

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

11



MMIV

BOLETÍN

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

II

BOLETÍN

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

11



MMIV

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Antonio Almagro Gorbea (Dirección)

Don José García Román

Don Ignacio Henares 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 ANGUISTIAS

c/ Oficios 14, 18001 Granada

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

Depósito Legal: GR-17/2003

Imprime: La Gráfica, S.C.And. Granada

Índice

ARTÍCULOS

Un eco del movimiento De Stijl en Granada. Análisis compositivo de una obra perdida del Arquitecto José Jiménez Jimena <i>Joaquín Casado de Amezúa Vázquez</i>	11
Dos croquis antiguos de la Catedral de Sevilla <i>Alfonso Jiménez Martín</i>	25
Las iniciales historiadas de los Libros de Coro de la Abadía del Sacromonte de Granada. Estudio artístico <i>Daniel José Carrasco de Jaime</i>	51
El lenguaje musical: ¿Comunicación social o instinto natural? <i>Enrico Fubini</i>	83

CRÓNICA ACADÉMICA

Memoria del Curso Académico 2003-2004 <i>Miguel Giménez Yanguas</i>	97
Apertura del Curso Académico 2004-2005 <i>José García Román</i>	113

NECROLÓGICA

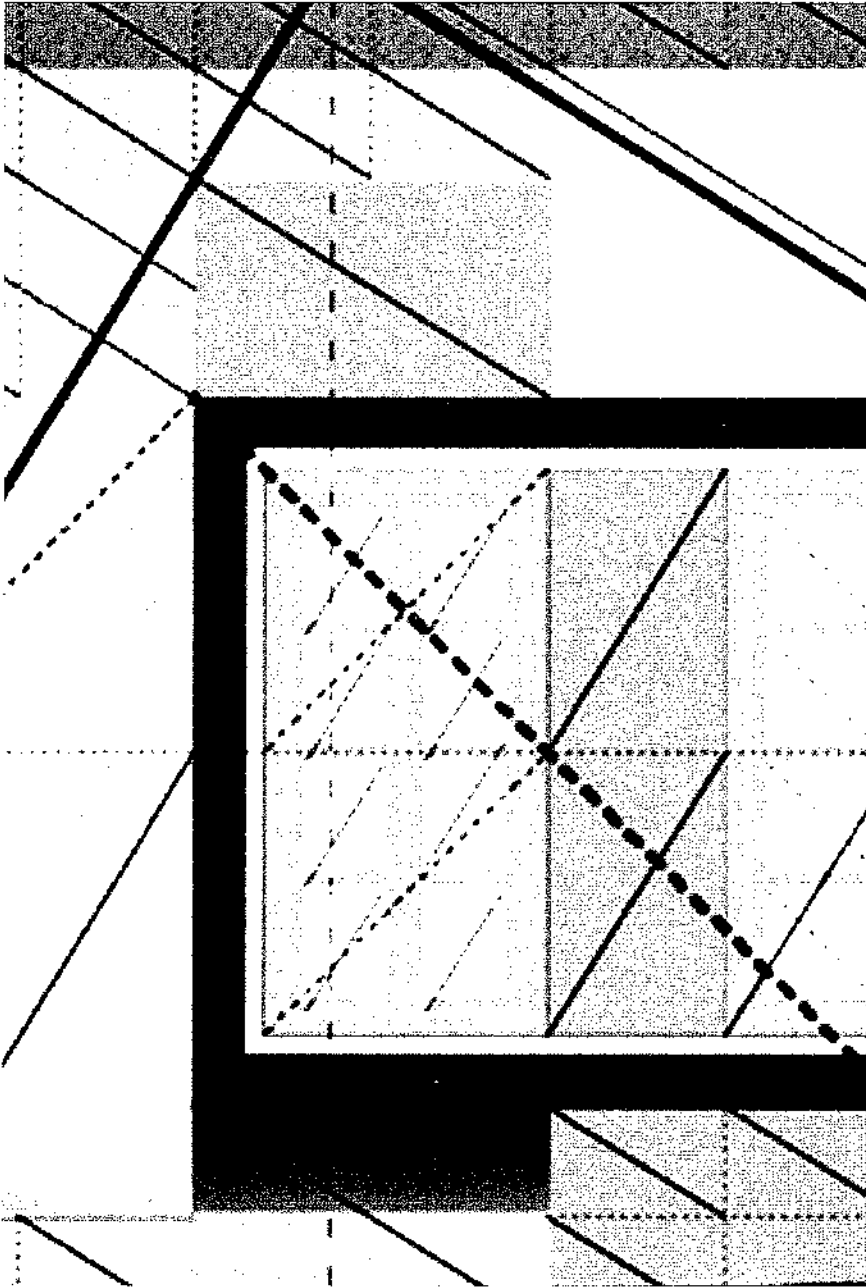
Don Francisco Izquierdo Martínez <i>José García Román</i>	127
Don Manuel López Vázquez <i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	131
Acto en memoria de los Académicos fallecidos <i>José García Román</i>	137

Normas de presentación de originales para su publicación en el Boletín	142
--	-----



ARTÍCULOS





Detalle del alzado de la desaparecida tienda de regalos proyectada por José Jiménez Jimena, en la calle Reyes Católicos de Granada.

Un eco del movimiento De Stijl en Granada. Análisis compositivo de una obra perdida del Arquitecto José Jiménez Jimena

Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

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

Profesor Titular de Análisis de Formas Arquitectónicas de la
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada

Resumen

La indagación que se presenta en este trabajo, pretende acercarnos a la recuperación, siquiera sea mediante el dibujo, de una obra perdida del arquitecto José Jiménez Jimena y al tiempo poner de relieve cómo su método compositivo es deudor del pensamiento de De Stijl, cuyos ecos en su obra se nos revelan con inusitada fuerza.

Palabras clave

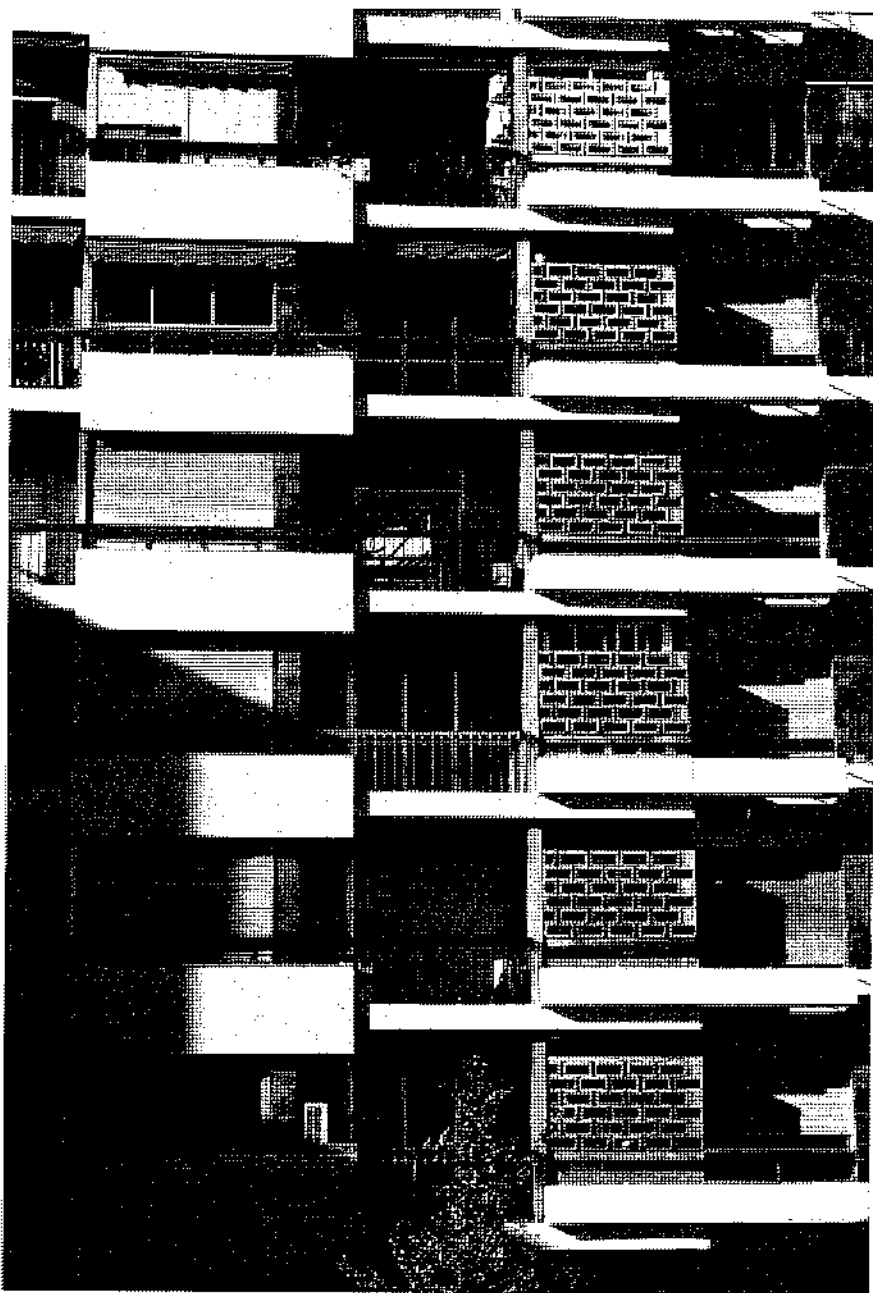
Arquitectura, De Stijl, Neoplasticismo, Movimiento Moderno.

Summary

The research stated in this work intends an approach to recover, even if only by means of drawing, a lost work by the architect José Jiménez Jimena. In the mean time, it will strive after highlighting the way how his compositive methodology owns its philosophy to the De Stijl thought. Indeed, all the set of his work strikingly echoes such a rationale.

Key Words

Architecture, De Stijl, Neoplasticism, Modern Movement



Fachada de levante del edificio de José Jiménez Jimena situado en la esquina de plaza de Bibalauhin con Carrera del Genil, Granada.

En cualquier cambio que quiera introducirse en una ciudad o en una nación hay un pretexto para que se libren varias batallas; y la más recia la sostienen siempre los partidarios de lo viejo y los partidarios de lo nuevo”.

Angel Ganivet

Ni lo antiguo, ni lo nuevo. Sólo lo necesario.

Vladimir Tatlin

LAS citas que anteceden son rigurosamente intencionadas, lo que probablemente pueda parecer una pura contradicción, a la pléyade de ganivetianos que florecen habitualmente en Granada. Y más, si se considera que es propósito de este texto indagar sobre el modo proyectual que se nos manifiesta en una obra del arquitecto granadino José Jiménez Jimena, cuyo arco vital discurrió entre los años 1921 a 1983, del pasado siglo. Cronológicamente pues, su periodo activo como arquitecto se extiende entre los años 1953, en que se tituló y 1983 en que nos abandonó definitivamente; su actividad abarca por tanto, treinta años en los que se producirá el inicio del proceso más activo de transformación que ha conocido Granada a lo largo de cuatro centurias.

Planteado de este modo, la contradicción se prefigura como evidente; sin embargo todo parece indicar que resulta ser más aparente que real.

Efectivamente, toda la prédica “antimoderna” contenida en los escritos del pensador granadino me parece que ha sido entendida a lo largo del tiempo a partir de una exégesis excesivamente escueta, que mutila uno de los valores, a mi entender, más interesantes de sus propuestas: esto es, su sentido de la ironía. Tengo para mí que el escritor dirigía sus acerados dardos, no contra el progreso mismo, sino contra

1. Ganivet 1896 (1981): 12.

su consideración como coartada para la destrucción de las piezas arquitectónicas y los ámbitos urbanos de una ciudad privilegiada, tanto por su territorio cuanto por su depósito de acumulaciones históricas. De ahí, que me parezca aparente la contradicción antes enunciada y por el contrario proponga la evidencia tan real, de elucidar el método compositivo de una obra de arquitectura que una vez más, hemos perdido. Tengo la impresión que, entendido así, el pensamiento ganivetiano se nos revela como de palpitante actualidad y no nos resultaría tan aparentemente opuesto al aforismo del arquitecto constructivista ruso que se cita.

José Jiménez Jimena vio la primera luz en Atarfe, pequeño pueblo por entonces, enclavado en la vega al noroeste de Granada, el 23 de septiembre de 1921; su vida, alcanza así el largo periodo que lleva hasta su fallecimiento el 11 de abril de 1983, extendiéndose a lo largo de los dos tercios centrales del siglo XX. De otra parte, su plenitud profesional iniciada a partir de su titulación en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1953, abarca treinta años, que se sitúan así en la segunda mitad del siglo.

Realmente tuve la fortuna de conocerlo en 1975 aquí en Granada, lo que me deparó una enorme sorpresa, pues pude llegar a saber, de este modo, quien era el autor del proyecto de una tienda de regalos situada en la Calle Reyes Católicos de Granada que me había fascinado desde mis años de estudiante, atrayéndome como un imán. Ciertamente era inusual el aspecto en la ciudad, de una tienda de regalos llamada Cervera, que desafiaba al conjunto de la edificación ecléctica de la calle con un grito de modernidad. Ya andaba yo metido en harina con mi fascinación por el movimiento De Stijl, desde que siendo estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid, mi maestro el profesor Javier Seguí, pusiera en mis manos un pequeño libro cuyo título rezaba: Piet Mondrian. De este modo, el alzado que ofrecía a la mirada esa obra, me provocaba una curiosidad sin límite.

Y no era sólo el alzado, también el interior, cuyo mobiliaje y elementos decorativos ofrecían una gran unidad con lo exterior, lo que me atraía. El eco de la joyería que para el gremio de plateros había proyectado Rietveld en Ámsterdam entre 1920 y 1922, aparecía en ella fuerte y claro.

El atractivo que ofrecía, me llevó en varias ocasiones a penetrar, para curiosoando, “ver y tocar, todo”, tal como decía el maestro Le Corbusier que solemos hacer los arquitectos.

Por aquellos años oficiaba yo como arquitecto de información urbanística en la Delegación del Colegio de Arquitectos, y Pepe Jiménez Jimena me visitaba asiduamente. Verle aparecer por la puerta del despacho significaba para mí, ya de antemano, que mi mañana estaría dedicada a la charla informal con él. Pronto comprendí que esta circunstancia era todo un lujo. La realidad, es que pronto afirmamos una sólida amistad. Estaba en aquel tiempo escaso ya de trabajo, tenía tiempo libre, pintaba, y filosofaba sobre arquitectura con quienes queríamos escucharle. Ciertamente la amistad perduró, hasta que le acompañe a su última morada, en abril de 1983, y puedo asegurar que sentí su pérdida.

Me propuse investigar su obra, aquellos edificios de los que él me hablaba; singularmente el situado en la charnela entre Bibataubin y la Carrera de la Virgen, y ese otro espléndido que se ubica en Pedro Antonio de Alarcón nº 9.

Naturalmente la “estrella”, que me atraía desde antaño, la citada tienda de regalos, se constituía como una de mis fijaciones. Años más tarde pude observar como era sistemáticamente destruida, evidenciando el escaso aprecio que la ciudad tiene para con su patrimonio arquitectónico contemporáneo; tan sólo tuve tiempo de obtener unas fotografías que aún conservo, cuando ya estaba la obra desfigurada.

La gran pregunta que me asaltó podría enunciarse así: ¿realmente Jiménez Jimena se sintió influido por el neoplasticismo? Y su correlato, sí esto fue así: ¿cuál fue la causa que lo originó?

Rememorando mis conversaciones con el arquitecto y tras el rastreo minucioso de su estudio, que gracias a la exquisita amabilidad de su viuda, hemos llevado a cabo, para la realización de una tesis doctoral que he dirigido sobre su obra² creo poder establecer que su acercamiento al neoplasticismo se debió a dos razones fundamentales.

La primera, el contacto esporádico que, siendo aún estudiante, mantuvo con Fernando García Mercadal, que como se sabe fue el gran introductor del movimiento moderno en la España de las décadas 20/30 del pasado siglo y que incluso propició la conferencia de Theo van Doesburg en Madrid en 1930³, donde este proclamó la versión definitiva de los principios del neoplasticismo en arquitectura.

Parece que esta influencia pudo ser decisiva y, singularmente, su atractivo para Jiménez Jimena debió estar en la conexión entre sus inquietudes artísticas –no podemos olvidar que se interesó por la pintura, la cerámica y el diseño de muebles– con el hecho de que el movimiento De Stijl tenía justamente ese carácter universal en cuanto a la integración de las artes plásticas junto a la arquitectura.

La segunda, deviene del hallazgo, entre sus libros, de fragmentos del libro que Michel Seuphor dedicó a biografiar a Piet Mondrian. Junto a ello, el testimonio de un colaborador suyo que, al observar unas láminas, reproducciones de telas del maestro holandés correspondientes a

2. García Bueno, 2003.

3. Theo van Doesburg vino a Madrid en 1930 invitado por F.G. Mercadal a pronunciar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, donde enunció la versión definitiva de los principios del neoplasticismo. Mercadal le había publicado los “principios”, en su primera versión, en la revista *Arquitectura*, nº 78 (Febrero de 1926).

su periodo al que los críticos llaman “clásico” que le mostré con afán indagatorio, me indicó: “pinturas como éstas, las miraba D. José cuando trabajaba”.

Todo parece encajar, aunque no ha sido posible encontrar mas indicios que nos permitieran validar, sin genero de duda, la hipótesis.

Llegado a este punto, decidí intentar averiguar por mí mismo si los alzados de estos edificios que me interesaban, que dentro de su amplia producción presentan los ecos más evidentes de su posible adscripción a los trazados derivados del neoplasticismo, realmente podían considerarse como tales.

En mi propio trabajo de tesis⁴, intenté profundizar en las teorías compositivas del neoplasticismo siguiendo de una parte el pensamiento que pusieron de manifiesto Mondrian⁵ y Kandinsky⁶, singularmente la consecución del equilibrio mediante el doble mecanismo del uso de la proporción áurea para plantear la trama base y simultáneamente la consideración del “peso visual” del color, a fin de determinar la composición del plano y de las que he llamado líneas de hemiplano⁷ que lo dividen en regiones visualmente autónomas. Con ese mismo método y con la colaboración entusiasta de uno de nuestros alumnos, Esteban Rivas, hemos procedido a dibujar los gráficos que se muestran. En unos casos sobre la base de los planos originales del arquitecto y en otros, cuando éstos se han perdido, mediante restituciones obtenidas con el método que puso a punto en su tesis⁸, que yo dirigí, el profesor Gómez-Blanco.

4. Casado de Amezúa 1996.

5. Mondrian 1951.

6. Kandinsky 1923.

7. Originalmente: *verstracks*, que podría traducirse literalmente, como “línea tirante”.

8. Gómez-Blanco 2002.



Fig. 1.- Tienda de regalos. Fotografía.

En la figura 1 se puede observar el alzado fotográfico, de la tienda cuando ya estaba desfigurada. No obstante ha sido posible obtener de él una restitución, sobre la que se ha procedido a dibujar los elementos proyectivos que la configuran.

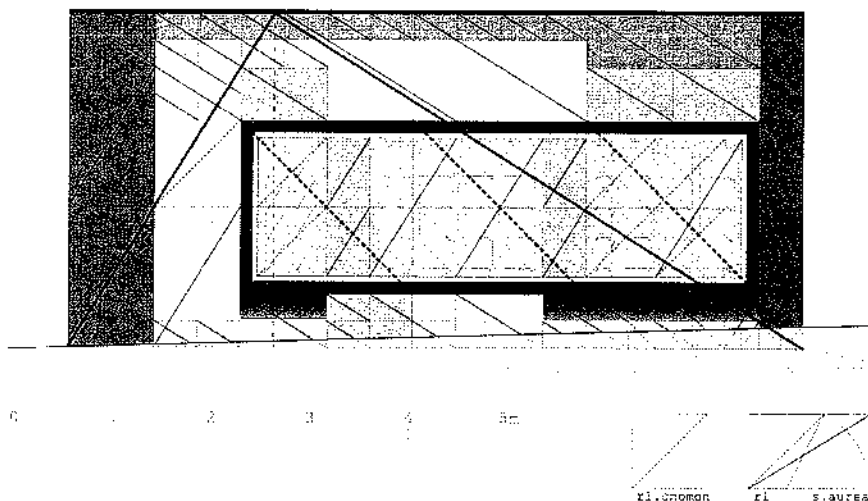


Fig. 2.- Tienda de regalos. Trazado.

Así, la figura 2 nos muestra el alzado restituído, sobre el que se dibujan los rectángulos que muestran las proporciones con que fue compuesta.

Tal como imaginábamos, toda la organización responde a un conjunto de rectángulos áurcos que delimitan cada recuadro construido con diferentes materiales: vidrio, metal, madera y cerámica; incluso los planos que se remeten para dejar huecos, responden a idéntico trazado. Junto a ello, la gran vitrina que forma el escaparate, se traza mediante rectángulos 1:1, “gnomon” del segmento áurco que, conjugados, permiten trazar subdivisiones con proporción áurea.

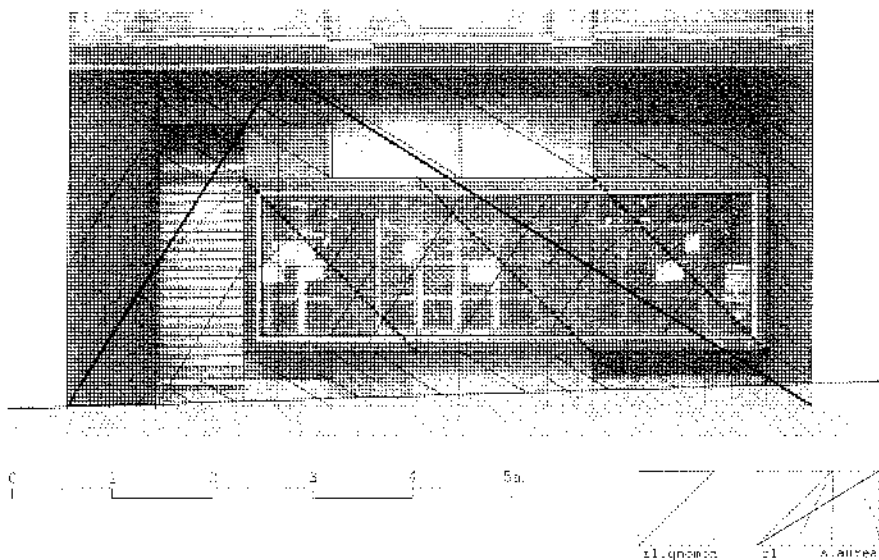


Fig. 3.- Tienda de regalos. Superposición de fotografía y trazado.

A su vez, la figura 3 muestra la superposición de ambas figuras, lo que nos exhibe la maestría del trazado.

Para intentar confirmar la hipótesis intuida, antes expresada, nos planteamos una restitución de la imagen disponible, eliminando los elementos adheridos que presenta y dibujando el que estimamos fue su estado original, dotándolos de su forma, color y textura, confor-

me a los datos disponibles. Una vez realizada esta operación, procedimos a plantear el peso visual de cada elemento y calculamos el eje de equilibrio.

Se obtuvo el resultado que muestra la figura 4, que nos permite afirmar que la correlación entre hipótesis y resultado resulta ser positiva, si bien en el conjunto de la operación debimos plantear otra intermedia, trabajando con la escala de grises, que nos permitió escalar, los pesos visuales específicos de cada tono.

Planteado el proceso gráfico ya descrito, aparecieron, tal como se observa en la figura 3, un conjunto de rectángulos de razón áurea, rectángulos 1:1 y rectángulos de razón $\sqrt{2}$.

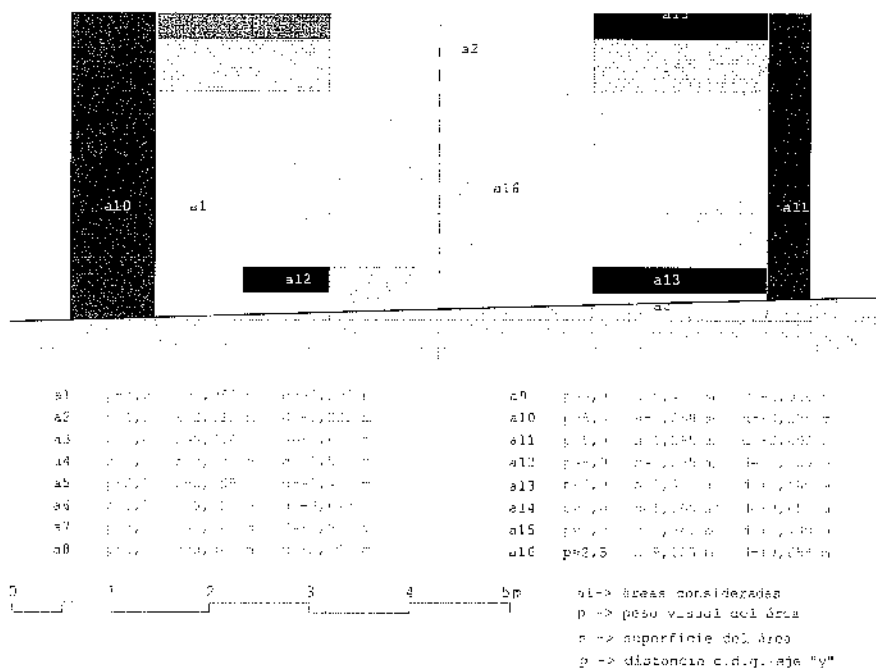


Fig. 4.- Tienda de regalos. Posos visuales de cada área.

Parecía que la trama base presentaba, pues, el aspecto de un trazado neoplástico, pues se obtiene mediante el esquema de proporciones antes descrito.

Decidimos abordar el trazado del eje de equilibrio mediante las consideraciones del peso visual de cada recuadro, intentando universalizar el método que, en principio, se ceñía a los colores fundamentales: rojo, amarillo y azul. La probatura fue planteada, atribuyendo un peso visual específico a cada recuadro, mediante la comparación de su tono con el índice de reflectancia(R) del color, tomado de un código ó carta universal de colores, asimilando por tanto lo que hemos dado en llamar “peso visual específico” al factor de absorptancia(A) de cada tono, entendiendo por tal al resultado de restar a 1 el valor de la reflectancia, es decir: $A = 1 - R$.

Naturalmente esta operación la realizamos para obtener un factor que mayor los pesos visuales de aquellas superficies más pesadas, —oscuras y con textura rugosa—, y los minore para aquellas más ligeras, es decir, claras y de textura lisa.

El resultado de nuestra búsqueda, se presenta en la figura 4, en donde se muestran los pesos atribuidos y el eje de equilibrio hallado.

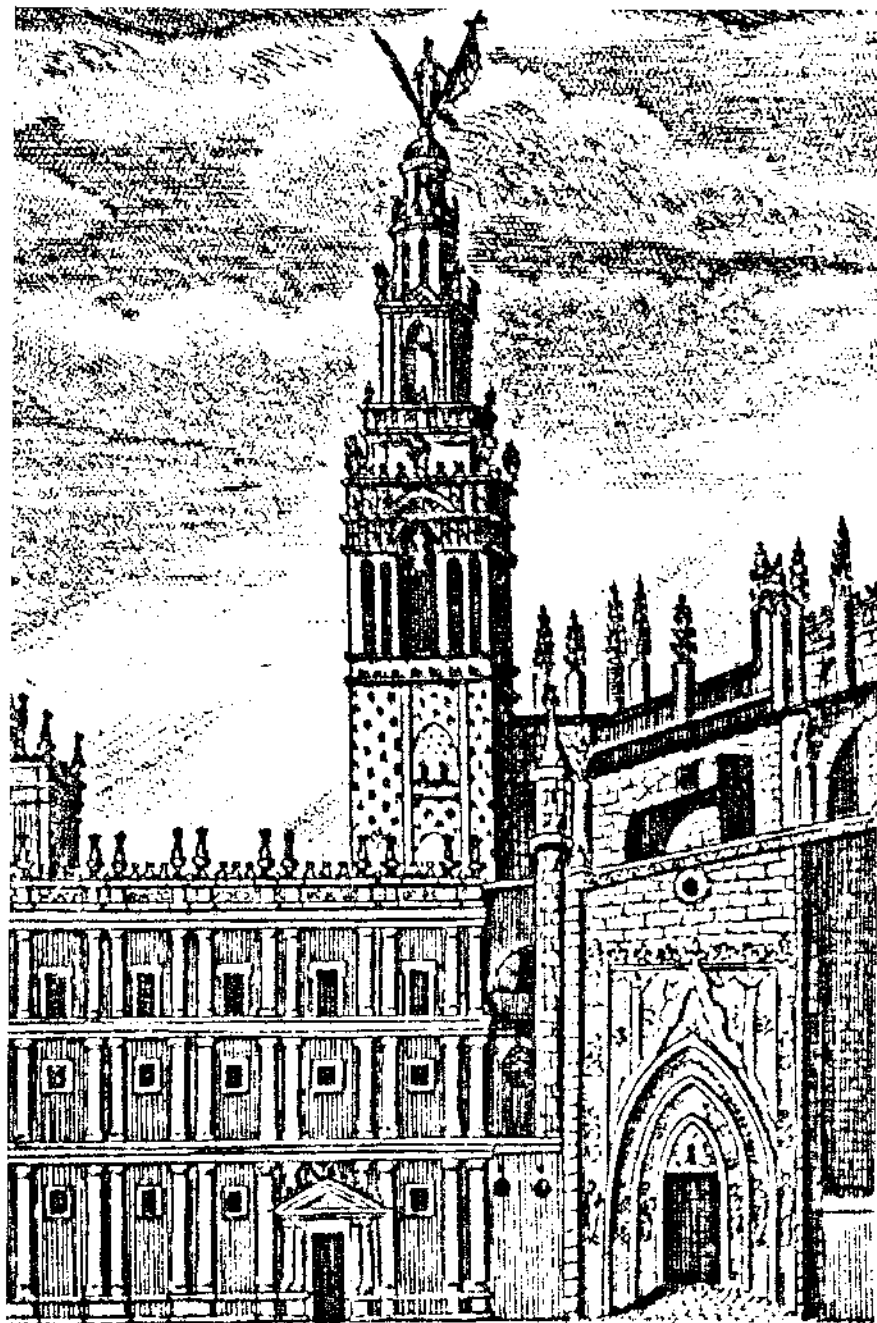
Resulta fascinante comprobar que, si nuestra hipótesis es correcta, el arquitecto proyectó, pensamos que intuitivamente, siguiendo los procedimientos que consagraron los componentes de De Stijl medio siglo antes; en consecuencia, y aunque su hallazgo nos asombre, todo parece indicar que el arquitecto granadino mantuvo viva en su obra la herencia stijliana, en la Granada del tercio central del siglo XX, cuando la ciudad dormitaba entre el más puro desarrollismo, huérfano en apariencia de valores culturales, y las posturas aldeanas de una sociedad cerrada, en donde triunfaba el culto a una arquitectura, reflejo de un pasado, casi siempre mal entendido y peor interpretado.

No parece exagerado pues, señalar a Jiménez Jimena como el arquitecto que aún ante la incomprensión de sus contemporáneos, marcó una huella profunda con su obra en el tejido urbano de Granada, enlazando con las propuestas de arquitectura de vanguardia que subyacían en España desde el periodo racionalista configurado en el entorno de los años 20/30 del siglo pasado.

No sé realmente, si nuestros ganivetianos contemporáneos aceptarán mi propuesta, cifrada en que la pérdida de una obra singular de arquitectura correspondiente al movimiento moderno representa una vez más un eslabón de la cadena que constituye un proceso recurrente en nuestra ciudad, que olvida sistemáticamente el valor de lo que atesora. Este breve relato de una investigación no pretende otra cosa que ser un grito de rebelión frente a esta actitud.

Bibliografía

- Casado de Amezúa Vázquez, J. 1996, *Indagación acerca del método compositivo en De Stijl*, en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de la Universidad de Granada.
- Ganivet, A. 1896, *Granada la Bella*. (Edición facsímil Editorial D. Quijote. Granada, 1981)
- García Bueno, A. 2003, *José Jiménez Jimena. Un arquitecto en una ciudad en transformación*, Tesis doctoral inédita defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.
- Gómez-Blanco Pontes, A. 2002, *Un análisis sistémico de la imagen fotográfica de arquitectura*. Tesis doctoral inédita defendida en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de la Universidad de Granada.
- Kandinsky, V. 1923, *Punkt und Linie zu Fläche*. Weimar, Edición española: *Punto y Línea sobre el Plano*. Lábor, Barcelona 1993.
- Mondrian, P. 1951. *Plastic Art and pure plastic art and others essays, 1941-1943*, New Cork.
- Seuphor, M. 1958. *Mondrian pinturas*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Troy, N. 1979. *De Stijl collaborative ideal: the colored abstract environment 1916-1926*. Ph.D. Thesis, Yale.
- Warncke, C. P. 1993. *De Stijl 1917-1931*. Taschen Verlag GMBH, Colonia.



Detalle de un grabado de la fachada de poniente de la catedral de Sevilla.

Dos croquis antiguos de la Catedral de Sevilla

Alfonso Jiménez Martín

Maestro Mayor de la Catedral de Sevilla

Académico de la Real Academia de Ciencias de Sevilla

Resumen

La de Sevilla es la más extensa de las catedrales góticas europeas, y aunque su trazado es bastante regular y sus anexos no lo han modificado en exceso, los planos históricos que existen de ella son muy escasos. Por esa razón son interesantes dos croquis inéditos, procedentes del archivo del propio edificio, fechables en los siglos XVII y XVIII, que se estudian en este artículo.

Summary

The cathedral of Seville is most extensive of the European gothic cathedrals; its layout is enough regular and their annexes have not modified it in excess, but the historical planes that exist of her are very little. For that reason two unpublished sketches are interesting, coming from the Archive of the own building, that study in this paper. It has been deduced that one is of century XVII and another one of century XVIII.

EN 1997, con motivo de la publicación de una nueva planimetría de la catedral hispalense¹, analicé los planos históricos del edificio, en cuya recopilación había invertido varios años con resultados prácticamente nulos, pues sólo hallé un bosquejo inédito, y de escaso interés; cuando sólo faltaban unas semanas para la presentación del libro, la archivera doña Isabel González Ferrín me avisó de la aparición de un croquis de la planta del conjunto catedralicio incluido en uno de los legajos del Archivo que estaba revisando entonces, dibujo perfectamente inédito; pero antes de que hubiera pasado un año doña Nuria

1. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997.

Casquete de Prado Sagrera, directora de la Institución Colombina, que es la fundación que gestiona el Archivo, me avisó de la aparición de otro, incluido en unos papeles de la Biblioteca Capitular. En este artículo pretendo darlos a conocer con la esperanza, además, de que en cuanto estas páginas vean la luz empiecen a aparecer nuevos gráficos. Ni que decir tiene que agradezco las noticias de la existencia de los referidos, amén de la ayuda que me han prestado para su estudio y publicación.

Para empezar haré un breve resumen cronológico de los planos generales del templo que conocía, basándome en la publicación citada:

1. Planta de Giorgio Vasari *El Joven*, antes de 1604. En un volumen² de 160 folios que se guarda en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, de los Uffizi, aparecen pegados numerosos recortes que contienen 230 dibujos; el folio que interesa es el 32, que porta el dibujo número 78 (catálogo nº 4792), rotulado como "*Pianta del Duomo - di Siviglia in Hispagna*". El dibujo ha permanecido inédito hasta 1970. Según el estudio que realicé³ se trataría de una copia, realizada por Vasari entre 1598 y 1604, de un plano que existía en la corte española, plano que a su vez reunía un dibujo del siglo XV del edificio gótico, y otro del XVI, que representaba la Capilla Real, ambos esquemáticos, pero razonablemente exactos⁴.

2. Planta de Matías de Arteaga, de 1672. En 1671 se publicó en Sevilla el libro que Fernando de la Torre Farfán dedicó a las *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de*

2. Números 4715 a 4944 del catálogo.

3. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997:61-73.

4. Todo apunta a que el plano que estaba en la corte española era la versión final que el cabildo envió al rey para explicarle la disposición e implantación de la Capilla Real en la cabecera de la Catedral.

Leon (Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, edición facsímil de 1984), con nueve ilustraciones dibujadas y abiertas por el pintor Matías de Arteaga; la sexta, ubicada entre los folios 17 y 18, es la "PLANTA DE LA IGLESIA Año 1672", primera representación "técnica" publicada, aunque se caracteriza por la tosquedad que le confieren unas convenciones poco afortunadas y una cantidad significativa de errores conceptuales y gráficos⁵.

3. Planta de Adolfo Fernández Casanova, de 1890. En el segundo tomo de *Sevilla Monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticias de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* existe un encarte que es la primera planta de la Catedral completa, en cuyo margen izquierdo se lee "A. Fernández Casanova - 1890", arquitecto que intervino en ella desde 1878 hasta su fallecimiento en 1915⁶. El plano está reproducido a escala 1/400, como declara otro rótulo ("Relación 0'0025 por metro"), pero es evidente que la del original debía ser distinta, pues se percibe que la publicación reproduce seis hojas que, teniendo en cuenta el tamaño del encarte (640 por 458 milímetros), supongo que estaban a escala 1/100; es un dibujo magnífico, completo, bien medido y lleno de datos, tales como la diferenciación cronológica de las fábricas mediante tramas, la situación de altares, desniveles y demás elementos, todos con las oportunas referencias para su localización.

El balance no puede ser más pobre: tres plantas entre 1434, año en que empezaron las obras del edificio gótico, y 1994, fecha en que fina-

5. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997:81-82. La diferencia de un año entre la fecha de la edición y la que figura en la plancha del dibujo creo que se explica si los dibujos se acabaron cuando los restantes pliegos llevaban algún tiempo impresos.

6. Nació este arquitecto y catedrático de Geometría Descriptiva en Pamplona en 1843 y se tituló en Madrid en 1871, donde falleció en 1915 (Jiménez Martín 1999).

lizó el plano que publicamos en 1997, el cuarto de los conocidos, pero tampoco es para extrañarse, pues la ciudad no ha tenido un plano general hasta 1771, quizás por ser ambas, ciudad y catedral, tan descomunales que la tarea asustó a casi todos. Ahora, gracias a los dos croquis, sabemos que, por lo menos, otros lo intentaron. Antes de proceder a la descripción de los dos dibujos acotaré someramente las fechas en que fueron realizados, pues, cada uno a su manera, representa la iglesia del Sagrario, es decir, que se confeccionaron en fecha posterior a 1618, cuando se colocó la primera piedra de este edificio, cuya construcción duró, en primera instancia, 44 años⁷; como ninguno de los dos dibuja el actual Pabellón⁸, cabe sostener que se hicieron antes de 1760, momento en que empezó la dilatada historia de este último añadido al conjunto catedralicio.

Empezaré por describir el que está mejor dibujado⁹; su soporte es un bifolio, carente de filigranas, de 522 por 246 mm, plegado cuatro veces hasta quedar con un tamaño de 128 por 246 mm. En el reverso lleva cuatro textos (Números 1 al 4 de la primera parte del apéndice de este artículo), entre ellos el que refleja la propuesta de datación que hizo en su momento el actual canónigo archivero, correspondiente al año 1650, aunque con interrogante. En el anverso aparece el dibujo que comentamos y un buen número de textos del mismo momento (del 5 al 26 de la primera parte del apéndice). Se trata del bosquejo de la planta general completa del edificio que contiene, en la parte alta del soporte, y mezclada con sus trazos, un apunte de la sección transversal de la catedral por el crucero; entre las líneas y rayados aparecen letreos, muchos de ellos cancelados mediante trazos oblicuos, textos que describen elementos cercanos y sus medidas. Todos ellos están transcritos en el apéndice de este trabajo, en el que se identifican mediante

7. Bravo Bernal [2002]:fuentes 8.

8. Jiménez Martín y Pinto Puerto 2003:199.

9. Archivo de la Catedral de Sevilla, Legajos de la Diputación de Negocios, Diversos nº 68 documento 30 (actualmente Planos y Dibujos nº 527).

números correlativos, que a su vez figuran en una de las imágenes adjuntas con objeto de facilitar su localización.

Desde un punto de vista gráfico podemos distinguir dos partes, bien diferenciadas por el rigor y acabado del trazado, la presencia de rayado de los muros y de la mezcla de letreros con trazos; lo más cuidado y a la vez más complejo es lo que corresponde a la planta de la catedral propiamente dicha, casi la misma extensión que representaron Vasari y Arteaga: las naves y capillas góticas, la capilla Real y la Giralda; el resto, que es novedad, lo forman la sección, el patio de los Naranjos, el Sagrario y los elementos que cubren el costado sur del templo, desde la puerta de la Campanilla a la de San Miguel, aunque son todos tan esquemáticos que a veces sólo están esbozados. En la parte gótica, concretamente en el Trascoro, se advierte que el autor enmendó un error, pues había empezado a dibujar la planta del Monumento de Semana Santa en el primer tramo, delante de la puerta del Perdón Nueva: posteriormente la raspó y la dibujó en el sitio correcto. Este es el único fallo grave que detecto en la parte dibujada con mayor detalle, cuyo trazo es de tal seguridad que me lleva pensar que quien lo realizó no sólo estaba habituado a dibujar con tinta, sino además que lo calcó de otro dibujo, similar al de Vasari, al que agregó de los elementos periféricos y el Monumento. Estoy completamente seguro de que no calcó el de Arteaga y si lo tuvo presente es obvio que no lo utilizó.

Los textos, además de los que aparecen en el reverso, también corresponden a dos momentos diferenciados, aunque no faltan modificaciones que implican etapas intermedias en su realización. Creo que los más antiguos son los que están escritos con la letra más descuidada y grande, que contiene la mayoría de las modificaciones, mientras la letra menuda es posterior, pues aclara datos de la grande y carece de modificaciones. Da la impresión de que ambas son de la misma mano, por lo que interpreto que la mayor es el reflejo de observaciones in situ, y la otra, trazada en mejores condiciones de

estabilidad e iluminación, y sin prisas, sirvió para fijar y pulir la información; certifica esta presunción el hecho de que todos los datos métricos escrito con la segunda letra, la pequeña, proceden de los de la mayor, cuya información numérica final reúnen y ordenan. Aún cabe distinguir un tercer momento, pues todos los textos de letra menuda están cancelados¹⁰ y varios de los de letra grande también, precisamente aquellos cuya información métrica repiten los de letra menuda¹¹: es como si la información de unos y otros, ya transcrita, hubiera perdido todo su valor. Los textos que no se repiten son los que indican, en el lugar apropiado, el nombre del elemento en cuestión.

No entraré en la exactitud de las medidas, pues su análisis sería tedioso y largo, aunque un muestreo indica que no están demasiado mal las anchuras y las longitudes, pero son más inexactas las medidas de las alturas, como era de esperar. Por todo ello se puede afirmar que la intención del dibujo era documentar las medidas que se tomaron ad hoc o bien se copiaron de alguna fuente indirecta, que desconocemos, y cuyo destino final queda, por ahora, en el terreno de las hipótesis: datos para una publicación, información solicitada por una instancia superior, comparación con otras catedrales, etc. Son interesantes las deducciones sobre las formas arquitectónicas del conjunto catedralicio, dibujadas o no, pues por escasos que sean los datos y por poco fiables que parezcan sus representaciones, son en muchas ocasiones únicas o primerizas, tanto por haber desaparecido aquellas¹², o, al contrario, por ser su más temprana documentación planimétrica¹³; la primera conse-

10. Los dos que no lo están corresponden a una acotación (texto 15) y una suma (texto 11).

11. Las equivalencias son las siguientes, con la letra grande entre paréntesis: 5 (=6+7+8+9), 19 (=20), 21 (=26) y 25 (=24).

12. Coro de la capilla de San Francisco, torre de San Miguel, conjunto de edificios que se sitúan entre las puertas de San Cristóbal y del Nacimiento, puerta de la sacristía de la capilla de Scalas, añadidos en la fachada norte de la catedral gótica, ocupando los restos de la arquería sur del patio de los Naranjos, y puerta entre las capillas de San Hermenegildo y San José.

13. Pasillos bajo los presbiterios de las capillas de Santa Ana y San Hermenegildo, capilla y sacristía de la Antigua y sacristías Mayor y de los Cálices.

cuencia de este recuento es que podemos afinar algo más la fecha del dibujo dentro del entorno antes acotado (1618-1760):

A. *Terminus post quem*. Aparece ubicada en su lugar la pila del baptisterio, trasladada a él el día 27 de mayo de 1656¹⁴ desde el tramo que le precede por el lado de poniente. No sirve el dato de la reforma de la capilla de San Isidoro, en 1661¹⁵, pues el espacio en si ya existía y todo indica que su representación no cambió.

B. *Terminus ante quem*. Aún no estaba construido el pórtico meridional del coro, mirando hacia la capilla de la Antrigua, que estaba prácticamente concluido en febrero de 1732¹⁶.

Un dato externo que ayuda a reducir esta amplia horquilla de 76 años, es el hecho de que don Fernando de la Torre Farfán, el autor del libro que ilustró Arteaga, publicó lo siguiente en la página 17 del mismo: “Las medidas deste singular templo, computadas con la que se hallan en muchos escritores, que hizieron assumpto deste intento, padecen variedad. Y asi los maestros, que se convinieron a las presentes, rigieron estas por las antiguas, que guarda el Archivo, tomadas con particular diligencia el año mil y quinientos y treze, por el famoso architecto que entonces era maestro mayor de las obras desta Santa Iglesia con otros que entonces concurrieron por particular acaso a este examen, volviendo ahora a tantearlas de nuevo y computarlas con aquellas”; tenía razón don Fernando pues los datos métricos anteriores a él que han llegado a nosotros son escasos y levemente distintos¹⁷ y además no es fácil compararlos, pues faltan indicaciones precisas del origen y final de las cotas, aunque existe una cierta convergencia; por

14. Morales Padrón 1981:134.

15. Cruz Isidoro 1991:39.

16. Morales Martínez 1985:220.

17. Morgado (1587:97ss) y Caro (1634:52) mencionan que la longitud alcanza 427 y 420 pies respectivamente, la anchura 273 o 263, pero coinciden en la altura, 126 pies.

lo que concierne la “famoso arquitecto” de 1513 debe ser Alonso Rodríguez, cuya fama se basa, por desgracia, en la caída del cimborrio que había contribuido a cerrar, y cuyas medidas deben ser las que figuran en el único documento extenso que dictó¹⁸, fechado en el citado año¹⁹, donde aparecen unas cuantas, distintas de las que estamos analizando²⁰. Por lo tanto las cifras disponibles y comparables antes de la verificación que menciona el libro de 1671 eran, como mínimo, éstas:

	RODRÍGUEZ	MORGADO	CARO
Longitud total	410	427	420
Anchura total	280	273	263

18. Publicado íntegro en Fernández Casanova 1888:106ss.

19. Gestoso y Pérez 1892:59.

20. Menciona (Fernández Casanova 1888:12) las siguientes medidas en pies: tres perímetros de pilares (56^{1/4}, 81 y 121), anchos de las naves (60, 40 y 30), anchura total de 280 y longitud total de 410.

Lo más interesante del caso es que podemos comparar todas las medidas del libro de 1671, no sólo dos, con todas las del dibujo, según acredita esta tabla que, al compararla con la anterior, suscita varias dudas que no es el momento de resolver:

	TORRES	DIBUJO
Longitud total	379	379
Latitud total	217	217
Ancho nave central	59	59
Ancho naves colaterales	40	39 ^{1/2}
Altura arcos naves laterales	96	96
Altura de las capillas	49	49
Perímetro pilar normal	43	43
Perímetro pilar crucero	46	46
Perímetro de las pilastras	21 ^{1/2}	
Altura pilares hasta cimacio	72	62
Altura pilares entre arcos	34	34
Altura restante	38	38
Altura total	134 (sic)	134
Fondo de las capillas	37	37

El parecido es tan notable que sostengo que el croquis sirvió para redactar la parte indicada, como acredita el proceso de elaboración directa que muestran todos sus detalles, siendo improbable la posibilidad opuesta, sobre todo a la vista de varios datos: la errata de imprenta de 72 por 62, sin que cambie la suma, pues debiera ser 144, pero se imprimió 134 para igualar a la del texto 11 del dibujo, que a su vez es incorrecta, pero distinta; también son síntomas el redondeo de una de las medidas y la novedad de la medida de 21^{1/2}, que debiera ser la mitad de 46, extrapolación incorrecta y absurda a la vista de las pilastras. Por todo ello creo que la fecha del croquis queda entre el 27 de mayo de 1656 y el año 1671. Si esta hipótesis fuese correcta podríamos arriesgar otra sobre su autor, al considerar que las medidas que

aporta sólo pudo tomarlas alguien que reuniera dos cualidades, como son una cierta familiaridad con la arquitectura y la posibilidad de acceder al edificio con entera libertad²¹, circunstancias que concurrieron en cualquiera de los maestros mayores de aquellos quince años: Pedro Sánchez Falconete (1625-1664)²², Juan González Pacheco (1664-1667), Andrés Pérez de Ifar (1667-1669) o Esteban García (1669-1681). Creo que podemos descartar la autoría del primero de los maestros citados, pues su letra y su forma de dibujar²³ no se parecen a los del gráfico que estoy analizando; sus ayudantes y sucesores, Juan González Pacheco²⁴ y Andrés Pérez de Ifar²⁵, no gozaron de mucho predicamento ante el Cabildo y aunque pudieron realzar el dibujo no tenemos más elementos de juicio para adjudicárselo que su ejercicio profesional, mediatizado por la avanzada edad y enfermedades de ambos y el entorno cronológico, un tanto prematuro. El cuarto maestro mencionado, Esteban García²⁶, tiene a su favor su prestigio, aunque maltrecho a partir de 1680, pero sobre la cercanía cronológica a la publicación del libro.

También interesa resaltar que estas medidas se consideraron las oficiales del edificio durante siglos, mientras estuvo vigente el sistema castellano de medidas tradicionales, como acreditan los datos, plenamente coincidentes, que publicaron dos grandes historiadores posteriores: Diego Ortiz de Zúñiga (1636-1680) en 1677, al describir la primera terminación del edificio gótico en el año 1506²⁷ y Juan Agustín Ceán Bermúdez, cuando publicó la primera guía moderna de la catedral²⁸, en 1804.

21. Un paralelo exacto de este tipo de colaboración: Gestoso (1892:144s) publicó dos tablas de dimensiones que le facilitó el arquitecto de entonces, Fernández Casanova, autor, como antes indiqué, del plano que Gestoso publicó y que su autor jamás llegó a poner en imprenta.

22. Cruz Isidoro 1991:23 y 26.

23. Luna Fernández-Aramburu y Serrano Barberán 1986:193.

24. Cruz Isidoro 1997:103-107.

25. Cruz Isidoro 1997:109-111.

26. Cruz Isidoro 1997:113-122.

27. Ortiz de Zúñiga 1677:431.

28. Ceán Bermúdez 1804:24s.

El otro dibujo²⁹ es más tosco y exhibe menos rótulos, aunque tiene la ventaja de ir acompañado por otros gráficos, que representan la ciudad o partes de ella, y cuyos datos explícitos permiten establecer la fecha del conjunto con bastante precisión. Forma parte de un manuscrito encuadernado³⁰, que toca ocho temas distintos, el segundo de los cuales es denominado en el índice "2º. Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Conv^{tos} de Sev^a"; se trata de papeles, con filigranas muy distintas, a veces encolados para aumentar el tamaño del formato disponible y que, finalmente, recibieron una pestaña pegada en el lateral izquierdo para encuadernarlos; en la mayoría no hay nada escrito ni dibujado por el reverso. Forman un conjunto de dibujos y tablas que, sin preámbulo y sin ningún elemento explicativo diferenciado, desarrollan la siguiente serie, ordenada según la numeración actual del conjunto encuadernado:

(30). Bosquejo de un plano de la ciudad, sin escala, que abarca de forma irregular desde el Hospital del Amor de Dios por el norte, la calle Cantarranas por el sur, la Campana por el este y el final de la actual calle Alfonso XII por el oeste (Se reproduce en este artículo).

(31). Primera parte de una tabla de ocho columnas y cinco filas titulada "1./ Mapa de los edificios del termino Parrochial del Sagrario de la S. Ygla Patriarcal de Sevilla", que es la primera parte de una especie de cuadrante de todos los edificios religiosos de la ciudad y algunos otros de los que hoy llamaríamos civiles. Tiene cinco filas de otras tantas zonas. En la columna de la derecha figura con otra letra un dato fechado, y que parece un añadido: "Academia Real de las Buenas Letras fundada aº del 1751".

29. Biblioteca Capitular, Legajo 59-6-10 (antiguo 63-9-86), documento nº 2 "Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Conv^{to} de Sev^a".

30. El documento más antiguo trata de temas relacionados con Felipe II y el más moderno lleva la fecha de 1771; no percibo ningún nexo temático entre los ocho temas tratados y sólo el segundo tiene gráficos.

(32). El plano de la catedral que voy a presentar, cuyos letreros corresponden a la misma mano de los documentos 31, 33, 34 y 35.

(33). Segunda parte de la tabla de ocho columnas titulada “2./ Doze Parroq^s orientales de Sev^a”. Tiene doce filas de otras tantas zonas.

(34). Tercera parte de la tabla de ocho columnas titulada “3./ Doze Parroq^s occidentales de Sev^a”. Tiene ocho filas de otras tantas zonas. Figura un añadido con otra letra que dice “Otra [capilla] del S. Cristo de los Desamparados por el año 1796”.

(35). Cuarta y última parte de la tabla de ocho columnas titulada “4./ Prosiguen las” (sic). Al final figura la fecha de este conjunto de cuatro tablas: “Hen^o del 1744”. Tiene seis filas de otras tantas zonas y la suma total por columnas, que arroja el siguiente resultado: 27 parroquias y tres zonas extramuros, 30 conventos masculinos, 18 conventos femeninos, 15 hospitales, 24 edificios religiosos menores, 9 “casas reales” y 9 obras públicas y otros elementos.

(36). Dos bosquejos de las murallas que van desde los Reales Alcázares a la Torre del Oro. Están hechos a tinta, pero lleva numerosas líneas de grafito que parecen trazados previos, todo muy tosco (Se reproduce en este artículo).

(37). Diagrama topográfico de la ubicación de las parroquias y puertas de la muralla de la ciudad. En el reverso encontramos un primer y fallido intento de representar lo mismo.

(38). Un bosquejo de la planta de la ciudad, con otro similar por el reverso. Están hechos a tinta, pero lleva numerosas líneas de grafito que parecen trazados previos de partes complementarias, todo muy tosco.

El conjunto es, en cuanto a formatos y técnicas, y no digamos en lo que concierne a los papeles, un batiburrillo pues en tan escaso número de hojas hay un buen número de filigranas de fábricas distintas, pero se percibe la intención de obtener, con materiales diversos, unas especie de inventario general de edificios institucionales que, como era de esperar, muestran un claro predominio de los eclesiásticos y también una ordenación muy ligada esta funcionalidad omnipresente. Parece que la idea era obtener un dibujo general donde quedasen reflejadas los edificios de uso público de la ciudad.

El plano de la catedral, que aparentemente está colocado en su sitio, es decir, tras el cuadrante que corresponde a su propio territorio parroquial, fue realizado a tinta sobre un papel de 584 por 426 mm, plegado una vez para reducir altura y tres para reducir la anchura, hasta quedar con 166 por 292 mm; el papel, que en realidad son dos bifolios pegados, muestra dos parejas de filigranas, una pareja por pieza: una de ellas, la de la izquierda, es un blasón coronado cuyo único motivo es una cruz de Malta, bajo el que se lee "PASQUALE"; la del otro lado es también un escudo similar, que ostenta en vez de la cruz una banda inclinada con el lema "LIBERTAS", bajo el que se lee "POLLERA". Teniendo en cuenta la fecha que he propuesto hubiera sido raro encontrar estas filigranas, grandes y suntuosas, en el inventario de marcas de Briquet³¹, pero nada impide proponer que se trata de una producción italiana. Si aceptamos que la fecha más temprana para el conjunto es la de enero de 1744, pues ésta es la datación expresa del documento más explícito, extenso y completo, es decir, del subconjunto formado por las hojas 31, 33, 34 y 35, y que la más tardía es la de 1760, según establecí al principio, tenemos una etapa en la que no conozco ninguna iniciativa institucional, ni religiosa ni civil, que explique la necesidad de realizar la tarea de recopilación que se desprende del conjunto de datos que podemos extraer de los cuadros y gráficos que he relacionado, salvo que estemos ante documentos pre-

31. Briquet 1985: tomo 1; la marca 5576 es una cruz de Malta, de una fábrica napolitana.

paratorios, o iniciales, para dar respuesta de las propiedades eclesiásticas a la “Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos”, es decir, del Catastro de Ensenada (1749-1756).

Me apresuro a indicar que la parte de la Catedral propiamente dicha está calcada del dibujo de Arteaga publicado setenta y dos años antes, lo que reduce el valor de esta planta a lo que nos informa sobre los ámbitos periféricos del conjunto catedralicio, en los que coincide bastante bien con el croquis del siglo precedente, pues, aunque el dibujo es bastante peor, sus rótulos son más explícitos.

Esta pareja de dibujos, distanciados casi setenta años, tienen como interés principal el suministrar información de diversos detalles del edificio que los gráficos anteriores al siglo XIX evitaron; especialmente dan somera cuenta de la organización en planta del heterogéneo conjunto de construcciones de formato carente de monumentalidad, que empezaron a construir a mediados del siglo XV, y cuyo derribo se acometió a partir de los daños que sufrieron cuando el terremoto de Lisboa, de 1755; con estos esquemas, las descripciones literarias existentes³², la única vista que conocemos de su fachada³³ y los resultados de las excavaciones de sus restos³⁴, podríamos intentar su reconstrucción, tarea que dejaremos para una próxima ocasión. Por si a alguien le interesa examinar esta tarea ofrecemos ampliaciones de esta zona en los dos casos.

32. En realidad las descripciones más útiles están fechadas después del comienzo de las obras del Pabellón, pues éste, durante muchos años, fue sólo un muro que ocultaba detrás los heterogéneos edificios previos; así lo describen Cean Bermúdez (1804:189), González de León (1844: 341ss) y Gestoso y Pérez (1890:527).

33. Hernández Núñez 1993: 143.

34. Tabales Rodríguez y Jiménez Sancho 2002:287.

Bibliografía

- Bravo Bernal, A.M. [2002]. *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: tesis doctoral inédita.
- Briquet, C.M. 1985. *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier. Dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Nueva York : Hacker.
- Caro, R. 1634. *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento iuridico, o antigua Chancillería*. Sevilla: Andrés Grande.
- Ceán Bermúdez, J.A. 1804. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Viuda de Hidalgo y sobrino.
- Cruz Isidoro, F. 1991. *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Cruz Isidoro, F. 1997. *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad.
- Fernández Casanova, A. 1888. *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Evaristo Luque.
- Gestoso y Pérez, J. [1892] 1984. *Sevilla Monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticias de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan (tomo 2)*. Sevilla: Guadalquivir.
- González de León, F. [1844] 1973. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur.
- Hernández Núñez, J.C. 1993. "La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano". *Archivo Hispalense* (233). p.121-139.
- Jiménez Martín, A. 1999. "Oficio de mirones", *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Sevilla: FIDAS.
- Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I. 1997. *Cartografía de la mon-*

taña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla.
Sevilla: Cabildo Metropolitano.

Jiménez Martín, A. y Pinto Puerto, F. 2003. *Levantamiento y análisis de edificios. Tradición y futuro.* Sevilla: Universidad.

Luna Fernández-Aramburu, R. y Serrano Barberán, C. 1986. *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla (Siglos XVI-XX).* Sevilla: Diputación Provincial.

Morales Martínez, A. J. 1985. "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII". *La Catedral de Sevilla.* Sevilla: Editorial Guadalquivir.

Morales Padrón, F. (ed) 1981. *Memorias de Sevilla (1600-1678). Edición, introducción y notas por Francisco Morales Padrón.* Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

Morgado, A. 1587. *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos.* Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León.

Ortiz de Zúñiga, D. 1677. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalvzia que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246 [...] hasta el de 1671 [...].* Madrid: Imprenta Real.

Tabales Rodríguez, M.A. y Jiménez Sancho, A. 2002. "La Cilla de la Catedral y el sector meridional de la mezquita aljama de Sevilla". *Magna Hispalensis (I). La recuperación de la aljama almohade.* Sevilla: Cabildo Metropolitano. p. 229-296.

APÉNDICE

Primer dibujo. Transcripción de los textos del croquis de “Archivo de la Catedral de Sevilla. Legajos de la Diputación de Negocios, Diversos nº 68 documento 30”; actualmente es el plano número 527 de la sección gráfica del Archivo:

Reverso:

Texto 1. (A tinta, letra que, en opinión de Doña Isabel González Ferrín, es del canónigo Loaysa).

“Planta de la S. Iglesia mayor de Sevilla”.

Texto 2. (A lápiz, con letra de Don Pedro Rubio, canónigo archivero de la Catedral).

“1650?”.

Texto 3. (A lápiz, con letra de Don Pedro Rubio).

“Nº 30”.

Texto 4. (A tinta, signatura antigua)

“8-34”.

Anverso: (La numeración corresponde al croquis adjunto; “cancelado” indica la presencia de un trazo oblicuo que tacha el párrafo; todos los textos están escritos con tinta; la letra no se parece a la de Loaysa).

Texto 5. (letra menuda, cancelado).

“~ Los pilares tienen 62 p^s. de alto./

~ los cimazos hasta la p^r donde comiençan/ a moberse los arcos a 34 p^s.

~ desde allí hasta la clabe 38 p^{s/} q hazenelalto dela nabe de enmedio 134 p^s.

Las nabes colaterales tienen de alto 96 p^s.

el alto de las capillas 49 p^s.

hueco de estas capillas 37 p^s.”

Texto 6. (letra grande, cancelado, escrito sobre la sección de las capillas).

“alto de/ caPillas/ a 49 Pi”

Texto 7. (letra grande, cancelado, escrito sobre la sección de la nave colateral).

“lanabes Coraterales/ dealto 96 Pies”

Texto 8. (letra grande, cancelado, escrito sobre la sección, en dos fases sucesivas, cada una correspondiente a uno de los siguientes renglones).

“62 Pies

62 Pi 34 Pi 38 Pi”

Texto 9. (letra grande, cancelado, escrito sobre la sección).

“alto de la nabe maior/ tiene 134 Pies”.

Texto 10. (letra grande).

“Capilla/ de los Reyes”.

Texto 11. (letra menuda; el resultado correcto de la suma sería 139).

“62

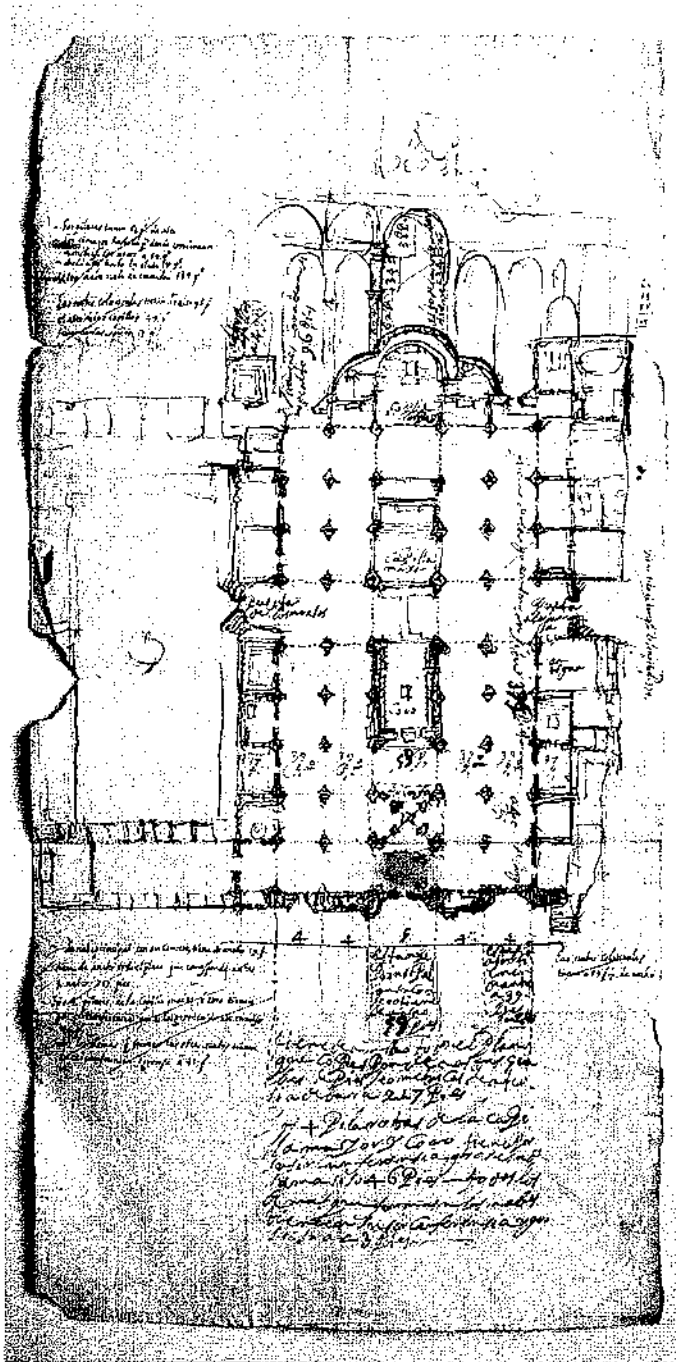


Fig. 1.- Imagen completa del croquis de "Archivo de la Catedral de Sevilla. Legajos de la Diputación de Negocios, Diversos nº 68 documento 30".

39

38

134

Texto 12. (letra grande).

“CaPilla/ mayor”.

Texto 13. (letra grande).

“Puerta/ de los nrajos”

Texto 14. (letra grande).

“Coro”.

Texto 15. (letra menuda; la medida del tramo central es una modificación, donde ponía quizás 58).

“32 39 39 59 P. 39 39 32”

Pi P,m° P,m° P,m° Pi m° P”

Texto 16. (letra grande; lectura muy dudosa, quizás refiriéndose al Monumento).

“Triunfo”

Texto 17. (letra grande).

“Puerta/ ala lon-/ ja”

Texto 18. (letra grande).

“an/ tigua”

Texto 19. (letra menuda, cancelado).

“Tiene todo el Templo de longitud 379”

Texto 20. (letra grande, cancelado; la medida original de 381 esta corregida insistentemente como 379; el texto “Pi” que va tras la medida de 40 está escrito debajo).

“Tiene de largo en su longitud 379 Pies a 40 (Pi) de largo”

Texto 21. (letra menuda, cancelado).

“-La nabe principal con su crucero, tiene de ancho 59. p^s.

- Tiene de ancho todo el plano que corresponde a estas

5 nabes 217 pies.

- Los 4 pilares de la Capilla maior, o coro tienen/ por circunferencia que es la grosesa de su maciso/ 46 p^s.

Todos los demas q forman las otras nabes tienen/ sucircunferencia i grosesa a 43 p^t.”

Texto 22. (letra grande; a modo de acotación del ancho de naves).

“4 4 5 4 4”

Texto 23. (letra grande; ubicado bajo el ancho de la nave central del letrero 22; la cifra 59 es corrección sobre 58).

“El la nabe/ PrinsiPal/ con su cru/ sero tiene/ de ancho/ 59 Piés”

Texto 24. (letra grande; ubicado bajo el ancho de la nave lateral de San Roque del letrero 22).

“estas cu/ atro ti/ enen/ deancho/ a 39/ Pies/ i medio”

Texto 25. (letra menuda; cancelado).

“Las nabes colaterales/ tienen a 39 p 1/2 de ancho”

Texto 26. (letra grande).

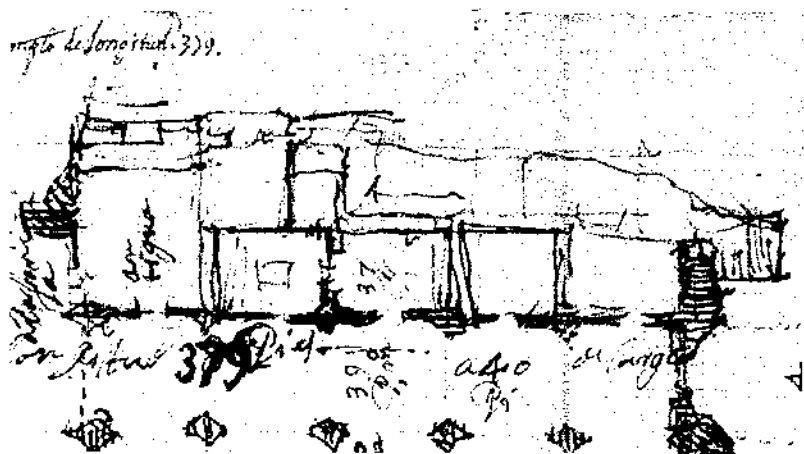


Fig. 2. Detalle de la zona entre las puertas de San Cristóbal y San Miguel de la imagen anterior.

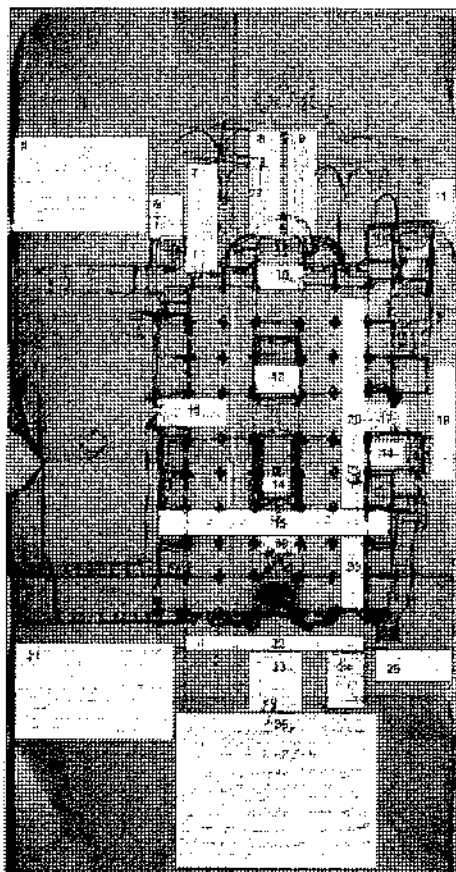


Fig. 3. Localización de los textos transcritos en la primera parte del Apéndice.

“Tiene de ancho todo el Plano/ que coResponde a estas 5 na/ bes de Pies Jeometricos de ater/ sia de barra 217 Pies.

Los 4 Pilarotes de la caPi/ lla mayor y coro tienen Por/ susircunferencia grosesa de/ sumasiso 46 Pies – todos los/ de mas que forman las nabes/ tienen en su sircunferencia ygro/ sesa a 32 pies”.

Segundo dibujo. Transcripción de los textos del croquis de “Biblioteca Capitular, Legajo 59-6-10 (antiguo 63-9-86), documento nº 2, titulado «Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Convtº de Sevilla»”:

Anverso (Todos están escritos con tinta y, aparentemente, son de la misma mano):

Texto 1. “Q^{to} ~~Esca~~ Libreria de ~~15~~ p 150 p^s de largo y 20 de ancho/ Yabajo Capillas q. oy son Oficinas de la Igra”

Texto 2. “Capilla/ dela/ Granada”

Texto 3. “Torre”

Texto 4. “Capilla/ Real”

Texto 5. “Sala de Cont/ nue”

Texto 6. “Scaleras”

Texto 7. “Cavildo/ Ecc^{co}”

Texto 8. “46/ 22/ 30”.

Texto 9. “Ante/ Cavil/ do”

Texto 10. “Patio”

Texto 11. “Sacristia/ Mº”

Texto 12. “Sacrist. de Calices”

Texto 13. “Tessoro”

Texto 14. “P. de/ Lonja”

Texto 15. “Antigua”

Texto 16. “Patio”

Texto 17. “Oficinas”.

Texto 18. “Archivo/ y lo vajo/ Dipu^t. Sect^a”

Texto 19. “Arriva archivo/ Sachristia/ avajo”.

Texto 20. “Los Arcos

declaro_____13 p.

Alto_____26

alNorte_____13

alOriente_____07

Nave del lag^{to}

Naves 26 p_ 20:

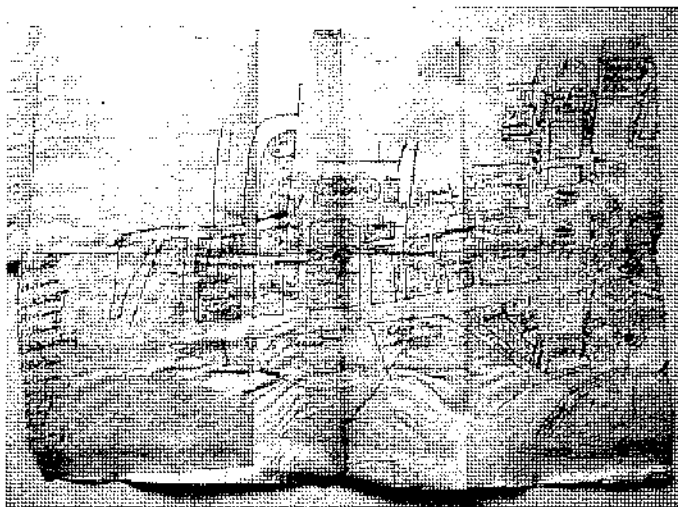


Fig. 4. Imagen completa de la hoja 30 de "Biblioteca Capitular, Legajo 59-6-10 (antiguo 63-9-86), documento nº 2, titulado «Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Convt^o de Sevi^a», que es un bosquejo que abarca desde el Hospital del Amor de Dios por el norte, la calle Cantarranas por el sur, la Campana por el este y el final de la actual calle Alfonso XII por el oeste.

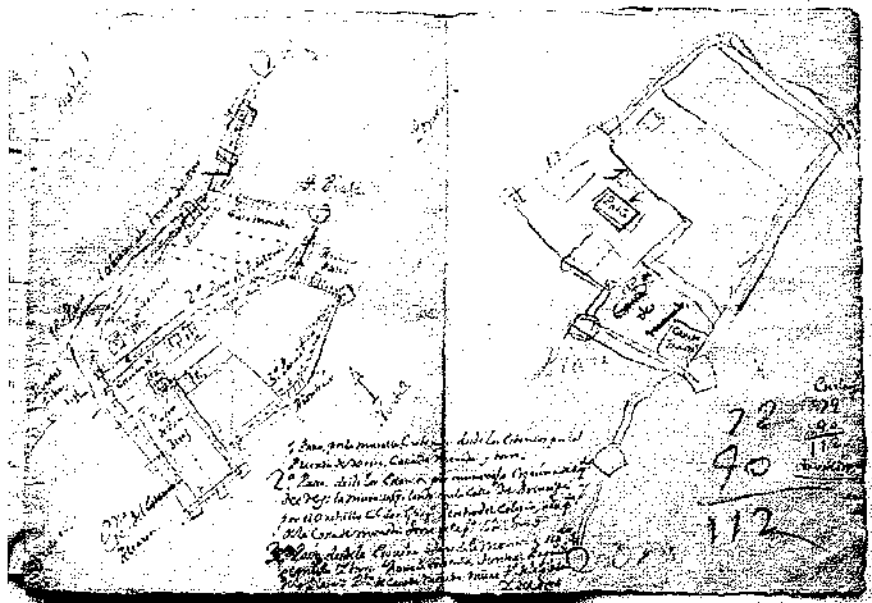


Fig. 5. Imagen completa de la hoja 36 de "Biblioteca Capitular, Legajo 59-6-10 (antiguo 63-9-86), documento nº 2, titulado «Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Convt^o de Sevi^a», que son dos bosquejos de los accesos a la Torre del Oro por los adarves de las murallas desde los Reales Alcázares.

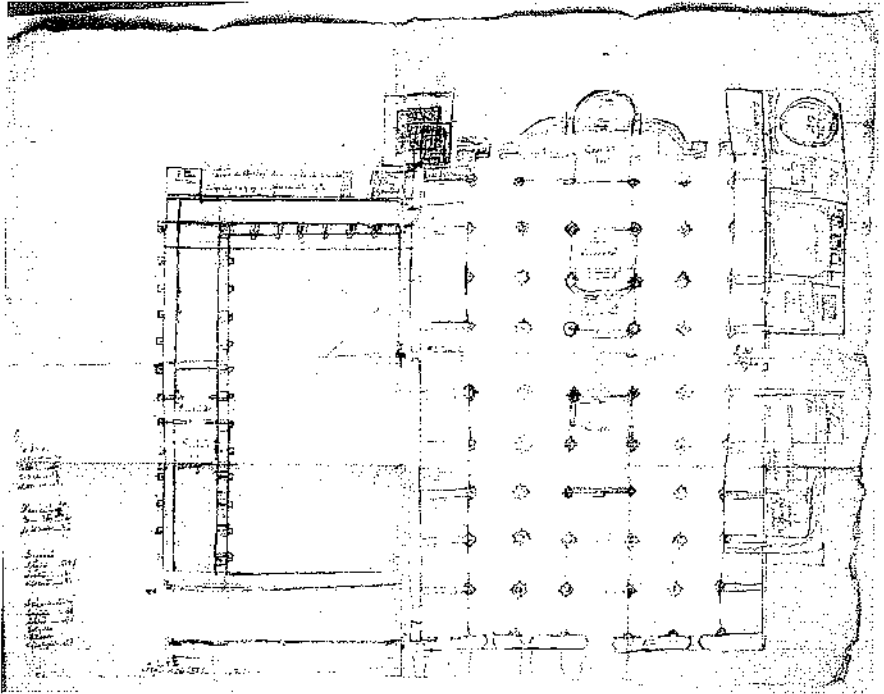


Fig. 6. Imagen completa del croquis de la hoja 32 de "Biblioteca Capitular, Legajo 59-6-10 (antiguo 63-9-86), documento nº 2, titulado «Planos de la Catedral Sagrario Parroquias y Convtº de Seviº».

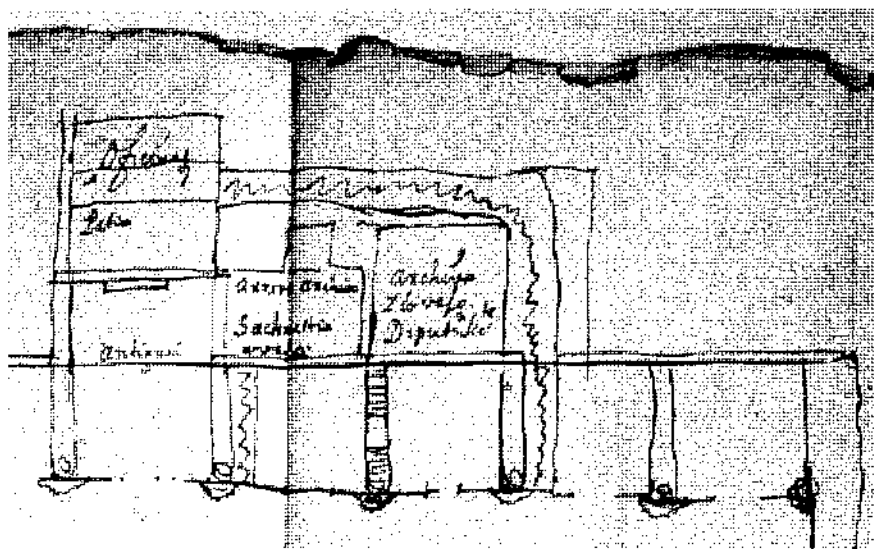


Fig. 7. Detalle de la zona entre las puertas de San Cristóbal y San Miguel de la imagen anterior.

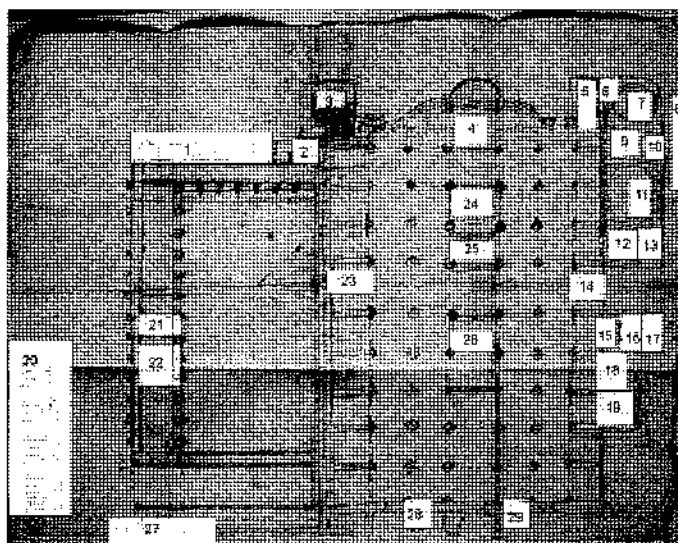


Fig. 8. Localización de los textos transcritos en la segunda parte del Apéndice.

La del Norte__ 36 Sagrario
Longitud 189 p^s
Latitud 090
al Cerrand^o 082

Sachristia del Sg^o
Longitud_____136
Latitud_____036
10 Capillas
3 Puertas
cada capilla___ 012”

Texto 21. “P. del Perdon”

Texto 22. “Sachristia/ ría/ del Sag^o”

Texto 23. “P. de Naranjos”

Texto 24. “Ante/ Sachristia”

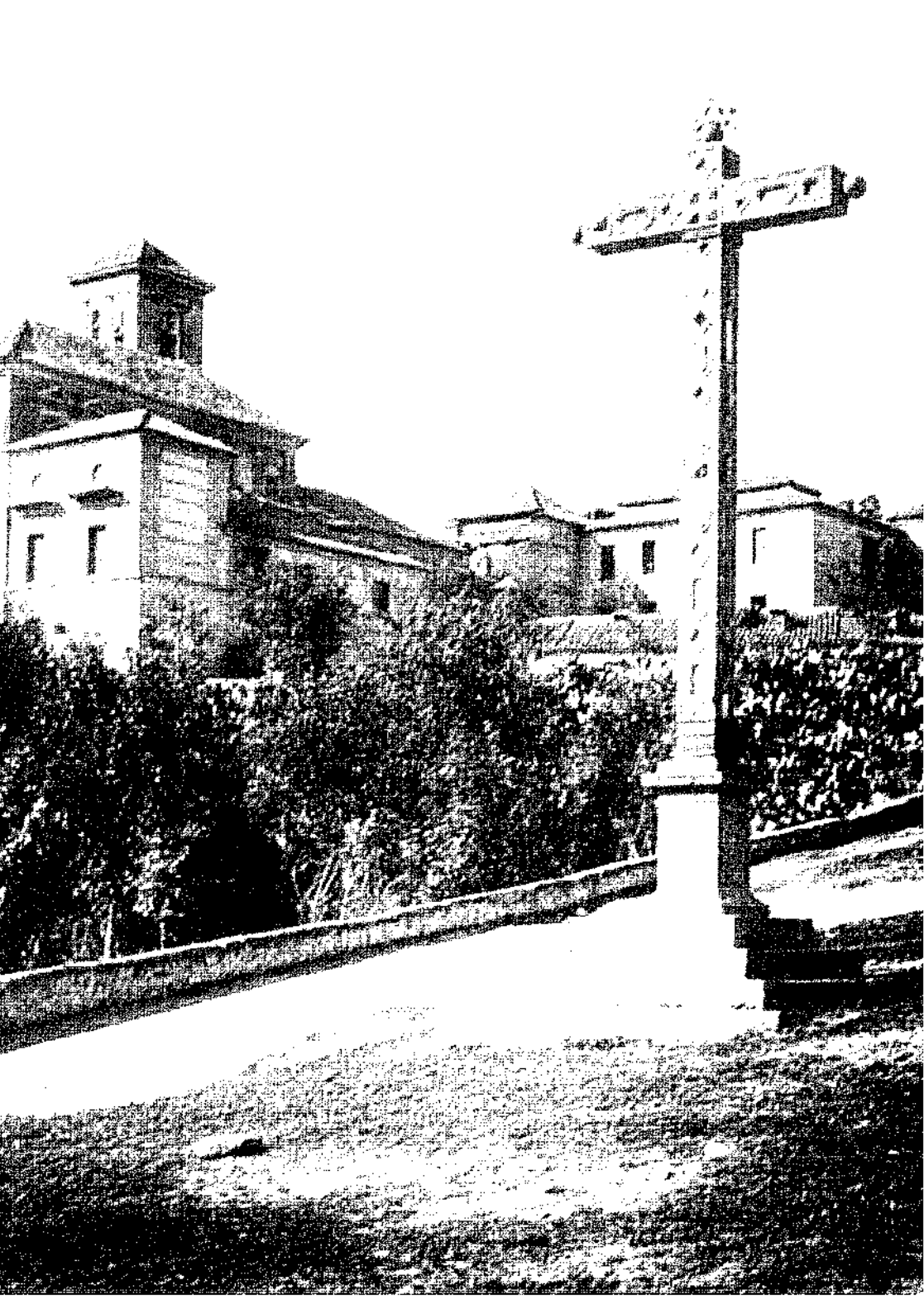
Texto 25. “Capilla may”

Texto 26. “Choro”

Texto 27. “Sg^o Long 189 Latitud 40 y altitud 82”

Texto 28. “S.L.” (por San Leandro)

Texto 29. “S.Y.” (por San Isidoro)



Las iniciales historiadas de los Libros de Coro de la Abadía del Sacromonte de Granada. Estudio artístico

Daniel José Carrasco de Jaime

Resumen

Hablamos de la pequeña ilustración que a través de la imagen representa el contenido de un texto. Pronto se convirtió en el reflejo del espíritu cultivado del hombre anejo a toda expresión artística y en la propia materialización de los ideales y los valores exegéticos de las culturas. De su estudio se desprende el apego de la degustación estética y la contemplación visual del arte. Unida al arte de la pintura, de la vidriera, y de la industria textil, recibe su motivación plástica con el reflujo de influencias iconográficas, compositivas y técnicas que se desarrollaron en momentos muy determinados de la historia.

Palabras clave

Granada; Sacromonte; Arte; Pintura; Miniarura; Siglo XVII.

Introducción

LA representatividad del complejo edificio sacromontano está más que demostrada por años que avalan la suficiencia investigadora de numerosos estudiosos. La magnitud de la empresa pretendida sólo tolera un bosquejo que permita adentrarnos en la significación coyuntural actual en la que se encuentra el estado de conservación de una parte de su patrimonio, pero que de la misma forma, satisfaga en respuesta de cómo fue el desarrollo de la abadía en un momento de sincretismo cultural y de integración ideológica y social.

No cabe aquí entrar en disquisiciones contradictorias sobre la génesis del proyecto constructivo; censuras añadidas a los libros plúmbeos; etc. Por el contrario, trataremos un capítulo no muy conocido hasta el

momento que anteriormente señalamos como parte integradora en la visión de la evolución y linealidad de las artes plásticas en Granada. Si bien sus corales no sirven para compendiar un trozo de la historia de las mismas, en especial de la pintura, estas se nos revelarán como herederas de una tradición artística que se había desarrollando siglos antes en Andalucía y, que había perdurado hasta el punto de concentrar en su programa iconográfico en general, y en sus unciales en particular, una basta tradición artística que durante mucho tiempo convirtió a la abadía en la institución no regular *par excellence* de todo el barroco granadino.

El desarrollo de las disciplinas científicas desde Galileo hasta Bacon y Descartes, alejó al arte de su papel de conocimiento de la realidad objetiva y de lo racional, desligándolo de la ciencia y aproximándolo a una cierta autonomía plástica que revitalizaba los presupuestos y recursos de épocas pasadas con una nueva mentalidad. La auténtica revolución de estos preámbulos barrocos, vendrá determinada por el surgimiento de una conciencia de superioridad por parte del maestro iluminador y del artista en general, que le lleva a saber de sus capacidades potenciales a partir de su técnica. De ahí que no se ate a trabajar sólo el arte de la ilustración de libros, sino que se une al de la pintura, quedando la primera como una ciencia auxiliar de apoyo, es decir, un condominio de su hermana mayor. Cuando trabaja la miniatura, logrará o no el reconocimiento de su obra y mayor o menor beneplácito social, pero como norma general, será de una forma suficiente ante un arte desfasado que ya no se trabajaba. Este sería el caso de Pedro de Ragis¹, o de Atanasio Bocanegra, en cuyos ejemplos miniaturísticos podríamos sin duda ver los presupuestos plásticos propios de la Escuela granadina del Seiscientos, pero no podemos afirmar que ambos destacasen como miniaturistas.

1. Contados casos podemos documentar en la actualidad, de ilustraciones realizadas en el obrador de Pedro de Ragis, donde quede constatada la participación exclusiva del maestro. Su concepto empresarial del taller, obliga a entenderlas dentro de una producción manufacturada siempre a cargo de los oficiales. Entre estos ejemplos excepcionales, llamativa resulta la carta ejecutoria de hidalguía de Don Lope Arévalo de Zuazo. Véase, Carrasco de Jaime 2005.

El concepto neoplatónico según el cual la Religión engrosaba como actividad pura de amor y la aportación humana al campo del arte, parece alejarse de los titubeos reformistas y de la profunda crisis generada en todos los sectores de la ciudad, dando pie al practicismo eclesial que dominó a todo el siglo XVII, incluso en lo moral y en lo psicológico. Por ende, los fines propagandísticos, ya no meramente catequistas o exegéticos, de la Iglesia de La Contrarreforma, en Granada llevó aparejada una hábil política de la que diplomáticamente se sirve para su reafirmación; donde la didáctica plástica puesta en conocimiento de un amplio público, ayudará a entrar en el clímax piadoso pretendido en pos de salvaguardar el dogma puesto en duda por los reformistas. Sin embargo, en el caso de nuestros corales, esta explicación no tiene sentido puesto que sus ilustraciones tienen un fin meramente vistoso y de contemplación estética, visualizadas sólo y exclusivamente por los canónigos de la abadía, mostrando un arte retardatario para los momentos barrocos en los que nos encontramos, incluso ajenos al incipiente naturalismo que la Escuela Andaluza hubo de asumir allá por principios de siglo.

La Contrarreforma necesitaba compromiso al servicio del dogma, no perfección o complejas reflexiones formales sólo aptas para eruditos. Quizá esta sea la explicación más coherente para la plástica a la que nos enfrentamos. Una sensibilidad procedente de conventos monacales que practicaba un arte ajeno a la evolución de la plástica del Seiscientos. Eso, salvo contados casos que veremos, es lo que nos encontraremos en los corales de la abadía sacromontana. Con el movilizar la pasión humana se pretende, a través del arte, seducir mediante la imaginación. Ahora lo verosímil y probable se hace importante, incluso más que lo objetivamente verdadero, ante las exigencias del culto. El juego de los sentidos, el artificio, la retórica, la complicación y el adorno, no tienen cabida por lo general en nuestro libros de coro salvo en aspectos muy determinados. Un concepto a medio camino entre la realidad y la ilusión. La necesidad de una popularidad fervorosa de la religión en una Granada llena de iglesias y conventos, en un

país en plena crisis, hace reflexionar sobre el sentido de la vida; se necesita de algo que acerque al fiel a lo superior mediante el efectismo dramático de lo visual. Este es el mensaje piadoso que se visualiza al contemplar las letras unciales de los corales que vamos a estudiar.

Por otro lado, la crisis de la razón a la que se enfrenta el hombre de la Granada del siglo XVII es un efecto nada desdeñable, por lo que la decadencia universitaria y la cultura de salón hacen que la escolástica caiga en declive. Como vemos, tampoco es el caso de nuestra Abadía que, ajena a toda esta razón, se muestra como un mundo aparte de la realidad social granadina de la época. Esta es una de las causas por la que lógicamente el aristotelismo se precipita al vacío y por lo que se buscan nuevos horizontes. En definitiva, la crisis de la sensibilidad como consecuencia de la pobreza española del siglo, se manifiesta como la ruptura del equilibrio emocional y una creciente necesidad de vivir apasionadamente. La pompa y voluptuosidad que acontece en ámbitos cortesanos y en toda Europa en general, no tiene sentido en España, menos en Andalucía, y ni que hablar dentro de los muros perimetrales del mundo abacial que esbozamos. En torno a ellos sí podemos encontrar la fabulosa tragicomedia propia del desaliento de nuestra ciudad y el pesimismo desbordante de una época que toca todo ante el desconcierto y la fugacidad de un mundo de apariencia que hace apología de exaltación religiosa, pero en cuyo interior, el resguardo de una férrea catolicidad y algún canto que otro, alivian el desaliento de todos.

Los libros corales de la abadía sacromontana configuran un punto de inflexión de primerísima categoría para revalorizar la realidad socio-religiosa e histórico-artística de la Contrarreforma. Hemos de pensar que la aparición de éstos se produjo a una temprana edad, ya que para los años de 1595 a 1597 en el que comienzan las primitivas obras y la instauración de capellanías encargadas de la guarda y del mantenimiento del servicio litúrgico, suponen la necesidad de libros de coro para garantizar el culto eclesial en los primeros años del primitivo asen-

tamiento, lo cual fue toda una realidad a partir del año de 1614, fecha en la que tenemos documentada la conclusión de la Iglesia ideada por Vico y la consecuente llegada del jesuita Sánchez para engrandecer la misma según las pretensiones de su mentor Castro.

Estado actual de los libros corales de la Abadía del Sacromonte

Sobre los libros corales encontraremos una apoyatura documental amplísima, pero lo cierto es que, aún a pesar de las referencias alusivas a fechas de encargo, restauraciones y nuevas adquisiciones, de maestros iluminadores, resultan pocos los apuntes y escasas las noticias que identifiquen detalladamente cada uno de ellos. No hay una precisión a la hora de justificar cuáles son los encargados, cuándo entran para uso litúrgico, cuáles son restaurados, no se especifica la procedencia exacta del maestro encargado, etc.

En la actualidad se encuentran en un pésimo estado de conservación² ya que la humedad infiere alteraciones graves en las tintas planas de las ilustraciones, por lo que los dorados se adhieren al anverso y los colores a la página siguiente. Este es el caso del libro 305, por citar³. Se sabe que dicho volumen fue realizado en Córdoba por el Padre Julianus Ferrer en 1663. Se custodian en la sala pequeña a la que se accede desde el coro-órgano en pequeños estantes de madera algo mejor dispuestos que los de la catedral. El legajo que pertenece al Libro de Cabildo de fecha, 3 de junio de 1814, es muy claro y conciso al respecto. Por este documento sabemos que el canónigo y doctor D. Manuel Barranco, el mismo que ordena la realización de múltiples corales, dispone “trasladar los libros de coro que por su cimbra al sacarlos y ponerlos dañan á dicho instrumento, por cuyo acomodo se acordó así mismo tomar un pedazo de la Capilla del Plan del Coro”, ya que se

-
2. Existe un trabajo no publicado todavía que hace un recorrido de los libros corales de la abadía a partir de análisis químicos, su estado de conservación, etc.
 3. Número otorgado en el último inventario realizado en 1970, justo cuando se decide inventariarlos a partir del trescientos. Éste ofrece información de su conservación, las pérdidas, acabado, material, etc.

guardaron en buhardillas que no los preservaban correctamente hasta el momento⁴. Incluso, más tarde se deduce que hubo una alteración posterior en el lugar de custodia de los mismos, ya que el legajo del Libro de Cabildo de 16 de mayo de 1853, dice: “Se autorizó al Señor abad para que se guarden los libros de coro en el local que parezca más conveniente, arreglando este negocio según su prudencia”.

Toda la información documental que se pueda registrar sobre la formación del coro y su fábrica se hayan recopilados en los libros de cuentas del cabildo. La noticia más lejana en el tiempo pertenece al 7 de septiembre de 1613, un año antes de terminarse la construcción de la Iglesia –como ya hemos apuntado–. Concretamente procede a notificar la necesidad de capital para cubrirlo y salvaguardarlo de la lluvia, por lo que es de suponer que los primitivos corales no se custodiaban allí todavía ante la imposibilidad de su refugio. Prosiguen a las noticias de su ampliación –24 de julio de 1619–, una posterior recomposición de todo el coro en agosto de 1628, la realización de un acceso exterior mediante la fábrica de una escalera y de una nueva cubierta para la misma –junio de 1707 y febrero de 1823–, etc.

Podemos afirmarnos en la teoría de que hubo libros corales que abastecían la necesidad del culto desde los primeros momentos de construcción del coro ya que el legajo correspondiente a 21 de agosto de 1610 del cabildo dice, y cito textualmente: “(...) cantaron en el choro de la dicha Iglesia por los canónigos della y ministros bísperas de todos los Sanctos y fueron las primeras que hubo en esta Iglesia y donde este día se an ydo y van continuando vísperas y misa (...) prima y (...) nona en el choro de los dicho canónigos”. Esta nos revela la cele-

4. Actas del Cabildo de 1 de septiembre de 1780 que notifica: “...que se sirva el punto en el mismo coro valiéndose de las taquillas que hai en él para la custodia de los libros del pun/to, y además fuesse necesaria costear alguna nueva para dicho fin lo haga el Señor Tesorero”. Hace referencia a muebles no conservados en la actualidad, pues los estantes de pino y el sistema de cerraje por medio de cadenas numeradas pertenece a la inventiva del actual canónigo archivero Don Vicente Redondo Toro.

bración de actos en un coro que todavía no estaba terminado, al mismo tiempo que revela la existencia de corales para la fecha. No menos importante, son las noticias referentes a la necesidad de un atril del que “avía necesidad (...)”⁵.

Estos dejaron de valer para usos litúrgicos ya hace mucho tiempo, concretamente cuando en 1913 el Papa Pío X concluyó la necesidad de la Reforma del Breviario Romano, por lo que el uso diario de los mismos quedó derivado por entero a meras reliquias y un testimonio más del prestigio que ostentó la institución.

Muchos de ellos han sido víctimas de los avatares del tiempo que le infligieron males de putrefacción, roturas por mal uso y disposición, manchas y decoloraciones, y asombrosas mutilaciones. Ciertamente, la realidad de los hechos es que ni siquiera han sido catalogados, aunque si inventariados en múltiples ocasiones⁶. Por lo general, no mantienen una uniformidad, ni en la forma ni en el estilo, ya bien sea compositivo o en el plano epigráfico, así como en el estilístico dentro del artístico que ahora se estudia por primera vez. Tampoco la encontraremos por tanto en lo que a calidades se refiere, de material utilizado —cuero repujado para tapas, y pergamino u hojas de papel vegetal según que caso—, como en ilustraciones, es decir, en iniciales historiadas, ya que las miniaturas-alfombra o a toda página brillan por su ausencia. Tan sólo encontraremos algunas escenas miniadas particulares o exentas. Como norma general, todos los libros que presentan la estrella de seis puntas como emblema de la institución fueron realizados explícitamente para la misma, salvo aquellos que aún representándola, sólo lo hacen en el interior y no en el cuero repujado de sus tapas, lo que

5. Libro de Cuentas del Cabildo, noticia de 9 de diciembre de 1610.

6. Sobre los inventarios encontramos en los libros del cabildo con fecha de 19 de octubre de 1610 la realización de uno de ellos hasta el 23 de noviembre de 1611. El último inventario tiene fecha de 1960, fue Don Jesús Roldán el encargado de inventariar los corales trasladándolos de la sala de custodia actual a otra, aunque luego como dijimos se volvieron a la guarda original.

demuestra que fueron realizados para la abadía pero no en Granada, sino en Málaga o en Córdoba –casos del 305 o 312 por citar–.

Esto no es un hecho banal, sino que revela el franco decaimiento que dicha práctica ostentaba de entre los maestros pintores y el gremio de artistas del momento. De hecho aparecen artistas sin nombre propio que desde Málaga y Córdoba se referencian en los Libros de Cabildo desde mediados del siglo XVII, que versaban todavía en el arte de la ilustración de libros y restauración de viejos corales; en concreto, hubo cinco conventos al menos que habían conservado la tradición del arte de la reencuadernación, reparación y de la manufactura de nuevos o viejos libros de coro: los mercedarios y dominicos de Córdoba, jerónimos y agustinos probablemente también, y los mercedarios de Granada.

De las indicaciones tomadas de los inventarios tampoco hemos sacado nada concluyente en lo referente a cuántos son los volúmenes de los que se dispone en la actualidad. El titulado como *Órgano y registros de los Libros de Coro* hace referencia a setenta y tres libros entre 1941 y enero de 1955; sin embargo, ya en 1960, Don Jesús Roldán afirma la existencia de noventa y uno, y sólo se hallaron noventa en el último de ellos realizado en 1970. Lo que sí parece claro es que cinco fueron una donación de un doctor ya colegiado que había estudiado en la abadía, ya que el Legajo de fecha del 9 de junio de 1856 así lo notifica: “5 libros de coro que el Señor García Pérez, residente en Lisboa, haciendo presente que en prueba del afecto que procesa (...), regala al Cabildo para (...), los que percibiré por conducto del señor Deán de Málaga”. Por el contrario, no especifica si fueron realizados en dicha capital andaluza, lo que parece muy probable, o si fueron enviados allí para que el Deán los remitiese a Granada. Nótese que de los volúmenes que tienen ilustraciones, tan sólo el libro 318 que se corresponde con el diecinueve según la numeración antigua, fue realizado en 1619 por un maestro iluminador llamado Pedro Marañón en Málaga, por lo que es muy posible que el Señor García Pérez no mandase rea-

lizar cinco corales nuevos, sino que hiciera una adquisición por compra para agradecer su estancia en Granada, y por ende, los comprase en Málaga y no en Lisboa, a donde se dirigía.

En 1875, con fecha de 21 de febrero, está documentada una nueva adquisición de dos libros corales procedentes del desaparecido convento de San Antonio de Papua de Granada, los cuales no llegaron solos, sino con otras tantas reliquias y tesoros artísticos⁷. De hecho la desaparición de aquella institución supuso una gran pérdida para la Historia del Arte en general y de la pintura en particular, pues el monumental retablo de la capilla mayor atribuido a Cano, fue desmantelado y perdido⁸.

Esto eleva la cifra de noventa y uno a noventa y tres. Lo cierto es que muchos tesoros artísticos de la provincia fueron custodiados dentro de los muros abadiciales en tiempos de la dominación francesa, por supuesto ante el temor al expolio por parte de muchas de las órdenes mendicantes confiando en la guarda de libros de coro y otros objetos de gran interés patrimonial en dicho establecimiento. Esto es lo que ocurrió con algunas de las joyas del Monasterio de San Jerónimo, que de entre sus libros de coro, cedió aquellos de mayor valor y que habían sido una donación directa desde el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial por orden directa y expresa de Felipe II que al parecer datan de entre 1564 a 1567. De hecho, en 1823 hay una orden expresa con fecha de 26 de septiembre que dice: "(...) la devolución de los libros de coro del Real Monasterio de San Jerónimo que de orden de su Ilustrísima en el tiempo de la dominación revolucionaria, y por la extinción de los monjes, fueron entrega/dos a este cavildo, y los que se mandaron devolver a los indicados jerónimos ya restablecidos por el

7. Este es el caso de la Cruz para procesionar en Vía Crucis que perteneció en vida a San Juan de Dios, hoy en la capilla-cueva de Santiago apóstol. En realidad, no fueron nuevas adquisiciones por compra al convento ya desaparecido, sino que fueron parte de una donación por la que percibió un pequeño donativo como ayuda tras el suceso.

8. Noticia aportada por el Canónigo Archivero Don Vicente Redondo Toro.

gobierno Real”. Tampoco hemos encontrado un kirial forrado de morado con clavazón de bronce que perteneció al Padre Ministro de San Antón, el cual utilizó en uno de los oficios en el coro de la Abadía. Es de suponer que también, al igual que otros muchos tesoros, fue devuelto tras el periplo revolucionario.

Sobre artífices, artesanos y maestros iluminadores ya hemos hecho alguna referencia, falta ahora apuntalar ideas. Lo cierto es que sobre los primitivos corales no encontraremos más que vanas y dudosas referencias documentales acerca de su existencia, pues la fortuna y el acontecer histórico hizo de aquellos una presencia vital para el momento de uso, aunque con cierta disparidad en cuanto a criterios de intervención como veremos sobre el supuesto patrimonio abacial; no obstante, lo cierto es que el coro de este establecimiento dispuso en origen de auténticas ejemplaridades por las que presumir, pero en la actualidad no hay ningún índice significativo que nos acerque a una valoración analítica, comprensiva y reflexiva del auténtico valor artístico que pudieron ostentar. Así por ejemplo, nos encontraremos noticias documentales como la dispuesta el cuatro de febrero de 1907, según la cual: “El tesorero del año anterior, presentó un inventario (...) que se tenga en cuenta la existencia de unas mil hojas de pergamino, pertenecientes hoy a cantorales inútiles, y que blanquea/dos convenientemente pueden servirán nuevos volúmenes”⁹.

Esta noticia no es nada desdeñable, pues estamos ante la tesitura de un momento no muy brillante para el asentamiento, y ante necesidad de nuevos corales y al alto precio que ofrecían los maestros pergamineros, una solución –quizá no la más acertada hoy– fue sin duda reutilizar los viejos corales. Estamos viendo cuál fue la fortuna de todos aquellos corales antiguos de los que dispuso el cabildo, inventariados como de inútiles, fueron blanqueados para la elaboración de nuevos libros de coro. Lo cierto es que al parecer, el tiempo apremiaba pues

9. Libro del Cabildo número 24, folio 116 r.

desde la última década del siglo XIX se vienen repitiendo informaciones que avalan la necesidad de nuevos corales¹⁰.

Aquellas ejemplaridades sin duda alguna estuvieron custodiadas en la abadía hasta no hace mucho, pero no sirvieron de modelo a seguir para ningún artista en particular que se sepa, primeramente por la privacidad celosa de su guarda en el trascoro, y porque los modelos plásticos que sugieren estaban más que superados. Debemos anotar que cronológicamente el más antiguo encontrado es el número 318, según el inventariado de Roldán que data de 1970; éste pertenece según numeración original al diecinueve, y, aunque su estado de conservación es deficiente, podemos observar multiplicidad de noticias aportadas. En su primera página, el folio 1 r., aparece firmado un contrato entre el cabildo y el P^o. Marañón fechado en noviembre de 1619. De este maestro sabemos que se trata de un escritor malagueño llamado Pedro Marañón porque se le hace referencia en posteriores documentos.

No tenemos noticias documentales de que Málaga fuera un gran centro de producción de libros miniados o que estuviera formado en la tradición de su manufactura, pero si es cierto que su catedral custodia un interesante y valioso corpus de libros de coro. Aún a falta de estudio, es de suponer que efectivamente —al igual que en Sevilla, Granada, Córdoba y Jaén—, también hubiera gozado del beneplácito de configurar en algún momento un establecimiento miniaturístico de primer orden con grandes posibilidades potenciales de ejemplos para cotejar y alumbrar más el camino del entendimiento de la plástica de nuestro renacimiento. Hemos por tanto de suponer que Pedro Marañón era un maestro, bien escritor o iluminador, o quizás ambas cosas —no se puede afirmar nada—, con cierta fortuna y fama crítica como para recibir un encargo desde el cabildo granadino. Lo que si tenemos claro, es que

10. Libro de Cabildo de Actas Capitulares, a partir del número treinta y dos, noticia documental de 1893.

dicho libro no se corresponde con ninguno de los citados malagueños que fueron remitidos por el Deán de su cabildo catedralicio por orden de García Pérez, lo que se corrobora por el hecho mismo del contrato directo que ata al maestro con la abadía.

La miniatura que se circunscribe en la uncial “D” en el folio 1 vº. del coral 318, se corresponde con la imagen de San Andrés (Fig 1). Constituye toda una ejemplaridad artística. A falta de un estudio de los corales catedralicios de dicha localidad, no podemos cotejar dicho



Fig. 1. Uncial “D” con San Andrés. Libro 318. Folio 1vº. Detalle. Posiblemente obra de Pedro Marañón, 1619.

ejemplo miniaturístico con la producción malagueña anterior y coetánea a la fecha de 1619 en la que documentamos éste, pero sería interesantísimo el realizar un estudio monográfico de aquellos.

Sin duda alguna estamos ante un maestro, en caso de ser Marañón el artífice, formado en la tradición plástica barroca del momento. La imagen devota no dista en esencia de la representación y de la presencia de los santos mártires propia de la época –por su vitalidad y pres-

teza física y humana, así como por la cercanía y ambientación eclesial—. Perfecta iconografía del santo mártir con sus atributos característicos, principalmente la Cruz en aspa, con un rostro avejentado pero tremendamente cercano y humano según los cánones contrarreformistas, lejos del idealismo clásico se nos presenta conmovedor y muy naturalista con un magnífico estudio de introspección psíquico del personaje representado, a medio camino entre la complacencia del cumplimiento del mensaje evangélico y exegético y la melancolía de una mirada que se pierde hacia el interior quedando el personaje ensimismado en una magnífica ambientación paisajística de brumas verdosas y azuladas. El perfecto modelado naturalista del rostro, contrasta con la resolución de un cuerpo amplio y basto, de formas monumentales dentro de la indefinición anatómica que sugiere el manto. No obstante, los pliegues del mismo y de la capa, no ocultan una factura bien acompasada, sin pliegues cortantes, sino cadenciosos y opulentos en los que se advierte un buen conocimiento de los efectos de luz y sombra propios del natural.

El idílico paisaje (Fig. 2) que no tiene nada de nórdico, aunque lejano, no parece corresponderse en puntos de vista ni líneas de horizonte tanto a un lado como al otro, pero resulta magnífico por la factura suelta y borrosa con la que está hecho. Quizá el nervio de una técnica acuarelada para su resolución, y algo más pastosa para la figura del santo, ejerce una poderosa atención sobre el rostro de San Andrés, pero lo que es cierto es que el nervio del maestro nos introduce en una factura pseudo-impresionista llena de vibrante emoción dentro de la armonía cromática de tonos calidos para los primeros términos y una gama de colores fríos que no desentona para nada, en los últimos. Una bahía deja entrever una arquitectura mientras los tonos amarillos emergen por el angosto paisaje de piedras en el ángulo superior derecho. No menos belleza presenta el ornamento floral con la que se ha configurado la uncial, decorada con roleos vegetales de tallos voluptuosos, puttis en disposiciones muy movidas, y en definitiva, todo un amplio abanico de elementos decorativos propios de un italianismo vivaz, pero



Fig. 2. Uncial "D" con San Andrés. Libro 318. Folio 1v°. Detalle. Posiblemente obra de Pedro Marañón, 1619.

que por la disposición de la escena que circunscribe podemos asceverar el perfecto dominio de una técnica nada retardataria y naturalista para la segunda década del siglo en la que se documenta la capital, asentadas ya plenamente las bases de una sensibilidad estética propia del primer barroco que parece recordar en momentos a Juan de las Roelas y su italianismo renovador.

Uno de los maestros que más prolija obra documentada tiene en nuestros corales es P. E. Julianus de Ferrer. Aún a pesar de su arte retardatario, pues hablamos de unciales miniadas realizadas pasado el umbral de la mitad de siglo, queda fuera de todo tipo de convencionalidad iconográfica que podamos imaginar. Nunca antes *La Venida del Espíritu Santo* había sido vista como la ideó el maestro.

Esta escena de la que nos ocuparemos enseguida, se circunscribe en una letra capital "S" perteneciente al folio 1 v°. del libro 305 según la nueva numeración, que conmemora la festividad de María de las Mercedes Redentora de Cautivos. Como apunta en el frontispicio de

su folio 1 r., se realizó en tiempos de Felipe IV y de Alejandro VII por orden del Dr. Don Josef de Escalante y el Dr. Don Christophoro de Vegaplete. Su escena oval embecida en la sinuosa curva no presenta ningún elemento que denote o demuestre el acercamiento a ninguna sensibilidad estética en especial, o por lo menos su estado de conservación no permite una adscripción estilística en particular, por lo que baste mención aquí por la significación iconográfica peculiar nada falta de inventiva como veremos. (Fig. 3).

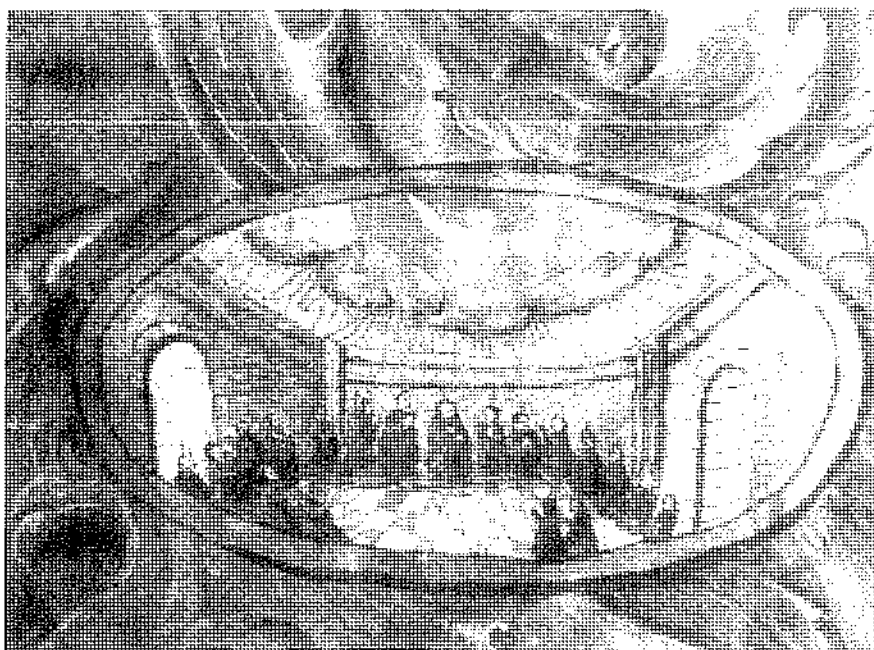


Fig. 3. Uncial "S" con la Venida del Espíritu Santo. Libro 305. Folio 1 v°. Detalle. P. F. Julianus de Ferrer.

Hemos de anotar que en dicho folio se dice que es obra de P. F. Julianus de Ferrer, realizado expresamente para la abadía como se muestra en el mismo con la presencia de estrechas con seis puntas desde Córdoba, concretamente en 1663. Del Padre Fray Julianus de Ferrer cabría entonces esperar algún tipo de apego artístico a la tradición miniaturística o plástica de la Córdoba de mitad de siglo, pero el cotejo con monografías especializadas de pintura cordobesa barroca, ni incluso renacentista, demuestran una afinidad clara, ni en tipos ni

modelos. Por el contrario se nos revela como un maestro pobre en cuanto a calidad ilustrativa por lo que su técnica, para el momento en el que nos encontramos, deja mucho que desear. Es de suponer que siendo religioso no hubiera recibido algún tipo de formación artística en escuela-taller, si bien el hecho mismo de que celebre la festividad anotada, pudiera ser un indicio de que se trató de uno de los hermanos mercedarios de Córdoba, que ya hemos anotado como uno de los conventos que celosamente guardaban para sí el arte de la manufactura de corales durante el siglo XVII, al igual que los dominicos, jerónimos y agustinos. Además nos encontraremos no uno, sino hasta cinco libros de coro firmados por este mismo Julianus Ferrer.

Hipotéticamente, sin tradición ni formación artística, podría tratarse de un imitador o copista que saciaba su degustación plástica y curiosidad con la realización de miniaturas a nivel interno del convento, en lo que se habría especializado y tomado algo de renombre de entre los hermanos del cabildo. Para 1663 Córdoba custodiaba en su catedral ejemplos magníficos de miniaturas del renacimiento de grandes maestros, de grandes individualidades que pudiera haber visto el maestro, sin contar con la multiplicidad de retablos y pinturas que sus iglesias poseían, por lo que tradicionalmente supuso un centro álgido en el desarrollo de las artes plásticas.

La Venida del Espíritu Santo es de una ingenuidad que daña los sentidos. No encontraremos la definición en tipos ni en modelos iconográficos, sí en cambio, una resolución pobre de perspectiva cromática muy confusa que no permite diferenciar a ninguno de los diecinueve representados de entre la multitud en una ambientación arquitectónica de interior equívoca en desarrollo estructural y en el sencillo y factible oblicuo ascendente de la celosía que alterna bicromía blanca y roja. Una solución retardataria que al modo de Della Francesca había sido superada ya hacía mucho tiempo atrás, pero que en su delimitación perimetral hace que nos ángulos no converjan en las líneas de fuga de la modesta perspectiva caballera. Dicha falta deriva en conclusiones

que nos dicen que dicho maestro iluminador, aún a pesar de haber realizado desde Córdoba cinco corales, se nos revela como un artista pobrísimo, por lo que su ingenuidad le lleva a buscar soluciones poco naturalistas como la representación del Espíritu en forma de paloma blanca que emana no en diagonal u oblicuo sino frontalmente de un óculo central que choca con nuestros sentidos percibiendo lo que hubiera de ser un rompimiento celeste de tonos armónicos amarillos y naranjas, pero no. Nos encontramos con un ave supervalorada en representación de perspectiva jerárquica a modo de un tímpano románico de hasta tres o cuatro cuerpos humanos en dimensión, donde el balcón celestial del que emana, mantiene una pobre definición pues los colores no vibran armónicamente sino que chocan unos con otros estableciendo muy bien la frontera física entre colores.

Quizá esta mala ejecución técnico-formal se deba a una aplicación demasiado acuarelada de la pigmentación o a la mala preparación del pergamino —resulta incluso demasiado grueso, por lo que el volumen pesa más de lo habitual, cuando lo normal es que pesen una media de entre 20 ó 24 kilogramos hasta los 30 el que más. Esto podría explicarse si se tratase de uno de los libros blanqueados y repintados posteriormente, tras un aderezo y una más que mala preparación del pergamino. No obstante, esto no puedo demostrarlo sin los medios técnicos necesarios—, pero a nuestro parecer, el maestro trata de asimilar un concepto plástico tendente a lo pictórico, pero la factura que imprime no ha permitido el arrastre matérico debido al exceso de medio acuoso, por lo que la pigmentación resbala por la superficie del pergamino creando borrones informes de mezcla de colores no definitivos. De ahí la idea de que fuera un imitador o copista no formado en la tradición de un taller-escuela, donde lo principal es aprender a preparar imprimaturas, la forma de componer y mezclar pigmentos para crear colores, etc. Pretendiendo un pictoricismo, se queda en el camino de la voluntad ya que dicha técnica hubiera servido buenamente para a sus propósitos en un lienzo con óleo, pero configurar volúmenes mediante arrastres matéricos con abundancia de agua no permite que el pergamino perciba bien dicha técnica.

En cambio, la letra uncial “R” con la escena de Cristo Resucitado del Libro 301 según nueva numeración –podría corresponderse con el 8ª antiguo– de su folio 18 vº., aún a pesar de su franco estado de conservación en deterioro, está documentado en 1659, es decir, fechado antes del ejemplo visto de Julianus de Ferrer. Asimismo, también fue realizado en Córdoba, lo cual no impide que sea toda una ejemplaridad y una obra que con mayor o menor fortuna, este bien ejecutada técnica y formalmente. En concreto estamos ante uno o dos maestros que responden a las iniciales de F. D. y Q. F., y como digo su italianismo idílico y su perfección dista mucho del anterior ejemplo.

Cristo en pie sobre el sepulcro cubierto por el sudario se nos presenta en majestad, sin heridas y con la mano derecha levantada. “Era ya después de la media noche, á la hora del alba (...). Pues así aquella ánima gloriosa después que envistió en aquel sancto cuerpo y entró en él, todas sus tinieblas convirtió en luz, y todas sus fealdades en hermosura (...). Desta manera resucita el Señor del sepulcro, todo ya perfectamente glorioso, como primogénito de los muertos y figura de nuestra resurrección”¹¹.

Nos hallamos ante una de las miniaturas más bellas de toda la pléyade de ilustraciones que componen los corales sacromontanos. En realidad no se trata de una miniatura en sí, sino de una letra uncial “R” peculiar, pues la escena no se circunscribe a la letra, sino que esta parece superpuesta. Podemos comprender varias cosas de la tradición en el arte de la ilustración de la Andalucía barroca (Fig. 4). El hecho mismo de que la documentemos en Córdoba antes del 1663 –fecha en la que Julianus Ferrer compuso el coral 305–, demuestra que aquella localidad era prolija en la manufactura de libros de coro; y también, que dada la calidad de esta ilustración, este u estos maestros si parecen más en tono con la evolución de las artes visuales en la región y el entorno

11. Pradillo 1995: 198 - 199.



Fig. 4. Uncial "R" con Cristo resucitado saliendo de su sepulcro. Libro 301. Folio 18 v°.

más próximo, de lo que se deriva toda una amalgama de recursos propios y distintivos del arte de los corales catedralicios no sólo cordobeses, sino sevillanos, jienenses y granadinos.

La ambientación lumínica de la composición hace pensar en un buen conocedor de la técnica murillista y en una gran capacidad para asimilar los tonos armónicos amarillos propios de la tradición veronesa, así como una amplia gama cromática de tonos suaves en perfec-

to equilibrio a través de una aplicación nada estridente, sino tenue en la modulación atmosférica y sugerente y bien acompasada en perfiles. La pintura extendida y efectista resta dramatismo a la escena, por lo que la diafanidad de un paisaje abierto a la naturaleza, permite un amplio recorrido lumínico a la manera veronesina acentuando el colorismo vivaz aplicado a través de la yuxtaposición de placas pastosas. El lejano horizonte y la técnica de penumbra azulada en coalición con el enjuto y diminuto modelado del rostro, nos trasporta a tipos propios de la Escuela Umbra, que buenamente podría significarse como una rémora cuatrocentista.

La perfecta sincronía de paisaje, un buen estudio del natural, la cadencia rítmica del cuerpo de perfiles no definitorios, es decir, de trazo no firme, la sensualidad sugerida por paños bien cadenciosos, cayendo con soltura en un acoplamiento voluptuoso en la anatomía, da presteza y vivacidad al modelo, gracia divina y en definitiva, corporeidad. Todo apoyado por el equilibrio sugerente de tonos cálidos que aseveran la superación de lo italiano y la configuración de un estilo propio y a la reforma del gusto estético de principios de siglo.

Por el contrario la uncial "P" que nos encontramos en el folio 1 vº. del libro 324, que se identifica con el coral destinado a celebrar la Misa y el Introito dedicado a San Jacobo Apóstol, propone de entrada como curiosidad el no figurar iconográficamente el tipo apostólico, sino de peregrino, matamoros, etc.

Dicho coral, realizado íntegramente para la abadía, no ha sido posible documentarlo como obra de ningún artista en especial, ni siquiera podemos apreciar un dato cronológico de entre sus páginas. Sólo podríamos aventurar hipótesis acerca del mismo. Lo cierto es que hay una disparidad enorme en el proceso de inventariado seguido por Jesús Roldán, pues el coral número 318, es decir, el malagueño de Pedro Maraión está compuesto en 1619 y según la numeración antigua se corresponde con el diecinueve; de la misma forma, tuvimos la oportu-

nidad de estudiar uno que pertenecía a Julianus de Ferrer datado en 1663, correspondiente al volumen 305, y de 1659 era el libro de coro 301 perteneciente al volumen 8A según el antiguo inventariado. Nos hallamos posiblemente ante una tesitura incierta. Ante la imposibilidad de saber cuál era el verdadero asiento del coral 305, es decir, el realizado en Córdoba por Julianus de Ferrer, debemos pensar que por su estética retardataria, el 324 que analizaremos en breve también es posterior a 1663 año en el que se documenta aquel, porque lo cierto es que otro coral realizado por el mismo cordobés que no tiene ninguna trascendencia para nuestro estudio al carecer de unciales miniadas, como es el 302, se corresponde con el asiento número cuatro del antiguo inventario, por lo que presumiblemente, estaría realizado no antes de 1659 y no mucho más tarde de 1662. De esta forma casi con total seguridad podemos afirmarnos en la hipótesis de que aún en ausencia de fecha, este coral 324 o veinticinco, según se mire, debe ser cuanto menos, de entre 1664 en adelante.

El único problema reside en haber dividido el coral 301 en dos volúmenes diferentes nuevamente aderezados y compuestos en el siglo XVII; estamos seguros que el susodicho no se correspondió en origen con la numeración del asiento 8, y que en la actualidad, ocupa el 8A y 8B; pues si el asiento tres y cuatro son separatas de Julianus antes de 1663 y conforman el libro 302, estas otras de 1659 tendrían una numeración no superior al dos. Lo cual es lógico si tenemos en cuenta que los asientos que estableció Jesús Roldán en torno a 1970 comienzan en el trescientos, sólo el trescientos estaría cronológicamente antes que el coral documentado en 1659.

Toda esta teoría desarrollada para encontrar una posible datación del veinticinco, se cae por su propio peso al encontrarnos que el volumen más antiguo encontrado, es decir, el de Pedro Marañón, realizado en 1619 en Málaga expresamente para la abadía, es ciertamente el asiento número diecinueve. Lo lógico cuanto menos, es que fuera el asiento uno según numeración antigua que se correspondería con el



Fig. 5. Uncial "P" con Santiago peregrino. Libro 324, Folio 1v°. Anónimo.

300 en el inventario del canónigo Jesús Roldán. De ahí la imposibilidad de ofrecer un dato coherente que nos acerque a la realidad del coral veinticinco ó 324 (Fig. 5).

Por supuesto, lo verdaderamente raro es que las miniaturas de Julianus participen de un concepto de la plástica tan desfasado para el momento en el que las ubicamos, pues viendo las de Marañón, realizadas cronológicamente más de cuatro décadas antes, lo lógico sería que ubiquemos estas que ahora estudiamos por momentos mucho más tardíos que las del cordobés.

Curiosamente, este coral destinado a San Jacobo Apóstol, no muestra al santo como tal. Sí, en cambio, como peregrino como demuestran los atributos que porta. Lo cierto es que el influjo y la fuerza de la devoción por los restos martiriales desde el siglo XIII, había empujado

al creyente a peregrinar a Santiago, hecho este que se vio reforzado con la presencia de Hugo y de los cluniacenses franceses en España; de ahí que el santo se le representase por tradición como un peregrino. Siempre calzado tocado con sombrero de ala ancha guarnecido con conchas o veneras jacobeanas como atributo peculiar, adornando incluso fachadas –Casa de las Conchas, en Salamanca–, apoyado en un bordón con el habitual paje del peregrino: el zurrón y la cantimplora. Normalmente en pie, aunque en ocasiones sedente en actitud de reposo; en definitiva un tipo peculiar que tubo mucha fortuna.

Este santo universal y nacional de España, fue considerado el patrón de los peregrinos y de los caballeros, los cuales constituían congregaciones sociales muy numerosas, y a él acudían los agonizantes; fue protector de farmacéuticos y fruticultores, droguistas y sombreros, y aunque su culto fue minusvalorado notablemente tras el auge devocional que ostentó en los siglos XIV y XV, en su tipo de Santiago Matamoros, como veremos luego, lo cierto es que para la fecha en la que nos encontramos, momentos contrarreformistas, la preeminencia otorgada a otros santos mártires desbancó a Santiago como el revulsivo que significó en antaño y la imagen por la que luchaba cualquier artista que se precie para engrandecer su producción como el santo grande de España.

La leyenda habla de la traslación del resto martirial desde Joppe en Palestina hasta Santiago de Compostela, en un sarcófago de mármol blanco flotante, que tras cruzar las Columnas de Hércules, llegó a costas gallegas remolcado por toros salvajes que pretendían destruirlo según las órdenes de la reina Lupa. Animales que fueron sometidos a voluntad de la Cruz y domesticados lo portaron al interior del palacio de dicha reina, la cual milagrosamente, se convirtió al Cristianismo y su palacio en monasterio al cual peregrinarían en el futuro las generaciones venideras.

Hay un fuerte contraste cromático entre la gama de colores utilizada para las ropas, tanto la túnica de tonos grisáceos y el rojo del manto,



Fig. 6. Detalle inferior de escena de los caldos a manos de Santiago Matamoros inserta en uncial "N" del libro coral 324, folio 12 vº. Anónimo.

que ya de por sí supone un fuerte impacto visual, y el pan de oro utilizado en el fondo. Más cuando avistamos la candidez del rostro de Santiago peregrino en torno al cual se circunscribe la factura más suelta y nerviosa del artista, cuyo naturalismo en el volado del vello denota una paso firme en la superación de lo hermético y firme de un trazo característico de momentos pasados. Es precisamente la limitación cromática la que en puntos determinados hace del modelado una franca superposición de la mancha roja, hay una frontera física que determina un perfilado estridente, pero tanto la disposición como la luminosidad, así como el verismo de rostro y manos, nos hablan de un artista notable y cualificado técnicamente. La misma valoración de los paños y sus pliegues, esa cadencia y delicada elegancia con la que cae en oblicuo el manto desde el hombro hasta arremolinarse en torno al costado izquierdo, permite al artista mostrarnos todo un elenco de posibilidades en la que mostrar la fortuna de una técnica dominada a

la perfección. Incluso la incisión de los efectos de luz-sombra, parecen perfectamente estudiados, pues la voluptuosidad de los mismos, permiten valoraciones como en el interior de la manga del brazo derecho que porta el bordón.

Esto nos conduce a aseverar que nos hayamos ante un maestro iluminador cuyo arte responde a una caracterología común al momento en el que nos encontramos, un buen asimilador de las formas más vanguardistas del momento barroco de Andalucía, teniendo bien presente que aquel modelo canesco recogiendo el manto con uno de los brazos y cerrando en oblicuo la figura con el mismo hacia abajo, había tenido gran fortuna dentro de las artes plásticas, y que por ende no se aleja aquí de la realidad figurativa del momento.

Todo este amplio abanico de posibilidades lo muestra el artista unos pergaminos más adelante, en la escena de Santiago Matamoros, uncial N del libro coral 324, folio 12 vº, en cuya parte inferior nos encontramos las verdaderas calidades que era capaz de desarrollar. Hemos de tener en cuenta que el espacio en el que se desarrollan dichas capitales, no supera en la mayoría de los casos los 14 centímetros, y en particular esta escena que muestra con toda profusión de detalles a los caídos, no más de cuatro y medio (Fig. 6). La excepcionalidad de las valoraciones naturalistas, tanto en disposición de escena como en la captación de la teatralidad sugerida, ofrecen más que un bello ejemplo miniaturístico, sino toda una ejemplaridad de entre los comunes que encontraremos en el Sacromonte granadino.

A la captación verista de la escena anterior —observar el detalle en primer término del brazo derecho de uno de los moros, ese perfecto estudio del natural, o el rostro degollado del personaje inmediatamente posterior, o el mismo rostro de un personaje que buenamente pudiera ser cualquier andaluz de la época, así como la aseveración de lo que podría definir perfectamente, el tipo iconográfico de un musulmán del momento con el rostro de nariz aguileña, barbado y tez morena— puede sumar-



Foto 7. Detalle superior de Santiago Matamoros inserta en uncial "N" del libro coral 324, folio 12 vº. Anónimo.

se al dinamismo de la escena de Santiago a caballo, la captación del movimiento que plantea el cabello volado y las crines movidas del animal, aún a pesar de la convencionalidad propia de una escena superexplotada. Una magnífica armonía cromática de tonos cálidos y fríos que ahora sí que no resultan chocantes, cuanto menos muestran una técnica en el empaste correcta y un perfecto dominio de las posibilidades que ofrece el conocimiento de la perspectiva cromática que le permite acentuar detalles que no pasan desapercibidos al que las contempla (Fig. 7).

Lo cierto es que no podemos afirmar que se trate de uno de los grandes maestros de la Andalucía barroca, pero de lo que no cabe duda, es que su concepto del arte y su forma de transmitirlo es totalmente pictórico. Pensamos en un artista conocedor del manierismo hispano anterior, por la potencia de sus figuras tensas, y por el dinamismo de sus escorzos y las disposiciones contrastadas. Algunos de los modelos, a parte de la convencionalidad propia de la imagen, sí responden a arquetipos propios o cercanos a Ribalta, pero con la suficien-

te autonomía como para distinguir una inventiva propia en el concepto del naturalismo barroco de mitad de siglo, con rasgos que acusan una sugestión de tipos andaluces, de cabeza grande y rostros intensos.

Curiosamente, integrada en este coral que celebra las festividades que van desde la Misa al introito de San Jacobo apóstol, encontramos una miniatura exenta. No se trata de una miniatura-alfombra, pues su dimensión no pasa de los 17 x 6,5 cm. No obstante, por su capitalidad y relevancia, así como por la belleza de la misma tanto técnica como formalmente, hacen de esta una obra ejemplar.

Podríamos pensar que por su excepcionalidad, La Transfiguración es ajena a la misma mano que venimos señalando como de un artista de fama y renombre, pero lo cierto es que el orlado decorativo en el que se circunscriben las dos unciales y esta miniatura, presentan más que afinidades, es decir, son idénticos roleos vegetales todos, lo cual demuestra que fueron hechos por la misma persona. Además, el constante uso del pan de oro en los fondos, sugiere una particularidad de la que gustaba el maestro (Fig. 8).

La viveza del cromatismo que desarrolla en la miniatura así como una tendencia natural a deformar los colores matizándolos y dando nuevas valoraciones sobre los mismos a través del constante juego de recursos de luz-sobra, revelan una degustación estética propia de andalucía. El blando modelado y la forma de atemperar el color nos lo acerca mucho a la huella de la sucesión de Cano denotado por la estilización de las figuras, la elegancia idílica de los modelos fuera de todo tipo de estridencia asumiendo un naturalismo elegante en disposiciones y movimientos no violentos y un perfecto contraste lumínico de tipo cenital oblicuo que lo irradia todo y acentúa detalles muy determinados. De ser la misma mano, parece que el artista habría sufrido en su arte un punto de inflexión que cambió el rumbo de su concepto de la plástica, quizá visualizando la obra de Cano o de sus seguidores, así como asumiendo el magisterio de un artista de mucha calidad.

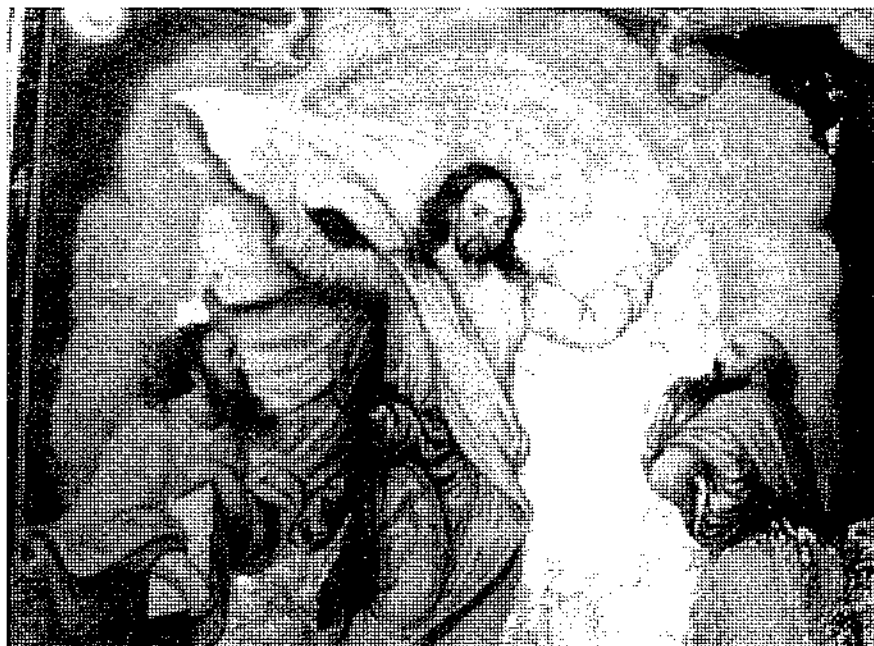


Fig. 8. Detalle superior de la miniatura de la Transfiguración. Libro 324. Folio 55v^o. Anónimo.

Son mínimos detalles que pasan desapercibidos pero la incisión en el más pequeño de los detalles como las miradas dirigidas que, acompañadas de fugaces haces lumínicos, conectan con los rostros de los evangelistas que en vibrantes diagonales emergen de la penumbra, hace que todos los referentes queden perfectamente atados. Las miradas dirigidas por toques de pincel y la luz convergiendo hacia el acto milagroso. Se respira espiritualidad por los cuatro costados, y el éxtasis de los evangelistas (Fig. 9), es patente por el naturalismo de los rostros y la volutuosidad de mantos y pliegues tremendamente volados. La finalidad última de conseguir una plasticidad total que deriva en un movimiento hecho acto, no una potencia, como una reflexión del instante que sugiere la inestabilidad del milagro de La Transfiguración a través del estudio de las actitudes y aptitudes de los presentes, convierte a la escena y a la mente en una obra capital de entre los ejemplos miniaturísticos de la abadía.



Fig. 9. Detalle inferior de la Miniatura de la Transfiguración. Libro 324. Folio 55vº. Anónimo.

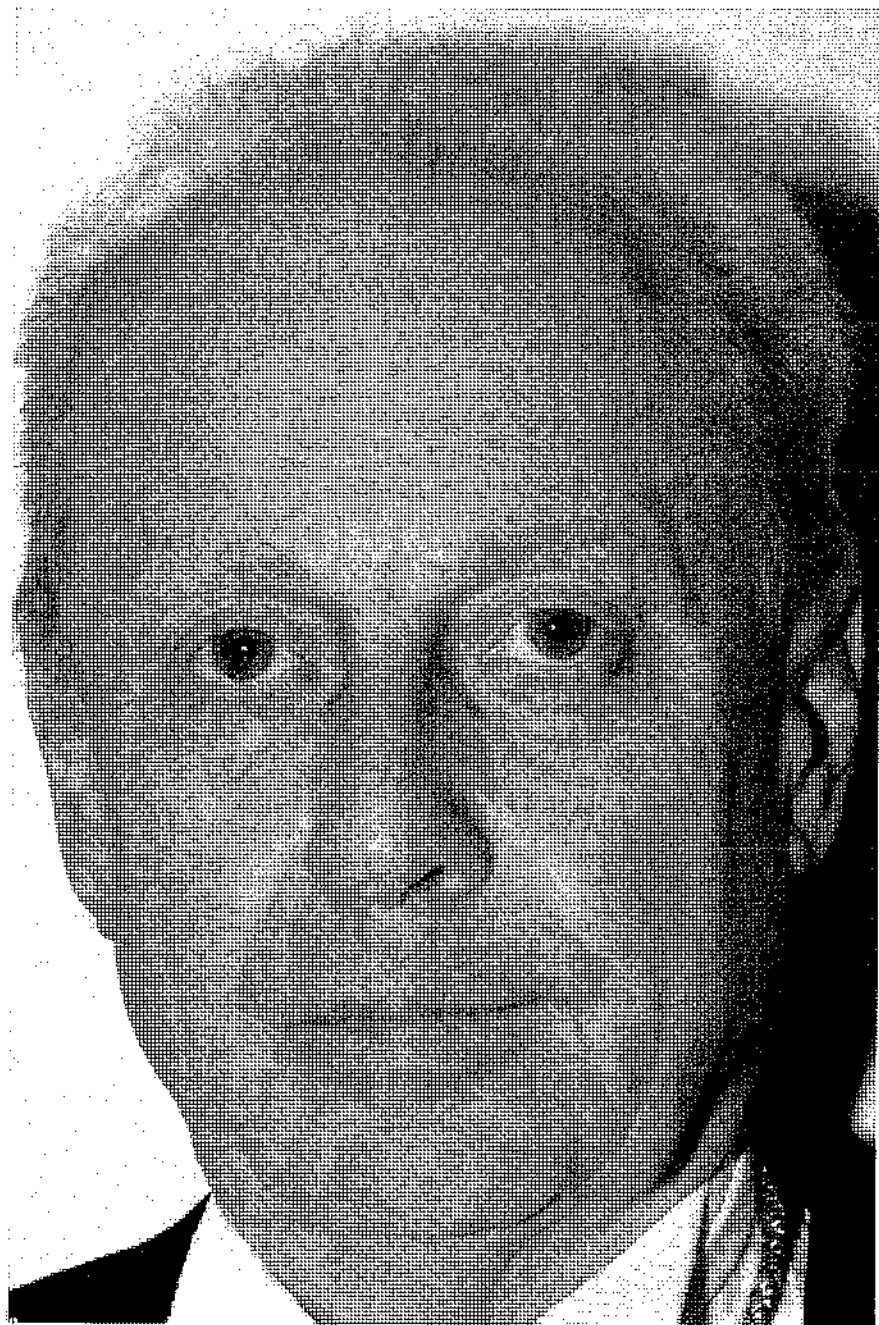
Conclusión

La valoración última que se desprende de la lectura analítica, comprensiva, y reflexiva de las ilustraciones que hemos concretado aquí con ejemplos, así como de todo el conjunto de los corales abaciales en general, abunda dentro del plano de la incertidumbre. Expectante será comprobar cuál es el verdadero futuro que depara a la colección más relevante de nuestra capital —tras los catedralicios—, sobre los que sin lugar a duda, quedan abiertas multitud de posibles líneas de investigación para el conocimiento y desarrollo de una hermenéutica consensuada y conciliadora de nuestra pintura. El fin pretendido con este ensayo ha visto cumplida sobradamente la meta de sacar a la luz su conocimiento y dominio público; el de un patrimonio que requiere de una urgente intervención primero, y un buen estudio de conservación preventiva; lo cual habilitaría la posibilidad de que el mismo se consolidase de cara a la salvaguarda y promoción posterior en años venideros.

Bibliografía

- Carrasco de Jaime, D. J. 2005, "Pedro de Ragis. Maestro pintor y miniaturista: la carta ejecutoria de Don Lope Arévalo de Zuazo". *Revista andaluza de arte*. Nº. 7. Segundo cuatrimestre, Abril-Junio. Granada.
- Pradillo y Esteban, P. J. 1995, *Via Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y Religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*. Premio Provincia de Guadalajara "Layna Serrano", Gráficas Dehon, Madrid.





Don Enrico Fubini

El lenguaje musical: ¿Comunicación social o instinto natural?

Enrico Fubini

Profesor en el Departamento de Disciplina Artística de la Universidad de Turín y
Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

Resumen

Las implicaciones culturales y sociales del lenguaje musical se analizan en este artículo a través de las aportaciones más significativas de la historia del pensamiento musical. La facultad de comunicar del lenguaje musical se ha desarrollado, a través del tiempo, como un equilibrio entre significado y forma, entre comunicación y objeto, entre lo consciente y lo inconsciente.

Summary

The social and cultural implications of musical language are analyzed in this article across the most significant contributions in the history of musical thoughts. The ability to communicate the musical language has been developed, along time, as a balance between form and meaning, object and communication, consciousness and unconsciousness.

Palabras clave

Lenguaje musical. Música y naturaleza. Creación y percepción musical.

Key words

Musical language. Music and nature. Creation and musical perception.

HACE ya unos treinta años, en el prólogo a un libro¹ mío, escribía:

“Hablar del lenguaje musical hoy significa dedicarse al problema de la posibilidad de la comunicación de la música, que aguarda en cada época su solución, tanto en el plano especulativo como en el práctico.

1. Fubini 1973.

Si no se divisa una solución definitiva en estos ensayos, no es sólo porque se rehúya de las definiciones o fórmulas resolutivas demasiado fáciles, que a la hora de rendir cuentas se revelan además como juegos vacíos de palabras, sino también porque la posibilidad de comunicar a través de la música no representa jamás un dato empírico, sino una perenne investigación, una exigencia y, por consiguiente, un problema abierto, de interés tanto para el filósofo como para el sociólogo, el educador y el hombre de cultura. Precisamente por esto se ha hablado de que es una exigencia: para la música, la comunicación es una posibilidad, no una certeza; motivo por el cual afirmar tal exigencia no es meramente un acto especulativo por cuanto que es una aspiración ‘ética’.”

Y afirmaba también, a modo de conclusión:

“La crisis del lenguaje musical es el aspecto más vistoso de la crisis de la relación música-cultura propia de nuestra civilización, con todas sus implicaciones de carácter cultural, social, y político en sentido amplio. Es improbable que una solución a esta crisis venga exclusivamente de los músicos, de propuestas lingüísticas elaboradas por ellos en el reducto de sus laboratorios; tal vez haya que buscar la solución a estos problemas en su origen, tomando conciencia de los problemas educativos más vastos que tiene planteados nuestra sociedad. Lo que aquí urge sacar a la luz es que el problema del lenguaje musical no atañe exclusivamente a los músicos, aunque tampoco exclusivamente a los filósofos³”.

El análisis de la situación que planteaba en este libro se basaba, por consiguiente, en un presupuesto que, sin estar equivocado, era insuficiente: la música, en tanto que cultura, sería exclusivamente un lenguaje y, como tal, estaría sujeto a todas las vicisitudes históricas, sociales y culturales que tiene todo lenguaje. En tanto que lenguaje, por lo

2. Fubini 1973, p. VIII [La cita procede de la versión española, p. 14].

3. Fubini 1973, p. XIII [Versión del traductor. Cfr. también traducción española, p. 18].

tanto, puede ser entendido porque hay quien lo conoce, lo hace suyo, lo interpreta y lo traduce; pero también puede no ser entendido porque hay quien no lo ha aprendido, quien no lo siente como propio, como perteneciente a su propia cultura, sino como lenguaje ajeno y, por ello, no está interesado en aprenderlo. Si se aceptan estos presupuestos, el problema del lenguaje musical se configura como un problema socio-educativo y se concibe así como un elemento esencialmente histórico. Sin embargo, ahora veo la necesidad de integrar y enriquecer esta perspectiva a la luz de nuevas reflexiones. En primer lugar, es necesario observar que no podría explicarse por qué, en una misma época y en un mismo ambiente social, hay personas ‘sordas’ a la música. Es una observación banalísima, que ya se ha hecho infinitas veces, pero que, desarrollada de forma adecuada, comporta notables implicaciones desde el punto de vista teórico y permite suponer que en el lenguaje musical hay un componente que, para mayor brevedad, podríamos llamar ‘natural’. Dicho componente es anterior a ese elemento histórico –al que incluso trasciende– que parecía único y preponderante.

Es curioso que la música –el arte menos realista, menos comprometido con representaciones del mundo de la naturaleza y, en cualquier caso, con el mundo exterior– siempre haya sido considerada, desde la más remota antigüedad, como un arte que gozaba de una particular y privilegiada relación con la naturaleza. Son numerosas las teorías que defienden una presunta naturalidad de la música y, a veces, parecen guardar una escasa relación entre ellas. Sin embargo, la abundancia de teorías al respecto está justificada por la gran amplitud del concepto mismo de naturaleza: concepto de los más nebulosos y, por muchos aspectos, más ambiguos que se puedan encontrar en la historia del pensamiento humano. Esta apelación a la naturaleza ha servido de justificación y de apoyo para las más diferentes ideologías y doctrinas filosóficas; del mismo modo, por lo que a la música se refiere, también se ha recurrido a la naturaleza para defender concepciones totalmente opuestas.

El pitagorismo ha sido, en la historia del pensamiento musical, una de las doctrinas clave que ha servido para establecer una relación estrecha y vinculante de la música con la naturaleza, entendiendo por naturaleza el orden del universo: orden matemático por 'naturaleza', del que la música sería la encarnación sensible más acorde. Esta doctrina ha destacado, evidentemente, el aspecto interválico de la música, es decir, el aspecto más fácilmente controlable y mensurable. Situándonos en tiempos más recientes, todas las teorías de base pitagórica, que tienden a dar mayor importancia al aspecto armónico frente al melódico, han apelado al concepto de naturalidad de la armonía. Si la armonía es 'natural', es decir, si es inmutable, eterna en tanto que existe en la misma naturaleza y, por lo tanto, independientemente del compositor y de la misma música, entonces es verdadera como son 'verdaderos' los fenómenos naturales. En este caso 'naturaleza' coincide con realidad y, obviamente, con racionalidad. En efecto, el orden del universo es forzosamente racional, puesto que el universo ofrece abundantes garantías de buen funcionamiento: si una fuerza –sea ésta trascendente o inmanente– lo ha creado, entonces es justo y necesario que el mundo mismo se presente con el rostro de la racionalidad y de la necesidad. El pitagorismo ha sido siempre, en la historia del pensamiento musical, una de las corrientes más vitales y de mayor desarrollo: cómo no recordar aquí el pensamiento que se ha desarrollado en el Renacimiento, extendiéndose desde Zarlino hasta más allá de Rameau; incluso en el siglo XX, músicos como Hindemith y Stravinsky no son, en absoluto, extraños a dicho pensamiento.

Sin embargo, en la historia del pensamiento humano, el concepto de naturaleza ha asumido significados totalmente antitéticos al ahora expuesto. Con frecuencia se ha afirmado que la música expresa, representa, imita los sentimientos y las emociones. Sin entrar a discutir aquí el valor de estas teorías, que pueden variar en muchos matices, es importante señalar que se fundamentan en la idea de que los sentimientos y las emociones representan la parte más auténtica del hombre y, en consecuencia, su naturaleza más 'verdadera'. También en este

caso la música muestra su relación privilegiada con la naturaleza (en este caso con la naturaleza del hombre), pues los sentimientos 'son' naturaleza y son más 'naturales' que la razón. De este modo, la naturaleza se identifica con lo inmediato y se opone a la razón o a la racionalidad, puesto que ésta última es un elemento mediato de la naturaleza humana y más alejado, por lo tanto, de la naturaleza propiamente dicha. Desde este punto de vista, la naturaleza se relaciona con lo primigenio, con lo primitivo, con lo nativo, situándose en el polo opuesto a la civilización y a la historia. Una vez más, la música apela a un elemento de 'originariedad', que se antepone a la civilización y a su presunto progreso. ¿Cómo no recordar, a este respecto, nombres como Diderot, Grimm y otros enciclopedistas?

Es curioso notar la manera en que, en una época más cercana a nosotros, musicólogos de formación fenomenológica como René Leibowitz, Ernest Ansermet o también Luigi Rognoni, han recurrido a la naturaleza para caracterizar la música de nuestro tiempo, música que parece, por muchos motivos, fruto del más sofisticado 'artificio'. Incluso los sonidos producidos con equipos electroacústicos pueden considerarse, según Luigi Rognoni, un retorno al sonido puro, primigenio, en estado naciente; la 'epoché' fenomenológica consistiría precisamente, en este caso, en la 'suspensión' de toda forma de lenguaje musical, creación de la historia, y el regreso al sonido 'en sí mismo'. Todas estas teorías pueden ser fruto de un atrevido cambio dialéctico entre lo que comúnmente se entiende por naturaleza y lo que se entiende por artificio, pero es igualmente significativo constatar que también en estas reflexiones está presente la idea de la unión de la música, en su forma más auténtica, con la naturaleza.

Existe aún otro modo de concebir la naturaleza en relación con la música. Nos hemos referido ya a la teorías según las cuales es natural aquello que es esencial, originario y elemental, lo que no puede ser de otro modo; en otras palabras, el mundo de la necesidad, tanto si ésta se identifica con la más profunda racionalidad del universo o con la

verdad del sentimiento. Pero la naturaleza, en otro contexto cultural y filosófico, podría también identificarse con el mundo de lo transitorio, con aquello que se nos muestra, con lo que está en la superficie, una naturaleza tal y como se manifiesta a los sentidos y a la sensibilidad del hombre. Si consideramos cuáles han sido las intenciones de la poética del impresionismo en las artes figurativas y en la música, debemos constatar que esta poética de la 'superficie' quiere afirmar un nuevo modo de considerar la naturaleza. Si pensamos en Debussy y en su deseo de imitar, aun de forma simbólica y metafórica, los fenómenos más sutiles de la naturaleza, —el murmullo del viento, el ruido de la lluvia que cae, los delicados juegos de luces y agua, el batir de las olas, etc.—, entonces se entenderá inmediatamente que la 'naturaleza' puede ser también lo que aparece ante nosotros, lo que se muestra en la superficie, lo que roza apenas los sentidos del hombre. Una vez más, estamos ante un atrevido vuelco a la idea tradicional de naturaleza que, después de Debussy, ha encontrado sus teóricos también en ilustres pensadores de nuestro tiempo como, por ejemplo, Vladimir Jankélevitch.

No es el caso aquí de profundizar más en los significados que ha asumido y que puede asumir el concepto de naturaleza en relación con la música. Lo que importaba subrayar aquí era el hecho de que la música, con independencia de cómo haya sido entendida en el curso de un milenar proceso especulativo, siempre ha sido relacionada con la idea de naturaleza, con independencia también de la consideración que haya tenido ésta última. Así pues, es interesante notar que este arte, el más alejado de toda imitación o relación directa con la naturaleza, este arte tan abstracto, tan 'innatural', siempre ha sido considerado, tanto por filósofos como por músicos, como el arte más cercano a la naturaleza.

A partir de esta simple constatación podemos aventurar algunas hipótesis. Junto a las numerosas teorías, aquí solamente reseñadas, que han destacado la presencia de un elemento 'natural' en el lenguaje de la música, hay que recordar también otras teorías, de hecho más numerosas en los tiempos más recientes, que han destacado, por el contra-

rio, la naturaleza esencialmente histórica y convencional del lenguaje musical. ¡Cuántos pensadores y músicos, a partir de Hanslick, han intentado entender y justificar las transformaciones que se han producido en el mundo de la música, tanto en el pasado como en el presente, con el argumento de la historicidad del lenguaje musical! Merece la pena citar las palabras de Hanslick en su obra *La ópera moderna*: “El célebre axioma según el cual lo “‘verdaderamente’ bello” (¿y quién puede juzgar esta cualidad?) no puede perder nunca su belleza, ni siquiera 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, afirma en *De lo bello en la música*: “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...”; motivo por el que debe uno abstenerse “de creer que este sistema musical sea el único natural y necesario”. Aun cuando Hanslick no siempre se atiene a estas conclusiones, podemos considerarlas paradigma de todas las demás tesis que hacen referencia a la intrínseca historicidad del lenguaje o, dicho de otra forma, a la pluralidad de los lenguajes musicales⁴.

‘Naturalidad e historicidad’ parecen, pues, enfrentarse como dos tesis antitéticas e irreductibles sobre la naturaleza de la música. Y efectivamente, ninguna mediación parece posible, a menos que se proponga un planteamiento dialéctico. Adorno lo ha intentado eficazmente en su escrito ampliamente conocido *Sobre la relación actual*

4. Hanslick 1873-1900, p. VI.

entre filosofía y música, en el que afirma que “la música tiende hacia el fin de un lenguaje carente de intenciones... La música carente de todo pensamiento, el mero contexto fenoménico de los sonidos, sería el equivalente acústico del caleidoscopio. Y al contrario, ésta, como pensamiento absoluto, dejaría de ser música y se convertiría impropriamente en lenguaje”. La música vive, pues, según Adorno, en esta perenne tensión dialéctica, en el límite del significado, de la comunicación verbal, y podríamos añadir nosotros, del lenguaje como hecho histórico y determinado, sin llegar nunca a identificarse con él; y por otra parte, tiende justamente a lo contrario, es decir, a presentarse como puro ‘objeto’, como pura arquitectura de sonidos, como forma, y podríamos también añadir, como un hecho ‘natural’, pero sin llegar nunca a reducirse a eso. La vida de la música se desarrolla, pues, en este equilibrio inestable entre historia y naturaleza, entre significado y forma, entre puro instrumento de comunicación y puro objeto, entre lo consciente y lo inconsciente.

La relación que existe en la música entre estos dos elementos, que para ser breves podríamos llamar ‘natural’ e ‘histórico’ respectivamente, puede mostrarse de muchos modos distintos. Considero fundamental, sin embargo, no perder de vista ninguno de estos elementos: una visión unilateral nos conduce inevitablemente, en un caso, a considerar la música un lenguaje exclusivamente irracional que se transmite solamente por canales místicos o instintivos, o bien, en otro caso, a considerarla un lenguaje puramente alternativo y sustitutivo del lenguaje verbal y de la comunicación a través de cualquier medio convencional. No se trata, como se suele decir, de nadar y guardar la ropa, sino de no perder de vista que el lenguaje musical, con su carga más que evidente de racionalidad, de cálculo, de convencionalidad, de historicidad, si se libera totalmente de ese fondo ineludible de instintividad, de efecto sobre lo inconsciente, de –digámoslo una vez más– ‘naturalidad’, pierde entonces también su poder de comunicación específicamente musical. Esto no significa que el sistema tonal deba salvaguardarse a cualquier precio, aduciendo que es natural y que ningún otro tendría senti-

do. Significa, más bien, que el sistema tonal tiene sus raíces en la más profunda naturaleza musical del hombre, que respeta y evoca a la vez ciertas resonancias interiores, ciertos mecanismos musicales profundos, difíciles pero no imposibles de explorar e identificar; lo que no excluye que dichas raíces estén presentes también en muchos otros sistemas musicales. ¿Será quizás lo que Diderot llamaba audazmente *cri animal*? Tal vez sea aquello a lo que aludía Stravinsky cuando, en su *Poétique musical*, hablaba de la música como de “una determinada organización del tiempo”, afirmando además que toda música que se precie de serlo estará constituida por un determinado arco temporal en el que existen ciertos “polos de atracción”; y añadía que “sin estos elementos de atracción que forman parte de todo organismo musical y que se conectan con su psicología”, la forma musical sería inimaginable. No puede afirmarse en absoluto que estas condiciones se verifiquen sola y exclusivamente en el sistema tonal, por lo que podemos imaginar perfectamente sistemas o lenguajes musicales que conserven un anclaje natural y sean compatibles, consiguientemente, con la comunicación musical (como por ejemplo los sistemas orientales).

Pluralidad de lenguajes, por lo tanto, que se explican en la historia, pero siempre respetando ciertas leyes elementales de la creación y de la percepción musical que se pueden definir metahistóricas y que están, por consiguiente, unidas a la estructura profunda del yo. Tal vez éste sea el elemento ‘natural’ del que es bastante difícil, y tal vez también arriesgado, prescindir. Indudablemente Hegel había intuido perfectamente este problema cuando escribía en su *Estética*: “El poder inherente a la música es de lo más elemental; diríamos que reside en el elemento del sonido en sí, en aquél en que este arte se mueve”. Pero añadía: “El yo está en el tiempo y el tiempo es el ser del sujeto. Ahora bien, dado que el tiempo, y no el espacio, es el elemento esencial en el que el sonido adquiere existencia y valor musical y que el tiempo del sonido es también el tiempo del sujeto, el sonido penetra en el yo, lo aferra en su existencia sencilla, lo pone en movimiento y lo arrastra en su ritmo cadencioso...”. Esta complicidad entre las estructuras de la música

ca y la temporalidad del yo, concebida como la estructura de la interioridad, permite que el yo se encuentre y se reconozca en la música, en su sencilla y más profunda esencia, liberándose “de la mutabilidad y el movimiento característicos de existencias puramente exteriores”. Toda la filosofía romántica sobre la música no ha hecho más que subrayar, de un modo u otro, cómo la música encuentra nuevamente sus fuentes, su origen, su autenticidad, en el contacto y en su identificación con las fuerzas primordiales e instintivas: así fue para Schelling, para Schopenhauer y también para Nietzsche cuando nos habla de lo dionisiaco como esencia del espíritu de la música.

Volvemos a encontrar puntos de vista no muy diferentes, si bien en un ambiente cultural muy distinto, en pensadores mucho más cercanos a nosotros. Cómo no recordar las bien conocidas páginas de Lévi-Strauss en el prólogo de su libro *Lo crudo y lo cocido*, donde afirma que “la música opera por medio de dos tramas. Una es fisiológica y, por lo tanto, natural; su existencia depende del hecho de que la música aprovecha los ritmos orgánicos [...]. La otra trama es cultural y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número e intervalos varían según las culturas”. Estos dos parámetros son para Lévi-Strauss los dos niveles de articulación dentro de los cuales se mueve dialécticamente el lenguaje musical y, en su opinión, ninguno de ellos puede ser suprimido. Precisamente en esta tesis basa su rechazo a las vanguardias del siglo XX, las cuales parecen haber olvidado alguno de estos dos elementos, perdiendo así la facultad de comunicar.

Podemos concluir, pues, que hoy día, cuando la música serial de vanguardia está ya lejana, el análisis de Lévi-Strauss se nos muestra más acertado que nunca. Alejarse intencionadamente, de modo más o menos radical, del elemento ‘natural’ es una gran utopía, noble y significativa, que retorna periódicamente en la historia de la música, pero no deja de ser una utopía que nos lleva a una concepción de la música distinta y problemática precisamente desde el punto de vista de la comunicación. Se ha dicho a menudo que la música contemporánea es

difícil, muy difícil, pero que su dificultad vendría dada por lo poco acostumbrado que está nuestro oído, aún muy comprometido con la música tonal, a escucharla. El motivo de esta dificultad es otro: en realidad, no nos hemos ‘acostumbrado’ a la música serial y sigue sonando extraña y enigmática a nuestros oídos, que no consiguen captar la nueva y compleja organización en que se fundamenta, por perfecta que pueda ser. Difícil era y difícil continúa siendo la música serial por haber excluido intencionadamente de su horizonte la conexión al elemento ‘natural’, sin el cual no hay obra musical en el sentido tradicional del término. Las vanguardias del siglo XX, por lo tanto, han creado algo sumamente significativo con los sonidos, pero tal vez no en el dominio de la música. Tal vez por ello hayan desaparecido tan rápidamente, y el retorno al orden, que nos deja por muchos motivos escépticos y confusos, representa al menos el intento de retornar a esa naturaleza tan enérgicamente negada en los últimos decenios. La famosa sentencia de Leibniz de que es cierto que la música “*est arithmetica*”, pero “*nescientis se numerare animi*”, puede ser citada en este contexto: la música serial, hasta hace pocos años, era ciertamente *arithmetica*, pero el ánimo humano, es decir, el oído, no podía ‘numerarla’ de ningún modo. Y precisamente en esto consiste su perenne dificultad, y también, podemos decirlo claramente, su fascinación inaferrable. Precisamente por este motivo su estación tenía que ser breve.

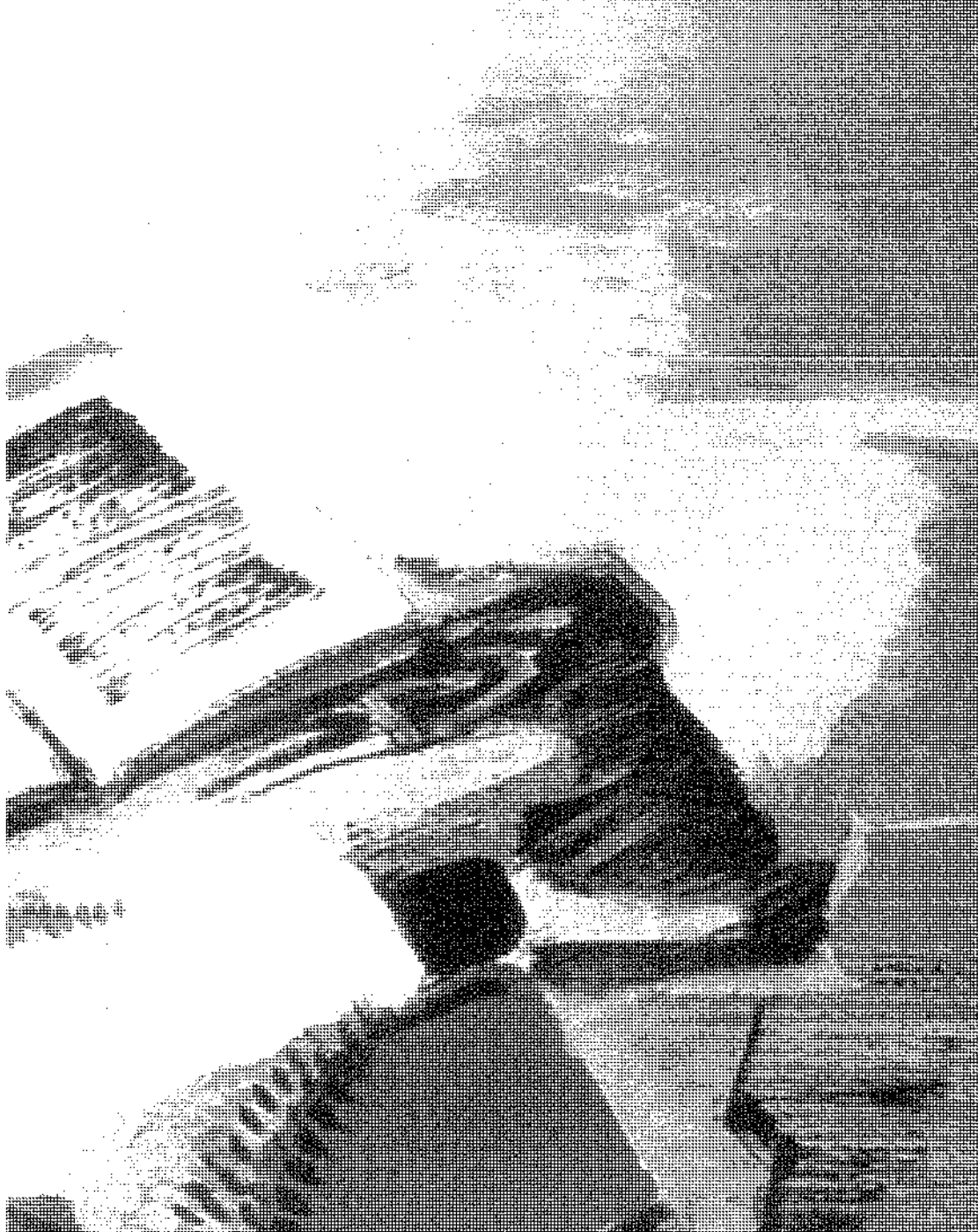
Traducción española de Antonio Requena López

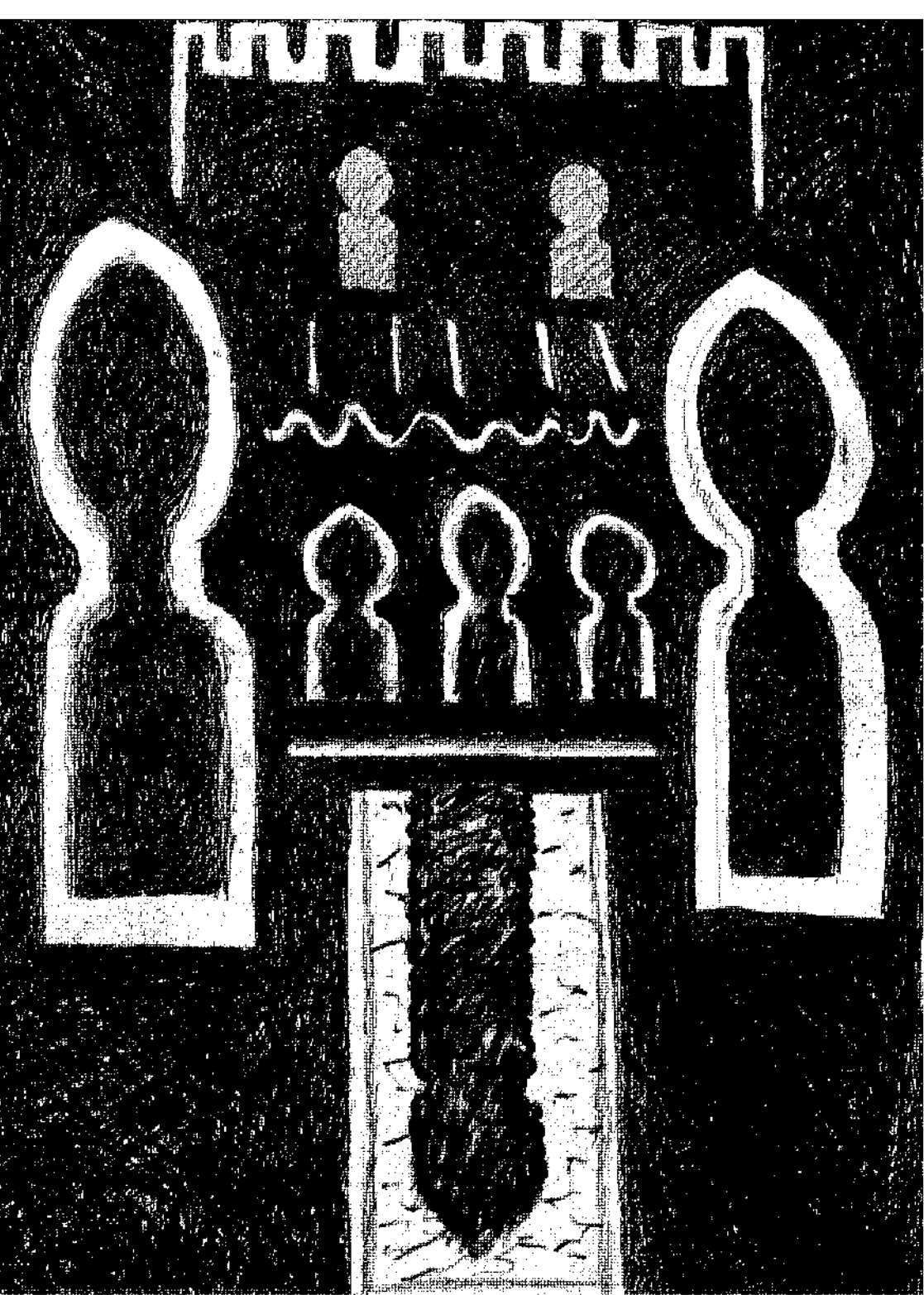
Bibliografía

- Fubini, E. 1973, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Turín. [Existe traducción española: *Música y lenguaje en la estética contemporánea* en Alianza Editorial, Madrid 1994].
- Hanslick, E. 1873-1900, *Die moderne Oper*, Berlín.



CRÓNICA ACADÉMICA





Memoria del Curso Académico 2003-2004

Leída en el Acto celebrado el 4 de octubre de 2004,
con motivo de la Inauguración del Curso 2004-2005,
por el Ilustrísimo Señor Don

Miguel Giménez Yanguas

Académico Secretario 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 2 de octubre, con la sesión solemne de la inauguración del Curso académico 2003-2004 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada. El acto dio comienzo con la interpretación de la *Fanfare*, interviniendo a continuación la Sra. Académica Secretaria General para leer la Memoria anual. Pronunció el discurso de apertura el Sr. Académico D. Ignacio Henares Cuéllar, quien habló sobre *Granada, la ciudad y el artista*. En este mismo acto se hizo entrega de los Diplomas y Medallas a las Bellas Artes y al Mérito, así como de los galardones a los premiados en los concursos que durante el curso anterior la Academia había convocado.

El día 28 de octubre, tomó posesión el Sr. Académico Electo D. Miguel Viribay Abad, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Aproximación a Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Ignacio Henares Cuéllar. Donó a la Academia el cuadro *Ventana Clausurada*.

El 4 de noviembre falleció el Sr. Académico D. Manuel Orozco Díaz, Medalla nº 24 de esta Real Academia. Al entierro asistió una representación de la Real Corporación encabezada por el Sr. Director.

En la Junta General celebrada el 6 de Noviembre fue elegido Académico Numerario el fotógrafo D. Antonio Martínez Ferrol, para

ocupar la plaza n.º 27. Fue presentado por los Sres. Académicos D. Antonio Almagro Gorbea, D. Cayetano Aníbal González y D. Juan Vida Arredondo.

El día 7 de noviembre se dio posesión al Sr. Académico Electo D. Antonio Pérez Pineda, quien leyó el discurso de ingreso titulado *De la expresividad de la Pintura y criterios sobre su docencia*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Domingo Sánchez-Mesa Martín. Donó a la Academia el cuadro *Valle del Darro II*.

El 14 de Noviembre –aniversario de la muerte del Académico D. Manuel de Falla– se celebró en la Capilla Real un acto en memoria de los Académicos fallecidos, en el que intervinieron el Sr. Director de la Academia y el Sr. Arzobispo de Granada, D. Francisco Javier Martínez Fernández. Concluyó dicho acto con un concierto a cargo de la Coral Ciudad de Granada, dirigido por D. Jorge Rodríguez Morata.

En este día se emitió un comunicado relacionado con los entornos de la Capilla Real y de la Catedral.

Entre los días 24 y 25 de noviembre se desarrolló el Seminario *Integración del Patrimonio Histórico en el panorama urbano*. Se utilizó para impartirlo el Salón de Actos del Museo Arqueológico y Etnológico Provincial de Granada, de acuerdo con el siguiente calendario: Día 24, *EL Patrimonio histórico-artístico en el panorama urbano*, a cargo del arquitecto D. Víctor Pérez Escolano, de la Universidad de Sevilla. *Roma, ciudad eterna y museo de su propia historia*, a cargo de D^a Clara Bencivenga Trillmich, arqueóloga del Istituto Italiano di Cultura. Actuó como Moderadora D^a Margarita Orfila, Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. Día 25, *Viviendo en un Circo romano. Éxitos y fracasos en el tratamiento del patrimonio arqueológico monumental de época romana en Tarragona*, a cargo de D. Joaquín Ruiz de Arbulo, arqueólogo de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona.

Arqueología y proyecto de arquitectura, a cargo de D. Miguel A. de la Iglesia, arquitecto de la Universidad de Valladolid. Actuó como Moderador D. Ángel Isac Martínez de Carvajal, Profesor de Hª del Arte de la Universidad de Granada.

El 4 de diciembre, la Academia celebró Junta Extraordinaria en memoria del Académico fallecido recientemente, D. Manuel Orozco Díaz, interviniendo en nombre de la Corporación el Sr. Académico D. Juan Alfonso García García.

En la Junta General Ordinaria celebrada este mismo día se aceptó la renuncia del Sr. Académico D. Francisco Izquierdo Martínez quien pasó a situación de Supernumerario. En dicha junta fueron elegidos Académicos Correspondientes D. Víctor Pérez Escolano, presentado por los Sres. Académicos D^a Margarita Orfila Pons, D. Cayetano Aníbal González y D. Juan Vida Arredondo; D. Juan Grima Cervantes, presentado por los Sres. Académicos D. Manuel del Moral Hidalgo, D. Ignacio Henares Cuéllar y D. José Palomares Moral; D. Antonio Gil Albarracín, presentado por los Sres. Académicos D. Ignacio Henares Cuéllar, D. José García Román y D^a Margarita Orfila Pons; D. Antonio Bujalance Gómez, presentado por los Sres. Académicos D. Juan Antonio Corredor Martínez, D. Manuel del Moral Hidalgo y D. Miguel Viribay Abad; D. Rodolfo Conesa Bermejo, presentado por los Sres. Académicos D. Miguel Moreno Romera, D. Juan Antonio Corredor Martínez y D. José Antonio Castro Vilchez; D. Michaël Ghijs, presentado por los Sres. Académicos D. Juan Alfonso García García, D. José García Román y D. José Palomares Moral.

En la Junta Extraordinaria de 8 de enero de 2004 fue elegido Académico Honorario D. Enrico Fubini, presentado por los Sres. Académicos D. Juan Alfonso García García, D. José García Román y D. José Palomares Moral. En esta misma Junta se concedió la Medalla de Honor 2004 al escultor D. Eduardo Carrerero, cuya propuesta

había sido presentada por los Sres. Académicos D. Ignacio Henares Cuéllar, D. José García Román y D. Juan Antonio Corredor Martínez.

Asimismo, en Junta General Ordinaria celebrada este mismo día, se ratificaron acuerdos de Sesiones anteriores en relación con la conmemoración isabelina, referidos a diversas actividades (conciertos, publicaciones, conferencias, carpeta de grabado etc.).

El día 16 de marzo se dio posesión al Sr. Académico Electo D. Antonio Linares Espigares, quien leyó el discurso de ingreso titulado *El tesoro de la Música Sacra*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. José García Román.



Don Antonio Linares Espigares en un momento de su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes

En la Junta General Extraordinaria, celebrada el día 1 de abril, fueron elegidos Académicos D. Joaquín Casado de Amezúa, Medalla nº 24, presentado por los Sres. Académicos D. Ignacio Henares Cuéllar, D. José García Román y D. Antonio Almagro Gorbea; y D. Francisco Martín Morales, Medalla nº 5, presentado por los Sres. Académicos

D. Juan Vida Arredondo, D. Juan Antonio Corredor Martínez y D. Cayetano Aníbal González.

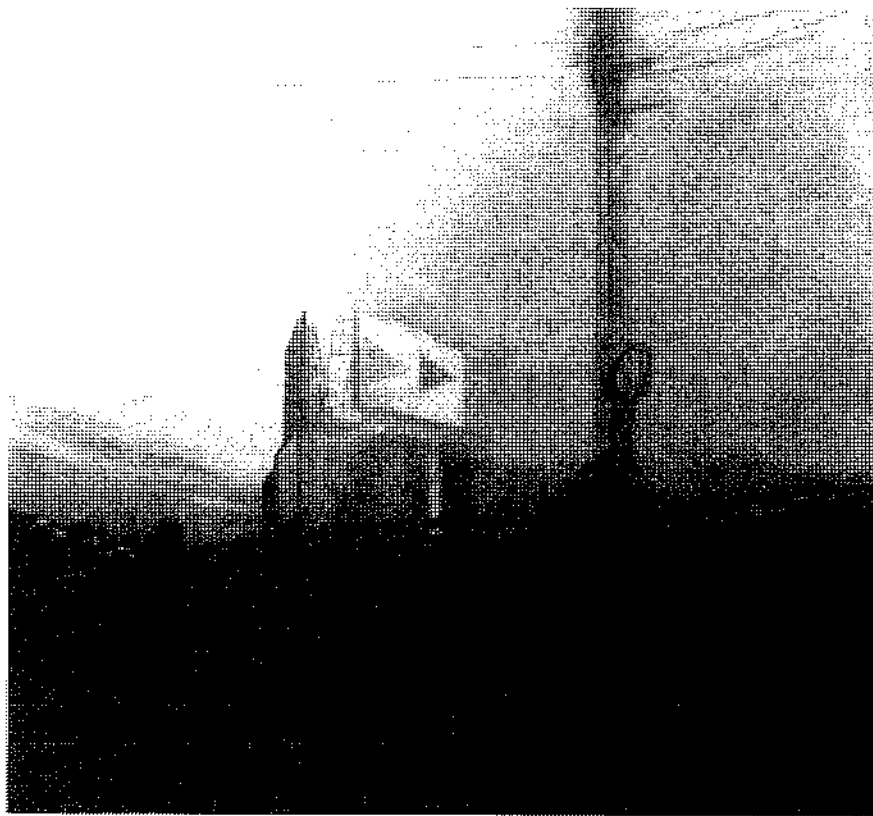
El día 1 de abril se dio posesión al Sr. Académico Electo D. Antonio Martínez Ferrol, quien leyó el discurso de ingreso titulado *El paisaje humano*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Cayetano Aníbal González. Donó a la Academia la fotografía *Sueños*.



Don Antonio Martínez Ferrol durante la lectura de su discurso de ingreso.

La convocatoria del III Concurso de Dibujo, promovido por esta Real Academia, se falló el día 4 de mayo. El Jurado, presidido por el Sr. Director de esta Real Corporación, D. José García Román, y compuesto por los Sres. Académicos Numerarios D. Cayetano Aníbal González, Académico Conservador; D. Ignacio Henares Cuéllar; D. José Antonio Castro Vélchez; D. Juan Vida Arredondo; D. Miguel Viribay Abad; D. Antonio Pérez Pineda, y, actuando como Secretaria sin voto, D^a Margarita Orfila Pons, Académica Secretaria General, acordó, una vez llevada a cabo la selección entre las 57 obras presentadas, conceder por unanimidad el Primer Premio a D. Guillermo Oyáguéz Montero, por la obra titulada *Atardecer*.

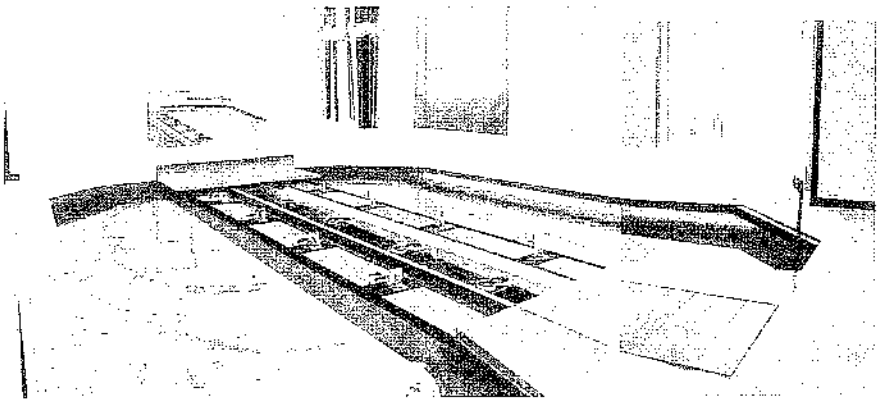
con publicidad, y, por mayoría, el Segundo Premio a D. Joaquín Peña-Toro, por la obra titulada *Parant Fortia Pectora Remi*. El Jurado seleccionó, además de los premios, 33 obras para la exposición pública.



Aiardecer con publicidad, de Guillermo Oyágüez Moreno, primer premio del II Concurso de Dibujo.

El día 13 de mayo se dio posesión al Sr. Académico Electo D. Miguel Giménez Yanguas, quien leyó el discurso de ingreso titulado *El Patrimonio Industrial o la memoria del ingenio*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Ignacio Henares Cuéllar.

El 18 de mayo se llevó a cabo la entrega de la Medalla de Honor 2004 a D. Eduardo Carretero, quien leyó el discurso titulado *Homenaje a la Escultura*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Ignacio Henares Cuéllar.



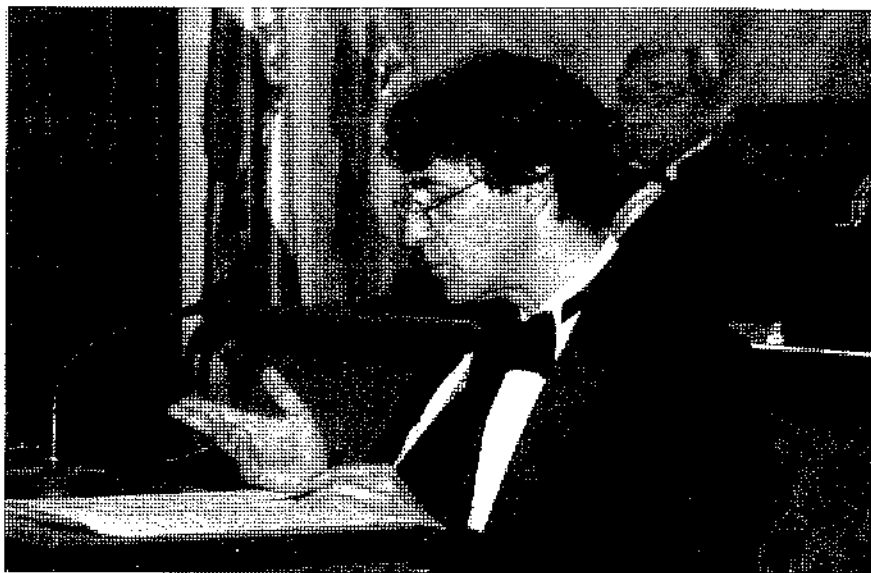
Peñat Fortia Pictora Pemi, de Joaquín Peña-Toro, segundo premio del III Concurso de dibujo.

El día 26 de mayo fue inaugurada la Exposición de Dibujo en la sala Sandunga, en acto presidido por el Sr. Director que estuvo acompañado por D. Jesús Arroyo, Director Regional de AFINSA, institución patrocinadora del certamen, por Académicos y autoridades.



Don Eduardo Carretero durante la lectura de su discurso *Homenaje a la escultura*.

El día 27 de mayo se dio posesión al Sr. Académico Electo D. Francisco Lagares Prieto, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Dibujo y Dibujar*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Antonio Almagro Gorbea. Donó a la Academia el cuadro *El Paraíso de Crispín*.



Don Francisco Lagares Prieto leyendo su discurso de ingreso.

El día 1 de junio se celebró Junta General Extraordinaria con objeto de conceder las siguientes Medallas a las Bellas Artes y al Mérito, correspondientes a 2004:

A D. Juan Carlos Ramos Guadix, la Medalla “Hermenegildo Lanz”, en la modalidad de Grabado. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Cayetano Aníbal González; D. Juan Vida Arredondo y D. Antonio Martínez Ferrol.

A D. Francisco Fernández Sánchez, la Medalla “Manuel Martínez de Victoria”, en la modalidad de fotografía. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. Antonio Martínez Ferrol, D. Ignacio Henares Cuéllar y D. Cayetano Aníbal González.

A D. Francisco González Pastor, la Medalla “Manuel de Falla”, en la modalidad de Música. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. José Palomares Moral y D. Antonio Linares Espigares.

A D. José M^a Rodríguez-Acosta Márquez, la Medalla “Leopoldo Torres Balbás”, en la modalidad de Restauración Artística. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. Ignacio Henares Cuéllar y D. José Antonio Castro Vilchez.

A D. Juan José Ruiz Molinero, la Medalla al Mérito. La propuesta fue presentada por los Sres. Académicos D. José García Román, D. Manuel López Vázquez y D. Juan Antonio Corredor Martínez.

El día 4 de junio tuvo lugar el primer Concierto en memoria de la Reina Isabel la Católica, celebrado en la Capilla Real con la intervención de la Schola Gregoriana Hispana, dirigida por D. Francisco Javier Lara; Coral Ciudad de Granada, dirigida por D. Jorge Rodríguez Morata; y Ensemble la Danserye, dirigida por D. Fernando Pérez Valera.

El 9 de junio se emitió un comunicado relacionado con la reforma de los jardines del Cuarto Real de Santo Domingo. En el Pleno Extraordinario del 15 de junio, convocado para la renovación estatutaria de la Junta de Gobierno, quedó constituida dicha Junta:

Director, D. José García Román; Secretario General, D. Miguel Giménez Yanguas; Censor, D. Antonio Almagro Gorbea; Conservador, D. Cayetano Aníbal González; Bibliotecaria, D^a Margarita Orfila Pons, y Tesorero, D. José Palomares Moral.

El 25 de junio fue emitido un comunicado relacionado con la utilización de la Vega de Granada para fines urbanísticos o recreativos.

El 3 de septiembre falleció en Madrid, D. Francisco Izquierdo Martínez, ex Presidente y Académico Supernumerario de esta Real Academia. A su entierro en Granada el día 5 acudió una representación de esta Corporación, presidida por su Director.

Durante los días 5 al 11 de septiembre se celebró la III Academia Internacional de Órgano cuyo Concurso de interpretación se falló en la Iglesia de El Salvador. El Jurado, que estuvo formado por D. José García Román, Director de la Real Academia; D. Enrico Viccardi, organista; D^a María Nancy Mossinghoff, organista; D. Yvan Nomnick, musicólogo y D^a Concepción Fernández Vivas, organista y, actuando como Secretario, D. Miguel Giménez Yanguas, Académico Secretario General, acordó por unanimidad conceder el Primer Premio a D. Juan de la Rubia Romero, dejar desierto el Segundo Premio y otorgar el Tercer Premio a D. Tommy Mathias Kjellgren.

Con motivo de la celebración de la citada Academia de Órgano, tuvo lugar un Ciclo de Conciertos de órgano, con el siguiente programa: Día 5, domingo, en la Catedral de Granada, a cargo de D. Enrico Viccardi. Día 6, lunes, previsto en el Convento de Zafra, a cargo de D. Antonio Linares Espigares, que se suspendió por enfermedad del organista. Día 7, martes, en la Iglesia de San José de Calasanz, a cargo de D^a Concepción Fernández Vivas. Día 8, miércoles, en la Iglesia de El Salvador, a cargo de D^a María Nancy. Día 10, viernes, en el Monasterio de la Concepción, a cargo de D. Adalberto Martínez Solaesa, y el día 11, sábado, en la Capilla Real de Granada –en el órgano positivo de la Academia– y en memoria de Isabel la Católica, a cargo de Montserrat Torrent. Todos estos conciertos fueron realizados con el patrocinio de PULEVA.

El día 30 de septiembre se falló el Concurso de composición para órgano. El jurado, que estuvo formado por D. José García Román, Director de la Academia; D. José Palomares Moral, Académico Numerario; D. Antonio Linares Espigares, Académico Numerario;

D^a Concepción Fernández Vivas, organista, y D. Yvan Nommick, musicólogo, actuando de Secretario, D. Miguel Giménez Yanguas, Académico Secretario General, acordó declarar desierto el Premio.

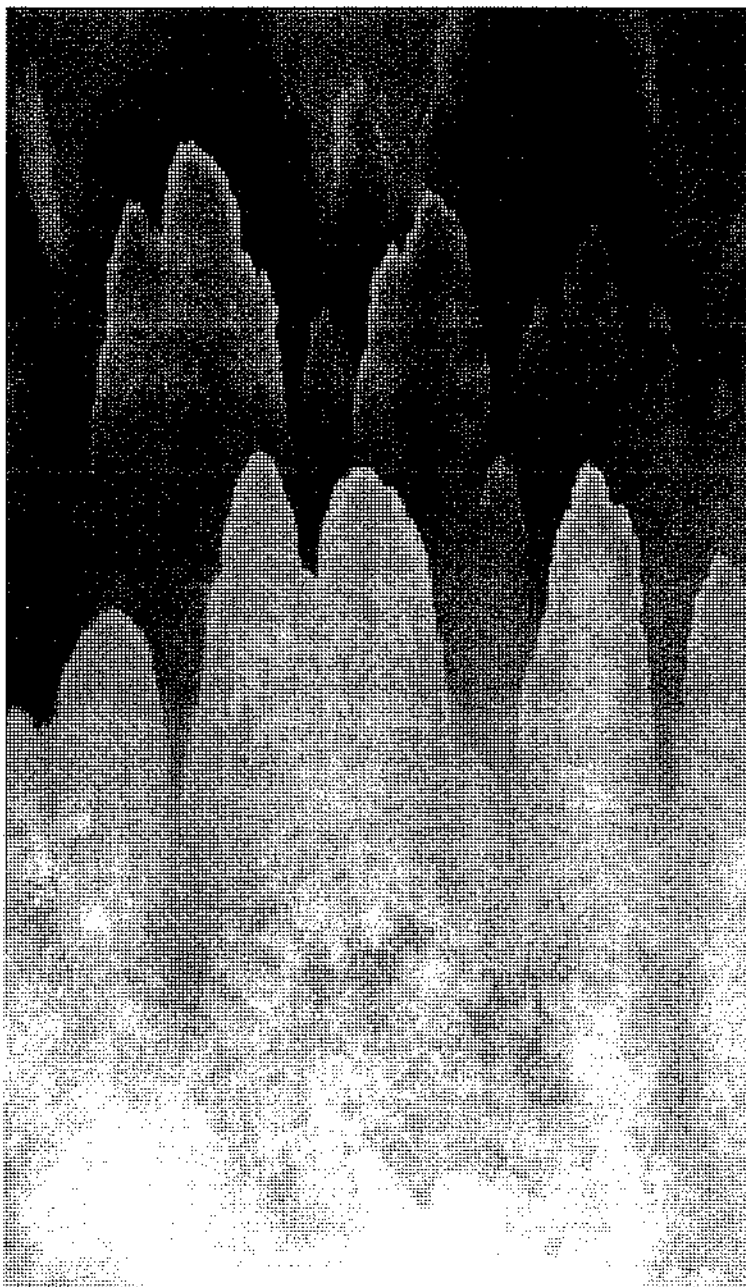
Por razones de tiempo, no se recoge la totalidad de las actividades realizadas en el seno de esta Real Academia, si bien constan reflejadas en su totalidad y con más detalle en las Actas de las sesiones de la misma. En cualquier caso, estimo que en estas líneas se ofrece una panorámica representativa de la meritoria labor de los miembros de esta Institución, activos participantes en todos los foros de discusión abiertos en esta ciudad y defensores siempre del fomento y desarrollo de las Artes, que constituye la misión primordial de esta Real Academia.



Miguel Viribay, *Ventana clausurada*. Óleo sobre tabla, 148 x 114 cm.



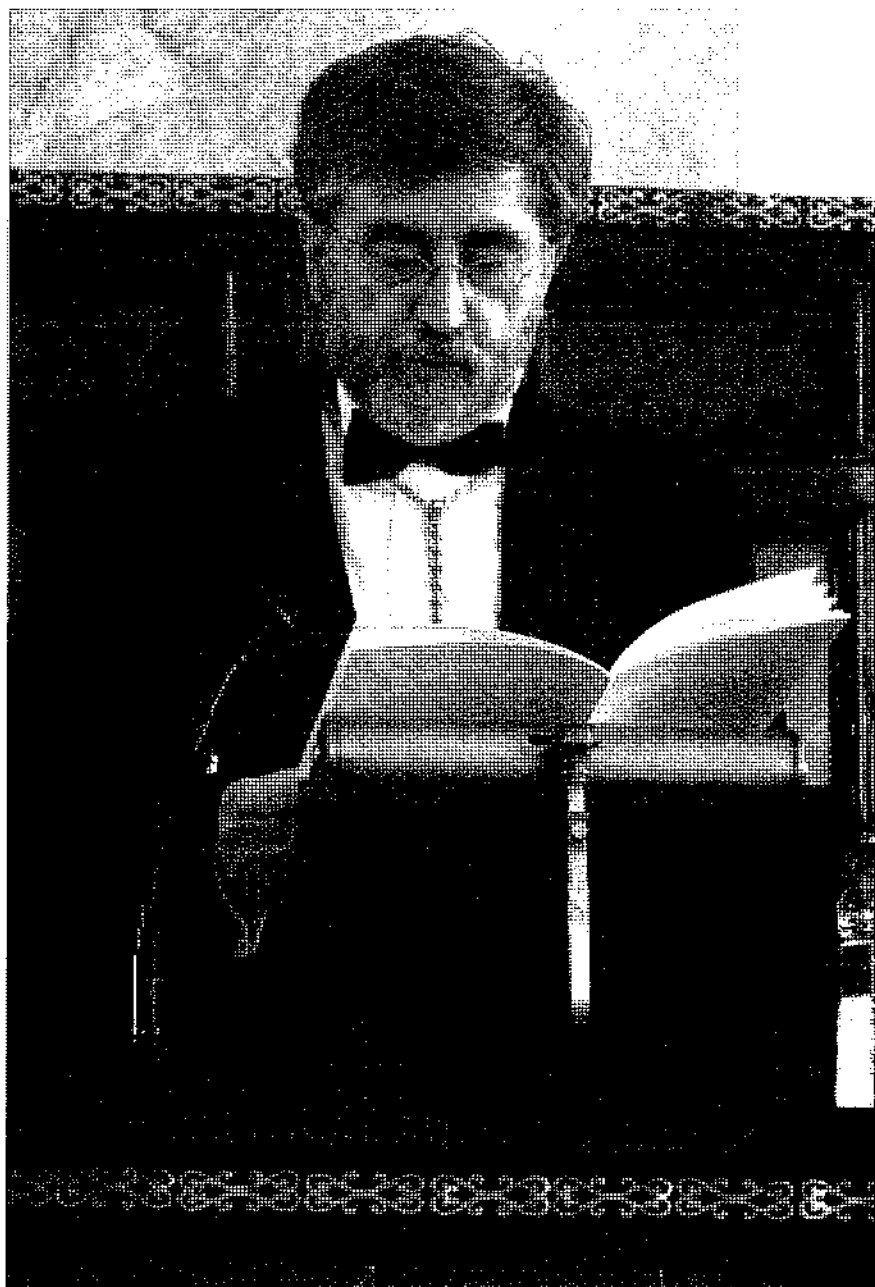
Antonio Pérez Pineda, *Valle del Darro II*. Óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm.



Francisco Lagares, *El Paraíso de Crispín*.



Antonio Martínez Ferrol, *Sueños*. Fotografía sobre papel baritado, 50 x 60 cm.



Don José García Román

Apertura del Curso Académico 2004-2005

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 4 de octubre de 2004,
con motivo de la Inauguración del Curso 2004-2005,
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:

INAUGURAMOS el curso a un mes de la muerte del que fuera Presidente de esta Academia Don Francisco Izquierdo, con el que colaboré durante años —siendo la última empresa la creación de la Academia de Buenas Letras, que tantos sudores nos costó a ambos ponerla en marcha—, y en la tarde en que el cadáver de nuestro compañero Don Manuel López Vázquez ha bajado al sepulcro, hace apenas tres horas. Los recordaremos a ambos en Juntas Extraordinarias, con la lectura de unas páginas necrológicas, y en el Acto *in memoriam* que celebraremos el 14 de noviembre en la Capilla Real, como acostumbra nuestra Academia. Descansen en paz.

Un año más estamos ante ustedes para renovar ilusiones y proyectos, para decirles que seguimos trabajando por Granada. Hoy en este acto solemne lo manifestamos de otra manera, más protocolaria, guardando unas formas inspiradas en aquellos años de luces que cambiaron tantas mentalidades. Y volvemos a reiterar que disponemos de un privilegio que no valoramos suficientemente: el de la insumisión de la razón. En el ensayo *Música en la noche*, concretamente en el capítulo “Esnobismos selectos”, Aldous Huxley habla de la modernidad, que merced al maquinismo ha conseguido que la producción sobrepase al consumo, conduciendo a la organización del despilfarro por parte de los consumidores, a desechar y tirar objetos, propiciando la fabricación

de artículos lo más perecederos posibles, aludiendo a la siguiente frase de un constructor norteamericano: “El hombre que edifique un rascacielos que pueda durar más de cuarenta años es un traidor para la industria de la construcción”. No le hubiera venido mal a Granada haber tenido seguidores de este principio de lealtad a la industria de la construcción, pues ya habrían caducado ciertos edificios que son indignos de estar en pie en nuestra Ciudad, que contempla con asombro y desazón cómo emergen inmuebles que machacan un paisaje provocando la destrucción de una convivencia de tantas torres de suprema elegancia que conviven desde siglos en un lienzo único y que es bien conocido por la imagen de los viajeros, sobre todo románticos.

Muchos estamos de vuelta de modernidades en las que el estilo y la idea mutaron en otra cosa. Algunos medios de comunicación y cierta publicidad secuestran y de alguna manera hacen la pinza a una sociedad de razón desvalida y aburrida, entregada a una sutil tarea (“ ‘Estar al día’ es uno de los principales deberes del hombre y dócilmente acepta tan reiterada sugerencia (...)”). Dice el autor citado anteriormente que “Una sociedad con abundancia de esnobismos es como un perro con abundancia de pulgas: no es fácil que llegue a un estado calmoso”. Y todo esto ocurre por miedo al riesgo de oponernos en más de una ocasión a la gran mole de la opinión pública. Por tal motivo hemos de reivindicar el papel del intelectual en la sociedad. La razón desvalida, feliz expresión de María Zambrano, necesita al intelectual y al sabio, y no debe huir del debate, del pensamiento libre, de poner los puntos sobre la íes. Pero, como decía esta pensadora, no debemos entusiasrnos con el “esteticismo inhumano”, inspirado en una inteligencia “abandonada a sí misma”, consumida “en meros juegos sin trascendencia. (...) “Sólo se justifica y vivifica la inteligencia cuando por sus palabras corre la sangre de una realidad verdadera”.

Permítanme recordarles el pensamiento de Ortega y Gasset: “Ser intelectual es saber vivir en la duda y desde la duda sin marearse ni sufrir vértigo, estar en un ‘mar de dudas’ como suele decirse; este es un elemento

inestable, permanente naufragio en el cual no hay más remedio que bra-
cear sin descanso para no irse al fondo y ahogarse, mas prefiere esta su
arriesgada vocación a asentarse cómodamente sobre cualquier creencia
'petrefacta'. Esta inmersión en la duda no es capricho ni es prurito o
manía, no es afición, que sería patológica, a los estados crepusculares,
indecisos. Es todo lo contrario, hasta el punto de que sólo del auténtico
intelectual puede decirse que es el hombre resuelto radicalmente a 'salir
de la duda', pero a salir de verdad y llegar, de verdad, a estar en lo cierto.
¡Pero díganme si para salir de la duda no parece inexcusable haber antes
estado en ella! (...) Pero la validez que tiene la opinión del intelectual
reside precisamente en que no es su opinión particular. El teorema que
descubre el geómetra, la 'teoría de la relatividad' que descubre Einstein
no es del geómetra ni es de Einstein. El autor es sólo el primero a quien
la nueva opinión se impone por su evidencia, por su verdad. Como antes
dije, el intelectual comienza por hacer el vacío en sí mismo para dejar
que en él se aloje y manifieste la verdad. Esto es lo que da sentido a ese
revolverse del intelectual contra la opinión pública".

Mas como la inteligencia es adinámica –nos dice el citado filósofo–,
no posee fuerza ninguna, por lo que hemos de huir de la actitud anti-
gua de tono agresivo e irritante para oponerse a gigantescas fuerzas. Ya
no tiene sentido el "luchar con ellas, puño contra puño", y sí "atraer-
las, encantarlas, seducirlas". Por ello, cuando se pregunta Ortega "qué
es lo que han venido a hacer los intelectuales sobre la tierra", contesta:
"oponerse y seducir". Atractivo y singular empeño.

Desde este mensaje sabemos que nos aguardan obligaciones que tie-
nen que ver con los fines de nuestra Institución que en estos momen-
tos pasa por una situación de cierta preocupación por la obras que se
van a emprender en el Palacio de la Madraza y que pueden significar
un freno a la actividad de la Academia que necesita del apoyo de los
medios de comunicación para estar más presente en la sociedad grana-
dina, problema nada fácil de solucionar pues requiere de una infraes-
tructura que aún no posee. La reciente renovación del material infor-

mático nos va a posibilitar este objetivo. Estamos preparando ya una página en internet para poder informar con más facilidad y libertad al sector de la sociedad que le interesa conocer nuestra opinión sobre tantos asuntos: La Alhambra y el Generalife, otros monumentos, la Vega, el urbanismo, el museo, el espacio escénico, la consolidación del proyecto cultural, las restauraciones, el patrimonio arqueológico, el paisaje...

Pero tropezamos con el problema de la falta de medios económicos. Por lo que respecta a las subvenciones, hay dos instituciones, aparte de las Administraciones autonómica y estatal, que se destacan por su colaboración: AFINSA, cuyo Director Regional Don Jesús Arroyo dedica gran esfuerzo para uno de nuestros proyectos más entrañables, como es el Concurso de Dibujo, cada vez más conocido y valorado, y PULEVA, cuyo Presidente Don Gregorio Jiménez ha apostado por el mundo del órgano, patrocinando su institución la actividad de la Academia Internacional de Órgano. Hay que recordar que los instrumentos valiosos que posee Granada están posibilitando un proyecto para el que pocas subvenciones se reciben. Esperemos que otras instituciones, como la Junta de Andalucía, nos apoyen, al menos de la misma manera que lo hace en otras poblaciones.

Aunque me repito cada año, no puedo por ello dejar de decir que la Calle Oficios se merece una reflexión profunda. Está muy degradada y no le corresponde su imagen a la conmemoración de este año de tanto significado histórico y artístico como es el V Centenario de la muerte de la Reina Isabel de Castilla. Obsérvense las verjas, el empedrado, los graffittis, los asaltos de las claveleras, las ventas, el botellón, la ocupación inadecuada, la falta de respeto a unos muros. Sí, pienso que ha llegado el momento de hacer un estudio serio e intentaré proponerlo al Pleno de la Academia para que desde las Secciones correspondientes ofrezcan soluciones.

La Sesión de hoy está cargada de simbolismo, pues conecta con nuestras raíces, con la Academia de entonces que se vestía de gala y

ofrecía en acto público sus mejores atractivos, discursos, premios y ayudas, como sucedía de igual modo en la clausura del curso. Esta tarde hacemos entrega de nuestras Medallas que hace unos años fueron aprobadas para reconocer el esfuerzo de gente que se merece un recuerdo, una gratitud, un vaso de agua en el duro caminar diario, y que es ejemplo para la sociedad. La votación de dichas Medallas exige un *quorum* elevado, por lo que está claro el respaldo de esta Real Corporación hacia los que hoy reciben la merecida distinción.

Me voy a permitir hacer un breve resumen de los perfiles de los galardonados, y también la licencia de dirigirme a algunos de ellos desde el conocimiento personal y no sólo desde el currículo.

Don Juan Carlos Ramos Guadix, Medalla 'Hermenegildo Lanz', modalidad de Grabado.

Autor de varias publicaciones sobre grabado y temas artísticos, ha participado en medio centenar de exposiciones individuales y colectivas en España y el extranjero. Su obra está presente en entidades públicas y privadas como el Museo Ermitage, Galería de Arte de Bielorrusia, el Museo de Calcografía Nacional de Madrid, el Museo Español de Grabado Contemporáneo, el Instituto Estatal del Arte de Urbino, la Academia de España en Roma, la Universidad de Ciencias de la Educación en Valparaíso de Chile, los Fondos de la UNESCO. Es profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, donde imparte la asignatura de Grabado y Estampación.

Don Francisco Fernández Sánchez, Medalla 'Manuel Martínez de Victoria', modalidad de Fotografía.

Se graduó en la New England School of Photography y fue colaborador gráfico en diarios como el *Royal Gazzette Hamilton* (Bermudas), el *Framingham News* y *Framingham Massachussets*, el *Boston Globe* y el *Boston Massachussets*. Fue contratado por la agencia United Press Internacional para cubrir las guerras de Nicaragua y El Salvador. Lo vemos en la campaña para las presidenciales de Edward Kennedy,

reportero para la revista italiana *Panorama* en la guerra del Frente Polisario y Marruecos. Colaborador con artistas como Eduardo Chillida, José Guerrero, Manuel Rivera, Frederic Amat... Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Montfort de Leicester (Inglaterra) e Hijo Predilecto de su ciudad natal, Torreblascopedro de Jaén. Es profesor asociado de Fotografía de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Su fotografía es paisaje de nuestra ciudad.

Don Francisco González Pastor, Medalla 'Manuel de Falla', modalidad de Música.

Es autor de música "en blanco y negro", su dedicación a las teclas blancas y negras habla por sí sola. Catedrático de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Granada, y Director del mismo, laureado con los Premios de Composición Tomás Luis de Victoria y Manuel Castillo (Sevilla) o Manuel Valcárcel (Santander), pensador de la música, amante de la sombra, alejado de escenarios, es crítico profundo y amante de la autocrítica, creador discreto y exigente, escéptico y poco amigo de los programas de mano y de las ventanas de la comunicación. Desencantado prematuramente de muchas cosas, tiene mirada sufriente y posee capacidades reconocidas. Sus apellidos forman parte ya de la mejor historia de la música de Granada que se enriquece con su trabajo riguroso. Acaba de ver la luz un excelente *Libro para piano* que contiene nueve piezas.

Don José M^a Rodríguez Acosta, Medalla 'Leopoldo Torres Balbás', modalidad de Restauración.

Su formación académica la lleva a cabo en España, Reino Unido e Italia. Restauración y conservación se ha centrado en la Capilla Real de Granada, y la intervención en el Retablo Mayor, y en pinturas, murales, relieves, policromados, portada, y demás elementos decorativos de la Basílica de nuestra Señora de las Angustias de Granada. Ha restaurado obras de Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, Mariano Fortuny, Pedro Machuca, Pedro de Mena, Jacobo Florentino... Ha colaborado con el Museo Nacional de Bellas Artes de Sevilla, Instituto

Andaluz del Patrimonio Histórico, Instituto Gómez- Moreno, la Abadía del Sacromonte, la Alhambra o la Cartuja... Ha sabido hacer con tesón y valentía la restauración de su salud que ahora es fuente de vida para el patrimonio de nuestra ciudad y para los que lo valoramos y queremos.

Don Juan José Ruiz Molinero, Medalla al Mérito.

Músico, periodista, escritor, pensador y granadino. Atento observador de la realidad social, patrimonial, artística, del Festival Internacional de Música y Danza y del movimiento de rotación y traslación del ser humano, notario de guardia de Granada, analista del devenir político, alumno de Ganivet y empresario de un espacio donde se representan sainetes y astracanadas. Hay días que, en palabras de Gómez de la Serna, se sale de la vida. *'Enfant terrible'*, sufre con estoicismo envites e incomprendimientos. Incombustible defensor de los grandes proyectos de Granada, sus *reflexiones sobre la marcha* son para muchos balón de oxígeno. Siente el compromiso de la verdad y la justicia. Ha hecho la guerra a la guerra. Forma parte de los periodistas que se atreven a decir como Émile Zola, escritor de las grandes preguntas, *Yo acuso*, la verdad en marcha. Está en posesión de premios y distinciones nacionales y locales.

Don Juan de la Rubia Romero: I Premio Concurso Internacional de órgano.

En 2002 obtuvo por unanimidad el primer Premio del Concurso de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España en la especialidad de Órgano, realizando giras y cursos en el extranjero. Premio Andrés Segovia y Euterpe. Ha llevado a cabo dos grabaciones en CD: en el órgano de Azkoitia, música romántica, y San Miguel de las Dueñas y Astorga, música contemporánea. Ha colaborado como acompañante con grupos instrumentales y orquestas. Actuará con motivo de este Premio en el Festival de Granada y Santander en la próxima edición.

Don Mathias Kjellgren: III Premio Concurso Internacional de órgano.

Premio de Cultura de la Ciudad de Tyresö, Primer Premio de la Real Academia Sueca, Medalla Alban Berg. Es organista de la Iglesia de Santa María Magdalena de Estocolmo. Es profesor de órgano. Colabora con diversas orquestas como la Royal Operaorchestra de Estocolmo, la Norrköpings Symphonyorchestra, y da recitales en Europa, USA y Sudáfrica. Posee numerosas grabaciones

Don Guillermo Oyáguez: Primer Premio del Concurso de Dibujo.

Atardecer con publicidad es la obra con la que lo obtiene. Interesado por el autorretrato y las naturalezas muertas, es fiel en sus representaciones del paisaje. Está en posesión de ocho primeros premios, y ha paseado su obra por numerosas galerías y centros de arte de España, Italia, Túnez, Bruselas, EE.UU. y Alemania.

Don Joaquín Peña Toro: Segundo Premio del Concurso de Dibujo.

Parant fortia pectora remi es la obra con la que lo obtiene. Sus obra refleja centrada en la arquitectura que combina la pintura con la fotografía. Inauguró su última muestra individual en la Galería Sen de Madrid. Ha disfrutado de la Beca de Creación Gráfica de la Fundación Pilar y Joan Miró. Posee varios premios, su presencia en ARCO es constante y ha expuesto en salas nacionales y extranjeras, Italia, Alemania, Holanda...

Felicidades a todos.

Retomo el discurso del principio. No somos pocos los que percibimos hoy un cansancio y unos vientos nada halagüeños. Aunque hay alegría, la tristeza y la fatiga por tantas cosas se hacen notar. La violencia mundial nos invade, y el miedo a perder las raíces más profundas nos inquieta. La belleza del ser humano está en subasta, no vale mucho. Hasta un kamikaze puede borrar las vidas de unos niños.



Grupo de galardonados con las medallas. De izquierda a derecha: Don Juan de la Rubia Romero, Don Francisco González Pastor, Don Juan Carlos Ramos Guadix, Don Francisco Fernández Sánchez, Don Guillermo Oyáñez Montero, Don José María Rodríguez- Acosta Márquez, Don Juan José Ruiz Molinero y Don Joaquín Peña-Toro Moreno

Estamos faltos de una luz humanista cuyo centro sean los valores más conspicuos y solidarios del ser humano, demasiado manipulado. Sufrimos una dictadura sutil que afecta al paisaje interior y exterior. Decía Hans Magnus Enzensberger: “Dichoso quien sepa convencerse de que la cultura podría vacunar a una sociedad contra la violencia”. La barbarie está muy cerca, tan cerca como el silencio de complicidad, por ello tenemos obligación de oír la llamada de la intelectualidad que debe empeñarse en “oponer y seducir”. Porque el arte ha de ser, por encima de todo, avance, crecimiento del espíritu humano, y no separación y encarnizamiento. Tiene que huir de eternidades y entusiasmarse con la eternidad del minuto de cada día, y dejar la posteridad para las fantasías de la razón alienada, fantasías que no tenían aquellos músicos del barroco que tejían día a día páginas memorables que nunca imaginaron la supervivencia de siglos. Por ello J. S. Bach, ciego y tembloroso, en la agonía dicta aquel Coral que encabeza con “Ante tu trono,

Señor, me presento”. Tenemos la tarea de ajustarnos, “ser la medida buena, la buena dosificación de lo antiguo y lo nuevo, un equilibrio en la relación con el tiempo”, nos recuerda Jean Clair en *La responsabilidad del artista*. Es atractiva la reflexión de Baudelaire cuando dice que la modernidad “nunca es sino la mitad del arte”. “La otra mitad es lo eterno e inmutable”. Parece un enigma pero es idea luminosa.

Es hora de concluir. Señores Académicos: Feliz y pacífico curso. Señores galardonados: Felicidades por el ejemplo que dan ustedes a la sociedad. Autoridades presentes y ausentes: no se olviden de esta Academia. En todo caso, gracias por su apoyo.

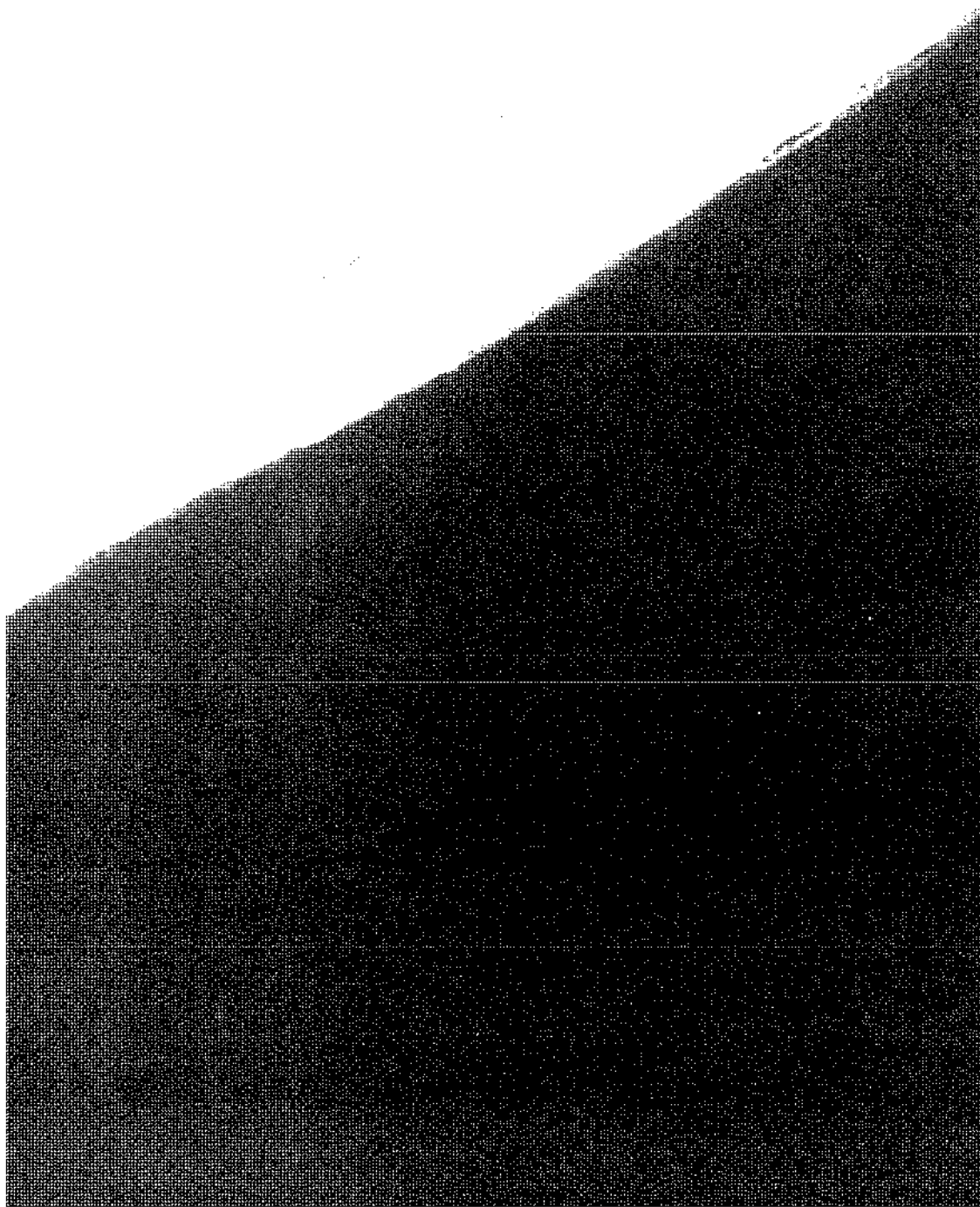
Señoras y señores, nuestra gratitud por acompañarnos.



STYLIZED FIGURE



NECROLÓGICA





Don Francisco Izquierdo Martínez

D. Francisco Izquierdo Martínez*

In Memoriam

Leído en la Junta Extraordinaria celebrada en el Salón de Plenos de la Academia, el 14 de octubre de 2004, por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

EL 3 de septiembre fallecía en Madrid Don Francisco Izquierdo, tras una larga y penosa enfermedad. Y el día 5, sus restos mortales bajaban a la sepultura en el cementerio de San José de Granada, de su Granada. Esta tarde la Academia le dedica un recuerdo acompañado de afectos y gratitudes.

Todavía no había sido elegido yo Académico cuando me presentaron en la puerta del Palacio de la Madraza a un hombre jovial, de sonrisa franca, cabeza poderosa, mirada directa y transparente. Era Don Francisco Izquierdo, entonces Académico Correspondiente de nuestra Institución. Años más tarde, ya en su Granada natal, tuve la oportunidad de conocerle y entablar una relación amistosa. Y hablamos de la posibilidad de que él entrara en nuestra Academia, idea que no le hacía aparentemente mucha gracia. Y algo de ello refleja en la introducción de su Discurso de ingreso, en el que se manifiesta como individuo “atípico e impenitente”, y en su dedicatoria: “Para García Román, artífice de mi presencia en esta Academia granadina”.

Siempre me llamó la atención la vitalidad y juventud de la fotografía que incluye la Enciclopedia de Andalucía con la imagen de un Francisco Izquierdo radiante y vigoroso, cercano a los cincuenta años. Nuestro Académico nace en Granada en 1927. Le atrae la pedagogía, la psicología y la pintura. A los veinticuatro años renuncia a la direc-

* Fallecido el 3 de septiembre de 2004.

ción de la Casa de reforma de San Miguel de Granada, tres años más tarde de ser nombrado, para dedicarse a los pinceles. A los veinticinco años celebra en la Casa de América una exposición de pintura abstracta, pionera en España. Colabora en los periódicos locales, formando parte del grupo *La Abadía Azul* cuyo fin primordial era trabajar en pro del arte y la literatura. En 1954 marcha a Madrid como redactor de la revista *Ecclesia* en la que permanece hasta 1960. Forma parte de la redacción de *Signo* y colabora en otras publicaciones. A finales de 1954 funda *PPC*, junto con José M^a Javierre, Antonio Montero, J. M^a Pérez Lozano y Angel Orbegozo. Inicia sus trabajos en *Vida Nueva*, *Film-Ideal*, *Alameda* y *Hogar 2000*. En 1966 crea la editorial *Azur*, de la que asume la dirección, dedicada a temas andaluces con colecciones como *Recolección de granadas*, *Papeles Nazaritas* y *Pliegos del Sur*.

La obra de Izquierdo, comentada en diversas monografías existentes sobre sus trabajos artísticos, se da a conocer en exposiciones colectivas e individuales, figurando actualmente en distintos museos. Son celebrados sus dibujos e ilustraciones, y es reconocido como notable dibujante, según lo atestiguan las siguientes opiniones: “Una doble maestría de técnica y dibujo, un manejo sobriamente disciplinado de las distintas posibilidades que la línea ofrece, sirven a Izquierdo para que este experimento sea ante todo un ejercicio mayor de dibujante, la demostración de un conjunto de talentos poco comunes en el arte de ordenar y asociar las relaciones lineales” (Raúl Chavarri). “Francisco Izquierdo es un gran dibujante, pulso, mano firme, espontaneidad, seguridad y vigor, son denominadores comunes que unifican su obra, y que revelan sobradamente el oficio. Su expresión estética ha elegido un lenguaje universal, comprensible para todos los hombres; y en esto también difiere de las restricciones expresivas que obsesionan a tantos artistas contemporáneos, obstinados en utilizar un lenguaje críptico, solo asequible a reducidos sectores, o empeñados en inventar cada uno un lenguaje estético, como vía la más cierta hacia el confusionismo” (Antonio Aróstegui).

No han faltado escritos sobre la personalidad de nuestro Académico fallecido. De los más acertados sin lugar a duda es el retrato que le hace Francisco Umbral en el *Diario Ya*, en 1969, y que podía resumirse en el siguiente párrafo: “Paco Izquierdo es un genio solitario y desordenado que, en su hogar caótico de Lope de Haro, pinta, escribe, recibe a los amigos y habla por teléfono entre cachivaches y vecinas que entran a pedir un poco de sal. Paco escribe y pinta poniendo el papel o el lienzo sobre una silla y sentándose en el suelo. Nadie sabe nada de este genio que no habla”.

Brilló como autor de artículos, reportajes en diarios y revistas, libros de narración corta o de viajes, estudio o humor. *El apócrifo de la Alpujarra* fue muy celebrado, siendo considerado por Martínez Mena en la revista *SP* “libro absolutamente sorprendente”. Bernardino M. Ibernando llega a manifestar que “Izquierdo maneja la lengua con una libertad absoluta y con una riqueza que asombra. El escritor inventa el lenguaje que es lo menos que puede pedirse a un escritor de raza”. Se destacó como editor y guionista de cine, obtuvo premios y realizó más de veinte documentales. Cultivó con ahínco sus talentos y no quiso renunciar al placer de la dispersión.

Involucró su opinión en los asuntos más conflictivos que afectaban a nuestra ciudad y habló y escribió de lo que no debía –su pensamiento no era políticamente correcto–, pues no entendía su vida ajena a la obligación ineludible de la denuncia y crítica. Dio testimonio de vida austera. Coleccionista de todo, sufrió expolios y soportó los reveses de la vida con cierto estoicismo.

Ingresó en nuestra Academia el 27 de mayo de 1991 (había sido presentado por los Señores Académicos Don Antonio Moscoso Martos, Don Rafael Revelles López y Don Manuel López Vázquez). Su Discurso, titulado *Dibujantes granadinos del Romanticismo*, fue contestado por el Señor Académico Don Antonio Gallego Morell. Presidió nuestra Academia durante ocho años (1992-2000).

El último proyecto que realicé con él fue la fundación de la Academia de Buenas Letras de Granada. No me fue fácil convencerle. Nos llevó años esta tarea, y así consta en las Actas de nuestra Institución. Con motivo de mi toma de posesión como Director de esta Academia el 16 de octubre de 2000, cuando me referí a la labor llevada a cabo durante su mandato, dije entre otras cosas lo siguiente: “Los que hemos sido testigos del empeño que ha puesto para sacar adelante proyectos que dieran más nombre a nuestra docta Institución, los que hemos presenciado de cerca sus luchas, inquietudes y desasosiegos, sus desencantos y frustraciones, nos sentimos en la obligación de reconocer públicamente una labor tenaz que ya comienza a dar sus frutos y que le servirá de aliento en el momento que ahora se encuentra de serena madurez que viste de envidiable juventud”.

Don Francisco Izquierdo era un personaje complejo, de vastos conocimientos, pasional, generoso, de temperamento exaltado, amante de Granada como pocos, conocedor de sus calles, olores, colores, gustos, ambientes; buceador de curiosidades, escritor directo, impulsivo, y extralimitado en tantas ocasiones, pues era reacio a admitir valedores que no fueran los que él en cada momento pusiera de manera provisional, claro. Por lo que la discrepancia estaba servida y además contaba con ella. Todos sabíamos que era “trabajador a destajo y ácrata a tiempo parcial”.

Si la losa del sepulcro ha ocultado lo corruptible, a la luz deben quedar sus mejores pálpitos, sus gestos de bonhomía, su espontaneidad, los frutos de su mejor recuerdo, y todo en nuestra memoria generosa, acompañada del cariño que tantos le profesamos.

Descanse en paz Don Francisco Izquierdo.

D. Manuel López Vázquez*

In Memoriam

Leído en la Junta Extraordinaria celebrada en el Salón de Plenos de la Academia, el 4 de noviembre de 2004, por el Ilustrísimo Señor Don

Ignacio Henares Cuéllar

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

LA reciente desaparición de un veterano corporativo como Don Manuel López Vázquez representa una especial forma de ausencia, en la que se reúnen la pérdida de un ser humano cálido y cortés y la del representante de un modelo artístico y un tiempo de nuestra cultura, de los que él resultaba ser testimonio único y excepcional. Ya en su discurso de ingreso en la Academia el 18 de abril de 1989, en calidad de pintor restaurador, el propio Don Manuel se encargaba de reivindicar el taller y el círculo de artistas tradicionales en que se había formado. Circunstancia ésta en la que insistiera con gran precisión Don Marino Antequera, al aludir a su formación junto a Don Rafael de Latorre o en la Escuela de Artes y Oficios con Capulino, en 1935. Escribía al respecto Don Marino, en el catálogo de la exposición dedicada por López Vázquez a fray Leopoldo en 1983: "El aprendizaje de la pintura puede efectuarse de diversas maneras, pero siempre en contacto con el maestro o con la obra magistral. La improvisación artística no suele dar resultados óptimos. El artista, fuera de su papel intelectualista e ideológico es fundamentalmente un práctico, un profesional y no es fácil lograr nada de la simple inspiración sin modos de exteriorizarla. Viene todo esto a cuento de que Manuel López Vázquez ha logrado ahora la obra de su vida; de su vida de pintor y de restaurador, porque si la primera le proporcionó el adecuado modo de expresarse, la segunda lo puso en estrechísimo contacto con los modelos antiguos a los que él

* Fallecido el 3 de octubre de 2004.



Don Manuel López Vázquez

quería remedar en esta ocasión y con los que tenía dotes de parecido por la larga tarea de limpiar, resucitar y remendar sus obras.

En la circunstancia del III Centenario de la muerte de Alonso Cano me fue presentado Don Manuel por los Profesores Orozco Díaz y Pita Andrade cuando se ocupaba de la restauración de las obras destinadas a la exposición del Hospital Real, con especial atención a las que componen el ciclo de la Capilla mayor de nuestra Catedral. Después vino una relación amable y frecuente, mi participación en catálogos de distintas exposiciones del desaparecido Académico y la conciencia de que tanto su persona como su obra representaban un raro ejemplo de fidelidad a la tradición cultural y a la ciudad en que había nacido.

La popularidad cobrada por el sentimiento de la tradición y sus valores es, sin duda, entre otras muchas, una de las razones del entusiasmo que la obra de Manuel López Vázquez suscitara en un amplio público. Su obra nos abrió el santuario personal del artista en su carmen albaicinerero frente a la Alhambra, que tantas veces interpretada en la pintura de López Vázquez se convierte en otras ocasiones en presencia elíptica, espíritu del tiempo histórico que alienta sobre la vieja Alcazaba Cadima, y su rica variedad monumental, o la ciudad nueva. La mirada del artista en cualquier caso la incluye. En ella se iniciaba cada día su percepción, a través del filtro encantado de su jardín, lujurioso en todo tiempo, con algo de la sutil y exquisita mirada de su gato. En la elección del artista se mostraba, aunque en forma oblicua, el lugar, en toda la plenitud del sentido, en que se desarrollaba ferviente y generoso su trabajo. Para así compartirlo con quienes nunca han dimitido de su interés por el pintor y su obra.

Al mismo tiempo Manuel López Vázquez revelaba discretamente preferencias y razones del propio gusto que ayudarán a una mejor comprensión de su larga carrera artística. El pintor octogenario dispuso en su última exposición lo que para él resultaba ser un completo discurso de su ideal de la belleza pictórica en una serie, en la que se hallaban

presentes todos los géneros artísticos que le han interesado en tan extenso ejercicio; todos los temas y formatos, así como los refinamientos técnicos y ópticos que han determinado su obstinada dedicación a la pintura. Entendiendo naturalmente esta obstinación como una forma inusual de la fidelidad personal.

Esta admirable variedad y su significación eran aseguradas por el hilo conductor que constituía la mirada del pintor. En efecto, Granada y su tradición cultural se convirtieron en consustanciales en su vida y su arte. En el permanentemente vivido Albayzín, en la próxima y mágica Carrera de Darro, en las plazas granadinas o en los puentes, se desplegaba ante su mirada (que contenía todos los principios, valores y modelos de una rica tradición artística, presente en la ciudad desde el romanticismo), un inagotable universo que el pintor reelaboraba con minuciosidad y precisión, valiéndose de su prodigiosa paleta y su sabiduría técnica. Sólo el milagro de la luz, la riqueza de los colores pastel, podían hacer sentir el espacio como una experiencia única de la emoción, convertir lo cotidiano en un catálogo de hondos sentimientos. La pintura transforma la ciudad en una geografía de lo humano profundo, lo formal es el signo de lo habitado y cada balcón puede ser el de todos los pintores, cada plaza hacernos sentir toda la poesía de la ciudad, la lluvia en la Carrera de Darro hacernos revivir la belleza de todos los otoños, los ríos o las anchas perspectivas abriarnos horizontes inacabables de sentimentalidad.

Pero la guía artística de Don Manuel trasciende el nivel de la emoción subjetiva conduciendo a los amantes de su obra a otros espacios y significados que responden a las formas y modelos más elevados de la tradición. Especial relieve tienen las obras dedicadas a recrear artísticamente el pasado monumental y la rica espiritualidad histórica de la ciudad. Difícilmente se puede escapar a la sugestión de la poderosa arquitectura pintada y la conciencia de la historia ante el interior de la Catedral granadina. Pero tal vez el público del pintor se sintiera siempre más excepcional e intensamente conmovido en ese viaje al interior

de una Granada oculta y espiritual que representan los conventos y las parroquiales del Albayzín, un mundo de ascética belleza.

Pintar lo espiritual ha formado parte de la vida Manuel López Vázquez. La tabla que representa a Fray Leopoldo o las que recogen el ciclo de San Juan de Dios son la expresión de un sentimiento de gran pureza que el artista, con la fe de un primitivo, ha hecho llegar a su obra y produce una emoción singular en quien las contempla. El impulso es a la vez estético y religioso en el caso de la Inmaculada Niña y muestra todo el misterio del origen en La Creación. También la materia se anima en un proceso de humanización, en sentidas naturalezas muertas, bien recreando con el alma de un barroco holandés un suntuoso ornato familiar, bien simbolizando el ideal de austeridad limosnera en el capacho del pan. Pero siempre aspirando a transmitir lo simbólico que habita en composiciones que se ofrecen como un microcosmos.

El paisaje humano constituyó una especial pasión para el pintor, una de cuyas virtudes personales fuera, sin duda, la sociabilidad. Sus itinerarios incluyen un amplio movimiento de simpatía moral de Manuel López Vázquez hacia sus conciudadanos. Fruto de ella son los retratos colectivos, en la tarde de toros de un Corpus que permanece en la memoria o en la tertulia del desaparecido Suizo. Al lado de las simbólicas alegorías históricas de 1492 o la Granada imperial el presente pintado era la demostración del carácter unitario de la memoria, de la permanencia y la continuidad en el pensamiento y la obra del pintor.



In Memoriam

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado en la Capilla Real de Granada el 14 de noviembre de 2004, por el Excelentísimo Señor Don

José García Rovón

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

POR tercer año consecutivo nos reunimos en la Capilla Real el 14 de noviembre para celebrar un acto en memoria de los Académicos fallecidos desde la fundación de nuestra Institución en el año 1777, y de manera especial por los que recientemente nos han dejado. Si hay un Académico que se haya caracterizado por una robusta fe, es Manuel de Falla: personalidad artística y moral que llenó gran parte del siglo XX de España, elevando a cotas altísimas la creación y el pensamiento musicales, refrendado como digo con un testimonio de envidiable coherencia y desprendimiento que tantas huellas dejara en Granada como modelo a imitar, huellas que aún permanecen a pesar de la destrucción de paisajes naturales y humanos, como permanecen incorruptos miles de pentagramas por los que transitan músicas rigurosas y precisas, de una estética ejemplar.

Cuando Falla observa que se pretende sustituir la religión por el arte, deja muy clara su postura que Manuel Orozco nos recuerda en esta cita elocuente: "...de que todos puedan participar en los beneficios (¡inmensos!) que a la religión debo en la vida y en el arte. ¿Cómo sin ella podría conservar no sólo el buen ánimo, sino hasta el entusiasmo en el trabajo, a pesar de hallarme enfermo desde hace más de dos años, y de las serias intervenciones quirúrgicas que he tenido que sufrir? Y a mi convicción religiosa (católica, claro está) debo, sobre todo, la visión *infinita* de la vida que en nada humano podemos hallar. Pues no basta con sentir, pensar y expresar la belleza en la vida y en la muerte, sino que necesitamos vivir *eternamente* en belleza. Sin ese

ardiente anhelo y sin la cristiana esperanza que lo sostiene, ¿cómo sobreponernos a tanta fealdad y a tanta miseria con que frecuentemente tropezamos? Hay que dejarse de fantasías: sólo en Dios y por su Evangelio podemos vencer el egoísmo, al dolor y a la muerte y quienes así no lo vean no saben lo que se pierden... Ahora bien, después de la Verdad de Dios, lo primero es el arte, pero iluminado y sostenido por 'esa clara y escondida fuente, que bien sabemos do tiene su manida, aunque es de noche' ". Por todos estos motivos, y algunos más, nuestra Academia acordó en su día celebrar el 14 de noviembre de cada año un acto en recuerdo de todos los Académicos que nos dejaron, para rememorar sus esfuerzos y luchas en tantas noches oscuras por conseguir alguna chispa del duro pedernal de la rutina diaria. Una chispa solamente para prender y ser continuadores de la luz, luciérnagas, descubridores de nuestra propia luz, la que debemos llevar por los caminos de la vida. Luz que hemos de transmitir con pasión, con el roce de nuestros corazones que liman asperezas, y que gracias a ese gesto se producirá el milagro del destello en forma de testimonio de servicio a la verdad del arte, al pensamiento artístico, a la bonhomía, entre nubes de dudas e incomprensiones.

Los Académicos debemos ser cítaras de los que nos precedieron y dieron ejemplo, que ha quedado plasmado en obras y escritos, en recuerdos imborrables que son meta y reto para todo el que estime su carrera como un deber. La imagen de la cítara la tomo de un estudio que Monseñor Francisco Javier Martínez realiza sobre los *Himnos de San Efrén de Nisibe*, y que entiendo acertado traer a colación.

En esta tarde singular hacemos memoria de los compañeros que se nos han marchado. Don Francisco Izquierdo nos dejó tras penosa enfermedad el pasado mes de septiembre. Era un hombre enamorado de Granada, de su historia y paisaje, de su Albayzín mítico y también desmitificado, contestatario y desbordante de energía, disperso por voluntad propia y de grandes capacidades intelectuales y artísticas. Durante ocho años presidió la Academia y entregó tiempo, imagina-

ción y entusiasmo a la noble tarea de servir a nuestra Institución. Su obra artística y sus escritos son hoy la voz de un personaje que desde temprana edad le tomó el pulso a la vida, a la que le habló tempranamente de tú.

En octubre se nos iba otro compañero, Don Manuel López Vázquez, restaurador, competente en arte y pintor, y sobre todo uno de los granadinos de hábitos y paseos sistemáticos, de los de “quede usted con Dios”, de los de reverencia y gesto de cortesía, de los de hablar quedo y en voz baja. Un hombre enamorado de las costumbres, preocupado por la situación social, un cristiano de fe y convencimiento. Las tablas y lienzos que ha dejado son un vademécum claro de su pensamiento artístico, tan presente en la Ciudad que conoció sus energías y su entusiasmo de eterno joven. Sus cuadros, luz y belleza para muchas casas granadinas, son el mejor testimonio de una vida que se dejó llevar muy pocas veces por el desaliento. No quiso despertarse, y cogió las maletas de sus obras, sin hacer ruido, y se marchó con Dios.

Hace unos días se nos fue Don Fernando Chueca Goitia, Académico Correspondiente, un ejemplo de saber y pensamiento urbanístico y arquitectónico, un intelectual que ha estado presente con su voz y escritos en tantos momentos de desaciertos urbanísticos y paisajísticos. Maestro de arquitectos, ejemplo de pensadores, aliento de nuevos urbanismos...

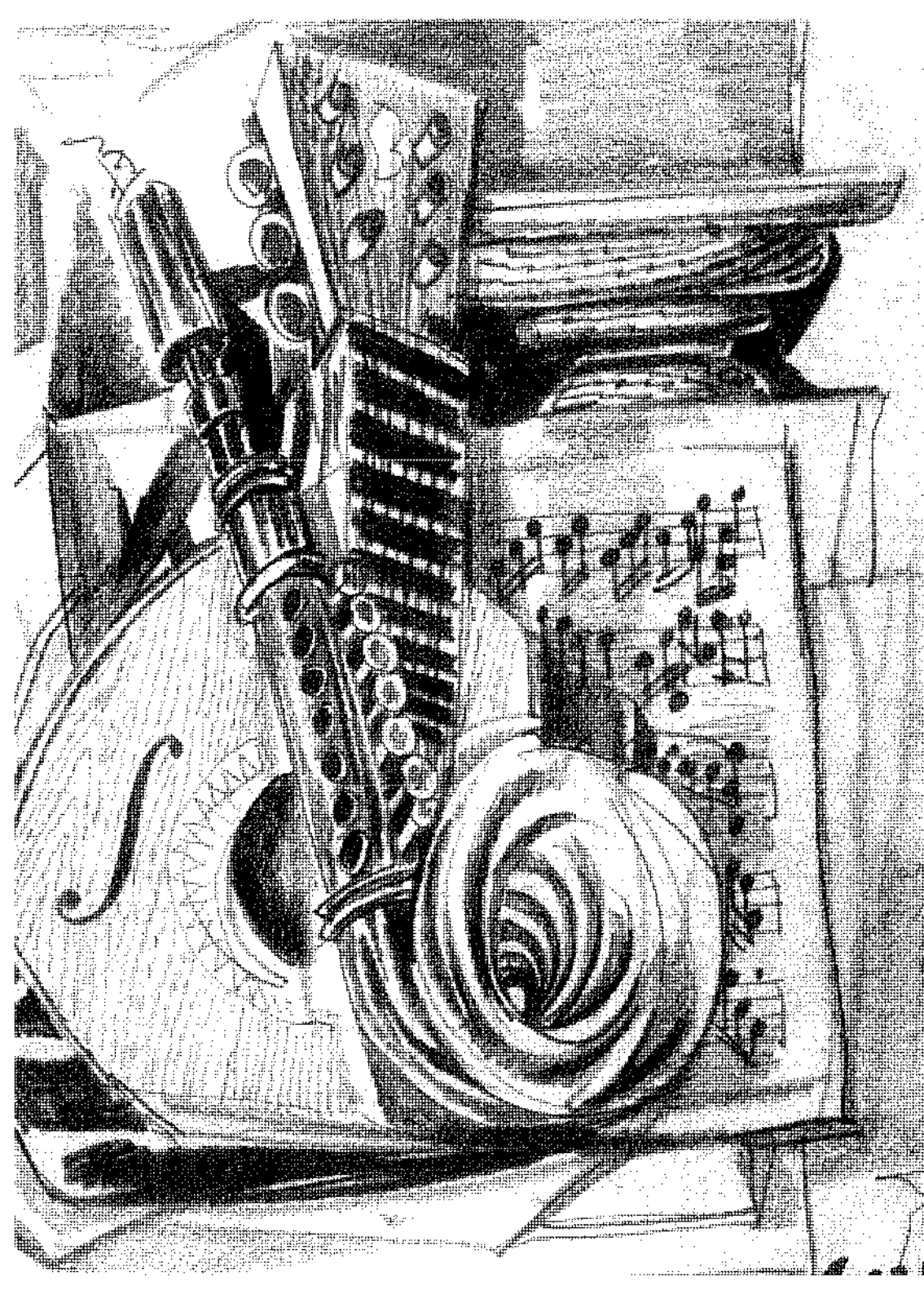
Descansen en paz nuestros compañeros. Y si ellos nos han dejado en prenda la luz de su ejemplo y obra, que no les falte el recuerdo de todos nosotros, que incrementemos su luz con nuestra luz en prueba de agradecimiento.

Hoy la música está presente de una manera descarnada, en su esencia, con la interpretación del *Officium Defunctorum* que de una manera personal nos ofrece la Schola Gregoriana Hispana bajo la dirección de Francisco Javier Lara, de la mano de su indiscutible pericia y buen

hacer; la música de difuntos en un lugar donde reposan los restos de una Reina cuyo V Centenario estamos recordando, y que al hablar de Granada decía: “esa cibdad que la tengo en más que mi vida”. La música que oiremos será un recuerdo hondo, con sonidos milenarios y ambientes de trascendencia y profunda fe. Nuestro agradecimiento a la Schola y a su director por el entusiasmo y generosidad que han puesto en esta colaboración.

Expreso al Sr. Arzobispo de Granada el agradecimiento más sentido en nombre de los que se fueron, de la Academia y de todos los que estamos aquí, por querer acompañarnos en este acto, uniéndose al recuerdo de los Académicos difuntos. Don Javier, como dirían algunos compañeros, que Dios se lo pague. Tiene siempre la disponibilidad de nuestra Casa para colaborar y ayudarle en sus preocupaciones por el valioso patrimonio artístico que está a su cargo.

Agradezco al Cabildo de esta Capilla Real, y de manera especial a Don Manuel Reyes, la disponibilidad para celebrar este acto. Y a todos ustedes, muchas gracias.



BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE GRANADA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

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 once 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.



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