588, hicieron desarrollarse rápidamente la calle de la Duquesa, así llamada por causa de Doña María Sarmiento Mendoza, marquesa de Camarasa y esposa del Duque de Sesá, nieto del Gran Capitán, por lo tanto, Duquesa. Esta calle, configurada urbanísticamente ya en el XVII, comunica la actual Plaza de la Trinidad con el Monasterio de San Jerónimo, situándose a media distancia el convento de la Piedad y el Colegio de San Pablo de los Jesuitas, hoy Facultad de Derecho. El actual Jardín Botánico a un lado y la cercana Plaza de los Lobos al lado opuesto, como parte del citado convento de Dominicas, compensan el caserío denso del entorno.

Al lado opuesto de la Plaza de la Trinidad, se desarrollan, definiendo la anchura de la misma, los dos ejes paralelos de la calle de Mesones y de la Alhóndiga, ésta continuada por la llamada de Fábrica Vieja. Hacia la Vega, aparte de la referida de las Tablas, se trazan a cordel las manzanas definidas por la calle de Buen Suceso y de Santa Teresa, que atraviesan perpendicularmente la de Puentezuelas, que, como la de Mesones y Alhóndiga, desemboca en la zona de Puerta Real y de la Calle Recogidas, que, a su vez, ya enlazan con el barrio de las Angustias y de Gracia. (Fig. 2).

El entorno urbanístico en el que nacerá la actual plaza de la Trinidad, está ya más que creado en el s. XVII. El conjunto monumental del referido convento de Trinitarios se mantuvo en pie hasta 1889, en que se procedió a su demolición, naciendo en su lugar la Plaza que así se convierte en solución de espacio urbano casi de principios del s. XX, enmarcado en una trama urbanística ya configurada con anterioridad. Valladar afirma que hacia 1906, al plantar los árboles del lado de la calle Mesones, aparecieron los restos de la muralla. (4)

4 VALLADAR, F. de P. *Guía de Granada*. Granada, Paulino Ventura, 1916, p. 243.

A otro nivel, la pérdida de este complejo monumental del convento ocasionó entonces también un trauma. Así, Gómez Moreno escribe: "El solar que vemos en la placeta de la Trinidad estuvo ocupado por uno de los buenos edificios de Granada, último que la saña demoledora de nuestro siglo ha hecho desaparecer sin motivo alguno". (5) Según recoge el citado investigador granadino, en la exclaustación (1836) se demolió solo la torre, dedicándose el resto del monumento a oficinas de Hacienda, y en la época o periodo cantonal se procedió a una arriesgada restauración, consecuencia de la cual fue la decisión de demoler todo el conjunto, lo que ocurrió en 1884 y 1889, como hemos dicho. (Fig. 3).

La plaza hoy, tras varias restauraciones y remodelaciones, ofrece un conjunto atractivo, en especial como espacio de convergencia, de comunicaciones de vías peatonales y de circulación rodada a su alrededor, que en todo la distorsionan y anulan. Hasta hace poco una línea de tranvías la atravesaba por su parte baja. Su planta cuadrada se enmarca por una calzada en asfalto para la circulación rodada, con aceras peatonales. El trazado de su pavimento central se distribuye en paseos diagonales que se encuentran en el centro, rodeando una zona ajardinada, con bancos de piedra y en torno a una fuente de mármol blanco, con cuerpo central y dos tazas en alto. (Fig. 4). Hasta hace unos años se alternaba el pavimento entre solería de mármoles troceados para los paseos, a su vez encintados por empedrado granadino, con zonas de tierra, que ahora, creo que equivocadamente, se han solado, al igual que el resto. Como elemento fuertemente destacado figura la gran masa de árboles, que convierte el conjunto, en Primavera y Verano, en lugar agradable para el descanso, la espera y el paseo. En pleno verano, y en sus horas claves, es lugar donde se practica, y bien ambientada, el ritual o costumbre de la "siesta".

5 GOMEZ MORENO, M. Op. cit. p. 391. *Breve reseña de los monumentos y otras obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. "La Alhambra", Granada, octubre, 1884, pp. 3-7.

Las limitadas medidas y la intensidad de la circulación, en especial en su parte baja, hacen, sin embargo, que la plaza juegue más un papel de espacio de circulación rodada en torno, que de un lugar de recreo. Recientemente, al haber regulado la circulación en el centro de la ciudad y haber pasado la calle Mesones a ser peatonal, se ha acentuado su naturaleza de espacio idóneo como lugar de encuentro y de paso peatonal.

La tipología de arquitectura predominante en la plaza y que la delimita en su trazado era, hasta los años 60, la típica de los años 20. Alturas no mayores de las tres plantas, con huecos de balcones y cierres y con torres; con carpintería de madera y aleros salientes y con fachadas pintadas. La aparición, en sus lados Norte y Oeste, de edificios simplificados y de aspiraciones funcionalistas y con seis o siete plantas, han descompensado la unidad que presentaba hasta ahora, aunque su calidad artística no fuese de primera línea.

Los quioscos, en sus ángulos, en número de seis, así como la naturaleza de sus bajos comerciales, con bares, cafés y tiendas varias, hacen, junto a su cercanía a los mercados y centros universitarios, que sea un lugar siempre frecuentado por transeúntes. Especial significado tuvieron las típicas y castizas Posadas que, hasta hace algunos años, existieron en su entorno. Desde ellas salían y a ellas llegaban los coches piratas con los viajeros de los pueblos que, con sus variopintos tipos, matizaban estos ambientes.

El crecimiento de los barrios periféricos a ella, como los del Picón, Gran Capitán, la Magdalena, hacen a esta plaza lugar de paso obligado a los que se dirigen al llamado centro de la ciudad, —comercial y administrativo: mercados, bancos, comercios...—.

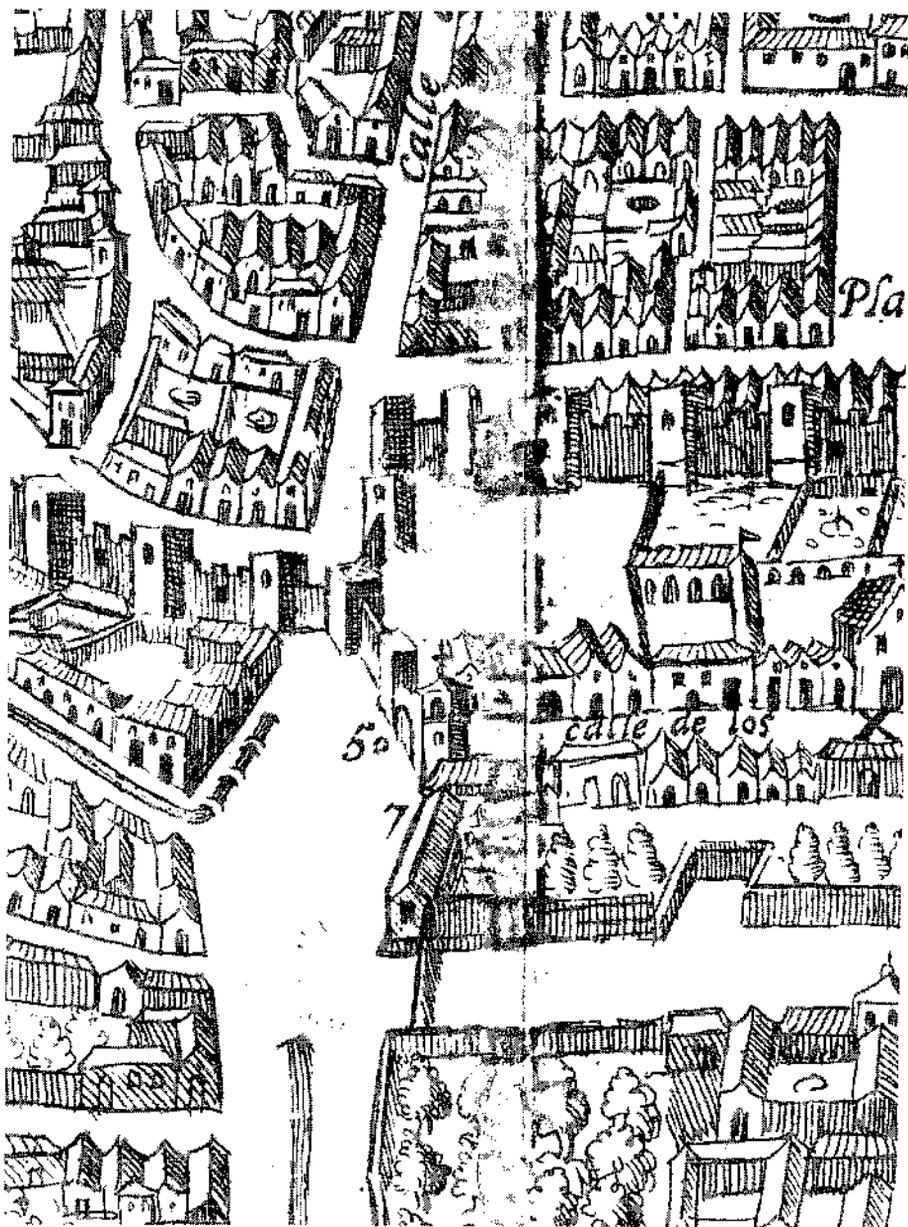
Esta bella plaza granadina alcanza también su total puesta en escena en las fiestas de Navidad, con las ventas de pavos y gallos, así como de pinos, zambombas y otros productos. Poco a poco, estas actividades, que se completaban con las ventas de melones y sandías y los famosos higos chumbos, así como los charlatanes

que, con el atractivo del mono o del lagarto, vendían desde peines, hasta cuchillas de afeitar, medias y calcetines, se han ido perdiendo. (6) Igualmente existían curiosos dispositivos de hierro fundido, como carteleras de cines y teatros, de diseño hoy valorado, pero por desgracia totalmente abandonados y mutilados.

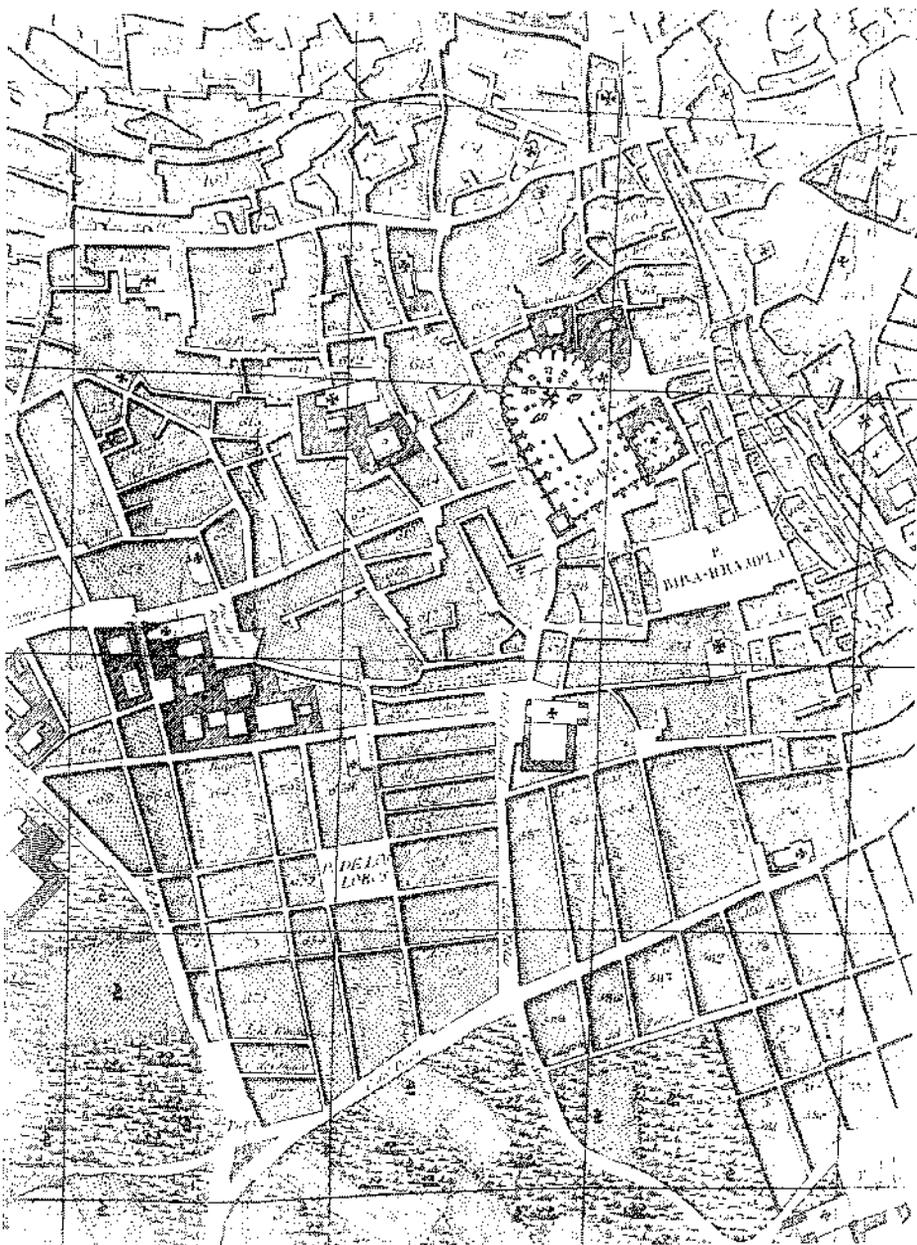
La plaza, en conjunto, menor que la de Bibarrambla, alcanza una dimensión proporcionada y regular a la trama urbanística de la zona, y sería necesario se regulara con criterios estéticos y normativos su remodelación en lo referido a los edificios que la configuran y así evitar lo ocurrido en las vecinas plazas de la Pescadería y de los Lobos.

M^º José Martínez Justicia.

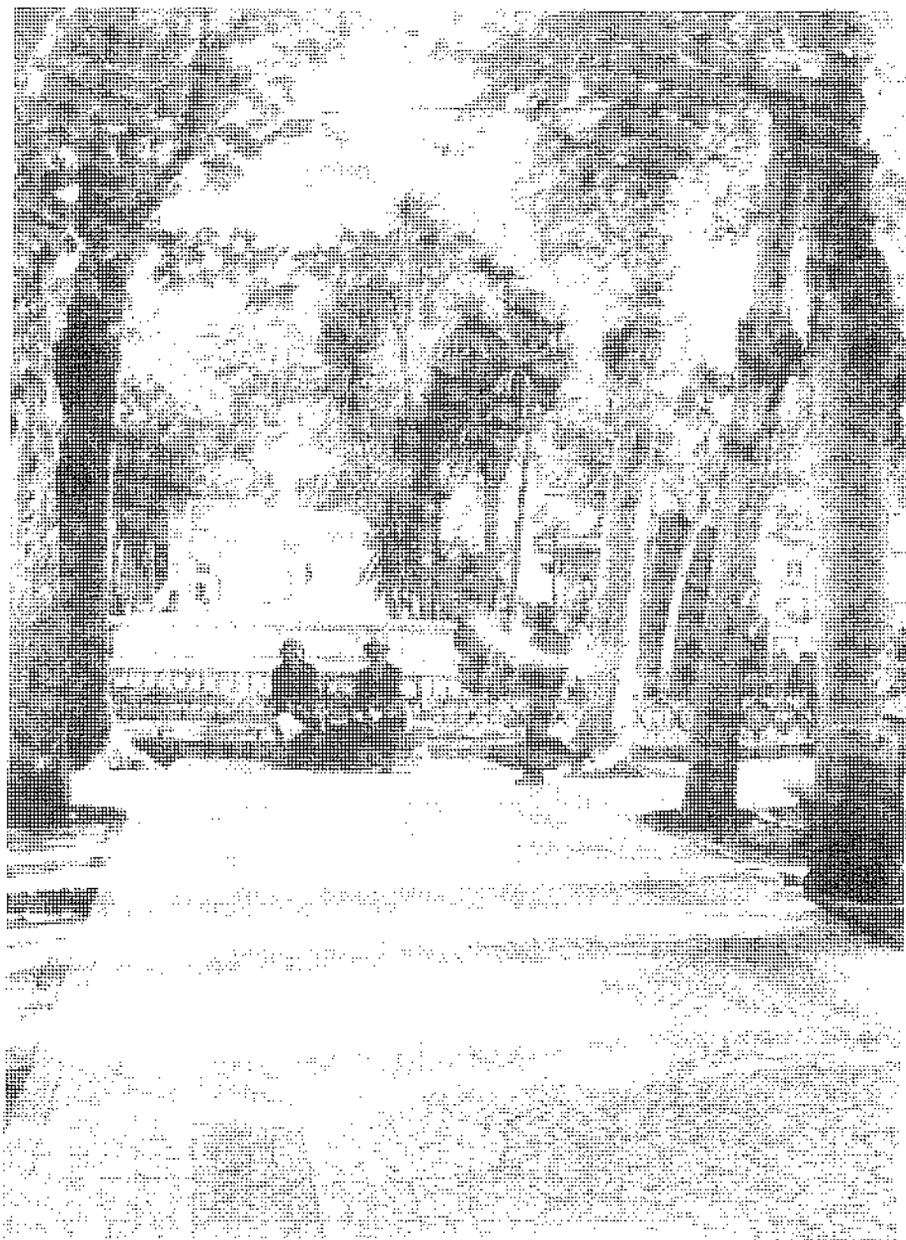
6 GARCÍA LADRON DE GUEVARA, J. *Plazas granadinas*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1972, pp. 13-14.



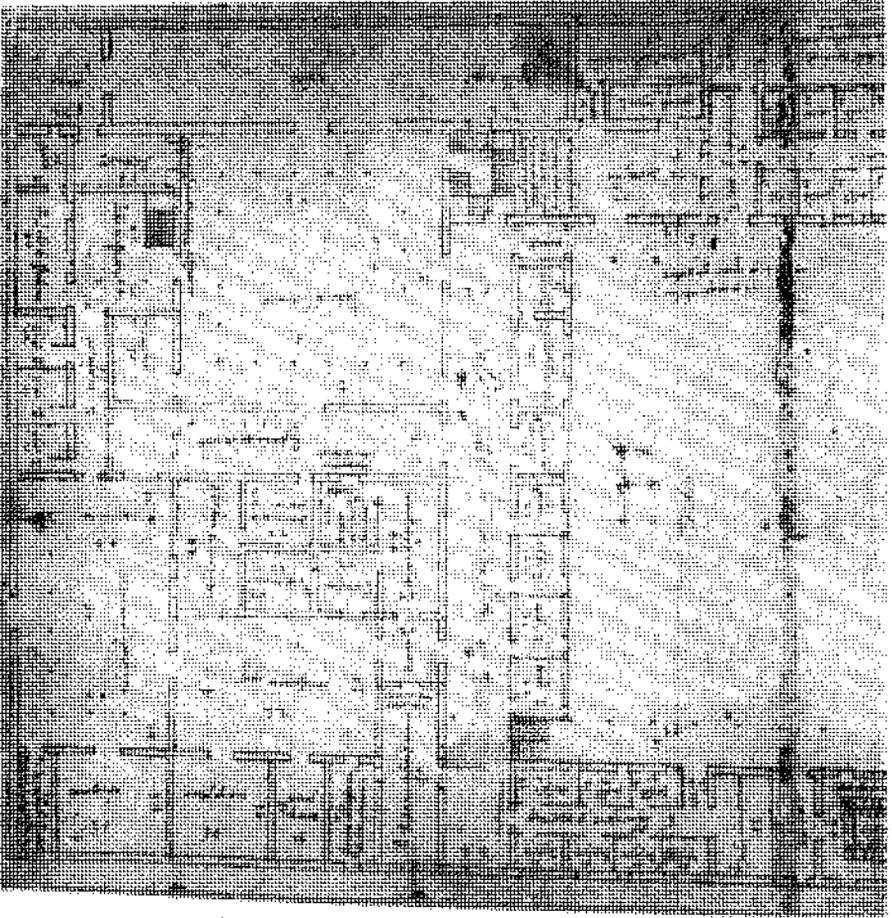
Plaza de la Trinidad. Detalle de la Plataforma de Vico. 1613



Plaza de la Trinidad. Detalle del Plano de Dalmau, 1795, donde aún se observa el plano de la iglesia y convento de Trinitarios Calzados.



Plaza de la Trinidad: la Fuente central en 1985.



Plano del antiguo Convento de Trinitarios Calzados.

TESTIMONIO

ACUERDO DE LA REAL ACADEMIA SOBRE LA CIRCUNVALACION DE GRANADA

La circunvalación de Granada concebida como autopista elevada mediante talud respecto al terreno en el que se asienta, es ya un hecho irreversible. La polémica que se desató en la ciudad parece muy lejana, pero la realidad confirma con toda su dureza los argumentos que se manejaron en aquellos días. Ya se puede visitar el disparate a escala natural, pero es dudoso que aprendamos de ello ya que cada momento histórico en el que se unen las grandes inversiones, los argumentos de los grupos de presión económica y la voluntad política raras veces se produce una organización a escala humana de la ciudad y el territorio. Durante la controversia, cuando eran posibles alternativas más razonables, perfectamente asumibles por los responsables de la política urbana de aquel momento, la Academia de Bellas Artes de Granada, trató este tema en sesión del 1 de octubre de 1987 y tomó el acuerdo que transcribimos en su totalidad. Este acuerdo fue remitido al Ayuntamiento de Granada y otras instituciones y se sumó a una protesta colectiva con escasos precedentes en la ciudad de Granada.

La ciudad de Granada, conocida mundialmente por su patrimonio arquitectónico, tiene unas relaciones con el territorio circundante que constituyen su razón de ser y la justifican como ciudad asentada entre las colinas, los ríos Darro y Genil y el terreno llano de su vega agrícola como comarca natural. Las complejas relaciones que ha establecido la ciudad con este territorio, especialmente con la vega, es el resultado de una historia de varios siglos que

establece una complicada red de caminos, pueblos, canales, cultivos y construcciones singulares hasta ofrecer el entramado tan valioso que ha llegado hasta nosotros.

Durante el período comprendido entre 1955 a 1975 se consolidaron en el borde oeste de la ciudad, las edificaciones especulativas del camino de Ronda que alteraron de manera grave las relaciones de la ciudad con el espacio abierto de la vega, iniciando una política urbana de desprecio al entendimiento con el paisaje y el territorio, en contra de la tradición urbanística europea aplicada a las ciudades históricas, que viene a demostrar la posibilidad de que la ciudad progrese de acuerdo con los tiempos pero sin destruir su estructura anterior, tanto en la que se refiere a la ciudad como a su entorno.

El Plan General de Ordenación de Granada de 1985, había estudiado en esa zona un tratamiento de borde más coherente para las peculiaridades de esta ciudad, en aceptando así que el cuidado de la periferia influye positivamente en el aprecio de toda la ciudad y de su centro histórico. Podía entenderse que la disposición del bulevar arbolado del borde, que además reducía al mínimo el terreno urbanizable por esa zona, era parte de un intento más profundo de renovación de los mecanismos de crecimiento de la ciudad intentado crear una alternativa más atenta a su legado cultural de vista y al uso de la vega desde un punto de entendimiento y no de confrontación. La ubicación del Parque de García Lorca en la Huerta de San Vicente acentuaba esa intención creando un primer parque urbano totalmente compatible con la vega.

Estas previsiones a las que la ciudad prestó su apoyo en el período de exposición al público del PGOU, han sido alteradas de manera fundamental al introducir una autopista de cuatro carriles que cruza todo el límite oeste de la ciudad a una proximidad tal que algunas edificaciones importantes de este margen quedan al otro lado de la nueva circunvalación. La autopista, concebida sobre un talud de altura media próxima a los 5 metros establecerá una barrera no sólo visual sino estructural respecto al territorio inme-

diato a la ciudad, de manera que la evolución del tejido urbano en el tiempo estará condicionado por una intervención dura que generará como respuesta una nueva política de desprecio hacia los valores de la ciudad histórica.

Esta actuación resulta incomprensible si tenemos en cuenta que existían alternativas a esta circunvalación tan próxima, disponiendo mecanismos de recambio de la red arterial de manera que esta desviase el tráfico que no tiene como destino final la ciudad conectando lejos de Granada las carreteras que acometen por el sector norte y oeste. Esta descongestión del tráfico interno podía por lo tanto efectuarse sin introducir la autopista por el borde inmediato de la ciudad, con lo que podrían llevarse a cabo íntegramente las previsiones del PGOU aprobado.

Al no someter el cambio del sistema viario del PGOU a una consulta ciudadana explícita y clara en torno a este tema, resulta difícil una actuación a través de los cauces establecidos por la legislación urbanística vigente. Esta circunstancia no ha impedido la intervención de personas e instituciones de la ciudad contra el nuevo proyecto por entenderlo negativo para la ciudad.

En este sentido quiere pronunciarse esta Real Academia de Bellas Artes de Granada, para expresar, con el debido respeto a las autoridades municipales, su total disconformidad con el proyecto de autovía rápida elevada como circunvalación de la ciudad, aclarando que no se trata de ir contra el progreso sino contra un entendimiento equivocado del mismo, ya que aquel es compatible con el desarrollo armónico de la ciudad. En este sentido cabe recordar otras alternativas que se han estudiado en base a la red arterial existente, reforzando su papel en las comunicaciones entre ciudades y territorios distantes sin afectar de manera tan próxima a la ciudad de Granada.

Al mismo tiempo la Real Academia de Bellas Artes de Granada, estima necesario acometer un plan integral de rehabilitación de la ciudad, especialmente de su caso antiguo, como apoyo al legado

cultural de esta ciudad. Estos acuerdos serán comunicados a otras academias e instituciones culturales a los órganos de gobierno del Estado y de la Comunidad Andaluza.

Pedro Salmerón Escobar.

EL CENTRO HISTORICO-MONUMENTAL DE GRANADA EN PELIGRO. RAZONES PARA UNA DENUNCIA (I)

A los granadinos amantes
de la belleza de nuestra ciudad
y defensores de sus gentes.

Por mil cien razones Granada ha sido, es aún, y tiene que seguir siendo, sin miedo al tópico, una ciudad singular, única y de fama internacional. La historia, ciertamente, la ha venido dotando de un importante y rico patrimonio artístico y monumental, singularizado y embellecido por su emplazamiento geográfico y paisajístico. Este legado que hemos recibido ha venido siendo, y creo que debe seguir siendo en el presente y para el futuro, sino el único, sí uno de nuestros más importantes patrimonios que los granadinos tenemos la obligación de conocer, respetar y potenciar al máximo, por lo que para nosotros significa y por lo que de universal tiene. De su conocimiento deriva también la seguridad absoluta de que todo lo que se haga en su beneficio, inteligentemente entendido, producirá inmediatos y positivos resultados, tanto referidos a la dimensión espiritual y trascendental de la vida del hombre, como a la estrictamente material y económica. Sólo a ignorantes y a incultos, y también a especuladores, puede parecer contrapuesto e incompatible la defensa de ese patrimonio, con la idea de una ciudad libre, justa, joven, moderna y viva.

1- El tema del presente trabajo fue motivo de varios artículos publicados en la prensa local, los días 23, 25 y 27 de Junio de 1987, a los que se unieron otras opiniones, en protesta pública y colectiva, por lo que fue considerado por la opinión pública como grave atentado urbanístico. Hoy, dos años después, lo hecho sigue dando testimonio de la desafortunada intervención municipal.

En consecuencia con estos razonamientos preliminares considero como honesto y obligado deber del ciudadano libre, defender este legado, como algo propio y directamente referido a su entorno íntimo, familiar y cercano. La ignorancia y la mediocridad, por una parte, y por la otra la cobardía, la codicia, el egoísmo y la soberbia prepotente, son, ciertamente, las causas que pueden poner en peligro esta herencia que recibimos y que, desde nuestra militancia de granainismo dinámico, pero responsable, tenemos la obligación de proyectar al mundo entero con orgullo y con tenaz vocación en lo universal que evite su empobrecimiento con actuaciones desafortunadas, torpes y decadentes, como la que hoy nos ocupa de la, ya tristemente conocida, Plaza de la Romanilla, ejemplo parlante de lo que puede ocurrir cuando una ciudad como Granada cae en manos de esteticistas cursiles, o arrogantes absolutos, volcados sobre sí mismos, que, en todo y para todo, se consideran autosuficientes y a los que solo se les puede conceder, a veces, la buena voluntad, pero no la infalibilidad que ellos se arrojan.

Un tema trascendente.

Grave error comete el político que no alcanza a comprender la trascendencia que el hecho estético tiene en la vida del hombre y no se empeña, hasta el final, con el compromiso político y cultural, de promocionar la propia dignidad humana en un entorno directamente conectado y respetuoso con sus raíces y tradiciones, sin que éstas sean obstáculo y barrera inmovilista, al necesario y bello impulso que la propia vida del hombre tiene hacia lo mejor, lo nuevo y lo distinto. Así lo entendieron los países más avanzados del mundo, delineando sus políticas culturales y fundando ministerios de Cultura u organizaciones encargadas de promoverla. Hoy es una realidad que muchas naciones tomaron ya conciencia efectiva de la dimensión que en el mundo actual tienen los factores artísticos y culturales en general.

“Vivimos -afirmaba en México, en 1982, el profesor Amadeu Mathar M'Bow, Director General de la Unesco, al inaugurar la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, a la que asistimos

como invitados un grupo de Rectores y Vicerrectores de las Universidades Españolas- en un mundo que padece una gran crisis de valores humanos. Los valores son elementos fundamentales de la cultura. Asistimos a un fenómeno de "mundialización", de uniformización en los sistemas de vida. Pero al mismo tiempo los pueblos se empeñan en afirmar su especificidad cultural. La identidad cultural debe ser el fundamento del desarrollo nacional".

El hombre moderno parece sumergido, ciertamente, en un remolino colosal. Nunca como ahora, pienso yo, ha estado tan cerca a la vez de mejores posibilidades y de sus peores peligros. Al avance material que la ciencia y la tecnología han hecho posible, no ha correspondido un avance de carácter ético que nos de la capacidad de alcanzar una paz y convivencia basada en la justicia y en el respeto al individuo, como sujeto singular y colectivo, que hace, día a día, con sus formas de vida, su propio patrimonio cultural, cauce por el que discurre su identidad, y en cuyas riberas va quedando, a lo largo de la historia, el fruto de esas vidas, expresado también en sus ciudades, casas, dichos y lenguas; en su arte, en sus creencias y, también, en sus utopías y proyectos. Son esos testimonios, y la interpretación y uso que de ellos se hace, los que configuran a cada pueblo y lo movilizan para nutrirse de su pasado más noble y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y confirmar así el proceso de su propia creación.

Por ello tenemos que invocar de los poderes públicos, con rotunda convicción, una política cultural que proteja esa propia identidad, estableciendo el más absoluto respeto y el mayor aprecio y asistencia al uso de ese patrimonio cultural, no ya sólo por el valor que éste pueda tener por sí, sino también y sobre todo, por la importancia y necesaria presencia que éste ha de tener en el proceso de educación y formación integral del hombre, evitando, por la propia trascendencia del tema, su empequeñecimiento, que una visión localista o chauvinista podría producir. De esa importancia se deduce, a nivel de compromiso, la obligación de hacer llegar estos conocimientos a todos los ciudadanos, sin distinción, que así no verán estos temas como algo extraño a ellos, lejanos y sólo quimeras de intelectuales, de espaldas a su realidad inmediata y cer-

cana. Es decir, hay que tratar de ampliar al máximo el acceso de todos a los bienes culturales, de tal manera que éstos originen la necesidad de conocerlos y la seguridad de poder participar en el proceso de creación del propio hecho cultural.

Pero esta relación, por sí ya educativa, ha de estimular también la creatividad y la renovación. Una tendencia totalmente conservacionista para todo y en todo, aplicada a la naturaleza viva y cambiante que tiene el fenómeno del urbanismo, sería negativa y también decadente y reaccionaria. Es llegar a la conclusión de que estos temas, de defensa del carácter, estilo y personalidad de nuestras ciudades, en especial en sus núcleos histórico-monumentales, no es algo elitista e inoperante, ni mucho menos “cantos de eternidades vacías”, sino, por el contrario, camino seguro de promoción y educación social del ciudadano. Los países que primero ofrecieron educación a todos viven ahora mejor.

Son éstas, en síntesis, algunas de las razones que justifican la defensa a ultranza de nuestro patrimonio artístico y monumental, su conservación y mantenimiento en uso, para que así pueda cumplir la función socio-cultural que le corresponde en una sociedad libre y comprometida de verdad con el hombre y con su promoción. La ciudad, así, puede y debe cumplir la función educativa más alta que le corresponde incluso a un museo abierto para todos y en el que nuestra propia convivencia se vea impulsada por el respeto a todos y, sobre todo, al tiempo que la misma funcionalidad se convierte en belleza. En esa ciudad racional y educativa, el enlace entre el ayer y el hoy se debe ofrecer, asimismo, con el equilibrio que impone la trascendencia de sus contenidos. Sobre esto, y referido al nuevo espacio de la Romanilla, haremos nuestras personales sugerencias.

El centro histórico-monumental de Granada: actuaciones y atentados de ayer y de hoy

Está claro que en una síntesis de urgencia de los perfiles urbanísticos y monumentales de la ciudad de Granada sobresalen,

a grandes rasgos, dos grandes capítulos y conceptos de ciudad: la ciudad alta y la ciudad baja, destacando en aquella los núcleos del Mauror, de la Asabica y del Albaicín. Abajo, en el núcleo central, se destacan los volúmenes de la catedral, Capilla Real, Sagrario y su entorno urbanístico de calles y plazas. Es la zona que ya, desde mucho antes de la reconquista, fijaba la Granada civil y religiosa. La Mezquita Mayor, la Madraza, la Alcaicería y la Alhóndiga Nueva o Fondax así lo justifican. Era, en parte, la zona también llamada “rabad Abul-Así, barrio de nobles, con baños, importantes fondas o Alhóndiga de Genoveses, en cuyo solar se construyó más tarde la Cárcel Baja y casas y edificios principales, tal como se recoge en el plano de la Granada árabe de Luis Seco de Lucena, de 1910. Entonces esta ciudad ya era calificada por Abulwalid Axxocundi como “recreación de los ojos y satisfacción de las almas”.

Con la entrada de los cristianos y la decisión de los Reyes Católicos de erigir nueva catedral, así como la de ensanchar los espacios públicos, principalmente en torno a las puertas más importantes, cambia la fisonomía de este centro. La plataforma de Vico, ya en 1613, nos configura toda esta zona dominada ya por el impresionante volumen de la cabecera de la catedral, la torre y la Capilla Real. En el entorno, se suceden espacios tan significativos como el de la Plaza de Bibarrambla, con su puerta de las Orejas y Arco de las Cucharas, o el desarrollado junto a la Puerta de Almazdan, en lo que hoy es la confluencia de la calle Capuchinas con la Plaza de la Trinidad. Al Norte y al Sur delimitaba la zona la calle de la Cárcel y la del Zacatín, respectivamente. Al Este, un entramado de calles estrechas, después borrado por el trazado de la Gran Vía; al Oeste, la muralla, más o menos coincidiendo con la dirección de la actual calle de los Mesones.

Siendo esta la zona central de la ciudad histórica y monumental, no siempre ha tenido el tratamiento urbanístico que su importancia exige. No es, pues, el caso que comentamos de la nueva Plaza de la Romanilla el único atentado que el conjunto ha sufrido, aunque, como veremos, corra el peligro de ser solo el comienzo de una peligrosa etapa de remodelaciones que la ciudad inicia con no muy acertados criterios.

Atendiendo a los fines de este escrito, sólo señalaremos aquellos hechos que pueden marcarnos el nivel de entendimiento que la ciudad ha tenido con este su centro histórico-monumental, y más concretamente con su monumento principal que es la catedral.

La actuación que pudo suponer, quizás, una mayor incidencia en las significaciones que el gran volumen de la cabecera de la catedral tiene en el entorno urbanístico, fue el trazado y la ejecución de la Gran Vía, para la que, recordemos, se fundó una Sociedad Anónima llamada significativamente la “Reformadora Granadina”. El 25 de agosto de 1894 el Arzobispo de Granada, con piqueta de plata, inició la demolición que, entre otros, se llevó por delante y en este entorno cercano a la cabecera, el palacio conocido por la Casa de los Infantes o de Cetti Meriem, del s. XV. Ganivet, en Granada por entonces, comienza sus escritos de crítica y denuncia contenidos en su “Granada la Bella”.

Dejando aparte todo lo que este hecho significó y las interpretaciones de teoría urbanística que, desde entonces, se han hecho del tema, pienso que en aquel proyecto se perdió la ocasión de dar a la cabecera la plenitud de espacio que la nueva calle permitía, dejando sin edificar toda la manzana que ahora la rodea. Ya se que sobre esta materia y tema hay teorías y doctrinas, defendidas por grandes maestros y especialistas, en sentido contrario, pero pienso que esta catedral, no medieval, que marca, quizás, en su cabecera su plenitud renacentista, traduciría sus contenidos plásticos y simbólicos también, o mejor aún, surgiendo de un espacio diáfano y exento. La estética de la catedral gótica es bien diferente a lo que aquí Siloe realiza. El ejemplo de la cabecera de la iglesia de S. Jerónimo, aun con sus claras diferencias plásticas, puede servirnos en este sentido, tanto por su cercanía de concepto arquitectónico, como por ser también Siloe su autor. En el mismo tema, para abundar en esta idea, me remito al impresionante efecto que produce la cabecera de la catedral de Pavia, en la que intervinieron Leonardo da Vinci y Bramante, al fondo de la plaza de la Victoria. Pero la revalorización de los solares, que el nuevo trazado

de la calle granadina produjo lo hizo imposible, y surgieron en el lugar los edificios que hoy existen.

Esa propia monumentalidad plástica que la cabecera de la catedral ofrece y que llamó la atención en 1648 a Velázquez, que la dibujó, se ha visto gravemente ignorada en nuestros días por los edificios del Banco de Granada, del arquitecto José María García de Paredes, terminado en 1972, así como el de Seguros Santa Lucía, ambos con altura excesiva si se considera la proximidad al monumento y el carácter paisajístico de la ciudad. Más respeto al conjunto monumental, en cuanto a altura se refiere, ofrece el Banco de España, edificado sobre el solar del antiguo convento del Angel y construido según proyecto del arquitecto Secundino Suazo en 1936 e inaugurado en 1941.

Hasta hace unos años ha permanecido vergonzosamente adosada a la cabecera la casa de final de la calle de la Cárcel, que ya en 1748 era motivo de pleito entre su propietario y la catedral. La solución final, y que ha permitido abrir el Pasaje Diego de Siloe, se ha complicado e incomprensiblemente, se ha detenido su terminación. La casa en esquina, de finales del XVII, con bella portada de mármol y agradable estructura de huecos, se comenzó a derribar, sin pensar en los problemas de medianería que ello produciría. El pasaje, al que, como hemos dicho, se le dio el nombre de Diego de Siloe, personaje clave en la imagen de la Granada renacentista, ideal para convertirse en una calle atractiva y de comercio de recuerdos, se ha prostituido con una ridícula fuente y con un mezquino pilar, rematado en descompensada cartela de cerámica de hirientes tonos. Y todo junto a la bella portada del Ecce Homo, labrada por Siloe en 1531, también abandonada y en peligroso estado de descomposición.

Junto a estas torpes interpretaciones y abandonos, el incivismo y la falta de vigilancia, han convertido lo que pudo ser un bello rincón, en urinario y retrete público, que creo nada tendrá que ver con la ciudad moderna y progresista que se nos pregona. Unos

pinos semisecos y abandonados, junto a unos insulsos y pulimentados bancos, acaban de connotar la desidia y mediocridad que también se alza en una hiriente antena de televisión, hincada junto a uno de los remates renacentistas. Tan grave es por lo que significa este pequeño, pero significativo, detalle, como los anteriores descritos.

En la calle de la Cárcel Granada tiene también tres de sus más bellas portadas renacentistas, que hacían que fuese esta calle una de las más importantes, ya desde el s. XVI, junto con el Zacatín y la de la Pescadería, como puntualiza Francisco Henríquez de Jorquera, a mediados del s. XVII, al recordar que a estas calles se las llamaba “las acostumbradas”, por lo muy frecuentadas que eran. Las portadas son las del Perdón, obra maestra de Siloe, como arquitecto y escultor, hecha su cuerpo inferior en 1537; la de S. Jerónimo, que enfilaba la calle de su nombre hasta el Monasterio, hecha en 1532, también por Siloe y continuada por Maeda y Diego de Pesquera, y, por último, frente al pie de la torre de la catedral, la casa-palacio del caballero veinticuatro de Granada, D. García Ponce de León, y a partir de 1639 Colegio de Niñas Nobles y ahora perteneciente a la Diputación.

No hace mucho tiempo, dos años cuanto más, y ante el deterioro que la piedra presentaba por el llamado “cáncer de la piedra”, se sometió a las dos primeras a una muy discutible restauración por la Dirección General de Bellas Artes. En su día, comunicamos nuestra preocupación por este tipo de restauración que consideramos no lo suficientemente estudiada, sobre todo en razón de la importancia que los elementos escultórico-decorativos tienen en el conjunto. La portada del Perdón hoy sigue abandonada, sucia, manchada y con zonas totalmente deshechas y rotas. La placetilla que en su frente se desarrolla, inteligentemente situada, presenta un deplorable estado de conservación, tanto en sus fachadas como en su mantenimiento. Si la caja de Ahorros se planteó en su arquitectura y materiales la servidumbre al monumento catedralicio, no se acertó, sin embargo y a pesar de las buenas intenciones, en el edificio que hace esquina con la calle S. Jerónimo.

Al lado opuesto, se desarrolla otra de las calles y zonas de mayor empaque monumental de nuestra ciudad: la Calle de los Oficios, con la Madraza, la Capilla Real, la Lonja y el Sagrario, enlazando al final con la Alcaicería y las bellas plazas de Alonso Cano y de las Pasiegas, ejemplos, pese a quien pese, de un buen hacer urbanístico, entendiendo lo que el espacio público debe ser en torno a tan importante complejo monumental, y demostrando sensibilidad y cariño por el tema. Todo fue uno de los mejores aciertos de la llamada Reforma de Granada de Antonio Gallego Burín, dejando aparte posteriores y modernas lecturas simbólicas que estas escenografías urbanas puedan tener. Pero veamos su estado actual.

Afortunadamente en nuestros días se ha restaurado la reja neogótica que Gallego colocó a la entrada a la calle de los Oficios. El abandono y deterioro en el que estaba hacen ya olvidar los posibles y discutibles “peros” que algunos pusieron a estos acertados trabajos, que rompían la inercia y la inactividad anteriores. Posiblemente, el ser itinerario oficial de las procesiones cívicas de la ciudad impulsó su restauración. Pero por paradógica realidad, junto a esta actuación positiva, se comete otra de las más inexplicables torpezas en este importante lugar. De la noche a la mañana, aparece montado, junto a la bella portada plateresca de la Capilla Real, un ridículo “altarico”, hecho con trozos de la reja que, en su día, rodeaba el monumento a Colón, y abajo, junto al brocal del famoso aljibe, que se perfora para colocar un caño de agua, un ridículo y feo pilarillo de mármol gris pulimentado que, al final se ha tenido que macizar. La gravedad de estos absurdos y pequeños atentados radica, más que en su volumen, en lo que significa la ligereza, osadía e imprudencia de las personas responsables de ellos. Granada, y aún más estos rincones, no se pueden “adornar” así, por las buenas.

En el mismo sentido hay que señalar el abandono en el que se encuentran, antes y después del incendio de la Curia y del Palacio Arzobispal, las plazas de Alonso Cano y de las Pasiegas, tan acertadamente resueltas, tanto en las soluciones urbanísticas de

planteamiento espacial, como en la selección de los sobrios materiales y su elaboración en todo, pavimentos y decoración, ambientados acertadamente con los monumentos señeros que los entornan. El abandono de la zona y el incivismo, una vez más, junto con la falta de vigilancia, han hecho posible su estado actual: pretilos y escalones rotos, remates destruidos, monumentos pintorreados y, por último, y por obra del propio servicio del Ayuntamiento, un feo trasto o caja de mandos de electricidad, junto a la puerta de la Curia y la sempiterna manguera eléctrica colgada de la fachada del incendiado edificio.

Muy acertado, sin embargo, y digno de todo elogio ha sido la decisión de convertir en zona peatonal, tanto esta plaza como las calles y plazas adyacentes. De esta manera, el espectáculo de la gran portada, en la plaza de las Pasiegas y en la de Alonso Cano, se unen sin solución de continuidad y sin elementos disturbadores para el contemplador o para el transeúnte, verdadero dueño y señor del espacio público. Es, al fin, un espacio urbanístico escenografiado y que recaba para sí también el respeto de los espectáculos que en ellos se desarrollen. Es lamentable comprobar, en los días de grandes fiestas, que en lugar de su utilización total, tenga que taparse el fondo para producir en ella música y espectáculos en nada relacionados con su contexto. De las representaciones teatrales y de los Autos Sacramentales, se pasó a la música roquera. Pienso que cada cosa tiene su marco y su lugar. Y con ello no estamos defendiendo la sacralización permanente del espacio público, sino simplemente señalamos las razones culturales y posibilidades escénicas que aquí convergen, y las negativas consecuencias que produce el ignorarlas. Nada de esto he visto en las plazas de las principales catedrales europeas, aún a pesar de ser frecuente en ellas la concentración de los llamados hippies o mendigos de hoy, como los herederos de aquellos pobres, ciegos y tullidos que la literatura nos dibuja en las puertas de las catedrales medievales.

La nueva Plaza de la Romanilla: un grave despropósito

En el entorno cercano a la impresionante torre de la catedral, obra de Siloe y sus continuadores, Maeda, Orea, Ambrosio de Vico

y Miguel Guerrero, se encontraban, hasta hace poco, los Mercados y la Carnicería, conjunto de naves y puestos, construidos en 1880 por el arquitecto Cecilio Díaz Losada, sobre el solar que ocupó el convento de M.M. Capuchinas, construido en 1680 con iglesia y un rico inventario de pinturas y esculturas.

Tantos estos mercados como las cercanas naves de la Pescadería, hechas también a fines del XIX por el arquitecto Juan Montserrat, eran construcciones sin verdadero interés artístico y, realmente, tampoco reunían las comodidades y funcionalidad que sus servicios exigían.

De parecido origen, y enlazada con esta nueva plaza por la calle de S. Agustín, se desarrolla la plaza del mismo nombre y los nuevos mercados, todo sobre los solares que también ocupaba el convento de Agustinos Calzados, construido entre 1553-59. En una limitada zona, la ciudad desarrolla cinco espacios públicos o plazas que van salpicando distintos niveles de altura, entre tramas de calles estrechas y quebradas. Son las plazas de S. Agustín, conectada con la Gran Vía, de la Romanilla, de las Pasiegas, de la Pescadería y de la Trinidad, también nacida sobre el desaparecido convento de Trinitarios. Bibarrambla concluye como Plaza Mayor todo este ritmo de espacios públicos y de convergencia de itinerarios ideales para zonas peatonales.

La importancia de este lugar hace aún más incomprensible los largos años que estuvo abandonado y sólo sirviendo de desordenado aparcamiento de coches. Ya en 1974, un año largo después de que se derribaran las naves de la Romanilla, el periodista Enrique Cantos escribía en "Granada Semanal" un artículo en el que recogía la urgente necesidad de resolver estos espacios que ya se habían convertido en vertedero de basuras y criadero de ratas. Doce largos años de espera han sido necesarios para que, por fin, se atienda este tema que, en el corazón de Granada, reclamaba, con urgencia, un estudiado proyecto. Sea, pues, mi primera expresión de reconocimiento por lo que significa un nuevo estilo de actividad municipal, que dice bien de las intenciones de la administración que no

quiere dejar las cosas en el abandono secular al que, corporaciones anteriores, las tenían condenadas. Pero, por desgracia, la actividad por la actividad no siempre conduce, necesariamente, a la ponderación y estudio serio de los temas, ni al responsable y equilibrado uso de los presupuestos.

No es de recibo que se argumente, en defensa del grave absurdo hecho en la Romanilla, el abandono en que se encontraba, antes de realizar las actuales obras, el solar. Como ya hemos comentado, el lugar y el carácter monumental del entorno exigían del Ayuntamiento y de los técnicos la máxima atención y respeto. No se trata de hacer una plaza en una zona moderna, que, si también recaba la máxima atención de técnicos y políticos, no viene sometida a los imponderables que impone el núcleo de mayor peso histórico y artístico de la ciudad baja. Por ello siempre pensamos que, en el nuevo estilo de los Ayuntamientos, representativos y democráticos, obras como ésta debían ser motivo de estudios previos, con informes de especialistas en todos los campos directamente relacionados con el hecho urbanístico, desde el historiador hasta el paisajista urbano y el botánico. Desde las Asociaciones de Vecinos, hasta la Real Academia o los Departamentos Universitarios implicados. Y después, por supuesto, un concurso público. Pero esto, en el caso de la Romanilla, no se hizo, y, por el contrario y paradójicamente, sí que se hizo con el expediente de concesión de la última medalla concedida por la ciudad. Por lo visto hay temas y temas...

El tema de la plaza de la Romanilla, según parece deducirse de la lectura de la memoria del proyecto, fue motivo de un concurso; pero no público, sino restringido; un concurso de ideas, hecho en Diciembre de 1981. Restringido no sabemos hasta que nivel, ni tampoco cuales fueron los criterios por los que se eligieron a seis o siete arquitectos y diseñadores concretos y no a otros. De este grupo de personas afortunadas y elegidas por el dedo ¿de algún técnico? ¿de algún político? ¿o de un jurado?- según parece, salieron un conjunto de ideas, que se agruparon, trabajando en equipo, en torno a unos principios y líneas directrices del futuro proyecto

que así, por este original procedimiento, el Ayuntamiento, por acuerdo del 8 de noviembre del '83, encargó a los arquitectos D. Francisco Alcón, D. Ricardo Bajo, D. Luis L. Silgo y D. Santiago Oliveras. Desconozco si se llegaron a exponer y publicar oficialmente las bases, -si es que las hubo-, del concurso, y si se expusieron públicamente las ideas de los demás concursantes, -si es que los hubo-. He rastreado la prensa local de esas fechas y nada encontré, ni en ella ni en la oficial.

El proyecto, que se presentó en el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental el 26 de abril de 1984, conseguía vía libre con el correspondiente visado. Aprobado por el Ayuntamiento, -no sabemos si como es preceptivo, alcanzó las bendiciones de la extinguida Comisión de Defensa del Patrimonio, o, por el contrario, fue la Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía la que dio el espaldarazo oficial. Si no se cumplieron, como así parece, estos requisitos, se cayó en una grave ilegalidad. Pero esto es asunto distinto del que a mi me preocupa cual es la calidad del proyecto y la de los resultados que están a la vista pública en la plaza. Pero es tan grave el hecho y lo hecho, que no puedo aceptar, así por las buenas, que este disparatado proyecto haya pasado olímpicamente por la responsabilidad de todo un Ayuntamiento, con su oposición presente, por una Comisión de Defensa del Patrimonio, o por toda una Dirección General de Bellas Artes, sea la Autónoma, o la de Madrid.

El solar y el espacio urbano

La importancia del tema, como vemos, viene en gran parte motivada por la situación del solar, en el centro de la ciudad y configurando todo un amplio espacio de proyección de la torre de la catedral que la domina y significando un oportuno complemento a la secuencia de espacios interrelacionados con el resto de la zona peatonal.

En principio, considero totalmente acertada la decisión de utilizar, como espacio público, todo el solar, conectando así el núcleo

de la calle de S. Jerónimo y S. Agustín con éstos de la calle de la Cárcel, de Capuchinas y de la nueva plaza de la antigua Pescadería. Igualmente estoy de acuerdo en que no es zona adecuada para la construcción en ella de un aparcamiento de coches, ni subterráneo, ni en superficie. La ciudad tiene que tomar conciencia, y con decisión, de que se hace imprescindible la defensa del peatón, frente al irracional uso del automóvil, al que no hay que servir como gran señor que todo lo domina. Cada vez más, y con mayor frecuencia, en las ciudades histórico-artísticas, se dan los casos de recuperación peatonal de sus zonas comerciales, de recreo o monumentales.

Es también tema a considerar la propia irregularidad de planta y de niveles del solar, que se prestaba a soluciones que, sin romper la unidad global del espacio urbano, hicieran posible diferenciar, por lo menos tres niveles, suavizando así las pendientes y creando unidades de ambiente más relacionadas con las fachadas que las definen, tanto las de la parte alta, como las más nobles de la calle de la Cárcel y Capuchinas. En este sentido, veo acertado la solución que se está dando a la parte posterior del antiguo Colegio de Niñas Nobles, alineado con la torre de la catedral.

Desgraciadamente, como un problema complejo y de difícil solución, se presenta la medianería del horrendo edificio de siete plantas que hace esquina con la calle de S. Jerónimo, hecho de acuerdo con el plan de alineaciones de 1951, que no contemplaba la posible creación de esta plaza. Aquí, como en el caso del Pasaje Diego de Siloe, habría que buscar los posibles arreglos en la intervención puntual y consensuada en fachadas y medianerías, abriendo los huecos y remodelando los volúmenes, que el entramado mundo jurídico de la propiedad horizontal permitiera. No concibo un proyecto para casos como este, sin que, de manera conjunta, se estudien los capítulos de las fachadas a remodelar, los edificios a derruir, e incluso -y esto no es nada secundario-, donde se estudien los tratamientos de ritmos de huecos y gamas de colores. Y todo esto dentro de la variedad que es también testimonio vital y de convivencia que la iniciativa privada debe practicar.

En este sentido, son claves algunas casas de la plaza como la de los Rosales y su contigua, en la esquina del pie de la torre, así como otras, pequeñas e irregulares, de toda la fachada norte, cuidado sobre todo de eliminar falsas torres de uralita y feas chimeneas, chapuceras y deshechas. Remodelar este plano de fachada, respetando mucho de lo que hay, es capítulo importante y no recogido en el proyecto, ni siquiera a nivel de propuesta.

De la teoría del proyecto

En la memoria del proyecto se puede comprender, aún mejor que en la misma realidad, los niveles de pedantería teórica, no digerida en lo realizado y que han materializado uno de los despropósitos más graves que la Granada monumental ha sufrido. Toda la teoría de la tensión producida por la interacción del rectángulo del largo paseo de palmeras y la cuña de base curva que desemboca en la calle Capuchinos, y que los autores dicen solucionar con las curvas de la balaustrada, a la que también llaman “palco-barrera”, y con el zócalo de mármol blanco, es una grave teorización que ha fracasado, estrepitosamente, al no funcionar en ese sentido en la realidad.

En la parte inferior de la plaza, que según los autores, “queda dominada por la torre, avasalladora y decapitada”, (y transcribo sus palabras) se ha colocado otro de los elementos que definen la inconsciencia a la que puede conducir la pedantería y la plataforma, de mármoles rojos y blancos, que, según ellos, se incorpora “a la diagonalidad que establece el pie de la torre”, no es más que un desafortunado elemento, que no encuentra justificación alguna, ni en sus proporciones, ni en sus colores ni materiales. Toda la teoría que intenta relacionar estos elementos con la torre es pura ingenuidad de exquisitos, o grave torpeza, que acusa directamente a los autores y a los que pusieron en sus manos esta parte tan

importante de la ciudad, como si fuera un juguete en manos de niños traviesos.

Si graves son los planteamientos estructurales de la plaza, aún son peores los elementos muebles y decorativos y el diseño y selección de materiales del pavimento. El predominio de los ritmos curvos es obsesivo y marca a todo el conjunto con un decadentismo enfermizo, en nada acorde con el entorno monumental en que se enclava.

En la insistencia que los autores hacen en la atención prestada a la selección de materiales, de alta calidad, como son el “mármol rojo imperio”, el “mármol blanco del Macael”, adoquines de granito “gris perla”, diferenciados de los “adoquinos de basalto”, latón dorado, “tubos esmaltados en azul”, etc., está precisamente materializado el desatino e inadecuación del proyecto para este lugar, a solo unos metros del monumento en piedra, quizás el más importante que la ciudad contempla. La riqueza de los materiales no siempre, en arte, produce valores estéticos; por el contrario, la sencillez y la austeridad, son mejores marcos para el valor del ingenio y de lo bello.

Del diseño rebuscado de la balaustrada, con formas cilíndricas y piramidales, se pasa a unos bombos-festivos-de feria, con luces que golpean, desafiantes, por su ostentación descarada.

Las palmeras, tanto las “Phoenix Canariensis” del paseo, como las “Phoenix Datilifera” de la parte baja, con ridículos alcorques de mármol blanco, aún con ser árboles impropios de nuestros ambientes, son, frente al resto de la decoración, un error menor. El tiempo las encardinará, aunque nunca serán realmente la imagen de esta ciudad.

Es triste ser testigo de estos desaciertos, que son ya hechos consumados, y que solo puedan significar estas reflexiones críticas, denuncias de los graves peligros en que estas actuaciones pueden poner nuestros patrimonios culturales, tal como hoy comprobamos

en esta plaza, que así se convierte en un enorme bofetón a la Granada histórica y monumental.

Que no se nos sermonee más, desde el púlpito del poder, culpándonos de inmovilistas y de otras lindezas, mientras barbaries como esta se promocionen y se paguen desde instancias del propio poder.

Domingo Sánchez-Mesa Martín

NECROLOGIAS



Jesús Bermúdez Pareja (1908 - 1986)

JESÚS BERMÚDEZ PAREJA (1908-1986)

En la Junta General de nuestra Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias", celebrada el 8 de febrero del año en curso, se acordó publicar una semblanza de los miembros numerarios fallecidos en los últimos años, cuando ya en el seno de la Corporación se acariciaba el proyecto de editar su *Boletín*, cuyo primer número aparece ahora.

Por ese motivo, en la misma sesión se me confió el honroso encargo de trazar el perfil humano y científico de don Jesús Bermúdez Pareja, tal vez por nuestra prolongada y estrecha relación en la Facultad de Letras de nuestra Universidad, en la antigua Comisión Provincial de Monumentos, en el Patronato de la Alhambra desde que en 1959 fui nombrado vocal del mismo, y en esta Real Academia de Bellas Artes, de la que fue Secretario General durante muchos años y para la que yo fui elegido en 1976, habiendo sido precisamente él uno de los académicos firmantes de la correspondencia propuesta, ratificada luego en sesión plenaria de la Corporación.

Nace Jesús Bermúdez en Granada el 20 de enero de 1908 y, una vez concluido el Bachillerato, inicia la carrera de Filosofía y Letras, Sección de Letras, en la Universidad de Granada, licenciándose, con premio extraordinario, en 1928. Pero, deseando completar sus conocimientos en orden a la que había de ser su futura profesión, cursa también las asignaturas de Arqueología y

Numismática en la Sección de Historia, junto con las de Historia del Arte y Arqueología islámica en la entonces recién creada Escuela de Estudios Arabes de la Casa del Chapiz. Trabaja luego en el Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid) bajo la dirección de don Manuel Gómez-Moreno, con quien visita más tarde los principales monumentos árabes de Andalucía y Marruecos.

En el campo de la docencia, que inicia en 1929 en la Facultad de Letras de nuestra Universidad, desarrolla especialmente su labor como profesor Adjunto de la Cátedra de Historia del Arte, aunque hubo de explicar también otras diversas materias e incluso llegó a desempeñar sucesivamente encargo de Cátedra vacante de Historia Universal, Historia de España, Historia de la Cultura e Historia del Arte y Arqueología, a la vez que enseñaba en la Escuela de Estudios Arabes como profesor Adjunto de Arte y Arqueología desde 1940 hasta 1947, año en que recibió el nombramiento de Colaborador Honorario del Instituto "Miguel Asín" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

En 1942 ingresa, por oposición, en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecarios y Arqueólogos, siendo el primer director del Museo Arqueológico de Mérida, del Museo Arqueológico de la Alhambra y del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, habiéndose doctorado en la Universidad de Madrid —entonces Central y ahora Complutense— en 1955.

Entre los diversos congresos en que participó y que él recordaba con especial complacencia, se cuentan el Primer Congreso Arqueológico Nacional (Almería, 1949), el IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas (Madrid, 1954) y el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973.

La labor de investigación y de alta divulgación realizada por Jesús Bermúdez gira principalmente en torno a la Alhambra, su historia, su arte y los problemas que plantean su conservación y restauración; prueba de ello es que, de los 64 títulos que integran su bibliografía, 56 se centran preferentemente sobre aspectos di-

versos de este conjunto monumental, la historia de su propio Museo Arqueológico y la descripción de sus fondos, sucesivamente ampliados.

En tal sentido, y sólo como simple muestra de esa variedad de temas por él abordados, mencionaré los siguientes: “Quemadores y perfumes en la Alhambra”, “El Generalife después del incendio de 1958”, “La Fuente de los Leones”, “Los postigos de la cerca de la Alhambra de Granada”, y *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*; precisamente en la reedición de esta obra llevada a cabo por el Patronato de la Alhambra y Generalife en 1987 como homenaje póstumo a su autor, y cuya *Presentación* redacté por encargo de la dirección de dicho Patronato, ofrezco su bibliografía completa.

Pero, junto a esa labor de investigación, y como excepcional cronista en su calidad de director del Museo, del Archivo y de la Biblioteca de la Alhambra, Vocal del Patronato y miembro de su Comisión de obras, Jesús Bermúdez nos transmite información directa, puntual y fidedigna de los diversos trabajos de equipamiento, conservación, excavaciones y restauración ejecutados durante años en el recinto de la Alhambra.

Muchas son las instituciones científicas y culturales nacionales y extranjeras que lo acogieron entre sus miembros como excepcional conocedor de la Alhambra, con lo que este Monumento significa en España y más allá de nuestras fronteras; honores que, si bien los aceptaba siempre agradecido, jamás los pretendía. No más que a título de ejemplo, recordaré los siguientes: Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Vocal de la Comisión Provincial de Monumentos de Granada, de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico Artístico y del Patronato de la Fundación Rodríguez Acosta; Miembro Correspondiente de la Hispanic Society of America, Miembro Ordinario del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, Miembro de Honor del instaurado Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino y, finalmente, Socio de Honor, a título póstumo, de la Asociación

Española de Arqueología Medieval, según acuerdo adoptado en el II Congreso Nacional, celebrado en Madrid en enero de 1987.

Jesús Bermúdez, hombre bondadoso, delicado y prudente, que tanto sabía de la Alhambra y sus secretos, tal vez se llevó consigo a la tumba más de un hallazgo interesante y novedoso, dada su actitud sensiblemente reacia a publicar los resultados de su investigación diaria y silenciosa; cuando, al fin, lo hacía, nos sorprende aún hoy la medida extensión de sus escritos, donde la palabra, que nunca prima sobre la idea, se administra con ponderación y mesura, escribiendo más bien poco de lo mucho que sabía, cuando a veces se escribe mucho de lo poco que se sabe.

Sin embargo, tal actitud contrastaba abiertamente con su expresión oral, en la que el tiempo no contaba para él y los recorridos por los distintos parajes de la Alhambra, con el paso corto de su sosegado caminar, actuaban como un mágico resorte en su despaciosa, amena y distendida explicación, en la que no faltaba nunca la oportuna referencia anecdótica —a veces en clave de humor— ni el detalle de su fina observación. Todavía recuerdo con verdadero placer las muchas horas, y aún días, que me concedió durante la primavera de 1955, poco después de incorporarme yo a la Universidad de Granada y cuando una de mis mayores ilusiones era la de profundizar en el conocimiento de la Alhambra, que tanto me había impresionado diez años antes en mi primera visita.

Concluyo ya esta breve semblanza de Jesús Bermúdez y, como hay cosas que no se escriben más que una sola vez, lo haré con las palabras finales de mi ya citada *Presentación* de su libro *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, de la que aquí he resumido algunos otros pasajes: “Para cuantos tuvimos la suerte de tratar a Jesús Bermúdez durante muchos años, disfrutamos el regalo de su saber y gozamos del privilegio de su amistad, su nombre pervivirá siempre unido al de la Alhambra en la evocación y el recuerdo”.

Darío Cabanelas, ofm.



Emilio Orozco Diaz (1909 - 1987)

EMILIO OROZCO DIAZ

Emilio Orozco era una parte esencial de la Granada viva, inquieta, universitaria y artística: de la única Granada que contaba Despeñaperros arriba. El daba sentido a una Universidad en la que creó escuela, diseñó un talante, profundizó en la enseñanza uniendo en sus alumnos y lectores el esfuerzo y la emoción, la maestría y el rigor de su constante investigar. No había llegado el ahogo de la burocracia actual cuando acertaba a moverse por las secciones de manuscritos y de raros de la Biblioteca Nacional, las estanterías de la Biblioteca Universitaria (colección Montenegro), del Sacro Monte, de la Facultad de Teología de Cartuja o del Duque de Gor—cuya desaparición lloramos juntos—; las sólidas relaciones que contaban cuando los improvisados santones de la cultura local no habían empezado a contar desde cero descubriendo lo que Emilio Orozco ya se sabía desde aquellos cursos de selección del profesorado de Enseñanza Media en los días brillantes de Blecua, Gerardo Diego, Díaz Plaja, Rodríguez Moñino, Torrente Ballester, Oliver, Asin, Alda Tesan, Ferreros y otros. Eran tiempos en que llegaba Orozco a la cátedra de Instituto del “Ganivet” desde sus días de Vitoria, tiempos de recorrerse los conventos e iglesias granadinos —con Gallego Burín y Jesús Bermúdez— a la casa de Moras y Menas, Roldans y Risueños, Bocanegra y Cotanes; cuando dibuja la viñeta para “Cuadernos de Arte” la más ambiciosa publicación universitaria española en los días de la guerra, cuando les inquietaba la situación de Gómez Moreno, de García Gómez, de Torres Balbas... Desde entonces surge el entrecruzamiento de poesía y

pintura, los temas del barroco, la doble militancia artística de un Martínez de Bustos o un Carrillo y Sotomayor: la orientación más original y universal del legado de Orozco a la crítica literaria. En el Instituto estimula la propia creación literaria —revista “Arco”— y lo he contado docenas de veces: oyéndole comentar un soneto de Garcilaso se decidió mi vocación estudiosa.

Luego vino el Orozco que profesa en la Universidad y nos contagia su devoción por Dámaso, el culto a Santa Teresa, fidelidad al gongorismo. Toda mi vida deambulo desde entonces en torno a un Emilio Orozco que alternaba a Velázquez y la Celestina, San Juan y la poesía de Porcel con la prosa de Miró, a Francisco Ayala con la pintura de Acosta. Juntos visitamos a Picasso en Cannes, subimos la escalera de la Brera de Milán (Bellini, Piero de la Francesca, Canova) y del Capodimonti de Nápoles (Mantegna, Simone Martini, Masaccio); cruzamos pueblos hacia Toledo (los Grecos de Illescas) y nos detuvimos en el Colliure de Machado y ante el torreón de la Provenza en que mataron a Garcilaso. Era un Orozco pleno de vida, exuberante, rico en recuerdos e informaciones que brotaban como un torbellino. Nos enseñaba la aventura de la cultura como tal, nos inquietaba cualquier tentación acomodaticia de rutina, nos espoleaba hacia lo desconocido. Era el Orozco que yo siempre recordaría cuando luego al pasear por el mundo no nos preguntaban sino por Orozco al preguntarnos por Granada. Hablé un día largamente de sus libros y de sus ocupaciones junto al lago de Como; era el único nombre que saltaba desde una Granada que lejos se movía entre otros nombres que durarían lo efímero que es la interina vida oficial. Orozco era un hito de la Granada real clavado en el aire de su ciudad como en la brisa del Generalife permanece, desde hace siglos, el eco de la conversación de Boscan y Navajero: era el nacimiento del soneto; Orozco casi era una leyenda como la otra conversación que no mantuvieron —pero que pudo ser real— bajo el cedro de los Mártires San Juan y Santa Teresa.

Orozco desplegó junto a su vida intelectual —ese es un rasgo granadino y en el más intenso magisterio de Gallego Burín— una

incansable actividad: ambiciosas y rigurosas exposiciones montadas sin los despilfarros económicos que hoy son usuales; publicaciones de la Universidad que él inicia propiamente y que propician el auge actual de esa actividad universitaria; cursos anuales de una Cátedra Falla esplendorosa; ejemplar dedicación a la Alhambra, desde la dirección del Patronato, junto a un plantel de patronos aplicados a la tarea con amor, conocimiento —“Cuadernos de la Alhambra”—, desinterés y frutos contrastados a sabiendas ya de las maldades e ingratitudes que podían cercarlos; montaje modélico del Museo de Carlos V en cuyos días de ilusiones volamos los dos a Toledo para echar una mano en la instalación de aquella gran Exposición, con ocasión del Centenario del Emperador, que produjo embotellamientos de automóviles y autocares que acudían a contemplarla.

Su rica y profunda Bibliografía fué recogida por la profesora María José Montes Montes con ocasión de los tres volúmenes consagrados en Homenaje al maestro.

Ese era el Orozco presente en todos los miradores de una Granada viva; con el que contábamos siempre los jóvenes que acometíamos empresas de sacar a la calle una revista, montar una exposición o un ciclo de conferencias: nada podía hacerse en Granada sin los “barocos” de Orozco. Eso es lo que no le perdonarían cuando llegan los días del exilio interior que tantos españoles soportan en el campo de la cultura; los años de los olvidos, de las marginaciones, de ignorar lo que está patente. Tarea inútil porque Orozco será lo que fue; la única Granada que cuenta más allá de la chismografía local, de la achatada vida provinciana, de la subcultura de horteras. A partir de ese enero frío que le quebró el corazón faltará ya para siempre en Granada la madurez insigne de su conocimiento.

Honda huella dejó en la Real Academia de Bellas Arte de Nuestra Señora de las Angustias su muerte. El Orozco de los años ochenta tenía un no sé qué de desencanto; quería, sin lograrlo, curarse de desilusiones; intentaba descifrar los jeroglíficos de una realidad nacional y local que andaba trastocada. No entendía que la Uni-

versidad de hoy no se aprovechase de él cuando su nombre seguía circulando en libros y artículos de profesores que preparaban la lección y estudiantes que la estudiaban.

Con su muerte se cierra un capítulo de la Universidad de Granada: rico, floreciente, ilusionado, con muchas utopías enredándose en las máquinas de escribir. Y un capítulo de las dos Facultades de Letras que ya son historia: la de la Plaza de la Universidad y la del Palacio de las Columnas. Y una creación literaria que se va difuminando en mito: “tenidas” en Villa Paulina, primeros versos de Elena Martín Vivaldi, tentativas de “Veleta al Sur” (Guillén, Ladrón de Guevara), nuestros “Molino de Papel”; Archivo de la Curia, sacristía de la Cartuja, convento de Santa Paula, biblioteca de casa de muñecos de la Academia; el “cardo” de Cotán en aquel rincón de su museo... Todo va siendo historia. Otra vez, al cabo de los años, podía titular ese artículo al igual que hice al morir Miguel Olmedo, otro granadino de excepción: “Muerte en Florencia”. Pero preocupa pensar si al irse unos tras otros ya no cabe hablar de Florencia ante la Granada que se nos va quedando huérfana: de sabios, magisterios y estilos.

Antonio Gallego Morell

SECRETARIA GENERAL

MEMORIA ACADEMICA 1987-88

Leída en el Acto Académico celebrado el 15 de noviembre de 1988, con motivo de la inauguración del curso 1988-89.

Bastantes proyectos de esta Real Academia se han quedado en el papel por la sola y exclusiva falta de medios. Ya comentábamos el pasado año desde este mismo lugar las penurias económicas de las Instituciones como la nuestra. No obstante, justo es decirlo, estamos mejor que antes pues, además de la subvención anual, contamos con la posibilidad de acceder a la convocatoria de ayudas para actividades científicas organizadas por las Academias Andaluza, a través de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

Nuestro programa provisional de actividades, ambicioso en cierta medida, apenas pudo llevarse a cabo ante la imposibilidad de ampliar el presupuesto. Téngase en cuenta que para la organización de cualquier actividad es imprescindible contar con una infraestructura administrativa de la que carecemos. La Academia puede organizar, pensar y ofrecer su trabajo de manera gratuita, pero a partir de ahí tropieza con una frontera casi infranqueable, como es la carencia de medios económicos y administrativos. La Academia tiene y tendrá sentido si su presencia en la sociedad es real, si tiene oportunidad para hacer oír su voz. En ello estamos y para ello luchamos con ahínco, con el reto, difícil por cierto, de encontrar definitivamente el vehículo para que nuestra voz esté presente de la manera que a una Institución de esta índole le corresponde: El Boletín. Para este Boletín trabajan los Numerarios Ilmos. Sres. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, como director, D. Manuel

Orozco Díaz, D. Darío Cabanelas Rodríguez, D^a Angela Mendoza Eguaras y D. Antonio Gallego Morell, como vocales.

El día 1 de octubre se convoca Junta extraordinaria para cubrir la vacante del Excmo. Sr. D. Emilio Orozco Díaz, resultando elegido el profesor Ilmo. Sr. D. Manuel Sotomayor Muro, arqueólogo e historiador. También el día 1 de octubre, en Junta General ordinaria se debate en profundidad el asunto de la Circunvalación, naciendo de esta Junta un comunicado corporativo en el que se vierte la opinión de la Academia sobre tan peligroso proyecto, trasladándose dicho comunicado al Excmo. Sr. Alcalde de Granada, D. Antonio Jara Andreu, a las Presidencias del Gobierno del Estado y de la Comunidad Autónoma y a otras entidades oficiales.

El día 24 de Octubre de 1987 se entregaban las credenciales de Académico Correspondiente al profesor Ilmo. Sr. D. Antonio Linares Espigares, organista granadino residente en Colonia. La Catedral de Granada se vió muy concurrida en el concierto de órgano dado por el nuevo académico que estuvo acompañado de una delegación musical de su ciudad de residencia. El Consiliario 1^o, Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García entregó las credenciales académicas al Profesor Linares Espigares en la Capilla Mayor de la S.I. Catedral. El nuevo académico agradeció muy vivamente a la Corporación la admisión como Correspondiente.

El día 12 de noviembre lee su discurso de ingreso el Numerario Ilmo. Sr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, catedrático de Arte de la Universidad de Granada, versando su discurso sobre "El Arte en la educación del hombre". Le contesta en nombre de la Corporación el Ilmo. Sr. D. Antonio Gallego Morell. Este acto cuenta con la presencia de primeras autoridades o delegaciones de las mismas. Como es costumbre, el discurso se entrega impreso al inicio de la solemne sesión académica.

El día 25 de noviembre lee su discurso de ingreso el Numerario Ilmo. Sr. D. Pedro Salmerón Escobar, arquitecto, que trata sobre

“Ciudad y cultura”. En nombre de la Corporación contesta el Ilmo. Sr. D. José García Román. También esta solemne sesión académica cuenta con la presencia de autoridades y numeroso público.

El día 10 de diciembre toma posesión el Numerario Ilmo. Sr. D. Manuel del Moral Hidalgo, pintor que lee una salutación. Da la bienvenida en nombre de la Corporación el Sr. Presidente, Excmo. Sr. D. Marino Antequera García. Durante la celebración del solemne acto académico está expuesto el lienzo que dicho pintor dona a la Real Academia y que titula “Evocación de un tiempo pasado” (130 x 97 cm.). Autoridades y numeroso público acompañan al nuevo académico.

El 21 de diciembre lee su discurso de ingreso el Numerario Ilmo. Sr. D. Andrés Soria Ortega, catedrático de Literatura de la Universidad de Granada, versando su discurso sobre “Algunas notas literarias y artísticas de la Granada de los años veinte”. En nombre de la Corporación contesta el Ilmo. Sr. D. Darío Cabanelas Rodríguez quien lee el discurso que escribiera el Excmo. Sr. D. Emilio Orozco Díaz para este acto que no pudo contar con su presencia al haber fallecido. Numeroso público y autoridades acompañaron al nuevo académico.

El 20 de febrero de 1988 se inaugura el I Curso de Interpretación Coral impartido por David van Asch, miembro del cuarteto vocal “The Scholars”. El Acto Académico, que cuenta con la presencia de los alumnos del curso, comienza con unas palabras de presentación del Secretario General, Ilmo. Sr. D. José García Román, quien comenta la personalidad artística del Sr. Van Asch, pasando a tratar sobre la problemática del canto coral en Granada. Tras la intervención del Secretario General D. David van Asch diserta sobre “El canto coral y la cultura hispana”. Por la Sección de Música interviene el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García, Consiliario Primero, cerrando el acto el Excmo. Sr. D. Marino Antequera García, Presidente de la Corporación.

Este Primer Curso de Interpretación Coral que organiza la Real Academia, cuenta con la colaboración de Profesores de Música de

Escuelas Universitarias, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada, Centro Artístico y Literario de Granada y Cabildo de la Capilla Real.

El 27 de febrero se clausura este Curso con un concierto en la Capilla Real, que dirige el profesor Van Asch. En la primera parte se interpretan obras "a cappella" y en la segunda, el Requiem de G. Fauré. Colaboran de manera especial en este concierto la Coral "Ciudad de Granada" y el profesor D. José Palomares Moral.

El día 15 de marzo, la Corporación se adhiere a la petición del Excmo. Sr. Presidente de la Junta de Andalucía en favor de la candidatura de D. Antonio Gala para el Premio "Príncipe de Asturias". También se adhiere al Patronato de la Alhambra por la firma del Convenio con la Fundación "Juan March".

El día 7 de abril se convoca Junta Extraordinaria para cubrir la vacante del Numerario Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres, resultando elegido el restaurador, competente en arte y pintor Ilmo. Sr. D. Manuel López Vázquez. En este mismo día se concede la Medalla de Honor 1987 a la Ilma. Sr^a D^{ca} Carmen Ruiz Jimenez, viuda del Ilmo. Sr. D. Manuel Maldonado, pintor y Numerario que fuera de esta Real Academia, y al Centro Artístico y Literario de Granada.

El 21 de abril se celebra el Día de las Academias de Granada, dedicándose este año al Presidente de esta Real Academia, Excmo. Sr. D. Marino Antequera García, al cumplir 90 años. Preside el acto el Excmo. Sr. D. Miguel Guirao Pérez, Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía y Presidente de la Real Academia de Medicina de Granada, acompañado del Excmo. Sr. D. Rafael Caballero Bonal, Presidente de la Audiencia Territorial de Granada, Ilmo. Sr. D. José Miguel Castillo Higuera, Concejal de Cultura y Relaciones Institucionales del Ayuntamiento de Granada, Excmo. Sr. D. Juan Linares, Presidente de la Real Academia de Jurisprudencia de Granada, Excmo. Sr. D. Enrique Montoya, Presidente de la Academia de Matemáticas y Física y Excmo. Sr. D. Julio Boza, Presidente de la Academia de Veterinarias. Inter-

viene en este Acto Académico el Excmo. Sr. D. Eduardo Roca Roca, Vocal del Instituto de las Academias de Andalucía y Numerario de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada, tratando su discurso sobre "La transmisión de la obra de arte". En nombre de las Academias el Profesor Guirao Pérez hace entrega de una Placa de plata conmemorativa al Sr. Antequera García. Tras las palabras del Sr. Guirao, interviene el Presidente de esta Real Academia para agradecer muy efusivamente las muestras de afecto recibidas.

El día 31 de mayo celebramos el día de nuestra Academia dedicándolo a estrechar los lazos de amistad para seguir soñando con tiempos mejores en los que poder trabajar como deseamos.

Pero la actividad de la Academia no se resume en su vida extramuros. Existe otra actividad intramuros, constante, que hace latir el corazón de esta Institución, ya bicentenaria, y cuyos impulsos piden una presencia continua al objeto de prestar consejo y luz a una sociedad herida por la especulación, tocada, en cierta manera, por el mal gusto, obsesionada por el consumismo, y con los vientos en contra, lo que impide que la voz de las Bellas Artes sea oída, imposibilitando una ayuda para serenar el espíritu con apellidos de posmodernidad o anclado en el mar muerto del pasado.

Si antes fuimos alfaqueques o rescatadores del olvido de las artes, ahora, como siempre, debemos ser profetas comprometidos con la auténtica vida artística, ofreciendo generosamente las lámparas de nuestra profesión para dar un poco más de luz a un mundo, paradójicamente, tan iluminado. Para esto fuimos y en esto estamos.

Muchas Gracias.

José García Román

Secretario General

MEMORIA ACADEMICA 1988-89

Leída en el Acto Académico celebrado el 17 de noviembre de 1989, con motivo de la Inauguración del Curso 1989-90.

Esta Real Academia inicia un nuevo curso con el acentuado deseo de estar cada vez más presente en la vida granadina y de sintonizar con los aires de actualidad. Y esto será cada vez más posible si conseguimos el objetivo de disponer de unos apoyos mínimos administrativos. Porque la subvención oficial, aunque generosa, no alcanza a financiarlos.

El deseo manifestado en junta general de actualizar nuestro Reglamento de Régimen Interior para adaptarlo a los tiempos que vivimos, es un aspecto significativo a destacar, ya que se trata de una vieja aspiración de la Corporación que felizmente ha entrado en la vía recta, pues ya se ha elaborado un anteproyecto que será estudiado por la Comisión Delegada y que está integrada por el Consiliario Primero Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García, y por los Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Díaz, D. Fernando Morales Henarcs y D. José García Román, Secretario General. Está previsto someter a votación el nuevo proyecto de Reglamento el próximo mes de enero. Después tendrá que seguir los trámites que la Ley contempla.

Mucho y profundo ha sido lo tratado en las Juntas reglamentarias y extraordinarias, lo que se ha visto reflejado en las consiguientes acciones.

El día 3 de noviembre, y a propuesta de los Ilmos. Sres. D. Juan Alfonso García García, D. Manuel Orozco Díaz y D. José García Román, son elegidos académicos correspondientes los Ilmos. Sres.

D. Luis de Pablo Costales, compositor, D. José Enrique Ayarra Jarne, organista y D. José Luis Oejo García, director de coro, organista y director del Festival Internacional de Santander.

El día 15 de noviembre se inaugura el curso académico, correspondiendo el discurso al Ilmo. Sr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín que diserta sobre “La biografía de un artista español del siglo XVII, Pedro de Mena, en el tercer centenario de su muerte”. En este acto se entregan los Diplomas de Bellas Artes a la escultora D^a M^a de los Angeles Lázaro Guil y al pintor D. Juan García Pedraza.

El día 21 de noviembre ingresa solemnemente en la Academia el Ilmo. Sr. D. Manuel Sotomayor Muro, versando su discurso sobre “Albaicín, Ilíberis y el Concilio de Elvira”. En nombre de la Corporación contesta al nuevo académico la Ilma. Sr^a D^a Angela Mendoza Eguaras.

El día 1 de diciembre la Corporación nombra una comisión para el Patrimonio que queda integrada por los Ilmos. Sres. D. Antonio Moscoso Martos, D. Manuel Orozco Díaz, D^a Angela Mendoza Eguaras y D. Domingo Sánchez-Mesa Martín. El día 19 de enero de 1989 la Corporación oye al Ex-Director del Instituto de Restauración de Madrid, D. Ignacio Gárate, responsable de la obra de Restauración de la Casa de Castril y Director del Proyecto.

El día 21 de febrero se celebra un acto académico público con motivo de la entrega de credenciales de Correspondiente al compositor Ilmo. Sr. D. Luis de Pablo Costales, inaugurándose la actividad “Coloquios en la Academia”. Con este motivo el Sr. de Pablo diserta sobre “La encrucijada eterna”, ofreciendo en primera audición pública en España su obra “Sonidos del aire” estrenada en Japón con la Orquesta Metropolitana de Tokio. En nombre de la Corporación contesta al nuevo Académico Correspondiente el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García.

El 2 de marzo la Corporación se pronuncia definitivamente sobre la restauración llevada a cabo en el Palacio de la Real Chancillería.

ría, enviándose un escrito de denuncia a la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El día 18 de abril es recibido solemnemente en la Academia el Ilmo. Sr. D. Manuel López Vázquez que, aparte de su discurso que versa sobre el "Taller de Pintura", obsequia a la Academia con la restauración del lienzo del "Crucificado" de Alonso Cano y con el lienzo de su propiedad "Farmacia". En nombre de la Corporación contesta el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García.

El día 4 de mayo la Corporación concede las Medallas de Honor 1988 a la Ilma. Sr^a D^a Elena Martín Vivaldi y al Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Los Ilmos. Sres. Orozco Díaz, García García y García Román proponen como Correspondientes a los Ilmos. Sres. D. Manuel Castillo Navarro, compositor, D. Adalberto Martínez Solaesa, organista, siendo elegidos tras la votación reglamentaria.

El día 16 de mayo se celebra un acto académico en memoria del Excmo. Sr. D. Manuel de Falla y Matheu, Numerario que fue de esta Academia, al conmemorarse el 50 aniversario de su partida de Granada. Especialmente invitado asiste el Sr. Sánchez García, Director del Conservatorio de Música de Cádiz. Intervienen en este Acto los Ilmos. Sres. D. Juan Alfonso García García que diserta sobre "La obra musical de Manuel de Falla en Granada", D. Manuel Orozco Díaz que habla sobre "Falla en Granada desde 1919 a 1939" y D. Fernando Sánchez García que diserta sobre "Falla y Pemán" haciendo especial referencia al libro suyo "La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José M^a Pemán (1929-1941)". De estas intervenciones se está preparando la correspondiente publicación.

El día 1 de junio, en la Junta Reglamentaria se trata de la fachada del Banco de Santander y se decide estudiar la fórmula que proceda al objeto de encontrar la solución idónea, máxime al existir un compromiso por parte de la dirección de dicho Banco de

reconversión de fachada, noticia que apareció en su día en un diario local.

El día 8 de junio se realiza la entrega solemne de la Medalla de Honor al Centro Artístico y Literario de Granada, a D^a Carmen Ruiz Jiménez y a D. Iván Piñerúa Orbañanos. Intervienen en el Acto Académico los Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Díaz, D. Rafael Revelles López, D. Juan Alfonso García García y D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

El día 15 de junio se elige académico correspondiente al compositor polaco D. Krystof Penderecki, con motivo de su venida a Granada. La propuesta va firmada por los Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Días, D. Juan Alfonso García García y D. José García Román. El día 24 de junio, en el Palacio de Carlos V, y ante el Coro y Orquesta polacos y el público que llenaba el recinto, se entregan las credenciales y se impone la Medalla de la Academia al Sr. Penderecki quien lee unas palabras de agradecimiento y admiración para la Academia. Momentos antes fue cumplimentado por una delegación de académicos con quienes departió muy amablemente el Sr. Penderecki. Tras la breve entrevista, el ilustre compositor firmó en el libro de oro de la Academia.

Un año más se celebra el Día de las Academias de Granada, que tiene como sede la del Colegio de Abogados y de la Real Academia de Jurisprudencia, rindiéndose un homenaje al Excmo. Sr. D. Juan Linares, Presidente de dicha Real Academia. Y nuestra Academia, el día 31 de mayo, también celebra su festividad reuniéndose los académicos que pueden para realizar un acto de confraternización.

Estas son unas pequeñas muestras de nuestro trabajo hecho con especial dificultad, debido a las adversas circunstancias económicas, pero cada vez con más posibilidades ya que a través del Instituto de las Academias de Andalucía y de la propia Consejería de Educación y Ciencia se nos abren interesantes perspectivas para poder cumplir con la misión que nuestra sociedad demanda: fomentar y promover el cultivo del arte, estimulando el ejercicio y

difundiendo el buen gusto, con el ejemplo y la doctrina. De esto se podría hacer una memoria, ya que el buen y serio hacer de los componentes de esta Academia es público y está refrendado por la calidad de sus trabajos, y gran parte de la sociedad así lo reconoce.

Muchas gracias.

José García Román

Secretario General

RELACION DE ACADEMICOS NUMERARIOS
AL 1-2-1990

	<u>Fecha de Elección</u>	<u>Fecha de Ingreso</u>
1. D. Marino Antequera García	28-6-1945	18-6-1946
2. D. Miguel Rodríguez-Acosta Carlström	31-10-1958	3-6-1961
3. D. Antonio Gallego Morell	3-1-1959	5-7-1985
4. D. Antonio Moscoso Martos	6-3-1959	12-4-1967
5. D. Nicolás Prados López	16-6-1959	29-4-1967
6. D. Francisco López Burgos	31-10-1959	8-3-1974
7. D. Rafael Revelles López	28-11-1963	8-3-1974
8. D. Juan Alfonso García García	23-4-1971	24-5-1974
9. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín	23-4-1971	12-11-1987
10. D. Darío Cabanelas Rodríguez	15-12-1977	5-11-1984
11. D. Gonzalo Moreno Abril	15-12-1977	12-7-1978
12. D. Benito Prieto Coussent	15-12-1977	6-12-1983
13. D. Manuel Orozco Díaz	21-2-1980	5-5-1982
14. D ^a Angela Mendoza Eguaras	14-4-1982	14-3-1985
15. D. Andrés Soria Ortega	14-4-1982	21-12-1987
16. D. José García Román	13-5-1983	12-4-1984
17. D. Miguel Moreno Romera	7-6-1984	19-1-1985
18. D ^a Josefz Bustamente Garés	28-4-1985	14-11-1985
19. D. Fernando Morales Henares	28-3-1985	12-12-1985
20. D. Pedro Salmerón Escobar	24-3-1987	25-11-1987
21. D. Manuel del Moral Hidalgo	24-3-1987	10-12-1987
22. D. Manuel Sotomayor Muro	1-10-1987	21-11-1988
23. D. Manuel López Vázquez	7-4-1988	18-4-1989

INVENTARIO

I N V E N T A R I O

RELACION DE OBRAS DE ARTE PROPIEDAD
DE LA
ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA
EN LA ACADEMIA

- 1.- CRUCIFICADO. Alonso Cano. (Oleo sobre lienzo).
- 2.- RETRATO DE CARLOS III. (Oleo sobre lienzo).
- 3.- RETRATO DE AMALIA DE SAJONIA. (Oleo sobre lienzo).
- 4.- RETRATO DE FRANCISCO PEREZ DE HERRASTI. (Oleo sobre lienzo).
- 5.- RETRATO (Oleo sobre lienzo).
- 6.- VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS. (Oleo sobre lienzo).
- 7.- GRABADO. Dimitri. (Enmarcado).
- 8.- GRABADO. Dimitri. (Enmarcado).
- 9.- GRABADO. Dimitri. (Enmarcado).
- 10.- GRABADO. Dimitri. (Enmarcado).
- 11.- GRABADO. Dimitri. (Enmarcado).
- 12 a 62.- DIBUJOS. Gómez-Moreno González. (Enmarcados).
- 63.- GRUPO ORIENTAL. Gabriel Morcillo. (Oleo sobre lienzo). 1980?
- 64.- VENTANA CON MUJER Y BUTACA. José Hernández Quero. (Oleo sobre lienzo). 1981?
- 65.- PARAMERA DE ACULA. Francisco Izquierdo. (Oleo sobre lienzo). 1981
- 66.- EL PADRE DAMIAN. Benito Prieto Cousent. (Oleo sobre lienzo). 1983

- 67.- RETRATO. Soriano Quirós. (Oleo sobre lienzo). 1983
- 68.- EVOCACION DE UN TIEMPO PASADO. Manuel del Moral Hidalgo. (Oleo sobre lienzo). 1987
- 69.- FARMACIA. Manuel López Vázquez. (Oleo sobre tabla). 1989
- 70.- PARIS 72. Manuel Maldonado Rodríguez. (Oleo sobre lienzo). 1989
- 71.- RETO. Carmen Jiménez. (Desnudo femenino en poliéster).
- 72.- IMPULSO. Miguel Moreno Romera. (Chapa forjada y soldada). 1985
- 73.- VENUS, ADONIS Y CUPIDO. (Porcelana).
- 74.- BUSTO DE FRAY LUIS DE GRANADA. (Escayola). P. Loyzaga.
- 75.- BUSTO DE FORTUNY. (Escayola). P. Loyzaga.
- 76.- BUSTO DE FABIO DE LA RADA. (Escayola).
- 77.- TALIA. (Cabeza femenina en escayola). Manuel Carmelo.
- 78.- CABEZA DE V. BARRECHEGUREN. (Escayola). Morales.
- 79 a 86.- BUSTOS en escayola. (¿Romanos y otros?). En el Museo Arqueológico.
- 87.- VENUS DE MILO. (Escayola).



EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

- 8.-1- CONCEPCION. Miguel Verdiguier. (Talla en madera): N° Depósito, 197. Ingreso anterior a 1915.
- 8.-2- VIRGEN CON EL NIÑO. Diego de Aranda. (Talla en piedra). N° Depósito, 33. Ingreso anterior a 1915.
- 3- PAISAJE. Miguel Rodríguez-Acosta. (Oleo sobre lienzo). N° 513. Ingreso, 1958.
- 9.-4- TORERILLO. Antonio Martínez Olalla. (Busto en piedra artificial). N° 512. Ingreso, 1958.
- 9.-5- RETRATO. Eduardo Sánchez Sola. (Oleo sobre lienzo). N° Dep. 217. Ingreso, 1958.
- 9.-6- BODEGON. Joaquín Capulino Jáuregui. (Oleo sobre lienzo). N° 518. Ingreso, 1958.
- 9.-7- CABEZA DE VICENTE ESCUREDO. Francisco López Burgos. (Piedra artificial). N° 300. Ingreso, 1961.
- 9.-8- BODEGON. Manuel Maldonado Rodríguez. (Oleo sobre lienzo). N° 514. Ingreso, 1966.
- 9.-9- BODEGON. Antonio Moscoso Martos. (Oleo sobre lienzo). N° 515. Ingreso, 1967
- 9.-10- GITANA CON CANTARO, José Carazo Martínez. (Oleo sobre lienzo). N° 516. Ingreso, 1969.
- 9.-11- CONTEMPLACION ESPACIAL. Manuel Rivera. N° 519. Ingreso, 1969.
- 9.-12- HUMILDE REFRIGERIO. Rafael Revelles. (Oleo sobre lienzo). N° 517. Ingreso, 1979.
- 13- CABEZA DE MI HIJO. Nicolás Prados López. (Bronce). N° Dep. 511. Ingreso, 1979.
- 10.-14- TRIPTICO DEL GRAN CAPITAN. (Esmalte). PROPIEDAD SIN DOCUMENTACION.