

BOLETÍN

de la
Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias
Granada

10



MMIII

BOLETÍN

de la

Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias
Granada

10

BOLETÍN

de la
Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias
Granada

10



MCMIII

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Antonio Almagro Gorbea (Dirección)

Don José García Román

Don Ignacio Hernares Cuéllar

Doña Margarita Orfila Pons

Don Manuel Sotomayor Muro

Don Juan Vida Arredondo

Edita y distribuye: © REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS

c/ Oficios 14, 18001 Granada

I.S.S.N.: 1133-1348

Depósito Legal: GR-17/2003

Imprime: La Gráfica, S.C.And. Granada

Índice

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Seminario: Integración del Patrimonio Histórico en el Panorama Urbano <i>Margarita Orfila Pons</i>	11
Patrimonio y ciudad contemporánea <i>Víctor Pérez Escolano</i>	15
Arqueología urbana en Tarragona <i>Joaquín Ruiz de Arbulo</i>	37
Arqueología y proyecto de arquitectura <i>Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría</i>	63
El Maristán Nazarí de Granada <i>Antonio Almagro y Antonio Orihuela</i>	81

ARTÍCULOS

Músicos para la enseñanza en los Cursos Manuel de Falla <i>José Palomares Moral</i>	113
En los 25 años del Festival de Jazz de Granada <i>Antonio Pamies</i>	153
Expresión, forma y simbología en la música de Johann Sebastian Bach <i>Enrico Viccardi</i>	161
Historicidad y universalidad del lenguaje musical: ¿un binomio inconciliable? <i>Enrico Fubini</i>	187

CRÓNICA ACADÉMICA

Memoria del Curso 2002-2003 <i>Margarita Orfila Pons</i>	207
Apertura del Curso 2003-2004 <i>José García Román</i>	215

NECROLÓGICA

Don Antonio Domínguez Ortiz <i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	233
Don Manuel Orozco Díaz <i>Juan Alfonso García García</i>	239
Acto en memoria de los Académicos fallecidos 2002 <i>José García Román</i>	245
Acto en memoria de los Académicos fallecidos 2003 <i>José García Román</i>	251
<hr/>	
Normas de presentación de originales para su publicación en el Boletín	259

SECCIÓN MONOGRÁFICA





Seminario: *Integración del Patrimonio Histórico en el Panorama Urbano*

Coordinadora:

Margarita Orfila Pons

EL 24 y 25 de noviembre de 2003 se celebró en Granada un Seminario dedicado a la problemática que se plantea en un tema tan actual como es la integración del patrimonio histórico en el panorama urbano actual, organizado por la Academia de Bellas Artes de esta ciudad.

El planteamiento que desde esta Academia se puso sobre la mesa era claro, el proceso actual del desarrollo urbano lleva consigo la recuperación de parte de nuestro patrimonio histórico artístico a través de las intervenciones arqueológicas que, previa cualquier obra de remodelación de edificios ubicados en centros históricos, debe realizarse. Es por ello que el aumento en documentación referida a la historia de cada una de las ciudades en donde se llevan a cabo estas acciones ha aumentado en estos últimos años de manera exponencial, llenándose los almacenes de los museos de bienes muebles, y dejando a la vista parte de los inmuebles dejados *in situ*. ¿Qué hacer con estos bienes? Es evidente que los restos constructivos que aparecen a medida que se va avanzando en el proceso de la excavación se van destruyendo como parte inherente de este tipo de intervención, pero otros, con un valor documental que merecen ser conservados, deben integrarse dentro del edificio en el que se está interviniendo, lugar en donde, además, han aparecido y pertenecen.

Realmente de lo que se está hablando es de la huella que con el paso del tiempo ha quedado plasmada en el paisaje urbano a través de las edificaciones que han dado vida a cada uno de los momentos y épocas de una ciudad. Edificaciones que con ese paso del tiempo se han ido acumulando, transformando, cambiando de funcionalidad, e incluso

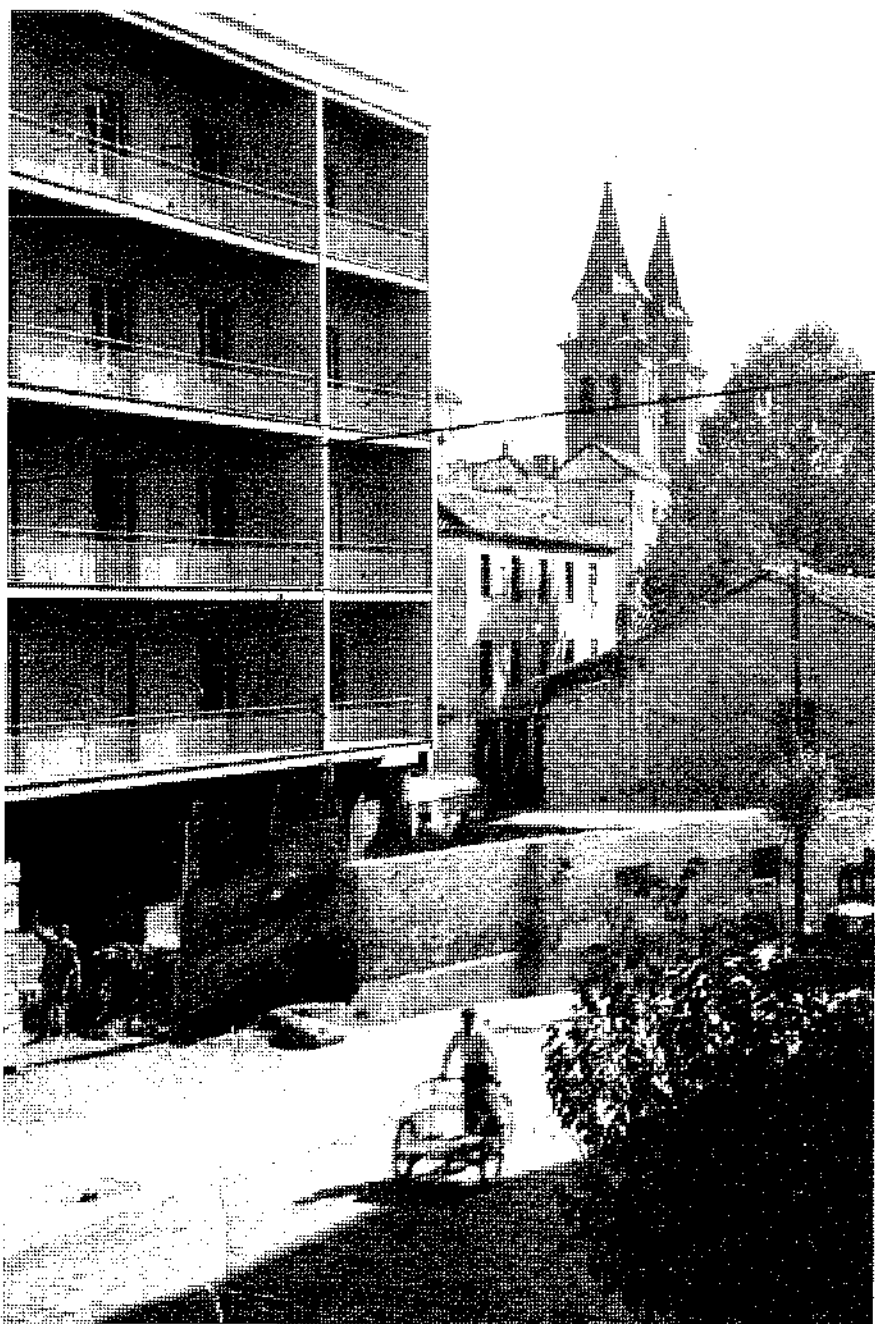
desapareciendo de la vista de los viandantes, quedando en parte escondidas en el subsuelo. ¿Nada es lo que era? A la par estas construcciones han ido adquiriendo una solera de cariz histórico. O lo que es lo mismo, han ido incorporándose en lo que es conocido como nuestro patrimonio cultural, convirtiéndose en recuerdos del pasado, en documentos históricos, son parte de nuestros archivos.

La propuesta, a modo de una de las posibles soluciones que se hace desde este Seminario, es la de su integración dentro del edificio que se está remodelando. Se propone como fórmula que evita su desaparición y como culminación de un proceso de recuperación de nuestra herencia cultural puesta al servicio de la sociedad actual. Esta propuesta implica el apoyo a la adopción de nuevas funcionalidades dadas a los restos recuperados, incorporándolos dentro de unas escenificaciones que van a ser creadas por los arquitectos autores de los proyectos de las obras de adecuación o remodelación de estos espacios urbanos. Démosle un nuevo uso a lo que se le pueda dar, no importa que en el camino queden restos que ya no se puedan contemplar. Seamos conscientes de que una ciudad debe ser concebida como expresión arquitectónica de un contexto económico y demográfico del que forma parte, con su movimiento continuo que es el que le da vida, y como producto de superposiciones y acumulaciones propias de su bagaje histórico.

Va a ser, por tanto, un proyecto de arquitecto el que proporcionará la solución al encaje entre la obra moderna y los bienes inmuebles más antiguos en una simbiosis entre los datos históricos aportados desde la arqueología y el diseño del arquitecto. El problema es que los resultados finales no siempre son del gusto de todos, de ahí esta iniciativa desde esta Corporación granadina a la que pertenezco en organizar este Seminario. Las intervenciones de dos arquitectos y de dos arqueólogos, permitieron que el público asistente pudiese apreciar cómo se plantea la conservación de los bienes desde la perspectiva de dos de las profesiones más implicadas en este tema. Recordemos, el primer día Víctor Pérez Escolano, Arquitecto de la Universidad de Sevilla, introdujo el

tema con la conferencia *El patrimonio histórico-artístico en el panorama urbano*, seguida de la pronunciada por la arqueóloga Clara Bencivenga Trillmich, del Istituto Italiano di Cultura, bajo el título *Roma, ciudad eterna y museo de su propia historia*. Charlas completadas el día siguiente por el arqueólogo Joaquín Ruiz de Arbulo, profesor de Arqueología en la Universidad de Lleida, con la conferencia *Viviendo en un circo romano. Éxitos y fracasos en el tratamiento del patrimonio arqueológico monumental de época romana en Tarragona*, concluyendo el seminario con la intervención del otro arquitecto, Miguel A. de la Iglesia, de la Universidad de Valladolid, *Arqueología y proyecto de arquitectura*. En estos dos días los moderadores de cada una de las mesas (M. Orfila en la primera, y A. Isac para la segunda) introdujeron el tema, mientras que el público intervino animadamente en discusiones muy gratificantes y aclaradoras en más de una ocasión.

Es por ello que la Academia de Bellas Artes de Granada decidió incorporar en su Boletín los textos de los invitados al Seminario, como se constata a continuación, a excepción de la participación de la Sra. Cl. Bencivenga Trillmich.



Torres Molina. Vista de Granada hacia 1960.

Patrimonio y ciudad contemporánea

Victor Pérez Escolano

Catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo
de la Universidad de Sevilla

LA idea de Patrimonio y las exigencias de la ciudad contemporánea, ¿son irreconciliables? Pretendemos transmitir algunos argumentos a favor de la conciliación entre ambas dimensiones propias de la cultura arquitectónica de nuestro tiempo, reclamando una estrategia positiva sobre el enriquecimiento mutuo en el progreso de nuestras ciudades, cuyas virtudes históricas y estéticas deben hacerse eficaces en sus instrumentos de producción.

El desarrollo urbanístico siempre produjo, en cualquier época, un impacto en la ciudad existente, y vino a incrementarse en la Edad Contemporánea, en la medida que la industrialización y el liberalismo desencadenaron una economía urbana abocada a la confrontación radical entre el suelo y lo que sobre él o debajo de él existiera. De tal modo que hasta hace unos años los conceptos patrimonio y desarrollo urbanístico parecían irreconciliables, y aún hoy son muchos los que así lo consideran. En las ciudades todo propósito de desarrollo estaba fundado en irredentos principios de economía urbana entendida bajo la figura salvaje de la plusvalía que el suelo pudiera ofrecer, fueran las que fueran sus cualidades. Sólo algunas piezas, que no su entorno, amparadas en el concepto decimonónico de monumento, entendido como pieza aislada, o en usos y vínculos institucionales arraigados, como las iglesias, permanecían ajenas al desarrollo destructivo entendido como dinámica de hechos irremisibles.

Mientras la especulación urbanística producía sus efectos más demoledores, que en España conocimos precisamente como desarrollismo, los años sesenta y setenta también fueron los de la construcción

de un sistema de ideas sobre la ciudad y la arquitectura que, encarnados después en la musculatura de los principios civiles, vinieron a integrarse en España en el pacto democrático y social que con la transición política se plasmó en la Constitución de 1978, en los Estatutos de Autonomía, y, consecuentemente, en las instituciones públicas y la reorganización de las competencias desde la administración central a las autonómicas, y con la gestión democrática de los ayuntamientos.

En las últimas décadas del siglo XX, nuestro país participó de un proceso de conjunción entre desarrollo urbano y administración patrimonial de matriz internacional, y especialmente europea, en el que es de justicia recordar a la UNESCO, en especial a partir de 1972 con la *Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, el Consejo de Europa, por ejemplo con su *Campaña europea para el renacimiento de la ciudad*, el Parlamento Europeo, del que partió la iniciativa de los planes *Urban*, y las Comunidades Europeas, la Unión hoy, con sus directivas y aplicaciones de recursos. Y no es casual que en nuestro país ese proceso, tan difícil como ilusionado, viniera a coincidir con la feliz coyuntura histórica de la recuperación definitiva de un régimen de libertades sometido solo al interés general, para el que los principios patrimoniales reclamaban su naturaleza pública y debían encarnarse, poco a poco, en conciencia social.

Un proceso que sigue necesitando un continuado proceso de elaboración intelectual y su aplicación pedagógica, pues la situación real de nuestro dilema se corresponde mas con un conflicto permanente que con una supuesta batalla ganada. Se trataría, pues, de establecer un fondo elemental de referencias sobre las que se proyecta no una figura satisfactoria, sino una atmósfera posible en la que una realidad menos complacida toma cuerpo. Es decir, superada aquella falsa antinomia entre patrimonio y desarrollo urbanístico, se trataría de reflexionar acerca de algunas ideas y vicisitudes en las que se manifiestan contradicciones y carencias, junto a los aciertos cuya virtualidad está, antes que en el consuelo, en la vigilia cultural y política sobre la que cons-

truir un futuro saludable al pacto social que traiga la pacificación entre patrimonio y ciudad.

En efecto, defendiendo un escenario progresista, estimamos compatibles el dinamismo urbano y la dimensión patrimonial, reclamamos la necesidad de un pacto político y social que habilite de forma natural el ejercicio de la actividad contemporánea como vía general para las ciudades patrimoniales. Consideramos, que la necesaria regulación y administración de las competencias en favor del interés público, debería quedar definido en la planificación, las inversiones, y en la superación de la eficaz actuación de policía, entendida como buena y vigilante administración, en las extralimitaciones de la acción privada, en un estatuto de alianza económica y social por la conciliación dependiente y productiva del interés particular en el general, conforme al concepto constitucional de economía social de mercado, en la que parecen definitivamente instalados los suelos y edificios, el espacio construido, habitado.

La planificación concertada en competencias concurrentes, la articulación entre planificaciones estratégica, económica, física y de políticas sociales no pueden por más tiempo vivir vicisitudes sectoriales desarticuladas. Suele ocurrir que la coordinación racional está insuficientemente desarrollada dentro de una misma administración, y son escasas las buenas prácticas en coordinación interadministrativa. Estamos convencidos de que es imprescindible la transversalidad y la subsidiariedad en la gestión pública para que sea eficaz cualquier metodología o soporte planificado, y todo sistema de inversiones públicas de carácter estructural y desencadenante de las privadas, cuyo crecimiento es imperativo en los sectores culturales, incluido el patrimonial.

Utilizaremos el concepto de Ciudad Patrimonial enunciado por Román Fernández-Baca (1996): “por reforzar el referente ideal de ciudad que busca proteger su legado cultural, y conservarlo desde una posición crítica; por mejorar la actividad de conservación; y por incor-

porar nuevos usos y una cultura actual, para finalmente generar la valoración y rentabilización social del mismo”. Es decir, la Ciudad Patrimonial es un sistema de entendimiento del marco real y actual de los asentamientos humanos, va referida y tiene ascendente sobre un proyecto general que la sociedad puede hacer suyo y protagonizarlo. En el plano específico de las coordenadas de los bienes culturales, estos podrían ser estudiados y dotados de un proyecto propio de investigación, difusión e implementación, inscrito en la planificación y programación urbana pero fluidamente integrable, como proyectos concretos, dentro del proyecto general de la ciudad decantado por sus ciudadanos a través de la política, la administración y la técnica creativa a la que pertenecen el urbanismo y la arquitectura.

Sería arriesgado, si no catastrófico, abstraer por mas tiempo las políticas de los Bienes Culturales de aquellas pertenecientes al medio físico y al de la vida social, entendidas ya como las dos caras de una misma moneda. La salvaguarda de la materialidad de los bienes, no puede establecerse, ni mucho menos alcanzarse, desligada del progreso de los ciudadanos que conviven, y pueden vivir, en ellos y con ellos. Del mismo modo que no cabe sostener ya una idea de Bien limitada a una reducida y descontextualizada selección de objetos que remitan a un «valor de antigüedad», es decir, a su apariencia no moderna, o un «valor artístico» inmutable. Siguiendo la enseñanza centenaria de Alois Riegl (1903), “no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo moderno. En consecuencia –dice Riegl–, la definición del concepto «valor artístico» habrá de ser distinta, según se mantenga una u otra opinión. Según la mas antigua, la obra de arte tendrá valor artístico en tanto responda a las exigencias de una estética supuestamente objetiva, hasta ahora nunca formulada de modo indiscutible. Según la concepción mas reciente, se mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad de arte, exigencias que, ciertamente, están aún mas lejos de encontrar una clara formulación y que en rigor nunca la encontrarán, puesto que varían incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro momento”.

Las ideas de Riegl mantienen su vigencia. La estimación estética es cambiante, siempre lo ha sido y siempre lo será. Cambiante en el tiempo y cambiante en el espacio, cambiante de unas personas a otras, y aún en cada una a lo largo de su trayectoria biográfica. Cuando afirma que “el interés que en nosotros, hombres modernos, despiertan las obras legadas por las generaciones anteriores, no se agota en absoluto con el «valor histórico»”, hoy comprendemos bien la diferencia que ese concepto tiene con el de «valor de antigüedad», y la distinción que a su vez establece entre «monumento intencionado» y «monumento no intencionado». Si la herencia recibida al comienzo del siglo XX la consideramos ampliada a todo lo producido, y destruido, en ese siglo, cuando ya discurrimos por el siguiente, nos apercebimos de la importancia que tiene el relativismo de sus proposiciones.

Vale la pena hacer una última cita del que fuera entonces Presidente de la Comisión de Monumentos Históricos en Viena. “Las manifestaciones de destrucción (deterioro prematuro) en la obra humana reciente nos desagradan tanto como las manifestaciones de creación reciente (restauraciones exageradas) en la obra humana antigua. Lo que complace al hombre contemporáneo de comienzos del siglo XX es más bien el ciclo natural de creación y destrucción en toda su pureza, así como el percibirlo con claridad”. Palabras que parecen más concluyentes que las de cualquier autor actual para referir lo que, por otra parte, ha quedado establecido en distintas Cartas sobre la intervención en el Patrimonio.

En el transcurso de un siglo se ha desarrollado una estimación general de los bienes, bajo múltiples perspectivas, fruto del avance de las ciencias y técnicas de conocimiento, y de la extensión de la puesta en «valor» en la diversidad geográfica y en la proximidad temporal, por ejemplo considerando las obras de creación del siglo XX. Por eso, las limitaciones conservadoras del concepto de «valor histórico» nos conduciría, con Fernández-Baca, a la adopción de los conceptos de Patrimonio y Cultura, como conceptos más idóneos que el de Historia, para el que quisiera establecer con ella distancia en el tiempo, bajo los

cuales la idea de Ciudad Patrimonial abarcaría de forma natural la “extensión” de problemas que atañen al patrimonio en la ciudad. Su investigación histórica no encerraría una trampa finalista, sino que sería la base sobre la que situar todos los parámetros conducentes, mas allá de la mera conservación, a la actuación singular, la ordenación de los espacios urbanos en clave de una sociabilidad activa, especialmente cualificada, dinámica.

Ante nosotros está abierto un hermoso desafío: ser capaces de reconocernos a nosotros mismos en nuestra diversidad, construir nuestra historia, hecho de muchas historias, poner en valor sus plurales testimonios, engarzándolos con naturalidad con las obras que el presente y el porvenir reclaman, en cada una de las regiones del Planeta, en cada una de nuestras ciudades. Vivimos una paradoja respecto a nuestro patrimonio. Guerra, especulación, desidia e ignorancia han producido, producen cada día, destrucciones irreparables en la herencia recibida. Un siglo de dilapidación, mientras se extendía la regla de oro de la riqueza, meramente economicista, como pauta de conducta de Estados e individuos.

Los bienes patrimoniales que hoy consideramos como tales son más copiosos que nunca, y no sólo por la estima que hemos adquirido por la obra de nuestros contemporáneos del novecientos. En el siglo pasado, los procesos acelerados de destrucción y construcción han configurado un inmenso paisaje transformado, una realidad que reclama su conocimiento y puesta en valor. ¿Podemos adoptar una posición suicida de desestimar la consideración patrimonial de esa inmensa realidad? Las instituciones culturales, y los individuos, hombre y mujeres de cultura, no solo expertos, han de afrontar esos nuevos objetivos.

Sirva de ejemplo el fruto de la labor en marcha del *Docomomo International* sobre la arquitectura del movimiento moderno. Nuestra idea del patrimonio es hoy mucho más extensa de lo que lo era unas décadas atrás. La vieja aplicación del concepto monumental ya es hoy

insuficiente para la noción de patrimonio. Lo singular ha sido superado por lo estructural, y el hito no es entendible por sí solo. Si la historia ya no se explica por la simple sucesión de grandes acontecimientos políticos, religiosos y militares, sus testimonios ya no se reducen a una serie sucinta de palacios, iglesias y castillos. De igual modo, ningún tiempo es menos histórico que otro; y si el pasado más remoto nos muestra cada vez más su complejidad, el fluir del tiempo vivido, no es, por más próximo, menos histórico y sus buenos testimonios materiales menos patrimoniales. La vida cotidiana, el trabajo, los espacios en los que el hombre ha ido produciendo su vicisitud tan anónima como real, generan materiales cuya consideración ha venido a superar los viejos límites del interés cultural y, por ende, la configuración jurídica y administrativa del patrimonio.

El incremento patrimonial se ha producido, junto a otras circunstancias, por la quiebra del exclusivismo con que se articularon una doctrina y la primera fase de la administración del patrimonio. La dimensión pluridisciplinar ha sido decisiva. Ténganse en cuenta las contribuciones dinámicas particulares, por ejemplo como la aportada por la historia acerca de la noción de civilización, por la arqueología acerca de lo cotidiano, por la etnografía sobre las culturales locales, por la geografía integral sobre la complejidad del territorio, por el arte acerca de la visión sensible de las cosas en el paisaje, o por la arquitectura acerca del dinamismo irreductible del oficio de transformar.

Por más que muchos no quieran reconocerlo, ha sido destruida la idea, paradójicamente sostenida por la vieja escuela conservacionista, de que la noción de patrimonio y la doctrina acerca de la actuación no estaban sujetas a la misma contingencia histórica. Una antihistoricidad de profesionales de la historia que hay que entenderla como sistema de control sectario que opera en favor de la exclusividad en su práctica como ejercicio de poder. “La relación dialéctica que liga la historicidad y la permanencia de los tejidos antiguos y los valores del presente, de lo cambiante, de lo arbitrario, de lo energético, propios de la arquitectura

y de la existencia contemporáneos”. Así es como Manfredo Tafuri (1968) definió el desafío de los sesenta en las nuevas condiciones de la cultura arquitectónica. Ambiente, rehabilitación, modificación, construir sobre lo construido,... nociones avanzadas o surgidas en los setenta para actuar con la austeridad, con importantes contribuciones teóricas, como las desarrolladas por Campos Venuti, Secchi o Gregotti, que se encarnaron en la doctrina y la práctica operativas desde hace décadas.

Pero no sin conflictos, controversias y modificaciones. La opulencia de los sesenta propició impulsos para superarlos mediante esos planteamientos surgidos esencialmente en la cultura arquitectónica italiana. El proceso cíclico trajo nuevos años de exuberancia monetarista, sustentados en increíbles modelos neocapitalistas, antipatrimoniales; pero también trajeron, no obstante, numerosas oportunidades de conciliar el urbanismo con la arquitectura de escala, con operaciones de borde, recualificaciones y nuevos centros de partes de la ciudad. Unas cualidades de la ciudad heredada cuya lectura se hace tanto más elocuente cuanto más intensidad histórica posea la urbe objeto de nuestra atención. Una atención prospectiva que viendo su centro histórico como un área de reserva patrimonial, como un espacio de referencia simbólica y cultural, donde se reconoce la identidad de la ciudad toda, se trascienda a la práctica de una vitalidad no solo interna, de supervivencia social e integral de ese área, sino que es capaz de contribuir significativamente al progreso de todo el territorio al que su latido sea capaz de llegar, sea capaz de expandirse.

Se operó una vocación expansiva, conceptual de la ciudad patrimonial. Pero también una concentración de la escala general hacia la acción proyectual, pues la arquitectura ha sido, y sigue siendo, una disciplina de cualificación, que ha de operar no solo en el área patrimonial reconocida, sino que entendiendo como histórica a toda la ciudad, debe asumir el desafío de «patrimonializar» todas las partes de la ciudad, examinando detenidamente sus elementos de interés, también los contemporáneos, con el fin de ponerlos en valor. Pero al comprender

el flujo incesante de la condición contemporánea, hay que pensar los nuevos desarrollos urbanos también como temas arquitectónicos nuevos que no solo satisfagan demandas funcionales sino que además, siendo testimonios de nuestra vitalidad actual, se constituyan nuevos bienes patrimoniales del tiempo por venir, de la historia futura, de la mirada y estimación retrospectiva de nuestros herederos.

Acerca de este cambio de escala, Giuseppe Campos Venuti (1984) planteaba como falsa la disyuntiva entre plan y proyecto. Entonces, en la década de los ochenta, la emergencia de una nueva crisis económica generaba un interrogante acerca del modelo convencional del Plan urbanístico. De una parte debido a la tendencia liberalizadora, definida como “eliminación de las reglas”, pero también con la pretensión de quebrar el estado de bienestar confundido con el Estado asistencial, burocrático y corporativo. A la postre, el plan urbanístico reformista buscaba eliminar sus efectos negativos, invertir la situación. La dicotomía entre el consumo colectivo del suelo y régimen inmobiliario privado; la marginación de la ciudad consolidada; la incuria del ambiente; o el rechazo de programas y prioridades del gobierno de la ciudad. Estos factores negativos deben ser encarados por las disciplinas de intervención; plan y proyecto cuya contraposición es, según Campos Venuti, “científicamente falsa” y “culturalmente errónea”.

Si el plan se había constituido en instrumento substancial de la ideología positiva, el proyecto urbano no podía ya entenderse como mera nostalgia de valores preindustriales o premetropolitanos. El proyecto urbano participa de la misma vicisitud histórica del urbanismo de nuestro tiempo, por mas que, en puridad, el discurso ideológico haya elevado al plan al rango de categoría superior por sus objetivos totalizadores, por sus componentes abstractas y sofisticadas, por su metalenguaje científico-técnico,... amén de su capacidad mítica de generar desarrollo.

Es cierto que el proyecto urbano había sido preterido en la jerarquía establecida por el modelo urbanístico de los CIAM en los años treín-

ta, pero no es menos cierto que su condición hermenéutica no podía cesar. El eclipse no anula al astro, simplemente lo oculta,... temporalmente. Usemos la definición de Manuel de Solá-Morales (1987): “Proyecto urbano es partir de la geografía de la ciudad dada, de sus solicitudes y sugerencias, e introducir con su arquitectura elementos de lenguaje que den forma al sitio. Proyecto urbano es confiar más en la complejidad de la obra a hacer que en la simplificación racional de la estructura urbana. Es también trabajar en forma inductiva, generalizando lo particular, lo estratégico, lo local, lo generativo, lo modélico”.

Son ya mas de treinta años de experiencias en el campo del patrimonio urbano en su relación con el planeamiento y la rehabilitación. Una realidad, la de las ciudades históricas, cuya gravitación sobre las disciplinas afectadas ha producido varias generaciones de conceptos y modelos de intervención en pos de superar las dificultades y los conflictos, tanto los intrínsecos de la confluencia entre las entidades urbana y patrimonial, como los derivados de la autonomía y distonía entre las profesiones competentes: arquitectos, urbanistas, historiadores del arte, arqueólogos, etnólogos, geógrafos, ecólogos,... pero también, administrativistas, economistas, empresarios,... y también gestores y cargos públicos. En un escenario en el que la noción de patrimonio es cambiante debemos colegir que la doctrina es historiable, y no lo es menos cada una de las disciplinas y actividades citadas. Si hemos enriquecido la idea de salvaguarda monumental con la de recualificación integral, ello es debido, entre otras consideraciones, al dinamismo de las disciplinas de intervención en la protección, reforma y renovación arquitectónica del patrimonio urbano y territorial.

La recualificación urbana y territorial ha de ser aplicada a un sistema complejo de asentamientos, con grados diversos de permanencia, con escalas muy variadas y exigencias de intervención igualmente heterogéneas. Se ha difundido extraordinariamente, aunque de manera insuficiente, la comprensión ambientalista de todo el paisaje edificado, superando la tradicional cesura entre ciudad y campo, segregadora de

enfoques y tratamientos, bajo el antagonismo entre conservación y desarrollo. Es decir, hoy se ha consolidado una «nueva forma de plan» en la que la atención preponderante se orienta a la dimensión física, materiales y espacios arquitectónicos, por lo que emergen con fuerza los instrumentos propios del diseño urbano, las diferentes modalidades del proyecto urbano. La adecuada consideración del patrimonio, en igual plano disciplinar de integración del patrimonio edificado en pos de una lectura integral de ciudades, partes de ellas, conjuntos y áreas, susceptibles de ser recualificadas y regeneradas bajo el impulso preciso de proyectos exigentes y de calidad contrastada, de naturaleza pública, salvo excepciones privadas bajo control público, y según programas económicos y calendarios de ejecución fiables y que no excedan la media duración, entendida como concepto histórico.

En los procesos de interrelación disciplinar respecto al planeamiento aún existen numerosas formas cerradas. Vínculos que se establecen mediante mecanismos bilaterales, con exclusión de las concatenaciones plurales propias de la naturaleza compleja de los fenómenos en alza. Por ejemplo, el dinamismo alcanzado por el debate europeo en relación con la conservación del medio natural está centrado, principalmente, en la protección de *hábitats* naturales y de la flora y la fauna silvestres, y busca establecer una red de espacios protegidos. Esta obsesión, por lo demás excelente, por la preservación del estado natural del medio físico, desemboca en la elaboración de instrumentos de todo tipo, desde su dimensión jurídica a la de la gestión, incluyendo la planificación, en favor de ambientes de pureza natural, con el máximo grado de virginidad respecto a la acción del hombre, lo cual solo suele ser posible reconocer en territorios alejados del hombre social.

El mito de la Naturaleza y la fantasía de la relación del hombre con ella remite a la idea de paisaje. Después de un largo periodo de alejamiento de las disciplinas científico-técnicas, pero también de la consideración del mundo estético, el pensamiento posmoderno más consistente ha producido, también, esa recuperación. Desde diversos enfo-

ques, el paisaje es hoy un instrumento imprescindible para trabajar con la alteración de la naturaleza de la que, en definitiva, se ocupa la planificación y el proyecto territorial y urbano, en sus diversas escalas. Los análisis paisajísticos deben ser parte insustituible del proceso de determinación proyectual y toma de decisiones urbanas. Ya que, con ese instrumento, estamos en condiciones de apreciar algunos de los errores de mayor cuantía producidos en nuestros bordes urbanos, en los enclaves de valor geográfico, no solo topográfico, en focos y lugares estratégicos del viario urbano, así como en los enclaves patrimoniales complejos, como los centros históricos o los conjuntos monumentales, incluidos los arqueológicos.

El *Estatuto de Autonomía para Andalucía* establece una inequívoca relación entre patrimonio y paisaje, cosa que no hace la Constitución, apuntando un puente conceptual de extraordinaria importancia. La degradación constante paradójicamente está en relación inversa a la valoración social que la perspectiva paisajística va teniendo. La *Convención Europea del Paisaje* constituye una gran oportunidad de articular el acuerdo mutuamente vivificador entre paisaje y patrimonio. La definición del paisaje referido a toda la dimensión territorial, y tal como es percibido individual o socialmente, nos ofrece un fundamento de pedagogía de la percepción y una oportunidad de intensificación contemporánea, tal como viene sucediendo en países líderes en desarrollo cultural y económico.

La sociedad tiene en esta coyuntura una oportunidad de operar un salto cultural, reclamando una mayor responsabilidad de los expertos y, también, de los responsables públicos, Y ello es particularmente cierto en los que aplican las leyes y, aún mas, en los legisladores y quienes han de producir el desarrollo normativo. En efecto, la regulación urbanística es una fuente de indicios sobre las insuficiencias conceptuales que, configuradas como ideología en las leyes, se reproducen y encarnan en la conciencia colectiva. La legislación del suelo, arrastra en su propia denominación la prevalencia, sin duda económica además de

social, del entendimiento urbano del hábitat de los españoles y españolas de nuestro tiempo. Por ejemplo, si atendemos a la clasificación del planeamiento urbanístico del territorio, entre el llamado Planeamiento de desarrollo figuran los planes especiales, cuya aplicación será para ordenar y proteger recintos y conjuntos arquitectónicos, históricos y artísticos. Pero la jerarquía de las determinaciones de la Ley sobre la prevalencia de la clasificación del suelo, las determinaciones de las estructuras generales, por ejemplo las redes viaria y ferroviaria, o las delimitaciones del ámbito del planeamiento parcial o especial, debería ser capaz de conciliar armónicamente las ideas de Ciudad Patrimonial y de paisaje.

Claro está, al amparo de la legislación correspondiente. La Ley 13/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español establece en su artículo 19, apartado 1, que “la declaración de un Conjunto Histórico, Sitio Histórico o Zona Arqueológica, como Bienes de Interés Cultural, determinará la obligación para el Municipio o Municipios en que se encontraren de redactar un Plan Especial de Protección del área afectada por la declaración u otro instrumento de planeamiento de los previstos en la legislación urbanística que cumpla en todo caso las exigencias en esta Ley establecidas”. El vínculo municipalista se integró en la tramitación parlamentaria del proyecto de Ley, y no sólo en cuanto a la redacción de los PEP sino, como incorporó el Senado en el apartado 4, desde la aprobación definitiva del Plan, con la plena competencia para autorizar obras en su desarrollo salvo para aquellos Monumentos o Jardines Históricos y sus entornos con declaración expresa.

Pero es el artículo 21 el que delimita los contenidos del planeamiento de Conjuntos Históricos, relativo a la catalogación, de los elementos unitarios tanto si están edificados como si se trata de espacios libres, y de las estructuras significativas o componentes naturales, y definiendo los tipos de intervención posible. No obstante, redactada la Ley con la hegemonía conceptual en el legislador de los conjuntos urbanos compactos, homogéneos y limitados, se dio la consideración de excepcionalidad en la sustitución de inmuebles, “aunque sean par-

Córdoba, que bien hará protegiéndola al máximo en esa escala territorial, sabiendo lo que no es posible hacer, y también lo que sí lo es, por ejemplo la realización de la Sede Institucional del Conjunto, cuyo concurso ganaron los arquitectos Nieto y Sobejano.

El urbanismo no es solo un instrumento técnico-administrativo en favor de que la urbe se expanda insaciablemente. La expansión modulada, respetuosa con una lectura inteligente de su historia, integrada paisajísticamente, es fruto de su ductilidad, de su condición de sistema para el conocimiento de la realidad material y su reordenación. Bernardo Secchi (1989) lo expresó con extraordinaria claridad, diciendo que para el urbanismo en nuestra época la ruptura producida respecto al pasado radica en “la enorme cantidad de bienes y de servicios, de objetos, de construcciones, edificios, infraestructuras, equipamientos, partes del suelo urbano y agrario, delimitados o no, edificados o no, que estamos obligados a reutilizar, a usar de otra manera de la prevista en el momento de su definición técnica y formal”. A mayor abundamiento, “la continua inmersión de cosas «nuevas» en el mundo, la continua reconfiguración del espacio perceptible, la redistribución de las cosas nuevas y viejas entre distintos sujetos sociales han contribuido a redefinir el problema científico de muchos saberes, incluyendo el urbanismo”.

También Secchi llamó la atención acerca del proyecto de los grandes espacios abiertos; incluido el territorio y el paisaje agrario, “efecto de una humanización secular, minuciosa, gigantesca, inolvidable. Más allá de los parques urbanos, sujetos de la cualidad para la intervención, superada la dicotomía ciudad/campo, en cualquier parte del territorio el proyecto de los grandes espacios abiertos asumirá caracteres diferentes, diseñará de manera diversa el suelo, tomando e interpretando las sugerencias de la especificidad natural, histórica y social de cada porción... más allá de su rentabilidad contingente”. Y concluye Secchi: “Gran parte del espacio abierto, que hoy nos obstinamos en considerar campo o en indicar como parque y que deseamos preservar de la edificación, incluso quizá todo el ambiente, deberá ser proyectado si

queremos que se conserve”. Esta es la revalorización que planes y proyectos pueden otorgar a la ciudad patrimonial, y hacia arriba al desarrollo de su ámbito metropolitano a supralocal, y hacia abajo a sus fragmentos significativos desde los conjuntos arqueológicos, a entornos patrimoniales característicos, y particularmente a aquellos que expresan una estructura compleja de vinculación con el espacio territorial en el que se asientan y con el que se relacionan. Proyectar para conservar. Y, en consecuencia, planificar como modo y pauta para proyectar.

No debe olvidarse que no estamos ante una opción museificadora de fragmentos de la historia o de la naturaleza, sino ante un proyecto de recuperación productiva de un sistema cuyo destino implica la proyección, la invención de un futuro, para los testimonios del pasado y los recursos plenos de un segmento territorial cuyo valor debe trascender la vieja dimensión pintoresca que aún con demasiada frecuencia sobrevive en las recualificaciones paisajísticas.

Estos planteamientos deben ser contrastados por la experiencia. Como decían Alberto Clementi y Francesco Perego en la Introducción al Seminario *Memorabilia* (1988), la factibilidad de los proyectos integrados debe sustentarse en su experimentación. “No se trata aún de iniciar grandes obras, ni de dar curso a modificaciones clamorosas en el tratamiento del patrimonio”. Se trata de un aprendizaje que debe desarrollarse con la acción concreta. Es como si lleváramos a la gran escala los principios pedagógicos del aprender haciendo de Froebel o Montessori, o del curso preliminar de Itten en los inicios de la Bauhaus. Clementi y Perego concluían también como el proyecto es experimentación, un proyecto “entendido no tanto como prefiguración detallada de una transformación, sino como simulación de laboratorio de una transformación y conjunto de la cadena de sus efectos sobre todo el sistema de implantación del que forma parte el bien o el conjunto de bienes considerados“. Y experimentación es también “poner a prueba, en el marco concreto de las situaciones reales, las voluntades de colaboraciones declaradas originalmente por los diversos sujetos influyentes en los destinos del patrimonio”.

compleja y rica haya sido su vicisitud histórica, reflejada en un sinnúmero de testimonios materiales. Pero, es más, en la ciudad se ofrece una oportunidad abierta y permanente al reconocimiento y puesta en valor de tales hitos por toda la ciudadanía. Un «público» por excelencia que se suma a una colección por excelencia. Por supuesto, tales excelencias lo son teóricamente. Una teoría que exige ser examinada y aplicada. La reflexión teórica tendría un primer plano acerca de la distinción de los parámetros relativos a la percepción distraída y la percepción consciente. La vida cotidiana, y no sólo, aunque más intensamente, en la urbe contemporánea, ha desarrollado un sistema de percepción distraída que tiende a economizar los esfuerzos perceptivos; una economía funcionalista, favorecida por las pautas productivistas, y alimentada por la selección de valores que, especialmente en la actualidad, son operados por la cultura mediática y orientados al consumo.

Una reconstrucción de la percepción consciente, tendente a seleccionar elementos valiosos del entorno para aplicarse un tiempo de atención y, consecuentemente, una estima cultural, no es una tarea fácil. Es más, creo que sería inocente y temerario, por utópico, querer enfrentarse a los valores mediáticos. Más bien se trataría de concertarlos, que no integrarlos, en favor de una doctrina que busque aquel antiguo ideal de la instrucción pública, escuela de cultura, de sensibilidad y de civismo, sin negar los instrumentos, y valores, que la sociedad tecnológicamente avanzada ofrece. El gran dilema parecería ser como concatenar valores insólitos en un mundo de lo sólito, de lo cotidiano. Pero, ¿y si el reconocimiento y puesta en valor de los elementos patrimoniales que en la ciudad existen se operara con la continua transgresión de la frontera de lo sólito y lo insólito? Determinados elementos podrían reconocerse y operar su presencia en la ciudad vivida y su tratamiento comunicativo como instrumentos de consumo cotidiano, de acuerdo con las técnicas apropiadas. Y ellos operarían de captadores del interés por aquellos otros, los más excepcionales («museables»), que serían institucionalizados mediante otras técnicas bien diversas.

Técnicas mediáticas, difusoras y valoradoras, especialmente útiles, aunque no sólo, en el segmento juvenil e infantil de la población. Piezas urbanas, edificios, jardines, monumentos,... a los que agregar énfasis comunicativo a sus funciones, revitalizadas adecuadamente, extrayendo su «energía dinámica». Y técnicas musealizadoras aplicadas conforme a un plan establecido de bienes en todas sus escalas (no sólo «monumentos»), conjuntos, áreas arqueológicas, lugares históricos,... y mediante planes y proyectos específicos, con el adecuado estudio de rentabilidad, no sólo económica, y tendente a superar la exclusividad actuante de la Administración, favoreciendo la participación de las empresas y de los particulares, siempre con las garantías debidas en la tutela pública de los bienes. Musealizar, pues, como estrategia cultural en pos del ideal de instrucción pública, pero también como manifestación cultural de modernización, «espejo colosal», instrumento de revitalización y expresión vital de la identidad comunitaria en su historia y en su destino.

Bibliografía:

- AA.VV., 1986: *Avance del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljibes*, Granada.
- , 1988: *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, Roma.
- , 1991: “Concurso de ideas para las zonas conexas al nuevo acceso a la Alhambra”, *Arquitectura Andalucía Oriental*, 7.
- , 1994: *Patrimonio y Ciudad. Reflexión sobre Centros Históricos*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 1994.
- , 2000: *Architektur im 20. Jahrhundert. Spanien*, Munich.
- , 2001: “Turismo en Ciudades Históricas”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 36, 98-196.
- Campos Venuti, G., 1984: “Plan o proyecto: una falsa alternativa”, *Ciudad y Territorio*, 59-60, 55-60.

- Fernández-Baca Casares, R., 1996: "La Ciudad Patrimonial", *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 14, 88-95.
- Grassi, G. y Portaceli, M., 1986: *Restauració i rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt*, Valencia.
- Muñoz Machado, S., 2002: *La resurrección de las ruinas (el caso del Teatro Romano de Sagunto)*, Madrid.
- Pérez Escolano, V., 1999: "El devenir histórico del proyecto urbano", *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, 1, 6-25.
- Riegl, A., 1987 (1903): *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid (Viena y Leipzig).
- Secchi, B., 1989: *Un progetto per l'urbanistica*, Turín.
- Sola-Morales, I. De, 1987: "Teorías de la intervención arquitectónica", *Quaderns d'Arquitectura*, 155, 30-37.
- , 1985: "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica", *Memòria 1984 del Servei de Catalogació y Conservació de Monuments*, Barcelona, 48-51 y 171-173; y *Lotus International*, 46, 37-46.
- , 1988: "Patrimonio arquitectónico o parque temático", *Loggia: Arquitectura & Restauración*, 5, 30-35.
- Sola-Morales, M. De, 1987: "La segunda historia del proyecto urbano", *UR. Urbanismo Revista*, 5, 21-27.
- Tafuri, M., 1968: *Teoría e storia dell'architettura*, Bari.
- Teran, F. de, 1996: "Evolución del planeamiento urbanístico (1846-1996)", *Ciudad y Territorio*, 107-108, 167-184.
- Troitiño Vinuesa, M. A., 1992: *Cascos antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas*, Madrid.

Arqueologías Urbanas en Tarragona

Joaquín Ruiz de Arbulo

Profesor Titular de Arqueología de la Facultad de Letras
de la Universidad de Lleida

Resumen.

Se presentan tres ejemplos emblemáticos en Tarragona que permiten resumir la evolución de la arqueología urbana en nuestro país a lo largo de los últimos treinta años: el caso de Teatro Romano a fines de los 70; las actuaciones en el Circo durante los años 80 y 90; por último el desarrollo de un PERI afectando a una importante zona arqueológica en las décadas 1990 y 2000.

Palabras clave.

Tarragona, arqueología urbana, teatro romano, circo romano

Summary.

Three archaeological cases in Tarragona are presented that allow to summarize the evolution of the urban archaeology in our country along the last thirty years: the case of Roman Theater at the end of the 70; the Roman Circus during the years 80 and 90; lastly the development of a PERI affecting to an important archaeological area in the decades 1990 and 2000.

Key words.

Tarragona, urban archaeology, roman theater, roman circus.

EN su reunión anual celebrada en Cairns (Australia) en noviembre del año 2000, el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO decidía declarar los monumentos romanos de Tarragona como Patrimonio de la Humanidad. Ciertamente, la ciudad de Tarragona acoge en su término municipal y alrededores un conjunto excepcional

de edificios romanos en un destacado estado de conservación, testimonios de los múltiples aspectos de una gran ciudad antigua: murallas, templos, plazas públicas, teatro, anfiteatro, circo, calles, termas, casas, acueductos, canteras, extensas áreas de necrópolis, grandes tumbas turriformes, arcos honoríficos, lujosas villas suburbanas, el mausoleo de Centcelles con su cúpula cubierta de mosaicos y un amplísimo repertorio de epígrafes, estatuas, elementos arquitectónicos, mosaicos, bronce, cerámicas y todo tipo de cultura material (*Tàrraco. Guia Arqueològica* 2000).

Pero en realidad esta declaración no podía valorar tanto la singularidad de estos restos –son tantos los monumentos romanos conservados en torno al Mediterráneo y hasta lo más profundo del Occidente europeo–, sino precisamente la difícil convivencia de una ciudad moderna con este rico patrimonio arqueológico. Tarragona es una “ciudad viva” de 115.000 habitantes que precisan y exigen residencias más cómodas y mejor dotadas, vías rápidas, nuevos comercios e industrias, parkings públicos y un subsuelo en perpetuo movimiento para el mantenimiento de las redes sanitaria, de agua, luz, gas, teléfono y fibra óptica. Es esta pues una situación compleja, llena de contradicciones, que afecta por igual a todas las ciudades históricas y que en Tarragona ha motivado, desde hace ya 150 años, una ingente actividad patrimonial repleta de éxitos y fracasos y quizás también por ello de enseñanzas útiles (Miró 1997; Mar y Ruiz de Arbulo 1999 a; 1999 b). En este trabajo queremos simplemente llamar la atención sobre tres casos emblemáticos tarraconenses cuyas vicisitudes pueden servir de resumen a la evolución de la arqueología urbana en nuestro país a lo largo de los últimos treinta años: el caso de Teatro Romano a fines de los 70; las actuaciones en el Circo durante los años 80 y 90 por último el desarrollo de un PERI afectando a una importante zona arqueológica en las décadas 1990 y 2000.

El contexto normativo e institucional

La actual arqueología urbana en Tarragona tiene su punto de parti-

da en 1966 con la declaración del casco urbano de Tarragona como Conjunto Histórico Artístico (D 652/1966; BOE 22/03/1966). En realidad, ya desde inicios del siglo XX diversos edificios y áreas patrimoniales de la ciudad habían sido catalogados como Monumentos Históricos (la Catedral y el Acueducto de Les Ferreres lo fueron en 1905; la Iglesia del Miracle y el Anfiteatro, junto al Pretorio, el Arco de Bara y la Torre de los Escipiones en 1926) o Zonas Arqueológicas (Necrópolis Paleocristiana, muros romanos del Foro Provincial en la Pl. del Pallol, el Mausoleo de Centelles y la Cantera de El Medol en el año 1931; el Foro Romano en 1954; la cabecera del Circo en 1963). Con la nueva declaración de Conjunto Histórico Artístico la protección se extendía a toda la ciudad creando tres áreas diferenciadas: el casco histórico, protegido íntegramente; un área de respeto con previsión arqueológica y control de alturas y volúmenes de los edificios para preservar la silueta urbana y unas zonas de extensión sometidas únicamente al control arqueológico.

La legislación vigente en los años 60 encomendaba la responsabilidad de las excavaciones arqueológicas al Museo Arqueológico Provincial (MAP). El MAP era por entonces una institución centenaria, fundada entre los años 1864 y 1868 a partir de las colecciones de antigüedades reunidas y catalogadas por estudiosos locales (Sada y Massó 1997). Se mantenía así una dilatada tradición de conservación y protección iniciada en Tarragona con la constitución en 1844 de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, el nuevo organismo público de vigilancia y protección del patrimonio creado a raíz de los saqueos de bienes eclesiásticos consecuentes a la Desamortización de Mendizábal, y también de la Sociedad Arqueológica Tarraconense una sociedad privada de carácter filantrópico que asumiría como fin prioritario la formación de un Museo (Ferrer, Dasca y Rovira 1994). Desde 1901, por impulso de E. Morera, la Sociedad Arqueológica editaría el *Boletín Arqueológico*, una publicación periódica que ha continuado editándose hasta nuestros días. En realidad, esta tradición de estudios locales tarraconenses se

había iniciado de forma intensa en el entorno cultural del Renacimiento durante el siglo XVI por parte de los grandes humanistas eclesiásticos, hombres de leyes, pintores, cartógrafos y viajeros (Massó 1998; Sada y Remolà 2004). Una época dorada de la cultura tarraconense ahogada más tarde en luchas y miseria durante los dos siglos siguientes a causa de las Guerras dels Segadors (1641-1652) y de Sucesión (1701-1714), culminadas con el asedio y destrucción indiscriminada de la ciudad durante la ocupación francesa de 1811-1813. Afortunadamente, a partir de mediados del siglo XIX la potenciación del puerto, y la nueva vía ferrea trajeron a la ciudad una nueva era de prosperidad ligada a la revolución industrial y apoyada en su nuevo carácter como capital provincial.

La declaración de 1966 representaba jurídicamente un avance importante desde el punto de vista simbólico pero en realidad la declaración carecía de una legislación efectiva para fijar la responsabilidad de tutela de los bienes patrimoniales. Se trataba más bien de una declaración de intenciones que de una auténtica herramienta de gestión. Si bien la declaración dejaba en manos del Museo Arqueológico Provincial la realización de las excavaciones en aquellos casos contemplados por la Ley, en estos años el MAP disponía de recursos francamente limitados, económicos y personales, para realizar las intervenciones arqueológicas. Por si esto fuera poco, salvo hallazgos excepcionales, el MAP carecía de instrumentos legales de presión eficaces ante los constructores privados o ante las diferentes administraciones. A pesar de ello, se llegaron a realizar diversas reformas museográficas e importantes excavaciones en la villa dels Munts, la plaza del Foro, la Antigua Audiencia y el Teatro Romano junto a otras muy meritorias intervenciones, pero desde luego no existía ninguna relación prevista entre los estudios del patrimonio arqueológico y la planificación y desarrollo urbanísticos de la ciudad y de su entorno.

El panorama investigador tarraconense fue enriquecido en 1969 con la creación de una Delegación Universitaria de la Universidad de

Barcelona, convertida en 1991 en la Universidad Rovira i Virgili. La nueva presencia universitaria debería favorecer la formación de técnicos y la realización de proyectos de investigación pero durante los años 70 y 80 la Universidad no llegó a jugar realmente un papel significativo en relación al patrimonio arqueológico. Al cursarse únicamente en Tarragona los tres primeros cursos de la carrera universitaria y marchar los alumnos a Barcelona para realizar allí el ciclo superior y los estudios de postgrado la actividad universitaria en la investigación arqueológica fue durante esta primera época muy poco significativa. No obstante ha de señalarse la colaboración entre la Universidad y la RSAT en la elaboración del primer mapa arqueológico de la ciudad (Cortés y Gabriel, 1982).

En cambio, los años 70 contemplaron una época de intensos estudios arqueológicos asumidos por investigadores del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. La recopilación de la epigrafía tarraconense por G. Alföldy en las *RIT* publicadas en 1977, la compra del mausoleo de Centcelles por parte del Estado Alemán y la restauración de su cúpula revestida de mosaicos figurados por parte de H. Schlunk y Th. Hauschild (Schlunk, 1988); los diversos estudios de este último dedicados a las murallas y la urbanística de Tarraco (Hauschild 1983), seguidos más tarde por la tesis de F. Koppel (1985) sobre la estatuaria romana, resultan esenciales para ilustrar este periodo.

Los años 70/80. El Teatro Romano

Las contradicciones sobre como afrontar las necesidades de crecimiento y los cambios de usos en un entorno urbano caracterizado por la presencia de un patrimonio arqueológico monumental alcanzaron su punto culminante en junio del año 1977, cuando estalló el "affaire" del Teatro Romano (Mar, Roca y Ruiz de Arbulo, 1993). En 1974 diversas fábricas de la parte baja de la ciudad fueron trasladadas a los nuevos polígonos del extrarradio y sus solares vendidos a promotoras inmobiliarias. Desde 1919 se sabía que en dos de estos solares se situaban los restos monumentales del Teatro Romano con hallazgos espectaculares de estatuaria, epigrafía y elementos arquitectónicos, pero el

Plan General de Urbanismo entonces vigente ignoraba sencillamente esta realidad arqueológica y declaraba los terrenos edificables.

En realidad, la primera descripción del monumento databa ya de 1885, con la aparición de unas gradas con ocasión de un desmonte en el antiguo huerto del convento de Capuchinos, entre la calle de S. Magín y la iglesia de S. Joan. Entre 1892 y 1906, parte de los restos antiguos fueron ya desmontados por las necesidades del propietario del terreno. E. Morera y A. del Arco realizaron entonces una nueva exploración documentando los primeros hallazgos de epigrafía monumental. Pero el solar seguía siendo de propiedad privada.

En 1919, el solar con los restos de teatro fue comprado por una fábrica de aceites (Oleícola S.A.) iniciándose la construcción de una fábrica. Tuvo entonces lugar una intervención arqueológica de urgencia financiada por el Institut d'Estudis Catalans. Se descubrieron entonces 15 gradas de la parte media de la *cavea* y parte del *proscenium*, con nuevos e importantes hallazgos. De forma paralela, la Comisión Provincial de Monumentos realizó la planimetría de los restos y un inventario de hallazgos. Los hallazgos del teatro fueron publicados por Puig i Cadafalch en 1934, pero mientras tanto la fábrica de aceites comenzó a instalar sus depósitos sobre los restos. En los años 50, solar e instalaciones fueron vendidos a la empresa de aceites Ábaco, que continuó los trabajos de adecuación de depósitos aprovechando el desnivel del terreno. Con ello tuvo lugar la destrucción prácticamente total de toda la *cavea*. En el solar colindante a los restos del teatro se instaló una empresa vinícola.

Con el abandono de las fábricas entre 1970 y 1973, los terrenos liberados fueron declarados edificables. La Comisión de Patrimonio del Colegio de Arquitectos y la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense iniciaron entonces diferentes gestiones ante el Ayuntamiento y la Dirección General de Bellas Artes para que la zona se declarase de utilidad pública y no se concedieran permisos de obra

pero sin resultado. En 1974 los dos solares correspondientes al teatro y al sector monumental anexo fueron vendidos a diferentes promotores. El solar con los restos del teatro fue comprado por la empresa Construcciones López Camín con sede en Zaragoza y el solar colindante lo fue por la comunidad de propietarios "Port Tarraco", en ambos casos para edificar bloques de viviendas. El Ayuntamiento autorizó entonces a López Camín la demolición de los edificios de la empresa Ábaco con la condición de efectuar posteriormente excavaciones arqueológicas.

Entre 1975 y 1977 M. Berges, entonces director del Museo Arqueológico, excavó los restos del teatro y realizó sondeos en el sector anexo. Se descubrieron entonces los restos de la *orchestra* y el *proscenium*, con nuevos y espectaculares hallazgos de elementos arquitectónicos y esculturas marmóreas (Berges, 1982; Koppel, 1985). Acabadas las excavaciones en 1977 y tras recibir los permisos de obra, "Port Tarraco" comenzó los trabajos de demolición, que fueron inmediatamente denunciados por la Comisión de Patrimonio del Colegio de Arquitectos y la Real Sociedad Arqueológica. Se solicitó entonces la declaración de Monumento Histórico Artístico Nacional acompañada de la campaña ciudadana "Salvem el Teatre Romà" para paralizar las obras. Participaron la Real Sociedad Arqueológica, el Colegio de Arquitectos y la Universidad, con la adhesión de 23 partidos políticos y sindicatos y 22 asociaciones y entidades tarraconenses. En el mes de junio la empresa constructora trabajaba por la noche, mientras manifestaciones y piquetes impedían la salida de los camiones. Finalmente el 14 de junio, un día antes de celebrarse las primeras elecciones generales de la Democracia, el gobernador civil ordenó parar las obras.

En los meses siguientes comenzó una fuerte polémica entre todas las entidades e instituciones implicadas. Nadie se hacía culpable de lo sucedido. La actuación de Port Tarraco era legal y por ello exigía soluciones inmediatas. Finalmente en 1978 el Ministerio decidió incoar el expediente de declaración de Monumento Histórico Artístico

Nacional (BOE de 3 de enero) y más tarde se declararon de utilidad pública las “obras de revalorización del yacimiento arqueológico del Teatro Romano de Tarragona” (BOE de 21 de julio de 1978). En los meses sucesivos se aplicó el artículo 10 de la Ley de expropiación forzosa para la adquisición de los terrenos, comenzando un litigio entre Port Tarraco, Ayuntamiento y el recién creado Ministerio de Cultura sobre el expediente de expropiación y las posibles soluciones. El compromiso oficial se acordó en setiembre de 1979 pero fue recurrido ante los Tribunales dando lugar a un pleito inacabable.

Al crearse en 1981 el nuevo Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya se encargó un anteproyecto de adecuación museográfica de los restos, coordinado con la realización de una nueva planimetría de todo el sector y se emprendieron nuevas excavaciones en los solares de propiedad pública (sector monumental anexo). En 1983 se presentó un “Anteproyecto de restauración y acondicionamiento del entorno y Museo Monográfico del Teatro Romano de Tarragona”, de los arquitectos P. Robert, R.M. Puig y C. Saez, seguido de nuevas excavaciones que continuaron hasta el año 85.

Alcanzados los objetivos prioritarios, las excavaciones programadas se interrumpieron en espera de una solución global para el conjunto (Mar, Roca y Ruiz de Arbulo 1993).

Sin presupuestos para mantenimiento del conjunto, los solares volvieron a convertirse en un vertedero urbano. En 1988, el TED'A realizó la limpieza y adecuación del sector monumental anexo al teatro. La operación se repitió en 1993 con ocasión del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica y de nuevo en 1998 con motivo de un nuevo proyecto de investigación. Pero en el año 2004 el proceso legal continúa (¡todavía!) ante el Tribunal Superior de Justicia de Catalunya y mientras tanto el Teatro Romano de Tarragona continúa siendo un gran vertedero incomprensible para el ciudadano. Pero desde el punto de vista administrativo la situación es clara: en tanto no

se posea una sentencia definitiva no puede plantearse ni presupuestarse una propuesta de rehabilitación global para el conjunto patrimonial.

Si la cuestión del Teatro Romano significó en Tarragona el comienzo de la tutela efectiva del subsuelo arqueológico y de la moderna arqueología urbana, los años transcurridos sin haberse obtenido soluciones efectivas muestra un ejemplo palpable de la dificultad por alcanzar acuerdos de consenso para los grandes problemas. Aprendimos al respecto que el recurso a los tribunales ante cualquier problema patrimonial genera un camino de lentitud insoportable a causa de la saturación de las salas procesales y de las sucesivas apelaciones y recursos que cualquiera de las partes puede plantear.

Los años 80/90. El Circo Romano

Pero también podemos contemplar en Tarragona la otra cara de la moneda con las actuaciones realizadas en el Circo Romano. Desde el siglo XVI, los tarraconenses eran conscientes que la Pl. de la Font y las casas colindantes se habían construido sobre las gradas y bóvedas del antiguo circo de época romana, el gran edificio público destinado a las carreras de carros. Cuando el visitante de Tarragona llega a la Pl. de la Font, donde está situado el Ayuntamiento, observa con curiosidad como la fachada meridional de la misma corresponde a estrechos edificios que presentan todos idénticas anchuras. Si el visitante asciende a los primeros pisos de alguno de estos inmuebles puede contemplar techos abovedados que evidencian cómo estas casas se han ido construyendo sobre los restos monumentales de un gran edificio anterior.

Situado extramuros de la nueva ciudad feudal del siglo XII y englobado dentro de la ciudad por la nueva muralla construida en el siglo XIV, el Circo Romano de Tarragona se encuentra en un estado excepcional de conservación (Dupré, Massó, Palanques, Verduchi 1987). Exteriormente, el edificio mediría 325 m. en la fachada meridional, con anchuras que oscilarían entre los 115 m. (*carceres*, al W) y los 100 m. (cabecera oriental). La pista tenía una dimensiones aproximadas de

290 m. de longitud total, por 67 m. de anchura. No poseemos datos de excavación para el *eurypus* central, pero podemos situar su longitud en torno a los 190 m.

El edificio se construyó utilizando un sistema de bóvedas paralelas de *opus caementicium*, adaptadas a la forma del graderío en todo el contorno del edificio. En el sector meridional, estas bóvedas conectaban con la ya citada fachada monumental de 325 m. de longitud, con aprox. 56 arcos de sillería de 7 m. de altura separados por falsas pilastras, de puerta a puerta de la ciudad. En el sector septentrional, las bóvedas se adosaban al gran muro de aterramiento de la plaza provincial, con un sistema de distribución más complejo. La pista estaba separada de las gradas por un podio de sillería de 3 m. de altura culminado en una barandilla. La sección completa del circo, documentada en el sector de la Pl. Sedassos, muestra una *imma cavea* de tres gradas seguida de un pasillo de circulación (*praecintio*), un muro vertical de separación y una *summa cavea* con cinco gradas que culmina en la plataforma plana superior. Las *carceres*, situadas bajo el actual Ayuntamiento, son la única parte del edificio que permanece inexplorada.

A su estudio y recuperación se han dedicado los principales esfuerzos patrimoniales en los últimos 20 años (Ruiz de Arbulo y Mar 2001). La revisión en 1982 del “Pla General d’ordenacio urbana de Tarragona” permitiría desarrollar dos planes especiales destinados a aportar los instrumentos jurídicos indispensables para amparar la tutela del Patrimonio Arqueológico. Se encargo en primer lugar el “Plan Especial del Centro histórico-Parte Alta” (DOGC 29-6-80), destinado al centro histórico de la ciudad, dirigido por Ll. Cantallops (arquitecto), P. Sada (historiadora del arte) y E. Terré (arqueóloga). En segundo lugar para la recuperación de la cabecera del Circo se decidió el “Plan Especial Pilatos” (DOGC 22-9-82) encargado por el Ayuntamiento de Tarragona al equipo formado por los arquitectos R. Aloguin y E. Martínez y los historiadores M. Ferrer y J.M. Recasens.

En 1981 el recién creado Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat encargó asimismo al arquitecto Salvador Tarragó el levantamiento cartográfico a escala 1:100 de todo el monumento, conservado en el interior de los inmuebles de este sector de la ciudad, en un área de aprox. 400 x 150 m (Tarragó 1993 a y 1993 b). Por primera vez se impulsaba en la ciudad desde la administración local un instrumento destinado a integrar el desarrollo urbano de todo un barrio y la recuperación del patrimonio arqueológico. Los primeros derribos de edificios realizados para sanear un centro histórico obsoleto, fueron seguidas de excavaciones arqueológicas extensivas para evaluar las secuencias constructivas, y estratigráficas. La puesta en marcha de estos planes urbanísticos proporcionó los primeros recursos legales para obligar a la realización de excavaciones arqueológicas antes de cualquier actividad de construcción, reformas o cambios de uso en los sectores urbanos catalogados. En los años siguientes diversas bóvedas del circo en distintos puntos del entorno de la Plaza de la Font pudieron ser así excavadas y los restos integrados en los nuevos usos (comercios, restaurantes, etc.).

En 1981 se creó el Servei Territorial d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya, dirigido por X. Dupré (1981-1986). Durante esta etapa se comenzaron a realizar las primeras intervenciones arqueológicas de larga duración por parte de equipos numerosos y de ellas se obtuvieron las primeras síntesis. El estudio arqueológico global sobre el circo, incluyendo el análisis historiográfico, fue publicado en 1989 por X. Dupré, J. Massó, Ll. Palanques y R. Verducci, a partir de las campañas de excavación de los años 80-86 en distintas partes del monumento, seguido años más tarde por el estudio completo de la Torre de la Audiencia, un edificio monumental romano y más tarde castillo medieval cuya rehabilitación para uso público conllevó por primera vez un trabajo global previo de excavación arqueológica y documentación exhaustiva cuyos resultados pudieron ser incorporados a la reforma del mismo (Dupré y Carreté 1993).

Hasta la formación de los SSTT d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya, la actividad arqueológica había sido siempre una actividad de investigación puntual en manos de las Universidades y los Museos. Con los SSTT nacía una nueva realidad administrativa, pero también un nuevo poder fáctico añadido a Universidades y Museos a la hora de investigar el patrimonio arqueológico. Al mismo tiempo se delimitaba una realidad laboral, hasta entonces inexistente, protagonizada por la denominada Arqueología de intervención o de urgencia: la actividad prioritaria de prospección, catálogo, seguimiento y excavación en aquellos yacimientos amenazados de destrucción por grandes obras públicas (pantanos, autopistas, gasoductos, etc.) o promociones privadas (como los parkings ligados a cualquier nuevo edificio urbano).

Durante estos años tuvo lugar también un importante cambio en el Museo Arqueológico Provincial. Su gestión fue traspasada en 1982 a la Generalitat para convertirse en el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT). En los primeros años, el MNAT actuó mediante un convenio con el Ayuntamiento compartiendo la gestión de todos los monumentos de titularidad pública, pero algunos años más tarde, en 1986, el Ayuntamiento se desligaría de este convenio pasando a administrar los monumentos de titularidad municipal constituyendo el nuevo Museu d'Història de Tarragona.

En ese mismo año 1986, el Ayuntamiento de Tarragona decidió poner en marcha un nuevo proyecto arqueológico amparado en el programa de "Escuelas Taller para la Rehabilitación del Patrimonio". Este programa, de ámbito estatal y sufragado con fondos del INEM, pretendía desarrollar proyectos arquitectónicos de restauración y rehabilitación que sirvieran al mismo tiempo como centros formativos destinados a jóvenes. Bajo la dirección de X. Dupré, se formó así el Taller Escola d'Arqueologia (TEd'A), que durante tres años desarrolló un amplio programa de investigación arqueológica y recuperación monumental en distintos puntos de la ciudad (Dupré 1989; 1992; 1994). Los trabajos del TEd'A en la cabecera del circo y en diversos locales de

la zona permitieron definir las principales características del monumento y su relación constructiva y urbanística con el Foro Provincial (TEd'A 1989; TEd'A 1989b).

Como entidad municipal, el TEd'A actuó en monumentos o intervenciones estrictamente municipales. De forma paralela, el Servei Territorial d'Arqueologia de la Generalitat realizaba o encargaba otras excavaciones urbanas que en parte fueron realizadas por colaboradores del Área de Arqueología del Colegio Universitario. Al mismo tiempo, todos los materiales encontrados en las excavaciones, una vez limpiados y clasificados, eran entregados al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, responsable de su custodia y conservación. No es difícil darse cuenta de que quedaba aun por resolver el problema central de la coordinación entre las administraciones con responsabilidad en la tutela.

En 1990, tras el final del TEd'A, el Ayuntamiento creó el CAUT, Centro de Arqueología Urbana de Tarragona, aprovechando las instalaciones de la Escuela Taller y dotándolo por convenio con la Generalitat y el INEM de un nuevo equipo de técnicos. Este centro acabó convirtiéndose en el núcleo de una nueva Escuela Taller dedicada específicamente a la restauración de la muralla romana. Desde 1996, los nuevos trabajos pasaron a coordinarse desde el Museu d'Historia de Tarragona con dos líneas diferentes de actuación:

– Continuación de la recuperación del monumento y su adecuación museográfica y urbanística en aquellos sectores del mismo que habían pasado ya a titularidad pública, a cargo de dos equipos dirigidos por los arquitectos A. Bruno y E. Roca (Mar, Roca y Abelló 1998). Estas intervenciones han dependido económicamente del Ayuntamiento de Tarragona ofertadas por concurso público entre las empresas de arqueología que operan en la ciudad. El concurso económico de importantes *sponsors* como Repsol (ahora REPSOL-YPF) y La Caixa ha sido esencial en todo el proceso de recuperación urbanística del monumento. Tan sólo las expropiaciones (y los litigios que plantean) han repre-

sentado un elevadísimo esfuerzo económico y una panorámica de actuaciones que necesariamente debe perfilarse a largo plazo.

– Control exhaustivo de los proyectos de reforma o nueva construcción en todos los inmuebles insertados en el monumento por parte del Servei d'Arqueologia de la Generalitat. En todos los casos se realizan obligatoriamente excavaciones, de nuevo a cargo de las empresas de Arqueología asumidas económicamente por los promotores privados y los proyectos de obra resultantes deben ser aprobados por la Comisió Territorial del Patrimoni Cultural de la Generalitat (*Construir damunt les restes* 1993).

El Circo de Tarraco, con toda su cabecera ya musealizada y nuevos sectores en proceso de musealización constituye hoy en día en monumento romano más visitado de Tarragona representando de forma excepcional la convivencia entre pasado y presente en una ciudad histórica.

Los años 90. El PERI 2 Jaume I / Tabacalera

Desde 1985, con la publicación de la ley del Patrimonio Histórico Español, la tutela del Patrimonio Histórico y en particular la gestión de las actividades arqueológicas se encuentran traspasadas a las Comunidades Autónomas. A pesar del importante volumen de leyes, reglamentos y normativas que se han ido generando en cada comunidad autónoma, la situación dista de considerarse resuelta (Alegre 1994; Querol y Martínez 1996; Fernández Aparicio 1999; Rodríguez Temiño 2004).

El principal cambio producido en los años 90 respecto a la etapa anterior ha consistido en la progresiva “privatización” de la actividad arqueológica. Las Administraciones Públicas se han limitado paulatinamente a gestionar la actividad arqueológica dejando su financiación en manos de los promotores y su realización en base a las denominadas empresas de Arqueología (Benet 1993). El promotor, sea público o privado, cuyo proyecto afecta a un área arqueológica contacta con una

empresa que se hace responsable de la intervención arqueológica desde el proyecto y presupuesto previos a la realización efectiva de los trabajos de campo (excavación, documentación y estudio de materiales) seguidos de un informe inmediato y posteriormente de una memoria científica completa (con un plazo legal de dos años). En todo este proceso la Administración Autonómica se limita a ejercer una actividad de control o llegado el caso asumiendo parte de los gastos, convirtiéndose posteriormente en la receptora de la documentación generada. Una documentación cuya publicación no ha sido prevista por las normativas. Por su parte los Museos aceptan llegado el momento la entrega -ingente- de los materiales pero sin presupuestos para garantizar su restauración o su correcto almacenamiento de cara a investigaciones posteriores. En último lugar, las Universidades permanece absolutamente al margen o bien intentan participar en el negocio creando o avalando sus propias empresas de arqueología. La investigación como tal, entendida como un proceso continuo y global de análisis de la nueva documentación generada, de control sobre la metodología de registro y de soporte científico a los trabajos en marcha ha dejado prácticamente de existir, al menos de una forma significativa.

En este sentido, los problemas actuales de la arqueología urbana en Tarragona no son diferentes de los que podemos reconocer en otras ciudades españolas (Mar y Ruiz de Arbulo 1999 b; Rodríguez Temiño 2004). La información arqueológica se recoge en función de la distribución de solares, con la consiguiente fragmentación de los datos. La noción de yacimiento unitario que debería tener una ciudad histórica, queda fragmentada en función de las necesidades del desarrollo urbano. La dinámica de excavación viene siempre dictada de formas exclusiva por los intereses del promotor y nunca por las necesidades científicas del yacimiento. Tan sólo en casos excepcionales se alcanza la fase de publicación de las excavaciones. En último término, el criterio imperante en la realización de las excavaciones son los presupuestos a la baja que en nada pueden ayudar a una documentación y registro exhaustivos.

Con este marco tan poco ilusionante, a lo largo de los años 90 la actividad arqueológica urbana, ligada al proceso de transformación urbanística de la ciudad, ha sido de una intensidad nunca conocida. Entre 1993 y 1999 se realizaron en Tarragona un total de 351 intervenciones arqueológicas, de las cuales 255 correspondieron a delimitaciones y excavaciones, 8 a prospecciones, 15 a adecuaciones y 4 a trabajos de documentación (Miró y Ten 2000). De todos estos trabajos tan sólo una ínfima parte han sido publicados. Una reunión científica fue convocada específicamente para tal fin en el año 1999 (*Tarraco 99*), pero sin que haya sido posible convertir esta iniciativa en una reunión periódica asumida por las distintas instituciones científicas.

Quisiéramos destacar ahora, como evidencia de los problemas que plantea esta nueva situación profesional e investigadora, las actuaciones arqueológicas realizadas en lo que era una de las principales áreas de reserva arqueológica de la ciudad: el sector portuario todavía no urbanizado, vecino al cauce del Francolí y a la necrópolis paleocristiana, convertido en 1989 en un Plan Especial de Reforma Interna (DOG 15-9-89) con actuaciones urbanísticas y constructoras iniciadas a partir de entonces y generalizadas desde el año 1995.

Una vez definida las líneas urbanísticas de este PERI y la trama viaria consecuente se delimitaron un total de 42 parcelas edificables, todas ellas gestionadas de forma independiente por sus respectivos promotores. Quiere ello decir que cada promotor elegía libremente en el mercado profesional la empresa de arqueología encargada de los trabajos previos de prospección y la posterior excavación de cada solar. La pugna feroz del mercado inmobiliario convirtió a las diferentes parcelas del PERI 2 en una especie de dramática lotería para los promotores en función de la presencia o ausencia de restos arqueológicos. Los restos arqueológicos presentes en esta zona fueron considerados por los promotores como una maldición asumida personalmente por cada promotor en su parcela y justificada únicamente por las perspectivas de pingüe negocio que ha caracterizado en los años 90 la actividad inmobiliaria en suelo urbano.

Las primeras contradicciones de este proceso no tardaron en producirse. Así un mausoleo romano cuyos restos se extendían en dos de las parcelas edificables fue excavado en dos momentos distintos por dos empresas de arqueología diferentes. Si en un solar no había restos significativos la intervención arqueológica se limitaba a la prospección previa y a los trabajos de seguimiento con un expediente rápido que dejaba paso al proyecto inmobiliario inmediato, pero si la presencia de restos era significativa comenzaba una lenta excavación que provocaba el pánico al promotor y arquitecto afectados respecto a sus perspectivas de rápido negocio. Algunos promotores decidieron abaratar costos utilizando el sistema de excavación limitada a las zapatas de los pilares previstos en la construcción generando un registro caótico sin que tal sistema pudiera beneficiar a sus intereses.

De cualquier forma no podemos culpar a los promotores de esta situación sino todo lo contrario. La presencia de restos arqueológicos en diversos solares fue asumida por cada proyecto creando criptas arqueológicas a costa de los parkings subterráneos que fueron a cambio ascendidos hasta las primeras plantas. Por su parte, los trabajos municipales de urbanización de las calles se acogieron a la cláusula de la no destrucción de los restos cubiertos por los nuevos asfaltados, limitándose por ello al seguimiento de cloacas e infraestructura de servicios.

Y acabado el proceso de investigación arqueológica, preservación de los restos bajo manto de arena, edificación, vaciado y venta de locales y pisos se llegó a la trágica paradoja final. El feliz propietario de un piso adquirido en una finca cuyo sótano albergaba una cripta arqueológica descubrió entonces que la Administración Autonómica no podía hacerse responsable del mantenimiento de los restos ¡por estar estos situados en una propiedad privada! El lector puede imaginarse el caos resultante. Cada nueva comunidad de vecinos ha tenido que hacer frente a unos bajos ocupados por criptas en estado de cierre y abandono. Humedades y plagas no han tardado en ir produciéndose provocando la incredulidad, el desconcierto y la indignación. Un vacío legal

fruto de una nueva situación no plasmada en las normativas que acredita de nuevo la falta de agilidad de las Administraciones.

Resulta fácil, acabado el proceso, reflexionar sobre los errores cometidos y los procedimientos a cambiar de forma radical. Estos podrían sintetizarse en los siguientes puntos:

– En un PERI afectado por la normativa arqueológica todos los trabajos a realizar deberían ser asumidos conjuntamente por todos los promotores como una carga global que repercutiera por igual en todas las parcelas (variable en función de las superficies respectivas) y no como cargas individuales e independientes para cada parcela.

– Debería existir un proyecto arqueológico conjunto, con una única planimetría arqueológica y una base de datos común donde ir situando los nuevos hallazgos. Con la normativa actual, cada empresa de arqueología posee únicamente su propia información y la conseguida por sus “competidores” no puede ser accesible públicamente hasta que se entreguen las memorias correspondientes ¡dos años después de realizarse los trabajos!

– Un proyecto previo y global de integración de los restos debería ser contemplado al menos desde sus perspectivas jurídica, normativa y de financiación. Los criterios a aplicar deben ser similares, tutelados por los técnicos de Museos e integrados en recorridos urbanos.

– No resulta de ningún modo justificable que la Administración Autonómica, la Administración Municipal, los Museos y la Universidad no hayan previsto ningún sistema de contactos más allá de la existencia de una Comisión de Patrimonio (Autonómica) que debe dar el visto bueno a los proyectos.

– Si en este estado de cosas las actuaciones arqueológicas se han realizado de forma correcta, ello ha sido únicamente por la capacitación y

responsabilidad personales asumidas de forma personal e independiente por cada uno de los diferentes directores de excavación (Adseries, Pociña, Remola 2000; Pociña y Remola 2001; *L'aigua a Tarraco* 2002.

– Un proceso en extremo difícil cuando la pulcritud del trabajo va en la línea contraria a los intereses del promotor que ha contratado los servicios de la empresa de arqueología. ¿Cómo podrá ésta evitar sus presiones?

A modo de reflexión

Como conclusión de este periplo no nos queda más remedio que desear una vuelta a los orígenes del proceso, al espíritu que a finales de los años 70 animaba en toda Europa Occidental las nuevas actuaciones sobre el patrimonio arqueológico: aquellos viejos conceptos de servicio público, de compromiso personal, divulgación mediante jornadas de puertas abiertas, búsqueda de nuevos métodos de registro y análisis, de autocritica y discusión permanentes. Estos conceptos, unidos a las dos grandes asignaturas pendientes que son la creación de cauces estables de diálogo entre las distintas Instituciones y una nueva definición del papel asignado a las Universidades podrían ir fijando el camino a seguir. Como profesor universitario de Arqueología sólo puedo añadir el grave problema planteado por la falta de excavaciones programadas que han sido durante generaciones la cantera indispensable para el aprendizaje de la profesión (Ruiz de Arbulo 1998).

Pero no es cierto que la situación global deba ser pesimista. Procesos como los vividos en Mérida tras la creación del *Consortio Mérida Ciudad Monumental*, responsable de la ejecución de los proyectos arqueológicos de la ciudad y al mismo tiempo divulgador científico de los resultados, la colaboración vivida en Córdoba (Vaquerizo dir. en prensa) o Lleida (Lafuente y Ruiz de Arbulo 1995) entre el Ayuntamiento y la Universidad para el desarrollo de una auténtica política municipal en Arqueología Urbana pueden señalarnos a todos iniciativas útiles con resultados tangibles.

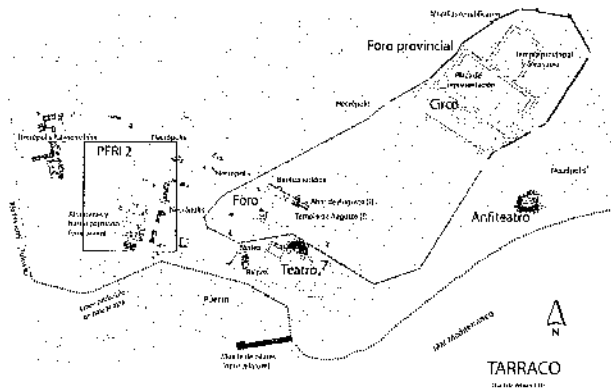


Fig. 1.- Planta arqueológica de los principales edificios de Tarraco superpuesta a la trama actual de la ciudad. Se observan las tres áreas tratadas en el texto: el teatro, el circo y el sector urbano del PERI 2.

Fig. 2.- Vista parcial del Teatro Romano a fines de los años 70.

Se aprecia en primer término la estructura semicircular de la *orchestra* con las primeras gradas, los cimientos del *proscenium* o escenario con los agujeros para los mástiles del telón y de la fachada escénica trasera. Detrás de los restos se aprecian también los grandes depósitos industriales responsables de la destrucción de toda la *cavea* teatral durante los años 50 y 60.

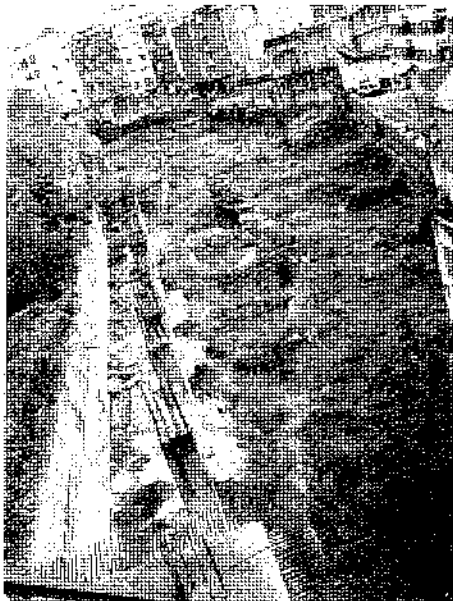


Fig. 3.- Vista actual (2003) del solar donde se sitúan los restos del teatro romano y del sector monumental anexo. La lentitud del proceso judicial por los sucesivos recursos y apelaciones ha impedido las actuaciones públicas sobre el conjunto. Las limpiezas periódicas se revelan del todo inútiles.

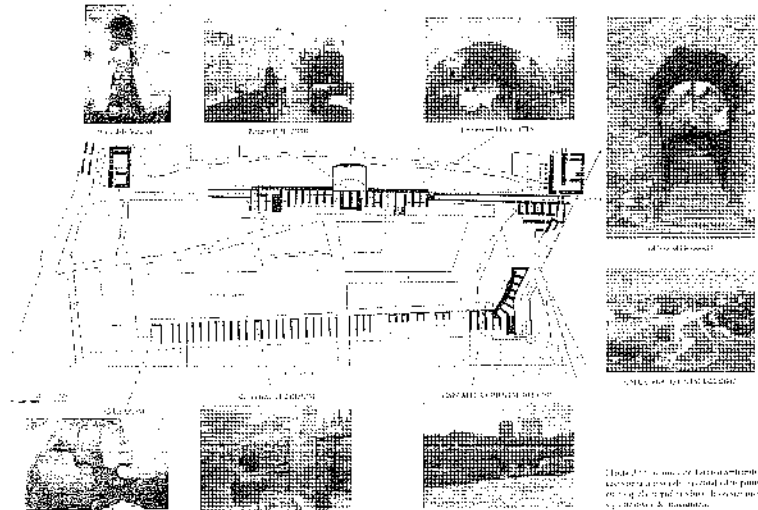


Fig. 4.- Planta del Circo Romano con algunas de sus partes ya musealizadas para la visita, a la vista en el interior de locales comerciales o todavía en proceso de excavación. (de Tarraco. *Gula Arqueològica* 1999, 88-89).

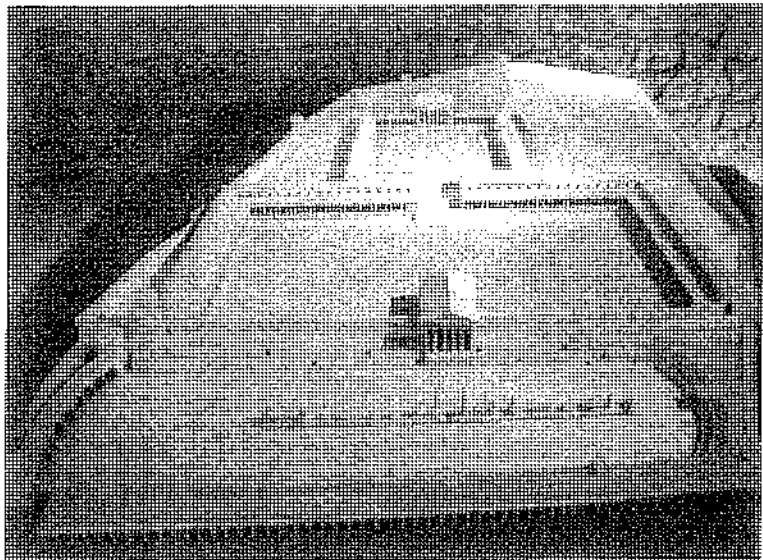


Fig. 5.- Maqueta del denominado Foro Provincial de Tarraco según la propuesta de restitución de R. Mar expuesta en el Museu d'Història de Tarragona. El Circo formaba parte como edificio de espectáculos de este enorme conjunto arquitectónico compuesto por un templo superior y una gran plaza de ceremonias.

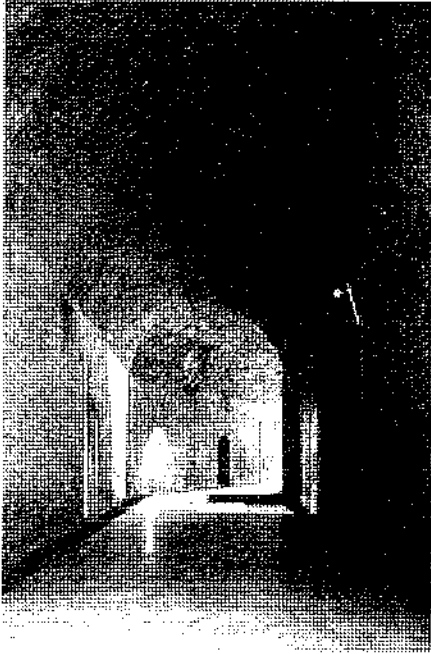


Fig. 6.- Vista de una de las bóvedas del Circo ya excavada y musealizada.



Fig. 7.- Detalle de la musealización en la planta baja de la Torre del Pretorio con nuevo sistema de escaleras, forjados y ascensor de paredes transparentes.



Fig. 8.- Vista de uno de los edificios de viviendas del PERI 2 con cripta arqueológica en el subterráneo y parking trasladado a la primera planta. En espera de encontrar una solución legal que permita la visita de los restos, la cripta arqueológica permanece cerrada y sin ningún tipo de tratamiento. Esta situación se repite en diversos bloques del mismo barrio.

Bibliografia

- Adseries, M., Pociña, C., Remola, J. A. 2000: "L'habitat suburbà poruàri de l'antiga Tarraco. Excavacions al sector afectat pel PERI 2", Ruiz de Arbulo, J. (ed.), *Tarraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana* (Tarragona 1999), Tarragona, 137-154.
- Aigua a Tarraco* 2002: AAVV, "L'Aigua a la colònia Tarraco", *Empuries*, 53, 29-65.
- Alegre, J. M. 1994: *Evolució i règim jurídic del patrimoni històric*, Madrid.
- Construir damunt les restes* 1993: AAVV, *Construir damunt les Restes. Darreres propostes i intervencions a la Part Alta*, Catàleg de l'exposició (Tarragona 1993), Tarragona.
- Berges, M. 1982: "l'ècetro Romano de Tarragona", *Actas del Simposio "El Teatro en la Hispania Romana"* (Mèrida 1980), Badajoz, 115-137.
- Cortes, R. y Gabriel, R. 1986: *Tarraco. Recull de dades arqueològiques*, RSAT, Barcelona.
- Dossier Tàrraco* 2002: Mar, R., Masso, J., Ruiz de Arbulo, J., Riu-Barrera, E. "Dossier Tàrraco", *L'Avenç. Revista d'història i Cultura*, 269, maig del 2002, Barcelona, 19-53.
- Dupré, X. 1989: "TED'A, a new approach to the rescue excavation of urban sites", *Archeology and society* (Estocolmo 1988), ICAHM Report, 1, 205-212.
- 1992: "El Taller Escola d'Arqueologia de Tarragona", en *1 Jornades sobre la situació professional en l'Arqueologia* (Barcelona 1987), Barcelona, 201-207.
- 1994: "Organizzazione dell'Archeologia in ambito urbano: il Taller Escola d'Arqueologia (TED'A) in Tarragona (Spagna)", *Ocnus. Quaderni dalla Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 2, Bologna, 53-65.
- Dupré, X. y Carreté, J.M. 1993, *La «Antiga Audiència». Un acceso al foro provincial de Tarraco*, *Excavaciones Arqueológicas en España*, 165, Madrid.

- Dupré, X., Massó, J., Palanques, Ll., Verducci, P. 1988: *El Circ Romà de Tarragona I. Les Voltes de S. Ermenegild*, Barcelona.
- Fernández Aparicio, J.M. 1999: “Delitos contra el patrimonio histórico”, *Iuris. Actualidad y práctica del Derecho*, 31, sept. 99, 46-54.
- Ferrer, M. A., Dasca, A y Rovira, J. 1994: *CL Anys de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense. Una aproximació a la seva història (1844-1994)*, Tarragona.
- Hauschild, Th. 1983: *Arquitectura Romana de Tarragona*, Tarragona.
- Koppel, E. 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- Lafuente, A. y Ruiz de Arbulo, J. 1995: “Arqueología urbana y registro informático en Lérida. La colaboración entre instituciones como apuesta de futuro”, *Revista de Arqueología*, 171, julio de 1995, Madrid, 6-11.
- Mar, R., Roca, E., Abelló, A., 1999: “La recuperación del circo romano de Tarragona”, *Loggia. Arquitectura y restauración*, 6, Valencia, 70-79.
- Mar, R., Roca, M., Ruiz de Arbulo, J. 1993: “El Teatro Romano de Tarragona, un problema pendiente”, *Teatros Romanos de Hispania* (Cartagena 1993), Murcia, 11-23.
- Mar, R. y Ruiz de Arbulo, J. 1999a: “Veinte años de Arqueología Urbana en Tarragona”, *XXV Congreso Nacional de Arqueología* (Valencia 1999), Valencia, 240-248.
- 1999b: “Arqueología i planificació urbana a Tarragona. Tradició historiogràfica i realitat actual”, *Recuperar la Memoria Urbana. L'Arqueologia en la rehabilitació de les ciutats històriques* (Tarragona 1997), *Documents d'Arqueologia Classica*, 2, Tarragona, 131-157.
- Massó, J. 1998: “Tàrraco: quatre-cents anys de recerca arqueològica”, *Tarraco. Els monuments romans de Tarragona*, Tarragona.
- Miró, M. 1997: “Arqueología urbana en Tarragona. Problemas de investigación y gestión del patrimonio arqueológico”, en *Ciudades modernas superpuestas a las antiguas. Diez años de investigación* (Mérida 1996), Mérida, 71-96.
- Miró, M. y TEN, R. 2000: “Intervencions arqueològiques a la ciutat de Taragona 1993-1999”. Un balanç, Ruiz de Arbulo, J. (ed.),

- Tarraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana* (Tarragona 1999), tarragona, 9-11.
- Pociña, C., Remola, J.A. 2001: "Nuevas aportaciones al conocimiento del puerto de Tarraco", *Saguntum*, 33, 85-96.
- Querol, M. A. y Martínez, B. 1996: *La gestión del Patrimonio Arqueológico en España*, Alianza Univ., Madrid.
- Rit. Alföldy, G. 1975, *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlín.
- Rodríguez Temiño, I. 2004: *Arqueología Urbana en España*, Ed. Aricl Patrimonio, Barcelona.
- Ruiz de Arbulo, J. 1998: "El Patrimonio Arqueológico y la enseñanza universitaria", Iglesias, J. M. (ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico (Reinosa 1997)*, Santander, 85-98.
- Ruiz de Arbulo, J. y Mar, R. 2001: "El Circo de Tarraco. Un monumento provincial", *El Circo en la Hispania Romana* (Mérida 2001), 144-154.
- Sada, P. y Masso, J. 1997: "El Museo Arqueológico de Tarragona: un siglo y medio de Historia", en Mora, G. y Diaz-Andreu, M. (eds.): *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*, (Madrid 1995), Málaga, 149-162.
- Sada, P. y Remolà, J.A. 2003: *El Renaixement de Tarraco 1563. Lluís Pons d'icart i Anton Van der Wyngaerde*, Catal. Expos., MNAT, Tarragona.
- Schlunk, H. + (Arbeiter, Ed.) 1988: *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Maguncia.
- Simon, J. L. 1995: "Legislación actual del patrimonio arqueológico", *Actes de les Jornades d'Arqueologia* (Alfas del Pi 1994), Valencia, 329-345.
- Tàrraco. Guia Arqueològica 2000*: Aquilue, X., Dupré, X., Masso, J., Ruiz de Arbulo, J., *Tàrraco. Gúias del Museu d'Arqueologia de Catalunya*, ed. castellana, Ed. El Mèdol, Tarragona.
- Tarraco 99*: Ruiz de Arbulo, J. (ed.), *Tarraco 99. Arqueologia d'una capital provincial romana* (Tarragona 1999), Tarragona.

- Tarragó, S. 1993 a: "A la recerca d'una identitat perduda: el circ romà de Tarraco", Mar, R. (ed.), *Els monuments provincials de Tarraco, Documents d'Arqueologia Classica*, 1, URV, Tarragona, 269-296.
- 1993b: Láms. 12 a 21. Plantas y secciones de las estructuras del circo, Mar, R. *Perspectives de Tarraco. La reconstrucció dels monuments de la capital provincial*, Tarragona.
- TEd'A / Taller Escola d'Arqueologia 1989 a, "El Foro Provincial de Tàrraco. Un complejo arquitectónico de época flavia", *Archivo Español de Arqueología*, 62, Madrid, 141-191.
- 1989 b, *Un abocador del segle V d.C. en el Fòrum Provincial de Tàrraco*, Tarragona.
- 1990: *Taller Escola d'Arqueologia 1987-1990*, Tarragona.
- Vaquerizo, D. (dir.) en prensa: *Cuartas Jornadas Cordobesas de Arqueología Andaluza* (Córdoba 2003), *Anales de Arqueología Cordobesa*, 15.

Arqueología y Proyecto de Arquitectura

Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Profesor Titular del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid

CUANDO nos acercamos a la Acrópolis de Atenas para disfrutar de sus monumentos no somos excesivamente conscientes de las operaciones realizadas sobre los diferentes elementos que la configuran, pues están intencionadamente realizadas de tal modo que nuestra percepción de los mismos se centre en la comprensión de un legado arquitectónico perteneciente a un pasado muy remoto y que manifiesta en su configuración formal el paso de ese tiempo como si llegara a nuestros días con los restos materiales suficientes como para que aún podamos comprenderlo en su totalidad, reconstruyendo en nuestra mente la imagen original perdida. Nada más lejos de la realidad, esa imagen que a nosotros se nos antoja fruto de un devenir temporal, que paulatinamente ha eliminado fragmentos de su estado prístino no deja de ser una imagen buscada, concebida por aquellas personas que a lo largo de la corta historia de la restauración de monumentos han decidido congelar una situación formal, lo suficientemente completa como para que sea comprensible, y lo suficientemente escasa para que no sea falsa. Este equilibrio entre lo posible y lo probable, lo cierto y lo inventado, o si preferimos lo documentado y lo descado, constituye uno de los ejercicios de más riesgo en el mundo de la restauración de patrimonio arquitectónico y se acrecienta sobremanera en el terreno del legado arqueológico, pues desaparecen en la mayoría de los casos las posibilidades de justificar una reutilización del monumento y, por otro lado, nos encontramos ante restos incompletos que impiden ser interpretados en su totalidad. Manolis Korres responsable de la restauración de Partenón de Atenas, justifica su intervención después de unos intensos trabajos de documentación e interpretación del monumento que han permitido, antes que nada comprenderlo, entender su valor como documento material no solo de su pasado griego más característico,

sino de sus sucesivas fases de utilización en épocas más recientes, sus errores en la interpretación, etc. La propuesta de intervención, es fruto de una reflexión realizada a partir de un conocimiento intenso del edificio, y sólo así es posible establecer los criterios para su conservación. Esta idea asumida de estudio previo a la restauración, se suele realizar de forma independiente, es decir unos estudian e interpretan y otros restauran. El modelo que propone Korres es precisamente entender el trabajo de restauración desde el principio iniciándolo en los trabajos de documentación, integrando las metodologías de conocimiento dentro de un mismo proceso, sin establecer límite entre lo que forma parte del estudio y lo que constituye intervención pues, en definitiva, todo forma parte del mismo proceso de Restauración¹.

Pero el monumento no solo se encuentra sometido a un problema de conservación e interpretación, también cumple una función social, cultural, o si queremos turística, y la sociedad demanda la posibilidad de poder acceder al monumento, disfrutar de su presencia, y en definitiva, sentirse parte de la historia, al comprobar en directo, la existencia de los restos de pasado y sentir su particular evocación, del original.

Para ello se hace necesario, una serie de intervenciones que acompañen al monumento y soporten el uso y el desgaste que supone el disfrute general del mismo. El problema radica en que estas intervenciones no resultan inocuas, tienen una presencia material importante y necesitan de ser concebidas como parte del proceso de protección del patrimonio, puesto que una vez realizadas formarán un único complejo arquitectónico. No creo que exista una receta general, aparte de la ya comúnmente aceptada reversibilidad de la intervención nueva, pues la bondad de la solución suele estar garantizada por la sensibilidad y el talento, entiendo que el sentido común forma parte de estas cualidades, de los diferentes participantes en el proceso. Quizá uno de los

1. Richard Economakis, *Acropolis restoration: the CCAM interventions*, Londres, Academy, 1994.

ejemplos mas significativos que ilustran esta actitud, sea también, las intervenciones que el célebre arquitecto griego Dimitris Pikionis, ya en los años 50, hizo en el entorno de la Acrópolis de Atenas y la subida al monte Philopappou². En ellas Pikionis, realiza un ejercicio de alta sensibilidad al construir el soporte de los recorridos, mediante unas composiciones de restos materiales, dispuestas de tal modo que por un lado están haciendo referencia a la cultura contemporánea especialmente a la plástica de pintores como P. Klee o Kandinsky, y por otro fijan mediante una evocación formal el paso del tiempo como acompañamiento necesario para el monumento al que sirven. A pesar de que esta disposición parece aleatoria, resulta estar perfectamente concebida para conducir la mirada del espectador hacia la Acrópolis.

La conciencia del pasado histórico, característica singular del ser humano, se manifiesta cada vez más en nuestra cultura, produciéndose una demanda importante de información que satisfaga nuestra necesidad de conocimiento. La información que, a modo de palimpsesto, se encuentra, dispersa por el territorio, no puede ser leída más que por aquellos especialistas que, mediante técnicas concretas, pueden interpretar las huellas que la civilización ha ido dejando sobre nuestro entorno, quedando el resto de la sociedad sin posibilidad de satisfacer dicha demanda de conocimiento cada vez más solicitada. Por esta razón se hace necesario proceder a la realización de un conjunto de intervenciones sobre nuestro patrimonio arqueológico que permitan, además de preservar dicha información, hacerla comprensible al resto de los ciudadanos. Esto es lo que comúnmente solemos denominar la puesta en valor del yacimiento arqueológico, cuyo objetivo principal consiste en transmitir a los diferentes sectores de la sociedad los resultados de la investigación que lentamente se viene realizando sobre el yacimiento.

Los trabajos, aquí presentados, forman parte de un conjunto de intervenciones relacionadas con la puesta en valor de “lugares” con alta

2. Alberto Ferlenga, *Pikionis: 1887 - 1968*, traducción de Monica Centanni, fotografías de Daniele De Lonti, Milán. Electa, 1999.

intensidad histórica, caracterizados por la presencia de incompletos fragmentos del pasado que necesitan de una intervención arquitectónica para ser comprensibles por aquellos ciudadanos que dedican una parte de su tiempo en enriquecer el conocimiento sobre su pasado, y que afortunadamente cada vez constituye un grupo más numeroso.

Que duda cabe que cualquier actuación material, por muy mínima que ésta sea, supone una transformación espacial, por lo que dicha actuación constituye arquitectura en su sentido más literal.

Arquitectura cuya función no sólo consiste en proteger o albergar las trazas del pasado, sino que los hace comprensibles, los dota de contenido o, como en el último caso que explicaremos, los resitúa sobre un territorio que debido al paso del tiempo había borrado completamente acontecimientos históricos muy presentes en la memoria colectiva.

Los tres casos que explicaremos a continuación, dan respuesta a situaciones diversas, pero poseen una intencionalidad común, cual es, la de servir de puente entre los datos que sirven para recomponer la historia y los legítimos herederos de la misma, a través del único elemento común a ambos: el lugar donde ésta se desarrolla³.

Protección y acondicionamiento para la visita de la Villa Romana de Baños de Valdearados.

La intervención consiste en la realización de unas protecciones que permitieran reinstalar los mosaicos de una villa romana tardoimperial, que habían sido arrancados en el momento de la excavación de la misma. La administración autonómica, decidió volver a colocar en el lugar original los mosaicos una vez restaurados, por lo que el proyecto que se realizó tenía que cumplir varios requisitos: Por un lado reducir las agresiones propias del clima, que en esta zona se presenta con una

3. Autores: Josefina González Cubero, Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, Universidad de Valladolid.

duresa importante, por otro permitir al visitante el acceso cercano a una de las piezas musivas más importantes de la provincia y por último, algo que a nosotros nos parecía fundamental, integrar en el paisaje un edificio que por sus dimensiones podía resultar de gran impacto visual.

La intervención que finalmente se construyó, fue compuesta por un conjunto de pabellones de reducidas dimensiones y de pequeña escala que albergaban cada sala donde se encontraban pavimentos musivos. De este modo se establecía un sistema ampliable, puesto que se era consciente de la existencia de gran parte de la villa, aún sin excavar y con la posibilidad de estar pavimentada con más mosaicos.

Los pabellones se construyeron en madera talanizada, tanto en su estructura como en sus cerramientos. Estos estaban formados por listones de madera que permitían la circulación del aire e incluso una visión del interior en los momentos que el recinto se encontraba cerrado. Se conseguía, de esta forma, un microclima más suave en invierno y más fresco en verano, eliminando la destructiva acción del agua al cubrirse las salas mediante unos grandes planos inclinados. La imagen que generaba la construcción de madera, tanto en su condición material como en sus soluciones constructivas unida a la pequeña escala de los pabellones garantizaba la integración en el entorno rural, bastante bien conservado.

Adecuación del yacimiento arqueológico de la Ciudad Romana de Clunia.

El proyecto presentado desarrolla las intervenciones necesarias para adecuar el yacimiento de Clunia tanto para la visita turístico-cultural como para facilitar las tareas de investigación, y, por otra parte, a consolidar la imagen de un yacimiento que a pesar de su importancia no quedaba reflejado en la memoria histórica de la sociedad en la que estaba inmerso. Estas actuaciones forman parte del desarrollo de un Plan Director, encargado por la Junta de Castilla y León, y promovidas en su mayoría por la Diputación Provincial de Burgos, actual propietaria

del yacimiento y responsable de su gestión. Las intervenciones realizadas hasta el momento, se centran en dos áreas concretas: por un lado, la creación de una zona de recepción de visitantes, situada en la entrada general al yacimiento, junto a la Casa de Investigadores con un nuevo laboratorio de clasificación de materiales arqueológicos, y por otro, la ordenación y adecuación de la zona central del yacimiento, en la parte más alta del cerro.

En el acceso al yacimiento se sitúa el área de investigación y la zona de recepción de visitantes. Se configura una puerta al recinto protegido, mediante un muro de piedra realizado con material de procedencia antigua rescatado de las escombreras de la zona. Sobre él una gran inscripción con el nombre de la ciudad. El nuevo edificio de investigación pretende iniciar la recomposición de un alzado construido de la ladera del cerro donde se sitúa el yacimiento, englobando la antigua residencia entre él y el futuro pabellón expositivo. Se construye a modo de gran cofre cerrado donde se protegen los materiales exhumados, con una pretendida simplicidad de forma geométrica que contrasta con el perfil natural del cerro.

El Pabellón-Aula Arqueológica se plantea como una construcción singular, ya que no pretende ser realmente un edificio, sino que se configura como una estructura arquitectónica organizada mediante un espacio abierto y tres estancias cerradas, todo ello bajo una única cubierta común. La parte abierta, planteada como una continuación del paseo exterior del aparcamiento, se denomina la “Calle Interior”, y se destina a la realización de exposiciones de materiales arqueológicos o de reproducciones al aire libre. La “Calle Interior” se abre hacia el paisaje en dos puntos concretos, incorporándolo a la escena interior mediante sendos mecanismos diferentes que pretenden aportar una fuerte carga poética y emocional al pabellón. El programa y el funcionamiento que se plantea, en un principio, para este singular pabellón pretende conseguir una total integración formal y ambiental con el paisaje y el lugar arqueológico.

El conjunto arquitectónico descrito pretende ser, por un lado, funcional, y al mismo tiempo extremadamente conceptual. En primer lugar hemos de decir que todo el sistema se configura como una analogía topográfica, que tiene como referencia el perfil del cerro del yacimiento, que se sitúa inmediatamente detrás; así la cornisa-plataforma se remata en la roca-pabellón, estableciéndose un diálogo entre la imagen natural y la artificial. El pabellón pretende ser, efectivamente, la roca de hormigón que emerge del plano horizontal, perfilado y definido por la plataforma, con sus entrantes y salientes. De esta manera se niega doblemente la condición de edificio y se constituye una firme alegoría de paisaje arquitectónico.

Por otro lado, el pabellón en si mismo contiene otra suerte de metáforas, haciendo alusión a los conceptos de “abierto” y “cerrado”, tan básicos en cualquier concepción arquitectónica y tan interesantes y sugerentes en el desarrollo de la cultura doméstica romana. La “Calle Interior” –un auténtico “palimpsesto” de conceptos– representa la esencia misma de la calle romana, con sus fachadas planas y severas que delimitan y ocultan la riqueza interior de las casas, y un intenso plano horizontal, el suelo, rico en matices, poblado de texturas, un plano rotundo, plástico y sensual al mismo tiempo, un plano que obliga al espectador a detenerse, a recorrer con la vista, incluso con las manos, las formas de las losas, las juntas, los elementos encastrados, como si se tratase de un intento por conjurar un orden cósmico, puesto al servicio tanto del distraído visitante como del culto investigador. La piedra, el mármol, el hormigón, la madera, todos los materiales puestos al servicio de esta deseada intensidad espacial. El agua, en forma de lámina del pequeño estanque evoca la tan necesaria presencia de estos sistemas en el interior de las casas, la recogida de agua de lluvia, incluso la vida, girando alrededor del agua. El gran hueco abierto enmarca un paisaje real, pero hace alusión a una tradición doméstica romana de singular relevancia, el uso de los “topia”, pinturas murales que representaban escenas de jardín o escenas naturales, algunas veces, como sucedía en Pompeya, relativas a la cultura egipcia. En el pabellón no se finge un

paisaje, sino que se enmarca el paisaje real, convirtiéndolo en una escena que, en un alarde de tintes surrealistas, pretende parecer irreal, pintada. Al mismo tiempo, las dos direcciones de la “Calle Interior” se lanzan hacia el paisaje, sobrepasando los propios límites físicos de la arquitectura, como, sin duda, sucedería con las Líneas de las calles de la propia ciudad de Clunia, trazadas en lo más alto de un cerro, pero ordenando algo más que el plano de la ciudad, estableciendo un orden en el paisaje, un orden cuya memoria perdura en el tiempo a través de los restos del yacimiento.

En un punto intermedio entre la zona de acceso y la parte alta del yacimiento se encuentra el Teatro de la Ciudad, una excelente construcción del Siglo I y uno de los teatros más grandes de la Península Ibérica. La actuación que se realiza va encaminada a potenciar el valor evocador del espacio del teatro recuperando de forma sutil la forma del mismo mediante la formalización de la cávea inferior rematada en el semicírculo que forma la orchestra. Además se conduce mediante un paseo al visitante al punto donde el teatro se puede percibir en sus dimensiones reales al reconstruirse visualmente todo el espacio del mismo.

En la parte alta del yacimiento se lleva a cabo una tarea que permite por un lado mejorar la imagen del conjunto y por otra facilitar la visita y dotarla de una mayor interés. En la zona de llegada se construye un nuevo pabellón de guardas y guías, que enmarca, junto con un muro y un banco, el camino que señala el inicio de la visita y el acto de adentrarse no sólo en un recinto arqueológico, sino en un fragmento de la memoria. Esta nueva zona es el corazón de un sistema geométrico que pretende organizar la parte excavada del yacimiento. Realizada mediante estacas clavadas en el terreno, cumple una doble función, por un lado permitir la articulación de diferentes secuencias de recorridos de los visitantes por el yacimiento, y por otro evocar, en cierta medida, en la mente del espectador el trazado regular original de la ciudad; no se pretende con esto realizar una hipótesis de reconstruc-

ción, sino el establecimiento de un sistema que relacione visual y espacialmente los diferentes edificios, que ahora aparecen inconexos, entre sí. En determinados puntos singulares se realizan pequeños montículos que permiten una visión aérea de aquellos elementos del yacimiento cuya planta posee una calidad arquitectónica relevante para hacer comprender al visitante aspectos de la arquitectura antigua de difícil comprensión en el plano inferior.

Como complemento de los sistemas descritos se implanta un sistema completo de señalizaciones que ayuden a la realización de los recorridos más pormenorizados, así como aportar la información necesaria para el conocimiento y disfrute de cada una de las partes del yacimiento. En el triángulo definido por la Basílica y la Casa de Taracena se crea un espacio singular, un punto de encuentro, a modo de Aula al aire libre, con una serie de bancos, y un pequeño estrado. Llamamos a este espacio "Academia", como pequeño homenaje a uno de los más grandes creadores de la cultura arquitectónica romana, el emperador Adriano, quien, en su famosa villa de Tívoli, quiso recrear la academia ateniense.

Las señales, realizadas de acuerdo con el modelo de la Junta de Castilla y León, incorporan en su interior los aspectos gráficos que se desarrollan en un manual de imagen identificativa que encargado por la Diputación Provincial de Burgos, describe la realización de los productos relacionados con la gestión, difusión y promoción del yacimiento, desde el logotipo que lo identifica hasta los productos de promoción pasando por los billetes de entrada o los trípticos informativos.

Desarrollo del Plan Director El Cid en Vivar y Camino del Destierro

El Plan Director realizado en 1997 por encargo de la Diputación Provincial de Burgos, tenía como objetivo primordial la definición de un sistema estructural teórico-práctico que sirviera como marco para un conjunto de actuaciones encaminadas a la consolidación de un

recorrido de carácter turístico-cultural denominado “Camino del Destierro”, que partiendo de la población de Vivar del Cid llegase al Monasterio de San Pedro Cardeña, después de recorrer unos 25 kilómetros –pasando por los núcleos urbanos de Quintanilla-Vivar, Burgos y Cortes–, evocando, con un fuerte contenido poético, la primera parte del destierro de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, tal y como queda recogida en el Cantar de Mío Cid, célebre y fundamental pieza de la literatura medieval española.

De este modo se pretende establecer sobre un recorrido físico –paisajístico y urbano– una superposición de otros “recorridos” singulares –históricos, literarios, culturales, etc.– que ofrezcan al caminante una lectura rica e intensa tanto de la figura del Cid y de su éxodo hacia el destierro como de su significación en la configuración de una civilización y una cultura. Esta lectura múltiple discurre a lo largo de una estructura semejante al pentagrama musical que tiene como soporte al paisaje. De esta manera, el caminante moderno podrá realizar al mismo tiempo un paseo por un paisaje real y un viaje intemporal, cargado de un lirismo épico, a través de la memoria de una cultura representada en la figura de un personaje, el Cid.

Las intervenciones paisajísticas son las encargadas de crear el marco de desarrollo del Camino, recuperando o intensificando parajes, dotándolos de los medios necesarios para posibilitar el recorrido a pie, en bicicleta o a caballo (compatible con el mantenimiento de los actuales usos agrícolas), y creando áreas destinadas al descanso y recreo del caminante. Además se plantea como objetivo prioritario la recuperación integral de la una antigua Cañada Real, por la cual se desarrolla una parte muy importante del Camino, desde las inmediaciones de la ciudad de Burgos hasta el Monasterio de San Pedro Cardeña. La cañada, vía dedicada en otros tiempos a la trashumancia de ganado y hoy en desuso e invadida en gran parte por tierras de cultivo, tiene un gran potencial que se pretende desarrollar al máximo, para convertirla en una vía singular de gran interés para el caminante.

A lo largo del Camino del Destierro se organizan tres tipos diferentes de alusiones al Cid, a través de una serie de hitos que crean líneas argumentales que van jalando el recorrido: 1. Hitos del Cantar, 2. Hitos del Cid, 3. Hitos de la Época. De las tres series la más significativa, e imprescindible para dotar de sentido pleno al Camino del Destierro, es la de los Hitos del Cantar, mientras que las otras dos son complementarias.

Uno de los principales objetivos del Plan Director es la presencia e inclusión del Cantar de Mio Cid en el itinerario del Camino del Destierro de una manera directa y eficaz. Por esta razón a lo largo de todo el recorrido se distribuyen en los lugares más adecuados fragmentos extraídos del Cantar, seleccionados cuidadosamente atendiendo en primer lugar a las alusiones a lugares reconocibles, otros fragmentos se seleccionan por su referencia a personajes claves de la primera parte del destierro; el resto de los fragmentos sitúan una acción o un contexto temporal. Grabados sobre un soporte de piedra caliza de Silos, de color y tono similar al del manuscrito del Cantar; la reproducción de los textos es un facsímil del texto original; debajo de cada texto original aparece en una tipografía actual la transcripción. De esta manera se pretende no sólo una mera utilización de los textos del Cantar, sino transformar directamente los párrafos del Cantar en Hitos del Camino del Destierro (verdaderos facsímiles en piedra), un total de 31 piezas que generen una imagen muy reconocible para el caminante, y que por sí sola sirva para articular y dar carácter y significación al Camino del Destierro.

Durante los últimos tiempos se han desarrollado en diferentes países experiencias de puesta en valor de los sistemas de paisaje, entendiéndose que por un lado se atiende a valores culturales y por otro a valores turísticos. El “turismo de paisaje” se plantea de manera cada vez más evidente como complementario a los turismos de ocio y culturales existentes. Cuando el paisaje se manifiesta en todo su esplendor, sin trabas ni alteraciones, no es necesario llevar a cabo ninguna operación,

pero la cosa cambia sustancialmente cuando no es así. Cuando el paisaje tiene un cierto punto de degradación se hace necesaria la intervención del hombre para devolverle parte de su significación, en la medida de lo posible, y ponerlo en valor. Hemos de establecer dos niveles de lectura del paisaje: uno actual y otro histórico. El paisaje del ámbito del Camino del Destierro ha sufrido grandes transformaciones a lo largo del tiempo, especialmente en los últimos años, con la alteración, el abandono o la desaparición de cultivos, caminos y vías pecuarias —cañadas, cordeles, veredas y coladas—, la introducción de vías del ferrocarril, carreteras, autovías y autopistas, tendidos eléctricos y de teléfonos, la construcción indiscriminada y sin criterio, en algunos casos, en los bordes de los núcleos urbanos, la desecación de arroyos y fuentes, etc. Por todo ello se hace necesaria una doble tarea: la recuperación y puesta en valor de los elementos existentes y por otro lado el intento de proporcionar al caminante, mediante diferentes recursos, una cierta visión simulada de lo que pudo haber sido dicho paisaje en tiempos del Cid.

De esta forma se pretende, en la medida de lo posible, sugerir una visión novedosa del paisaje que permita al caminante evocar la estructura antigua del mismo.

Para ello se plantean una serie de intervenciones a lo largo del Camino, en puntos muy precisos, elegidos por sus valores naturales, por sus vistas, etc. De todos ellos se han realizado ya varias intervenciones como miradores, áreas de descanso, fuentes etc.

Un apartado especial del Plan Director es el configurado por las intervenciones a realizar en Vivar del Cid y en el Monasterio de San Pedro Cardeña, como lugares singulares que marcan el inicio y el fin del Camino del Destierro.

En Vivar del Cid se plantea un tratamiento de todo el recorrido del Camino por el casco urbano, realizando una nueva pavimentación

mediante granito y hormigón, más adecuada al carácter que se persigue, así como tratamiento de los bordes, con ajardinamiento de los mismos, puesta en valor de algunos edificios emblemáticos, como el llamado Molino del Cid, el Convento de Santa Clara –donde estuvo el manuscrito del Cantar durante un tiempo– o la iglesia parroquial. Así mismo se realiza un nuevo monumento al Cid, situado en el interior de un micropaisaje de agua, piedra y vegetación, proponiendo la construcción de un Museo del Cid –cuyos contenidos harán referencia a la figura del Cid, a la época, al Cantar y al propio Camino del Destierro– y la creación de un Aula destinada a conferencias, cursos, conciertos, etc.

A lo largo del recorrido, además de los correspondientes hitos y tratamiento de los caminos se van disponiendo de elementos referenciales al Cid, sometiéndoles a contrastes con el paisaje con el objeto de introducir percepciones contemporáneas del territorio, cercanas a las experiencias artísticas actuales. Tal es el caso de la firma del Cid, sobre la ladera del recorrido, reproducida a escala gigante y realizada en acero cortén.

La singularidad del Monasterio de San Pedro Cardaña se enfatiza desde el final del camino, mediante la creación de un mirador situado en la cañada, desde el cual se puede disfrutar de una magnífica vista del conjunto. Se pone especial cuidado en dar forma al último tramo del recorrido, la llegada al recinto monástico y el tratamiento de todos sus espacios exteriores, tanto de carácter vegetal como arquitectónico. Se reorganiza todo el sistema de aparcamientos y se recupera la imagen solemne de las plataformas exteriores del conjunto, mediante la creación de nuevos planos vegetales y pétreos. Por otro lado, en las inmediaciones del monasterio se crea una pieza muy especial, un pequeño jardín-herbario, concebido como un “ortus conclusus” medieval, que permita evocar al visitante actual todo el espíritu poético-científico de estos antiguos espacios. Por último, en el interior del edificio se plantea la creación de una Biblioteca específicamente dedicada a los temas cidianos.

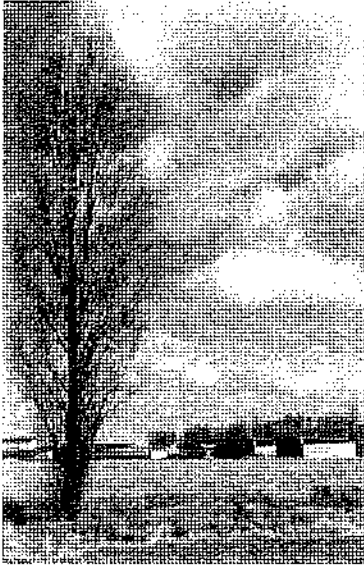


Fig.1.- Baños de Valdearados.
Vista general.



Fig. 2.- Baños de Valdearados.
Vista exterior.

Fig. 3.- Baños de Valdearados.
Vista interior.



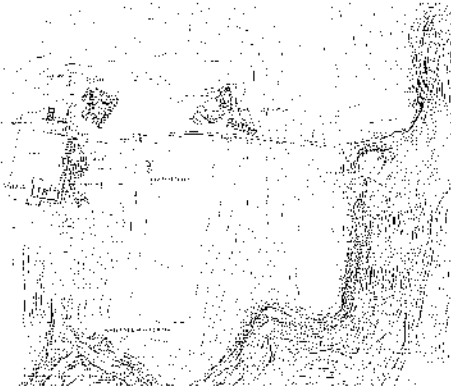


Fig. 4.- Clunia. Planta General del Yacimiento.

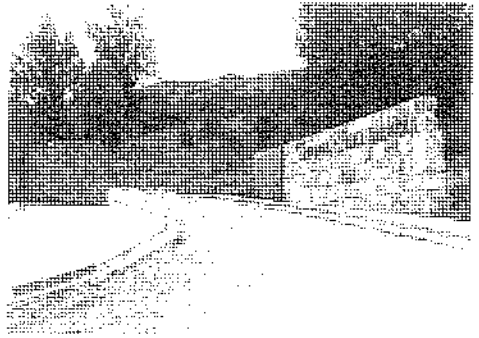


Fig. 5.- Clunia. Acceso.

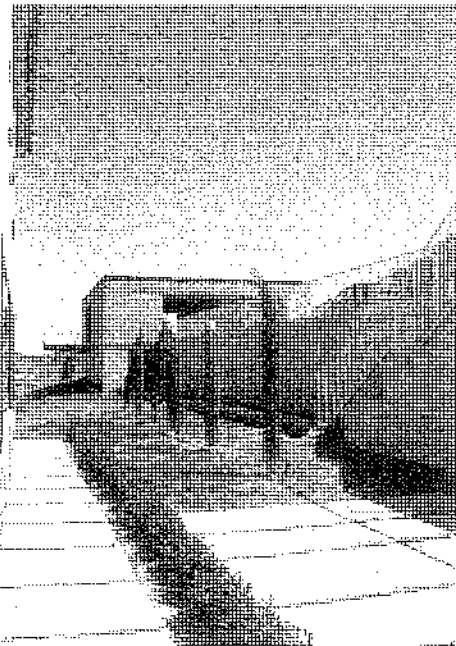


Fig. 6.- Clunia. Pabellón-Aula Arqueológica.

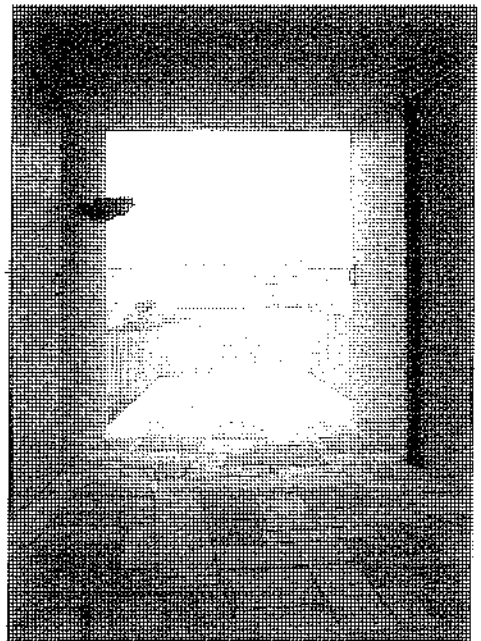


Fig. 7.- Clunia. Pabellón-Aula Arqueológica, interior.

Fig. 8.- Clunia. Teatro.

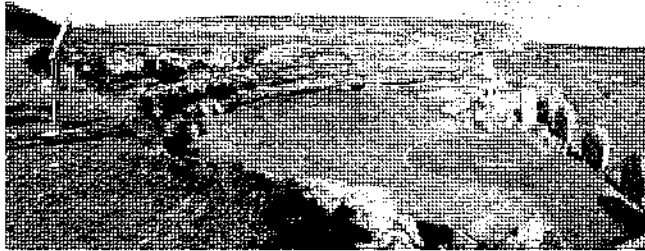


Fig. 9.- Clunia. Termas.

Fig. 10.- Clunia. Caseta de guardas.



Fig. 11.- Clunia. Recorridos.

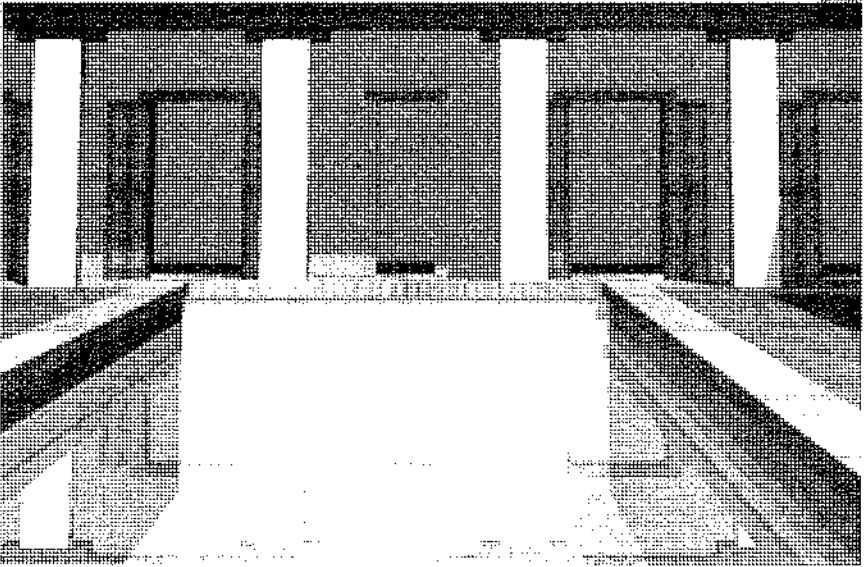
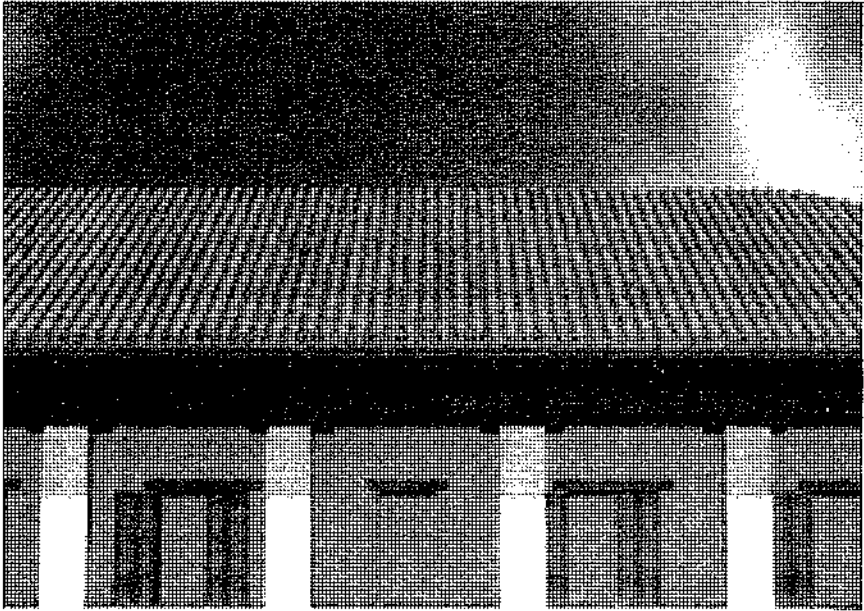
Fig. 12.- Camino del Destierro.
Hito del Cantar.



Fig. 13.- Camino del Destierro.
Vista del Monumento al Cid

Fig. 14.- Camino del Destierro.
Mirador, vista.





El Maristán. Reconstrucción infográfica (imagen de L. Gómez)

El Maristán Nazarí de Granada

Análisis del edificio y una propuesta para su recuperación

Antonio Almagro y Antonio Orihuela

Escuela de Estudios Árabes, CSIC, de Granada

EL antiguo Maristán de Granada, hospital fundado por Muhammad V en 1367 según indica su inscripción fundacional, ha sido un edificio de triste historia para la ciudad de Granada. Los avatares que, sobre todo en época reciente, han castigado al edificio, constituyen todo un cúmulo de aciagos hechos cuyo recuerdo solo puede causar una profunda desolación.

Es el único ejemplo de este tipo de edificio en al-Andalus del que tenemos noticias precisas y del que se conservan restos suficientes para analizar su disposición y estructura. Constituye, por tanto, una construcción que, pese a su precario estado de conservación, merece una atención preferente. Este trabajo pretende mostrar lo que hoy conocemos de este antiguo hospital y plantear una propuesta de recuperación del mismo que permitiría contrarrestar la incuria y la desidia que se han cebado desde hace algo más de ciento cincuenta años en este monumento singular de la ciudad de Granada.

Ubicación en la ciudad

El Maristán está situado en la calle de la Portería de la Concepción, ocupando la mayor parte de la manzana que se extiende entre la calle del Bañuelo, la calle de la Concepción de Zafra y la Carrera de Darro (Fig 1). Presenta fachadas a las dos calles mencionadas en primer lugar teniendo su acceso por la primera de ellas. En su lado oriental es medianero con una estrecha franja de edificios que tienen sus fachadas en la calle de la Concepción de Zafra, mientras en el lado sur se le adosan un grupo de edificios que se extienden hasta la Carrera de Darro.

La zona en que se encuentra ubicado es la denominada ahora Albayzín bajo y más concretamente Barrio de San Pedro. Primitivamente, esta zona fue conocida como barrio de Axares, que fue una extensión de la Alcazaba Antigua desde su muralla hasta el Río Darro a oriente de la coracha que descendía hasta la orilla de éste. Con la ampliación de la alcazaba y el cerramiento del nuevo barrio con su correspondiente muralla, la coracha perdió su utilidad siendo absorbida y sobrepuesta por la edificación. A juzgar por la ubicación de la Bab al-Difaf o Puerta de los Tableros, la coracha subía por la zona occidental del solar del Maristán, quedando éste en la zona extramuros.

Este barrio, inmediato a la orilla del Darro, era uno de los más apreciados en la Granada nazarí por su buen clima y su frescor en verano y aún hoy en día se conservan en él algunos de los más interesantes edificios de época islámica que todavía existen en Granada. Casi colindante con el Maristán, al otro lado de la calle de la Concepción de Zafra y con puerta por la misma calle de la Portería de la Concepción, está la llamada Casa de Zafra, vivienda nazarí de regular tamaño que se ha conservado casi intacta hasta nuestros días. Un poco más allá de la misma calle de la Portería de la Concepción hay una bella portadita que pudo pertenecer a alguna mezquita de barrio. Por la otra dirección, al otro lado de la calle del Bañuelo se encuentra este interesantísimo baño conocido en época medieval como Hammam al-Yawz o Baño del Nogal. Un poco más al oeste, con acceso hoy por la Carrera de Darro aunque primitivamente lo tuvo por un adarve hoy conocido como Cobertizo de Santa Inés, se conserva otra notable casa nazarí, aún habitada en nuestros días.

La zona tiene una acusada pendiente en dirección hacia el río, lo que condiciona la configuración de los edificios. El propio Maristán tuvo, al parecer, una ligera pendiente en su patio, lo que facilitaría la recogida y evacuación del agua de lluvia. Esta pendiente se ha acentuado especialmente por el incremento del nivel de las calles, que en el caso de la Portería de la Concepción ha subido más de un metro y medio respecto del nivel medieval.

El barrio, tiene un notable interés, no solo por los edificios islámicos ya mencionados sino por otras muchas construcciones, en especial conventos y palacios renacentistas y por la calidad del ambiente urbano, de sus calles y espacios públicos. A pesar de ello, el estado de conservación de la edificación es en general precario y la degradación que sufren casas y población está muy acentuada en esta zona del Albayzín.

Datos históricos

El Maristán fue mandado construir por el sultán Muhammad V entre 1365 y 1367. Gracias a la inscripción fundacional hoy conservada en el Museo de la Alhambra, sabemos que los móviles de tal fundación no fueron otros que implorar, mediante esta obra de piedad, la misericordia de Dios para el soberano¹. Seguramente para la fundación se reaprovechó la estructura de un edificio anterior que por su tipología fue fácil de adaptar, quizás una alhóndiga².

El edificio conservó su función algo menos de 150 años, pues tras la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, en una fecha que desconocemos pero que debió ser en torno a 1502, se convirtió en Casa de la Moneda. Con tal motivo el edificio sufrió transformaciones ya que la estructura original a base de pequeñas celdas no se adaptaría bien a un uso industrial como era la acuñación de moneda que requeriría de espacios más amplios. Seguramente se derribarían algunos de los muros de separación para lograr salas más grandes. Esta operación de diafanizar los espacios tuvo, al parecer, espacial significación en la planta alta de la crujía sur, en donde se eliminó el muro que daba al patio incorporando la galería a la sala y construyendo un cerramiento entre los pilares de aquella. La sala estuvo decorada con grandes escudos imperiales y puede tratarse de la mencionada como Sala del Tesoro, quizás la sala de gobierno de la ceca. Este ala meridional pudo haber sido reconstruido después de la explosión ocurrida en 1590 en el moli-

1. Acien Almansa 1995.

2. García Granados *et alli*, 1989: 26-29.

no de pólvora que existía en el barrio de San Pedro y que afectó a todo el barrio e incluso a la misma Alhambra.

A mediados del siglo XVII el edificio pasó a propiedad privada, quizás en relación con el traslado de la ceca a la Alhambra en donde, al parecer, ya funcionaba en 1662. Desde este momento la casa debió sufrir un período de abandono y de cambio de dueños hasta 1748, en que los frailes mercedarios del convento de Belén, a quienes entonces pertenecía, lo venden a José Merchante. Este nuevo propietario emprende importantes obras de reforma en el edificio para adaptarlo a uso comercial, instalando un almacén de vinos con las cuadras correspondientes para los animales dedicados a su transporte. Estas obras afectaron sobre todo al ala oriental en donde se colocan grandes tinas enterradas en el suelo aprovechando las salas ampliadas en reformas anteriores. En este momento se dispone un nuevo pavimento en el patio a base de enmorrillado, a una cota ya más elevada que el suelo nazarí.

Hacia finales del siglo XVIII o comienzos del XIX el edificio se convierte en casa de vecinos y más tarde en cuartel y presidio. En el aciago año de 1843, el mismo en que ardió la Alcaicería, el Ayuntamiento de la ciudad autorizó el derribo del edificio³, derribo que al parecer solo alcanzó a las alas del lado norte y del lado oeste. En su lugar se construyeron edificaciones de escasa entidad algunas de las cuales fueron a su vez demolidas en 1984⁴. Los escombros producidos en el primer derribo, compuestos en su mayoría por la tierra de la tapia de los muros, se extendieron en el propio solar produciendo una sobreelevación de más de un metro junto con la colmatación de la alberca. La zona oriental y meridional del edificio que debía mantenerse tal y como había quedado tras las transformaciones del siglo XVII y XVIII se vio menos afectada por la demolición aunque el edificio en esta zona

3. Gaya Nuño 1961: 82.

4. García Granados *et alli* 1989:17.

había perdido gran parte de su primitiva forma. Con ocasión de este derribo se realizaron una serie de dibujos y planos del edificio. El más interesante es el de su portada realizado por Juan de Dios de la Rada y Delgado y que recoge con prolijo detalle la forma, disposición y decoración existente en torno a la puerta⁵. Otra serie de dibujos, realizados por Enriquez⁶, resultan más fantasiosos a la vista de los resultados de las investigaciones actuales y demuestran el estado de transformación y enmascaramiento que ya tenía el inmueble al ser derribado. De la zona oriental se conserva una interesante fotografía de finales del siglo pasado cuando la casa era utilizada como lugar de abastecimiento de los aguadores de la ciudad merced a un pozo construido en el ángulo sudoeste de la alberca. La crujía oriental, que en las transformaciones había ya perdido los pilares de ladrillo, poseía un pórtico y una galería sostenido por pies derechos de madera cuyos cimientos son aun visibles.

En 1987 los restos del edificio fueron adquiridos por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía. Con anterioridad se inició la excavación del solar paralelamente a la paralización del intento de derribo y construcción de apartamentos en el solar. Las excavaciones hasta ahora realizadas se han desarrollado en seis campañas. Las tres primeras dirigidas por Vicente Salvatierra y Juan Antonio García Granados se desarrollaron entre 1984 y 1987⁷. Se extendieron a la parte sur del patio y de la alberca y al lado oriental. La cuarta campaña estuvo dirigida por José Javier Álvarez en 1996⁸. En ella se efectuó un sondeo en el ángulo suroeste y se excavó la mitad noroeste de la alberca. Las dos últimas campañas han tenido lugar bajo la dirección de Susana Cevitanes en el otoño de 1998 y en la primavera de 1999, y en ellas se excavaron la mayor parte del ala occidental y la zona sur

5. De la Rada y Delgado 1873.

6. Gailbahaud, J. 1858.

7. García Granados *et alli* 1989: 19.

8. Álvarez, J. J. Memoria final de la excavación, depositada en la Delegación de Cultura de Granada

del patio, entre la alberca y la cimentación de la estructura provisional montada en 1988⁹.

En el año 1988 se acometió un proyecto de restauración cuyo objetivo era consolidar los restos del primitivo edificio¹⁰. Para ello se construyó una estructura metálica a base de pilares de hierro de perfil H que soportan una cubierta de fibrocemento. El arriostramiento de estos pilares se hizo a base de vigas de celosía que se dispusieron por encima de la cota del alero primitivo. Desde estos pilares se colocaron tirantes metálicos para evitar el vuelco de los primitivos pilares de ladrillo de la planta alta que quedaron sueltos al derribarse la zona superior de la crujía sur. Sin entrar en otras consideraciones ni en la forma en que se ejecutó la obra que han sido ya analizadas en una publicación sobre el Maristán¹¹, la intervención, aunque en principio protege los restos, introduce nuevas dificultades para una restauración final. Se debe entender que lo realizado tiene un carácter provisional, pues de otro modo no es comprensible que la estructura metálica construida no se haya cimentado por debajo del nivel del suelo nazarí, sino del nivel actual. Esta disposición ya de partida dificulta el liberar el solar de los escombros del derribo y poder alcanzar el nivel nazarí en toda la superficie. Además, el atado que se ha hecho de los pilares sin haber abordado el problema de la pudrición de las vigas y zapatas en que se asientan, va a constituir una dificultad para poder proceder a sustituir esos elementos. Por otro lado, no se realizó ninguna labor de consolidación de las estructuras de muros aparecidas en las excavaciones, limitándose a colocar una simple protección de zinc sobre los muros medianeros de tapia y a macizar algunos de los huecos abiertos en estos muros.

9. Cevidanes 1998.

10. García Granados *et alli* 1989:57-60.

11. García Granados *et alli*, 1989: 58-59.

Descripción arquitectónica del primitivo edificio

La estructura del maristán obedece a un modelo profundamente arraigado en la arquitectura islámica. Edificio con patio central con pórticos y crujías de habitaciones en torno a éste, introvertido y sin más comunicación con el exterior que la puerta de ingreso, su esquema resulta una pervivencia de un modelo mucho más antiguo, cuando menos romano. Este tipo de edificio fue empleado con distintas funciones, como es característico de la arquitectura islámica en que formas similares albergan funciones de muy distinto tipo. Así resulta de estructura casi idéntica al *funduq* o alhóndiga que aún se conserva en Granada, el Corral del Carbón, del que prácticamente sólo difiere en las proporciones de su planta y en el número de pisos¹².

El edificio ocupaba un solar rectangular ligeramente descuadrado, de 26 x 38 m, con su eje mayor en dirección aproximada norte-sur (Fig. 2). Como ya hemos apuntado, la zona edificada se extiende a cuatro crujías precedidas por pórticos hacia el patio. Las crujías están integradas por pequeñas habitaciones, prácticamente cuadradas, de aproximadamente 2.50 m de lado, con una puerta recayente hacia la galería y el patio. Aquélla tiene 1.25 m de luz y el patio 26.30 x 14.90 m. En el centro del patio hay una gran alberca rectangular de 4.50 x 16.40 m en la cual estuvieron situados los dos leones, dispuestos como fuentes, que hasta hace poco tiempo vertían agua en la gran alberca del Partal de la Alhambra. A juzgar por los dibujos de Enriquez, que seguramente debió llegar a verlos *in situ*, estaban situados en los centros de los lados mayores del estanque.

El edificio mantiene una disposición totalmente simétrica (Fig. 15). En cada planta las crujías este y oeste tienen 10 habitaciones cada una, mientras que la crujía sur tiene siete, de ellas la central de menor tamaño. En los cuatro ángulos del edificio existen otras tantas habitaciones

12. Torres Balbás 1946: 465.

con acceso en la dirección norte-sur. La crujía norte, en donde se encontraba la puerta, debió ser similar a la meridional, salvo que la habitación central, que sería algo mayor que la del lado sur, haría de vestíbulo. Todas las habitaciones tienen puerta hacia el patio y cuentan además con otra comunicación hacia las contiguas por puertas adosadas al muro del patio.

En el centro de las crujías oriental y occidental y ocupando el espacio correspondiente a una de las habitaciones, estaban situadas las escaleras de subida al piso superior cuya distribución debió ser idéntica al bajo (Figs. 4-5). En total, el edificio dispone de 36 cubículos o habitaciones en cada planta. De ellos dos están ocupados por escaleras, otro es el vestíbulo y otro es un espacio menor. Quedan por tanto 32 habitaciones de unos 6 m² cada una en cada planta, 64 en total. Las habitaciones de la crujía sur son algo mayores por ser ésta más ancha, 2.70 m y tener las habitaciones también mayor anchura, unos 3.00 m. Las de la crujía norte debieron tener un tamaño similar.

Para su construcción se utilizó fundamentalmente tapia y ladrillo. La cimentación está realizada con mampostería que se enrasa con una hilada de ladrillo. Sobre ésta se dispone una zona inferior de los muros hecha con mampostería a base de cantos rodados de río que servía sin duda para aislar la tapia de la humedad del suelo. A partir de un metro del suelo aproximadamente, eran de tapia con un escaso contenido de cal. En los muros conservados con altura al menos de la planta baja, se aprecian dos fases constructivas con dos calidades de tapia distintas, la inferior de color grisáceo y la superior más rojiza. Éste, y algún otro indicio, como la existencia de un arco de ladrillo dentro del muro sur del patio, junto al ángulo sureste, que fue cortado por la puerta de la primera habitación, hace pensar en la existencia de un edificio anterior parte de cuya estructura pudo ser reutilizada por el Maristán del siglo XIV¹³.

13. García Granados *et alli* 1989: 27.

Los pilares que sostienen las galerías del patio, cinco en los lados menores y ocho en los mayores además de los cuatro de las esquinas, están contruidos con ladrillo visto de dimensiones 29 x 14 x 3.5 cm. Las dimensiones de los pilares son 0.45 x 0.60 m. y 3.25 m de altura. Por los restos conservados parece que su acabado exterior fue a base de un fino enlucido sobre el que se marcaron con gramil las juntas. Seguramente la superficie se pintaría imitando un aparejo regular de ladrillo similar al que se conserva en edificios de la Alhambra como la torre de las Damas o en diversas bóvedas.

Sobre los pilares se apoyaban zapatas formadas por piezas de madera de 1.10 m de longitud total y 0.12 m de canto, que sobresalían 0.25 m a cada lado del pilar (Fig. 6, 16, 18). Estaban decoradas en sus caras externas con una sencilla onda recortada con escasa profundidad, idéntica a las que decoran las zapatas del Corral del Carbón. Sobre las zapatas se dispuso una tocadura con forma de nacela sencilla, apoyando sobre ésta las vigas que soportan el forjado de la galería, de 0.18 m de canto. Estas vigas, al igual que las zapatas están formadas por varias piezas puestas en paralelo hasta alcanzar los 45 cm de anchura de los pilares. Sobre las vigas se dispuso otra tocadura similar a la que remata las zapatas, y en la que apoyan las viguetas del forjado. Tienen éstas 7 cm de ancho por 9 de canto guardando una entrecalle de 14 cm. Sobre las viguetas se dispuso la tablazón sin cintas ni saetinos. En el muro, las viguetas se apoyan en una solera similar a las tocaduras ya descritas, bajo la que se disponen, de trecho en trecho, zoquetes o nudillos de madera que atraviesan el muro y sirven de apoyo igualmente a la solera de asiento de los forjados del interior de las habitaciones. Estos forjados son similares a los de las galerías salvo en la sección de las vigas que es de 9 x 12 cm con calles de 18 cm aproximadamente.

Aunque no han quedado muros de la planta superior, fuera de los medianeros de los lados sur y este, todo hace suponer que la distribución de planta fue similar a la inferior. Sí se han conservado tres pilares del piso superior de la galería del lado sur, que nos permiten cono-

cer su altura: 3.55 m. las zapatas y vigas que apoyan en ellos son en todo idénticas a las ya descritas de los pilares inferiores. No hay seguridad respecto a la forma de los pretilos de la galería que pudieron ser de ladrillo como los que presenta en la actualidad el Corral del Carbón. Su situación sería enrasados con la cara externa de los pilares, a juzgar por las huellas del encepado de los pasamanos (Figs. 15-19).

Tampoco hay ninguna certeza respecto a la forma y disposición del alero. Enriquez nos dejó un dibujo de un canecillo de los de tipo nazarí, inclinado, sin que sepamos de donde provenía. No obstante, cabe suponer que el edificio contaría con un alero con canes de madera de ese tipo, tanto en las fachadas exteriores como en el patio. El tejado sería a dos aguas en las crujías con fachada a la calle y a un solo agua en las que tienen medianerías para evitar verter las aguas hacia las parcelas limítrofes.

La única zona del edificio que contó, al parecer, con decoración fue la fachada (Figs. 3-14). Afortunadamente contamos con un detallado dibujo realizado por De la Rada¹⁴ y con una reproducción, hecha sin duda sobre la base del dibujo, que se conserva en los almacenes del Museo Arqueológico Nacional. Estaba construida toda ella en ladrillo, en muchos casos recortado para formar la decoración. La parte inferior correspondía al encuadre de la puerta, de forma rectangular rematada con un dintel decorado con epigrafía geométrica dispuesta a modo de adovelado similar a la que decora la portada del Palacio del Rey D. Pedro en los Alcázares de Sevilla. A ambos lados, dos pilastrillas cuadradas enmarcaban la puerta dejando en los laterales espacio para una ornamentación geométrica.

La parte superior de la portada sirve de encuadre a la inscripción fundacional que presenta forma de arco de herradura apuntado¹⁵. Se

14. De la Rada y Delgado 1873.

15. Acien Almansa 1995.

bordeaba éste con un angrelado enlazado con decoración de ataurique, todo ello realizado en ladrillo recortado. Una banda de decoración geométrica a modo de arrabá rodea la composición central. Las pilastrillas cuadradas del cuerpo inferior toman en esta parte alta forma de semicolumnas muy esbeltas, también realizadas con ladrillo recortado. Rematan estas columnillas en capiteles nazaríes hechos en cerámica, de los que ha aparecido un fragmento de uno de ellos en las excavaciones del solar¹⁶.

Descripción del estado actual

La situación actual de los restos del edificio después de los derribos del siglo XIX, de los realizados en los años 80 del XX, de la restauración hecha en 1988 y de las distintas excavaciones efectuadas es el siguiente (Fig. 8):

Salvo en la zona noroeste en donde aun subsisten unas edificaciones modernas de endeble factura, el resto del solar del primitivo Maristán está libre de construcciones tardías, salvo, claro está, el “cobertizo” realizado en la intervención de 1988. La zona edificada que corresponde al ala norte del edificio original es la única que aún no ha podido ser investigada arqueológicamente.

En el ala sur, se conserva el muro de medianería hasta la cota de aleros y el muro de separación entre la crujía y el patio hasta el nivel del forjado de la planta alta (Figs. 9-10). De los muros transversales han subsistido hasta esa altura cuatro de ellos, quedando indicios del arranque de otros dos intermedios. Sólo se ha conservado el forjado de la planta alta en la habitación central de la crujía y dos viguetas en la del ángulo sudeste, aunque hay testimonio de que antes del último derribo de esta zona se conservaba el forjado de toda la habitación.

16. García Granados *et alii* 1989: 45-47, fig. 23, nº5.

De la galería de este ala sur se han conservado tres pilares en toda su altura y el del ángulo sureste en la altura de la planta baja, aunque muy deteriorado. Se conservan las zapatas y vigas de los vanos entre todos estos pilares (Fig. 6). Las del nivel inferior están en muy mal estado, en especial las zapatas que por efecto de la pudrición de la madera y el peso que soportan han visto reducida su altura a casi la mitad. En la parte más alta subsisten zapatas y vigas de dos de los vanos. En todo este tramo en que se conservan las vigas del pórtico, también se ha mantenido el forjado de la galería con parte de la tablazón, aunque bastante deteriorado.

Pese a que las habitaciones interiores de la crujía tienen su suelo actual a un nivel cercano al primitivo, la galería se encuentra enterrada como la mayor parte del patio en una altura de más de un metro y medio. En la zona del ala sur correspondiente al ángulo suroeste, solo subsiste el muro medianero y parte del de la fachada oeste en un tramo de unos dos metros aunque con un gran hueco de balcón abierto en él.

En la crujía oriental, solo se conserva la medianería en toda su altura (Fig. 11), en algunas zonas con un fuerte desplome, y el arranque de algunos de los muros transversales y de fachada al patio. También subsisten los arranques de casi todos los pilares de ladrillo. En toda la parte correspondiente a la crujía y al pórtico, el nivel del suelo está aproximadamente al nivel del suelo nazarí o ligeramente por encima al haberse respetado algunos suelos tardíos. El espacio correspondiente a la escalera presenta restos de peldaños que no pueden ser de la primitiva sino que deben de corresponder a una reforma tardía. En el muro medianero subsisten trazas de los muros transversales, sobre todo por la interrupción del ritmo de los mechinales de la viguetas del forjado. Parte de este muro tiene enlucidos tardíos que marcan distribuciones de habitaciones distintas de las primitivas.

En la zona norte se conserva el extremo oriental del muro de fachada en unos tres metros (Fig. 7), hecho de tapia con base de mampos-

tería aunque se le añadió un forro de ladrillo de medio pie por el interior. Del resto del muro o de la crujía aún no sabemos nada por subsistir una edificación moderna, aunque cabe pensar que se conserve parte de la zona inferior de la fachada ya que el nivel de la calle ha subido notablemente respecto al primitivo y esto ha podido proteger la zona baja del muro¹⁷.

El ala occidental, que ha sido la excavada más recientemente, fue también sin duda la que más sufrió los efectos del derribo del siglo XIX. Prácticamente no queda nada del muro de fachada y muy escasos restos del muro del patio y de los transversales: apenas algunos restos de cimentación que, no obstante, han permitido confirmar su distribución. Sí subsisten los arranques de casi todos los pilares. También el espacio de la escalera conserva restos tardíos de difícil identificación.

El espacio del patio fue excavado en la zona correspondiente al extremo sur de la alberca (Fig. 12) y en la zona contigua por el este hasta la galería. En esta zona se profundizó para estudiar el muro de la alberca y posibles estructuras más antiguas. El ángulo noroeste de la alberca que fue excavado en 1996 se volvió a enterrar con posterioridad. En la actualidad, más de dos tercios del área del patio se encuentran con el nivel del terreno a más de un metro sobre el nivel nazarí. Por lo que conocemos de las excavaciones realizadas puede deducirse que no existen estructuras tardías edificadas en el patio y por tanto su limpieza no debería de presentar problemas arqueológicos. Sólo es aconsejable su excavación cuidadosa para intentar recuperar los restos de la decoración de la fachada algunos de los cuales han apareciendo revueltos con los escombros procedentes del derribo y que son los que han provocado la subida del nivel de suelo.

17. Esta sobreelevación del suelo ya resulta parente en el dibujo de De la Rada, pues se aprecia que la puerta del Maristán tiene una proporción muy rechoncha.

Análisis de una propuesta. Criterios de la intervención

En el año 1998, por encargo de la Fundación Aga Khan, la Escuela de Estudios Árabes abordó un estudio del edificio en busca de una solución que no solo tuviera en cuenta su propia conservación, sino también su relación con los otros edificios coetáneos que existen en los alrededores. De hecho, uno de los objetivos que nos planteó la fundación era potenciar el uso de la contigua Casa de Zafra, que había sido restaurada con su ayuda en el año 1990¹⁸, y que pese a albergar el Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, su utilización distaba mucho de lo que se pretendía cuando se abordó su recuperación.

Con este fin, durante los años 1998 y 1999 se mantuvieron contactos con la Dirección General de Bienes Culturales a través de D. Marcelino Sánchez Ruiz, a la sazón Director General, que dieron como fruto la prosecución de las excavaciones en el solar, el levantamiento cuidadoso y preciso de todos los restos y el estudio de la forma primitiva del edificio. Simultáneamente se estuvo analizando posibles usos que pudieran tener cabida en el lugar, y tras diversos contactos y después de considerar la singular forma y estructura se pensó en la posibilidad de ubicar una residencia universitaria similar a las existentes en el Carmen de la Victoria y en la Corrala de Santiago. La Universidad acogió con gran interés la idea, al igual que el entonces Director General, y tras algunos encuentros entre responsables de la Fundación con este último y con el Vicerrector de Obras e Infraestructuras, se abordó la redacción del oportuno proyecto, que quedó ultimado en noviembre de 1998.

El cambio de titular en la Dirección General de Bienes Culturales con la sustitución de D. Marcelino Sánchez por D. Julián Martínez dio al traste finalmente con el proyecto. Al reiterado interés mostrado por el nuevo Rector D. David Aguilar, la Consejería de Cultura respondió

18. Almagro Gorbea, A; Orihuela Uzal, A. (Ed)1997, *La Casa nazari de Zafra*. Granada.

que la propuesta no encajaba dentro de sus criterios y que se pretendía convertir el solar del Maristán en un parque arqueológico. Desde entonces el monumento sigue en el lamentable estado ya descrito.

El proyecto pretendía dar una solución eficaz y duradera para la conservación de este memorable monumento. El hecho de que desde el año 1987 en que fuera adquirido por la Junta de Andalucía, no se haya logrado una solución definitiva para este monumento, a parte de por otras posibles causas, explica de algún modo la dificultad intrínseca que supone la conservación de los restos del edificio. Nos encontramos ante una ruina, en su mayor parte provocada en época reciente, de una construcción de indudable valor histórico y arquitectónico. Es preciso reconocer las dificultades que siempre plantea la conservación de una ruina de un edificio que normalmente ha perdido los elementos que debían proteger la estructura sobre todo contra las acciones degradantes del medio. Un edificio sin tejados y sin los revocos de sus muros está condenado a una degradación rápida y progresiva. Si además los materiales con que fue construido son especialmente frágiles y deleznales, como es el caso, la desaparición de sus restos es fácilmente predecible en un corto plazo de tiempo.

Ante una situación de este tipo pueden plantearse varias alternativas. Una de ellas sería intentar mantener los restos tal y como han llegado hasta nosotros para lo cual cabrían dos soluciones: Cubrirlos con una estructura nueva, que es lo que se hizo en la intervención de 1988, o intentar conservarlos a la intemperie previa consolidación. Esta última posibilidad resulta a la larga difícil de realizar sin una alteración profunda de los restos. Sería necesario dotar de revoco a las fábricas de tapia de tierra y realzar algo los muros con fábrica nueva que proteja e impida la entrada de agua de lluvia. Sería igualmente necesario disponer de sistemas de drenaje en todas las habitaciones y espacios. Los elementos de madera necesitarían ser tratados aparte de que muchos de ellos tengan inevitablemente que ser sustituidos por su estado de degradación. Los pilares de la planta alta, difícilmente podrían soste-

nerse sin arriostramientos, aún en el supuesto de que fueran enderezados. En cualquier caso, todas estas operaciones deberían de repetirse con cierta periodicidad como operaciones de mantenimiento. Además habría que tomar otra serie de decisiones como qué estructuras tardías se dejaban y en qué condiciones y qué uso definitivo tendría el lugar. En cualquier caso, el coste de vigilancia y mantenimiento no sería despreciable y de no hacerse con regularidad, el proceso de degradación se iniciaría de inmediato.

La conservación de los restos cubiertos por una estructura moderna plantea siempre problemas de impacto visual que en un barrio como el que nos ocupa son siempre graves, máxime considerando las vistas que se contemplan desde la Alhambra (Fig. 10, 19). La cubierta tendría forzosamente que ser de teja vieja para armonizar con el entorno y habría que tratar los cerramientos laterales que exigirían seguramente la construcción de muros de cerramiento ciegos para no alterar la fisonomía de los espacios públicos urbanos.

En todo caso, resulta más que dudoso que los restos conservados presenten un atractivo suficiente como para motivar la atención del público y justificar los costes de mantenimiento y guardería que sería imprescindible realizar. Las estructuras conservadas están sumamente degradadas y aunque para un especialista puedan tener interés, es difícil que un público mayoritario pueda entender y sobre todo valorar los restos. Por otro lado, el barrio está más necesitado de usos generadores de actividad y ocupación permanente que de apertura de vacíos en la trama urbana.

Por ello, la alternativa que consideramos más viable sería buscar la recuperación del edificio en toda su integridad espacial original, aunque no sea posible hacerlo con la originalidad de los materiales. Esta solución garantizaría la conservación de los elementos originales con el mismo tipo de protección primitiva: tejados, revocos, etc. Existen elementos suficientes para conocer la forma y disposición del edificio pri-

mitivo sin tener que recurrir a hipótesis, salvo en el caso de pocos detalles secundarios (Figs. 14-19).

Esta solución, que podría parecer muy drástica, es la única que permite de verdad recuperar la originalidad de algo tan sustancial a la arquitectura como es el espacio, aunque la materia no sea recuperable. Pero en una obra arquitectónica, el espacio es mucho más sustancial a la obra que la materia con que está hecha, que por otro lado resulta menos trascendente y mucho más difícil de conservar que en una obra de arte museable.

Una obra de este tipo no tiene por que considerarse una falsificación puesto que el requisito básico para que exista un falso es la intención de engañar de quien lo realiza, y si se actúa de forma adecuada, marcando las partes que son originales de las que no lo son y se documenta de forma conveniente la obra original, jamás podrá ser considerada una falsificación. Tampoco sería un pastiche, pues el pastiche es una invención hecha sin criterio y realizada con un estilo no actual.

A este respecto, conviene considerar que la arquitectura del Maristán es plenamente actual, tanto por la simplicidad y funcionalidad de sus formas como por su planteamiento espacial y tipológico. Por otro lado, la restauración pretendida sería absolutamente filológica en el sentido de atenerse totalmente a la forma y disposición del edificio primitivo, estableciendo mediante una sutil variación de los materiales la clara diferenciación entre las zonas nuevas y las antiguas.

El criterio era seguir con absoluto rigor la disposición y forma original utilizando materiales similares a los primitivos pero fabricados con técnicas actuales. Así, los pilares del patio, únicos elementos visibles de ladrillo se reharían con ladrillo de fabricación mecánica pero de textura y color similares a los antiguos. Se pretendía con ello que en una visión de conjunto se asemejaran a aquéllos, mientras que en proximidad se distinguieran fácilmente los modernos de los antiguos. Los

muros serían rehechos con fábrica de ladrillo actual, con revoco de cal tradicional y los elementos lógicos se reharían con piezas de madera laminada encolada, técnica con la que se puede conseguir cualquier escuadría, que es totalmente moderna y que nunca puede producir confusión respecto a la fecha de su ejecución.

Con la utilización de los materiales descritos de acuerdo con los criterios ya expresados creemos que se podría recuperar el edificio sin que en ningún momento pudiera cuestionarse una absoluta sinceridad en lo que se pretende. Esto permitiría disponer de un edificio adecuado para un uso actual en una zona muy necesitada de rehabilitación urbana.

El uso planteado para el edificio fue el de residencia para invitados de la Universidad de Granada. Este uso se decidió por considerar que era el que mejor se adaptaba en la estructura del antiguo Maristán, por su semejanza con la función primitiva. Por otro lado, la Universidad de Granada, que ya cuenta con otras residencias de este tipo en edificios antiguos, tiene sobrada experiencia para las labores de gestión y mantenimiento del edificio, lo que garantizaba su adecuada conservación futura.

La disposición de pequeñas celdas en torno al patio se adapta perfectamente a una organización de habitaciones-dormitorio característica de una residencia. El único cambio introducido venía motivado por el pequeño tamaño de las celdas y la necesidad de dotar a las habitaciones de cuarto de aseo. Por ese motivo se dispuso la distribución de tal manera que cada unidad de habitación ocupara dos celdas, una destinada a dormitorio y la otra a acceso y aseo (Fig. 13). Esto quedaba facilitado por la existencia de comunicación interna entre las celdas. De este modo, de las 64 celdas disponibles, descontando las dedicadas a recepción, despachos y almacenes, se lograban 28 habitaciones individuales de las que ocho compartían aseos entre dos. Se preveía que como ampliación de las zonas comunes se podía contar con las salas de la planta baja de la vecina Casa de Zafra (Fig. 13), constituyendo entre

ambos edificios una unidad de gestión y de uso cultural, pues es bien conocida la labor que en este sentido se desarrolla desde las residencias universitarias del Carmen de la Victoria y de la Corrala de Santiago. La práctica totalidad de las habitaciones eran individuales, demanda principal que recibe la Universidad, y que compensaba la predominancia de habitaciones dobles de las otras residencias.

La estructura del edificio es de suma sencillez lo que facilitaría su reconstrucción con los mismos criterios de la obra primitiva. Muros de carga formando pequeños cajones enlazados unos con otros constituyen la base estructural que es por su propia forma sumamente rígida y estable frente a todo tipo de acciones, incluidas las sísmicas. Los pilares de ladrillo de los pórticos, suficientemente robustos, quedan bien arriostrados por medios de los forjados que garantizan una unión continua entre la estructura de las crujías y los pórticos. La cubierta quedaría sustentada por una estructura de cerchas diáfnas que dejarían practicable el espacio bajo cubierta para poder alojar y revisar las instalaciones.

Los elementos de madera conservados que se encuentran en mal estado (Fig. 6) serían en algunos casos sustituidos por otros semejantes. Todos los elementos de madera que hubiera que reponer por haber desaparecido los originales serían de madera laminada encolada, formados por piczas encoladas con resorcina y tratados contra los agentes degradantes de la madera.

En lo que respecta a los restos antiguos serían convenientemente restaurados. Se picarían los enlucidos modernos que recubren los muros de tapia documentando toda huella que pudiera ser de interés, y se repararía su superficie mediante mortero de cal. Los pilares de los pórticos que presentan fuertes desplomes serían adecuadamente zunchados y levantados mediante gatos hidráulicos para permitir la sustitución de las vigas de madera y su posterior asiento y aplomo. Se restauraría la puerta tapiada que existe en el extremo sur de la fachada

oeste, saneando el muro y rehaciendo las partes perdidas de jambas y dintel.

También se contemplaba la modificación de la rasante de la calle de la Portería de la Concepción, para permitir acceder desde un nivel próximo al original del umbral de la puerta (Fig. 3)¹⁹.

No nos cabe duda de que una intervención de este tipo puede aparecer como excesivamente drástica, pero pensamos que ante vestigios tan frágiles no cabe otra alternativa realmente eficaz para protegerlos. Un edificio en ruinas resulta siempre difícil de conservar y mantener. Acudir a sistemas de cubiertas modernas acaba siendo una solución más traumática aún desde el punto de vista estético y de comprensión del monumento, en un entorno especialmente delicado por su alto valor ambiental y con un impacto importantísimo en las vistas desde la Alhambra (Fig. 19). A este respecto no hay más que observar los efectos de la estructura provisional construida al final de los años ochenta del siglo XX (Fig. 10). La absoluta racionalidad del edificio primigenio le confiere un carácter de modernidad perfectamente asumible como solución contemporánea. Bastaría establecer una distinción entre las partes originales y las añadidas para dejar sin argumento cualquier acusación de falso histórico. Por otro lado, la función a que se destinaría podría ser enormemente dinamizadora para el barrio. Basta con analizar las múltiples actividades culturales, no solo universitarias, sino de amplísima proyección social, que se desarrollan en el Carmen de la Victoria y en la Corrala de Santiago, para comprender lo que podría llegarse a hacer integrando el Maristán y la Casa de Zafra como edificios agregados a la actividad universitaria, manteniendo por supuesto el Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino en

19. Como puede apreciarse en el dibujo de alzado, ni siquiera manteniendo un tramo horizontal en la calle de la Portería de la Concepción se lograría recuperar la cota primitiva de la puerta. La rasante actual de la calle está marcada por un plano de pendiente uniforme entre las dos esquinas de la fachada. Las cotas en estos puntos resultan prácticamente inamovibles por existir en su cercanía accesos a viviendas.

su actual emplazamiento. Granada podría recuperar un edificio de alto valor histórico en lugar de seguir conservando un monumento a la incuria y el desinterés.

Bibliografía

- Acien Almansa, M. 1995, "Inscripción conmemorativa de la construcción de un maristán", Bermúdez López, J. (Coor.) *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, 340-342.
- Cevidanes, Pedrajas, S. 1998, "Obra menor intervención arqueológica en el maristán nazarí" *Anuario Arqueológico de Andalucía 1998*, p. 29
- De la Rada y Delgado, J. D. 1873, "Portada de la casa conocida vulgarmente por de la Moneda en Granada", *Museo Español de Antigüedades*. Tomo II. p. 63-64.
- Gailbahaud, J. 1858, "Maristán ou Hopital arabe à Grenade", *L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent*, III, París.
- García Granados, J; Giron Iruste, F; Salvatierra Cuenca, V. 1989, *El Maristán de Granada. Un hospital islámico*, Granada.
- Gaya Nuño, J. A. 1961, *La Arquitectura Española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid.
- Torres Balbás, L. 1944, "El Maristán de Granada" *al-Andalus*, IX, p. 481-498.
- Torres Balbás, L. 1946, "Las alhóndigas hispanomusulmanas y el Corral del Carbón de Granada" *al-Andalus*, XI, p. 447-580.

1. MARISTAN (siglo XIV)
2. CASA DE ZAFRA (siglo XIV-IV)
3. BAÑO DEL NUGAL (siglo XI)
4. BAB AL-DIFAF (siglo XI)
5. CASA C/ COBERTIZO SANTA DNES, N. 4
6. CONVENTO DE SANTA CATALINA DE SEHA

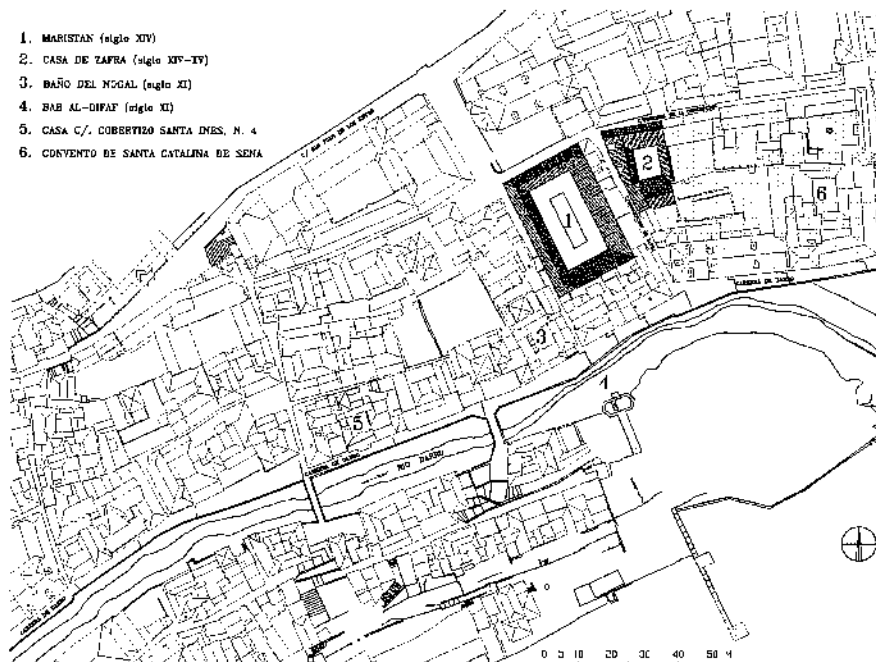


Fig. 1.- Situación del Maristán en el bajo Albaicín y en relación con otros edificios monumentales

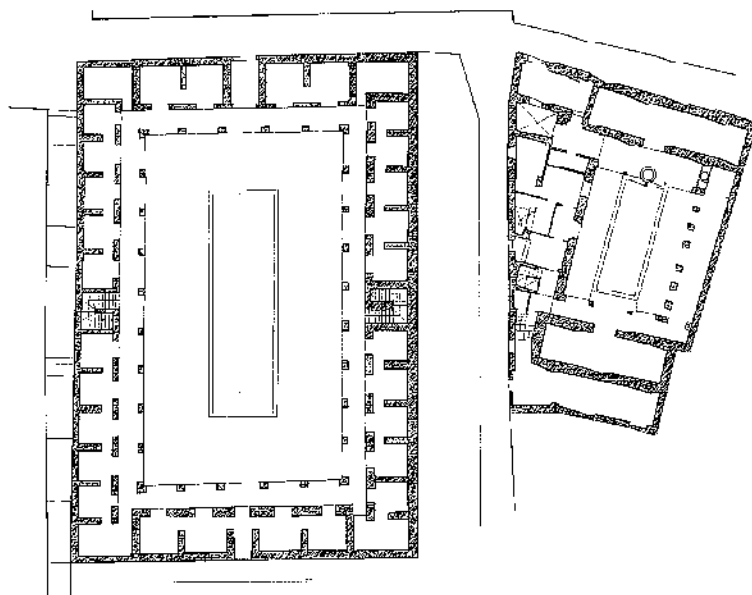


Fig. 2.- Planta del primitivo Maristán y de la contigua Casa de Zafra.

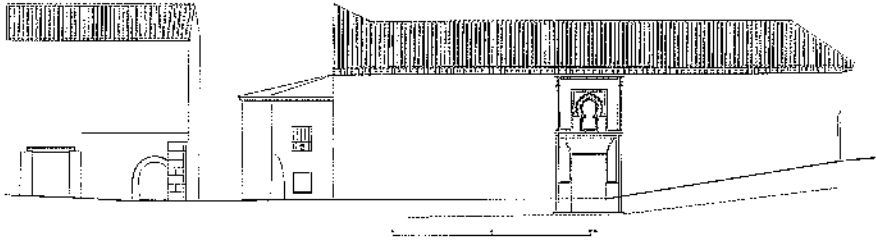


Fig. 3.- Hipótesis sobre la fachada del Maristán.

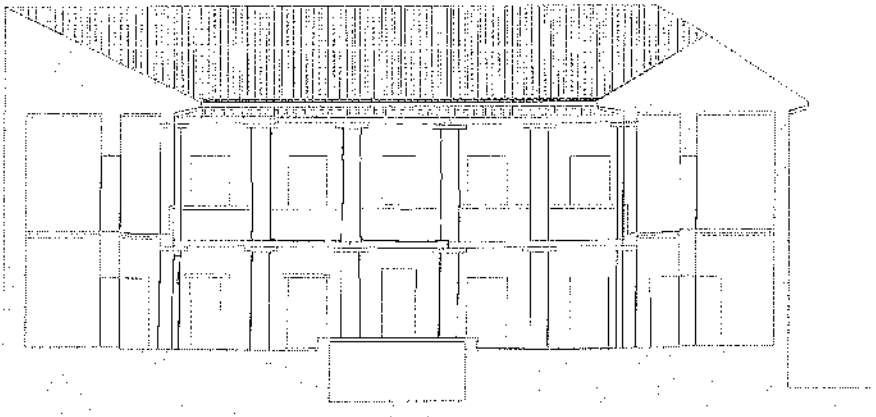


Fig. 4.- Sección transversal del Maristán.(hipótesis).

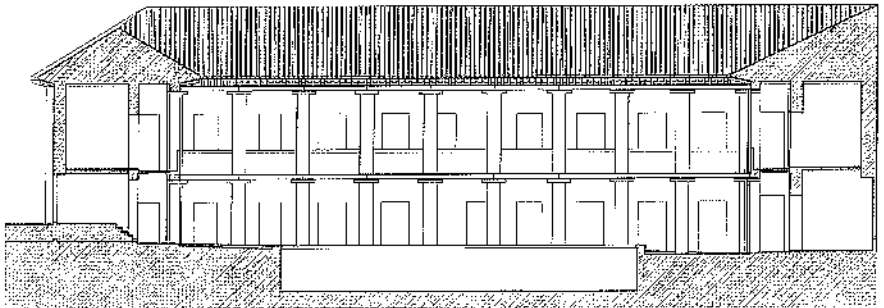


Fig. 5.- Sección longitudinal del Maristán (hipótesis).

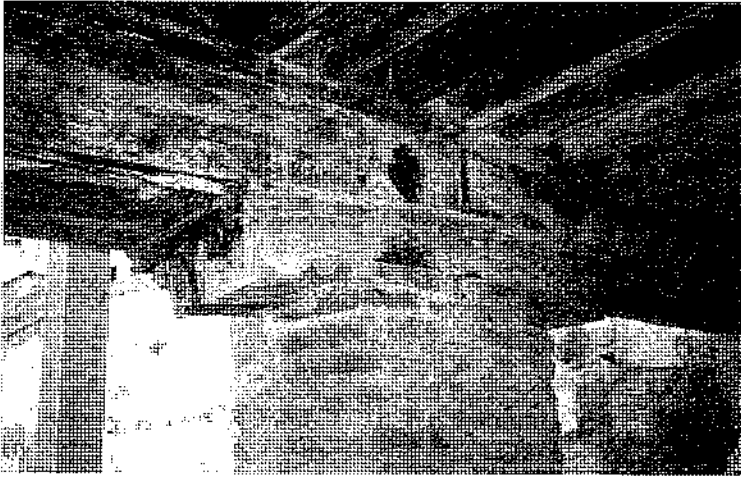


Fig. 6.- Detalle de una de las zapatas conservadas.

Fig. 7.- Fachada actual a la Calle de la portería de la concepción con parte del muro primitivo.



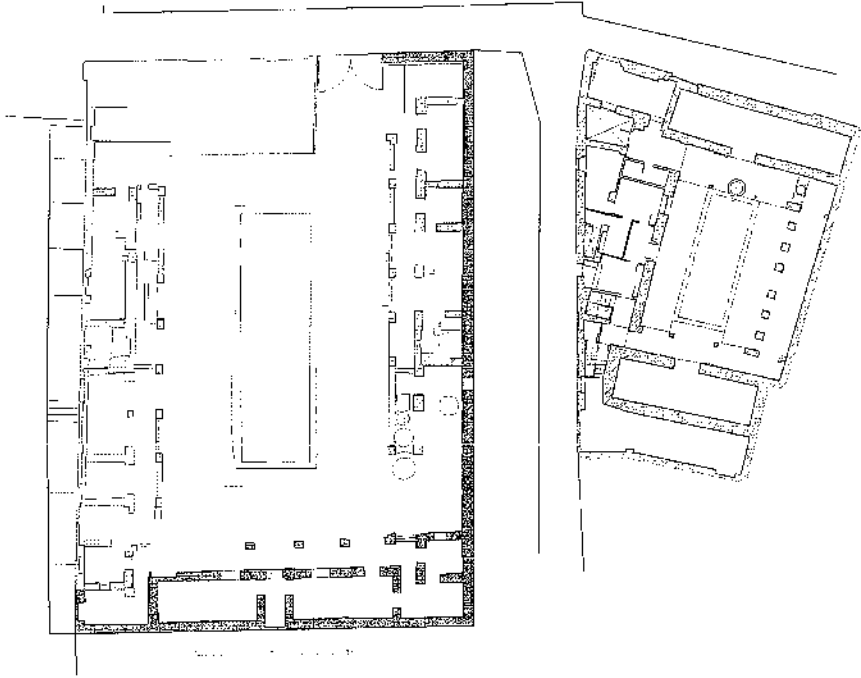


Fig. 8.- Restos conservados del Maristán tras su excavación.

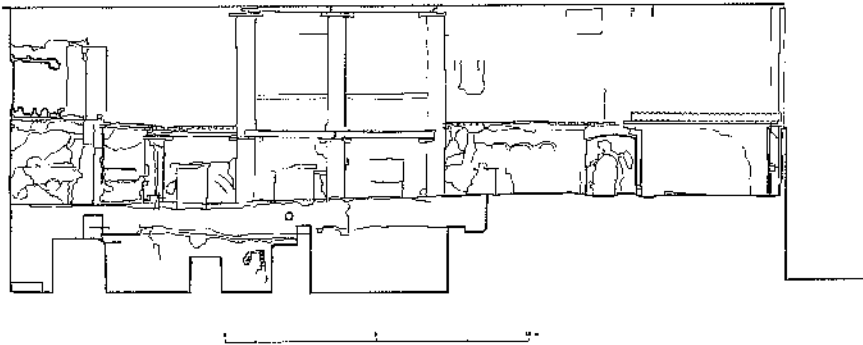


Fig. 9.- Alzado sur del patio en la actualidad.

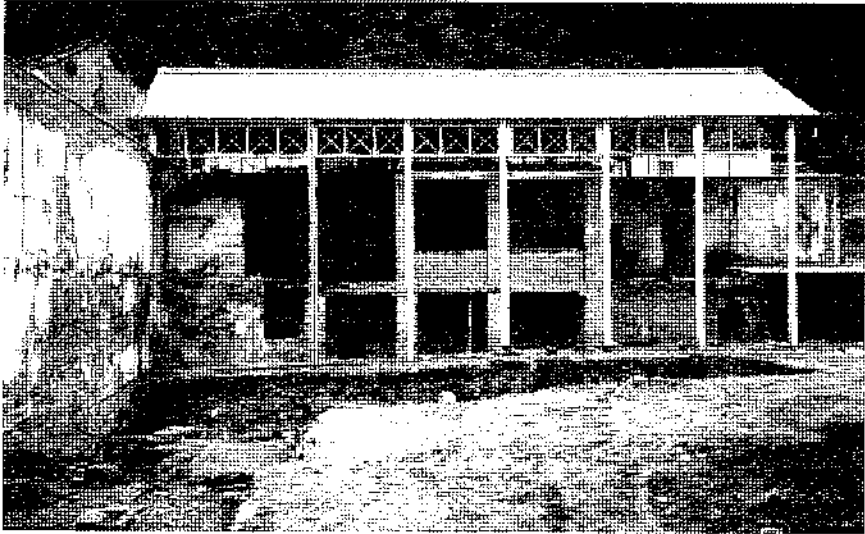


Fig. 10.- Crujía meridional del maristán en su situación actual con la estructura provisional construida en 1988.

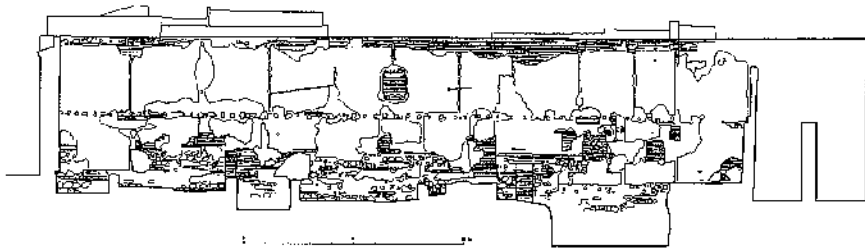


Fig. 11.- Alzado interior del muro medianero del lado oeste.



Fig. 12.- Lado sur de la alberca.

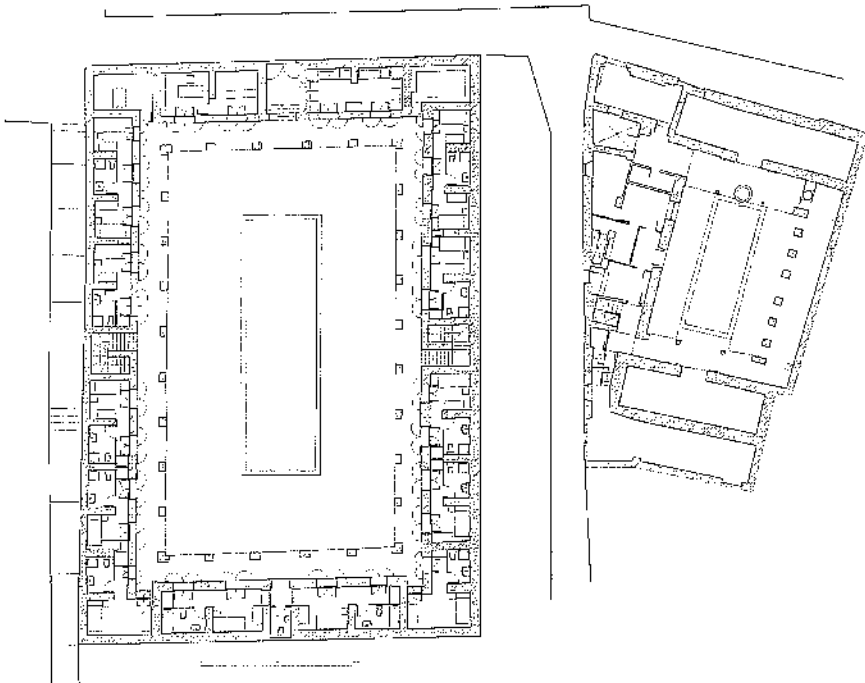


Fig. 13.- Propuesta para la conversión del Maristán en residencia universitaria.

Fig. 14.- Reconstrucción
infográfica de la fachada
del Maristán.
(Imagen de L. Gómez)



Fig. 15.- Reconstrucción
infográfica del patio del
Maristán visto desde la entrada.
(Imagen de L. Gómez)

Fig. 16.- Reconstrucción
infográfica de la
galería inferior del Maristán.
(Imagen de L. Gómez)



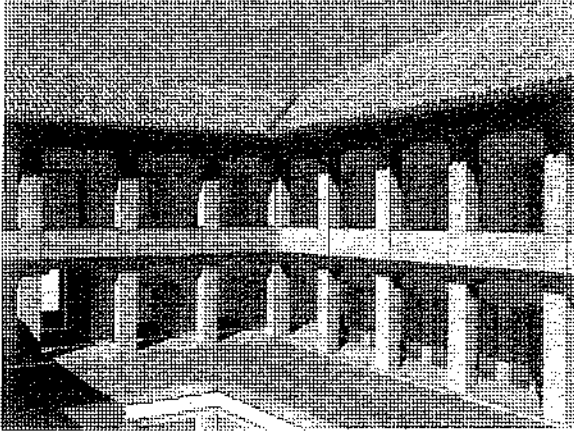


Fig. 17.- Reconstrucción infográfica del ángulo noroeste del patio del Maristán. (Imagen de L. Gómez)

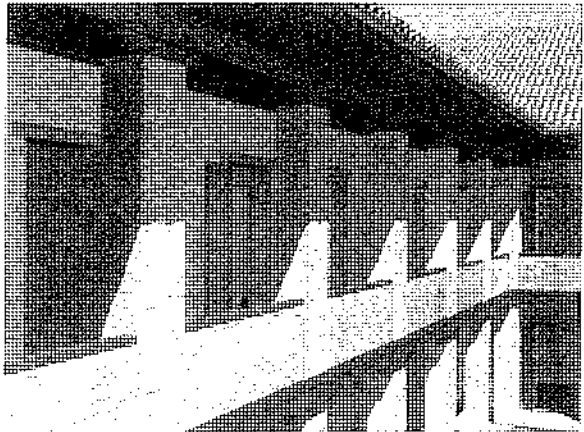
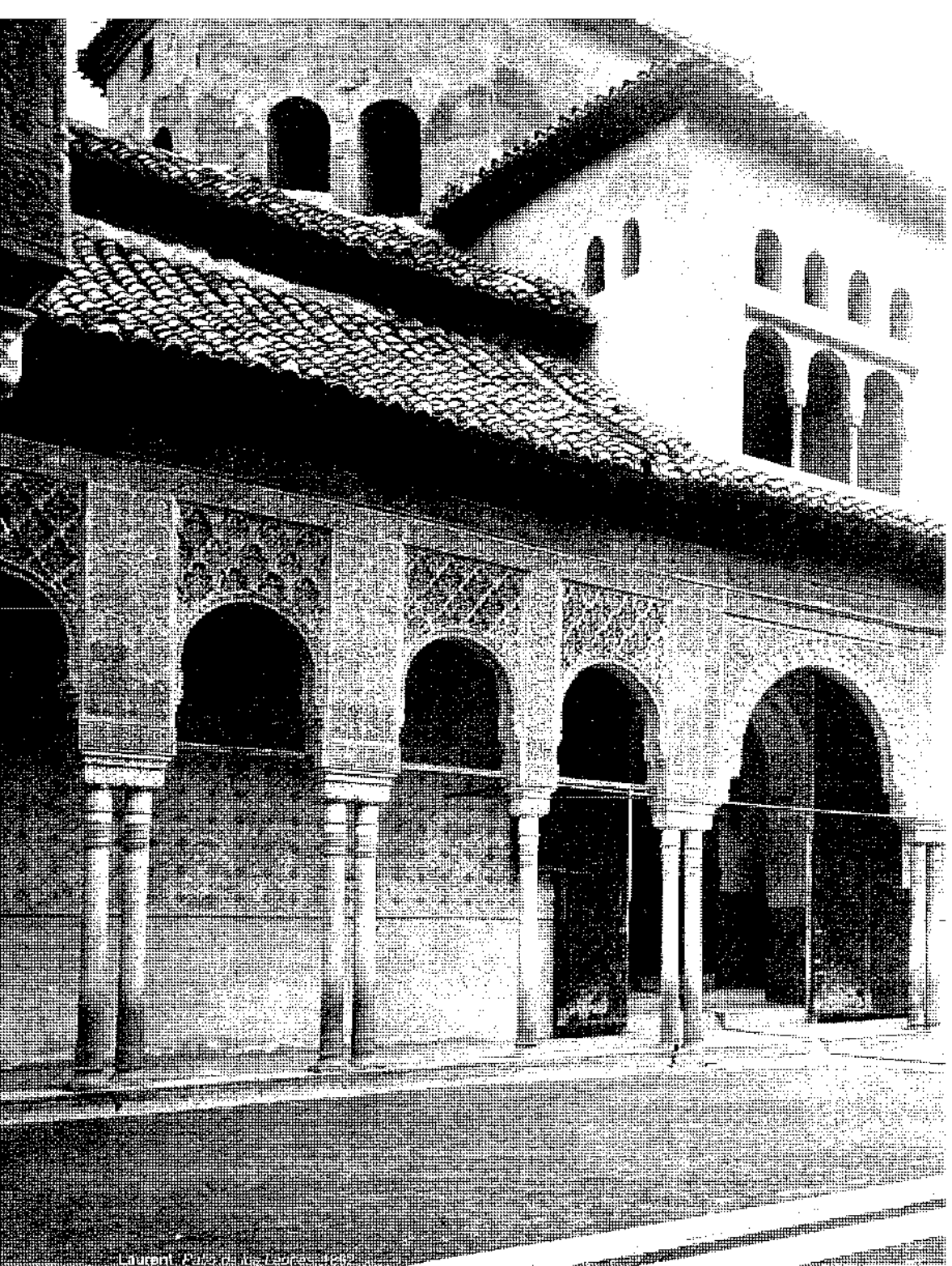


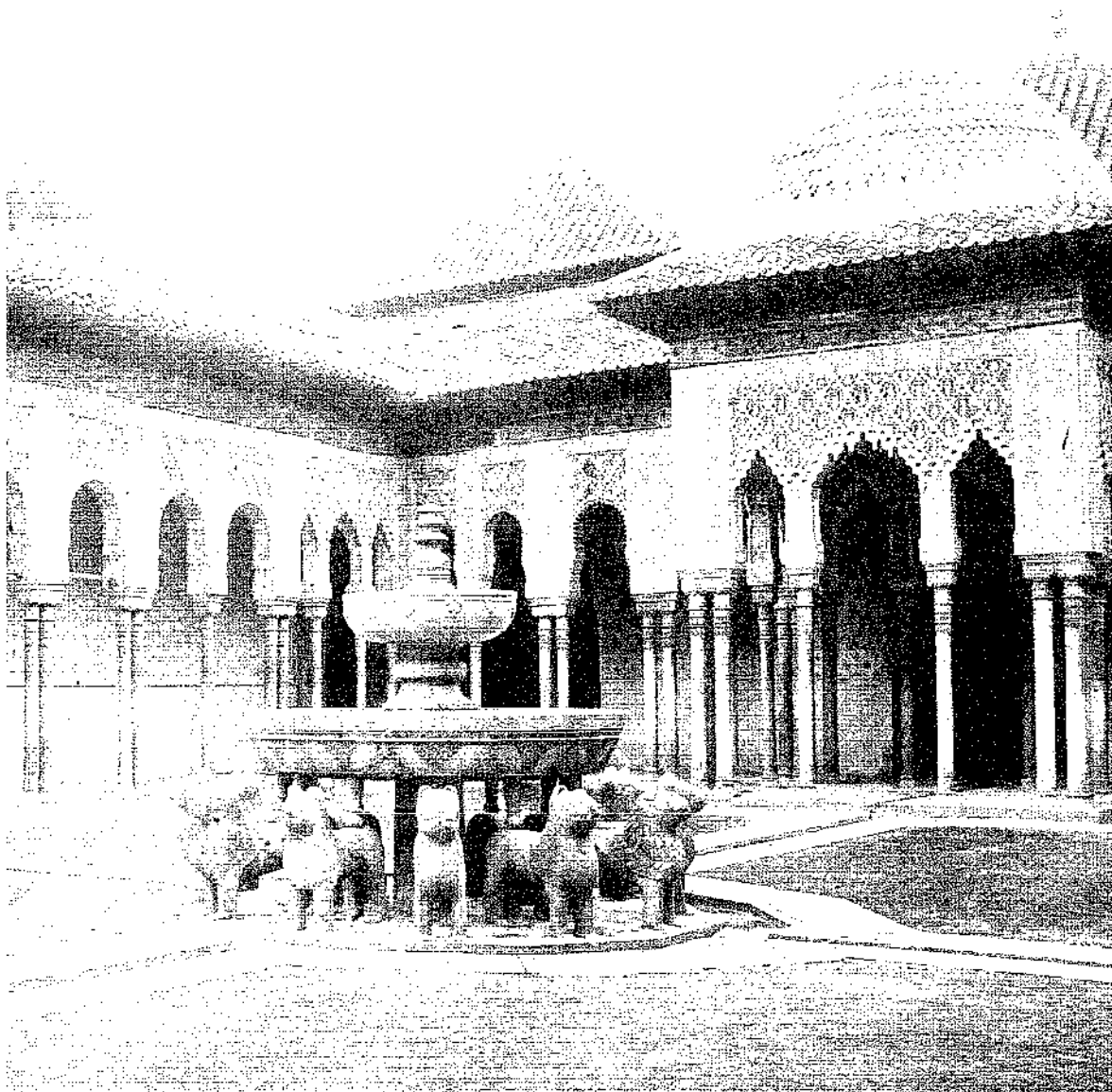
Fig. 18.- Reconstrucción infográfica de la galería alta del Maristán. (Imagen de L. Gómez)



Fig. 19.- Reconstrucción infográfica mostrando la relación del Maristán con la Alhambra. (Imagen de L. Gómez)



ARTÍCULOS



I Academia Internacional de Organo 2003



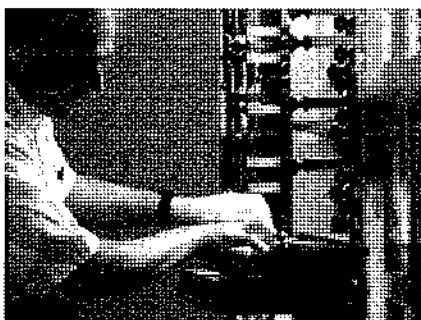
1.- Antonio Linares en el órgano de la iglesia de El Salvador.



2.- Henri Pourtan en el órgano del Evangelio de la S. I. Catedral.



3.- Un alumno de los Cursos en el órgano de El Salvador.



4.- Henri Pourtan en el órgano de El Salvador.



5.- Montserrat Torrent en el órgano de la iglesia de San José de Calasanz

Músicos para la enseñanza en los Cursos Manuel de Falla

José Palomares Moral

Profesor en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical de la
Universidad de Granada

Resumen.

La ausencia de una tradición musical y las dificultades de llevar a cabo las leyes educativas en materia musical, han provocado la aparición de acciones de formación paralelas a la educación formal. Una de estas acciones de formación son los Cursos Internacionales Manuel de Falla que han destacado por contar con grandes artistas para garantizar la enseñanza impartida, profesores de excepcionalidad contrastada según su trayectoria profesional. Sus aportaciones a la enseñanza de la música y su consideración como educadores especializados, así como algunos rasgos destacados de su presencia en Granada se resumen en este artículo.

Abstract.

The lack of musical tradition and the difficulties of carrying out educational laws have caused the appearance of education actions in parallel with official teachings. Amongst these, we find the "Cursos Manuel de Falla".

Palabras clave.

Profesores de música, organizaciones educativas, enseñanza musical no reglada.

Keywords.

Teachers of music, educational organizations, non-formal education of music.

EL nacimiento del Festival Internacional de Música y Danza de Granada en el año 1952 significó el acontecimiento artístico más completo de la ciudad y de mayor relieve en la culminación de la temporada musical¹; su especial carácter y la importancia de su proyección exterior vino a enriquecer la vida cultural granadina. Desde sus

1. Téngase en cuenta que las ediciones del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y sus precedentes, a lo largo de su historia siempre han estado ligados con el comienzo del verano.

comienzos, la organización del Festival originó una serie de relaciones que fueron reforzando el principio de la colaboración interinstitucional, en la que participaron las figuras más representativas de la vida política, social, cultural, académica, militar y económica de entonces, pertenecientes a las instituciones y organismos que intervinieron en su planificación, gestión y desarrollo, que corrió a cargo de “la Dirección General de Bellas Artes y los sucesivos departamentos que la reemplazan, con la cooperación de la Dirección General de Relaciones Culturales, Dirección General de Turismo, Ayuntamiento y un Comité Local Delegado”².

Años más tarde, los Cursos Manuel de Falla surgieron en el seno del Festival como la vertiente pedagógico-musical que reforzaba científica, técnica y artísticamente el propio certamen musical y que por su interés ha sido considerada como la actividad educativa y artístico-musical de rango superior más relevante que ha existido en Granada desarrollada ininterrumpidamente desde 1970, año de su primera edición.

Su repercusión ha supuesto para esta ciudad un enriquecimiento extraordinario de las enseñanzas musicales no regladas por donde han pasado los más destacados compositores, intérpretes, investigadores y pedagogos de procedencia local, nacional e internacional.

Los aprendizajes alcanzados a través de estas actividades se plasman hoy en resultados tangibles. No solamente se beneficiaron directamente de estas enseñanzas los alumnos que acudieron a las convocatorias sino que la incidencia de su posterior trabajo influye directamente en los resultados musicales que se pueden experimentar en los distintos niveles del sistema educativo. Muchos de los profesores que hoy trabajan en los conservatorios y escuelas de música y de danza actualmente imparten su docencia con arreglo a criterios, técnicas y formas de hacer música y danza que bebieron de los Maestros que conocieron en los

2. Fernández-Cid, A.: *Granada: Historia de un Festival*. Madrid, Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura, 1984, pág. 44.

Cursos. Profesores de música en educación Primaria, Secundaria y Universitaria aplican herramientas, procedimientos y recursos didácticos que adquirieron de su paso por los Cursos Manuel de Falla. Compositores, intérpretes, investigadores y agentes culturales del panorama actual de la música española se nutrieron de las experiencias que adquirieron en estas ofertas formativas, que contaron con destacados profesores, muchos de los cuales han marcado un sello imborrable en la memoria institucional de los Cursos Manuel de Falla por su experiencia profesional y por su personalidad humana y artística.

Educadores especializados

Esta ha sido una de las constantes que han contribuido a destacar la relevancia de los Cursos Manuel de Falla: su interés por contar con grandes artistas para garantizar la enseñanza impartida, con profesores de excepcionalidad contrastada según su trayectoria profesional. Para los Cursos no ha sido importante solamente el reconocimiento internacional de un músico por un rasgo aislado de su perfil, ya que su aportación en las aulas debía estar respaldada por la experiencia docente. La búsqueda de este equilibrio entre el prestigio artístico de los profesores y sus cualidades para comunicar las experiencias propias en el contexto de la formación especializada, fue irrenunciable. Esta ambivalencia ha permitido la atracción de los alumnos hacia los Cursos que han estado impartidos por Maestros, porque garantizaba la apertura a unos aprendizajes únicos, con una orientación metodológica a la que no era fácil acceder y con criterios técnicos y estéticos que sólo se transmiten por la experiencia directa de quien los practica.

Los profesores que han intervenido en los Cursos Manuel de Falla han prestado su experiencia a la siembra de aprendizajes musicales llevando a cabo distintas tareas desde sus correspondientes niveles de profesionalidad. Sus funciones han estado dirigidas no solamente a la enseñanza de las materias concretas que cada uno impartió, sino que han dedicado sus esfuerzos con los alumnos a orientar su talento artístico, a ordenar sus ideas, a incitar su imaginación, a planificar el tra-

bajo, a dinamizar las actividades, a seleccionar recursos, a evaluar el proceso formativo, etc.

Según las actividades y los profesionales diversos que han participado en estas convocatorias, podríamos reconocer al conjunto de profesores de los Cursos como “educadores especializados”³, que han actuado en una vertiente profesional definida por una serie de características⁴ comunes:

- 1ª Intervención en un ámbito concreto de actuación.
- 2ª Con una preparación específica.
- 3ª Compromiso de actualización
- 4ª Reconocimiento de sus derechos sociales.
- 5ª Autonomía en la acción
- 6ª Compromiso deontológico.

Los profesores han actuado en el marco social, cultural e institucional del Festival⁵ que los acogía, cuya influencia se ha dejado notar en

3. Sarramona, J.: *Teoría de la educación. Reflexión y normativa pedagógica*. Barcelona, Ariel, 2000, pág. 85.

4. *Ibidem*.

5. MARCO LEGAL:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA: Orden de 27 de junio de 1970 (BOE, de 15 de julio) por la que se regula el funcionamiento del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

MINISTERIO DE CULTURA: Orden de 13 de septiembre de 1984 (BOE, de 4 de Octubre) por la que se reestructura la composición y funcionamiento del Patronato del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

MINISTERIO DE CULTURA: Orden de 11 de marzo de 1986 (BOE, de 27 de marzo) por la que se modifica la de 13 de septiembre de 1984, que reestructura la composición y funcionamiento del Patronato del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

MINISTERIO DE CULTURA: Resolución de 22 de Julio de 1994, de la Secretaría General Técnica (BOE, de 12 de Agosto) por la que se da publicidad al Convenio entre el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, la Comunidad Autónoma de Andalucía, la Diputación Provincial de Granada y el Ayuntamiento de Granada, para la preparación, organización y desarrollo conjunto del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

la diversidad de actuaciones profesionales que se han dado a lo largo de la vida de los Cursos Manuel de Falla. Estas actuaciones podrían resumirse en:

- 1ª Las estrictamente docentes.
- 2ª Las vinculadas al medio.
- 3ª Las de especialización e innovación.

Como denominador común de sus actuaciones podemos indicar el proceso que han seguido para desarrollar sus funciones como docentes, marcado por las siguientes líneas generales:

- 1ª Planificación curricular, dentro del contexto:
 - a) En un marco institucional definido.
 - b) En el ámbito de las enseñanzas musicales no regladas.
 - c) Con unos objetivos instructivos y formativos determinados.
 - d) Ante unos alumnos concretos.
 - e) Con unos recursos disponibles.
- 2ª Puesta en práctica:
 - a) Aplicación de estrategias docentes.
 - b) Utilización de recursos.
 - c) Aplicación de estímulos motivadores.
 - d) Transmisión de información.

CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA: Acuerdo de 17 de octubre de 2000, del Consejo de Gobierno (BOJA, de 23 de Noviembre) por el que se autoriza a la Consejera de Cultura para la firma del Convenio de Cooperación Institucional entre el INAEM del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Comunidad Autónoma de Andalucía, el Ayuntamiento de Granada y la Diputación Provincial de Granada sobre el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: Resolución de 26 de Enero de 2001, de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural (BOE, de 15 de Febrero) por la que se da publicidad al convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la Comunidad Autónoma de Andalucía, el Ayuntamiento de Granada y la Diputación Provincial de Granada para la creación del consorcio "Festival Internacional de Música y Danza de Granada".

Con unas funciones tan definidas los profesores debían reunir unos requisitos específicos que dibujaran un perfil ideal: la personalidad y relevancia artística ha sido uno de los rasgos inequívocos por los que se han incorporado los profesores a las tareas de los Cursos Manuel de Falla; pero en igualdad de condiciones, la importancia de su experiencia docente ha compartido la primacía de los rasgos profesionales imprescindibles para formar parte del claustro de los Cursos.

Dentro de este perfil, hemos conocido distintos tipos de profesores por sus estilos de enseñanza, según los elementos básicos de su personalidad profesional⁶:

	ESTILOS	MODOS DE PROCEDER
1º	Estilo cognitivo.	Dependencia - Independencia de campo, Impulsividad, Reflexividad, etc.
2º	Capacidad relacional.	Capacidad de distanciamiento, Preponderancia de la exposición, Fomento de la interrogación, Flexibilidad de ideas, Disponibilidad, etc.
3º	Estilo didáctico.	Acumulación de saberes, Práctica de la imitación, Relación de dependencia, Construcción de los saberes, etc.

Los profesores han actuado de acuerdo con la organización para configurar el curriculum siguiendo algunas pautas para contextualizar sus enseñanzas⁷, entre las que mencionamos:

6. Perraudeau, M.: *Les méthodes cognitives. Apprendre autrement à l'école*. Paris, Armand Colin, 1996, pág. 45.

7. Gimeno Sacristán, J.: *El curriculum: una reflexión sobre la práctica*. Madrid, Morata, 1991, pág. 358.

- 1ª Ordenación de los contenidos.
- 2ª Configuración de las actividades.
- 3ª Espacio, tiempo y recursos.

La significación de las aportaciones de los profesores quedará en el recuerdo de los miles de alumnos que los conocieron y recibieron de ellos respuestas a sus intereses y expectativas, mediante el desarrollo de unos contenidos organizados con claridad y coherencia, según los niveles de desarrollo, que sin duda han facilitado “diferentes grados de construcción del conocimiento”⁸ musical.

Periodos

Los Cursos Manuel de Falla cuentan con una biografía institucional propia y han experimentado procesos de desarrollo a través de los distintos periodos de su historia en los que se han articulado actividades musicales de formación permanente dirigidas al perfeccionamiento y alta cualificación de estudios musicales de distintas áreas de conocimiento como son las que centran su atención en la creación, la interpretación, la investigación y la pedagogía musicales, incluyendo igualmente contenidos de otras áreas interdisciplinares.

La historia de los Cursos Manuel de Falla comprende treinta y cuatro años desde su creación en 1970, y hemos considerado oportuno estructurarla en cuatro periodos, que se corresponden con cada una de las etapas en las que se han articulado sus actividades, según los cambios producidos en la dirección de los Cursos. Este criterio permite observar y analizar cada periodo a través de las circunstancias que han acompañado a los responsables organizativos de los Cursos Manuel de Falla planificando sus actividades, llevando a cabo la gestión, procurando el cumplimiento de los objetivos, desarrollando la programación prevista, dando cumplimiento del presupuesto a los responsables institucionales y evaluando sus resultados.

8. Escaño, J. y Gil de la Serna, M^a.: *Cómo se aprende y cómo se enseña*. Cuadernos de Educación, 9. Barcelona, ICE Universitat Barcelona, 1992, pág. 105.

Cada periodo presta atención a los hechos educativos que se han desarrollado durante su evolución y han estado condicionados por la dependencia de:

- A) La vinculación de los Cursos al Festival, por su propia naturaleza. En relación con ella, todos los aspectos estructurales, organizativos, y presupuestarios del Festival, cuando han ido evolucionando a lo largo del tiempo, han introducido a su vez cambios en la orientación de los Cursos.
- B) Las distintas leyes educativas que se han ido sucediendo, en lo que afecta a su desarrollo académico.

Estos periodos comprenden las cronologías que se indican a continuación, bajo la responsabilidad de sus correspondientes directores, y son:

PRIMER PERIODO: 1970-1984, dirigido por Antonio Iglesias Álvarez.

SEGUNDO PERIODO: 1985-1995, dirigido por Antonio Martín Moreno.

TERCER PERIODO: 1996-2001, dirigido por José Palomares Moral.

CUARTO PERIODO: 2002-2003, dirigido por Enrique Gámez Ortega.

Aportaciones docentes

Para conocer la contribución de los profesores de los Cursos Manuel de Falla nos hemos nutrido de las opiniones que algunos de ellos ofrecieron a través de las entrevistas periodísticas de que fueron objeto en los medios de comunicación locales. Los testimonios que nos dejaron en estos textos los hemos considerado adecuados por tratarse de materiales “informativos de creación”⁹ que transmitieron la actualidad tomada directamente de los protagonistas empleándose “diversos puntos de vista narrativos”¹⁰. Este recurso “brinda abundante información complementaria, a menudo crucial para comprender las moti-

9. López Hidalgo, A.: *Las entrevistas periodísticas de José María Carretero*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999, pág. 35.

10. *Ibidem*, pág. 38.

vaciones y la idiosincrasia de los protagonistas”¹¹ que nos acerca las preocupaciones sobre música y sobre educación musical de los profesores como protagonistas de los Cursos.

Si dedicáramos la atención solamente a las aportaciones de los profesores que hemos conocido a través de sus treinta y cuatro ediciones, tal vez tendríamos que detenernos en un nuevo trabajo. Pero conscientes de nuestras limitaciones y del sentido de su enfoque, no pretendemos con ellas sino ofrecer una muestra de las narraciones que hemos considerado más destacadas por la personalidad de los profesores y por las opiniones transmitidas.

Todos los que han intervenido han sido destacados especialistas en sus materias, y tal vez merezca la pena sólo resaltar el valor añadido que significó contar, entre algunos de los profesores de las primeras convocatorias de la década de los años setenta del pasado siglo, con Rodolfo Halffter como profesor de composición. La importancia extraordinaria de su participación no fue solamente su relación directa con Manuel de Falla, sino además porque fue en los Cursos Manuel de Falla de Granada donde impartió docencia por primera vez en España después de su exilio en México. Otros distinguidos profesores españoles que también trabajaban en centros musicales superiores europeos fueron atraídos hacia Granada y rescatados para la docencia musical en España.

En palabras de Antonio Iglesias, se tuvo en cuenta a la hora de confeccionar el cuadro docente a una serie de profesores que no podían enseñar en España, tratándose así de una “recuperación de cerebros musicales, que explicaban sus asignaturas en cátedras extranjeras”¹².

En este mismo sentido ponía énfasis el Director General de la Música al cumplirse el primer decenio de los Cursos:

11. *Ibidem*, pág. 39.

12. Palomares, J.: “Conversaciones con Antonio Iglesias”. Entrevista personal llevada a cabo en Madrid el 25 de enero de 2002.

“Creo que Granada puede sentirse orgullosa de que, paralelamente al Festival, se celebre un curso docente, en el que la plantilla de profesores que lo imparten tenga la categoría, no ya internacional, sino hasta en algunos casos única que posee. Constantemente, la Dirección General trata de enriquecer este cuerpo de profesores con músicos españoles que en muchos casos, y por diversas razones que no son de mi competencia, están impartiendo sus enseñanzas en países extranjeros. En este sentido, me he entrevistado hoy mismo con Nicanor Zabaleta, para pedirle que el próximo año siga formando parte del cuerpo de profesores del curso, y a pesar del gran sacrificio, que me consta le supone, me ha dicho que va a considerar esa posibilidad seriamente y con gran cariño”¹³.

Él mismo, Nicanor Zabaleta, un hombre que durante toda su vida se entregó en plenitud a los conciertos, declaraba respecto al tiempo que podía dedicar a su labor docente:

“Es muy difícil simultanear el mundo de los conciertos con el de la docencia. Ambos, si se quieren hacer con responsabilidad, absorben plenamente. Yo me dedico plenamente a los conciertos, porque entiendo que esta es la mejor forma de seguir dando a conocer a todo el mundo el arpa y su música como un instrumento serio, cosa que no era así considerado cincuenta años atrás. Lo que hago en Granada, dando estas lecciones desde hace tres años en el *Curso Internacional Manuel de Falla*, es algo absolutamente excepcional”¹⁴.

Faceta ésta difícil de compaginar para los profesores intérpretes, que por su vocación no perdieron su compromiso anual con Granada durante muchos años, como fue el caso del clavecinista Rafael Puyana:

13. Alonso, C.: “En Granada, bajo una ideología política, se asesinó a García Lorca. Si el Auditorio no cumple los fines para los que fue concebido, bajo otra ideología política, se dejaría morir espiritualmente a Manuel de Falla”. Entrevista a Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, publicada en el Diario IDEAL, sábado 7 de julio de 1979, pág. 9.

14. Alonso, C.: “La música puede ser el lenguaje universal de entendimiento entre los hombres”. Entrevista a Nicanor Zabaleta, publicada en el Diario IDEAL, sábado 2 de julio de 1983, pág. 10.

“La enseñanza es una actividad ardua y muchos artistas la reducen al máximo posible porque es una actividad que supone una entrega total por parte del maestro y exige no sólo un empleo o un desgaste más grande de fuerzas, sino el tiempo que hay que dedicar, más la paciencia que hay respecto a la labor que lleva a la asimilación de lo que se sabe por parte de quien es más joven”¹⁵.

Esta labor generosa de los profesores fue la que ilusionó a los alumnos que conocieron los Cursos Manuel de Falla en su primer periodo, porque sus aprendizajes fueron de una riqueza inolvidable: aprendieron de la excelencia de los profesores, sobre todo de su sensibilidad y de su actitud ante la música como dedicación profesional. Decía el propio Puyana:

“El arte es una actividad en la que el individuo que se dedica a ella siente una responsabilidad infinita respecto al resultado y no puede engañar porque termina autoengañándose”¹⁶,

y añadía:

“En la música, todo individuo que llega a poder participar de la profesionalidad musical, tiene que aprender el oficio y la actitud hacia la creación estando cerca alguien que sea un artista que pueda entregar su conocimiento. También podemos pensar que enseñar al que no sabe es un mandamiento y que cuando uno tiene el privilegio como yo tuve de joven de poder aprender al lado de grandes maestros y grandes personas como Wanda Landowska, creo que tengo una obligación moral de compartir con los demás lo que con tanta suerte me fue otorgado”¹⁷.

Los profesores que llegaron a Granada desde distintas procedencias eran conscientes del estado en que se encontraba la formación musical profesional en España, porque algunas enseñanzas estaban muy des-

15. Lacárcel, J. A.: “Para mí la principal tarea es la de intérprete”. Entrevista a Rafael Puyana, publicada en el Diario IDEAL, viernes 28 de junio de 1985, pág. 15.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

cuidadas en los conservatorios y sabían de la importancia que tenía su papel en la transmisión de experiencias, técnicas y recursos. Entre sus objetivos en los Cursos Manuel de Falla constaba la intención de dar respuesta a la filosofía de las convocatorias mostrando caminos hacia “el perfeccionamiento que culmina todo proceso formativo”¹⁸.

En este sentido, el profesor Ludwig Streicher que impartió la Técnica e Interpretación del Contrabajo durante seis ediciones, declaraba que “todo es como en el violín, pero mucho más difícil”¹⁹, y reconocía cómo “el contrabajo todavía está por descubrir en España”²⁰.

Otras enseñanzas que se incorporaron en los Cursos y no se impartían en ningún centro educativo español, fueron los cursos de Construcción y Afinación del Piano, que por el carácter inédito de sus contenidos y el significado complementario para los alumnos, fue declarado obligatorio para los becarios pianistas. El profesor que impartió estas enseñanzas manifestó: “En España, sólo se puede aprender esta técnica en los Cursos Manuel de Falla”²¹.

El espacio propio de los Cursos venía a presentar nuevos modelos educativos para la formación de músicos profesionales y la aportación de los profesores expertos en sus materias abría caminos para profundizar en esa formación. Los profesores aportaron en aquellos años no sólo su magisterio en las aulas sino también en los escenarios del Festival, en las *clases prácticas* que algunos profesores daban en sus recitales y conciertos públicos nocturnos o estrenando las obras encargo del certamen musical. A ellas también asistían los alumnos para cono-

18. Alonso, C.: “La aportación económica que para la celebración del Curso “Manuel de Falla” se acordó con las autoridades granadinas no llegó nunca”. Entrevista a Antonio Iglesias, publicada en el Diario IDEAL, jueves 22 de junio de 1978, págs. 10 y 11.

19. Centeno, C.: “Ludwig Streicher, el hombre de los mil dedos”. Entrevista a Ludwig Streicher, publicada en el Diario IDEAL, jueves 8 de julio de 1971, pág. 5.

20. Ibidem.

21. Blanco, M. A.: “Cada vez hay menos técnicos en construcción y afinación de pianos”. Entrevista a Ko Segawa, publicada en el Diario IDEAL, miércoles 5 de julio de 1972, pág. 6.

cer la estética de las obras que se estrenaban, su estructura, los elementos de su organización material, y las técnicas y recursos expresivos de la interpretación de los profesores con los que, por la mañana, en clase, habían trabajado en sus respectivos cometidos.

En las clases siempre quedaron temas por tratar y curiosidades por atender que no podían resolverse; por eso, algunos profesores continuaban sus enseñanzas más alejados todavía de las aulas; fuera de ellas impartían otras lecciones magistrales, tan intensas y profundas como las que recuerda García Román, alumno que fue del compositor Carmelo Bernaola:

“Durante los años que estuvo viniendo a Granada como profesor de los Cursos Internacionales Manuel de Falla dirigidos por Antonio Iglesias, Carmelo fue creando una atmósfera que algunos tuvimos la suerte de respirar. Las pequeñas reuniones al concluir los conciertos en las que se ponían en solfa tantas cosas, incluida la música –sentados al fresco en alguna terraza, sobre todo en la del Alhambra Palace– mientras se saboreaban anécdotas de toda índole junto a contertulianos de fuste, me ilustraron mucho”²².

Y de aquel aprendizaje, más adelante añade: “Desde la distancia valoro sobremanera aquellas lecciones informales que de tanta ayuda me fueron”²³.

Los Cursos Manuel de Falla tuvieron muy pronto una repercusión destacada en el ámbito musical español, en sentido amplio, de manera que músicos profesionales de entonces destacaban su valor por la pro-

22. García Román, J.: “*In Flore Vivium*. Ofrenda a Carmelo Alonso Bernaola”. En *La otra música interior: Pensamiento y opinión. Selección*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000, pág. 423. Este texto está extraído del Folleto de las X Jornadas de Música Contemporánea de Granada celebradas en Abril de 1999.

23. *Ibidem*.

yección que supieron imprimir los profesores en tan poco tiempo: “Los profesores del Curso, dan categoría al Festival”²⁴.

Algunos profesores destacaron la estrecha relación que se alcanzaba en el trabajo con los alumnos, de manera que se producían declaraciones como la del violinista Agustín León Ara, profesor de técnica e interpretación: “Lo más interesante del Curso Manuel de Falla, es el contacto con los alumnos”²⁵.

El interés de los alumnos por las enseñanzas, contenidos y profesores de los Cursos lo destacaba Regino Sáinz de la Maza:

“Todos se muestran contentos, todos confiesan que el Curso está siendo para ellos fértil en consecuencias para su carrera. Yo creo, desde luego, que si hubiera plazas, habría en los próximos años una avalancha de jóvenes hacia el Curso”²⁶.

Y palabras de estímulo *desafiante*, dedicaba el pianista Paul Badura-Skoda a los alumnos cuando manifestó que para ser pianista “es necesario talento y una voluntad de acero”²⁷, añadiendo: “aún así, sólo uno entre diez mil, vivirá de los conciertos”²⁸.

Las actividades nuevas que se iban experimentando e incorporando a lo largo de la evolución de los Cursos Manuel de Falla producían

24. Riaza, M^a. C.: “Es Granada quien mejor ha seguido el pulso de la Orquesta Nacional”. Entrevista a Enrique García Marco (violinista de la Orquesta de Cámara de Madrid), publicada en el diario IDEAL, sábado, 10 de julio de 1971.

25. León Ara, A.: “Violín, técnica e interpretación”. Diario IDEAL, viernes 9 de julio de 1971, contraportada.

26. Checa, A.: “Regino Sáinz de la Maza: La minoría interesada por la guitarra es hoy la *inmensa minoría*”. Entrevista a Regino Sáinz de la Maza, publicada en el diario IDEAL, viernes 9 de julio de 1972, pág. 14.

27. Checa, A.: “Badura-Skoda: El piano sigue siendo el instrumento de más posibilidades”. Entrevista a Paul Badura-Skoda, publicada en el diario IDEAL, sábado 24 de junio de 1972, pág. 26.

28. *Ibidem*.

resultados esperanzadores como el que se comprobó con el Seminario sobre Composición actual española, que surgió con la intención de “ampliar la formación integral del alumnado, con una nueva serie de materias, hasta el momento escasamente abordadas desde el terreno docente”²⁹.

Situaciones y circunstancias como ésta denotaban la importancia que tenían los Cursos como manifestación artística y cultural para Granada y para España, y no era fácil que el gran público supiera apreciar que los Cursos Manuel de Falla, en ocasiones, eran la base y sustento del Festival Internacional de Música y Danza de Granada como reconoció el compositor Ramón Barce:

“Este año, además de las disciplinas habituales de otros años, se ha enriquecido con dos apartados más especializados, uno de musicología orientado sobre todo al barroco y otro de música contemporánea un poco más especializado. Y esto, además de ser mucho más barato que cualquiera de las apariciones de cualquiera de los grandes divos, es realmente importante, porque ya en sí, confiere al Festival una característica importante que no tienen todos los Festivales. Sin ir más lejos, los dos seminarios, que se están celebrando estos días, han reunido en Granada a dos docenas de personalidades, mundialmente punteras en la música contemporánea que jamás habían venido a Granada y que ahora lo han hecho, porque se les ha dado la oportunidad de exponer su trabajo y entrar en contacto con un alumnado altamente especializado”³⁰.

Como referencia de las novedades que se incorporaban anualmente a los Cursos, la JONDE.³¹ participó en la décimo séptima edición con un destacado protagonismo. Su presencia significó, según su director, Edmon Colomer, una importante ampliación del contenido

29. Alonso, C.: “El Seminario sobre composición actual española ha desbordado las previsiones más optimistas”. Entrevista a Tomás Marco, publicada en el Diario IDEAL, domingo 28 de junio de 1981, pág. 13.

30. Alonso, C.: “El compositor contemporáneo se enfrenta a la competencia *desleal* de Beethoven, Bach, Monteverdi, El Gregoriano, etc.”. Entrevista a Ramón Barce, publicada en el diario IDEAL, sábado 14 de julio de 1985, pág. 14.

31. JONDE: Joven Orquesta Nacional de España.

del Curso, “especialmente en cuanto a impartición de diferentes especialidades instrumentales, dirección coral, musicología y folclore, y técnicas de composición del siglo XX”³².

La presencia de la investigación musical en el campo de la musicología había tenido cabida en los Cursos desde la primera edición y los profesores que la impartieron reconocían la debilidad de su tratamiento en las enseñanzas regladas “al tratarse de una disciplina que, además de ser muy dura y muy difícil, regularmente no se imparte en España”³³. El musicólogo López Calo destacó el trabajo realizado en una de las ediciones:

“Este año lo hemos dedicado a un aspecto muy técnico, hasta ahora inédito en España, como es la notación de la polifonía del Renacimiento. Como se sabe, la música de aquella época, nos fue legada con una escritura que, actualmente, no se suele entender. Como quiera que se trata de una disciplina muy difícil y por la importancia del tema a tratar, le hemos dedicado todos los días del Curso, de una forma intensiva y ahora que ya hemos terminado, tengo la satisfacción de decir que estoy muy contento, porque creo que los alumnos, han vencido todos los problemas básicos de esta notación, quedando capacitados para transcribir y poner en partitura moderna, cualquier música de esta época, que es la más difícil”³⁴.

El entusiasmo de ver cumplidos los objetivos y de reconocer el aprendizaje de los alumnos era muestra de que las acciones docentes respondían a las expectativas de la organización y de los alumnos. Pero todavía la musicología experimentaba grandes problemas en aquellos años derivados de la falta de formación técnica que los musicólogos tenían y que López Calo identificaba con lo que él llamaba *aficionismo*:

32. Alonso, C.: “La Joven Orquesta Nacional de España, una escuela de formación especializada”. Entrevista a Edmon Colomer, publicada en el Diario IDEAL, sábado 5 de julio de 1986, pág. 30.

33. Alonso, C.: “López Calo: En España tenemos una de las mayores riquezas musicales del mundo sin explotar”. Entrevista publicada en el Diario IDEAL, domingo 13 de julio de 1986, pág. 34.

34. *Ibidem*.

“gente con muy buena voluntad pero con una formación muy deficiente que les impedía afrontar estos problemas”³⁵.

Para remediarlo, las enseñanzas no regladas cubrían espacios que aún no podía atender la universidad española por eso, continuaba diciendo López Calo:

“Lo que quiere la dirección del Curso Manuel de Falla, es formar a profesionales de la musicología, capaces de sacar a la luz y aprovechar la inmensa riqueza musical española”³⁶.

A los profesores que participaban doblemente en el Festival y en los Cursos, a veces los periodistas les reclamaban su opinión comparada entre los dos acontecimientos para conocer cuál de ellos consideraban de más valor. Así, a la pregunta que le hicieron en una ocasión al compositor Rodolfo Halffter sobre la importancia que tenían, respondió:

“Para el público, el Curso no trasciende, pero se complementa muy bien con el Festival y es de una importancia grande. Los jóvenes becarios tienen la oportunidad de aprender con grandes maestros”³⁷.

Eran años, los del primer periodo, que permitían ver con una perspectiva objetiva los resultados de la evolución de la Ley General de Educación³⁸, que tuvieron una de sus asignaturas pendientes en la implantación de la educación musical. De ahí que fuese frecuente que muchos músicos representativos del panorama nacional destacaran la búsqueda de soluciones en el sistema educativo para las enseñanzas

35. Alonso, C.: Op. cit.

36. *Ibidem*.

37. Piñero, J. L.: “Rodolfo Halffter: No se encontrará un marco más adecuado para un Festival Internacional”. Entrevista a Rodolfo Halffter, publicada en el diario IDEAL, martes 3 de julio de 1973, pág. 16.

38. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA: Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. BOE, de 6 de Agosto de 1970.

musicales, entre sus preocupaciones más evidentes. Así expresaba el compositor Tomás Marco los cambios que, a su juicio, deberían darse para mejorar la educación musical:

“Para empezar, los ministerios de Cultura y Educación tienen que coordinarse para que la enseñanza musical se conecte con la vida musical real. La enseñanza elemental hay que separarla de la profesional y el grado superior, hay que llevarlo a la Universidad. Después de eso, ya se podrá hablar de nuevos planes de estudio, etc.”³⁹.

Otro compositor, Luis de Pablo, señaló durante la lección inaugural de la XXVI edición el creciente interés por la música en España, mencionando las carencias que todavía existen y su repercusión en parámetros económicos y de recursos de industria musical:

“El nivel de los estudios musicales en nuestro país y el interés por la música ha crecido en los últimos años, aunque se lamentó de que los buenos compositores españoles tengan que seguir saliendo al extranjero para que se les reconozca su valor. En estos momentos, en España, ni siquiera hay un sello musical que se dedique a la edición de obras contemporáneas”⁴⁰,

dejando claro en su disertación que la situación de la creación en España y el reconocimiento de los compositores en nuestro país sigue siendo difícil.

Cuando alguno de los profesores de los Cursos Manuel de Falla que intervenían en el Festival eran requeridos por los medios de comunicación, casi siempre daban sus opiniones respecto a las características de las obras, del repertorio, del *marco incomparable*, o de otros asuntos relacionados básicamente con su paso por el escenario. Pero pocas eran las ocasiones en las que el entrevistador se detenía a preguntar sobre las enseñanzas musicales en el sistema educativo, los centros, los profesores, etc.

39. García Román, J.: “Tomás Marco: La Composición musical española está en el mejor momento desde el siglo XVI”. Entrevista a Tomás Marco, publicada en el diario IDEAL, jueves 7 de julio de 1983, contraportada.

40. Prieto, C.: “Medio millar de alumnos en perfecta armonía”. Diario IDEAL, jueves 29 de junio de 1995, pág. 6.

En una de estas ocasiones, el violonchelista Luis Claret, expresaba sus inquietudes sobre la incidencia de la educación musical en la cultura y el conocimiento del público hacia la música:

“Yo creo que, lo que favorecería una verdadera afición a la música, sería una buena programación, no sólo de las actividades musicales, sino de la educación musical, tanto a nivel profesional, como a nivel de las escuelas, para que los niños tengan una formación adecuada que, aunque no se dediquen en el futuro a desarrollarla profesionalmente, les permita ser unos verdaderos aficionados que se interesen por esta parcela de la cultura. No es que se pretenda que todo el mundo se dedique profesionalmente a la música, pero lo que sí es cierto es que, si primero en la educación básica y posteriormente en la Universidad tiene acceso a una cultura musical, bien puede despertar en él una afición y un interés por las actividades musicales y culturales en general y esto es precisamente, de lo que estamos necesitados”⁴¹.

Y más adelante añadía:

“Hoy en día, en general, los Conservatorios no pueden cumplir adecuadamente con su misión, por una falta de formación del profesorado, y porque los Conservatorios llamados ya Superiores, en realidad no lo son, ya que en ellos se puede matricular cualquiera, impartándose en los mismos todos los niveles de instrumentos, con lo que los profesores están agobiados con el excesivo número de alumnos que tienen. Y esto no debe ser así. En un Conservatorio Superior, sólo debería matricularse aquella persona que desee adquirir un buen nivel profesional y no aquellos que simplemente desean tener unos conocimientos. Para estos últimos, tendría que haber Conservatorios Municipales de un menor nivel, que es donde la gente podría empezar a estudiar música y de ahí, si desean dedicarse a ella profesionalmente, pasar a los Conservatorios Superiores, de un modo selectivo, de modo que los estudiantes de música salieran con una categoría mínima indispensable que, en la mayor parte de los casos, ahora no poseen. Y todo esto, de forma paralela con la preparación musical que

41. Alonso, C.: “Lo que favorecería una verdadera afición a la música sería una buena programación, no sólo de las actividades, sino de la educación musical”. Entrevista a Luis Claret, publicada en el diario IDEAL, sábado 6 de julio de 1985, pág. 14.

debería darse en las escuelas, a modo de vasos comunicantes. Es muy triste comprobar cómo a los conciertos que se organizan en cualquier universidad española, asiste únicamente un dos ó tres por ciento de los alumnos. En definitiva, entiendo que los festivales y los cursos están muy bien, pero creo que deben constituir el sello de prestigio cultural y artístico de una ciudad, aunque siempre como complemento y resumen de toda la actividad realizada durante el año”⁴².

Otras veces, algún conferenciante invitado a los actos protocolarios de los Cursos era el protagonista de declaraciones semejantes; como sucedió con el padre Federico Sopeña, que también expresó su parecer sobre el estado en que se encontraba la formación de músicos en España. Su trayectoria y experiencia como gestor y director que fue durante algunos años del Conservatorio Superior de Madrid, lo situaban en una posición privilegiada que podía considerarse de referencia para entender el sentido de sus palabras:

“La decadencia de la enseñanza musical en España, es un drama. Se han perdido grandes escuelas, como la que tenía de cuerda Madrid, que era impresionante y que venía de Monasterio y de otra escuela importantísima de violonchelo que se había derrumbado. La crisis de los Conservatorios es tremenda. Matrículas y claustros masivos, pero eficacia, ninguna. Hay un horripilante contraste entre la brillantez de un Festival como este, y la pobreza de los Conservatorios”⁴³.

El perfil de los profesores siempre fue un atractivo para la asistencia y participación de los alumnos. Peter Phillips director del grupo vocal The Tallis Scholars y uno de los grandes expertos mundiales en música coral renacentista, se mostraba admirado por el interés que despertaron sus Clases Magistrales: “Creo que hay un resurgir del interés por

42. Alonso, C.: Op. cit.

43. Alonso, C.: “El de Granada, debería ser el Festival Falla-Lorca”. Entrevista a Federico Sopeña, publicada en el diario IDEAL, sábado 13 de julio de 1985, pág. 13.

la música del Renacimiento”⁴⁴. Además expresaba su satisfacción por la cualificación y el número de participantes:

“Pero no sólo eso, sino que vienen de sitios muy diferentes y tienen un nivel altísimo. Creo que se debe a que se trata de voces puras, no de ópera. Pero he encontrado un nivel muy alto, muchos conocimientos”⁴⁵.

El perfil, la formación y el entusiasmo de los alumnos fue motivo de reconocimiento destacado por los profesores en varias ocasiones:

“El nivel de los alumnos en Granada es muy bueno, están técnicamente muy bien preparados, (...) Lo que más me ha gustado ha sido el entusiasmo que tienen hacia la música de Bach”⁴⁶.

Algunos de los profesores que intervinieron después del primer periodo habían sido alumnos de los Cursos Manuel de Falla anteriormente, experiencia que recordaba la guitarrista María Esther Guzmán:

“Acudir a los Cursos Manuel de Falla es una ocasión única para que los alumnos de Granada y del resto del mundo puedan conocer a grandes maestros durante un largo periodo de tiempo”⁴⁷.

De sus recuerdos imborrables destacaba el que mantenía de Andrés Segovia:

“El Maestro me escuchó en el Premio que lleva su nombre. Le admiraba mucho. Para mí fue una impresión ver a una persona tan grande y tan sencilla a la vez. Cuando lo veía solo por el Centro Manuel de Falla me

44. Arias, J.: “El interés por la música del Renacimiento resurge”. Entrevista a Peter Phillips, publicada en el Diario EL PAIS. ANDALUCÍA, jueves 15 de julio de 1999, pág. 16.

45. *Ibidem*.

46. Arias, J.: “Helmuth Rilling dirige en Granada el Oratorio de Navidad”. Entrevista a Helmuth Rilling, publicada en el Diario EL PAIS. ANDALUCÍA, miércoles 6 de diciembre de 2000, pág. 10.

47. Prieto, L.: “Yo nací con una guitarra incorporada”. Entrevista a María Esther Guzmán, publicada en el diario IDEAL, jueves 9 de julio de 1998, pág. 44.

cogía de su brazo para subir las escaleras. Era una persona muy agradable y cariñosa. Sus palabras y la expresión de su cara cuando gané el certamen de Guitarra de Granada nunca las olvidaré”⁴⁸.

Continuaba sus declaraciones diciendo que el contacto con los alumnos le permitía analizar sus propias experiencias como docente, reflexionando sobre su propia práctica:

“En los Cursos aprendo de los jóvenes porque ellos plantean una serie de cuestiones en las que uno ni repara, por tanto te hacen pensar y resolver cuestiones. Circunstancia que al final hace que uno se enriquezca”⁴⁹.

Otro de los profesores que antes fue alumno de los Cursos, el compositor y pedagogo Fernando Palacios, intervino en una de sus ediciones como coordinador del Máster Universitario “La animación en los Conciertos Didácticos” que fue organizado por el Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada por iniciativa de los Cursos. Su papel estaba relacionado con la diversidad de atenciones que requiere hoy la educación musical, en unos momentos en los que estamos viendo cómo en las temporadas de auditorios, salas de conciertos y orquestas se programan conciertos didácticos, *moda* que obedece a una razón íntimamente ligada a las atenciones formativas que requiere la sociedad de nuestro tiempo para profundizar en su cultura musical, justificada por Fernando Palacios porque:

“Ahora se han encontrado con que hay muchas orquestas y muy poco público. Entonces, una de las necesidades con las que se han encontrado es tener público, y esa es una forma de crear el público del futuro”⁵⁰.

Ha sido una de las iniciativas más recientes que incorporaron los Cursos Manuel de Falla a su historia curricular, en la que se reconoce

48. Prieto, L.: Op. cit.

49. *Ibidem*.

50. Oliver, J. A.: “Entrevista a Fernando Palacios”. Publicada en el Boletín de la Universidad de Granada, el mes de abril de 1999, pág. 6.

la necesidad de aportar nuevas enseñanzas para facilitar el acceso a la música del público escolar porque

“No se ha hecho nuevo repertorio, no se ha indagado en qué posibilidades ofrece la música en concierto de cara a los niños, y la Animación supone que, en estos tiempos en los que hay una gran oferta musical, en los que hay muchas más orquestas de las que había antes, se ha multiplicado por diez la cantidad de grupos musicales que hay hoy día en el Estado español. Entonces, se ha visto la necesidad de crear, de formar una figura que pueda programar, coordinar, escribir un guión, presentar, ... Y de esto, como es algo que no se ha estudiado en ningún sitio, pues escasea. Por lo tanto, un Animador de Conciertos Didácticos es todo aquel que está dentro de la dinámica, que es acercar la música en directo a los niños”⁵¹.

Los Cursos han mantenido vivo el recuerdo de Manuel de Falla; desde sus orígenes, *la asignatura Falla* se trató convenientemente en los distintos periodos con orientaciones, presencias y testimonios de muchos compositores, intérpretes, investigadores y docentes que han ofrecido su pensamiento a la personalidad y a la música de Manuel de Falla destacándola como “una de las más insignes obras de creación del espíritu hispánico”⁵².

Una de estas actividades centró su atención en el análisis musical para investigadores y el profesor Yvan Nommick, que las impartía, declaraba la coherencia que tenía incluirlas en los Cursos porque

“Manuel de Falla, a lo largo de su vida, se formó analizando las partituras de otros compositores, desde coros sobre la música de la antigüedad griega hasta los procedimientos compositivos de sus contemporáneos”⁵³.

Conectando la profesionalidad de nuestros profesores y sus creencias sobre música y educación con la figura del compositor, también opinó Yvan Nommick sobre el perfil docente de Manuel de Falla:

51. Oliver, J. A.: Op. cit.

52. García Román, J.: *Op. cit.*, pág. 177.

53. Servián, P.: “Falla no quiso crear una escuela de compositores”. Entrevista a Yvan Nommick, publicada en el Diario IDEAL, martes 28 de noviembre de 2000, pág. 53.

“Creo que Manuel de Falla, nunca tuvo la idea de crear una escuela de compositores, como alguno de sus contemporáneos. De hecho tuvo muy pocos discípulos, aunque los músicos de la generación del 27 lo tomaron como modelo. Pero sí se interesó muchísimo por la enseñanza de la música. Como testimonio tenemos unas memorias que escribió sobre la creación de un clase de técnica musical en el conservatorio de Madrid, y un estudio de la orquesta moderna en los cursos de composición musical de los conservatorios nacionales. El quería que la enseñanza en España se modernizara y se pusiera al nivel europeo”⁵⁴.

Procedencia

La procedencia de los profesores invitados a las actividades de los Cursos Manuel de Falla ha sido mayoritariamente española, pero el carácter internacional de las convocatorias ha facilitado que intervinieran en ellas destacados especialistas de todo el mundo llegados de treinta y dos países diferentes.

Durante el primer periodo muchos de los profesores fueron, en efecto, españoles, pero se daba la circunstancia de que la mayoría trabajaba habitualmente en centros superiores de otros países, por lo que en estos años se contabilizaron procedencias estables.

Estos profesores fueron aquellos músicos que salieron de España en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo para buscar su perfeccionamiento profesional en el extranjero, y algunos encontraron también sus destinos profesionales en los países de acogida; otros se encontraban aún en el exilio después de la guerra civil española. Ahora volvían como expertos en sus respectivas disciplinas aportando la experiencia y los aprendizajes adquiridos; además, se rodeaban de alumnos propios de sus centros de origen que traían a Granada, otorgando así una mayor diversidad entre la procedencia de estudiantes que acudían a las convocatorias y que se veían atraídos por la música española en la ciudad que los acogía.

54. Servián, P.: Op. cit.

Los cambios que experimentan los Cursos Manuel de Falla en los periodos siguientes, determinan la incorporación de profesores de otros países y es a partir de entonces cuando el origen de los profesores participantes se diversifica extraordinariamente. La procedencia de estos profesores la hemos plasmado en la siguiente relación, en la que identificamos alfabéticamente el país de origen y el número de docentes provenientes de cada país, según indicamos a continuación:

P R O F E S O R E S

País de origen	Número
1 Alemania	18
2 Argentina	4
3 Australia	2
4 Austria	4
5 Bélgica	2
6 Brasil	2
7 Canadá	1
8 Colombia	2
9 Corea	1
10 Cuba	4
11 Chequia	1
12 Chile	2
13 Dinamarca	2
14 Eslovenia	1
15 España	326
16 Estados Unidos	15
17 Francia	23
18 Holanda	3
19 Hungría	3
20 India	5
21 Inglaterra	34
22 Irlanda	2
22 Israel	2
24 Italia	16
25 Japón	4
26 Marruecos	2
27 México	1
28 Noruega	1
29 Polonia	3
30 Portugal	6
31 Rumania	5
32 Rusia	4
33 Suíza	3

Intervenciones Docentes

El número total de profesores diferentes que han intervenido en los Cursos Manuel de Falla ha sido de 486, que han participado en un total de 867 intervenciones docentes entre todas las actividades desarrolladas.

Este número se corresponde con el total de participantes invitados en cada edición, ya fuese para impartir cualquiera de las enseñanzas planificadas entre las actividades principales (como el Máster Universitario, las Clases Magistrales, Cursos, Seminarios y Talleres), bien para intervenir como conferenciantes, para desempeñar su papel como intérpretes en recitales y conciertos desarrollados en el contexto de los Cursos Manuel de Falla (en estos casos, han formado parte del cuadro de profesores), o para participar en otras actividades complementarias (encuentros, presentación de ediciones musicales, exposiciones, etc.).

Las diferencias que observamos en la presencia de profesores a lo largo de la historia de los Cursos Manuel de Falla, se debe a los criterios curriculares y organizativos que sus correspondientes responsables adoptaron, según las necesidades y circunstancias requeridas en cada situación.

Durante el primer periodo primó más la participación de un conjunto escaso de profesores, a modo de equipo docente, que permanecieron ligados a las convocatorias por invitación repetida anualmente. Debido a los lazos de amistad entre el Director y muchos de aquellos profesores, pudimos contar en los Cursos Manuel de Falla con estos profesores y otros más que actuaron en el doble compromiso de su participación compartida en el Festival y en los Cursos.

El hecho de que la temporalización de los Cursos en el primer periodo era de dos o tres semanas, según los años, permitía al Director tener al menos dos o tres puestas en común con los profesores, mien-

tras se desarrollaban las actividades, lo que daba a las enseñanzas impartidas un sentido muy homogéneo con una estructura compacta en la orientación de su oferta educativa. Esto permitía un seguimiento cercano en la evolución de los aprendizajes de los alumnos y estimulaba la relación profesional y personal entre los profesores.

La intención de revitalizar la enseñanza musical en España mediante la colaboración de profesores españoles de reconocido prestigio internacional, fue el objetivo prioritario que marcó aquel periodo.

Por las razones apuntadas anteriormente la nómina de profesores fue escasa durante el primer periodo⁵⁵, pero tal vez, fue también la de mayor calado que hemos conocido, por el propio origen de la actividad en su tiempo y por la presencia de experiencias docentes y artísticas irrepetibles en la historia de la educación musical española.

En los periodos siguientes, el perfil de los profesores participantes se mantuvo en los niveles de calidad del primer periodo, pero se prefirió que las actividades fuesen impartidas por profesores diferentes en cada edición, con la intención de ofrecer nuevos estímulos a los alumnos, razón por la cual contabilizamos muchos más profesores en los periodos completos segundo y tercero.

Del total de profesores, la participación por sexos ha sido muy desigual:

TOTAL PROFESORES			
MUJERES		HOMBRES	
Número	%	Número	%
80	16,46 %	406	83,54 %

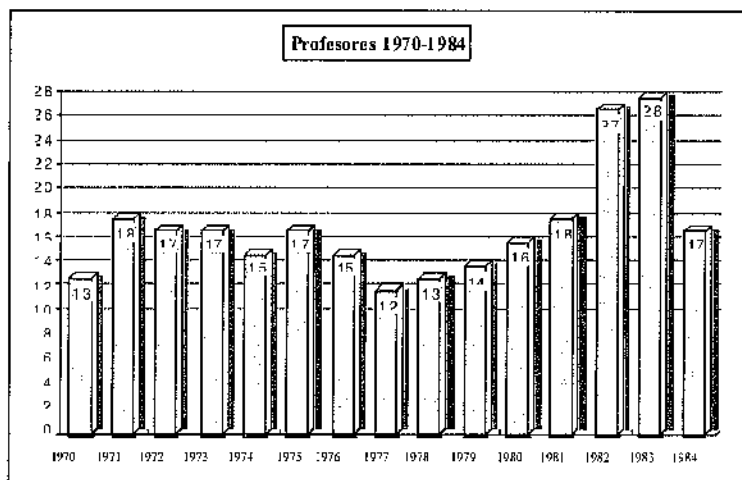
55. Véase en la tabla de intervenciones docentes la diferencia que existe entre este dato y el número de profesores del primer periodo.

La presencia de profesoras entre los docentes de los Cursos Manuel de Falla se ha ido incrementando a medida que han ido pasando las sucesivas ediciones y está directamente relacionada con la historia de las prácticas musicales de las mujeres⁵⁶.

Muchos de los profesores participantes han intervenido en varias ediciones sucesivas y, a veces, su presencia en una misma edición se ha diversificado para atender actividades principales y complementarias. Estas circunstancias han generado un total de 867 intervenciones docentes.

El número de profesores que han participado en cada edición de los Cursos Manuel de Falla se refleja en los gráficos siguientes agrupados por periodos:

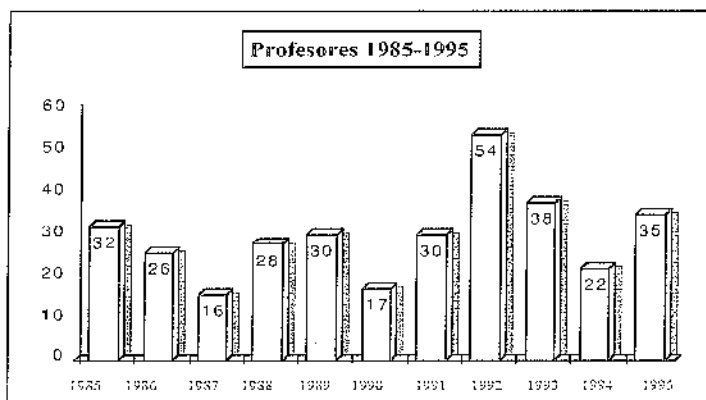
Primer periodo:



En los años 1982 y 1983 participaron más profesores debido a la incorporación de los seminarios sobre Composición Musical Española.

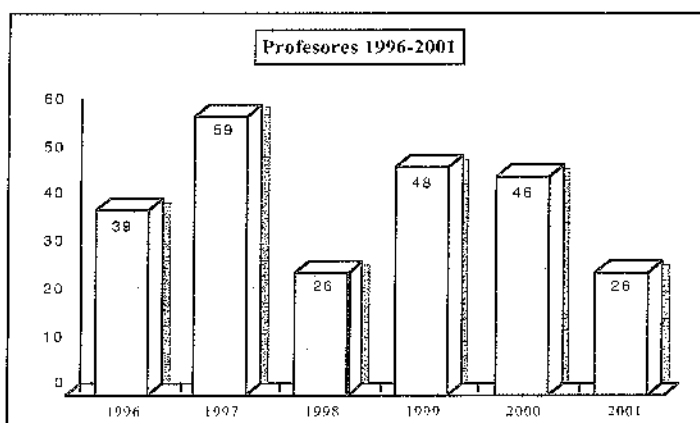
56. Aunque no es objeto de este trabajo, podemos encontrar más información al respecto en Green, L.: *Música, género y educación*. Madrid, Morata, 2001.

Segundo periodo:



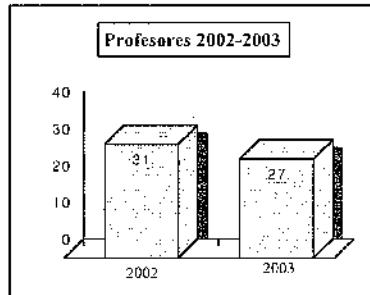
El promedio de profesores en este periodo se mantuvo en torno a los treinta, pero los problemas presupuestarios del año 1987 y la limitación de actividades del año 1990 y 1994 redujeron esta participación. Sin embargo, observamos el mayor número de profesores de este periodo en el año 1992 por los dos Seminarios que se convocaron, dado el carácter especialmente conmemorativo de ese año, aunque el número total de actividades fue de cuatro.

Tercer periodo:



El número de profesores de este período mantuvo una relación directa con el tipo de actividades convocadas; por eso, la mayor participación de profesores se produjo por las intervenciones docentes en el Seminario Falla (1996), en el Seminario y en el Máster Universitario sobre los Conciertos Didácticos (1997, 1999 y 2000), así como por la convocatoria extraordinaria del año 2000.

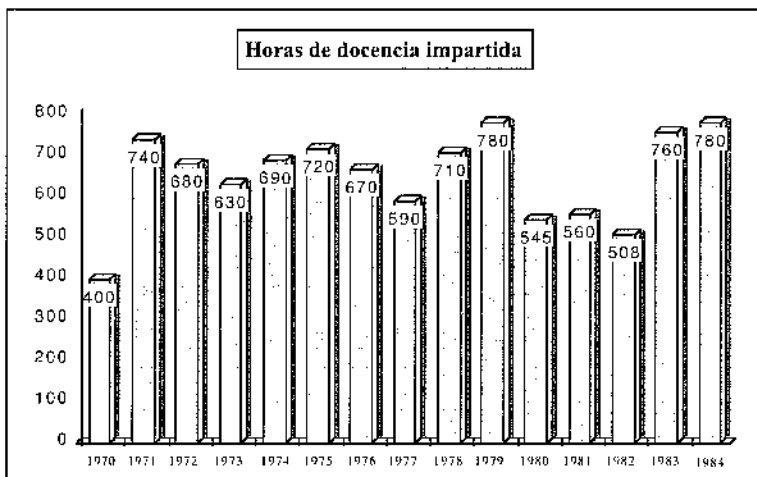
Cuarto período:



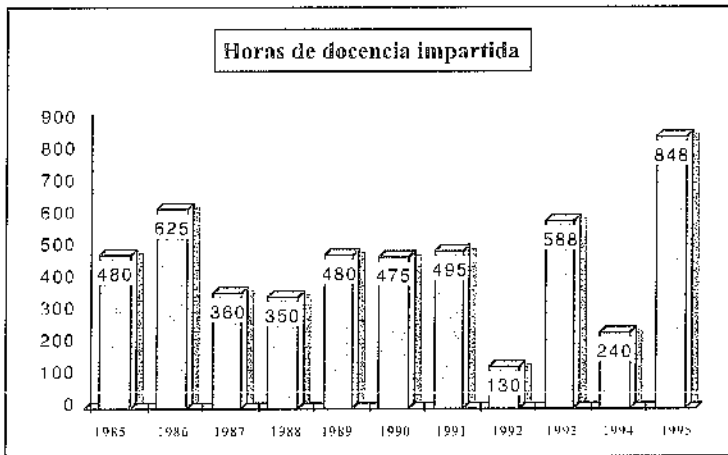
Horas de docencia

El número total de horas de docencia impartida se aplica solamente a las intervenciones docentes de las actividades principales, que también reflejamos agrupadas por periodos:

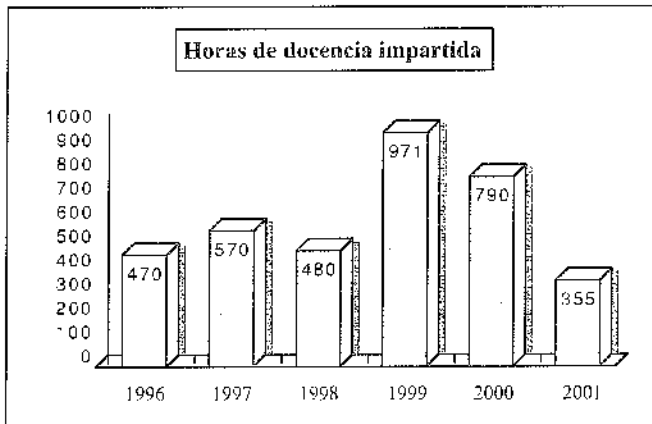
Primer período:



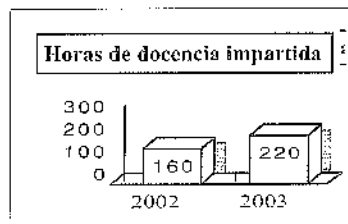
Segundo periodo:



Tercer periodo:



Cuarto periodo:



Las diferencias que encontramos en el número total de horas de docencia impartidas en cada periodo están directamente relacionadas con:

- 1º La duración de cada edición.
Durante el primer periodo los Cursos Manuel de Falla tuvieron una duración de dos o tres semanas, según las ediciones. A medida que la extensión del calendario se fue reduciendo, las horas de docencia impartida fueron menores.
Desde el segundo periodo hasta nuestros días, es habitual que las actividades duren un promedio de cinco o seis días.
- 2º El número total de actividades principales.
- 3º El tipo de actividades principales convocadas.
Las actividades principales extraordinarias como los Seminarios o el Máster Universitario añadieron más horas impartidas que las otras actividades.

Particularidades relevantes

Las líneas que siguen no pretenden ser un anecdotario proporcionado por actuaciones de los profesores de los Cursos Manuel de Falla, sino una muy breve recensión de algunos hechos protagonizados por ellos ante la repercusión que tuvieron y el profundo calado humano que la huella de estas particularidades dejó en todos nosotros. Son acontecimientos extraordinarios, recuerdos de distinta índole que merece la pena resaltar: uno de ellos luctuoso y otros que causaron asombro por lo infrecuente de tan imprevista gratitud.

El primero de ellos fue protagonizado por el profesor de Clave Rafael Puyana, el día que interpretaba el *Concerto* para Clave de Manuel de Falla con motivo de la inauguración del Centro Cultural Manuel de Falla. No fue muy comentada la noticia, pero por su trascendencia no hemos querido olvidar la generosidad de quien durante tantos años ofreció su magisterio en Granada:

“Rafael Puyana dona también un Clave al Centro. Un gesto que habla bien claro de esa humanidad de Puyana, un genial intérprete, un hombre que quiere a Granada, un hombre habitual en los Cursos Manuel de Falla”⁵⁷.

Otro acontecimiento, tuvo lugar con motivo del trágico fallecimiento en accidente de aviación en el aeropuerto de Barajas de la pianista Rosa Sabater, profesora de los Cursos durante ocho años consecutivos, que motivó un sentido homenaje en el acto de apertura de su decimoquinta edición, en el que “todas las intervenciones tuvieron un emocionante recuerdo para la pianista Rosa Sabater, fallecida el pasado año”⁵⁸. Entre los actos *in memoriam*, “su hija descubrió emocionada, una placa en recuerdo de la insigne pianista catalana en una de las aulas del Centro Manuel de Falla”⁵⁹ que presta su nombre “al aula en que daba sus clases a los alumnos del Curso Manuel de Falla”⁶⁰. Su ausencia dejó una huella que provocó un inmenso vacío entre los que la conocieron, porque Rosa Sabater fue “una gran mujer que amó a sus semejantes”⁶¹.

Los otros dos están protagonizados por Andrés Segovia y Victoria de los Ángeles que cedieron gustosamente sus honorarios a destinos benéficos.

Un rasgo de generosidad sin precedentes protagonizado por el insigne guitarrista Andrés Segovia se conoció en la edición del año 1981,

57. Lacárcel, J. A.: “Esta noche, el Auditorio”. Diario PATRIA, sábado 10 de junio de 1978, contraportada.

58. García, A. V.: “Fue inaugurada la XV edición del Curso Manuel de Falla”. DIARIO DE GRANADA, miércoles 20 de junio de 1984, pág. 10.

59. Ruiz Molinero, J. J.: “Homenaje a Rosa Sabater en Granada”. Diario IDEAL, lunes 25 de junio de 1984, pág. 9.

60. NOTA DE PRENSA: “Emocionante homenaje del Festival a la memoria de Rosa Sabater”. Diario IDEAL, lunes 25 de junio de 1984, Portada.

61. Alonso, C.: “Rosa Sabater: La huella de una gran mujer que amó a sus semejantes”. Diario IDEAL, lunes 25 de junio de 1984, pág. 10.

cuando ofreció la totalidad de los honorarios que le correspondían por su intervención en el conjunto de actividades del Festival a la Clínica de San Rafael de Granada. Su repercusión en la ciudad fue ampliamente destacada por la consideración del Maestro hacia la institución benéfica y por la amplitud de la desinteresada ofrenda:

“El Maestro Andrés Segovia donó íntegramente un millón de pesetas, importe de su *cachet* por el concierto celebrado en el Auditorium Manuel de Falla celebrado el pasado día 22 dentro del programa del Festival Internacional de Música y Danza junto con los honorarios por las cuatro Clases Magistrales dadas a los alumnos del Curso Musical Internacional *Manuel de Falla*, así como los correspondientes a sus trabajos en el jurado de composición y de interpretación celebrados este año con motivo de la XXX edición del Festival a la Clínica de San Rafael de Granada y con destino a la dotación de varias becas de asistencia al curso musical que será convocado con motivo de la celebración del XXXI Festival Internacional de Música y Danza de 1982”⁶².

Otros medios dieron también esta información que mantuvo su vigencia en la actualidad de aquellas jornadas durante varios días, señalando unos que “Andrés Segovia dona a Granada sus Honorarios del Festival”⁶³, y otros, valorando el destino de este “donativo de Andrés Segovia para becas musicales”⁶⁴.

No fue la primera vez que Andrés Segovia se mostró altruista en Granada, ya que años antes ofreció como donativo al Festival la mitad de los ingresos⁶⁵ que percibió por su recital de guitarra el día 4 de julio de 1970 en el Patio de los Leones.

62. NOTA DE PRENSA: “Andrés Segovia donó todos sus honorarios del Festival a la Clínica de San Rafael de Granada”. Diario IDEAL, martes 30 de junio de 1981, pág. 12.

63. TITULAR de la nota de prensa del diario PATRIA, publicada el martes 30 de junio de 1981, pág. 11.

64. TITULAR de la nota de prensa del diario ABC, publicada el miércoles 1 de julio de 1981, pág. 56.

65. Resumen de contabilidad correspondiente al ejercicio de 1970, del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pág. 1.

Años después Victoria de los Ángeles, en la edición de 1996, renunció a la percepción de sus honorarios en los Cursos Manuel de Falla en favor de becas para sus alumnos. Esta nueva muestra de generosidad en los Cursos, confirmaba el magisterio de la soprano por su categoría humana y artística y como en la ocasión anterior mereció también justas atenciones en los medios de comunicación que destacaron sus palabras:

“Mi intención, que es meramente simbólica, es poner una primera piedra a favor de los estudiantes de nuestro país. Y aquí tengo unos cuantos alumnos que han venido llenos de ilusión, para estudiar conmigo y que, naturalmente, están buscando la forma de construir su futuro. Yo he considerado que, lo que me hubiese pertenecido a mí, como emolumento de mis clases, se destine a incrementar el importe de las becas a los alumnos”⁶⁶.

Titulares de los medios que cubrían los Cursos fueron fieles a la emoción de aquella decisión destacando “El gesto de Doña Victoria”⁶⁷ y reiterando que “Victoria de los Ángeles cede los emolumentos de las Clases Magistrales de Canto a sus alumnos de Granada”⁶⁸.

Los profesores que pasaron por los Cursos Manuel de Falla no podremos volver a reunirlos en Granada, pero sentiremos la presencia de los compositores que abrieron nuevas expectativas y sembraron la semilla del talento creativo; reconoceremos el estímulo que han originado las técnicas de investigación y divulgación que estudiaron, fruto de las cuales son las investigaciones que sobre la música y los músicos españoles se han llevado a cabo; las clases magistrales de aquellos intérpretes excepcionales dieron luz a las enseñanzas musicales profesionales de todas las disciplinas instrumentales, vocales y corales; en fin, la

66. Valdeolmillos, C.: “Un hermoso gesto de Victoria de los Ángeles”. Diario LA CRÓNICA, sábado 6 de julio de 1996, pág. 1.

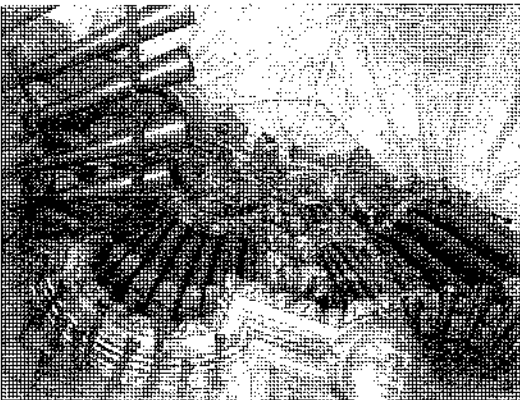
67. Lacárcel, J. A.: “El gesto de Doña Victoria”. Diario IDEAL, lunes 8 de julio de 1996, pág. 57.

68. TITULAR de la nota de prensa publicada por el Diario ABC, domingo 7 de julio de 1996, pág. 99.

acertada inclusión de los cursos de pedagogía musical que tímidamente fueron acercándonos las novedades metodológicas más habituales fuera de nuestras fronteras, despertó la curiosidad de quienes bebieron de ellas para después introducirlas en sus respectivos centros de enseñanza.

Los años de continuidad de los Cursos Manuel de Falla encierran el esfuerzo y la dedicación de un inmejorable claustro de profesores, que alejados de la espectacularidad de los actos públicos, continuaban trabajando de manera entusiasta y comprometida en la formación de cualificados estudiantes que están llamados a ser en el futuro protagonistas del Festival⁶⁹.

69. El texto que figura en estos dos últimos párrafos está extraído de la presentación del folleto que se editó en 1999 con motivo del XXX Aniversario de los Cursos Internacionales Manuel de Falla, cuyo autor es José Palomares.



Órganos de la Catedral de Granada
(Fotografías de José Palomares)

SCHOLA CANTORUM CANTATE DOMINO DE AALST (BÉLGICA)



En la Iglesia de la
Encarnación de Motril
(Granada).



Sacristía de la S. I. Catedral.



Concierto en la iglesia de
S. José de Calasanz.

(Fotografías de José Palomares)

Bibliografía

Para este artículo se han utilizado como fuentes primarias:

- Documentos generados por el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, como:
 1. Libros-Programa y algunos documentos contables de las ediciones comprendidas entre los años 1970 y 2003.
 2. Folletos de los Cursos Internacionales Manuel de Falla de las ediciones comprendidas entre los años 1970 y 2003.
- Consultas hemerográficas, algunas de las cuales se detallan como notas al final del artículo.
- Normativa legal.

Escaño, J. y Gil de la Serna, M^a.: “Cómo se aprende y cómo se enseña”. *Cuadernos de Educación*, 9. Barcelona, ICE Universitat Barcelona, 1992.

Fernández-Cid, A.: *Granada: Historia de un Festival*. Madrid, Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura, 1984.

García Román, J.: *La otra música interior. Pensamiento y opinión. Selección*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000.

Gimeno Sacristán, J.: *El curriculum: una reflexión sobre la práctica*. Madrid, Morata, 1991.

I. López Hidalgo, A.: *Las entrevistas periodísticas de José María Carretero*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999.

Sarramona, J.: *Teoría de la educación. Reflexión y normativa pedagógica*. Barcelona, Ariel, 2000.

Perraudcau, M.: *Les méthodes cognitives. Apprendre autrement à l'école*. Paris, Armand Colin, 1996.

Green, L.: *Música, género y educación*. Madrid, Morata, 2001.



J IX Festival Internacional de Granada
a Del 10 al 13 de noviembre de 1988
z Patrocin: Excmo. Ayuntamiento de Granada. Subvenc. Ayuntamiento Provincial de Granada. Patronato de Granada. Patronato de España. Patronato de América. Patronato de Europa.



Juan Vida. Carteles del Festival de Jazz de Granada.

Pequeño D'Rivera Quintet • George Farn and The Blue Flames • Jerry González & The Fort Apache Band • Don Byrd con La Big Band de Granada • David Murray Octet • Benj Valdes Trio con Pedro y Ana Paula Walker & The Bossaleros • Ahmad Jamal Trio con George Coleman • Randy Weston Trio • Gonzalo Rubalcaba Trio • Spanish Jazz • Francia • Fraticchi Avila Nilo Trio con Hloky Ford • Martial Solal • Enrique Heras • César Herrero • Casaura E. Orellana
Asociación de Am. de Granada. Tiro de Lanza. La Catedral. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000. 1.000.000.
Patrocin: Ayuntamiento de Granada. Subvenc. Ayuntamiento Provincial de Granada. Patronato de Granada. Patronato de España. Patronato de América. Patronato de Europa.

En los 25 años del Festival de Jazz de Granada

Antonio Pamies

GRANADA, a finales del franquismo, tenía mucho de tanatorio cultural, pero era también un hervidero de esperanzas y proyectos para un puñado de activos soñadores, a la vez que cundía entre los jóvenes una entusiasta curiosidad hacia una inminente “normalidad europea”, en muchos casos más mitificada que conocida. Aquel afán de modernidad y de apertura provocó la profusión de iniciativas culturales que caracterizó los primeros años de la Democracia, fueran cuales fueran sus resultados. Las ciudades españolas porfiaban por sacudirse la costra de ignorancia y mediocridad, percepción que, acertada o no, debía tener mucha fuerza cuando hasta los políticos la compartían al punto de tomar medidas concretas para intentar responder a la misma. La política de subvenciones, que culminó con la llegada de la izquierda a los poderes locales en 1979, fue un instrumento de tal envergadura que llegó a influenciar el consumo y la creación en el ámbito artístico de la época (¿para bien y para mal?). Aunque se le haya visto más de una sombra con el paso del tiempo (compadreo, adocenamiento, manipulación, cuando no corrupción), es ya parte de nuestra historia, y, hoy, el resultado global será elogiado por unos y criticado por otros, pero ya existe una generación que ha vivido en este entorno intelectual y artístico que la identifica desde el punto de vista cultural.

Si nos centramos en el mundo de la música, el atraso de España con respecto a Europa en los años setenta era considerable. Con excepción del folclore de tradición oral y de algunos oasis de la música culta como el que lograron mantener algunos mecenas barceloneses en torno al *Palau* o al *Liceo*, el panorama era desolador, especialmente en provincias, tanto para el melómano como para el músico. La explosión por doquier de festivales de jazz en los 80 tenía su motivación, y aunque su

calidad y continuidad fuesen desiguales, se inscribían claramente en un clamor razonablemente sincero y generalizado por salir del barro de la miseria cultural. Pero, pasados algunos años, las aguas volvían a acercarse a sus mezquinos cauces y muchos de estos festivales cerraron sus puertas, o, peor aún, las abrieron a la comercialidad, máxima contradicción tratándose de algo que, por definición, no necesita apoyo público. El pelo de la dehesa había crecido de nuevo, el cateto venido a más volvía a preferir la taberna (o el club de carretera) al auditorio, y los alcaldes podían cerrar nuevamente el grifo a una cultura que ya no estaba de moda. En Granada, da la casualidad de que en aquellos tiempos el auditorio Manuel de Falla fue incendiado (acto vandálico con funesto valor simbólico), y el festival de jazz, proyecto contemporáneo del mismo, se vio acechado por oscuros peligros. Como escribió Antonio Muñoz Molina en 1989 "... este año el Festival de Jazz celebra su décimo aniversario contra viento y marea, que es como ocurren casi todas las cosas dignas de perduración, contra viento y marea y contra indiferencia, desidia y oculta hostilidad ...".

Son varios los factores que explican la tenacidad con la que el festival granadino resistió entre los escollos, llenando anualmente el teatro, hasta convertirse en una especie de imagen de marca de la ciudad. Uno de ellos tal vez sea el fruto de la paradoja electoralista: cuando unos políticos intentan torpedear algo, otros se ven obligados a defenderlo. Pero este hecho sería anecdótico y poco relevante si no estuviera ligado a otros factores más decisivos: la actitud de un público que no sólo se ha mantenido fiel, sino que ha crecido y ha incorporado a la generación siguiente. Veinticinco años acudiendo puntualmente a la misma cita son la mejor prueba de que no estamos frente a la simple fantasmada del megalómano de turno, ni al sarampión esnobista de un grupo de amiguetes (como ocurrió con otros eventos). Añádase la altísima calidad y variedad de la programación, la solvencia de los locales, la buena organización y el hecho singular de que sus directores (Chema Ojeda y luego Jesús Villalba) entienden de jazz (parece una perogrullada, pero no lo es, incluso es más bien una excepción entre los "culturetas").

El primer festival que se llamó *Muestra Internacional de Jazz y Blues* (1980), había sido en realidad un “experimento”, sus organizadores ni siquiera imaginaban entonces su continuidad. En aquellos años se habían abierto, por primera vez en la ciudad, antros nocturnos con jazz en directo (*La Garnacha*, el *Piaff*, el *Free*, el *Mingus*), donde algunos jovencuelos prometedores animaban la movida de sus coetáneos, haciendo sonar por primera vez esta música en la noche granadina (Nono García, Nicolás Medina, Julio Pérez, Luis Poyatos, Carlos Martín, Enrique Valdivieso, Guillermo Morente, Pedro López Anglada, Kiko Aguado, Fernando Wilhelmi, Francisco Posé, Pepe Visedo, más tarde Arturo Cid, Miguel Ángel Corral, Antonio Ramos “el Maca”, Víctor Olmedo, Celia Mur, Marcelino Merino). Eso que un par de años antes no había nada, o casi¹. El audaz y enérgico Chema Ojeda decidió traerse al flamante y sacrosanto auditorio a unos sospechosos herejes llamados Sugar Blue, Stéphane Grappelli y Last Mingus Band, provocación que permitió descubrir (¿crear?) un público tan numeroso como inesperado. Reincidió con el *II Festival de Jazz de Granada*, con un cartel muy ambicioso que incluía a la banda de Dizzy Gillespie, con un recién fugado y apabullante Paquito d’Rivera, y a la de Art Blakey, con un desconocido *teenager* llamado Wynton Marsalis que petrificó al personal. Todos ellos fueron acogidos como héroes antiguos. El escenario estaba cerca y hasta se oía bien (otra falsa perogrullada si pensamos en los macabros velódromos y canódromos en los que se hacina al respetable en Vitoria o San Sebastián). Los responsables políticos de entonces tuvieron el olfato de acertar, el público acudía y aclamaba: la bola de nieve ya estaba echada.

La afición granadina fue ampliándose y educándose con los mejores maestros, la lista es tan larga como selecta. Nos hemos codeado con trompetistas de la talla de Clark Terry, Joe Newman, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Chet Baker, Freddie Hubbard, Jimmy Owens, Nat

1. c.f. M. Espadafor: *Granada con jazz de fondo*. Granada, 2003.

Adderley, Eddie Henderson, Woody Shaw, Lester Bowie, Terence Blanchard, Wynton Marsalis, Roy Hargrove, Tom Harrell, Claudio Roditi o Mike Mossman. La nómina de saxofonistas que nos visitó no es menos legendaria: Dexter Gordon, Frank Foster, Sahib Sihak, Harold Land, Johnny Griffin, Benny Golson, Bill Evans, Wayne Shorter, Joe Farrell, Bob Berg, Pat Labarbera, Dave Schnitter, Joe Henderson, Chico Freeman, Nathan Davis, James Moody, David Murray, George Coleman, Ricky Ford, Brandford Marsalis, Joshua Redman, Jackie McLean, Phil Woods, Gary Bartz, Sam Rivers, Kenny Garrett, Sonny Fortune, Don Braden, Arthur Blythe, Bob Minzter, Maceo Parker, James Carter, Antonio Hart, Ralph Bowen, Jan Garbarek o Joe Lovano. Los pianistas fueron los legendarios Hank Jones, Kenny Barron, Oscar Peterson, George Cables, Cedar Walton, John Lewis, Roland Hanna, Don Pullen, Kenny Drew, Kirk Lightsey, Marcus Roberts, Joe Zawinul, Ahmad Jamal, Randy Weston, Abdullah Ibrahim, Martial Solal, Jacky Terrasson, Ellis Marsalis, Chick Corea, Herbie Hancock o McCoy Tyner. Las secciones rítmicas estaban a la altura, bateristas como Elvin Jones, Art Taylor, Art Blakey, Roy Hayes, Billy Hart, Joe Chambers, Bill Goodwin, Idris Muhammad, Paul Motian, Danny Richmond, Dave Weckl, Joel Rosenblatt, Cliff Almond, Jeff Ballard, Alvin Queen, Terry Lyle, Carrington, Bill Drummond, Mark Walker, Bill Stewart, Billy Higgins o Jeff “Tain” Watts. Entre los bajistas estuvieron Ray Brown, NHOP, Eddie Gómez, Cecil Mc Bee, Percy Heath, Herbie Lewis, Reginald Veal, Charlie Haden, Santi Debriano, John Patitucci, Victor Bailey, Richard Bona, Mark Johnson, Avishai Cohen, Steve Swallow, Reggie Workman, o Cameron Brown. A eso hay que añadir a otros monstruos como Milt Jackson, Bobby Hutcherson, Gary Burton (vibráfono), Toots Thielemans (armónica), Peanuts Hucko, Todd M. Williams (clarinete), Stéphane Grappelli (violín), Lou Bennett, Jimmy Smith, Joey de Francesco (órgano), Freddie Green, Barney Kessel, Herb Ellis, Larry Coryell, Pat Methenny, John McLaughlin, John Scofield, Martin Taylor, Marc Fosset, Bill Frisell, Philippe Catherine o Phil Upchurch (guitarra), Trummy Young, Slide Hampton, Britt Woodman, Curtis

Fuller, Wycliff Gordon (trombón), y otros que habré olvidado. Conocimos asimismo a las grandes orquestas de Duke Ellington, Count Basie, o Pasadena Roof Orchestra, y a las grandes voces del jazz (Carmen Mc Rae, Manhattan Transfer, Dee Dee Bridgewater, Abbey Lincoln, Diane Schuur, Take Six, Diana Krall, Sheila Jordan, Betty Carter o Diana Reeves. También hemos podido ver de cerca a los mejores representantes del *Latin Jazz*: Chucho Valdés, Paquito d'Rivera, Michel Camilo, Hilton Ruiz, Danilo Pérez, Gonzalo Rubalcaba, Bebo Valdés, Cachao, Ignacio Berroa, David Sánchez, Mario Rivera, Jerry González, Tata Güines, Patato Valdés, Sammy Figueroa, Ibrahim Ferrer, Arturo Sandoval, Marta Valdés, Omar Sosa, Marisa Montes, Armando Marçal, Portinho, Cesária Évora, Airto Moreira, Vat & Macri, AfroCuban All Stars. Lo mismo se puede decir de los maestros del Jazz español, desde Tete Montoliu a Pedro Iturralde pasando por Jorge Pardo, Chano Domínguez, Ximo Tébar, Tito Alcedo, Joan Bibiloni, Perico Sambeat, Eladio Reinón, Ramón Cardo, Jorge Rossy, Carles Benavent, Javier Colina, Luis Vidal, Max Sunyer, Manuel Camp o Kitflus.

Por otra parte, el festival no fueron sólo los conciertos. Las llamadas “actividades paralelas” fomentaron las *jam sessions* en garitos nocturnos (*Jazzera del Casino, Central, Eshavira, Secadero, Alexis, Bohemia, Salsero Mayor, Fondo Reservado.*), donde los músicos granadinos pueden enfrentarse a los “guiris” adoptivos (Henri Vincent Kneuer, Paul Stocker, David Lenker, J.T. Siankope, Ian Henry, Tom Hornsby, Nardy Castellini, Manuel Machado, Eric Sánchez, Miguel Pérez, Joss Peach, Melker Isaakson, “Billy” Torres, Toto Fabri, Julio Muñoz), y también marcarse un duelo *after hours* con las estrellas del festival (Jimmy Smith o Michel Camilo, y hasta con la orquesta de Duke Ellington enterita). Se ocuparon escenarios más cercanos al núcleo duro de la ciudad: el Teatro Isabel la Católica (donde acabaría afincándose el grueso del festival), el Teatro Alhambra, el Palacio de Congresos, la Universidad (conciertos en Ciencias, en Letras, en el C.M. Isabel la Católica, exposiciones en la facultad de Bellas Artes), para invadir la

ciudad y resituar el jazz en su hábitat natural: la creación espontánea, una fugaz exaltación del espíritu y los sentidos que hace comulgar a oyentes y músicos en medio del humo y el alcohol, y que no debe ser eclipsada por la traicionera respetabilidad de los teatros.

Cuando Jesús Villalba se hizo cargo del Festival de Jazz, potenció la rama veraniega del Festival (“Jazz de la Costa”), para solazar también el espíritu playero en el magnífico jardín botánico de Almuñécar (en el que actuaron Caribbean Jazz Project, Omara Portuondo, Ivan Lins, Tania Maria, Rosa Passos con Lula Galvão, Danilo Pérez, David Sánchez, Maceo Parker, Nicholas Payton, Randy Brecker, Marc Miralta, Jon Hendricks, entre otros), patrocinando también unas giras de *jazzmen* granadinos en diversos pueblos de la Provincia. El Festival de Jazz actuaba cada vez más como locomotora de otras actividades que iban creciendo y multiplicándose bajo su sombra. Combinando las modestas ayudas de diversos patrocinadores (Diputación Provincial, Junta de Andalucía, ayuntamientos implicados, Cervezas Alhambra, Caja de Ahorros, pianos Leonés...), emprendió otra aventura a largo plazo: la *Big Band de Granada*, gran orquesta formada por algunos jazzeros consumados (Arturo Cid, Julio Pérez, Guillermo Morente) y por jóvenes y talentosos aprendices, bajo la batuta del brillante guitarrista Kiko Aguado. Ésta participa anualmente en el Festival, en colaboración con una estrella invitada (hasta ahora Pedro Iturralde, Ramón Cardo, Perico Sambeat, Don Braden, Mike Mossman y Bob Mintzer), y realiza actuaciones en los pueblos.

Otra idea singular ha sido la producción de discos para promocionar a los músicos de la región, y dar cobertura a los ganadores de los concursos nacionales e internacionales que también convocó el Festival. El más conocido de estos CDs es un “sampler” de los grupos granadinos (“Jazz en la Costa”, 1998), que se regalaba con los abonos y del que se hicieron cinco ediciones con (Nicolás Medina, Carlos Martín, Fernando Wilhelmi, Pecos Beck, Carlos Martín, Four Runners, Arturo Cid, Henri Vincent Kneuer, etc.). Pero hay otros dis-

cos, aunque su distribución sea más problemática, todos ellos muy valiosos. El disco de Edwin Berg con Jorg Kaaj ("Heartland", KAR7776, Granada 2002), grabado con motivo del premio al mejor grupo europeo en el Festival es una muestra imprescindible del mejor jazz moderno. Tampoco se queda muy atrás la tremenda sesión de Latin Jazz que reunió a Omar Sosa, Nardy Castellini, Tata Güines y otros ("Identity, Granada 2001), ni el disco de fusión entre flamenco y jazz, grabado en el 2002 por Henry Vincent y amigos, de lo mejorcito jamás grabado en este género ("Mediterranean Colors, KAR 7773) y en el que participaron Miguel Ángel Corral, Manuel Morales, Eric Sánchez, Julio Pérez, Guillermo Morente, Carlos Soler, Souhaïl Serghini, Pepe Justicia, y los dos jóvenes príncipes de la percusión gitana: "El Moreno" y "El Cheyene". Asimismo, cabe citar el espléndido trabajo de la Big Band ("Mamá me gusta el Bop", Granada 2003) donde Kiko Aguado demuestra que es, además de indiscutible maestro del swing como guitarrista, un magnífico compositor (escuchen, p.ej., el bolero "Tiempos Pasados" o el "Blues de la Concordia"). Recientemente se ha publicado un libro con los carteles de todas las ediciones del festival, obra de Juan Vida, como catálogo de la exposición organizada sobre este tema en la Casa Morisca.

Todo el jazz del último cuarto de siglo ha quedado incrustado en el poso estético y vivencial de dos generaciones solapadas de granadinos, que han podido viajar sin salir de casa, para conocer de modo directo una de las realidades más vivas de la cultura occidental. El Festival de Jazz de Granada es por tanto mucho más que una simple colección de conciertos repetida anualmente. Es una institución en sí mismo, que dinamiza la vida musical de la ciudad durante todo el año, difundiendo la afición, potenciando la creación, todo ello de una forma muy dinámica a pesar de sus limitadísimos medios, gracias al incansable voluntarismo de un puñado de francotiradores. Tan difícil y noble tarea merece agradecimiento y admiración, pero también nuestro apoyo y colaboración, para que no sea nunca víctima, ni de la rutina propia, ni de la conspiración ajena.



Haussman, retrato de J.S. Bach retratado, 1746.
(Archivo Hanfstaengl, Munich.)

Expresión, forma y simbología en la música de Johann Sebastian Bach

Enrico Viccardi

Catedrático de Órgano y Composición orgánica en el Conservatorio
de Cagliari (Italia)

Resumen.

Johann Sebastian Bach ha sido siempre, de alguna manera, un “símbolo”, un punto de referencia para los músicos de muchas generaciones desde el siglo XIX hasta hoy. Ha sido un músico símbolo para los románticos, ejemplo de lo clásico, de la construcción, de la lógica, y lo sigue siendo ciertamente también para nosotros, hombres del siglo XXI. No obstante, hay un gran peligro que debe ser evitado: la pérdida de vista del aspecto interior de su música, ese aspecto espiritual que hará de él un símbolo, más aún, una realidad viva también para los hombres de mañana.

Abstract.

Johann Sebastián Bach has always been, somehow, a “symbol”, or reference point for many generations of musicians since 19th century until today. He has been a musical symbol for the romantics, an example of classicism, of the construction, and of logic, and so remains also for us in the 21st century. However, there is a high risk that we have to avoid: the unawareness of his internal musical aspect, which is a spiritual one that will make him a symbol, even more a live reality for the future.

Palabras clave.

La música de J. S. Bach. Transcripción musical. Prácticas interpretativas. Elementos expresivos en la música barroca. Música como arquitectura del alma. Análisis musical.

Key words.

J. S. Bach's music. Musical transcription. Interpretative methods. Expressive elements in Baroque music. Music as the soul's architecture. Musical analysis.

1. La visión de la música de Bach en el siglo XIX

Es interesante hacer un recorrido de la idea que se tenía de Bach en la época romántica primero, a principios del siglo XX después y, finalmente, hoy en día. En el Romanticismo, la visión de la música y de la crítica musical era extremadamente poética, en el sentido más subjetivo del término; se trataba de una concepción tendente a ver en la música los fragmentos de la vida del compositor y, consecuentemente, la plasmación directa de la experiencia vital en la expresión musical. Esta sensación no está presente en la música de Bach, no está presente la plasmación directa de los afanes de la vida como podremos reconocer en Chopin o en Schumann.

En la música de Bach no encontramos la emoción del momento de la vida, recogido y plasmado en el papel; su música es extremadamente afirmativa, posee una gran sensación de estatismo, de inmovilidad —no obviamente desde el punto de vista dinámico-musical, sino bajo el punto de vista conceptual— con respecto, por ejemplo, al dinamismo dialéctico de Beethoven. Su música se basta a sí misma y en sí misma se cierra; y sin embargo ha sido objeto, en la época romántica, de una lectura “biográfica”.

Es precisamente esto lo que nos sorprende: que una música tan absoluta y paradigmática se haya podido entender de un modo tan subjetivo. Si esto puede ser uno de los aspectos misteriosos de esta música es precisamente un elemento que nos debe impulsar a investigar el motivo de tal actitud. En el Romanticismo, el repertorio musical anterior a Bach no ha corrido la misma suerte: este repertorio ha vuelto a despertar el interés de los músicos hacia la segunda mitad del siglo XIX, con el nacimiento de los estudios musicológicos, si bien, durante mucho tiempo, ha sido considerado de una manera extremadamente estetizante, como algo decorativo y de lo que, de algún modo, se era consciente de haber perdido el verdadero sentido. Valga como ejemplo el hecho de que, a caballo entre los dos siglos, muchos de los compositores de la época palestriniana se tomaron como modelo para “reconstruir” reglas contrapuntísticas absolutamente falsas. En Italia

uno de los reflejos fue el fenómeno de la denominada *reforma cecilianiana*, la cual se proponía renovar el repertorio musical sacro proponiendo modelos metahistóricos.

Bach, sin embargo, ya había vuelto a la vida para los románticos, se había convertido en pan de cada día: no sólo debemos pensar en su redescubrimiento en 1829 por parte de Mendelssohn, sino también en los programas de concierto de Schumann, por seguir en el tema. Nos debemos preguntar, por consiguiente, cuáles son los elementos que hacen de su música una música perenne, tan humana a pesar de ser tan abstracta.

El punto esencial para nosotros consiste, por consiguiente, en la comprensión de cómo se produce, desde el punto de vista léxico-compositivo, la transferencia de la emoción individual a la música, idea que los románticos han desarrollado de un modo y que Bach había elaborado de una manera obviamente distinta.

La emoción individual está presente, pero aparece sublimada, transformada en experiencia cósmica; el dolor personal se transforma en el dolor del mundo. Bach se acerca a lo Absoluto mediante sus procesos compositivos, los cuales son un intento de comprensión de lo Absoluto a través de la reproducción del orden del mundo y de la transfiguración de la experiencia personal en algo total. Hasta la figura musical más pequeña es ahora hija del deseo de reducirlo todo a un orden, en una especie de gran cosmogonía.

2. La visión de la música de Bach en nuestro siglo

Bach obviamente es, por muchos aspectos, hijo de su tiempo y muchos elementos de su forma de componer están impregnados necesariamente de algunas “costumbres” compositivas propias de su época (podría decirse que es hijo de su tiempo más por los *accidentes* que por la *sustancia*). La comprensión de estos elementos, por decirlo así, léxicos ha sido uno de los grandes redescubrimientos de la filología (si bien ya Albert Schweitzer había tenido grandísimas intuiciones en este sen-

tido) que sin embargo, desgraciadamente, ha llevado a análisis —y necesariamente a interpretaciones— consagradas exclusivamente a la lectura histórico-crítica.

Un desarrollo de esta concepción es, entre otras, la visión servilmente sociológica del hecho musical: a mi entender puede ser importante, pero no es el fin último. Nosotros podemos perfectamente introducir a un músico en su tiempo, incluso desde el punto de vista de su vida social; sin embargo, leer la producción musical de Bach —¡alguno lo ha hecho!— exclusivamente en subordinación a su biografía es simplemente un despropósito.

El hecho musical no es importante en cuanto *acontecimiento*, sino en cuanto *obra de arte* en sí y para sí. Gustav Droysen afirmaba que “lo que ha sucedido no nos interesa porque ha sucedido, sino porque todavía está actuando, en cierto sentido todavía existe”, y nosotros suscribimos plenamente tal afirmación.

Un musicólogo alemán contemporáneo, Werckmeister (que no debe confundirse con el homónimo teórico del siglo XVIII), resalta en su libro *Ideologie und Kunst bei Marx* que incluso la producción musical contemporánea se percibe con una especie de distancia histórica, lo cual es el fruto de una visión que subordina la obra de arte a la investigación histórica, al análisis fenomenológico.

Lo importante es, pues, además de la producción de conceptos, además de la elaboración intelectual, sublimar el binomio *praxis* y *poiesis* en el momento creativo de la interpretación, pues de otro modo el trabajo del estudioso y del intérprete se acercaría más, en cualquier caso, al trabajo de un especialista en anatomía patológica que investiga con cadáveres en vez de con el cuerpo vivo y pulsante que es la música.

3. La filología como medio de búsqueda interior

El estudio de las antiguas prácticas interpretativas que la musicolo-

gía lleva adelante y de las que yo también soy un defensor convencido no es, por lo tanto, el punto de destino: es simplemente el punto de partida de una búsqueda personal por parte del intérprete para intentar humildemente entender más, para intentar acercarse, penetrar el léxico de un mundo expresivo.

La actitud debería ser la de quien, habiendo descubierto cómo ejecutar un cierto pasaje o adorno mejor de como lo había hecho siempre antes, disfruta por haber conseguido entender un proceso compositivo, por haber entrado en comunicación con la obra de arte, por haber sido capaz de “sonsacar” algo más a un músico en el que cree, a un hombre en el que cree. Es necesario, además, reflexionar sobre el hecho de que cuanto más se aleja cronológicamente de nosotros un determinado repertorio, tanto más es necesario conocer el bagaje de convenciones que en su época eran patrimonio común y que nosotros hoy debemos volver a asimilar a través del estudio de los antiguos tratados.

Existe, no obstante, una escala de “grandezas” no sólo a nivel personal, sino también en sentido objetivo: si algunos pasajes de ciertos autores (y aquí me refiero a la música de cualquier época) pueden ser motivo de interés o bien simplemente de un cierto agrado o de una cómplice “simpatía” (alcanzables en algunos casos más fácilmente con el correcto conocimiento de determinadas prácticas interpretativas), es del mismo modo cierto que la música de Bach y su intérprete no pueden alimentarse exclusivamente de correctos conocimientos.

Hay que reconocer también —si bien esta afirmación excede un poco al campo científico de la musicología— que la grandeza de muchas obras musicales (es una evidencia humana, biológica) se puede captar con un añadido de madurez técnica, de preparación, de conocimiento, pero sobre todo con una madurez tal vez de vida o con un conocimiento “poético”, complementario al espiritual y, ciertamente, aún más inusual. No olvidemos que quien ha sido genio lo ha sido también porque ha entendido de la vida algo más y antes que nosotros.

Así pues, una visión exclusivamente histórico-estética, si falta el impulso interior, constituye el máximo daño; es un ejercicio, es una gimnasia, es como levantar pesas, ¡pero no es hacer música en el sentido más pleno y vital de la expresión!

4. Necesidad de una visión de conjunto

La visión, hoy día bastante difundida, que tiene una fe ciega y exclusiva en los tratados la defino una visión estético-anestésica, una expresión que encuentro feísima pero que da la idea de algo que anestesia absolutamente la personalidad del intérprete. Puede afinar la personalidad del ejecutante, pero no necesariamente también la del intérprete.

Bach ha sufrido muchísimo estos intentos de lectura que pueden verse ante todo como intentos de desmitificación, en particular por lo que respecta a la religiosidad, al aspecto sacro. No hace aún muchos años salió un panfleto de un afirmado musicólogo italiano que se había tomado la molestia de demostrar, con datos históricos en la mano, cómo Bach, llegado a un punto de su vida, habría dejado de componer obras de carácter sacro o manifiestamente litúrgicas pues no formaban ya parte de sus obligaciones de trabajo. He aquí, pues, Bach convertido en uno que ha escrito música sacra simplemente por encargo, para ganarse el pan: una visión de una estupidez gigantesca porque elimina la idea básica de la música de Bach, esto es, la comprensión de lo sacro, en el amplio sentido de la palabra, y de la abstracción. Significa eliminar la idea de la abstracción como expresión tangible de lo inefable. ¿Quién puede decir, llegados a este punto, si un preludio y fuga para órgano es menos sacro que una cantata, una misa o una trío sonata?

En efecto, si analizamos el modo de componer de Bach, debemos descubrir en su escritura los medios que él utilizaba para expresar este anhelo de lo sacro, es decir, la abstracción geométrica a través de la cual la expresión individual se hace cósmica. Es por esto que no se encuentra ese impacto inmediato que se puede encontrar en un compositor romántico; parece música geométrica, pero la construcción, la lógica

más abismal es su medio para expresar lo inexpresable, lo absoluto, medio que él utiliza como método, me atrevo a decir, casi “instintivo”. Baste pensar en sus últimas obras, como *La ofrenda musical* y *El arte de la fuga*, que no son explícitamente sacras pero que contienen todo el sentido de lo absoluto bachiano. En ellas está todo Bach, como lo está en un preludio y fuga para órgano o en un coral.

5. La filosofía de la época y la fe religiosa luterana como *humus* de la producción musical bachiana

Es importante adentrarse en lo que era el ambiente cultural-filosófico-religioso de la época; hoy día nosotros difícilmente concebimos juntas la fe y la razón y, como “hijos” de la Ilustración, pensamos en los dos conceptos de manera antitética, como aspectos opuestos.

En el siglo XVII (en cualquier caso antes de la Revolución francesa) fe y razón eran conceptos compatibles: los grandes filósofos tomistas trataban de explicar o demostrar la existencia de Dios con la razón, de modo que las dos entidades convivían. La música de Bach quiere también expresar lo inexpresable de la manera más “tangible” posible, con sus extraordinarias proporciones y construcciones. Los dos filósofos a los que hacer referencia —es casi un lugar común— son Spinoza y Leibniz (éste último de forma particular por la idea de las mónadas comparadas con los microelementos de la música bachiana). Los conceptos aún más amplios que conforman toda esta música son, a mi entender, esencialmente dos: el del *amor Dei intellectualis*, que es un concepto spinoziano (fe y razón) y el del *Deus absconditus*, que tiene sus raíces en Santo Tomás de Aquino y también en sus “predecesores” griegos. Empiezan, pues, a tener más sentido estas construcciones extraordinarias de proporciones ocultas en los recovecos más invisibles de la música, que probablemente quieren reproducir el orden del mundo. Es un concepto, o una idea, que viene de lejos: Platón en su *Timeo* afirmaba que Dios (el Ser supremo) había creado el mundo a través de proporciones numéricas y, en una época de gran revitalización de estas escuelas filosóficas, podemos comprender cómo se podía

expresar algo trascendente mediante un “concepto geométrico” tan elaborado intelectualmente.

Una frase de Heráclito puede iluminarnos: “Todo fluye, excepto la razón por la que todo fluye”. Así es la música de Bach, en la que lo “pasional” está ciertamente presente, aunque esté envuelto por el sentido ineluctable del paradigma, de lo absoluto, de algo que preexiste. Se puede establecer una comparación –más poética que racional– entre *El arte de la fuga* y los intentos por parte de los filósofos de diseccionar hasta el más mínimo detalle para entender algo de la vida, de Dios. Sabemos qué hace Bach con ese tema: a propósito de la última fuga inconclusa, alguno ha dicho (Paolo Fenoglio) que el silencio es la única posibilidad que queda tras el grado de complejidad alcanzado para expresar lo inexpresable.

6. Bach: ¿músico barroco o músico absoluto?

Las Variaciones Goldberg, por ejemplo, fueron escritas por encargo, pero ¿quién ha impulsado a Bach a construirlas según esas maravillosas proporciones pitagóricas? Las trío sonatas fueron compuestas por Bach para que su hijo Wilhelm Friedemann se ejercitara, pero ¿qué es lo que entrañan las proporciones constructivas de los distintos movimientos (por ejemplo las del primer movimiento de la 5ª, con las proporciones formales que se remontan a los armónicos naturales, Naturaleza-Hombre-Mundo)? He aquí la gran urgencia interior, la gran “individualidad” de Bach en su gran abstracción.

Llegados a este punto, ¿puede todavía clasificarse tal música –muchos “estudiosos” aún lo hacen– como escrita por encargo, sin impulso interior, en contraposición con la mayor autonomía de la producción de los siglos posteriores? No puede contraponerse, para mencionar a dos músicos-símbolo, un Bach a un Beethoven: sus procesos compositivos son simplemente distintos. El primero deduce el desarrollo del discurso musical desde un plano prefijado, el segundo hace de modo que el discurso se “induzca” a través de una contraposición dialéctica: se trata de una diferente *Weltanschauung* dictada por dife-

rentes personalidades, formas mentales y otras cosas que podríamos dejar investigar al psicoanalista más que al musicólogo.

Es necesario profundizar estos y otros muchos elementos a la luz de la cultura religiosa de la época de Bach. El luteranismo concibe la relación entre Dios y el hombre de un modo directo, sin la mediación del sacerdote. Bach ha expresado esta idea en su música de manera más o menos consciente y en los modos que trataremos de analizar.

No disponemos aquí del espacio para profundizar en el argumento del *pietismo* que, sin embargo, tiene tanta importancia para entender mejor el tema que nos atañe; pero un concepto que ayuda a esclarecer algunos aspectos del luteranismo y que presumiblemente deriva de una concreta actitud mental es el concepto de intimidad. Ante todo, el catecismo luterano era bipartito: un gran catecismo para los doctos y para los teólogos, y otro pequeño para las personas simples, para los jóvenes. Existía la costumbre, además, de cantar himnos sacros en familia, en la intimidad doméstica, y esto es otro elemento que subraya la idea de la intimidad en la relación fiel-Dios.

7. Algunos elementos de investigación en el estudio de las antiguas prácticas interpretativas

La música barroca disponía de módulos expresivos bien precisos, codificados a través de tradiciones orales que hoy día tal vez se nos puedan escapar; con una *boutade* podría decirse que la culpa es de la Revolución francesa, o del Nuevo Objetivismo del siglo XX, que han uniformado muchas cosas haciendo de dos corcheas simplemente dos mitades de una negra, de cuatro semicorcheas cuatro valores idénticos entre sí, y así sucesivamente.

En este sentido resulta iluminadora la comparación entre música y arte oratoria, que se resolvía, en el acto práctico (*¡o poético!*), con la interpretación consecuente de un rico aparato de “figuras” extremadamente organizado y, para los intérpretes de entonces, extremadamente expresivo y

rico de significados bien precisos. No debe pensarse que se trata de superestructuras modernas aplicadas a lo antiguo (si bien es un riesgo muy frecuente), puesto que la conciencia estilística estaba bastante desarrollada. Charles Rosen ha escrito que los clásicos no tenían conciencia de ser clásicos, y esto mismo podría aplicarse también a los músicos barrocos, pero también es verdad que los teóricos de la época diferenciaban, catalogándolas, las *figuras* empleadas en la música eclesiástica y en la música para teatro. Más adelante cambiarán los medios expresivos, pero no será la *Affektenlehre* la que quite el freno a la imaginación, pues ésta también es una teoría, una clasificación de módulos codificados.

8. La oratoria y las figuras retóricas: plano general y elementos léxicos de la expresión en la música barroca

Con frecuencia se establece un paralelismo entre la música barroca y la retórica. Esto puede entenderse en relación tanto con la construcción general como con los particulares.

Un tratado muy importante de la época clásica latina y que es necesario tener en consideración es la *Institutio oratoria* de Marco Fabio Quintiliano. En los doce libros que lo componen, el autor no sólo diserta acerca de los diferentes “géneros” de la oratoria (conmemorativo, judicial, etc.) o sobre los argumentos que se van a tratar, sino también de la *dispositio*, es decir, de cómo distribuir del modo más eficaz los distintos argumentos del discurso. Es precisamente este último aspecto el que concierne más directamente a la música: muchos pasajes en *stylus fantasticus* se pueden “leer” de este modo. Baste pensar, por ejemplo, en las toccatas de Buxtehude: a las grandes figuraciones a veces virtuosistas que llaman la atención del oyente (*captatio benevolentiae*) les sigue una fuga (*narratio*) que a menudo da paso a una sección de nuevo en *stylus fantasticus* (*confutatio*, o bien *interrogatio*), etcétera.

Tenemos que pensar que las obras de Quintiliano y de Cicerón eran parte de la instrucción básica de los estudios universitarios y que tam-

bien Bach, con toda probabilidad, conocía la *Institutio oratoria*, dado que también había tenido que enseñar latín. Una estudiosa americana (Kyrkendale) incluso ha planteado la hipótesis de que *La ofrenda musical* haya sido modelada precisamente según los principios de la obra de Quintiliano. En cualquier caso, también en los preludios y fugas para órgano de su madurez (y no sólo en ellos) podemos reconocer una *dispositio* que contempla la *narratio*, la *confutatio*, la *iteratio* y, finalmente, la *complexio* (la reexposición, con fines retóricos, de la exposición introductoria). Bach, además, ha conjugado a veces algunas ideas de tal *dispositio* con la forma de la fuga, como en la fuga en Mi menor BWV 548 que se presenta de forma especular con respecto a su preludio, que presenta la misma característica.

Pero están también los elementos que podríamos llamar “gramaticales”, que sirven para construir una determinada “sintaxis”: son las denominadas figuras retóricas. Algunas de ellas forman parte del discurso hablado *stricto sensu*, otras se emplean en el “discurso” musical.

Refiero una lista de las figuras más difundidas:

- *abruptio*: interrupción imprevista de una frase;
- *anabasis*: escala ascendente;
- *catabasis*: escala descendente;
- *circulatio*: figura musical que dibuja un semicírculo;
- *heterolepsis*: un diseño, en apariencia a una sola voz (generalmente una escala), que sin embargo resulta ser a dos voces distintas. A veces puede simbolizar la *unio mystica* entre el fiel y Dios.
- *exclamatio*: intervalo melódico de sexta mayor ascendente o conclusión “afirmativa” de un pasaje (con, por ejemplo, un acorde muy corto, como en el *Preludio y fuga en Si menor* BWV 544);
- *gradatio*: serie de más de tres terceras paralelas o, en ocasiones, progresión ascendente;
- hipérbole: cualquier cosa “excesiva” como, por ejemplo, una sensible que, en vez de ascender un semitono (en una figuración melódica) salta a la séptima inferior,

- *hipotiposis*: recurso con el que mediante una figuración musical se representa algo extramusical;
- *parrhesia*: densificación de la armonía con cromatismos o falsas relaciones que expresan el dolor (o la Pasión de Cristo);
- *tnesis*: literalmente significa “corte”.

También Beethoven en el fondo –*mutatis mutandis*– en el cuarteto op. 135 (*Der schwer gefasste Entschluss*) emplea algunos intervalos con sentido retórico. En las dos frases que escribe, Beethoven utiliza para la *interrogatio* “*Muss es sein?*” una cuarta disminuida ascendente (un *saltus duriusculus*, como se hubiera dicho en el siglo XVII), para después responder “*Es muss sein!*” con cuartas justas.

También en Bach se encuentra la “pintura” musical de sonidos o fenómenos de la naturaleza, pero, en su mayor parte, los simbolismos son más profundos, llegándose a una clara connotación entre un inter-



valo, una tonalidad o un particular armónico y un determinado “afecto”. A modo de ejemplo podemos señalar el intervalo melódico de sexta menor, empleado al principio de la Fantasía y fuga en Do menor BWV 537 o en la Pasión según San Mateo en el aria para contralto *Erbarme dich* (el llamado “llanto de Pedro”). Se llega incluso a una connotación “psicológica” con una atmósfera bien precisa si tomamos también en consideración el empleo del pedal armónico: todas las grandes piezas para órgano en tonalidades menores (Preludios y fuga BWV 546, 534, 535, 544, 548, 543, Fantasías y fuga BWV 537, 542, Fantasía BWV 562) inician con un pedal armónico, bien sea manifiesto o “distribuido” entre las voces. No se trata, ciertamente, de un hecho casual si se piensa que también el primer coro de las dos grandes pasio-

nes –según San Mateo y según San Juan– se desarrolla sobre un pedal armónico.

9. Los modos, las tonalidades, el temperamento

Un nivel más evolucionado de empleo retórico de elementos musicales consistía en la utilización de un modo o, posteriormente, de una tonalidad. La idea de la altura absoluta del sonido, así como nosotros la hemos fijado desde la época romántica (si es que no a partir del siglo XX), no podía, sin embargo, subsistir antiguamente: la altura del diapasón variaba de un lugar a otro, de un país a otro. Los hermanos Schnitger construían órganos con una diferencia de diapasón que podía alcanzar una tercera, y conocida es la diferencia, generalizando, entre el *Kammerton* (más bajo del la actual) y el *Kirchenton* (más alto). Así pues, dado que el color de la tonalidad no se vinculaba a la altura absoluta, éste se manifestaba a través del temperamento.

Los teóricos del siglo XVII clasificaban los distintos modos en categorías expresivas. Podemos pensar en el modo frigio de muchas obras de Frescobaldi tituladas *Toccata per l'elevazione* o en el modo mixolidio –una especie de Sol mayor sin alteraciones en la clave– empleado por Bach en *Dies sind die heiligen zehen Gebot* BWV 635 (Estos son los diez santos mandamientos) para simbolizar la claridad y la pureza de la ley.

El temperamento es la operación de subdivisión de la octava en doce semitonos que, hasta finales del siglo XVIII (y para los órganos aún posteriormente), no eran iguales entre sí, dando vida a los denominados temperamentos desiguales. Solamente con la invención de los logaritmos por parte de Neper (el barón escocés Napier, 1550-1617) fue posible la teorización a nivel matemático del temperamento igual, generalizada en tiempos posteriores a la invención de los mismos logaritmos.

10. Una visión distorsionada

He aquí que pueden aclararse algunos equívocos a propósito del temperamento, siendo el más grande de ellos el que concierne al *Clave bien temperado*, obra que siempre ha sido explicada como la demostra-

ción práctica de la posibilidad de ejecutar –con el temperamento igual– piezas en cualquier tonalidad. Veremos, con un análisis más detenido, que no es ésta su finalidad.

Ante todo no existen certezas sobre el temperamento empleado por Bach y, por consiguiente, es necesario proceder con un atento análisis de su producción. Considerando que sus obras para órgano podrían haber sido pensadas para instrumentos preexistentes y, por lo tanto, ya con una determinada fisonomía, se podría afirmar que el *Wohltemperiertes Klavier* constituye finalmente la “liberación” de las limitaciones de un temperamento que no es fácilmente modificable en un órgano. Una explicación de este tipo creo que es, pensando en la *forma mentis* bachiana, simplista: de hecho, si reflexionamos acerca de las tonalidades utilizadas por el Cantor en sus varias obras, podemos notar, en general, un uso muy parco de algunas tonalidades, siempre empleadas con fines expresivos, casi como elementos léxicos de un discurso más amplio. Llegados a este punto, podemos diferenciar entre la tonalidad de base de una obra y la misma tonalidad utilizada internamente en el desarrollo de una pieza.

Si se toma, por ejemplo, la tonalidad de Fa sostenido, descubrimos algunas cosas muy interesantes. Las únicas obras organísticas en las que se emplea dicha tonalidad, en el modo menor, son dos corales caracterizados por el mismo “afecto”: *Aus tiefer Not schrei’ ich zu dir, alio modo manualiter* BWV 687 (de la tercera parte del *Clavier Übung*) y *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721 (un coral que no pertenece a ninguna colección y que es de dudosa atribución). En el interior de una obra podemos encontrarla, por ejemplo, como dominante en el *Preludio y fuga en Si menor* BWV 544; en la misma obra, en un acorde mayor, como *exclamatio* (compás 74) o en la fuga del *Preludio y fuga en Mi menor* BWV 548 de nuevo con el mismo significado retórico (fuga, compás 84). Algo parecido podríamos decir a propósito del Si mayor que encontramos en el *Preludio y fuga en Si menor* BWV 544 en dos “acepciones” diferentes: al final del preludio como acorde seco (de

nuevo una *exclamatio*) y al final de la compleja fuga como conclusión de la *peroratio* por el sujeto y por los dos contrasujetos.

Es por esto que, una vez que hemos percibido la riqueza expresiva del color de la tonalidad vinculada al temperamento, el *Wohltemperiertes Klavier* se convierte, a la luz de estas y otras muchas consideraciones, en la demostración de cómo se puede tocar en cualquier tonalidad manteniendo un determinado “carácter” o “afecto” justamente a través de un temperamento desigual. Puede resultar útil comparar en los dos libros las distintas piezas en tonalidades gemelas: Do mayor, Re menor, Fa menor, Sol mayor, etc., etc. No menos importante es la reflexión según la cual los distintos preludios y fugas no fueron escritos para ser interpretados sin solución de continuidad. Si nosotros lo hacemos hoy día es porque entendemos el gran sentido de unidad –formal y espiritual– de la obra, pero, ciertamente, no debemos detenernos en consideraciones superficiales.

11. Conciencia estilística de Bach y de sus contemporáneos

Bach era consciente no sólo de estos elementos retóricos, sino que además poseía, como sus contemporáneos, una gran conciencia estilística. En su época, la percepción de las diferencias entre los distintos estilos nacionales era muy clara. En las obras de nuestro autor, por lo tanto, podemos hallar tanto influencias de estilos de culturas vecinas como decisiones propias bien precisas. Como ejemplo de lo primero podemos citar las *Partitas* corales, inspiradas en las *Suites* orgánicas francesas, mientras que, en el segundo caso, nos vienen a la mente el *Concierto italiano* y la *Obertura francesa*, publicados juntos, pero que distan entre sí no sólo por el estilo, sino también –y la elección no es casual– por las lejanísimas tonalidades de Fa mayor y Si menor. Otra forma, si así podemos llamarla, muy plástica en las manos de Bach es la fuga y, en general, el contrapunto. Hoy día estamos acostumbrados a pensar en el contrapunto y en la fuga como ejemplos de la severidad por antonomasia, y sin embargo basta reflexionar apenas un poco (el *Wohltemperiertes Klavier* constituye un inmejorable campo de observa-

ción) para descubrir que Bach los emplea con sentido expresivo, sin someterse a una escritura que, dada la época, era necesariamente contrapuntística. También Bach, a veces, sabe usarlos para representar musicalmente la inamovilidad de la ley o algo elevado y severo. En la Pasión según San Juan, a la pregunta de Pilato acerca de la crucifixión de Cristo, el pueblo judío responde *Wir haben ein Gesetz* (Nosotros tenemos una ley) y el coro consiste en una fuga. Otro ejemplo lo constituye el coro *An dir Fürbild grosser Frauen* de la Oda fúnebre *Lass, Fürstin* BWV 198, en el que las palabras elogiosas (*a ti modelo de grandes mujeres... protectora de la fe*) se presentan también en forma de fuga. Por el contrario, podemos encontrar un tratamiento muy jocoso, muy libre y casi irónico en la fuga del *Preludio y fuga en Re mayor* BWV 532.

Otra obra reveladora en esta dirección es la *Triple fuga en Mi bemol mayor* BWV 552, que inicia con una sección en estilo grave, antiguo, motetístico, con notas largas; prosigue con una parte en el estilo típico de la música para teclado y concluye con el “moderno” estilo concertante, obviamente con una gran riqueza de aparatos simbólicos.

12. Los símbolos como elaboración espiritual y teológica de las figuras retóricas

Elementos que, en la escritura musical, quieren significar o representar algo distinto se encuentran en la literatura de todas las épocas y con distintos planos de complejidad. El nivel más simple es el de la llamada *Augenmusik* (música para los ojos) que tenía en los madrigalimos su aplicación más clara. Ejemplos de simbolismos más o menos simples se encuentran también en la música instrumental de la misma época; baste pensar en los tres Fa (FFF) que Froberger sitúa al final de un *tombeau* para recordar a Fernando III.

No obstante, la cuestión de los símbolos ahonda sus raíces muy lejos en el tiempo, en la alquimia y en la sabiduría cabalística. Es necesario remontarse al alfabeto hebreo, en el cual los números se representan a través de las letras del alfabeto: *álef* es uno, *beth* dos, *gimel* tres, *daleth*

cuatro y así sucesivamente. Esta práctica ha llevado a la creación de simbolismos por medio de los cuales se podían “esconder”, en medio de frases, de elementos arquitectónicos o musicales, algunas palabras de significado más o menos críptico a través de relaciones numéricas (práctica que se denomina *gematría*, como si se tratara de una visión del mundo representado en una forma no inmediatamente visible).

Algunos de los números “simbólicos” son: 3, la Trinidad, 4, los Arcángeles, 5, el Hombre (los cinco sentidos, los cinco dedos), 7, los dones del Espíritu Santo o los días de la creación, 8, la promesa escatológica (recuerdo que la planta de muchas capillas es octagonal y que el número 8, puesto horizontalmente, es el símbolo del infinito ∞), 10 los Mandamientos, 12, las tribus de Judas o los Apóstoles (11, los Apóstoles tras la traición de Judas), 14, B+A+C+H, 37, el monograma de Cristo (J+C+H+R), 42, las generaciones desde Abraham hasta Jesús pero también el Salmo 42, 43, C+R+E+D+O.

Todos estos números y otros de más compleja e incierta penetración los “expresa” Bach de muy distintos modos en sus composiciones: a través del número de entradas de un determinado tema o de una determinada figura, a través de la estructura de una obra entera o a través de la yuxtaposición de varias secciones, etc.

Werckmeister (el teórico barroco) hablaba de la música como *Musikalische Klangrede* (un auténtico *discurso*) y en la visión luterana del Preludio coral es precisamente la música la que se transforma en sermón. Bach desarrolla tal concepción obviamente hasta su máximo grado, consiguiendo que también obras no exactamente sacras sean portadoras de un determinado contenido espiritual.

13. La sección áurea

Un simbolismo extremadamente rico de significados que se encuentra a menudo en la producción de la madurez bachiana es la sección áurea, cuyas proporciones Bach ha “escondido” en muchas obras de

dicho periodo. En geometría se define como sección áurea (⊥) la parte de un segmento que es la media proporcional entre el entero segmento y la parte restante. Es un problema que se puede resolver tanto geométrica como matemáticamente y que puede representarse con la siguiente fórmula (que da como resultado 1,618):

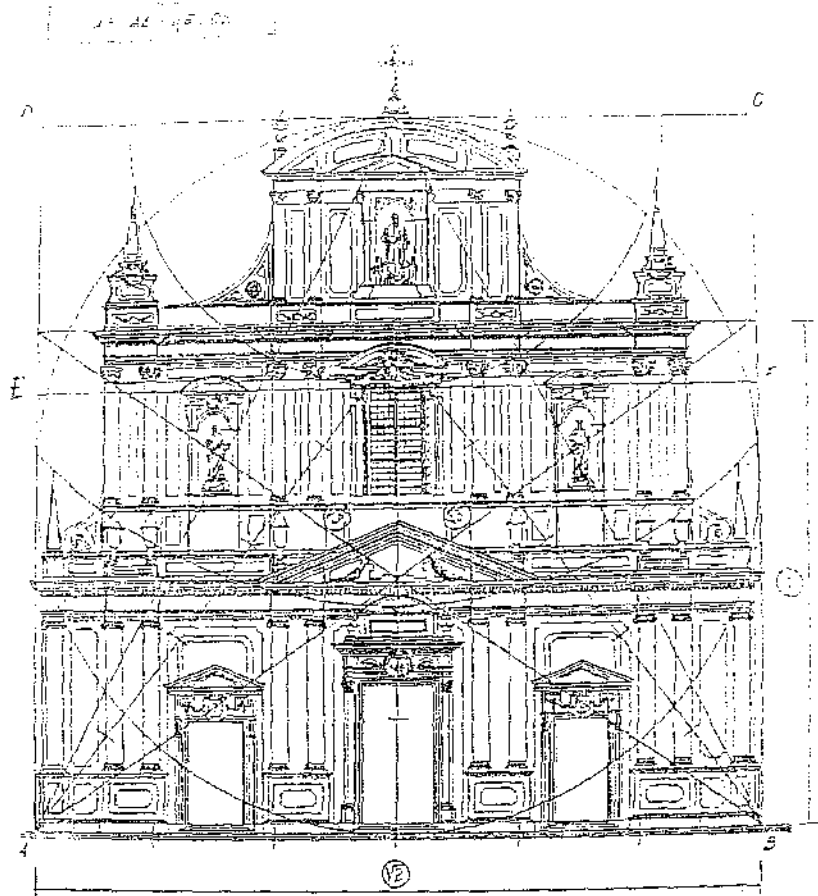
$$\frac{A}{B} = \frac{A+B}{A}$$

Dicha estructura se encuentra, por ejemplo, en el *Preludio en Mi menor* BWV 548 en la cadencia en La menor (compás 85), que subdivide la pieza en 85 y 52 compases. Para volver a un simbolismo más sugestivo, los antiguos señalaban que el corazón humano, con respecto al resto del cuerpo, se hallaba en relación de *proportio aurea*.

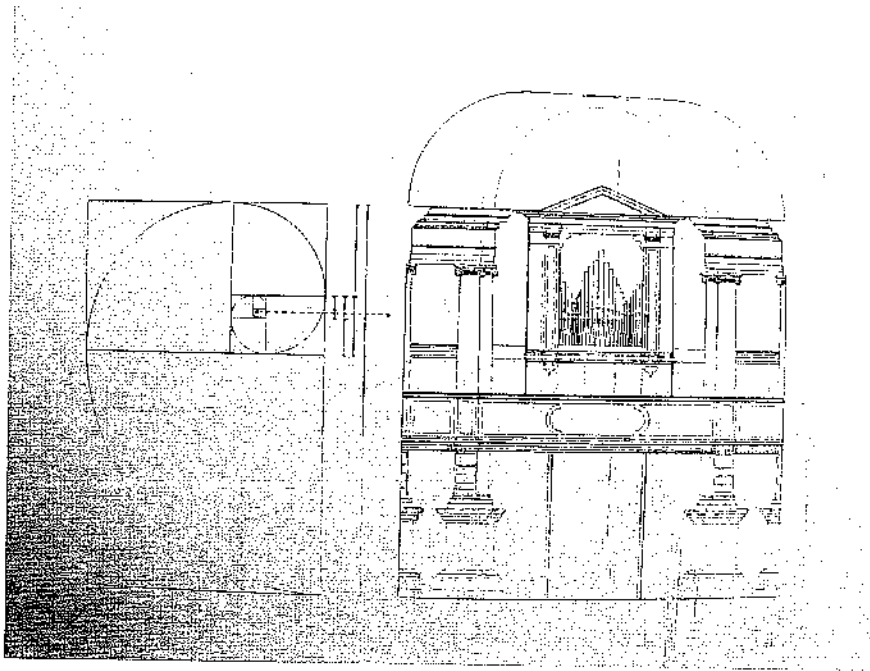
14. Música como arquitectura del alma

He utilizado un diseño de la fachada de una iglesia para establecer una comparación con el arte bachiano. El diseño (que gentilmente me ha proporcionado el arquitecto Daniele Pagani y en el que ha trazado en un estudio suyo las líneas reveladoras de las proporciones) es un proyecto que nunca fue realizado. Las relaciones secretas que se descubren en su proyección nos pueden hacer imaginar la elaboración cerebral que ha llevado a un sentido “natural” de gran armonía y perfección. Incluso solamente la simple contemplación estética nos puede sugerir una red, como también encontramos en la música de Bach, de entretejidas relaciones entre belleza y matemáticas, entre poesía y razón, entre belleza y absoluto.

También en esta fachada se utiliza la *proportio aurea*: dejo al lector la búsqueda.



Otro ejemplo nos lo ha dado Giordano Riccati, importante arquitecto véneto del siglo XVIII que se ocupaba también de temas musicales. En la iglesia de Sant' Andrea in Riva de Treviso, Riccati proyectó la posición del órgano, con un notable valor simbólico, de modo que la boca del tubo central de la fachada resultara en correspondencia con el punto de infinito de la "espiral áurea".



15. Propuesta para distintos niveles de análisis de una obra musical

Para el análisis de las obras bachianas es hoy muy importante remitirse a los métodos de investigación y a la interpretación de Michael Radulescu, el mayor estudioso actual sobre el tema y del que existe en lengua italiana un volumen sobre el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro para órgano) publicado por la editorial Turrís de Cremona. Propongo, pues, un análisis de *Nun komm' der Heiden Heiland* BWV 599 a distintos "niveles", cada uno complementario del otro.

- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA. El coral es el primero de una serie de 45 que forman parte de una colección de "preludios corales" (*Choralvorspiele*) escritos para los distintos tiempos del año litúrgico y subdivididos con arreglo a dichos tiempos. La colección, llamada *Orgelbüchlein* (Pequeño libro para órgano), preveía en origen la composición de un número mayor de corales, pero Bach se limitó —con

toda probabilidad voluntariamente— a componer sólo 45. Nuestro Coral pertenece al tiempo de Adviento. La colección está escrita en un periodo que comprende desde 1713-14 hasta aproximadamente 1723.

- ANÁLISIS DEL ESTILO DE LA ESCRITURA. La escritura, se percibe incluso al primer golpe de vista, es típica de los instrumentos de teclado, presentando no obstante características que remiten más al clave que al órgano. La conducción de las voces, en efecto, no observa rigurosamente las cuatro partes, enriqueciéndose a menudo con una quinta voz. El estilo, además, no es típicamente polifónico, pues la escritura se detiene con frecuencia en lo que en el clave se definen como *arpègements figurés*, con figuraciones que obviamente no se pueden considerar *incipit* temáticos.

- ORÍGENES DEL CANTUS FIRMUS Y SU TRATAMIENTO DENTRO DE LA OBRA. El coral luterano *Nun komm' der Heiden Heiland* deriva del canto ambrosiano *Veni redemptor gentium* y se mantiene como cantus firmus en la voz del Soprano con poquísimas ornamentaciones: una en el primer compás (la-si-fa#-sol) cuyas notas representan también *per diminutionem*, y en sentido contrario, las cuatro primeras notas del coral; otra en el tercer compás y, finalmente, la última (análoga a la primera) en el octavo compás.

- CONEXIONES ENTRE ELEMENTOS COMPOSITIVOS Y CONTENIDO ESPIRITUAL. La inversión a la que nos acabamos de referir constituye también una hipotiposis (recurso con el que, a través de una figuración musical, se representa algo extramusical) que reproduce una cruz. En efecto, si unimos la primera nota a la tercera y la segunda a la cuarta se obtiene la letra griega χ, símbolo de la cruz y letra inicial del nombre de Cristo. Esta figura se repite en la voz Soprano en el octavo compás, y el texto literario que acompaña a este fragmento melódico es *Gott solch Geburt ihm bestellt* (Dios le ha ordenado tal nacimiento). En ese compás, el pedal realiza un gran salto, una hipérbole, que quiere significar precisamente el descenso de Cristo

a la tierra: el nacimiento y la cruz, dos símbolos que Bach utiliza a menudo al mismo tiempo. La figura de la cruz aparece 14 veces y éste es el número que se obtiene sumando los valores correspondientes a cada una de las letras del nombre “Bach”, enlazando así de nuevo con el sentido que el luteranismo da a la relación entre Dios y el hombre. Este significado viene a corroborarse en el penúltimo compás, en el que en la voz Contralto aparecen las notas sol# - la - fa# - sol correspondientes a la figuración B.A.C.H., transportada e invertida.

- OTRAS PARTICULARIDADES DE LA ESCRITURA Y SUS INFLUENCIAS SOBRE LA INTERPRETACIÓN. Además de los *arpègements figurés*, podemos distinguir y clasificar otros particulares que, a su vez, se pueden relacionar con prácticas vocales o bien con prácticas relativas a otros instrumentos. Los más claros son los denominados *accent*, esto es, apoyaturas que requieren una adecuada ejecución (aparecen en el pedal).

- INFLUENCIAS DE LA ESCRITURA Y DEL CONTENIDO ESPIRITUAL Y TEOLÓGICO EN LA ELECCIÓN DE LA REGISTRACIÓN Y EN LA INTERPRETACIÓN. Teniendo en consideración el clima de espera típico del Adviento y la escritura en cierto modo clavecinística, se podría elegir una registración “suave”, basada en las flautas más que en los registros de principal, en cualquier caso sin superar un volumen de sonido “íntimo”. Sin detenernos, pues no es ésta la sede adecuada, en los muchos detalles acerca de la pulsación, sí que podemos sugerir una ejecución en legato (si bien en sentido organístico) de las figuras de la cruz para obtener así una interpretación aún más consciente y partícipe. La elección del *tactus* debería además tener en cuenta las citadas influencias clavecinísticas, expresando el conjunto absolutamente sin rigidez ni pesadez, sin considerar como incipit las voces que van formando los arpeggios.

16. El profundo “sentido pedagógico” de la música de Bach

No sería erróneo decir que tal vez toda la música de Bach fue ins-

Nun komm' der Heiden Heiland.

Mannl.
Pedal.

pirada por un particular sentido pedagógico; me viene a la mente en este sentido una bella frase de Alberto Basso, según el cual “Bach no escribió nunca nada inútil”. Precisamente la obra musical que se hace “sermón” a través de la presencia de esos elementos que hemos señalado hasta ahora sugiere la importancia del aspecto pedagógico de su producción. Ya Frescobaldi quiso dar un significado no meramente técnico a su *Chi questa Bergamasca sonarà non pocho impararà* (“Quien toque esta Bergamasca no poco aprenderá”) que anotó a pie de página en su “Bergamasca” de las *Fiori musicali*, refiriéndose también, sin duda, a la sabiduría compositiva. En Bach encontramos algo más “moral” aún: se trata obviamente de una pedagogía espiritual, aún más completa y compleja, la cual –así como el contenido conceptual se puede expresar mediante la construcción formal– se “reviste” también de aspectos técnicos y simbólicos exteriorizándose a través de ellos.

Resulta así significativo no sólo el *Soli Deo Gloria* que Bach añadía con tanta frecuencia a sus composiciones, sino también las simbólicas palabras que introducen el *Orgelbüchlein: Dem Höchsten Gott allein zu ehren / dem Nächsten draus sich zu belehren* (“Al altísimo Dios para alabarlo, al prójimo para que se instruya”).

17. Conclusión

Para terminar este pequeño y necesariamente no exhaustivo trabajo, quiero añadir unas palabras que Schiller dirigió a los artistas y que, en mi opinión, resumen gran parte del sentido que todos nosotros, músicos y estudiosos, deberíamos dar a nuestro humilde trabajo: “*Die Würde der Menschen wurde euch gegeben. Bewahrt, behütet sie*” (La dignidad de los hombres os fue dada a vosotros. Conservadla y defendedla).

Traducción del italiano: Antonio Requena López

Traducción al inglés: Sara Serrano Vico



Retrato atribuido a J. S. Bach. 1723.
Colección Reiserberg, Nueva York.



Laurent de La Hire. *Allegoría de la Música.*
Museo Metropolitano de Nueva York.

Historicidad y universalidad del lenguaje musical: ¿un binomio inconciliable?

Enrico Fubini

Profesor en el Departamento de Disciplina Artística
de la Universidad de Turín (Italia)

Resumen.

Unos cincuenta años atrás, la mayor parte de los musicólogos habrían afirmado, sin ningún género de duda, que la música no es un lenguaje universal y que ahí está todo para demostrarlo: la historia, la evolución y las revoluciones del o de los lenguajes musicales, su relativismo histórico y geográfico, la variedad de maneras de acercarse a la música, los distintos niveles de comprensión y de educación, la relatividad y pluralidad de las culturas musicales, etc. No habría, pues, signo de interrogación en el título de estas consideraciones, porque la respuesta hubiera sido unívoca: el lenguaje musical no es universal.

Abstract.

Some fifty years ago, most of musicologists would have stated, that music is not a universal language and that everything stands to demonstrate it: history, evolution and the revolutions of musical languages, their historical and geographic relativism, every way to approach music, the different comprehension and education levels, the relativity and plurality about musical cultures, etc. So there should not be an interrogation mark in the title of these considerations because the answer could have been unanimous: musical language is not universal.

Palabras clave.

Comunicabilidad del lenguaje musical. Evolución de la música. Dicotomías del lenguaje musical: melodía-armonía, sentimiento-razón, tonalidad-atonalidad. Naturaleza de la música. Percepción auditiva e intelectual. Multiplicidad de los lenguajes musicales. Vanguardias musicales.

Key words.

Musical language's communicability. Music's evolution. Musical language's dichotomies: melody-harmony, feeling-reason, tonality-atonality. Music's nature. Hearing and intellectual perception. Multiplicity about musical languages. Musical vanguardies.

UNOS cincuenta años atrás, la mayor parte de los musicólogos habrían afirmado, sin ningún género de duda, que la música no es un lenguaje universal y que ahí está todo para demostrarlo: la historia, la evolución y las revoluciones del o de los lenguajes musicales, su relativismo histórico y geográfico, la variedad de maneras de acercarse a la música, los distintos niveles de comprensión y de educación, la relatividad y pluralidad de las culturas musicales, etc. No habría, pues, signo de interrogación en el título de estas consideraciones, porque la respuesta hubiera sido unívoca: el lenguaje musical no es universal. Nuestra generación ha vivido de modo dramático y conflictivo la crisis del lenguaje tonal, la afirmación de la atonalidad, de la dodecafonía, del serialismo integral, de la música aleatoria, estocástica, etc., Y ha tomado partido con entusiasmo contra los conservadores de todo tipo, contra los defensores del viejo orden tonal, sinónimos de reacción y apego (tanto de derechas como de izquierdas) a un mundo que ya no tenía razón de ser y que pertenecía ya inexorablemente a un pasado sobre el que había que pasar página. Sostener que la música es un lenguaje universal equivalía a aceptar el tabú del lenguaje tonal, el cual, bajo el ropaje de una falsa universalidad, seguía manteniendo sus pretensiones totalitarias. Quienes afirmaban la universalidad del lenguaje tonal, los Stravinsky, los Hindemith o los Zdanov de viejo recuerdo, afirmaban al mismo tiempo la universalidad del lenguaje musical, intocable en sus estructuras fundamentales pues, en caso contrario, corría el riesgo de ser condenado a la incomunicabilidad. La idea de la historicidad del lenguaje musical y la negación de su universalidad parecía una conquista derivada simplemente de la observación de los hechos, es decir, de la aceptación de la evolución de la música del siglo XX.

Sería un juego tal vez demasiado fácil darle la vuelta a todos estos argumentos y encontrar un sofisma para afirmar hoy todo lo contrario, para volver a poner en discusión lo que hasta ayer parecía una segura conquista. Sin embargo, las certezas nunca deben ser demasiado firmes y una pizca de duda siempre puede ser saludable. Por lo tanto, antes de

volver a afrontar hoy el antiguo problema de la universalidad del lenguaje musical, convendría recorrer rápidamente las etapas históricas a través de las cuales se ha definido dicho lenguaje. Es inútil repetir o resumir aquí un camino secular del pensamiento musical. Será suficiente dar cuenta de cómo desde los tiempos de Pitágoras, con poquísimas excepciones, la idea predominante entre los filósofos es que el lenguaje musical es universal, que se fundamenta sobre estructuras racionales y que su universalidad deriva, precisamente, de su racionalidad. Desde Pitágoras a Rameau se ha considerado generalmente que la música es comprensible para el hombre porque a la racionalidad del universo le corresponde una sustancial racionalidad del ánimo humano, y la razón es, precisamente, universal, es decir, igual en todos los tiempos y lugares. Las corrientes empíricas siempre han sido en occidente minoritarias y perdedoras hasta el siglo XVIII y, por ello, siempre ha prevalecido la idea de que la música es una y que la única música válida es, precisamente, la de la tradición occidental. Las diferencias de estilo entre una época y otra, que no podían tampoco ser ignoradas, se justificaban con arreglo al concepto de progreso, como el triunfo de una siempre mayor racionalidad, de una más perfecta adecuación a un modelo absoluto al que todo compositor debería tender.

La invención de la tonalidad en el Renacimiento y la consiguiente reflexión que se realizó en torno a ella llevaron al reforzamiento del concepto de universalidad del lenguaje musical. La racionalización inherente a la tonalidad, frente al universo plurimodal del medievo, no podía sino confirmar la idea de que dicha tonalidad representaba una importante etapa, tal vez la decisiva, en el camino hacia una radical racionalización y, por lo tanto, universalización del lenguaje musical, conquista del hombre racional occidental al cual todos los hombres pertenecientes al mundo civilizado deberían adecuarse pronto. La elaboración de esta doctrina en términos rigurosos por parte de Rameau, de Euler y de Tartini chocaba con las doctrinas empíricas y con la estética del sentimiento que, en particular en la segunda mitad del siglo XVIII, se estaban afirmando siempre con mayor fuerza. Si la música

nace del sentimiento y se dirige al sentimiento, todo el armazón conceptual sobre el que se había fundamentado durante siglos la idea de la universalidad del lenguaje musical se ponía en discusión y, en cualquier caso, debía ser reconsiderado y revisado totalmente. En efecto, el corazón y el sentimiento nunca han gozado en la tradición filosófica occidental del mismo grado de universalidad que la razón y una sombra de sospecha sobre la solidez de sus frutos ha pesado siempre sobre ellos.

Con Rameau, efectivamente, y con los enciclopedistas —si bien de manera distinta— se empieza a individuar y separar claramente en la música dos elementos opuestos y contrastantes entre sí: la armonía y la melodía, cada uno de los cuales se relaciona con uno de los dos ámbitos en que se divide el hombre: la razón y el sentimiento. Las soluciones parecen opuestas pero, bien mirado, son diametralmente idénticas. El sentimiento, el corazón, el gusto, es el dominio de lo privado, de la individualidad, de la diversidad, de la peculiaridad. La razón es el dominio de lo universal, de lo necesario, de lo que siempre permanece igual, de la ley. No hace falta afirmar que la melodía pertenece al primer reino, mientras que la armonía, con sus férreas leyes, al segundo. El distinto punto de vista entre Rameau y los enciclopedistas se puede resumir simplemente en el hecho de dar mayor importancia a uno u otro ámbito, pero el modo de considerar respectivamente los dos distintos dominios es sustancialmente igual en las dos posiciones.

Este contraste, apenas delineado a mitad del siglo XVIII y aún no del todo explicitado en todas sus consecuencias tanto teóricas como prácticas, explota en toda su evidencia con el pensamiento de Rousseau. Ya Rameau había señalado claramente que la música en cuanto lenguaje universal es armonía y ley natural; todo lo que es extraño a la armonía entra en el campo de la melodía, es decir, del gusto, de lo relativo, de lo histórico, de lo contingente, de lo transitorio, de las inevitables diferencias debidas al espacio y al tiempo. Rousseau no hace sino retomar, con signo opuesto, este punto de vista, radicalizándolo: es cierto que la armonía concierne a la universalidad

del lenguaje, pero, justamente en cuanto tal, es una universalidad muda y vacía en tanto que atañe a la expresión, la cual tiene como referente sólo lo particular y lo individual. El arduo problema de la relación entre música y lenguaje adquiere en el pensamiento de Rousseau un nuevo significado, en la medida en que música y palabra encuentran en su íntima unión una existencia propia y no enajenada, pero a condición de que ambas recuperen su dimensión particular, individual e irrepetible. De aquí nace la revalorización tanto de la variedad de los lenguajes y de sus peculiares acentos como de la invención melódica adecuada al acento y a la sonoridad de la lengua, amén de su abstracta universalidad conceptual. La melodía se convierte así en el eje del lenguaje musical, el cual toma fuerza de su concreción expresiva, de su individualidad irrepetible. Las diferencias históricas y geográficas se convierten en la garantía de su eficacia, autenticidad y originalidad expresiva. La expresión es siempre individual; la universalidad es siempre impersonal. Por tanto, el lenguaje musical —cuando es expresivo— es siempre individual. Todo el proceso de redescubrimiento y de revalorización del folclore, de las escuelas nacionales, del canto popular, de las expresiones musicales de las clases y de los pueblos sometidos a unos dominadores, nace de esta operación intelectual ligada al descubrimiento del sentimiento como aquello que lleva a su vez al descubrimiento del individuo y de sus peculiaridades respecto a la inerte e impersonal prestación de la razón universal.

¿Cómo puede, entonces, desde este punto de vista, analizarse la tonalidad? ¿Lenguaje de la razón y, por lo tanto, inadecuado para la expresión del sentimiento? ¿O también como lenguaje del corazón en tanto que soporte de la invención melódica? Y, en este caso, ¿es la tonalidad uno de los muchos lenguajes de la música y que mañana puede sustituirse por un nuevo lenguaje, o posee una propia validez a-histórica que pudiera decirse casi universal? Pero, en este caso, ¿podemos conjeturar una universalidad que sea otra o distinta de la de la razón? Son interrogantes para los que es difícil improvisar respuestas precisas y concluyentes, y el pensamiento de los siglos XIX y XX se ha esforza-

do duramente intentando desenredar el complicado nudo de problemas que surge de la reflexión sobre la vieja cuestión, y que siempre se renueva, de la universalidad del lenguaje musical.

Tras Rousseau, con el Romanticismo y con la aparición de las escuelas nacionales, la idea de la universalidad del lenguaje musical estaba ya profunda e irreparablemente comprometida; el descubrimiento de los lenguajes musicales de países no europeos, la supervivencia de las escalas modales en las tradiciones campesinas y, en oriente, de escalas diferentes a las occidentales, no podían sino reforzar las dudas existentes sobre la universalidad e inmutabilidad del lenguaje musical, además de hacer surgir otras dudas acerca de la posibilidad de comprender con facilidad e inmediatez el lenguaje de los *otros*. El imperialismo musical de occidente ciertamente no se había acabado, porque iniciaba precisamente la era de la colonización; pero la colonización conlleva siempre inevitablemente el problema de la comparación con los demás y del descubrimiento de la existencia de lo diferente. Decretar que lo diferente se identifica con lo inferior puede ser una solución; pero no se sostiene a la larga, entre otras razones porque muy a menudo los colonizadores aprenden y toman prestado de los colonizados. Así pues, el relativismo cultural puede poco a poco ocupar el lugar del viejo imperialismo universalista que había perdurado durante tantos siglos gracias también a la falta de comparación con otros lenguajes.

En la segunda mitad del siglo XIX, otro imponente fenómeno iba a apoyar a quienes sostenían la relatividad e historicidad del lenguaje musical: la crisis del lenguaje tonal, el cual comenzaba a dar señales cada vez más evidentes de fisuras en su interior. Tal vez nadie mejor que Hanslick, con su lúcida racionalidad, ha aportado elementos, que parecen decisivos, en defensa de la historicidad del lenguaje musical. En el prólogo de *die moderne oper* escribe:

“El célebre axioma según el cual lo «verdaderamente bello» (¿y quién es juez de esta cualidad?) no puede perder nunca su belleza, ni

quiera después de muchísimo tiempo, es, en relación con la música, poco más que bellas palabras. La música es como la naturaleza, que, cada otoño, hace que se pudra un mundo lleno de flores, un mundo del que nacerán nuevos brotes. Toda composición musical es una obra humana, producto de una individualidad, una época y una cultura determinadas y, por consiguiente, configurada por elementos sujetos a una mortalidad más o menos lenta”.

Análogamente, escribe en *das musikalische schöne*:

“No hay arte que ponga fuera de uso tantas formas, y tan deprisa, como la música. Modulaciones, cadencias, progresiones de intervalos, concatenaciones de armonías, se consumen hasta tal punto en cincuenta años, si no antes en treinta, que el músico que se precie de tener buen gusto no puede seguir usándolas y se ve obligado a buscar nuevos medios musicales.”

Tal vez sea la primera vez que se habla en términos tan explícitos de evolución o, más exactamente, de “desgaste” del lenguaje musical; de aquí se desprende obviamente la idea de que la misma armonía y la tonalidad no son sino uno de los momentos, una etapa de este *desgaste* y que dicho sistema no está relacionado con ninguna necesidad ni universalidad del lenguaje musical: es preciso cuidarse muy bien de creer —continúa Hanslick— “que este [actual] sistema sea el único natural y necesario”. Sabido es que toda la estética hanslickiana ponía el acento en el momento constructivo, proyectivo, formal e intelectual que conlleva toda creatividad artística. Todas sus ideas sobre la historicidad del lenguaje están perfectamente en armonía con este marco. Pero una importante corriente (la más importante de todo el pensamiento del siglo XIX) empujaba en otra dirección completamente distinta: tendía, efectivamente, a concebir el lenguaje de la música como un lenguaje del corazón o del sentimiento, donde, sin embargo, corazón y sentimiento ya no están considerados —como ocurría en el siglo XVIII— como el mundo de nuestras emociones privadas, sino más

bien como medios de acceso a lo infinito, a aquello que, de otro modo, es incomunicable, inexpresable e inefable con el lenguaje de la razón. Se recuperaba así la idea de universalidad, si bien desde una perspectiva totalmente irracional o a-racional. El corazón, en tanto que vía de acceso a lo inefable y a lo absoluto, es, precisamente, igual en todos los hombres, pues habla la misma lengua prescindiendo de las categorías lógico-discursivas. En su universalidad apela a lo más profundo, a lo más instintivo, a lo que más unido está a aquello que en cada hombre aún no ha sido estructurado por la historia y por la civilización. Las diferencias, que ya no pueden ser ignoradas, entre los lenguajes musicales existentes, su pluralidad, son una inevitable concreción histórica y geográfica sobre un substrato igual y permanente que nos permite comprender o, mejor dicho, sentir con intensidad y participación tanto el canto gregoriano como la polifonía flamenca o una sinfonía de Beethoven: lenguajes, estilos y formas diferentes, pero todos partícipes del mismo anhelo de lo infinito, todos igualmente reveladores de profundas y eternas verdades.

La disolución del sistema tonal y la sucesiva invención de la dodecafonía han puesto en evidencia aún más claramente esta controversia, alejando aún más las posiciones. En la música y en el pensamiento musical del siglo XX, hasta la última posguerra, el contraste entre quien creía en la eternidad y universalidad del sistema tonal –como Hindemith o Stravinsky– y quien creía en su historicidad y caducidad –como Schoenberg– es clarísimo y sin ninguna posibilidad de mediación. Las aguas tienden a confundirse con las más recientes vanguardias, porque empieza a tambalearse el mismo concepto de lenguaje musical. Con el serialismo integral y con la música aleatoria se está minando desde su misma base la idea de que pueda existir, sea del tipo que sea, un lenguaje musical con una estructuración motivada por una relación precisa entre *naturaleza* de la música y *naturaleza* de la percepción auditiva e intelectual del hombre. Destruída esta relación, la música viene a estructurarse según un principio abstracto impuesto desde el exterior que no encuentra justificación dentro de la música

misma. La polémica entre *naturalistas* y *convencionalistas* se vacía así de significado, pues ya no existe el objeto de la disputa, esto es, el lenguaje musical.

No es éste el lugar para hablar de este fenómeno de límites poco definidos y de complejas implicaciones ideológicas y estéticas, pues nos saldríamos del problema central objeto de este análisis. Ciertamente es que, desde la posguerra hasta hoy, la discusión acerca de la real o presunta universalidad del lenguaje musical se ha transformado profundamente hasta el punto de aparecer superada y agotada. Pero el problema está lejos de ser resuelto: bien mirado, el complejo fenómeno de las vanguardias de la última posguerra puede servir para una reconsideración radical de la problemática sobre el lenguaje musical. Si pensamos en la historia de la música desde el siglo XVIII hasta nuestros días, podemos percatarnos fácilmente de un fenómeno pendular por el que se han ido alternando épocas en las que prevalecía la tendencia a un proceso de universalización del lenguaje musical con épocas en las que parecía prevalecer la tendencia a la diversificación y al descubrimiento de particularismos. Toda la Ilustración ha sido dominada, en el ámbito de la música, por el imperialismo vienés y por la tendencia a imponer el estilo, las formas, el gusto y el propio lenguaje como *universal*, como absoluto, como un logro unido a un nivel superior de la civilización humana, nivel que todos, más tarde o más temprano, alcanzarían. Se ha dicho ya cómo fuertes impulsos de signo contrario se manifestaron durante todo el siglo XIX e incluso en los primeros decenios del siglo XX. El desarrollo de la etnomusicología, el descubrimiento de la música de otros pueblos lejos de nosotros, lejos de nuestro eurocentrismo, la crisis del lenguaje tonal y la invención de otros sistemas —la dodecafonía el principal de ellos— han tenido un impacto determinante a la hora de crear la conciencia de la multiplicidad de estilos y de pensamientos musicales. De este modo ha sido posible que coexistieran en el siglo xx la tradición vienesa schoenbergiana con Bartók y Kodály; Prokofiev y Shostakovich con Stravinsky; y Cage, Varèse y Milhaud con Messiaen y Stockhausen. La multiplicidad de lenguajes dentro de

la misma música denominada culta y académica no hacía sino confirmar la ya arraigada convicción de que el lenguaje musical es pluralista, esto es, un resultado histórico y también social, y que la variedad de estilos, modos, formas y propuestas tan diversas debía considerarse con relación a la específica situación de cada país, de cada área geográfica, de cada tradición y, según una visión marxista, también con relación a la clase social dominante. Pero, a pesar de que el pluralismo sigue siendo todavía una idea muy en boga, no podemos dejar de señalar que, en estos últimos decenios, la tendencia en la música –y no sólo en la música– ha ido en la dirección opuesta, y precisamente por eso se habla tanto hoy día, no sólo en economía, de globalización. En pocos años se ha constatado un fuerte impulso unificador por el cual, poniendo entre paréntesis las retaguardias (esto es, quienes estrechaban filas en torno a posiciones aparentemente superadas y pasadas de moda), las vanguardias tendían de hecho a la unificación de los lenguajes. Nunca antes como en estos decenios, los músicos de vanguardia, hayan nacido en Tokio, los Ángeles, Colonia o Milán, se asemejan tanto en sus producciones. Dicho de otro modo, es bastante difícil para el oyente distinguirlos por sus países de procedencia o en base a presuntos principios específicos según los cuales se rige su música. En numerosas ocasiones se ha observado que el músico considerado *comprometido* se diferencia, escuchando su música, bastante poco o nada de su colega no comprometido o de aquél que rechaza radicalmente el principio mismo del compromiso. El lenguaje musical, si es que todavía se puede hablar de lenguaje, durante muchos años ha ido en dirección a una unificación de hecho; podríamos decir, usando la terminología más conocida, que ha ido en dirección a la universalización.

Pero ¿cómo se ha producido esta universalización en las vanguardias de la posguerra? Es inútil retomar aquí los muchos lugares comunes de nuestra civilización de masas que tiende a nivelar todas las formas de expresión humana, a estandarizar en *clichés* preparados para crear lenguajes “universales”, iguales tanto en Tokio como en Nueva York, en

colonia como en los ángeles, y es obvio que este proceso, que ha tenido lugar en todos los lenguajes y comportamientos humanos, no ha podido dejar de influenciar también el lenguaje musical, tendiendo a sofocar y a eliminar los particularismos, las peculiaridades, las tradiciones locales, relegadas a los estudios especializados, a los museos de folclore, a los archivos sonoros estatales o a las universidades. Pero no es únicamente este fenómeno, demasiado conocido para hablar aquí de él, el que impulsa este proceso de universalización. Además del vertiginoso aumento de los intercambios culturales y del desarrollo de la información en todos los niveles hay que tener también en cuenta, a este respecto, el proceso de uniformización de los instrumentos musicales y, finalmente, la importancia de la difusión de la música electrónica y del uso del ordenador. Este último fenómeno ha dado un nuevo impulso a la creación de un lenguaje musical que, más que universal en el sentido clásico de la palabra, es, podríamos decir, internacional.

En cierto sentido, se podría quizá concluir que la música de estos últimos decenios, en su práctica concreta, ha favorecido el reforzamiento de la vieja teoría de la universalidad del lenguaje musical, teoría que parecía ya totalmente olvidada. Es indudable que, desde un punto de vista exclusivamente empírico, no se puede dejar de constatar que hoy en día el lenguaje musical se dirige siempre con mayor rapidez a una uniformidad en la que Este y Oeste, Norte y Sur tienden cada vez más a acercarse y, en última instancia, a confundirse. Pero el problema es entender qué hay bajo esta uniformidad tendencial. ¿De qué lenguaje musical se trata? ¿Es uno de los muchos lenguajes que se han dado a lo largo de la historia de la música? ¿Es un lenguaje nacido de cierta evolución de la dodecafonía y del serialismo o es una nueva *commonwealth* musical, o es acaso el lenguaje universal que finalmente ha triunfado sobre todos los particularismos precedentes? No es fácil responder a problemas tan complicados y que implican juicios históricos que corren el peligro de ser demasiado genéricos, tratándose de fenómenos articulados y complejos.

Sin embargo, limitándonos a la observación de algunos de los rasgos más llamativos de la historia de la música de esta posguerra, podemos notar fácilmente cómo están presentes en ella dos factores en parte contrastantes: por una parte, encontramos un nivel de extrema complicación proyectiva, abstrusas reglas constructivas creadas *ad hoc* para cada composición; por otro lado, nos encontramos ante una regresión de la escritura, ante una reducción del lenguaje a nivel cero para dar paso a hechos sonoros de tipo casi prelingüístico. Esto se pone de manifiesto muy claramente, por ejemplo, en muchas composiciones realizadas con aparatos electroacústicos, en los que, a nivel perceptivo, y a pesar de la gran sofisticación tecnológica de los medios utilizados, nos parece estar ante hechos sonoros extremadamente elementales. Hemos utilizado expresamente el término *hechos sonoros* y no *lenguaje* musical, pues este último concepto implica una estructuración perceptible de los elementos sonoros que entran en juego. Pero también muchas composiciones sonoras de la más reciente vanguardia, si bien ésta ya nos parece envejecida, presentan a menudo características regresivas desde el punto de vista lingüístico: con frecuencia se basan en eventos sonoros bastante simples como pueden ser contrastes violentos entre masas sonoras, ritmos repetitivos elementales o choques tímbricos o dinámicos escasamente estructurados. A pesar del declarado compromiso ideológico, intelectual, político y filosófico del músico, su música, en definitiva, tiene un reclamo mucho más instintivo, desde el punto de vista perceptivo, que muchas producciones de los siglos XVIII o XIX. También el factor *investigación y experimentación* tiende a poner de relieve la importancia de la percepción auditiva del sonido en cuanto tal como fenómeno individual, como micro-fenómeno considerado en su evolución individual.

Se ha hablado de microestructuras de la nueva música a diferencia de las macroestructuras de la denominada música clásica, pero tal vez podría hablarse con más propiedad de estructuración débil o ausencia de estructuración en la vanguardia frente a la *fuerte* estructuración de la música precedente; o incluso de nivel prelingüístico o a-lingüístico

frente a una estructuración claramente lingüística de la música del pasado. Podría hablarse también de predominio del *evento* en la vanguardia frente a un predominio de la *función* en la música del pasado.

También esta posición pertenece ya a un pasado, si bien no lejano, y muchas señales preanuncian más bien una vuelta o un regreso, o quizás un progreso –según el punto de vista que uno adopte–, hacia terrenos más tradicionales. Sobrepasa completamente nuestro tema adentrarse en juicios sobre estos significativos eventos musicales de nuestra época. Más importante, por el contrario, es notar cómo uno de los efectos de una parte considerable de la vanguardia haya sido el de llamar la atención sobre aquellos aspectos de la música que podríamos llamar pre-lógicos o pre-categoriales, revelando la presencia, en cualquier caso, de un elemento instintivo aún no encauzado en instituciones históricamente verificables o en formas y lenguajes codificados por una tradición. ¿Puede llamarse tal vez a este elemento lo *universal* presente en el lenguaje musical, universal como aquello que precede, en cierto sentido, al lenguaje estructurado? Tal vez se encuentre presente en toda música un factor de amplitud y profundidad indefinida que nos permite captar algo de la música de pueblos lejanísimos, tanto en el espacio como en el tiempo, incluso sin estar aculturados en sus culturas o en sus lenguajes, sin conocer nada de sus escalas, de sus modos, de sus armonías y de los significados que, en sus tradiciones, se atribuyen a todos estos elementos. Y quién sabe si también los chinos o los bantúes, gracias a este factor, podrán captar algo de música en la *Novena* de Beethoven sin haber leído a Schiller ni saber nada de la forma sonata, de nuestro Romanticismo o de la Revolución Francesa. La vanguardia ha tenido, al menos, esta virtud: la de subrayar en su regresión lingüística ese aspecto prelingüístico de la música, aquellos elementos que podríamos llamar universales, naturalmente sin querer atribuirles ningún carácter de *razón* universal; más bien se pretende aludir a aquellos elementos más fuertemente unidos a ciertos parámetros instintivos, prelógicos y prelingüísticos que están en cada uno de nosotros y cuya presencia representa, en cierto modo, el substrato, la

premisa, la *conditio sine qua non* para poder construir a partir de ellos un lenguaje en el sentido tradicional del término.

El debate entre convencionalistas y no convencionalistas puede parecer entonces mal planteado si se radicaliza en una alternativa sin salida. Nuestras certezas de ayer sobre la historicidad del lenguaje o de los lenguajes musicales tienen todavía sentido siempre que estén convenientemente matizadas y problematizadas. En estos últimos años se ha hablado mucho en lingüística de una gramática generativa, la cual estaría de algún modo en el origen de todas las gramáticas de todas las lenguas posibles. Tal vez, para entender mejor la tesis que aquí estamos sosteniendo a propósito del lenguaje musical y de su parcial universalidad, podríamos, de forma metafórica, avanzar la hipótesis de una especie de gramática generativa, también para la música, que hace posible la formación de los lenguajes musicales históricamente existentes. Los lenguajes musicales, por consiguiente, no serían ya puramente convencionales y fruto exclusivamente de un proceso histórico, sino que se basarían en ciertas premisas *universales* y quizás, podríamos decir mejor, *naturales*, que representan una *conditio sine qua non* para que un lenguaje pueda ser musicalmente compartible y comunicable y no pura y abstractamente inventado.

La vanguardia ha proporcionado ejemplos, por una parte, de una radical convencionalización del lenguaje musical y, por otra, de una fuerte apelación, a través de una regresión lingüística, al lado oscuro, prelógico –pero aún musical en sentido lato– que está presente en cada uno de nosotros. ¿No se ha dicho siempre, por otra parte, que la actitud hacia la música –activa y pasiva– no es totalmente fruto de la educación y que hay, por lo tanto, una musicalidad innata, instintiva, un fondo del que no se puede prescindir, sin el cual ninguna metodología didáctica, ni siquiera la más refinada y sofisticada, puede hacer mella alguna, corriendo el peligro, por el contrario, de quedar en papel mojado? Se ha observado en muchas ocasiones cuántas veces, a pesar de una carencia total de educación musical, emerge en muchos individuos una

musicalidad a nivel totalmente instintivo que consigue prescindir de la educación. No se quiere declarar con ello la inutilidad de la educación musical; se pretende afirmar simplemente que ésta no es suficiente y que hay, por otra parte, individuos completamente sordos ante la música en los que la educación puede, a lo sumo, favorecer una comprensión más o menos abstracta del lenguaje musical. Cuando, por el contrario, la educación encuentra un terreno más fértil en el que el germen de una musicalidad innata está ya presente, se dan entonces las condiciones necesarias para que se susciten toda una serie de resonancias, poniéndose en marcha mecanismos profundos que sólo necesitan ser sacados a la luz, a la superficie.

Para concluir, el lenguaje musical, desde este punto de vista, no es pues, por ciertos aspectos no secundarios, totalmente convencional y fruto exclusivamente de un proceso histórico, sino que está dotado de elementos que podríamos llamar —a falta quizás de términos más adecuados— universales o naturales. Ya se ha demostrado ampliamente en la cultura contemporánea cómo un lenguaje musical para ser tal, esto es, utilizable y comunicable, no puede basarse exclusivamente en una convención cualquiera sino que tiene que asentar sus bases en elementos estrechamente relacionados con la psicología de la percepción auditiva y con ciertos parámetros profundos inherentes a una cierta estructura de base del ser humano. No es, pues, fruto exclusivamente de un proceso histórico, porque un lenguaje musical, en una determinada civilización, no es tan sólo el producto de dicha civilización y de dicha colectividad histórica y geográfica. Cuando se intenta prescindir totalmente de cualquier dato antropológico —como a menudo han hecho las vanguardias en una radicalización utópica de las abstractas posibilidades inventivas de imaginarios lenguajes creados *ad hoc* para cada obra— se cae inevitablemente en el solipsismo y en la incomunicabilidad. Ningún lenguaje musical puede surgir únicamente por un abstracto acto voluntarista, por decreto ley. Los lenguajes musicales —subrayo el uso del plural— surgen, se desarrollan, se transforman tan en estrecha conexión con un *humus* histórico que trasciende incluso el



Músicos populares cretenses tocando la lira y el laúd.
(Archivo Viollon-Rapho)

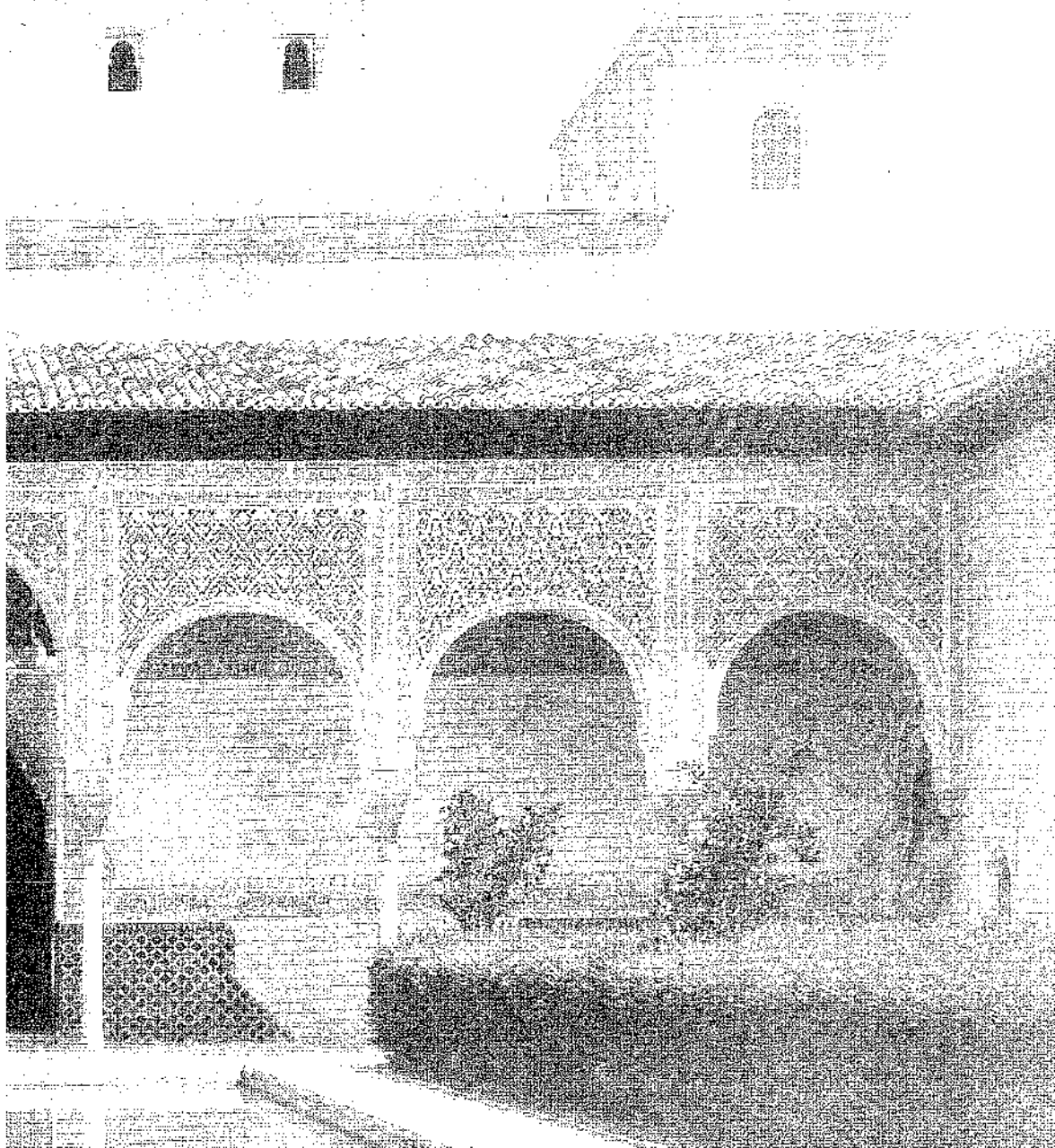
puro terreno musical, pero siempre teniendo presentes dichos datos antropológicos, pues si se ignoran corremos el riesgo de salirnos por la tangente, creando, en vez de un lenguaje artístico apto para comunicar, un universo indescifrable. Individualidad y universalidad, o si se quiere historicidad y naturalidad, no aparecen, por tanto, como términos inconciliables de una antítesis radical, sino más bien como polaridades que se implican estrechamente una a otra. Tal vez la comunicabilidad y utilidad del lenguaje musical se basen justamente en la copresencia de estos dos términos en la concreta existencia de las obras musicales.

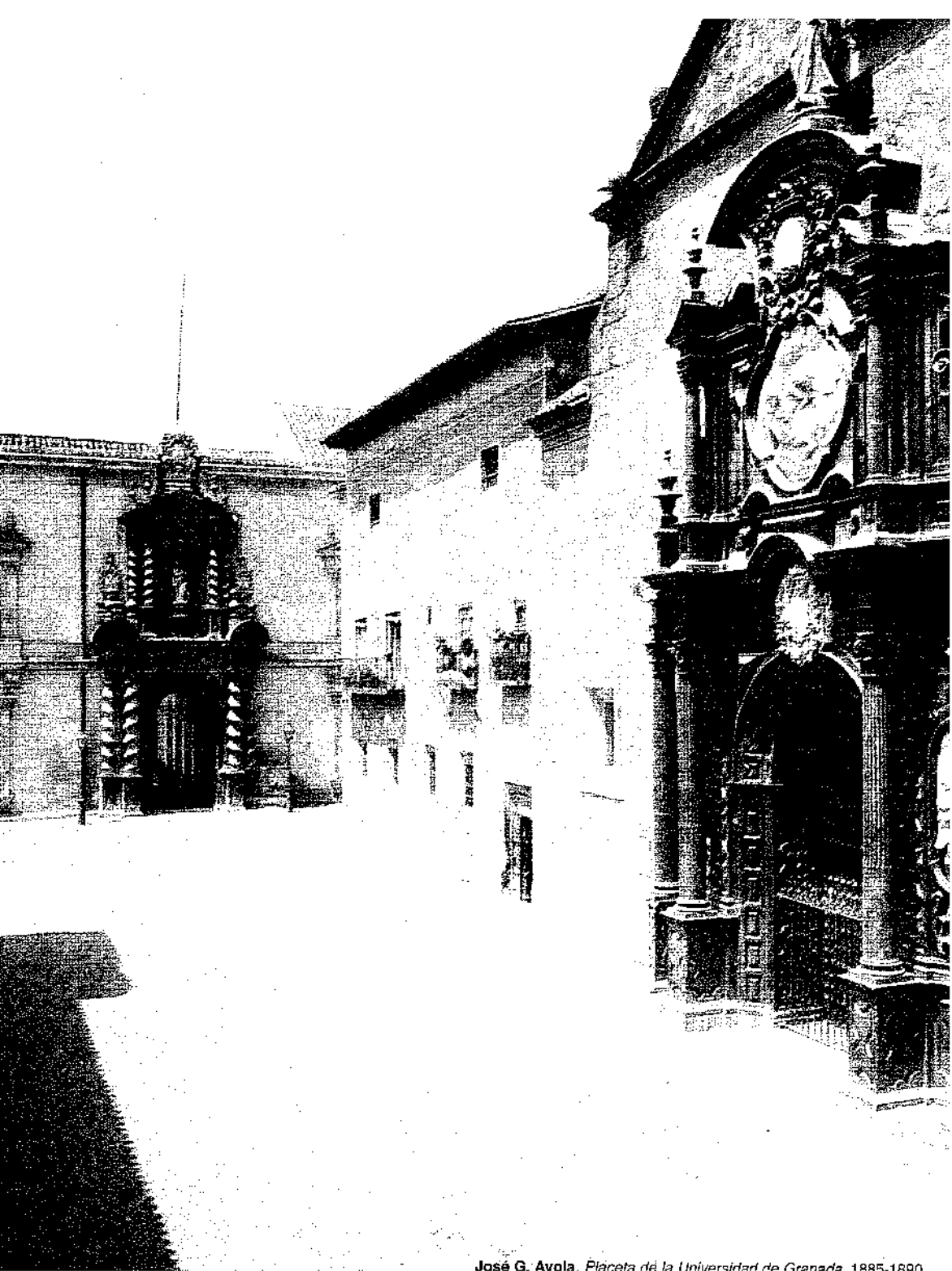
Traducción del italiano: Antonio Requena López

Traducción al inglés: Sara Serrano Vico



CRÓNICA ACADÉMICA





José G. Avola. *Placeta de la Universidad de Granada*. 1985. 1200

Memoria del Curso Académico 2002-2003

Leída en el Acto celebrado el 2 de octubre de 2003,
con motivo de la Inauguración del Curso 2003 - 2004,
por la Ilustrísima Señora Doña

Margarita Orfila Pons

Secretaria General de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

LAS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se iniciaron el 3 de octubre, en sesión solemne, con la inauguración del Curso académico 2002 – 2003 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada. El acto fue abierto con la interpretación de la *Fanfare*, partitura compuesta por el Excmo. Sr. Presidente, interviniendo a continuación la Ilustrísima Secretaria General para leer la Memoria anual. Pronunció el discurso de apertura el Académico Ilmo. Sr. Don Miguel Moreno Romera, quien habló sobre la *Reivindicación de la forma escultórica*. En este mismo acto se hizo entrega, por primera vez, de los Diplomas y Medallas a las Bellas Artes y al Mérito, y de los galardones a los premiados en los concursos que durante el curso anterior la Academia había convocado.

Uno de los actos más significativos del curso se celebró en el mes de octubre, en concreto el día 11, y fue el Concierto conmemorativo del 225 aniversario de la fundación de esta Real Academia, que tuvo lugar en el Auditorio Manuel de Falla, a cargo de la Orquesta Ciudad de Granada que interpretó obras de los compositores de la Academia desde la fundación de la misma. Se estrenaron dos partituras: *Contrapunto* de Juan Alfonso García, y *De Angelis* de José García Román.

En la Junta General Ordinaria de 7 de noviembre se aceptó la renuncia del Académico Ilmo. Sr. Don Carlos Pérez Siquier quien pasó a la situación de Supernumerario, según acuerdo corporativo. En este mismo mes, el día 14 - aniversario de la muerte del Académico Excmo.

Sr. Don Manuel de Falla - se celebró en la Capilla Real un acto en memoria los Académicos fallecidos, en el que intervinieron el propio Presidente de la Academia y el Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Granada, Don Antonio Cañizares, presentándose el órgano positivo propiedad de esta Real Academia. Concluyó dicho acto con un recital de órgano a cargo de Don Antonio Linares Espigares, Académico Correspondiente, que interpretó en dicho instrumento varias obras adecuadas al acto.

Entre los meses de noviembre y diciembre se desarrolló un Debate sobre el Museo de Arte de Granada, utilizándose como espacio la Fundación Euroárabe, debate que fue estructurado en cuatro mesas temáticas bajo los siguientes títulos: *¿Qué lugar para el Museo?*, *¿Qué contenidos para el Museo?*, *Opinión de la sociedad civil* y *¿Qué modelo de Museo de Arte para Granada?* En la primera mesa intervinieron: D. Juan Calatrava, Profesor de H^a de la Arquitectura, D. Ángel Isac, Profesor de H^a del Arte y D. Marcelino Martín, Profesor de Urbanismo y como moderador D. Antonio Almagro, Académico Numerario.

En la segunda: D^a María Escudero, Delegada Provincial de la Consejería de Cultura, D^a Sonia Soria, Diputada de Cultura y D. Reynaldo Fernández, Concejal Delegado de Juventud y Patrimonio, y como moderador D. Ignacio Henares, Académico Numerario.

En la tercera: D. José García Román, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, D. Ricardo Marín, Director del Secretariado de Artes Visuales, Artes Escénicas y Musicales de la Universidad de Granada, D. Gregorio Jiménez, Presidente del Consejo Económico y Social de Granada, y como moderador D^a Margarita Orfila, Académica Numeraria.

En la última mesa intervinieron: D. Javier González de Durana, Director de Artium, D. Enrique Juncosa, Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, D. Antonio García Bascón, Museólogo y como moderador D. Domingo Sánchez-Mesa, Académico Numerario.

Dentro de la Junta General Ordinaria del mes de diciembre fueron elegidos Académicos Correspondientes, los Sres. D. Enrique F. Pareja López, D. Juan Hidalgo del Moral, D. Diego Ruiz Cortés, D. Guillermo González Hernández, D. Manuel del Campo y del Campo, D. Alberto C. Ibáñez Pérez y D^a Maribel Sánchez Bonilla.

Dentro de las actividades programadas en este mismo mes, el día 11 se falló el Segundo Concurso Internacional de Composición para Órgano, organizado por esta entidad, cuyo premio recayó en Don Manuel Castillo Navarro-Aguilera, concedido como reconocimiento a su obra organística.

Un segundo debate organizado por esta Academia se llevó a cabo en el mes de enero, y estuvo referido a un tema candente en la ciudad en ese momento: la restauración del Cuarto Real de Santo Domingo. Dicho debate se celebró de nuevo en la Fundación Euroárabe, e intervinieron D. Alfonso Jiméncz Martín, D. Ángel Isac Martínez de Carvajal, D. José Lito Rojo, D. Eduardo Jiménez Artacho y D. Antonio Orihuela Uzal, siendo moderado por el Académico D. Ignacio Henares Cuéllar.

Una de las actividades más novedosas de este curso fue la puesta en marcha de la *Joven Academia Orquestal*, proyecto de esta Real Academia que fue realizado por la OCG dentro del denominado programa formativo que a modo de Taller Orquestal dedica a jóvenes estudiantes de instrumento. Se celebraron dos encuentros que culminaron cada uno de ellos con un concierto dentro de la temporada de abono de la OCG, los días 7 de febrero y 21 de marzo, y en los que intervinieron como componentes de la orquesta por una parte profesionales de la OCG, correspondiendo a la otra parte los estudiantes seleccionados de instrumento. La Academia realiza en estos momentos un estudio sobre la actividad desarrollada.

Es importante destacar, dentro de las actividades llevadas a cabo por esta Corporación durante el curso académico 2002-2003, la aprobación de la reforma de sus Estatutos, hecho que aconteció el día 6 febrero, en Junta Extraordinaria, tras haberse redactado y revisado una serie de borradores de cada uno de los artículos que componen este documento base de funcionamiento de la Academia. En dicha reforma se contempla la recuperación histórica del nombre de algunos cargos, como el de Director y Vicedirector, y la ampliación de Numerarios que llega a un máximo de 34.

El 21 de enero del presente año falleció el historiador Excmo. Sr. Don Antonio Domínguez Ortiz, Académico Honorario de esta Real Academia de Bellas Artes. Al entierro asistió una representación de la Real Corporación encabezada por el Sr. Presidente. El 6 de febrero, la Academia celebró Junta Extraordinaria en memoria del ilustre Académico fallecido. En nombre de la Corporación intervino el Académico Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar. El día 23 de abril, las Academias de Granada celebraron en este Paraninfo un acto en memoria de Don Antonio, interviniendo, entre otros, y en nombre del Presidente de nuestra Academia, el Vicepresidente Ilmo. Sr. Don Antonio Almagro Gorbea. En este mismo día, la Diputación de Jaén, en acto solemne, entregó un galardón a nuestra Academia y a su Presidente, por la labor que tanto nuestra Institución, como el propio Sr. García Román han realizado en pro del “Premio Jaén” de Piano.

En Junta General celebrada el 8 del mes de mayo fueron elegidos los Académicos D. Francisco Lagares Prieto, pintor, Medalla número 1 – presentado por los Numerarios D. Manuel del Moral Hidalgo, D. Domingo Sánchez-Mesa Martín y D. Juan de Dios Vida Arredondo, y D. Antonio Linares Espigares, organista, Medalla número 29 – presentado por los Numerarios D. José García Román, D. Juan Alfonso García García y D. José Palomares Moral. Dichos Académicos Electos deberán tomar posesión de su plaza de Numerario antes de concluir el año y medio desde su elección.

La convocatoria del II Concurso de Dibujo promovido por esta Real Academia, se falló el día 21 de mayo. El Jurado, que estuvo presidido por Don José García Román y compuesto por los Sres. Académicos D. Cayetano Aníbal González, D. Manuel del Moral Hidalgo, D. Juan Antonio Corredor Martínez, D. Ignacio Henares Cuéllar, D. Juan de Dios Vida Arredondo, y actuando como Secretaria sin voto, D^a Margarita Orfila Pons, tras las deliberaciones correspondientes, acordó conceder el Primer Premio a D. José Luis Alguacil, por su obra *Botellas*, y el Segundo Premio a D. Francisco Montañés, por su obra *Las tres gracias*. Con estas dos obras, más otras 29 seleccionadas se organizó una exposición, que fue inaugurada el día 13 de junio en la Galería Jesús Puerto, siendo clausurada el 27 del mismo mes.

En Junta General Extraordinaria, celebrada el 12 de junio, a propuesta de los Numerarios D^a Margarita Orfila Pons, D. Antonio Almagro Gorbea y D. Ignacio Henares Cuéllar fue elegido Académico Don Miguel Giménez Yanguas, experto en Patrimonio Industrial, Medalla número 30. En dicho día se celebró otra Junta General Extraordinaria para conceder las Medallas a las Bellas Artes y al Mérito, correspondientes a 2003.

1. En la Modalidad de Arqueología (“Manuel Gómez-Moreno Martínez”), se concedió al Instituto Arqueológico Alemán. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Manuel Sotomayor Muro, D. Antonio Almagro Gorbea y D. Margarita Orfila Pons.

2. En la Modalidad de Grabado (“Hermenegildo Lanz”), se concedió a D^a Dolores Montijano. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Manuel del Moral Hidalgo, D. Cayetano Aníbal González y D. Juan de Dios Vida Arredondo.

3. En la Modalidad de Arquitectura (“Fernando Wilhelmi”), se concedió a D. Alberto Campo Baeza. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Antonio Almagro Gorbea, D. Manuel Sotomayor Muro y D. Emilio de Santiago Simón

4. En la Modalidad de Fotografía (“Manuel Martínez de Victoria”), se concedió a D. Vicente del Amo Hernández. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. Antonio Almagro Gorbea y D. Ignacio Henares Cuéllar

5. En la Modalidad de Música (“Manuel de Falla”), se concedió a Juventudes Musicales de Granada. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. Manuel Orozco Díaz y D. José Palomares Moral

6. En la Modalidad de Pintura (“José M^a Rodríguez-Acosta”), se concedió a D. José Hernández Quero. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Manuel Orozco Díaz, D. Manuel del Moral Hidalgo y D. Manuel López Vázquez

En esta misma Junta se concedieron las siguientes Medallas al Mérito: A D. Carlos Ros González, cuya propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. Manuel Orozco Díaz y D. José Palomares Moral, y al Festival de Jazz de Granada, cuya propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Emilio de Santiago Simón, D. José García Román y D. José Palomares Moral.

Por último, a finales de junio, vio la luz un nuevo volumen del Boletín de la Academia, correspondiente a los números 8 y 9.

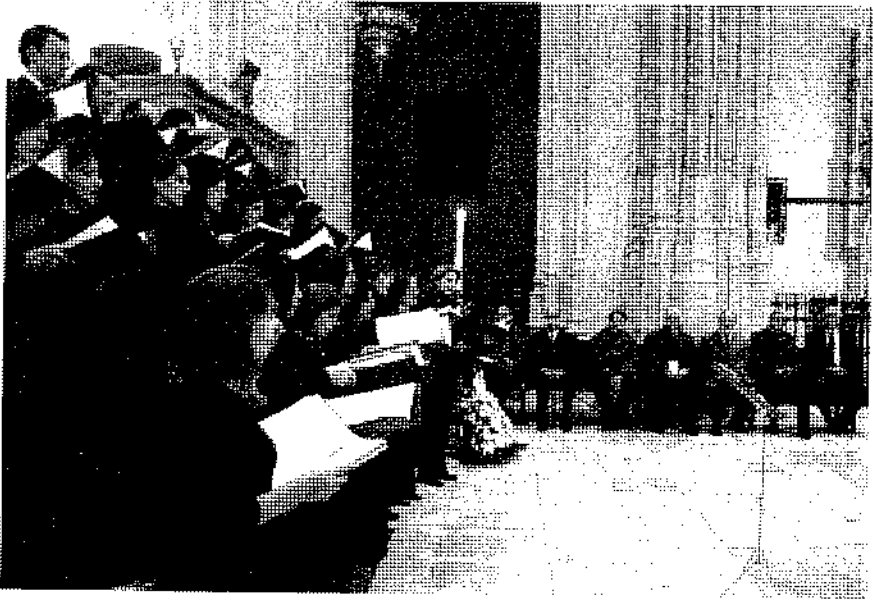
Por imperativas razones de síntesis, he leído sólo una parte de las actividades desarrolladas por nuestra Institución, reflejadas en su totalidad en las Actas de esta Real Corporación. De cualquier modo, creo que es suficiente para ofrecer un testimonio veraz de una labor continuada y animosa que refleja el espíritu de servicio existente en todos y cada uno de los miembros de esta Casa, y su afán en pro del fomento y desarrollo de las Artes, misión primordial de esta Real Academia.



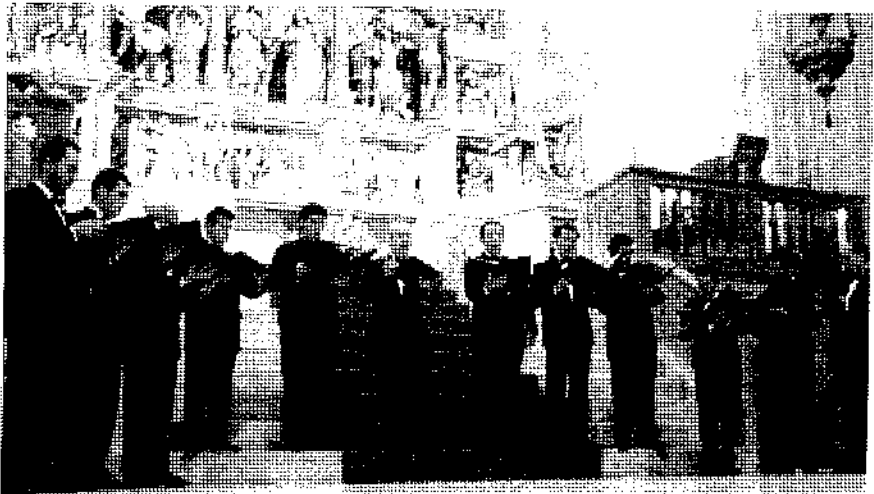
Sesión pública y solemne para dar posesión al académico Don Antonio Pérez Pineda, celebrada el día 7 de octubre de 2003.



Sesión pública y solemne para dar posesión al académico Don Miguel Viribay Abad, celebrada el día 28 de octubre de 2003.



Intervención de la Coral Ciudad de Granada en el Acto en recuerdo de los Académicos fallecidos, celebrado el día 14 de noviembre de 2003.



Apertura del Curso Académico 2003-2004

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 2 de octubre de 2003,
con motivo de la Inauguración del Curso 2003 - 2004,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

Director de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

Señores Académicos,
Señoras y Señores:

NUESTRO compañero Don Ignacio Henares acaba de ofrecernos una reflexión preñada de emociones, conducida por un certero pensamiento, ocultando elegantemente la amargura y el impulso de deserción quiero sobrentender, entre velados y cuidadosos espacios de esperanza. Percibo que también nos ha dicho de la mano de Baudelaire: “No tenéis derecho a despreciar el presente”. Una reflexión que asume la Academia como propia y la ofrece a la sociedad con el deseo de que le sirva de estímulo y excite el ánimo, tantas veces paseante desocupado y curioso, y coleccionista de recuerdos, como manifestara el citado escritor francés y maestro de la escuela parnasiana; una sociedad que debería asumir el reto kantiano expresado en la respuesta a la pregunta de 1784 “¿Qué es la Ilustración?”, y que entre otros retos proponía el siguiente: “Ten el coraje de saber”. No sé si nos hemos hecho mayores tras tantas ‘Luces’, decía M. Foucault. Esta discreta duda del pensador nos está insinuando que seamos conscientes de la situación. Si la mayoría de edad se hubiera producido, el movimiento de rotación y traslación de nuestro pensamiento no sería el que es, ni la actuación de las naciones sería frecuentemente tan sonrojante.

Se preguntaba desmoralizado el filósofo E. Cioran, el que dijo que “no habrá luz en este siglo” (en la centuria de ayer), por qué nuestros antepasados no se atrincheraron en sus cavernas. Sin embargo, la rea-

lidad es que el atrincheramiento se dio y aún persiste, conduciendo a una situación cavernícola que pretende entusiasmarnos con propuestas y actitudes supuestamente luminosas, cuando en verdad son hijas de la peor reacción. Y no me refiero al concepto medieval en que la caverna aludía al corazón humano como centro espiritual, sino a la actitud de rechazo de la luz, a dar la espalda a la verdad, o al camino que conduce a ésta. Pienso que la caverna nos ahoga como individuos y como sociedad, aunque no percibamos en la garganta la tensión de unos dedos que aprietan con tesón y crueldad hasta dejarnos sin aire. La caverna está más presente de lo que parece, porque aunque hablemos de cavernas lujosas, insoñables para nuestros antepasados, no dejan de ser cavernas que propician el confort en el pensamiento y en las ideas conduciendo al amaestramiento, a la sumisión y al simulacro. Como en el platónico Mito de la caverna, “lo que allí se ve y se oye no es la verdadera y auténtica realidad”, y por mucha incredulidad que provoque la noticia de que lo que contemplamos y percibimos en nuestra caverna poco tiene que ver con la ‘realidad’, es preceptivo que nos proponamos salir del cautiverio y también que ayudemos a romper las cadenas de los prisioneros sometidos a las sombras de su cueva, aunque sea una servidumbre confortable, rodeada de lujos con promesas de felicidad de pantalla cinematográfica o de seductoras sombras. Somos oscuridades, sombras, llamadas a la destrucción por la luz a la que nos sentimos atraídos como dijera W. Shakespeare. Hay continentes por descubrir en nuestro universo inmenso.

Esta percepción que habita en el corazón de tantos provoca desasosiego e inquietud conduciendo a situaciones de desesperación. Sobre todo al contemplar cómo hacemos oídos sordos a tanto mensaje que nos avisa y previene. Por ello deseamos que la luz triunfe definitivamente, y que se dé por fin “el paso de la humanidad a su estado de mayoría”. Que huyamos de crepúsculos, de contraluces, de deslucimientos, y dilucidemos como luminosos profetas de la luminiscencia, peregrinos en busca de la luz. Y esto lo digo en un acto como el de la inauguración del curso que exige a la Academia renovación de ilusiones

y actitudes, y una nueva apuesta por los anhelos y vivencias espirituales, intelectuales y artísticos. Sin olvidar el consejo de Platón: “La ambición y la soberbia, guías ciegos; la soberbia y el orgullo, malos consejeros”. Partamos con humildad aunque sea desde la luz cinérea, desde la leve claridad, reflejo de otras luces, de otra luz. Porque no olvidemos que la secularización de la cultura no lleva implícito el advenimiento de las luces. “La Ilustración –como decía Michel Foucault– no es la fidelidad a unos elementos de doctrina, sino más bien la reactivación permanente de una actitud; es decir, de un ‘ethos’ filosófico que podría caracterizarse como crítica permanente de nuestro ser histórico”.

Cuando hace ya años visité las Cuevas de Altamira, me impresionaron las conchas de mejillones que había a la entrada, y me sobrecogieron las pinturas en una caverna que había sido proyecto de nueva luz, una luz real que nada tenía que ver con la del mito de Platón. Allí percibí el reto de no ser conquistadores de un continente de mentiras, como dijera Cioran. Debemos reivindicar hoy la presencia de los entrañables gusanitos de luz que han sido desterrados por la especulación y prepotencia de una fluorescencia derrochadora que además mata cada noche los latidos y el parpadear de tantas estrellas.

Los Académicos fomentamos estas reflexiones para enriquecernos y ayudarnos a no ser unos vividores sino unos vivientes, lejanos del narcisismo y amantes profundos del trozo de verdad a nuestro alcance, del Arte con mayúscula.

Llamo la atención sobre el Manifiesto Blanco, firmado en Milán en 1946. En él se dice: “El arte nuevo requiere la función de todas las energías del hombre, en la creación y en la interpretación. El ser se manifiesta íntegramente, con la plenitud de su vitalidad”. Un arte que aparece enfermo para tantos por “sus agobiadoras repeticiones” que conducen a un estancamiento aunque sea fértil y productivo en dividendos pecuniarios y de imagen, lo que nos debería obligar a pensar, porque no se entra en la historia del arte como un balón en la porte-

ría, sino con la grandeza y miseria de una obra auténtica, personal, que como un rayo de luz atraviesa el cristal de la autenticidad. El arte va más allá de la historia del arte, y su realización más allá de las técnicas de las realizaciones: el artista no debe extraer su materia del arte, sino de sí mismo. Intentamos vencer con la imagen, con los medios de comunicación, pero no convencer con la obra. Decía Picasso que “Un pintor es un hombre que pinta lo que vende; un artista, en cambio, es un hombre que vende lo que pinta”. El arte está reñido con la mercadería vulgar, con las cotizaciones de la Bolsa diaria, con la autopromoción. Los sótanos de la historia albergan ruborizados ingentes depósitos de obras banales otrora dignas de atención gracias a las influencias impulsadas por una vanidad insolente, alentada por la soberbia, cuya vida fue más efímera que las horas transcurridas desde el orto del sol hasta su ocaso.

Dijo la escritora mística Simone Weil que “El pasado destruido no vuelve nunca más. La destrucción del pasado es, quizás, el mayor de los crímenes. La conservación de lo poco que queda debería convertirse hoy casi en una idea fija”. El urbanismo de Granada fue sentenciado cuando se aprobó a finales de los años cuarenta el disparate de ensanchar la ciudad por la Vega. Los resultados los pueden ustedes contemplar; basta un poco de sensibilidad para sentir un desasosiego y una rabia incontenibles. He ahí los frutos de una decisión equivocada y con consecuencias mortales para Granada que sufre la presencia de unos monstruos hijos del mal gusto, de la especulación y la depredación. Don Ignacio Henares acaba de decirnos que la Vega “ha sucumbido a una bárbara especulación”, con el antiarquitectónico del adosado. Una falsa idea de progreso aniquiló las señas de identidad de los pueblos, entronizando definitivamente la vulgaridad, a la que con orgullo y gustosamente dan cobijo. La Vega se extingue, está agónica. Los pueblos la han repudiado, Granada también. La naturaleza pasará como una anécdota de la reserva, como un gran parque.

La inauguración del curso de la Academia obliga a dar un repaso a algunos asuntos del patrimonio histórico artístico y medioambiental

que son motivo de preocupación. Esta Academia dedicó un debate al Cuarto Real, cuyas conclusiones fueron puestas en conocimiento de la Señora Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, quien amablemente contestó a nuestro oficio. Sabemos que hay discrepancias entre los expertos, por lo que la Academia solicita públicamente que se procure el acercamiento de posiciones para evitar errores graves irreversibles y tensiones innecesarias. El Hospital de San Juan de Dios, por las causas que todos conocemos, ha sido motivo de enfrentamientos y desavenencias. La Academia entiende que el Monumento debe ser restaurado de inmediato, y se han de llevar las negociaciones con prudencia y respeto, y con máxima generosidad, huyendo de descalificaciones inútiles y generadoras de disgustos, prestando atento oído a la voz competente de un lado y de otro, y con un corazón abierto de par en par al diálogo. La Academia no entra en el asunto de la propiedad, pero sí en la situación en que se encuentra este noble inmueble tan deteriorado, y que pide una rehabilitación urgente. Por lo que respecta a la reforma prevista en el Museo de Bellas Artes emplazado en el Palacio de Carlos V, desearíamos conocer profundamente el proyecto, y también ser oídos cuando lleguemos a unas conclusiones, pues dicha reforma está motivando discrepancias, sobre todo al haberse planteado la necesidad urgente de un espacio museístico en consonancia con la ciudad de Granada, como quedó claro en el debate promovido por la Academia en torno al Museo.

Nos preocupa el edificio que se va a construir junto al Monasterio de San Jerónimo, aunque confiamos en la sensibilidad de nuestra Universidad que no va a consentir que se atente contra un monumento de esa magnitud. También nos inquieta el futuro de la Capilla de CETARSA, cuyo informe enviamos en su día a la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, solicitando la incoación de expediente BIC; y, cómo no, las nuevas construcciones del Serrallo (habría que recordar el viejo asunto de los Alixares e intentar evitar la destrucción del paisaje), por lo que aunque haya que sacrificar las arcas municipales, se debería demoler lo preciso y reconsiderar las licencias con-

cedidas en su día; el cierre de la autovía por Valparaíso genera pavor, los pináculos de la Real Chancillería tardan en volver, el gigantón del ex barrio de San Lázaro nos reta con insolencia...

Y los lamentos: se ha perdido Cerro Gordo; el de San Miguel se maciza, la Sierra sigue expuesta al atentado... Hay demasiados edificios en ruina. Es verdad que se están recuperando inmuebles de valor, y se construyen edificios con otra sensibilidad, pero hemos de acelerar el ritmo para que no se eternicen las obras como ocurre con el edificio del Hotel Victoria o el de la Calle Reyes Católicos, frente a la Plaza del Carmen. La Abadía del Sacromonte es un reto primordial, y hemos de empeñarnos en conseguir que se recupere definitivamente, como ocurre con la Iglesia y el Monasterio de San Jerónimo, que deberían ya lucir todo su esplendor. Ocasiones no han faltado, ni tampoco llamadas de atención.

La ciudad de Granada está falta de un cuidado estético de sus calles que soportan demasiadas pintadas y sobre todo algunas fiestas son ejemplo de desdoro y barbarie, como la de la Cruz cuya celebración debería ser replanteada, ajustándose a la severidad de sus orígenes; por no hablar del problema de la movida, que tanto daño moral y psíquico causa a la ciudadanía. Llamo la atención sobre el ruido infernal que soportamos, y que priva del descanso y de la paz a una ciudad que debe entender mejor que otras la voz del silencio.

La liberación definitiva del entorno de la Catedral (queda pendiente el mercadillo de especias) es una buena decisión, aunque nos preocupa que algunas zonas sean usadas para terraza de verano. La plaza del Triunfo se ha redimido y ahora ofrece el aspecto que antes poseía, con una imagen acorde con la monumentalidad de Granada. Se ha de procurar que las aceras no sean ocupadas por los bares, que los letreros luminosos, los indicadores de monumentos y la publicidad de tiendas y comercios estén acordes con la normativa imperante en las ciudades históricas, que el mercado manta se someta a unas normas. Habría que

replantearse el emplazamiento de ciertas esculturas, así como la homologación del mobiliario de los bares que ocupan —a veces en exceso— las plazas y terrazas en el Albaicín que soporta un tráfico pesado. Debería nuestro Ayuntamiento prestar oídos a las conclusiones del Consejo Económico y Social de Granada en tantos puntos vinculados a la cultura artística, y que Don Gregorio Jiménez, presidente del mismo, ha comentado en muchas ocasiones. Como ha dicho Don Ignacio Henares, “La salvación de la ciudad sólo puede venir de la cultura, a la que se exige autenticidad y modernidad”. La Academia recuerda la reivindicación del espacio escénico y museístico, proyectos vitales para Granada y el área metropolitana.

Finalmente, esperamos que la conmemoración isabelina incluya un recuerdo al arte mejor de su tiempo, con visión revisada y actualizada.

La Academia, que quiere dar ejemplo de mesura, respeto, independencia, desea seguir ofreciendo su apoyo y ayuda a las instituciones que nos administran, a sabiendas de que nuestros fines son, en la medida de nuestro saber y entender, el fomento y difusión de las Bellas Artes. Nos equivocaremos, no nos llevemos a engaño, pero no lo olviden ustedes, será con grandeza, porque la Academia no puede permitirse no actuar con grandeza de miras. Como dijera M. Heidegger: “Quien piensa con grandeza se ha de equivocar con grandeza”. Y todo esto en un ambiente en el que esté vetada la flecha del insulto y mucho más ante el menor gesto de discrepancia, pues deseamos que nuestra sociedad, con problemas de internarse en sí misma, como escribiera tan elegantemente Don Fernando de los Ríos, sea menos iracunda.

Acabamos de entregar las Medallas con sus Diplomas, y debo dedicar unas palabras a los galardonados.



José Luis Alguacil. Botellas.
Grafito sobre papel Guarro. 67 x 38,5 cm.

Don José Luis Alguacil, Primer Premio del II Concurso de Dibujo.

Desde 1985, que gana el Primer Premio del Concurso de Carteles de Almería y el Segundo Premio del Concurso de la Peña de la Platería de Granada, hasta el Primer Premio de la Academia obtenido el presente año han sido muchas las exposiciones y galardones recibidos. En Albacete, Granada, Toledo, Huelva, Guadalajara o Madrid, las exposiciones individuales y colectivas son numerosas. La última, en la Galería Echeverría de San Sebastián. Su obra premiada ha pasado a formar parte del patrimonio pictórico de nuestra Academia.

Don Francisco de Asís Montañés Padilla, Segundo Premio del Concurso de Dibujo.

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Granada, está en posesión de varias Becas como la "Human Kabushiki Kaisa" de Osaka, la Talens 2002 de Barcelona, la Antonio Gala de Córdoba, de la Diputación de Jaén, etc. Ha expuesto en Granada, Jaén, Almería, Madrid, Barcelona. Su obra premiada ha pasado a formar parte del patrimonio pictórico de nuestra Academia.



Francisco Montañés. *Las tres gracias.*
Carbón prensado sobre papel. 46 X 70 cm.

Don Carlos Ros González, Medalla al Mérito.

Fallecido el pasado mes de julio, fue una institución venerable en Guadix, llevando inocencia y candor, fe e ilusión, y sobre todo música a muchas partes del mundo a través de la Escolanía de Niños Cantores. Hizo la carrera eclesiástica en Granada, incorporándose a la diócesis de Guadix. En Granada formó parte de la Schola Polifónica y de la Schola Gregoriana. Más tarde sería director de la Schola Cantorum del Seminario Menor. En 1956, el obispo de Guadix, Alvarez Lara le encarga la formación de un coro para la Catedral realizando desde entonces, hasta que la enfermedad se lo impidió, una fecunda labor musical al frente de la Escolanía, reflejada en grupos y en escolanos, mensajeros hoy de tantas buenas noticias. Granada ha sido lugar de múltiples actuaciones. Se le reconocieron sus méritos nombrándolo Hijo Adoptivo de Guadix, Canónigo Emérito “Maestro de Capilla” etc. La Escolanía ha sido una de las voces espirituales la ciudad accitana. Fue un hombre de carácter y servicial, adornado de virtud, fe y bondad. Su recuerdo nos provoca un nudo en la garganta. Descanse en paz.

Festival de Jazz de Granada, Medalla al Mérito.

Proyecto de la Diputación de Granada y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, está a las puertas de cumplir los 25 años, conmemoración que promete especial relevancia. Es uno de los más antiguos de Europa y único miembro español de la red europea de Festivales de Jazz. Grandes figuras del jazz moderno han estado presentes en Granada como Miles Davis, Oscar Peterson, Tete Montoliu o Chano Domínguez, entre otros, lo que ha propiciado un movimiento serio jazzístico, favoreciendo contactos e intercambios de experiencias entre músicos locales y extranjeros. El patrocinio institucional es amplio, y va desde el Ayuntamiento de Granada al Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, además de otras entidades y empresas.

Instituto Arqueológico Alemán, Medalla de Arqueología.

Con sede central en Berlín, es uno de los centros más importantes

del mundo. Sus servicios prestados en España son ejemplo y escuela para muchos arqueólogos españoles. La hospitalidad y excelente espíritu de colaboración son aspectos de los muchos atender en cuenta. En Andalucía ha realizado actividad en Fuente Álamo, Torre del Mar, en el mundo de la Prehistoria. En Cerro Maquiz (Mengíbar, Jaén), en el mundo ibero. Munigua, en Sevilla, y el Alfar romano de Cartuja (Granada), sobre el Romano. El Germo, provincia de Córdoba, sobre el Paleocristiano. En la Mezquita y en el Cortijo del Alcaide, en Córdoba, y en la Alcazaba de Almería, sobre el Islam.

Doña Dolores Montijano, Medalla de Grabado.

Jiennense, afincada en Granada en 1971, y vinculada al Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, realizó un curso con el profesor Renato Brusaglia sobre técnicas clásicas y actuales de grabado. Es Miembro fundador del Grupo Jaén en 1966, cofundadora del Grupo Aldar en 1979, y del Taller Experimental Realajo en 1985. Imparte cursos en el Taller de Hylé para licenciados en Bellas Artes. Su obra ha estado expuesta de forma individual en Granada, Jaén, Santa Cruz de Tenerife, La laguna, Madrid, Malburgo y Padeborn (Alemania), además ha compartido sala en exposiciones colectivas.

Don Alberto Campo Baeza, Medalla de Arquitectura.

Vallisoletano y vinculado a Cádiz, es Catedrático de proyectos desde 1986. Da clases en Zurich, Filadelfia, Dublín, París, Nápoles etc. Es uno de los arquitectos de más personalidad. Chicago le rindió un homenaje con el patrocinio de la Dirección General de Cooperación y Comunicación del Ministerio de Educación y Ciencia, y del Instituto Cervantes. El edificio de la Caja de Ahorros de Granada es su obra conocida en nuestra tierra. Es un innovador y un gran ensayista de la luz. "Hoy hay mucha arquitectura sin ideas, puro formalismo", manifestó el 31 de marzo del presente año, añadiendo: "La luz es el lujo del arquitecto".

Don Vicente del Amo, Medalla de Fotografía.

Salmantino, discípulo de Otto Steinert y Ote Eskildsen, su fotografía está naturalmente influenciada por el steinertismo. Ha expuesto

en Salamanca, Essen (Alemania), Gante (Bélgica), Granada, Valencia, Málaga, Córdoba etc. Fotografías suyas han sido publicadas en Fotomagazin (Munich), Jahrbuch der Fotografie, Fotografie (Goettingen), Stern y Meriam (Hamburgo). Puso en marcha el Taller de Fotografía de la escuela de Artes y Oficios de Granada en 1985, de donde es profesor desde 1980. Obras suyas se encuentran en el Museo de Arte Contemporáneo de Valencia y en la Organización de Ciegos Alemanes (Bonn).

Don José Hernández Quero, Medalla de Pintura.

Granadino, Académico Correspondiente de esta Real Corporación, frecuenta los estudios de los pintores Amalio García del Moral, Gabriel Morcillo y Manuel Maldonado. Ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y más tarde en la de San Fernando de Madrid. Resumimos su curriculum: Premio de la Fundación Rodríguez- Acosta en 1959, Beca del Ayuntamiento de Granada y viaje a París en 1959. Primer Premio de Dibujo de la Dirección General de Bellas Artes y Medalla de Plata en 1962. Beca de la Fundación Juan March para estudiar grabado en Italia, en 1965. Primer Premio de Grabado en la Exposición de Pintores de África-Madrid en 1966. Premio de Grabado del Patronato de la Alhambra en 1967. Catedrático de Dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Primer Premio y Medalla de Oro de Grabado en la Trienal de Santiago de Compostela (1971) etc. Exposiciones en Granada, Valladolid, Málaga, Madrid, Sevilla, Barcelona, Pamplona, Méjico, Nueva York etc. Su obra está en importantes museos de España y del extranjero.

Juventudes Musicales de Granada, Medalla de Música.

Creadas en 1961, están consideradas una de las más importantes asociaciones de España por sus actividades y número de socios a los que ofrece conciertos y recitales, prestando atención a los jóvenes músicos, tribunas de jóvenes intérpretes, cursos didácticos etc. Su actividad comprende el campo cultural que se manifiesta en excursiones

para conocer la historia y el arte de los pueblos de España en un ambiente de comunicación y fraternidad donde se cultiva la amistad. La labor desarrollada en Granada durante más de cuarenta años es grande y han conseguido el objetivo principal de desarrollar el interés de los jóvenes por la música e iniciarles en el mundo de la interpretación y la creatividad. Destaca la labor de su Presidente Don Dámaso García Alonso, quien durante tantos años dirige la institución granadina.

La Academia les pone a ustedes en primera fila con todo derecho, y les felicita de corazón. Estas distinciones se crearon hace dos años para recuperar algo tan querido por nosotros que arranca desde 1777 cuando viera la luz nuestra Institución bajo el reinado de Carlos III. Sabemos que todos ustedes están reconocidos, pero nunca es suficiente. Felicidades en nombre de la Corporación y en el mío propio.

Ya concluyo. Aspiramos a ser personas cabales, con las mutaciones que cada cultura ofrece. Lo diré con palabras de Jean Starobinski extraídas de su libro *Remedio en el mal*: “la virtud de la continencia que sustituye el acto violento por la palabra razonable, prefiere el silencio oportuno a la palabra imprudente, y a veces la fabulación astuta a la verdad peligrosa. Saber hablar, o callar, o inventar. La humanidad plena pertenece a quien sabe usar oportunamente todos los medios: golpear, decir, pasar en silencio. La sabiduría consiste a cada ocasión en retener el impulso irracional, en no dejar *salir* el gesto o la palabra que producirían el desastre concediendo ventaja al enemigo exterior”.

Debo dar las gracias al Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, a las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, a PULEVA y a AFINSA por el apoyo económico que durante el curso pasado nos han prestado. Sin la generosidad y disponibilidad de Don Gregorio Jiménez y de Don Jesús Arroyo no habríamos podido llevar cabo el II Concurso de Dibujo y la I Academia Internacional de Órgano. Confiamos en su perseverancia y animamos a otras instituciones a unirse a nuestro proyecto, que es en definitiva



Don Ignacio Henares Cuellar en un momento de la lectura del discurso de apertura del Curso 2003-2004.



El Director junto a los galardonados con las Medallas a las Bellas Artes, al Mérito y los premiados de los concursos de la Academia, en la Inauguración del Curso Académico 2003-2004, celebrado el día 2 de octubre de 2003.

de Granada. Porque nuestra dedicación gratuita no es suficiente para cumplir con el mandato estatutario. Damos también las gracias a todos los medios de comunicación que han tenido la amabilidad de seguir nuestra actividad. Señores Académicos: Feliz curso. La ilusión nos espera. Los debates, los concursos, las ediciones, las ideas, el testimonio. El dibujo y el órgano son proyectos definidos y definitivos para nuestra Academia que espera consolidar, para lo que ya prepara reuniones con expertos. Trabajemos con ilusión, prestemos nuestra luz a la Academia. Un éxito vuestro es un éxito para todos nosotros. Somos vasos comunicantes.

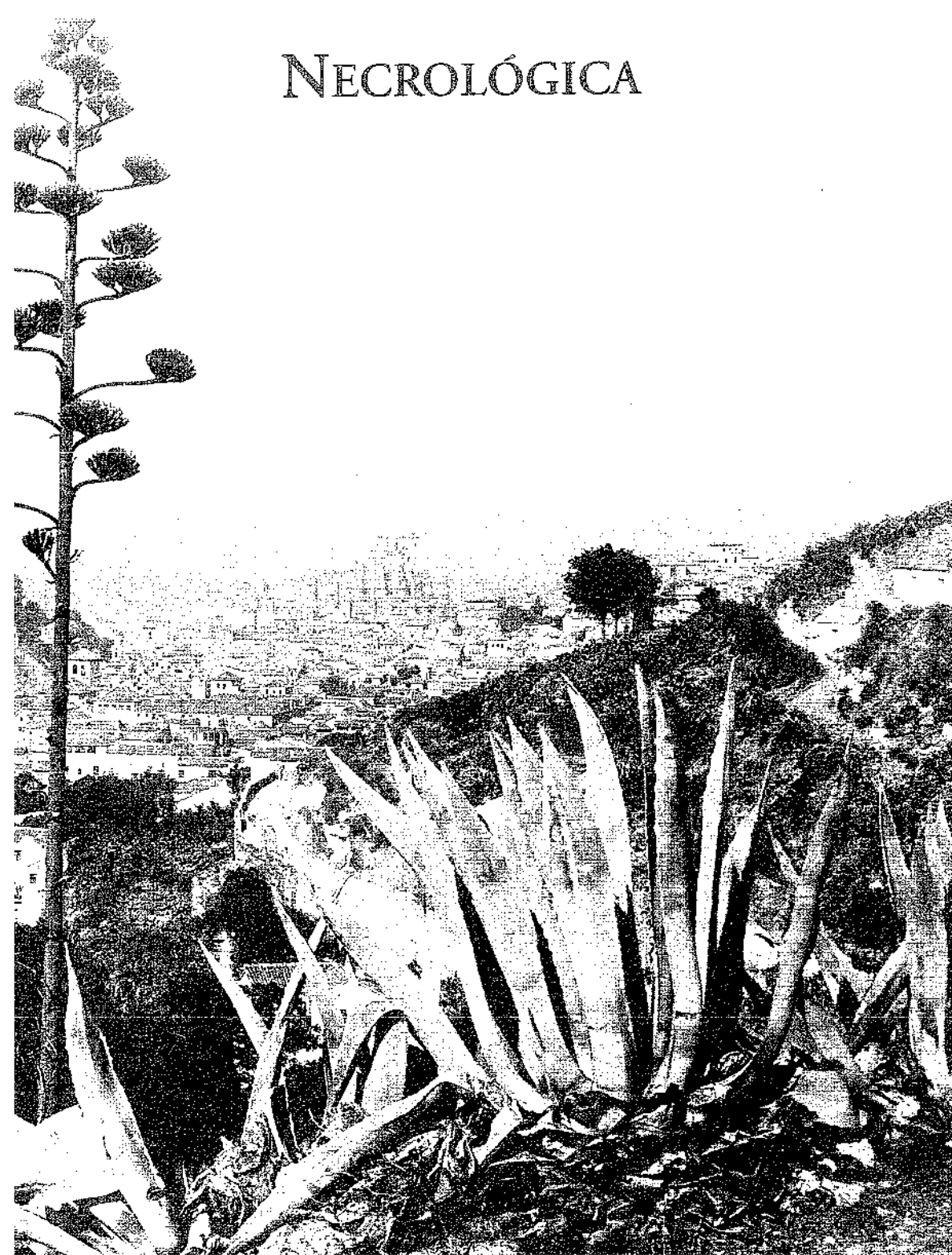
Concluyo con una frase conmovedora y sublime de Don Fernando de los Ríos, extraída de un escrito luminoso, titulado *Socialismo y arte*, llena de puro idealismo, con la que no es posible estar en desacuerdo: “Que retornen a los nidos del ideal anhelos hoy sin hogar”. Porque partimos del aserto de que existen nidos aunque no sean tangibles.

Muchas gracias.



Rafael Garzón. Vista de la Alhambra y Granada

NECROLÓGICA





Don Antonio Domínguez Ortiz.

D. Antonio Domínguez Ortiz*

In Memoriam

Leído en la Junta Extraordinaria celebrada en el Salón de Plenos de la Academia, el 6 de febrero de 2003, por el Ilustrísimo Señor Don

Ignacio Henares Cuéllar

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

LA estatura moral e intelectual del desaparecido Académico Honorario escapa tanto a la medida como a la palabra. Testigo de casi un siglo de Historia impulsó el conocimiento científico de nuestro pasado en una época poco propicia y pudo asistir a un florecimiento de las ciencias sociales y la historiografía en cuyo impulso e iluminación se le reconoce su contribución esencial y su obra ocupa su indiscutible lugar de honor.

Don Antonio Domínguez se inicia en la investigación histórica en un periodo esperanzador de la vida social y cultural española del siglo XX. Pues, en efecto, si existió y así se ha puesto de relieve por todos los medios en nuestra historia cultural una generación del 27, más que una edad de plata, para la Literatura, la Música y el conjunto de las artes, también con esa u otra denominación debe considerarse precioso ese momento de la contemporaneidad en lo tocante a otros aspectos de la vida intelectual española, y muy especialmente al adelantamiento filosófico, científico y técnico.

A nuestro historiador le cupo formarse en el ambiente de la Universidad sevillana de los años finales de la década de los 20 y la República. El espíritu analizado por Ortega al expresar su idea de la misión de la institución universitaria culminaba las aspiraciones de los regeneracionistas españoles, su afán de superación de la conciencia de atraso fomentando todas las formas del saber, dentro de los ideales de

* Fallecido el 21 de enero de 2003.

una nueva Ilustración y un profundo europeísmo. La historiografía ocuparía un lugar importantísimo en este proyecto liderado por los institucionistas, centrando sus esfuerzos en el Centro de Estudios Históricos, y el joven Domínguez Ortiz encontraría importantes referencias en la época de su formación en figuras como Don Ramón Carande, un liberal que fuera un genial pionero en la historia económica, Don Manuel Jiménez Fernández, historiador de las instituciones y pensador social cristiano o Don Diego Angulo Íñiguez.

Esta concepción de la historia de preguerra incluiría importantes avances teóricos y metodológicos que representaban una superación de las carencias del pensamiento decimonónico y positivista a los que nuestro recordado historiador sería prestamente sensible, profundizándolos y transmitiéndolos a las generaciones posteriores en el páramo de la cultura científica de posguerra. En estas condiciones se forjaron tanto su talante liberal templado como su visión totalizadora de la historia. Dentro del campo de ésta se producirá el desplazamiento de la *historia externa*, es decir del predominio de la historia política y la consideración central de las grandes individualidades, a la *historia interna*, que prima el sentido colectivo de lo histórico y propicia el conocimiento y estudio profundo de las sociedades, cuyo sentido último será señalado y bautizado por Ortega como *intrahistoria*. Domínguez Ortiz conocerá también las preocupaciones por el esclarecimiento histórico de la identidad de España de Sánchez Albornoz y Américo Castro, y singularmente esta preocupación que tan característicamente responde a las del regeneracionismo y el liberalismo de preguerra será desarrollada por el historiador sevillano en su última obra sobre la historia trimilenaria de España, con su habitual independencia evitando los extremos, en la estricta conciencia de que el peor enemigo del conocimiento histórico es el prejuicio. Probablemente no haya existido un personaje menos propicio al espíritu de escuela ni a los intereses de partido.

La otra gran pasión de los institucionistas, los reformadores de la España contemporánea, la pedagógica, prendió en el alma del joven Domínguez Ortiz en la época de mayor efervescencia y esperanza colecti-

va alrededor del ideal educativo. Licenciado en la Universidad sevillana realizaría los cursos de formación de profesorado convocados por la Universidad de Santander en 1933, en Barcelona, coincidiendo con quien compartiría con él el título de introductor de la historia social en España, Jaime Vicens Vives, malogrado maestro de nuestra historiografía y amigo en todo momento del estudioso sevillano. Por cierto, esta condición de *cursillistas* de la República la compartieron otros dos Académicos de nuestra corporación, de ilustre memoria, como Don Emilio Orozco y Don Jesús Bermúdez. Esta exigencia pedagógica impregnó el estilo y el espíritu de Don Antonio, conformó su filosofía de la historia, como una indagación al servicio de la sociedad, y definió un discurso en el que el rigor y la claridad son virtudes nunca desmentidas ni empañadas.

Tal vez no sea posible encontrar en un ámbito tan restrictivo como el de la alta investigación histórica, muy especializada, desarrollada en una sociedad con unos más que moderados índices de lectura, y a veces en un clima ideológico poco propicio, un ejemplo mayor de reconocimiento. Don Antonio Domínguez Ortiz es uno de los intelectuales más laureados de la segunda mitad del siglo XX, desde época tan temprana como 1946, a la que pertenece su obra *Orto y Ocaso de Sevilla* hasta los premios “Príncipe de Asturias” de Ciencias Sociales (1982) y “Menéndez Pidal” de investigación histórica (1986), obviando un sinnúmero de galardones, a los que habría que añadir la pertenencia a Academias nacionales, a destacar la de Historia, e internacionales, como la Británica, y las constantes distinciones ciudadanas, cruces de distintas órdenes, como la de Alfonso X el Sabio o la francesa de las Artes y las Letras, doctorados *honoris causa*, etc. Pero lo verdaderamente singular es que este sabio excepcional nunca pareció sensible al halago, mantuvo ante la admiración una actitud de permanente sobriedad, derivada de la conciencia de obedecer en su trabajo a un imperativo que no podía alterar ninguna circunstancia ni adversa ni halagüeña, aceptando el premio con una grave elegancia patricia.

Su concepción de la historia social de la España del Antiguo Régimen representa la ruptura del *impasse* ideológico de la historiografía

fía de posguerra, al mismo tiempo que supone la superación de los límites del positivismo en la investigación histórica. La relación con figuras como Carande, Carmelo Viñas o Vicens Vives y su conocimiento de la experiencia historiográfica del grupo *Annales* hicieron posible un modelo crítico en que se operaba la introducción como protagonistas y motor de la Historia a las clases sociales. En una reciente entrevista Domínguez Ortiz señalaba las deudas de las Ciencias Sociales más innovadoras de aquel momento con la Historia marxista, considerando su injusta postergación, valorando como imprescindibles tesis como las relacionadas con la Historia de masas o la aceleración histórica, al mismo tiempo que desestimaba otros aspectos de este pensamiento. Su moderación le hizo evitar en todo momento el espíritu de escuela y la parcialidad. Se confesaba ecléctico, estimando posible enlazar la historia positivista con la historia socio-económica, y propugnando la conciliación entre los interesados por las fuentes documentales y lo que se inclinaban por las fuentes impresas.

Pese a que no se consideraba especialmente apto para la filosofía de la historia siempre sostuvo que el documento sin un modelo teórico nunca podrá alcanzar su plena significatividad. A él debemos el conocimiento de las clases privilegiadas, Nobleza y Clero, en los siglos XVII y XVIII, gracias a las magnas obras consagradas a la sociedad española en estas centurias. Pero no olvidó el tema de las minorías y los marginados, judeo-conversos, moriscos o gitanos. Sin embargo, se hace preciso recordar, como Don Antonio hiciera tantas veces, que su visión de la *historia total* permitía comprender a través del análisis de una clase o un grupo social la totalidad de la historia española del momento.

Dedicó una gran atención a los fenómenos de la Hacienda Real en la España de los siglos XVI al XVIII continuando la tarea iniciada por Carande y considerando este importante filón como un medio de extraordinario valor para el conocimiento de la vida social a través de las instituciones financieras o fiscales. Autocrítico, llamó la atención sobre su imposibilidad para dar cuenta global del tercer estado y del

estado llano, por la profunda diversidad que representan en las formaciones sociales que investigara. De ahí que sostuviera la necesidad de superar los límites de la investigación histórica mediante su regionalización, y en una actitud de profunda moralidad intelectual considerara que su principal mérito había sido el de haber señalado para las generaciones que le seguirían la importancia de los objetos y los momentos de la Historia moderna de España.

La de la Ilustración tiene una deuda difícil de satisfacer con Domínguez Ortiz, que estudió la sociedad, la figura de Carlos III y las claves del despotismo ilustrado en España. Su postura no es, sin embargo, la de ninguna devoción beata. Si bien valoró con una gran precisión las reformas borbónicas y el alcance de la innovación social, económica y cultural en una centuria tradicionalmente poco apreciada por nuestra historiografía, mostró las luces y sombras del proceso, el carácter adusto y las limitaciones de nuestra Ilustración.

Sus estudios regionales, especialmente los dedicados a la historia andaluza, enriqueciendo en especial la de Sevilla, Córdoba o Granada han supuesto el punto de partida de corrientes historiográficas modernas y rigurosas que tienen por objeto el pasado de estas tierras cargadas de Historia. Estudios de agitaciones populares o levantamientos nobiliarios, biografías de personajes o investigaciones sobre los expósitos son algunos de los temas de una indagación incesante que oscila entre la visión macroscópica y la microscópica, los grandes procesos y los fenómenos históricos mínimos, en la convicción de que la dialéctica entre tales visiones y objetos es la que ilumina la realidad histórica.

La ausencia de Don Antonio Domínguez Ortiz sólo puede compensarse para el mundo de la cultura por la rotunda certeza de su obra y la profundidad de su aportación al conocimiento científico. En esta Academia podría afirmarse que la verdadera creación artística de este historiador la constituyen su clara biografía y la genialidad de su saber. Sirvan estas humildes palabras como testimonio del dolor de esta Corporación por la desaparición del ilustre Académico Honorario y como profundo testimonio de un sincero homenaje.



Don Manuel Orozco Díaz.

D. Manuel Orozco Díaz*

In Memoriam

Leído en la Junta Extraordinaria celebrada en el Salón de Plenos de la Academia, el 4 de diciembre de 2003, por el Ilustrísimo Señor Don

Juan Alfonso García

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

CADA mañana, al clarear el día, con los primeros “levantes de la aurora” durante esta época del año, atravieso la plaza de Santo Domingo. Al pasar junto a la recia escultura de fray Luis de Granada, de Pablo Loyzaga, acostumbro saludar afectuosamente a nuestro fray Luis, como consecuencia del gran aprecio que le tengo. Aquella mañana del jueves 6 de noviembre, añadí inconscientemente esta coletilla a mi habitual saludo: “Padre Granada, se nos ha muerto Manolo Orozco”.

¿Quién ha sido Manuel Orozco Díaz? ¿Qué ha representado para Granada? No sabría dar cumplida respuesta a estas preguntas si no es dando un gran rodeo mental y emocional. Podría salir del paso afirmando que fue un granadino visceral, apasionado, desbordado. También, paradójico, desconcertante, polémico. Sin duda, polifacético, fecundo, imaginativo. Apoyándome en una expresión de Juan Ramón Jiménez, diría que Manuel Orozco fue el que quedará en pie ahora que él se ha ido.

Con su muerte, se cierra en cierto modo un período generacional de ilustres granadinos con los que en gran parte tuve la suerte de estar personalmente relacionado, casi todos ellos miembros de esta Real Academia. El grupo que integraba esta Corporación por los años sesenta representa a la perfección el entorno cultural granadino en que se desenvolvió la vida de nuestro compañero. Permítanme recordar sus nombres: Antonio Marín Ocete, Joaquina Eguaras Ibáñez, Emilio Orozco Díaz, Jesús Bermúdez Pareja, Francisco Prieto Moreno,

* Fallecido el 4 de noviembre de 2003.

Marino Antequera García. Valentín Ruiz-Aznar, Alfonso Gámir Sandoval, Francisco García Carrillo, Gabriel Morcillo Raya, Antonio Martínez Olalla, Manuel Maldonado Rodríguez, Nicolás Prados López, Francisco López Burgos y Miguel Olmedo Moreno, que ingresó en la Academia años después. Aún nos quedan, por suerte, como representantes de aquella generación, Antonio Moscoso Martos, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega. Quizá algún otro más que no se me viene a la memoria.

Manuel Orozco fue cruce de muchos caminos. Huerto de muchos cultivos. Emprendedor de múltiples aventuras. Un torbellino de ideas y proyectos le bullía en su cabeza, compendio de conocimientos insospechados, de vivencias e instituciones sorprendentes. En su corazón albergaba un cúmulo de sentimientos truncados y aspiraciones fallidas unas, logradas otras. Sobre mi conciencia tengo el peso de que él fue más amigo mío que yo suyo. Fue testigo y actor, nunca mero espectador, del largo período granadino que le tocó vivir. Tuvo conexiones directas con personajes de la generación anterior a la suya. En cierto sentido, fue un niño viejo y un viejo joven. De ahí la particularidad de ejercer como puente generacional en la historia granadina del siglo XX.

Lo conocí de forma fortuita allá por los años cincuenta –era yo seminarista–, cuando trabajaba afanosamente en un mural para la Residencia Anacapri. Nos presentó José Navarro Pardo, personaje más que interesante, miembro del grupo autodenominado “los monstruos”. También fue miembro de esta Real Academia. Después, mucho después, Manolo me puso en contacto, por ejemplo, con Miguel Cerón (pocos son los que hoy lo recuerdan). Con Andrés Segovia, con María del Carmen Falla, con Manuel Ángeles Ortiz, con Gabriel Morcillo y tantos más. Me hablaba con evidente fervor de los míticos componentes de la “Cofradía del Avellano” y de aquella Granada de entre los siglos XIX y XX, que él tan bellamente fantaseaba y certeramente conocía, cual si la hubiera vivido. Nunca tuve seguridad para discernir entre lo que sabía de veras y lo que imaginaba a la medida de

su anhelo. Dentro del corazón de Manolo todo formaba un solo bloque. Me habló también de Segismundo Romero, de Ángel Barrios, de Joaquín Amigo y de tantos amigos suyos, artistas y escritores, de Granada y de más allá de Granada. Confieso que no he conocido otra persona de la que haya recibido testimonios más contradictorios, debido probablemente a que su apasionamiento y carácter provocaban desconcierto y, en ocasiones, choques y enemistades. Vuelvo a recordar el pensamiento de Juan Ramón que antes mencioné. El poema forma parte de libro titulado *Eternidades*, escrito entre 1916 y 1917. Dice así:

Yo no soy yo. Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.

Es probable que poco a poco se vaya esclareciendo la figura de Manuel Orozco. Cuando sólo quede en pie su obra en la perspectiva nevada por el tiempo: sus miles de artículos sobre tan diversos temas, sus ensayos en revistas especializadas, sus poemas esporádicos, sus múltiples libros publicados. Cuando se reconozcan, sin prejuicio alguno, los proyectos a los que dio impulso, entre los que es justo mencionar la Casa-Museo Manuel de Falla, el Patronato Manuel de Falla. La Casa-Molino de Ángel Ganivet... Suya fue también la primera idea para la contrucción del Auditorio Manuel de Falla en el mismo emplazamiento que hoy tiene, consiguiendo que el Ayuntamiento comprara los cármenes colindantes entre la casa que habitó el compositor y el Carmen de los Mártires. Pero en su realización él ya no intervino.

No resulta fácil adentrarse en la personalidad de Manuel Orozco Díaz. Para ello, como en el caso de cualquier hombre, es imprescindible

ble remontarse a la infancia. Fue Manolo el menor de ocho hermanos. Nació el 25 de julio de 1913, cuando su familia acababa de trasladarse de la calle de San Matías a la Plaza de Bib-Rambla. Su padre, Miguel Orozco Pineda, era médico. Antes de establecerse definitivamente en Granada, ejerció su profesión en Iznalloz y Almuñécar. Su madre, María Victoria Díaz Agustín, era malagueña. Murió cuando su hijo menor tenía seis años. Sin duda, en este trascendental suceso puede estar la clave para descifrar, al menos en parte, su personalidad. Por entonces lo retrató Marino Antequera, haciendo pareja con una sobriñita del pintor. ¡Me encantaría conocer este retrato! Para un niño de la sensibilidad, el temperamento y la viveza de Manolo, la orfandad debió constituir una fuente de dolor inmenso, negro como el fondo negro de un pozo seco. Inevitablemente, la muerte de su madre dejó huella profunda en la evolución de su personalidad. Es en la pubertad cuando “se modelan para siempre los destinos sexuales futuros”, afirma Gregorio Marañón en *Amiel*; donde también afirma que “el hombre, cuando sale de la pubertad, ya tiene escrito en el horóscopo de su vida instintiva el cambio inexorable que ha de seguir en el amor”. No creo que sea un desatino, por mi parte, hacer extensiva esta afirmación del doctor Marañón a prácticamente todas las parcelas de la persona.

Desde muy temprana edad sintió la llamada del Arte, en lo que pudo influir el ejemplo de su hermano Emilio, cuatro años mayor que él. A la par que el bachillerato, estudió Dibujo y Pintura en la Escuela de Arte y Oficios bajo la disciplina y guía de aquel gran maestro que fue Joaquín Capulino Jáuregui, e Historia del Arte con Ricardo Grasot Zaragoza. Buenas cualidades debió demostrar cuando Marino Antequera afirma que fue “discípulo predilecto” de Capulino. Sin duda, la Pintura fue su primera gran vocación, que nunca abandonó del todo, aunque la practicara con cierto abandono e indolencia, con la inconstancia y el desorden que asoman por casi todas sus dedicaciones. En mi haber tengo un cuadro que él me obsequió y dedicó, fechado en 1982. Representa la fachada de tres casas del lateral suroeste del Campo del Príncipe. Tenga más o menos valor y significado, aún está por catalogar su obra pictórica.

Concluido el bachillerato, decidió estudiar Medicina. ¿Lo hizo por vocación? ¿Quién puede saberlo! Nunca se lo pregunté. No sé por qué me imagino que influiría en esta decisión el deseo paterno de que, al menos uno de sus hijos, siguiera su profesión. Obtuvo la Licenciatura en Granada. Marchó después a Madrid, donde hizo el Doctorado en Medicina y Cirugía y, seguidamente, la especialidad en Neuropsiquiatría, quizá por parecerle la parcela médica más conectada con la vocación de escritor que ya despuntaba en él. Fue alumno, entre otros, de los doctores Gregorio Marañón, Laín Estralgo y Jiménez Díaz. Ejerció su especialidad en la Seguridad Social, primero en Málaga y, a partir de 1960, en Granada.

En 1962, el entonces Alcalde de Granada, Manuel Sola Rodríguez Bolívar, le ofreció el cargo de Teniente de Alcalde y Concejal de Cultura y Urbanismo. Marino Antequera, en el discurso de contestación del ingreso de Manuel Orozco en esta Academia, en el año 1982, enumera detalladamente su gestión municipal. Posiblemente sea la faceta más destacada de su actividad en pro de la ciudad.

He dejado para el final mencionar su prolífica obra como escritor y publicista. Si algún día se llegara a publicar, aunque sólo fuera una selección de sus artículos periodísticos, quedaríamos sorprendidos de su fecundidad ideológica y literaria. Tenía una enorme facilidad y vivacidad mental para, a partir de cualquier acontecimiento, enarbolar su bandera y enardecer los ánimos. De sus libros publicados, quizá *Cartas a Ganivet* sea uno de los más significativos, por la peculiar manera de enfocar la crítica social y política de aquellos años. *Picasso, cien años*, es también uno de sus ensayos más cualificados en cuanto al análisis del arte contemporáneo. Pero es en Falla donde más se detiene. Resulta sorprendente que él, carente de formación musical práctica, centrara la atención en un músico. Contando por encima, me salen siete libros publicados sobre el compositor gaditano, aparte la cantidad de artículos aparecidos en la prensa local y nacional, y las conferencias pronunciadas con uno u otro motivo. Diría que Falla fue para él una obsesión. Dejando a un lado su

afición musical (una de sus últimas salidas, días antes de su muerte, fue para asistir a un concierto en el Auditorio Manuel de Falla), pienso que Falla le atrajo bajo un doble aspecto: por haber elegido a Granada como residencia durante un largo período de su vida, cuando estaba ya consagrada su personalidad musical a nivel internacional, convirtiéndose en punto catalizador de la vida cultural granadina durante aquellos años, y además por su singular patología. Creo que es el único biógrafo de Falla que estudia con aporte de datos y con conocimiento científico su patología física y psíquica.

Para concluir, se me ocurre ceder la palabra, mucho más autorizada, sin comparación, que la mía, a Miguel Olmedo Moreno. Tomo la cita del mencionado discurso de Marino Antequera en el acto de ingreso académico de Manuel Orozco. No dice Antequera de dónde toma la cita. Por el tono del escrito, estimo que podría ser parte de una carta dirigida por Miguel Olmedo a Manuel Orozco, quizá con el fin de aclarar algún malentendido entre ellos. El contenido tiene el sello de ser un juicio auténtico y sincero. Dice así: “Mi opinión de ti desde que te conocí no ha cambiado. Quizá no haya conocido nunca a una persona tan bien dotada, tienes una capacidad intelectual archiprobada, demostrada cada vez que has conseguido un título o un diploma o has ganado unas oposiciones con máxima calificación, tienes dotes artísticas para haber sido, de haberlo querido, un artista de categoría y, por si fuera poco, eres un escritor nato con capacidad natural, no aprendida, de escribir como sólo lo hacen los verdaderos escritores. Cuando te conocí pensé que el famoso “*uomo universale*” que se dio en el Renacimiento y se perdió después, volvió a reaparecer en ti, y por añadidura tenías simpatía, generosidad y una entrega total y apasionada a los amigos”.

No me queda sino que pedir disculpas por los errores y omisiones en que haya incurrido. Y por no haber sabido dar, quizá, a mis palabras el tono y el enfoque propios de una memoria académica.

In Memoriam

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado en la Capilla Real de Granada
el 14 de noviembre de 2002, por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

Director de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

HOY la Academia, con voz queda y quebrada, con el corazón a paso lento, y el pulso en calma, hace justa memoria de los que murieron en paz y con la conciencia del deber cumplido. Como ofrenda ardiente que surge de lo más profundo de nuestro ser y como volutas de esencias que suben hasta las alturas, con la generosidad y el cariño que debemos a nuestros compañeros que se fueron, celebramos este acto íntimo en el recinto sagrado de piedra de esta Real Capilla, construida con arte y fe, en la que aún se perciben los ecos seculares de piedad, música y plegaria, presidido por la Luz –una pequeña llama que nos recuerda la esperanza– maestra de las luces, y por unas flores de profundos aromas que expresan gratitud.

Las piedras centenarias de esta Real Capilla nos hablan de testimonio teológico de fe, esperanza y caridad porque se asentaron obedientes a la voz eterna que dijera “yo soy la luz del mundo”. Con ellas murieron y con ellas resucitan cada día destellos incorruptibles al amparo de la gran Luminaria, del Maestro de la luz. Como estamos obligados a ser luz del mundo, cada uno desde su opción personal, hoy la Academia con sus Académicos en unión va en busca de la *luz* una vez superada la época de las luces, con el deseo de disipar las tinieblas que deben ser abolidas con actitudes ejemplares como las de tantos compañeros que nos dejaron. La Capilla Real de Granada, milagrosamente severa y lugar excepcional para la oración, nos acoge en esta tarde otoñal para hacer memoria de los Académicos que se fueron, ya que sabemos, según se lee en la Constitución sobre la sagrada liturgia, en el

cap. VII, 122 , que “(...) la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio...”.

La Academia no podía ser ingrata con sus hijos fallecidos. Como buena madre ha querido recordarlos en este año de feliz aniversario, en el día en que muriera Don Manuel de Falla, ilustre Numerario de nuestra casa. Aunque sabemos que la memoria de los que nos precedieron en la Academia perdura todavía, sin embargo creemos que es de justicia rendir cada año un tributo de cariño y admiración a los que nos antecedieron en la ardua tarea de la siembra y de la compostura, en el meritorio bregar de todos los días para conseguir un espíritu más cultivado e inculcar un amor profundo a las Bellas Artes y a la Cultura.

Hoy testimoniamos su recuerdo vestido de decencia y respeto, y rubricado con ejemplos incontestables de entrega a la sociedad, mientras el corazón se nos encoge ante la remembranza de la palabra, la sonrisa y la mirada de los que se fueron ayer o anteayer, y nos dejaron un legado pleno de virtud, decoro y honor. Ellos esta tarde nos recuerdan que el paso por la vida es muy rápido, que nos espera pronto la salida de este mundo, una despedida que debemos preparar desde la verdad, la integridad y la humildad, dispuestos a rendir cuentas de nuestros talentos antes de cegarnos la Luz infinita.

La Academia, como decía su Vicesecretario el 2 de octubre de 1890, “honra vuestros nombres y os propone al mundo del arte como modelos dignos de ser imitados”. A ese inaccesible triunfo, a tal perfección debe aspirar todo Académico que vive entregado a la noble misión de ayudar a los necesitados que andan por las calles de la vida, en particular a los que tienen hambre y sed de Arte y Cultura, de esencia y sensibilidad. El dolor que sentimos por la ausencia de los que conocimos y recibimos generosa y abundantemente la riqueza de sus bondades, es compensado por el consuelo de una esperanza a pesar de tener que pagar el precio obligado de la destrucción. Aunque sus cuerpos están deshechos en las oscuridades de la sepultura, sus nombres sobreviven de generación en generación, como nos recuerda el Eclesiástico.

Esta tarde-noche queremos honraros y deseamos que vuestra memoria sirva de fermento. Los académicos debemos ser expertos en armonías, tan necesarias para luchar contra tanta confusión y anarquía, lo que ayudará a conseguir una sociedad más reconciliada y respetuosa. Ellos practicaron obras de misericordia propiciando la enseñanza al que no sabía, dando alimento a tantos hambrientos de pan y ciencia, vestido a tantos desnudos de vestimenta y pensamiento artístico, y prestando sus luces. El recuerdo de nuestros muertos debe ser estímulo para crecer en virtud y bondad.

Me voy a permitir citar a Monseñor Luciani, quien llegaría a ser Juan Pablo I, con una reflexión que trata de la capacidad de servicio tan necesaria para nuestra vocación académica. Este obispo contaba que un general coreano, al morir, fue al paraíso, y al encontrarse con San Pedro le expresó el deseo de conocer el infierno antes de entrar en la gloria de los bienaventurados. Fue autorizado el general, y al asomarse al lugar de los condenados vio un espacio inmenso repleto de mesas largas preparadas con muchas escudillas que contenían arroz muy rico. Los comensales, sentados uno frente a otro, disponían de una cazuela por pareja. Para comer el arroz tenían dos palillos, pero excesivamente largos, de tal modo que no conseguían llevarse un grano a la boca. Era un suplicio insoportable, pues aquellos condenados estaban hambrientos. “Me basta con lo que he visto”, dijo el general, y se marchó al paraíso. Y allí encontró lo mismo, pero con la diferencia de que los comensales estaban felices y comían alegres. ¿Qué sucedía? Pues que cada uno se alimentaba gracias a que el compañero de enfrente le llevaba a la boca la comida. Don Albino Luciani concluía con las siguientes palabras: “Pensar en los demás, en vez de en sí mismo, resolvía el problema, transformando el infierno en paraíso”. El alimento de los demás depende de nosotros, y el nuestro, de los demás. Es este ejemplo un gran mensaje solidario que tantos compañeros nuestros dieron y que a nosotros nos corresponde ofrecer desde el momento en que somos admitidos en la Academia. Es más rentable hacer el bien que pasarlo bien.

Miráis por nuestros ojos, queridos académicos fallecidos. Habláis por nuestra lengua, recordados compañeros que os marchasteis. En estos momentos viene a nuestra memoria la imagen de Don Benito Prieto Coussent, el último Académico Numerario que nos dejó, y también la de los Académicos correspondientes Don Carmelo Alonso Bernaola y Don Xavier Montsalvatge. Aunque vuestros cuerpos, recordados compañeros que nos dejasteis, andan perdidos en las sombras del sepulcro, confiamos en que vuestro nombre vivirá de generación en generación.

Cuando suene la música del pequeño órgano que hoy estrena su voz, acuérdense ustedes de nuestros compañeros fallecidos y eleven su pensamiento a las alturas y, los que crean en Jesucristo resucitado de entre los muertos, ofrezcan una oración por su eterno descanso; y los que no, un pensamiento de reconocimiento y de afecto

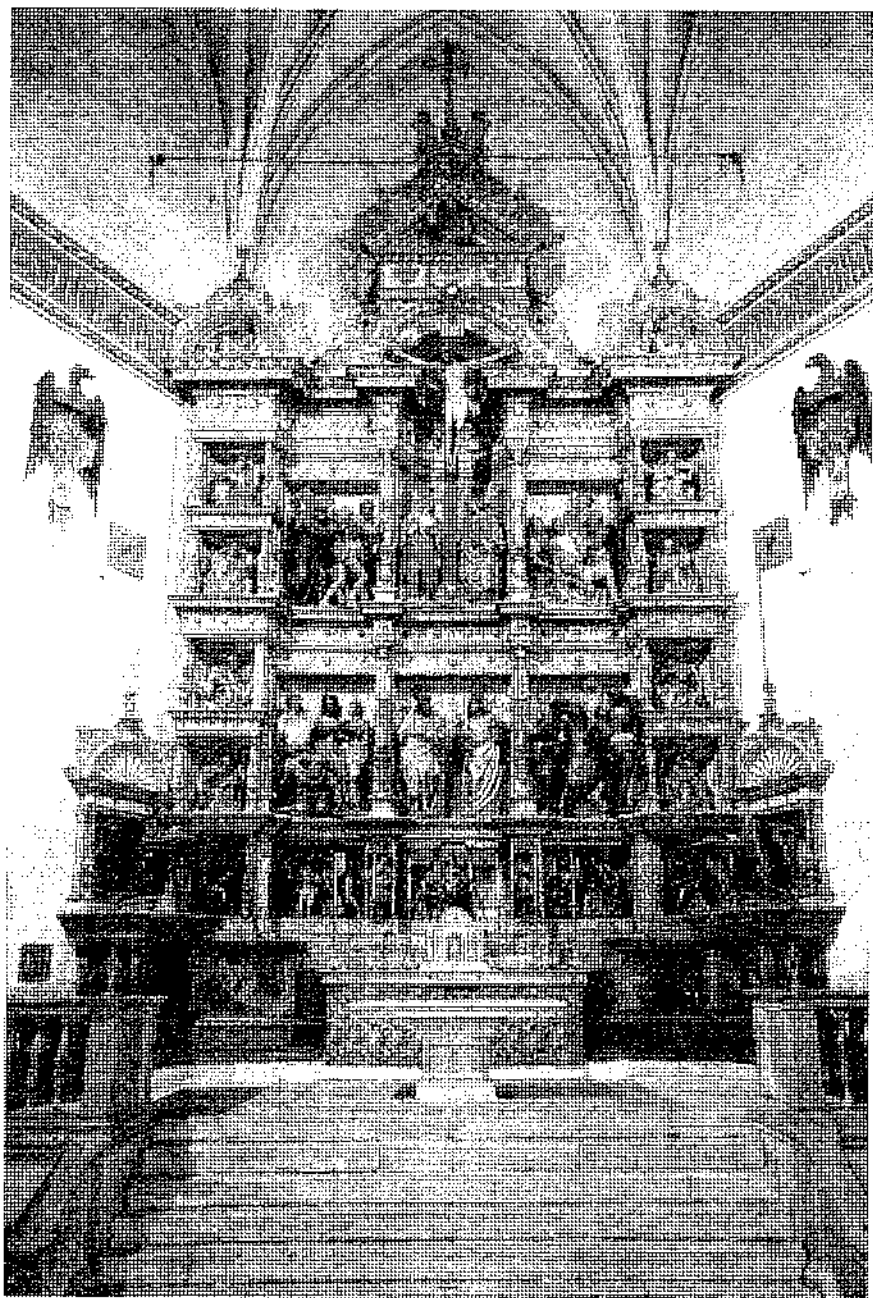
En este instante siento orgullo de ser el primer servidor de la Academia, pero también desazón al no ser el primero en virtud y ejemplo. El compromiso ante la memoria de los que nos dejaron nos debe motivar hoy a emprender un cambio, una profunda renovación interior. Que la música, la palabra y el testimonio nos sacudan y nos hagan libres de lastres que no nos convienen, y podamos entregarnos a nuestra misión de testigos y profetas de la Belleza.

Nosotros, los que estamos en la sala de espera, trabajando con ilusión y fe en hacer una sociedad más culta, más grata, de aires más serenos y auténticos, de respeto, concordia y exigencia, deseamos que un día, los que nos sucedan en la responsabilidad académica nos recuerden aunque sea con una nota de música prendida en un pincel, en la gubia, en el trazo, en una palabra, con una mirada incrustada en la belleza y con un recuerdo en las alturas o con un gesto de profunda fe en este lugar de excelsitud artística.

En nombre de la Corporación agradezco al Sr. Arzobispo su presencia en este acto. De igual modo le doy las gracias al Capellán Mayor

y al Cabildo de esta Real Capilla por su gran disponibilidad: a Don Antonio Linares, organista honorífico de la S. I. Catedral, por su generosidad para unirse a esta memoria íntima de la Academia, a Don Federico Acitores, por la ilusión que ha puesto en la construcción de este entrañable instrumento, y a todos ustedes por el calor de su amistad. Estoy convencido de que nuestros latidos se sincronizarán con los del corazón de la música en esta tarde de meditación y recogimiento.

Confío en que, tras las palabras del Sr. Arzobispo, se adueñe de nosotros el silencio y nos invada la unción. Seguro que hay otros acompañantes que no vemos pero cuyo calor, pulsos y resplandor percibimos. La música será estímulo para las cenizas que antes, carne viva y llameante, fueron luminarias y latidos de entrega, modelo y virtud. A todos ellos ofrecemos este rito ardiente, esta singular ceremonia forjada con palabras (el Verbo), sonidos (la Música) y afectos (el Amor). Descansen en paz.



Presbiterio de la Capilla Real de Granada, retablo mayor y escalera renacentista.

In Memoriam

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado en la Capilla Real de Granada
el 14 de noviembre de 2003, por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

Director de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

NOVIEMBRE es el mes silente, de las sombras, de los difuntos. En este tiempo es cuando mejor se oye el silencio en Granada a pesar de tanto ruido trivial. El misterio de la quietud auténtica nos envuelve en un día muy señalado para nuestra Academia, pues hoy se conmemora la muerte de Don Manuel de Falla, cuyos restos reposan en la cripta de la gaditana catedral de sal. Allí el silencio es sobrecogedor, hasta se oye el imperceptible latido del corazón del compositor, y sus bisbiseos. ¡Cuánto les podría yo decir a ustedes! El escalofrío de aquella profundidad se compensa con una sensación de plenitud inmensa acompañada de ecos de olas de eterno ir y venir. Contra los sillares catedralicios se siguen estrellando polifonías excelsas que conmueven los cimientos del alma.

El acto que nos congrega pretende propiciar un encuentro de la mano del silencio, el sol que madura los frutos del alma, como dijera Maurice Maeterlinck, y que posee la virtud de hacernos sucumbir cuando estamos preparados para reconocerlo. Necesitamos una síntesis entre lo que vive palpitante en nuestro interior, gracias a la paz coherente y al sosiego, y la perturbación y el bullicio externos, que nos conducen a la extenuación, de la que sólo podemos librarnos individualmente, pues la muchedumbre no aspira a tal cosa.

Hemos venido aquí los que no tenemos prisa, o los que estamos cansados de tanta bulla, de tanto bregar por no se sabe qué, o tal vez sí lo sabemos, pero no queremos pensar en ello. El reloj se nos ha parado en este recinto sagrado y los teléfonos móviles descansan para que

podamos comprobar las estancias de nuestro interior, y percibir sensaciones, susurros, misterios, espiritualidad, decoro, bondad, fraternidad, amistad, belleza, porque, ¿adónde tenemos que ir?, ¿dónde hemos instalado el negocio? Pudo ser ayer, puede ser hoy, o mañana. Nuestro corazón deja de latir y se acaban los problemas que nos generan tanta inestabilidad. ¿Y no era tan imprescindible nuestra presencia? Pues parece que no.

Hoy venimos a propiciar un reencuentro con nuestros valores, con nuestros sentimientos más nobles, con las creencias más auténticas, con el dolor de tantos, con el recuerdo de los que se fueron y sintieron las mismas inquietudes que nosotros, los mismos fracasos, las mismas angustias, y también, por qué no decirlo, las mismas iras. Hay una voz eterna que habla de alivio, de meditación porque en nuestra vida no todo es negocio ni triunfo. El fracaso puede ser una victoria, el dolor un gran gozo, la oscuridad una fuente de luz.

En nuestra misión que nos conduce inexorablemente a un nuevo descubrimiento del panorama estético personal, con claves más auténticas y originales, tantas veces percibimos desde nuestra pequeñez que el cáliz no lo podemos beber, que es demasiado para nosotros, y nos imaginamos pasiones que no son tales. Y es que somos conscientes de que no irradiamos luz. Y no es poca cosa que nos demos cuenta de esto.

Mi intervención esta tarde es desde las sombras que produce la luz perpetua, unas sombras que no son sombrías, una umbría que no es fría, una sombra que facilita la perspectiva de encontrar el camino de salida del túnel tenebroso. Insisto en las luces y en la luz. Perseguimos las luces, las luces de la ciudad tan alegres y superficiales, las que deslumbran los ojos, las que nos dejan la garganta conmocionada al sentirnos vacíos porque nos damos cuenta de que no alumbran la noche, pues son una puesta en escena en el teatro del mundo, en el que la luz no está presente. Pero se apagan, como se pagan las de la feria, aunque sea de madrugada, y no queda más luz que nuestra energía interior que

posibilita que no vayamos a tuestas en la oscuridad. La Academia nos pide, como a los que nos precedieron se les pidió, una reconciliación con la luz, una búsqueda de ella, una puesta en práctica de virtudes que nos hagan más nobles, ajenos a soberbías, humildes, como aprendices de la sabiduría, con el corazón abierto y dispuesto a perdonar, a comprender, a servir, a no creernos nada, puesto que nada somos.

A nosotros no nos está permitido capitular, ni mucho menos sucumbir a tantos procesos de una sociedad que ha llevado a la almoneda principios fundamentales de nuestra vida. En nuestro mundo interior hay claustros que nos hablan de valores que en nuestra civilización han pasado con astucia a un plano inferior, gracias a un progreso que entiende de diferencias y de ganancias escandalosas aún desde posiciones de compromiso público con lo social. Es natural que una sociedad que practica alegremente y sin escrúpulos el usar y tirar, y se siente a gusto con el nuevo orden carezca de credibilidad. Los Académicos no podemos renunciar a ciertos principios y debemos dar más ejemplo pues nuestros orígenes están anclados en la filantropía, en el decoro, en el estilo, en la sensibilidad, en el buen gusto, en el respeto.

Decía el que les habla a la conclusión del último acto público que pretendemos ir por la vida, de ilustrados, de intelectuales y artistas, de importantes, sin habernos entregado profundamente a una dolorosa autocrítica, única fuente de progreso espiritual, artístico, intelectual y social. No debemos capitular. Hemos de ir con nuestra cerilla, modesta cerilla, alumbrando los humildes rincones de la existencia humana, sin renunciar al silencio, a ese paisaje interior sin el que una sociedad puede ser auténtica y democrática, pues en él residen los mejores campos de cultivo de solidaridad, de amor fraterno. Es evidente que existe en nuestro mundo demasiada caligrafía vulgar, de hombre torpe, casi de la caverna, que aún no ha percibido en sus pupilas los mínimos destellos de la luz. Deberíamos dejar paso a otras caligrafías sublimes, como comenta el teólogo Urs von Baltasar, que están presentes como la de la Naturaleza que el depredador humano extermina feroz e impla-

cablemente, dejando trazos y autógrafos que provocan desesperación. La civilización externa que nos absorbe y domina exige una respuesta de sosiego, de fecundidad, de cambio de tempo, una revisión, pues se siente más sola que nunca a pesar de la desoladora alegría y del ruido ensordecedor. En nuestras manos está la posibilidad de adentrarnos en nosotros mismos, como hicieran tantos compañeros nuestros que ofrecieron con su ejemplo y virtud, con su obra bien hecha y su congruencia muestras de fidelidad.

La Academia, queridos compañeros, nos obliga a una coherencia que no es precisamente el culto a la personalidad, a sentirnos muy sabios, muy artistas, muy prepotentes, muy importantes, y a un servicio a nuestros principios estéticos y éticos, como guardianes de nuestra primogenitura, que exige defender los valores más genuinos, como es el caso de Falla que cuando quieren rendirle un homenaje en momentos de turbulencias prebélicas, lo rechaza porque si se ofendía a Dios públicamente de manera tan descarada, él no podía aceptar honores. Nuestra sociedad incentiva los deseos de los platos de lentejas, apoyada en la ausencia de fe en el más allá, o desdibujando creencias y principios. Si un artista o un investigador se siente en el deber de plantear sus actos desde el rigor y la máxima exigencia, con honestidad, ha de tensar el arco hasta el límite, ahogando el afán de honores y procurando aguantar el ardor que la medalla produce en el pecho y que nos deja marcados en cierta manera. Todos los días tenemos tentaciones muy atractivas. Algunos Académicos dieron ejemplo extraordinario al rechazarlas. Don Manuel de Falla fue un ejemplo incontestable, tomó decisiones sagradas en un testamento modélico y renunció a pensiones y sueldos en solidaridad con los que no cobraban derechos de autor. Sus principios éticos los demostró con aquel norteamericano a quien le rechazó un cheque en blanco porque no veía claro que su música no fuera a ser distorsionada al pasarla al celuloide. No olvidemos que era un músico muy cercano a la pobreza y con notables carencias, que no había nacido para ser propietario. Pero de qué poco nos sirven estos ejemplos.

Fíjense en este sacro recinto severo y perfecto de arquitectura que custodia los restos de una Reina amante del arte y del mecenazgo. ¿Qué somos ante esta altura de numen y fe, ante estas piedras centenarias, envueltas en sudor y esperanza, antes las ojivas humildes, ni siquiera vitrales, que pacientemente dan paso a la luz y son tan respetuosas con las sombras? ¿Qué medimos? ¿1,70 m? ¿1,80? ¿Más aún? Somos humildes sombras que damos calor y compañía. El arte, queridos compañeros, es mucho más, la grandeza escapa a nuestro talento, somos aprendices de creadores y no nos corresponde erguirnos más de la cuenta. La Academia debe ser casa de humildad y sencillez, y también de rigor y exigencia, ejemplo diario, aceite limpio para alimentar alcuizas, quinqués, caja de cerillas que cada día debe prestar luz a quien lo necesite, con un ejemplo de verdad.

¿Qué dejaremos cuando nuestros pasos no tengan retorno y la memoria quede como único recuerdo de nuestro paso por la vida? ¿Qué testimonio? ¿Quién puede compararse a los artistas que fueron capaces de crear esta belleza sin par que hoy nos acoge y nos abraza en íntima unión, en el anonimato para tantos cuyas magnificencias y bondades ha borrado ya el tiempo?

En esta tarde silenciosa está presente para mí la bellísima imagen del Salmo 50, cuando dice “exultarán de gozo los huesos humillados”, ahora desnudos y que antes fueron columna de una carne que espera la glorificación una vida nueva de reflejos y fulgores de obras entrañables.

Hace 11 días bajaba al sepulcro el cuerpo sin vida de Don Manuel Orozco, un granadino de pura cepa, un intelectual, un inquieto, un coleccionista de amistades, con más de veinte años de vida académica, biógrafo de Don Manuel de Falla, que no claudicó en tantas cosas, para bien y para mal. Él eligió su camino de Quijote peculiar, desde la liberalidad. Se entregó a ser joven y así murió, como un joven de 90 años. Cualquier asunto era motivo de aventura muy seria para él. Como el mítico personaje cervantino volvía descalabrado, pero sin

renunciar a la siguiente. El Festival, Falla, la música, los grandes de Granada, esta Real Capilla, la iglesia de San Nicolás, la Reina Isabel la Católica... y su Academia, a la que quería con toda el alma. En el lienzo de su vida estaba presente el mar, una barca, una caña, un sombrero, el azul, la inmensidad, la luz. Ahora navega feliz por las inmensidades del misterio de su luz. Era muy amante de la música, de nuestra música, y sobre todo de la de sus amigos. Gracias, Manuel. Has dejado un vacío muy grande en nuestro corazón.

Meses antes se marchó Don Antonio Domínguez Ortiz, Académico Honorario, que tanta gratitud derrochó con nuestra Academia. Don Antonio, supo ser y estar, dejar de estar y dejar de ser. Y se quedó en la mínima expresión, en la esencial: en Don Antonio. Nada más y nada menos. Don Carlos Ros, Medalla al Mérito, se nos fue en julio. Muy vinculado a nuestra casa, murió como otros académicos que vivieron y nos dejaron con la flor de la coherencia lozana, con la mirada en la 'luz del mundo'. Ambos, indiscutibles ejemplos de virtud. Es un acto de justicia que debemos hacer a nuestros compañeros que se fueron, y que deseamos que se nos haga a nuestra partida, aunque no vivamos con intensidad de ellos, con la coherencia y entrega, con el rigor. Descansen en paz y que su memoria sea motivo de reflexión para todos nosotros, buscadores de la *luz*.

Como se canta en un villancico de Don Antonio Caballero, músico de esta Real Capilla, a ciertas alturas de la vida no está de más decir con el cantor que "en cualquier alimento encuentro tacha, a excepción niño mío de las gachas", ya perdida la herramienta de los dientes. Hemos de iniciar el despojo de honores innecesarios, de puertas y arcos de triunfo que no nos corresponden, de cohetería y ropajes de la zona más pagana de la historia, pues somos servidores de la luz y de la verdad. Descansen en paz con nuestro recuerdo y admiración, por tantos ejemplos de fino intelecto y bondades supremas, todos los compañeros que nos dejaron.

La Coral Ciudad de Granada hoy nos ofrece un programa severo y acorde con este acto. Esta Coral está íntimamente unida a nuestra Academia con la que ha colaborado en más de una ocasión. Hoy una vez más lo hace con generosidad y altruismo, y ofrece su voz para que nos sintamos más auténticos. El canto llano en sus inicios, el gregoriano recio, el *organum*, las polifonías de C. de Morales, J. Vásquez y T.L. de Victoria, y unos compases exquisitos de Falla, en el aniversario de su muerte, uniendo armonía y polifonía, estableciendo vínculos con Victoria que recoge el final de su milagroso *Ave Maria*, son la ofrenda que esta tarde hacen en memoria de nuestros difuntos. El canto gregoriano es en cierta medida, como dijera André Charlier “una apertura a la vida mística”. Un programa severo y adecuado nos sirve de valiosa ayuda para este acto *in memoriam*, de la mano de una Coral tan querida por el que les habla, que ha escrito páginas maravillosas en tantos lugares, y por supuesto en esta Real Capilla, como el *Requiem* de G. Fauré con motivo del fallecimiento de nuestro compañero A. Segovia. Agradezco públicamente a su Presidente, Don Adolfo Palomares, a su Director Don Jorge Rodríguez y a todos los miembros de la Coral la disponibilidad y el deseo de acompañarnos en este acto íntimo y espiritual, dispuestos a que sus sonidos remuevan nuestras entrañas. Doy las gracias también al Sr. Capellán Mayor por su disponibilidad. Finalmente, me dirijo al Sr. Arzobispo que ha tenido a bien acompañarnos hoy. Nuestra Academia le abre a usted sus puertas para rendir culto a la amistad, a la inteligencia, a la colaboración. Los que se fueron y los que estamos aquí le mostramos nuestra gratitud. Y también a todos los que nos acompañan.



BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALS

Los trabajos se enviarán a la Real Academia (Palacio de la Madraza, c/ Oficios, 14. 18001 Granada. Teléf. 958 22 80 15). Deberán ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo de Redacción. Todos los artículos se pasan a informe a los miembros de éste y, de considerarse necesario, a evaluadores externos.

Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección y teléfono (de ser posible, también la dirección de correo electrónico), así como su situación académica y el nombre de la institución científica a la que pertenece(n). También se hará constar la fecha de envío a la revista.

Los originales se presentarán en soporte informático (Word o WordPerfect) y en papel (en UNE A4 y por una sola cara), a doble espacio -tanto el texto como las notas- y sin correcciones a mano. Cada hoja tendrá entre 30 y 35 líneas, con una anchura de caja entre 60 y 70 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cm. para efectuar correcciones. Las páginas irán numeradas correlativamente así como las notas. Los trabajos no superarán las 30 hojas. Los manuscritos se presentarán por duplicado e irán acompañados de dos resúmenes (uno en español y otro en inglés) de un máximo de 10 líneas de extensión (no más de 250 palabras) cada uno de ellos, así como de palabras clave en español y en inglés.

Cuadros, mapas, gráficos, tablas, figuras, etc., se presentarán preferentemente en formato digital (tif.) y siempre en papel, impresos con limpieza y contraste adecuados para su correcta reproducción. Se recomienda que las fotografías sean de la mejor calidad para evitar pérdida de detalles en la reproducción. Se entregarán también preferentemen-

te en formato digital (.tif, .jpg) e impresas sobre papel brillo. Todas las imágenes se numerarán correlativamente a lo largo del trabajo. La numeración se hará en números arábigos precedidos de la abreviatura fig. Los textos de las diferentes leyendas de las figuras se relacionarán en hoja a parte al final del trabajo. Se podrá indicar asimismo el lugar aproximado de colocación.

Al final del artículo se dispondrá un listado bibliográfico con todas las obras citadas en el texto, dispuestas por orden alfabético de los autores, y cronológicamente para cada autor. Citas bibliográficas: Nombres de los autores: primero el apellido y a continuación las iniciales del nombre. Títulos de libros, en cursiva, Títulos de artículos, entre comillas, Títulos de revistas, en cursiva. Citas de libros: autor, año, título del libro, lugar de publicación. Citas de revistas: autor, año, título del artículo, nombre de la revista, volumen, fascículo (si lo hubiera), páginas de comienzo y final del artículo (solamente los números, sin poner pp o págs.). Para las citas bibliográficas, ya sea dentro del texto o en nota, se seguirá la forma. Apellido o apellidos del autor, año, página(s) o figuras. Si del mismo autor se citan varias obras publicadas en el mismo año, se pondrán letras sucesivas al lado del año tanto en la bibliografía como en las citas. Las citas dentro del texto se pondrán entre paréntesis. Ejemplo: López Cano 1996:124, o (Northedge 1995b: 198-213).

Los originales se entregarán en versión definitiva no admitiéndose correcciones posteriores una vez compuesta la revista.

La publicación de artículos en el boletín de la Real Academia no da derecho a remuneración alguna; los derechos de edición son de la Real Academia y es necesario su permiso para cualquier reproducción. Los autores recibirán gratuitamente un ejemplar del volumen en el que se publique. El Consejo de Redacción decidirá la aceptación o no de los trabajos, así como el volumen en el que se publicarán. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

El Boletín

número diez de la

Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias,



se imprimió en los talleres de
La Gráfica, Sociedad Cooperativa Andaluza.

GRANADA.

