

# BOLETÍN

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

12



MMV



# BOLETÍN

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

12

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

12



MMV

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Antonio Almagro Gorbea (Dirección)

Don José García Román

Don Ignacio Henares Cuéllar

Don Manuel Sotomayor Muro

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

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

Integración del patrimonio en la ciudad actual: Andalucía <i>Margarita Orfila Pons</i>	11
La intervención en el patrimonio construido y la arqueología <i>Francisco Fernández, Rafael Martín e Isabel Cámara</i>	15
Conservar: Reflexiones en torno a un problema recidivo <i>Juan Cañavate Toribio</i>	27
La planta de la mezquita almohade de Sevilla <i>Alfonso Jiménez Martín</i>	51
La educación musical en España ante la convergencia europea <i>José Palomares Moral</i>	89

---

## CRÓNICA ACADÉMICA

Memoria del Curso Académico 2004-2005 <i>Miguel Giménez Yanguas</i>	109
Apertura del Curso Académico 2005-2006 <i>José García Román</i>	119
Medalla de Honor 2005 <i>Cayetano Anibal González</i>	125
Comunicados e informes	143
In Memoriam <i>José García Román</i>	155

---

Normas de presentación de originales para su publicación en el Boletín	161
--	-----



# ARTÍCULOS





Vista de Granada en los años 40.



# Integración del patrimonio en la ciudad actual: Andalucía

Introducción al Segundo Seminario de Arqueología,  
organizado por la Real Academia de Bellas Artes  
de Nuestra Señora de las Angustias

*Margarita Orfila Pons*

Académica Numeraria de la Real Academia  
de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias.

**P**ASADOS dos años desde que se celebró el I Seminario de Integración de Patrimonio arqueológico en el entramado urbano actual, se decidió desde la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada organizar, gracias a la subvención otorgada por el Ministerio de Cultura, el Segundo Seminario de Arqueología “*Integración del patrimonio arqueológico en la ciudad actual: Andalucía*”, centrándose especialmente en casos de las ciudades de Córdoba, Granada y Málaga, y teniendo como punto de partida la definición de lo que está considerado hoy como “Patrimonio Arqueológico”. En ese sentido lo mejor que se puede hacer es recurrir a la normativa vigente sobre el tema, desarrollada en diversos foros, como el Convenio Cultural Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico de 1969, revisado en 1992, y en la que se indica, en su artículo 1, párrafo 2:

“... son considerados como elementos del patrimonio arqueológico todos los vestigios, bienes y otras huellas de existencia de la humanidad en el pasado,

- a) cuya salvaguarda y estudio permitan volver a trazar el desarrollo de la historia de la humanidad y su relación con el entorno natural
- b) cuya principal fuente de información sean las excava-

ciones y descubrimientos y otros medios de investigación relativo a la humanidad y su entorno”.

Con esta definición ya se da por sobreentendido que no se centra este seminario en época pasada concreta, aunque siendo conscientes los organizadores que la sociedad actual tiende a considerar como “resto arqueológico” a bienes de los períodos más antiguos, y no siendo considerados como tales los de épocas más recientes, que sí lo son.

El segundo planteamiento expresado en este Seminario tiene que ver con la conservación de los bienes inmuebles arqueológicos. En ese sentido está claro que su uso continuado, aunque sea con funcionalidad distinta a la que fueron proyectados en el momento de su construcción, ha sido la mejor manera de que parte de ellos hayan llegado hasta nuestros días. ¿En cuantas ocasiones no ha sido el uso como aprisco, de pongamos una casa o un enterramiento prehistórico, lo que ha hecho que no se deshaga esa edificación por parte de sus propietarios o usuarios, y que sea esa la causa que ha hecho que hoy en día ese monumento se pueda contemplar, estar de pié y tener vida?.

Para Granada la variabilidad en su uso de lo que hoy es considerado como el “Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife” es el caso más palpable y cercano de este hecho, tanto que a veces no se da uno ni cuenta de ello. Pero eso no siempre ocurre así. En muchas ocasiones estos restos del pasado están escondidos bajo inmuebles más modernos o formando parte de ellos de una manera enmascarada, que no dejan verlos hasta que no se lleva a cabo una intervención arqueológica sobre ellos, y es en ese momento cuando surge la pregunta tantas veces formulada de ¿cómo y qué se debe conservar?.

Las normativas y recomendaciones son varias, no vamos a entrar en ellas, pero merece la pena reproducir aquí de nuevo un párrafo de determinadas definiciones oficiales, como este párrafo de la Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico de 1990, artículo 3:

“La legislación debe garantizar la conservación del patrimonio arqueológico en función de las necesidades, la historia y las tradiciones de cada país y región y esmerarse para favorecer la conservación “in situ” y los imperativos de la investigación”.

Frente a estos datos queda claro que por parte de quienes organizan este II Seminario de Integración del Patrimonio Arqueológico en el entramado urbano actual, se ha optado como uno de los modos de conservación del patrimonio de ese “in situ”, a través de su integración, ya sea en un edificio reformado, o en un edificio de nueva planta.

La recuperación y adecuado conocimiento de lo que fueron esos restos es obra básicamente de los arqueólogos historiadores, su integración especialmente de los arquitectos, pero no deben olvidarse otras profesiones implicadas en ese paso, como son restauradores, profesionales de la difusión, de museografía, etc., dependiendo, evidentemente, de cada caso, pues en ocasiones va a ser una parte intrínseca del edificio en el uso actual, en otras ocasiones va a tener una función de escenario, de fondo, o simplemente tener función de poder ser admirado porque se ha “museificado”, ha pasado a ser el objeto principal.

El museo de la Alhambra sería ese caso, de por sí contenedor de un museo que hace de fachada, fondo y escenario del contenido.



# La intervención en el patrimonio construido y la arqueología

*Francisco Fernández*

Gerente del Museo Picasso de Málaga

*Rafael Martín e Isabel Cámara*

Arquitectos, Málaga

VAMOS a tratar el tema del patrimonio construido en general, haciendo especial hincapié en la arqueología, desde el punto de vista de su conservación, su incorporación al patrimonio y su integración en el ambiente urbano, a partir de unos ejemplos en los que hemos intervenido como arquitectos, y en los que se trataba directa o indirectamente con la arqueología.

Cuando a la caída del Imperio Romano se derrumba el sistema económico que había creado las grandes ciudades de la Antigüedad, sus habitantes se vuelven al campo para poder obtener de ahí su sustento. Las ciudades, en las que vivía una gran parte de la población, subsistían por la explotación en régimen de esclavitud de los campesinos, que las proveían de los artículos necesarios para el consumo. Al desmoronarse este sistema la población se dispersa en el campo. Las ciudades disminuyen drásticamente su población y sus grandes edificios públicos quedan abandonados y en progresivo deterioro.

Cuando a finales de la Edad Media se empieza a recomponer un nuevo sistema de ciudades, se vuelven los ojos hacia estos edificios abandonados y de su estudio surge el movimiento humanístico y artístico del Renacimiento. Todavía entonces estos edificios son mirados sólo como objetos de estudio y faltaría mucho tiempo para que empezara a pensarse en su conservación. Los edificios y las ciudades se iban construyendo sobre lo existente, aprovechándose lo que se consideraba útil y desechándose lo que no lo era.

No es hasta el s. XVIII cuando surge el interés por conservar los edificios y restos de épocas anteriores.

Desde el inicio surgen, no obstante, intereses contrapuestos sobre el sentido de esta conservación. Las dos grandes figuras que polarizan la polémica, John Ruskin y Viollet le-Duc, proponen filosofías contrapuestas: mientras el inglés Ruskin propugna la conservación de las ruinas tal como están en ese momento, considerando como una profanación cualquier intervención sobre ellas, el francés Viollet le-Duc proponía la restauración e incluso la reconstrucción de los restos antiguos de forma ideal, esto es no como se pensaba que fueron sino como “debieron haber sido”.

Posteriormente se fueron fijando ideas entre estos dos extremos. Así ya en el siglo XIX Camilo Boito fijó unos criterios que posteriormente han sido recogidos con algunas variaciones por las Cartas de Restauración y la Legislación europea. Criterios tales como que las intervenciones en los monumentos antiguos van encaminadas principalmente a su consolidación, que estas intervenciones deben diferenciarse respecto a la obra original, etc. Posteriormente se introducen otros conceptos como la importancia del entorno que contextualiza al monumento, la posibilidad de introducir usos nuevos en los edificios etc. Todo esto continúa siendo una polémica de actualidad.

Al iniciarse las excavaciones en el Museo Picasso salió a la luz de inmediato en el sótano del edificio existente *la muralla defensiva de la ciudad fenicia*, que ya había aparecido en una excavación anterior realizada en el patio delantero del Colegio de San Agustín. Aquí fue un lienzo que corría en dirección norte-sur lo que permitía fijar que la calle San Agustín era el límite de la ciudad por el oeste y en la medianera del solar del Palacio de Buenavista aparece el límite norte, en el cual la cerca iría buscando la ladera del cerro de la Alcazaba, lugar éste en el que habría algún tipo de ocupación, fuese templo, fortificación o cualquier otra construcción. Cuando se hizo una excavación extensiva

en el solar que resultó de los primeros derribos fueron apareciendo capas que reflejaban las sucesivas civilizaciones que se fueron asentando sobre la ciudad.

Así, en una primera capa superior aparecieron las casas musulmanas sobre las que se construyó el Palacio de Bucnavista y enseguida afloraron las piletas de salazones, que en la última época de la dominación romana ocuparon todo el área de c/. Alcazabilla, entre la Judería y el Teatro Romano.

Estas piletas aparecieron incrustadas entre los restos de la muralla fenicia y de otras edificaciones asociadas a ella. Y se muestra aquí el gran *dilema de la arqueología* en lo que respecta a la conservación de los restos descubiertos en las excavaciones: es necesario levantar las capas que van apareciendo para poder descubrir y analizar las que hay debajo de ellas, lo que supone la destrucción de las capas superiores. En las excavaciones del Museo, para conocer las piletas romanas había que levantar los restos musulmanes y para llegar a la muralla fenicia había que levantar las piletas romanas.

En este caso el objetivo principal era el conocimiento e incluso la musealización de los restos fenicios, por lo que se levantó, naturalmente después de un estudio y documentación a fondo, el complejo de las piletas de la zona.

En las excavaciones realizadas en el área de calle Alcazabilla, aparece un complejo de piletas de salazones, incluso sobre los mismos *restos romanos* del Teatro, que nos habla de una transformación radical de esta parte de la ciudad al final de la ocupación romana, en que se amortizó el Teatro y todo el área pasó a ser una gran zona industrial que ocupaba desde la ladera del cerro de la Alcazaba hasta las traseras de la actual calle de San Agustín. El propio Teatro, a su vez, se había construido sobre unas termas de época republicana, de las que se conserva un trozo de pavimento bajo los cimientos de sus muros. Está en curso

la excavación de toda esta área de la calle Alcazabilla y la idea del Ayuntamiento es convertir lo que actualmente son los jardines de Ibn Gabirol en un recinto arqueológico en el que se mostraría lo que aparezca en las excavaciones. Es un proyecto, pues, de incierto resultado, en el que se está presuponiendo que los restos que van a aparecer son lo suficientemente importantes como para convertirse en el motivo de tan importante espacio urbano.

En cualquier caso, el centro principal de este espacio es, sin duda posible, el Teatro Romano. Este monumento, uno de los escasos conservados en España y de los que se mantienen en mejores condiciones, está en proceso de restauración.

El Teatro estaba situado en el borde de la ciudad romana, como era habitual, aprovechando para su construcción la pendiente de la ladera del cerro de la Alcazaba. El ámbito de lo que fue la ciudad no se conoce, pero sí se ha podido encontrar la muralla en algunos puntos, lo que permite formular alguna hipótesis sobre su trazado. Por excavaciones realizadas la muralla ha aparecido bajo el Palacio del Obispo, cuando se hicieron las obras de remodelación para construir las actuales salas de exposiciones, en el solar del edificio recién construido frente a él y en un solar de la Cortina del Muelle, entre la Catedral y la Aduana, lo que nos permite trazar una hipótesis de los límites de la ciudad en la esquina suroeste.

El *Teatro Romano* es un monumento de primer orden y cualquier intervención en él ha de plantearse con sumo cuidado. Una vez demolida la Casa de la Cultura y excavado el cuerpo de la *cavea*, se estudió conjuntamente con los arqueólogos la sección de ésta, determinándose con un grado de seguridad muy alto la posición de las gradas que se habían perdido hasta el muro que delimitaría la *summa cavea*. Esta determinación fue posible porque se conservaban en parte del semicírculo las huellas de asiento de los sillares de las gradas altas que junto con los muros laterales de los vomitorios dieron las claves para encajar la sección. Se decidió la reposición de estos sillares por dos razones fundamentalmen-



te: de una parte se completaba la imagen del Teatro y por otro lado se protegían las huellas de los sillares que estaban sufriendo un proceso de erosión que habría acabado por hacerlas desaparecer. La condición fue elegir un procedimiento de reposición que no afectase a la obra original conservada, por lo que los sillares se colocaron en seco sobre una cama de arena compactada que se tendía entre el sillar existente y la ladera del monte. Finalmente, por exigencia de los arqueólogos, el encuentro entre las nuevas gradas y los muretes laterales de los vomitorios se dejó sin rematar, quedando las obras original y nueva perfectamente diferenciadas. Este sistema es además reversible, lo que añade garantías.

En la parte de la *cavea* que no apoya sobre la ladera del monte se ha actuado por anastilosis, esto es, recomponiendo los restos del Teatro con los sillares encontrados en la excavación, en el lugar que debieron ocupar antes que sobreviniera la ruina.

La dominación romana de Málaga se inició de forma pacífica, lo que permite suponer que la ciudad fenicio-púnica anterior no se destruyó, siendo utilizada por los romanos aunque después de seis siglos de dominación cabe pensar también que se harían grandes remodelaciones. Así, es de suponer que el modelo romano de ciudad, totalmente regular, de calles ortogonales y manzanas rectangulares ordenadas según dos ejes principales: el cardo, norte-sur, y el decumano, este-oeste, tuvo que introducirse de alguna forma en la planta irregular de la ciudad fenicia. Puede suponerse que el decumano máximo, que cruzaría la ciudad de este a oeste estaría en lo que actualmente son calles del Cister y de Santa María, sobre cuyo eje estarían los centros cívico y religioso. Más difícil resulta suponer cual sería el cardo máximo, aunque de la observación de la trama urbana puede suponerse que podría ser lo que ahora es la calle Pedro de Toledo.

Todos estos datos nos permiten ir acumulando información sobre la formación de la ciudad, estableciendo invariantes que se han ido conservando a lo largo del tiempo.

Gran parte de la actuación que se realiza en los monumentos es de pura conservación, siguiendo el mandato de la legislación del Patrimonio. En el caso del *Conjunto Monumental de la Alcazaba-Gibralfaro* se realizó durante la última década del siglo pasado una intervención extensiva para evitar el progresivo deterioro del Conjunto Monumental que entonces se encontraba en un estado de abandono desde otra restauración anterior realizada en los años 60. La fortaleza de Gibralfaro había sido hasta principios del siglo un acuartelamiento militar y sus muros habían estado siendo reparados a lo largo de los siglos de los desperfectos producidos por las guerras y por la acción de los agentes atmosféricos. Se tuvo cuidado de respetar y realzar los restos originales conservados. La mayor parte de las reparaciones se realizaron para restaurar intervenciones anteriores. Los muros de la fortaleza estaban hechos de tapial sobre un cimiento de mampostería de piedra gruesa. Las reparaciones que se habían ido haciendo a lo largo del tiempo en el tapial habían consistido generalmente en rellenar con mampostería los huecos que se producían, llegándose en algún caso a revestir el muro deteriorado totalmente de piedra. En la intervención, estos parches de mampostería se han enfoscado con mortero de cal similar al existente en los revestimientos conservados buscando la imagen primitiva del conjunto.

Un caso singular nos encontramos en uno de los muros de la Alcazaba en el que las excavaciones arqueológicas han puesto al descubierto una reparación anterior de época nazarí. El lugar presentaba una problemática difícil pues el muro se encontraba en mal estado y a muy poca distancia de una calle de tránsito, actualmente rodado

Una de las permanencias que han dejado huella en la ciudad es *la muralla musulmana*, que aunque desaparecida sigue teniendo su huella en el trazado de las calles. Aparece en su enlace con la Alcazaba, tanto en la muralla Sur como en su cierre con la esquina noroeste de la Alcazaba. Ha sido recientemente excavada y su huella queda visible en la manzana de casas de la calle Alcazabilla. Recientemente apareció un

trozo de lienzo bien conservado en la calle Carretería, que se ha dejado a la vista, restaurada, una vez demolida la casa que lo ocultaba que ha dejado en su solar una placeta como ensanchamiento de la calle. Otros restos de cimientos aparecieron en la fachada sur de la Plaza de la Merced, que no se elevaban sobre el terreno, así como una torre entre las calles Carretería y Tejón y Rodríguez.

Otro de los puntos de la muralla que se excavó recientemente ha sido la Puerta de Buenaventura, puerta de la muralla de la ciudad hacia el Norte. Con motivo de unas obras municipales se excavó la calle para investigar la planta de la puerta. Actualmente parte de ésta puede verse en un solar existente en la acera este. En la acera oeste, en un proyecto de remodelación de la librería Proteo, se propone la recuperación de un trozo de muralla existente dentro del caserío, incrustada entre la casa de la librería y la contigua, en una situación similar a la que se descubrió en la calle Carretería. Este trozo de muralla, parte de la Puerta de Buenaventura, se manifiesta al exterior por una fachada ciega revestida por un enfoscado imitando aparejo de sillares. En este proyecto, actualmente en construcción, se propone dejar al descubierto la parte conservada de la puerta, previsiblemente una esquina de la torre oeste, tanto en la fachada a la calle como en el interior de la librería. Lo actualmente sacado a la luz se reduce a la parte baja de la torre, y confirma que se conserva en toda la longitud de la medianera sur del solar. No es posible aún saber el estado de conservación de la parte alta de la torre que aparentemente está más deteriorada, pero debe ocupar las plantas baja y primera. La intención del proyecto es que la muralla pueda exponerse en dos plantas de altura, tanto en el exterior como en el interior, donde ocuparía toda la pared sur de la entrada.

En la remodelación de la *Librería Proteo* se ha dejado al descubierto un trozo de muro de la Puerta de Buenaventura en el interior y en el exterior, restaurándose con un sentido casi ruskiniano, esto es, interviniéndose solo lo necesario para la estabilidad del muro.

La muralla rodeaba la medina y la Alcazaba continuando por el camino amurallado de la Coracha para unirse con la fortaleza de Gibralfaro.

En lo que se refiere al patrimonio emergente, la conservación del casco histórico trataría no solo de mantener los monumentos y el case-río, lo que se lograría primando mas la restauración y rehabilitación que la sustitución, sino de insistir sobre los *invariantes de la ciudad*: parcelario, alineaciones, sitios históricos y ambiente urbano.

En los cascos históricos de las ciudades del sur de Europa, que han acumulado sobre su solar los muchos periodos de la civilización, se ha ido conformando la ciudad en estratos superpuestos, configurándose en cada época histórica la ciudad sobre la de la época anterior. En las grandes ciudades andaluzas, que han estado en el pasado amuralladas se han dado dentro de su recinto estas transformaciones. La ciudad va poco a poco desbordando las murallas cuando éstas ya no tienen utilidad defensiva y a la vez en el recinto que delimitaban, que sigue siendo el centro administrativo, se dan operaciones que van adaptando éste a las nuevas necesidades. Singularmente desde el siglo XVIII en adelante se llevan a cabo operaciones de reforma interior, que consisten, en unos casos en la apertura de nuevas vías de mayores dimensiones en los cascos medievales, y en otros en la urbanización de grandes fincas que pertenecían a conventos, propiedades de la iglesia o de la nobleza. A la vez, el antiguo callejero musulmán se modifica sustancialmente en los siglos XIX y XX, reordenándose sus alineaciones para ensanchar las calles.

Por este proceso de modificaciones de las alineaciones, en la ciudad actual se conserva parcialmente el trazado medieval, pero lo que se ha construido en el último siglo se ha hecho con las nuevas alineaciones, coexistiendo en muchas calles los dos trazados. Esto plantea el problema teórico de cual de los dos hay que conservar en caso de tener que sustituir casas que aún conservan la alineación anterior en calles que se encuentran parcialmente renovadas. Este es un problema meramente

teórico, ya resuelto en el caso de Málaga en el plano de alineaciones del PGOU de una manera pragmática, analizándose las circunstancias diferentes de cada caso (calles de Santiago, Marín García, San Juan, etc...).

El Plan Especial de la Judería se ha redactado para conservar una zona de la ciudad que el PEPRI del Centro Histórico preveía demoler. Dentro del ámbito de este Plan Especial se está construyendo el Museo Picasso. El proceso de definición del Museo ha ido requiriendo sucesivas ampliaciones, llegando finalmente a ocuparse gran parte de esta Judería, constituyendo el espacio urbano de ésta un rasgo importante del Museo. En este caso, aunque el PE no lo exigía, se han conservado edificios solo por su interés como definidor de la calle, independientemente de su propio valor intrínseco. En este caso la conservación del invariante de la alineación y la fachada como elemento de conformación del espacio responden a criterios de restauración y conservación urbana.

Algunos ejemplos de intervenciones realizadas por nosotros, con una casuística variada, pueden servir para mostrar esta inquietud por encontrar las razones de la conservación del patrimonio.

En el *Hospital Bazán* de Marbella se trataba de acondicionar un edificio que había sido un antiguo hospital y más recientemente había sido ocupado por viviendas humildes que lo habían compartimentado sin mucho cuidado con la planta original, para albergar, en principio, dependencias municipales, que posteriormente se ha convertido en el Museo del Grabado. El estudio de la planta puso de manifiesto que el edificio del hospital se había formado por la unión de dos casas anteriores, por lo que se plantea como objetivo la clarificación y recuperación de la planta primitiva, diferenciando las dos casas que dieron origen al hospital. A partir de ahí se organizan las circulaciones para el buen funcionamiento del edificio final.

El *convento e iglesia de Santo Domingo de Ronda*, de época renacentista, se encontraba en un estado de ruina muy avanzado, quedando

solo tres de las cuatro arquerías, y no completas, del claustro del convento. El piso superior de esta arquería se había perdido, no existiendo ninguna noticia de él. En una actuación anterior se había llevado a cabo el derribo de las partes más ruinosas y un apuntalamiento integral de la iglesia. En nuestra intervención se ha repuesto la totalidad del claustro, elevándose sobre él una galería cerrada, con huecos verticales centrados con los arcos, siguiendo el ejemplo del hospital de los Inocentes de Brunelleschi, con el que tiene en común la esbeltez de la arquería.

La adecuación del Palacio de Buenavista para albergar la Colección Permanente del *Museo Picasso* se ha abordado como una intervención más como las que ha habido a lo largo de la historia con el objetivo de adaptar el edificio a los diferentes usos y momentos históricos y que han tenido el valor de mantener su funcionalidad, posibilitando así el que haya llegado hasta nosotros en buen estado.

El Museo, completado su programa con otras actividades, se extiende por el caserío urbano, diluyéndose sus límites sin solución de continuidad. Además del programa museístico, se han añadido al Museo una biblioteca-centro de documentación, un edificio para el departamento de educación y un auditorio, lo que ha requerido la incorporación al proyecto de nuevos solares y edificios. Algunos de estos edificios existentes se han mantenido con el sentido de conservar la trama y el ambiente urbanos, siguiéndose las alineaciones históricas. En estos edificios se han conservado las fachadas y la tipología, reconstruyéndose interiormente por completo pero conservando la posición del patio central y de las escaleras. En este caso el mantenimiento a la vez del trazado urbano y las fachadas da todo su sentido a la actuación, y al entendimiento del ambiente urbano resultante. Las nuevas edificaciones que sustituyen a las que se demuelen son arquitectura contemporánea pero manteniendo un criterio de respeto a lo existente, con huecos verticales y predominio del macizo sobre el hueco. Se mantiene la trama de calles estrechas y, aprovechando un solar vacío en el que desde hace tiempo ha crecido una hermosa higuera, se crea una plaza.

Esta ampliación del Museo se inserta dentro de la trama urbana en una especie de simbiosis. El resultado es que entre el caserío existente de los siglos XVIII y XIX emergen unos volúmenes más rotundos de arquitectura contemporánea. Como en el resto de la ciudad histórica y en toda ciudad viva, se mezclan arquitecturas de diferentes épocas. Las nuevas edificaciones conviven respetuosamente con las existentes, revitalizando y cualificando el espacio urbano.





# Conservar: Reflexiones en torno a un problema recidivo

*Juan Cañavate Toribio*

Arqueólogo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

SI hay algo que se ha hecho incuestionable en los últimos años, en el debate sobre la conservación del Patrimonio Histórico, es el de su indisoluble vinculación con los ciudadanos que lo viven. Sea en su versión de disfrute o sea en la versión de sufrimiento, que de las dos cosas hay en lo que a Patrimonio se refiere.

Esa vinculación vendría a ser, más o menos, la puesta en práctica de un concepto que aparece ya casi definitivamente acuñado en un término, el de “restauración democrática” y que es el resultado de una serie de debates con sus correspondientes recomendaciones y resoluciones internacionales que se inician en la primera carta de Atenas del año 1931 y que llegan hasta prácticamente el año 2000 con el documento conocido como la carta de Cracovia.

Debates y recomendaciones que, en muchas ocasiones, han sido, en España en concreto, trasladados a la normativa en materia de protección y cuando no, han sido al menos asumidos en líneas generales por las distintas administraciones tutelares y competentes y de igual forma, por sus órganos consultivos. Aquellos que habitualmente solemos conocer como las Comisiones de Patrimonio.

También hay que aclarar que no todo el mundo tiene por qué estar de acuerdo en estas recomendaciones. De hecho, existen instituciones indiscutiblemente vinculadas con el Patrimonio Histórico del ámbito, sobre todo, de la investigación y la docencia que sea por la libertad de

cátedra, por la independencia de criterios o por la autonomía de gestión que reivindicamos, que no se han visto en la obligación o no han tenido la necesidad de asumir de forma explícita las recomendaciones de estos debates internacionales.

El proceso, hasta llegar a las conclusiones que hoy manejamos, lógicamente ha sido largo, polémico, creo que además fructífero y, en ocasiones, contradictorio; actitudes que en un principio pudieron considerarse como patrimonialistas, han pasado con el tiempo a considerarse como prácticas destructivas.

Por poner un ejemplo, el afán coleccionista de Gómez Moreno en el yacimiento arqueológico de Medina Elvira, hoy se conocería con el nombre de expolio y se encuentra tipificado como delito en las leyes.

No tendría lógica que hoy enjuiciáramos a aquellos hombres con los criterios del presente, pero sería imperdonable que olvidáramos, que se olvidaran las fechas en las que vivimos y el camino que hemos recorrido.

Un camino que además no recorren ya ilustres conocedores, diletantes eruditos que “expertizan” sus opiniones amparados en un principio de autoridad, un camino que ya, quiero insistir, recorre la ciudadanía amparada en los recursos democráticos de una sociedad que se precia de serlo.

Desde Giulio Carlo Argan, que fue el primero en establecer la distancia entre vivir la ciudad o consumirla, hasta la actualidad, ha ido quedando claramente en evidencia el cada vez más relevante papel que ocupa la ciudadanía en la toma de decisiones sobre patrimonio.

Pero aquí es donde se encuentra la debilidad del mecanismo: ¿Son los ciudadanos los que toman las decisiones en materia de patrimonio o, por el contrario y siguiendo a Argan debiéramos decir los consumidores?

Podríamos plantear quizás que si ha quedado clara la importancia de ese papel, no ha quedado igualmente clara la responsabilidad mínima exigible a una sociedad democrática a la hora de explicitar el procedimiento, de trasladar a la ciudadanía cuáles son los mecanismos democráticos en los que se legitiman las decisiones en materia de patrimonio.

Porque podríamos encontrarnos con la dolorosa realidad de que el concepto de restauración democrática adoleciera de una posible carga de ingenuidad. La que se concretaría en el olvido accidental de que el patrimonio histórico como todo, como casi todo, forma parte del mercado y, por ello, está en venta o, al menos, participa de forma pasiva de los elementos que constituyen un mercado. El beneficio establece las normas de juego y tiende a establecer además las actitudes y comportamientos de los distintos agentes que participan del juego.

Y posee además mecanismos eficaces para establecer esas normas de juego que al final a quien acaban beneficiando es al propio mercado.

En Granada el ejemplo se puede explicitar de muchas maneras, pero piensen, sin ir más lejos, en que la Alcaicería, un pastiche construido en el siglo XIX, sí es patrimonio y, sin embargo, los restos arqueológicos de la vieja plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería, no.

La Alcaicería, sí porque genera riqueza, la plaza de toros no porque impide generarla a unos empresarios que construyen y explotan aparcamientos, aunque para hacerlo tengan que destruir unos de los poquísimos restos, junto con Bibataubín y Puerta Real de especial relevancia para explicar y entender la ciudad del siglo XVIII.

Pero los intereses del mercado, legítimos intereses por cierto y amparados en la Constitución, no se detiene ahí. Además se frivoliza el debate hasta convertirlo en una parodia de argumentos en la que todo el mundo tiene derecho, no a hacer oír los suyos, sino a intentar imponerlos por la vía del grito.

¿Cuántas personas por ejemplo de las que han participado en la encendida polémica sobre el cierre del hueco de la muralla de San Miguel han introducido algo de rigor? ¿Alguien ha tenido a bien preguntarle, por ejemplo, a D. Daniel Campos López, arqueólogo que ha dirigido y realizado un interesante y concienzudo trabajo sobre ese espacio, cuáles han sido sus conclusiones?

Leeré algo de ellas:

“Finalmente e-8 es la cimentación de la muralla nazarí del siglo XIV. Se compone de una zarpa al interior de 60 cm. de grosor. Esta zarpa flexiona sobre un ángulo recto que viene a ser alzado de la muralla...”

“la valoración general de estas estructuras nos llevó a plantear con el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas una solución arquitectónica que garantizase la conservación de las mismas. La solución no sólo estableció las pautas para su conservación, sino que además se estimó conveniente la excavación de la cara interior de e-2 y e-3, para que mediante una pequeña zanja se permitiera observar desde el interior de la muralla tanto el nuevo lienzo restaurado como el proceso constructivo de la cerca primigenia, así como las modificaciones que esta había sufrido.”

Hay, a mi modo de ver, muchas formas de acercarse al problema de la conservación del patrimonio, hay buenas y malas formas y hay también distintas perspectivas y, a mi modo de ver también, sólo hay una que el pudor debiera refrenar: la de la moda o, dicho de otra forma, la de la impúdica manifestación del propio gusto.

Porque también me gustaría dejar claro que gusto y moda poco tienen que ver con la estética que, desde la sistemática que inaugura Baumgarten en el siglo XVIII, entendemos como un método específico de conocimiento.

Confundir estética con gusto es error habitual en el debate sobre el patrimonio histórico en esta ciudad a la que tanto cuesta que los ilus-

trados conocimientos de su Universidad traspasen los duros muros de sus aulas.

No, yo creo que en torno a la muralla se han podido hacer manifestaciones de gusto personal o de moda, pero no se ha hecho un debate estético.

Aunque creo que tampoco se ha hecho un debate en torno al Patrimonio Histórico porque, entre otras cosas, entiendo que había un gran interés en que no se hiciera.

Si así hubiese sido se habría analizado el proyecto original a la luz de los resultados de las investigaciones arqueológicas que ya he señalado.

Tampoco creo que estuviese nadie interesado en realizar un debate en torno al problema urbano que suponía la ordenación de un espacio tan complejo, un espacio degradado y plenamente urbano ya tras la durísima operación especulativa de la urbanización del cerro de San Miguel por la empresa Ferrovial.

Tampoco había un gran interés por analizar la pieza arquitectónica desde el punto de vista de la arquitectura. Se podría hacer y probablemente habría interesantes críticas a la obra.

Más bien se ha conducido todo, salvo honrosísimas excepciones entre las que destaco la del profesor Juan Calatrava, al ámbito de una bronca goliárdica imprescindible para desanimar a cualquier persona sensata que pudiera sentirse interesada en participar, para así ocultar precisamente el auténtico debate y conseguir un último objetivo que es el del intento de imposición de un modelo de ciudad, de una imagen de la ciudad que se identifica con el pastiche historicista, con la estampa pintoresca, con la recreación de decorado fotográfico para turistas.

Pero volvamos al informe del arqueólogo (hay que recordar que este informe se encargó por parte del promotor de la obra):

“la solución no sólo estableció las pautas para su conservación, sino que además se estimó conveniente la excavación de la cara interior de e-2 y e-3, para que mediante una pequeña zanja se permitiera observar desde el interior de la muralla tanto el nuevo lienzo restaurado como el proceso constructivo de la cerca primigenia, así como las modificaciones que esta había sufrido.”

¿Por qué no se tomó esta decisión por parte de los promotores de la obra? ¿Por qué no se toma si todavía están a tiempo?

No lo sabemos, yo al menos no lo sé. Lo que sí sé es que ante una situación de este tipo, lo mejor que se debe hacer, desde la Administración competente en materia de protección del patrimonio, si se puede y es el caso, es proteger, dicho de otra forma, tapar y enterrar y esperar que en un futuro, intereses menos mediatizados, permitan actuar de otra forma.

Por cierto, lo mismo que se planteó en la vieja plaza de toros; si no es posible su puesta en valor para disfrute y conocimiento de los ciudadanos, proteger, tapar y enterrar a la espera de otros tiempos. La diferencia estaba en que en este caso, el promotor de la obra estaba dispuesto a realizar un esfuerzo económico adicional con tal de no perder parte de la inversión de sus aparcamientos y desarrolló una propuesta alternativa que fue asumida por la Administración competente.

Con respecto a este asunto, también hemos asistido a una ardiente polémica en los medios de comunicación y quiero, si me permiten recuperar un fragmento de un comunicado de la Academia de BBAA.

“por tanto, puede afirmarse que su desmontaje y recolocación (se

refiere lógicamente a los restos de la vieja plaza) aboca irremediablemente a la creación de un “falso histórico”.

“la aplicación de criterios maximalistas en el campo de la arqueología urbana puede conducir a una ciudad imposible y al desprestigio social de la arqueología.”

Con respecto a la última consideración, yo personalmente no me preocuparía demasiado, creo que el desprestigio social de la arqueología, al igual que el de la arquitectura o de cualquier otra disciplina, llega cuando se hace una mala práctica de la arqueología y, sin haber entrado a analizar de forma exhaustiva el informe de los arqueólogos, aunque sí los he leído con interés, creo que el trabajo realizado por Inmaculada Alemán y por Ángel Rodríguez Aguilera, es un buen trabajo serio y riguroso.

También se desprestigia la arqueología, al igual insisto que cualquier otro campo de la actividad humana, cuando se pone al servicio de intereses desprestigiados y tampoco es el caso. Le pasa como a cualquier otro método de investigación; dependiendo de a qué intereses responda, se desprestigiara o no.

El otro peligro señalado, el de contribuir a una ciudad imposible, también me parece relativo, la verdad es que existiendo la masificación del tráfico en el centro de la ciudad, la especulación del suelo y del subsuelo, la sobreexplotación de los recursos patrimoniales a partir del monocultivo turístico y otros muchos asuntos que hoy afectan a las ciudades, entiendo que el discreto intento de conservación del patrimonio arqueológico por parte de la Delegación de Cultura, pues la verdad, es poco relevante.

Lo que sí comparto de manera rotunda con la Academia, aunque no en este caso concreto, en el que la extracción de las piezas se ha hecho de forma rigurosa, numerándolas todas, siglándolas y documentándolas sobradamente, es la preocupación por el “falso histórico”.

Esta denuncia de la Academia me parece de especial relevancia, porque es cierto que con respecto al patrimonio conservado en Granada, forma parte de la tradición arquitectónica de la ciudad la falsificación.

Cendoya, Prieto y una larga lista de arquitectos han ido apoyando la configuración de una ciudad Potemkin hasta el extremo de que era casi más fácil destruir los elementos que quedaban del pasado si no coincidían con el discurso que desde el imaginario romántico se ha ido consolidando.

Desgraciadamente, la Consejería de Cultura no tiene demasiadas competencias en estas actuaciones que tienden a crear una ciudad decorado y que son ámbitos de actuación municipal y las que pudiera tener, se delegan en los ayuntamientos cuando existen planes especiales de protección. Caso de “el Albaicín” y del centro histórico de Granada, siempre que no estemos hablando de bienes de interés cultural declarados o incoados.

Cuando es este el caso, sí es cuidadosa la ley en cuanto a la posible falsificación y la 16/85 en su Artículo 39 habla de este asunto:

### 39.2

“...en el caso de bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el párrafo anterior irán encaminadas a la conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.”

### 39.3

“...las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de algunas de ellas sólo se autorizará con carácter excepcio-



nal y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.”

Ante esta situación qué perspectivas se abren a la hora de integrar o de restaurar?

Yo creo que una perspectiva importante es la que proporciona la propia pieza sobre la que se trabaja. ¿Cómo podríamos considerar ese elemento al que denominamos bien inmueble y sobre el que el arquitecto debe trabajar? ¿Qué cualidades posee para que el trabajo sea tan extraordinariamente delicado y complejo? Y sobre todo, ¿qué no es?

De entrada no es un cúmulo de elementos formales con los que dialogar desde la posición de superioridad que proporciona el tiempo.

En demasiadas ocasiones el restaurador mira ese elemento legado del pasado, generalmente en estado ruinoso pero aún con una sorprendente fuerza expresiva, y entiende que su deber ontológico es establecer con él un diálogo en el que, al final, irremediablemente, sus palabras y argumentos sean, por decirlo de una forma clara, aunque no precisa, la última palabra.

Tampoco es el resto arqueológico un elemento de adorno. Y a propósito he utilizado el término arqueológico para explicitar y dejar claro, por si alguien no lo sabe, que resto arqueológico es todo aquel que se estudia con métodos arqueológicos. No tiene que ser romano ni moro, la condición es el uso de metodología específica arqueológica y si suman ustedes esa definición con el párrafo del artículo 39.2 de la ley 16/85 en el que se dice: “...salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad...”, podrán incluso comprender la importancia que posee la investigación arqueológica en las obras de conservación del patrimonio. Precisamente

como un método eficaz y riguroso para probar la autenticidad a que se refiere la ley.

Desde esta perspectiva se entiende que la investigación arqueológica en materia de conservación es algo más que un sistema para hacer exorcismo sobre la materia en la que posteriormente trabaja el arquitecto.

No es, decía, un objeto de adorno pero, por desgracia, una vieja y pernicioso tradición de diletantismo tan querida a la profesión del arquitecto, permite que se utilice el resto arqueológico como un culto adorno sintomático de buen gusto.

Se desposee a la pieza de sus valores históricos y actúa como un signo que acentúa la rica variedad de registros que puede manejar el artista. Es a mi modo de ver, por el contrario, esta práctica una usurpación a la pieza de sus significados iniciales y a aquellos que pudieran leerla en su original contexto.

Es así mismo una vieja reminiscencia del anticuario, del coleccionista, del viejo conocedor que se alimenta de la comprensible tradición del expolio culto, de uno de esos delitos con los que nuestro país es comprensivo y permisivo.

Tampoco el resto arqueológico es algo a imitar: El restaurador, alejado del espíritu crítico que debe inexorablemente proporcionar el devenir de la historia, entiende la obra del pasado como un objeto de veneración.

-Puedo hacerlo igual e incluso mejor- debiera pensar y se afana en la acción de restauración como en una concienzuda mimesis o, casos hay de sobra, se corrige y mejora la obra original. Recordemos el caso de Cendoya cuando entendía que era mucho más "oriental" el cierre en cúpulas de media naranja de los pabelloncillos del patio de los leones que las cubiertas a cuatro aguas. Cendoya sabía más de arquitectura nazarí que los propios arquitectos nazaríes y no podemos confundir

el respeto a nuestro patrimonio con la recreación historicista y acrítica porque al final estaremos más cerca de un parque temático.

Cuidado, tampoco hay que renunciar a intervenir desde una perspectiva actual y contemporánea.

Con ocasión de una conferencia en un barrio histórico de la ciudad, alguien me preguntaba si a mi modo de ver era justificable que se hiciera arquitectura contemporánea en el Albaicín. Me preocupé pensando en cómo sería la casa de la persona que me hacía la pregunta. ¿Tendría sancamientos, ventanas de cristal, calefacción, internet? ¿Habría renunciado a todo eso aquella señora por entender que no era moralmente aceptable lo contemporáneo en la arquitectura de un barrio histórico?

Y sobre todo, ¿qué barrio preservar? el del siglo XIII, el del XIV, el del XIX?

Yo creo que la sociedad tiene el derecho irrenunciable a articular o a ver articulados nuevos lenguajes aunque sea con viejos signos.

Si el campo semántico de cada signo, aunque este sea originario del pasado, es rico, ¿por qué no usarlo en lenguajes nuevos?

Un tapial, una teja, un sillar, un simple muro de mampostería son o constituyen elementos que forman parte de nuestro pasado. La pregunta es si además podemos hacerlos partícipes de nuestro futuro. O es que sólo pueden usarse de forma tradicional en discursos de historicismo o de pintoresquismo rancio? Lo contrario es algo que a mi juicio se puede y debe hacer con los signos de la arquitectura tradicional que se establecen como “recomendables” en los planes especiales de protección. Con tejas, con tapial o con ladrillo, se puede hacer y se debe hacer arquitectura contemporánea, se puede y se debe seguir haciendo arquitectura y ciudad para el futuro porque respetando el pasado estaremos construyendo el futuro.

A la integración del resto, a la restauración, hay que enfrentarse a mi juicio con una mezcla armónica de humildad, rigor y creatividad y, sobre todo, con la suficiente entereza como para ser conscientes de nuestro paso efímero por esta vida.

Recibimos, protegemos y trasladamos. Somos prácticamente consignatarios mercantes. Nuestra función, la de todos los que nos dedicamos al Patrimonio es la de pasar desapercibidos y, en la medida en que podamos, evitar dejar memoria de nosotros mismos.

Pero tampoco es nuestra función fosilizar lo que está vivo.

El fin último de la integración arqueológica es el de la socialización del resto patrimonial, el que vuelva a revertir en un modo de dominio público que podría haber perdido.

Tanto para el disfrute y goce de los sentidos como para un mayor desarrollo del conocimiento del pasado. A la luz de ese conocimiento enmarcado en una ciudad que educa a través de su pasado y de sus restos, se podrán formar ciudadanos y ciudadanas más libres, más cultos y más solidarios.

## Resumen

Elaborado para unas jornadas sobre la conservación del patrimonio arqueológico organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, este breve artículo reúne algunas reflexiones sobre problemas específicos de gestión pública en materia de conservación del patrimonio.

Se indican, se señalan y se subrayan, por decirlo de alguna forma, algunos de los aspectos que hoy configuran parte de un debate, el del patrimonio histórico, que nunca permanece demasiado tiempo sin reabrirse y se reivindica en el texto de forma precisa el carácter público de su gestión.

## Summary

Elaborated for a meeting on the conservation of archaeological heritage organized by the Royal Academy of Fine Arts of Granada, this brief article assembles some reflections on specific problems of public management regarding the conservation of the cultural heritage.

It stresses some of the aspects that today are part of a debate, that regarding historical heritage, which never seems to remain very long without been reopened for discussion, and which should be managed by the public administration.

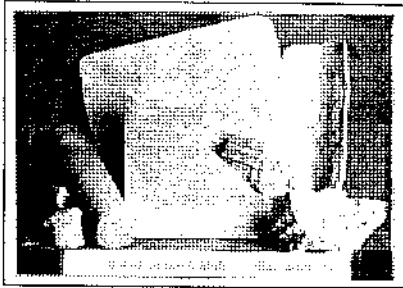


Fig. 1. Restos extraídos en las campañas de recogida de objetos organizadas por Gómez Moreno en Medina Elvira. Atarfe.

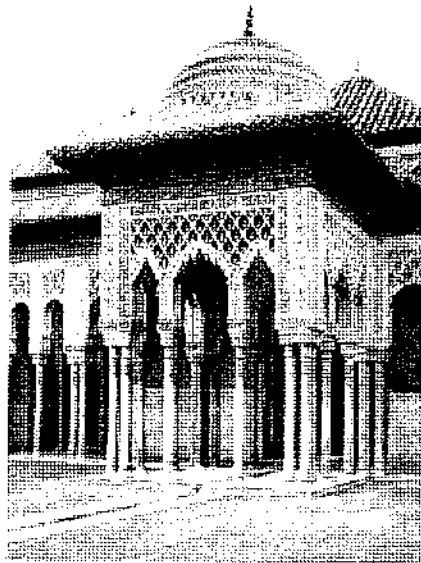


Fig. 2. El afán reconstructor de Cendoya en la Alhambra, se conocerá hoy con el nombre de falsificación simple y pura.

Fig. 3. Entre esos mecanismos, una publicidad abusiva que genera un consumo compulsivo y acrítico cuyo único fin es el de generar riqueza.



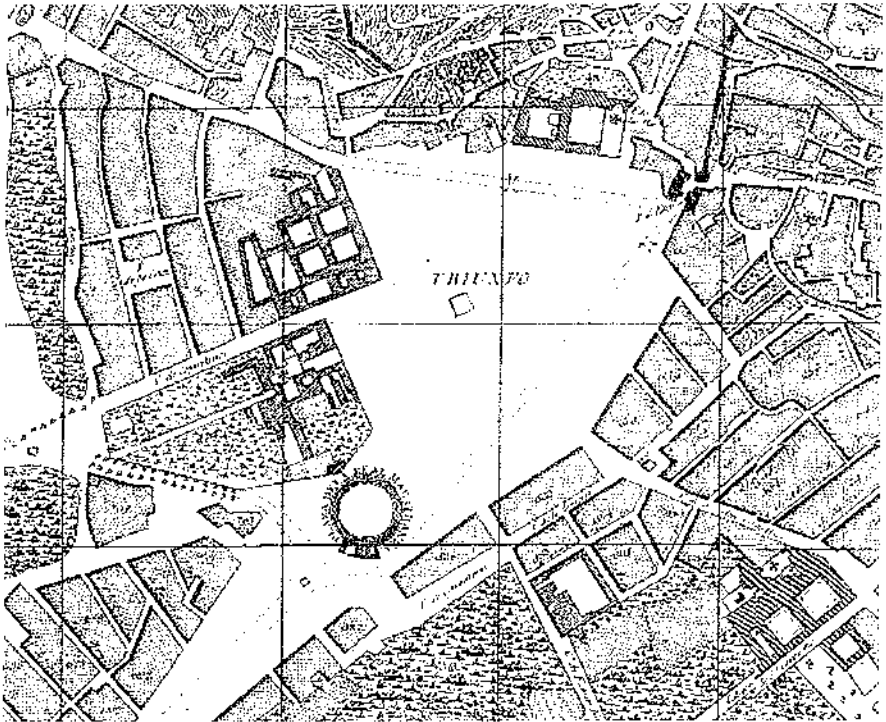


Fig. 4. Detalle del plano de Dalmau.



Fig. 5. Detalle de la Alcaicería de Granada.

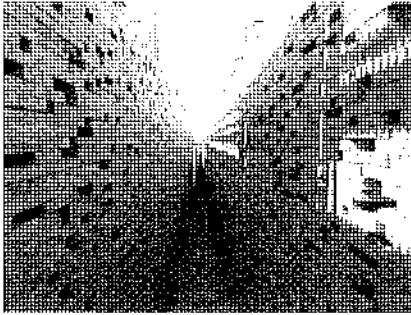


Fig. 6. Cerramiento de hueco en la muralla nazarí. Antonio Jiménez Torrecillas.

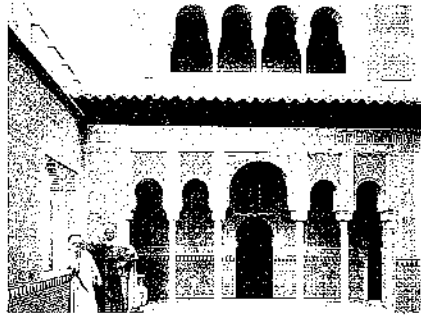


Fig. 7. El Patrimonio Histórico como un decorado fotográfico que articula un producto exclusivamente turístico.

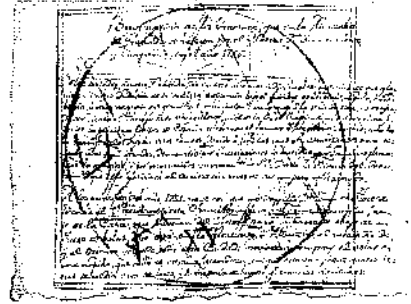


Fig. 8. Hay dos hitos fundamentales en la historia de las falsificaciones de la ciudad, el que conforma la historia de los hallazgos de los Libros Plúmbeos y los restos de San Cecilio y el del falsario Padre Flores y sus antigüedades romanas.



Fig. 9. Fachada de negocio de la Calle Elvira. Afectada por el Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albaicín.

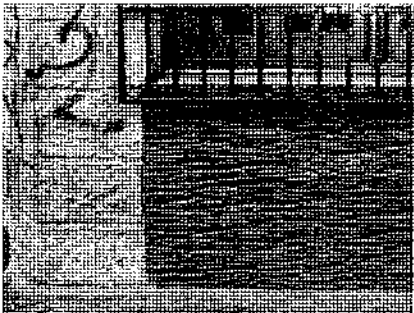
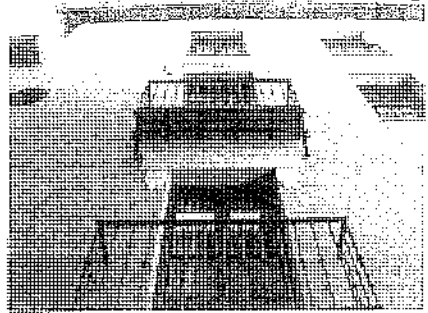


Fig. 10. Fachada de materiales plásticos imitando piedra.





Figs. 11, 12, 13. Fachada de edificio recién construído imitando arquitectura de carácter histórico.



Figs. 14 y 15. Centro de Lenguas Modernas. Reconstrucción idealizada y estado original. El centro de lenguas modernas se ubica en la supuesta restauración del edificio del Hospicio Viejo. Se sustituyeron pies derechos de madera por columnas de piedra en un ejercicio de imaginación restauradora.





Figs. 16 y 17. Casas moriscas donde había huertas ?

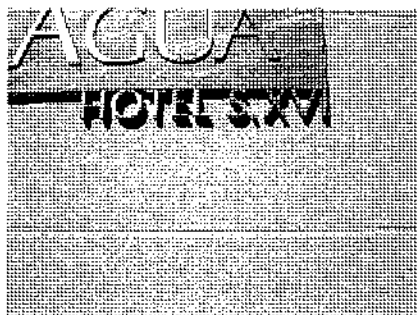
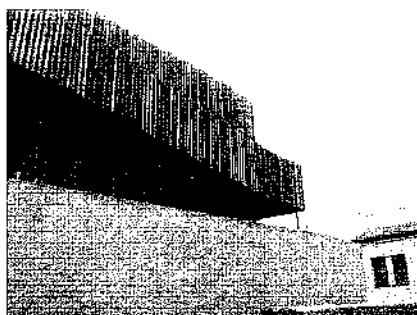


Fig. 18. Y hasta un hotel del siglo XVI, sobre una calle que era río en esa época.



Fig. 19. El problema es que la falsificación forma parte de un mercado y se vende muy bien y así, ya se han sustituido en los hoteles las estrellas por el mismo signo de supuesta construcción.



Figs. 20 y 21. —He hablado con él— dice el restaurador al referirse al resto sobre el que trabaja. Aunque a veces, más que hablarle, le grita.

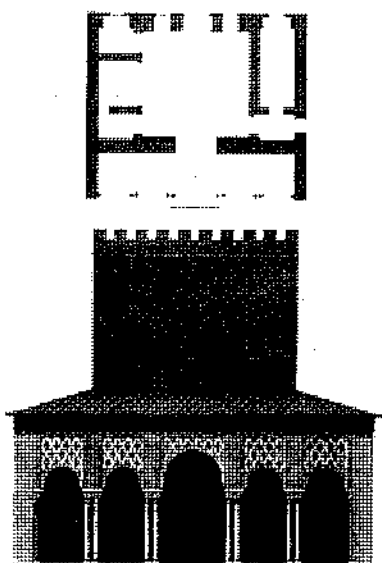


Fig. 22. La investigación arqueológica que inició Flor de Luque y continuó, en una posterior intervención, Alberto García Porras en el Cuarto Real de Santo Domingo evidenció la arqueología como un método, no sólo riguroso, sino además imprescindible que sirvió para desestimar la inicial propuesta de reconstrucción que había tomado por real un grabado.



Figs. 23 y 24. Al fin, el patrimonio puesto al servicio de una práctica decorativa de resonancia culta para un consumo de cierta calidad.

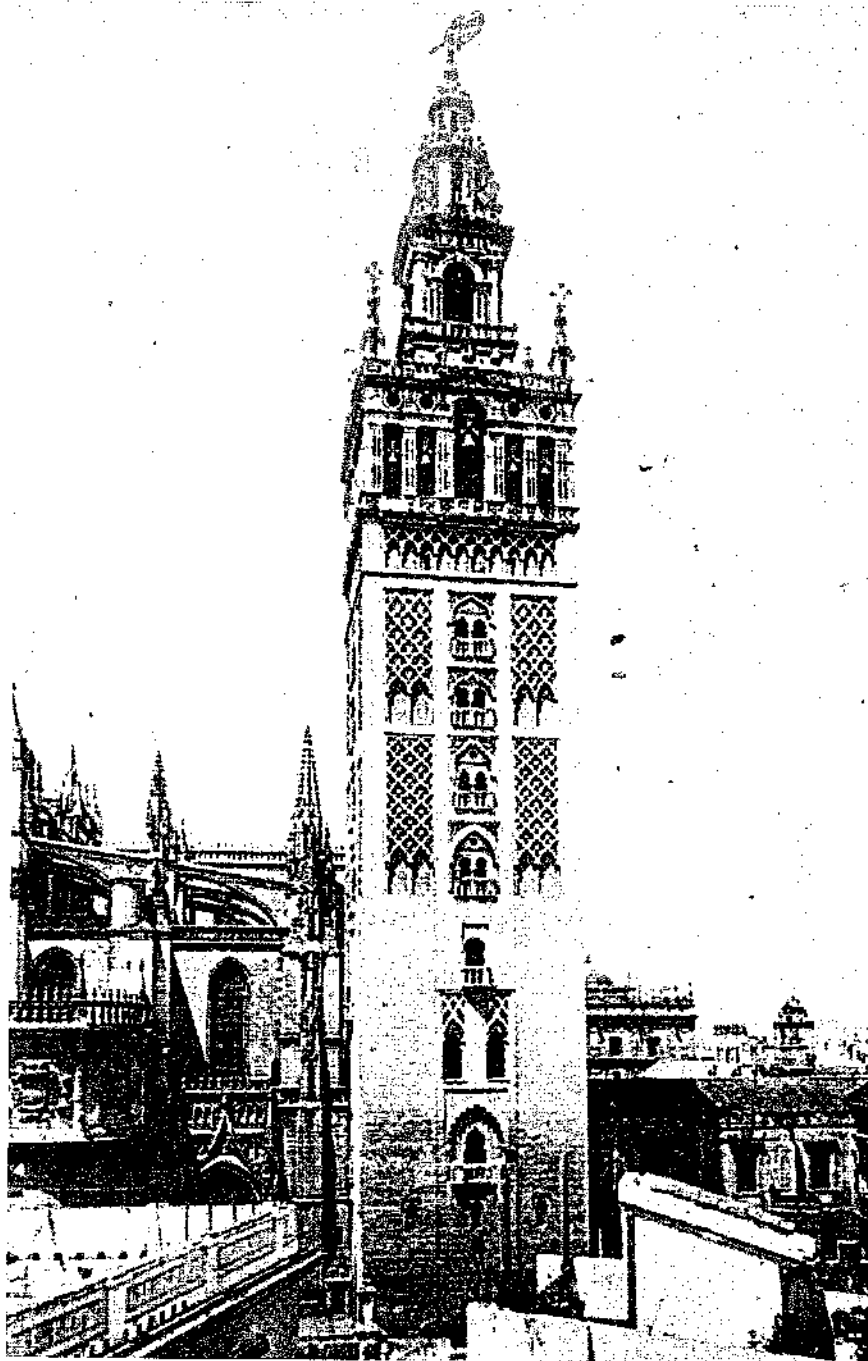
## Nota de la Redacción

El Consejo de Redacción del Boletín ha considerado conveniente la publicación del artículo precedente, que recoge la conferencia del autor en las jornadas sobre *Integración del Patrimonio Arqueológico en la Ciudad Actual: Andalucía*, organizada por la Academia, pese a que en el mismo pueden vislumbrarse críticas a varios de los comunicados hechos públicos por la Academia y que están incluidos en este mismo número. Por tanto parece oportuno realizar algunas puntualizaciones al respecto.

La Academia en ningún momento ha entrado a enjuiciar la actuación de los profesionales de la arqueología que han intervenido en las excavaciones relacionadas con los temas tratados, sino que ha expresado su opinión sobre propuestas y resultados concretos de unas actuaciones que afectan al Patrimonio Histórico de la ciudad y que tienen difícil justificación aunque se invoquen razones de tipo arqueológico.

En el caso concreto del desmontaje y pretendido remontaje de las cimentaciones de la antigua Plaza de Toros, no parece haberse tenido en cuenta que este tipo de actuaciones, que sólo tienen justificación en situaciones extremas, únicamente son aceptables para salvaguardar los valores estéticos de obras arquitectónicas relevantes. Los valores históricos prácticamente desaparecen con la drástica manipulación a que se ven irremediabilmente sometidos los restos, máxime si además cambian de emplazamiento. Por otro lado, es difícil atribuir valores estéticos a una parte del edificio que por su ubicación quedó oculta de forma permanente, como es una cimentación, careciendo de todo sentido realizar una operación de este tipo en el caso que nos ocupa.





La Giralda de Sevilla en una foto de finales del siglo XIX.



# La planta de la mezquita almohade de Sevilla.

*Alfonso Jiménez Martín*

Maestro Mayor de la Catedral de Sevilla  
Académico Numerario de la Real Academia Sevillana de Ciencias

EL 27 de octubre de 1494 abandonó la ciudad de Granada un turista que, tras pasar por Málaga, llegó a Sevilla el día 4 de noviembre; el viajero, llamado Hieronymus Münzer (ca. 1437-1508), natural de la ciudad austriaca de Feldkirch, escribió sobre la catedral hispalense: *“La mitad –que antiguamente era mezquita– ha sido derribada ahora, y en su lugar se levanta ahora una soberbia iglesia en honor de la bienaventurada Virgen María. Es obra tan estupenda, que no hay en España muchos templos que la aventajen. La iglesia está terminada; pero el coro todavía no. Toda la fábrica tiene doscientos pasos de longitud y ciento diecisiete de anchura; siete naves a lo largo, de las cuales dos son [de] magníficas capillas; cuarenta y cinco columnas exentas y muy ricos asientos en la sillería del coro. Tiene también cuarenta canónigos y otros tantos racioneros, y veinte más entre dignidades y ministros. Hay en ella pingües beneficios, de doscientos y trescientos ducados, y un clero muy observante. Hay columnas altísimas octogonales que tienen en redondo veinticinco pasos, y altísimos y anchísimos arcos. Creo que en seis años estará completamente terminada. Es toda de piedra de sillería durísima, traída de los montes de la costa del reino de Granada por el río Betis”*<sup>1</sup>. A los pocos días Münzer, o Jeronimus Monetarius como gustaba ser llamado, continuó su viaje hacia Lisboa.

El edificio que Münzer identificó como antigua mezquita había sido construido por las razones que explicó siglos antes el cronista

---

1. Münzer 1991:155ss.

°Abd al-Malik b. Muḥammad b. Ibn Sāhib al-Salā (fl. entre 1162 y 1198) “Durante el mes de ramadān de este año [567H/1172 C.], el amīr al-muḥimīn b. amīr al-mu’ minīn [Abū Ya’qūb Yūsuf] comenzó el trazado del emplazamiento de esta hermosa y excelsa mezquita aljama [...]. Lo que impulsó al amīr al-mu’ minīn a construir este edificio fue el celo religioso y la piedad con que fue distinguido por el Altísimo, —así, destacó a la ciudad de Sevilla convirtiéndola en una urbe [con rango de capital], edificándola con lo más asombroso que se haya visto u oído— y dado que había habitado en ella durante la primavera y el verano. Los almohades habían conquistado esta ciudad y se habían servido de una pequeña mezquita aljama situada en la alcazaba, dentro de la ciudad de Sevilla, para efectuar sus oraciones tanto a diario como el viernes. Pero una vez que se establecieron en ella, la mezquita resultó estrecha por el aumento natural de la población y por la afluencia de las delegaciones almohades con sus contingentes. Había otra aljama en Sevilla conocida como mezquita de [Ibn] `Adabbas, que también se había quedado pequeña para sus habitantes que [ya] rezaban en los patios y en las espacios abiertos adyacentes, incluso en los márgenes de los zocos contiguos, con lo que no podían seguir las fórmulas rituales de la oración, y puede que incluso los rezos fuesen nulos [...]. Con él alcanzaron las más altas cotas las ciencias y la religión, pues llegó para socorrer a la península de al-Andalus con sus ejércitos victoriosos, logrando la recompensa y el premio [eterno] con la construcción de esta gran mezquita aljama que ofrecía amplitud a los fieles”. Este testimonio del inicio de la construcción de la nueva aljama de Sevilla apareció impreso por vez primera en castellano en 1930, cuando el padre Antuña publicó “Sevilla y sus monumentos árabes”, que fue el colofón de una serie de artículos publicados en “Religión y Cultura”<sup>2</sup>.

Siglos después de la muerte del cronista almohade, concretamente en el año 1677, la Imprenta Real de Madrid dio a la luz pública el único tomo de los “Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y

---

2. La traducción que he copiado es la de Roldán Castro (2001:15s). El contexto historiográfico en Domínguez Berenjano (2003).

muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andaluzia, que continuan sus mas principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y Leon, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y titulo de Bienaventurado”, que compuso don Diego Ortiz de Zúñiga (1636-1680), caballero de la orden de Santiago, natural y vecino de la misma ciudad de Sevilla que, para la anualidad de 1401, nos dejó escrito lo siguiente “*El templo Catedral que se consagró en la primera Mezquita de los Moros, con la antigüedad y daño que recibió en los terremotos de los años antecedentes, y la continuación de la urgente necesidad de reparos grandes, inducía deseos de nueva fabrica, quando aun sin las causas que la pedian, la magnificencia de los ánimos Sevillanos de sus ilustrísimos Capitulares no cabía ya en aquel (aunque no pequeño) estrecho templo, respecto de la numerosidad de su Clero, y majestad de los Divinos Oficios. Juntóse, pues, el Dean y Cabildo, Sede vacante, é hicieron para la obra de nuevo templo estatuto, que se lee en el Teatro de Don Pablo de Espinosa [...]: Vacante (dice) la Iglesia por el Arzobispo Don Gonzalo, los Beneficiados de la Iglesia de Sevilla juntos en su Cabildo, que es en el corral de los Olmos, como lo han de uso y costumbre, llamados de ante dia por su Pertiguero, para tratar lo que allí se dirá, é estando presentes el Dean, Canónigos, Dignidades, Racioneros y compañeros dixéron, que por quanto la Iglesia de Sevilla amenazaba cada dia ruina, por los terremotos que ha habido, y está para caer por muchas partes, que se labre otra Iglesia, tal é tan buena, que no haya otra su igual, y que se considere y atienda á la grandeza y autoridad de Sevilla y su Iglesia, como manda la razon; é que si para ello no bastare la renta de la obra, dixéron todos, que se tome de sus rentas de cada uno lo que bastaba, que ellos lo darán en servicio de Dios; é mandároslo firmar de dos Canónigos. Tan breve, según el estilo de aquel tiempo, fué el acuerdo, en que se resolvió una de las mas suntuosas fabricas de la Cristiandad, en que esta gravisima Comunidad ostentó su ardiente anhelo á constituir templo igual á sus sublimes ideas: Iglesia tal é tan buena, que no haya otra su igual. Proposición la más bien lograda que han visto los siglos [...]*”. La primera y única tirada de este libro salió a la calle en un solo tomo,

como he indicado al comienzo del párrafo, pero en 1795 apareció una desarrollada en cinco, reeditada en 1988, sin que ninguna de estas ediciones introdujera modificaciones en la redacción original, al menos en las partes que usaremos en estas páginas<sup>3</sup>.

Ibn Sāhib al-Salā y Ortiz de Zúñiga tuvieron en común dos desmesuras muy hispalenses, como fueron su amor sin tasa a Sevilla, la más noble ciudad de España según el tópico de los textos medievales, hipérbole cuyas variantes y mejoras acrecentaron ellos en cada página, y, como extensión lógica, su inquebrantable adhesión a la dinastía de turno y la religión del momento, cada cual a la suya. Los adjetivos encomiásticos, por docenas, fueron para ellos, y para los inevitables pregoneros, escritores fotocopiativos, novelistas de tres al cuarto y profesores rancios, la columna vertebral de su militancia hispalense, ya sea natural, convenida, adquirida o sobrevenida, como expresión de un amor sin tasa por una ciudad que probablemente nunca existió.

Las dos citas precedentes, además de los efectos indicados, no sólo describen el comienzo y el comienzo del final de un mismo edificio, sino que también simbolizan sus dos usos religiosos, pues se construyó para ser usado como mezquita de los viernes de la capital europea del movimiento almohade, y se decidió su derribo cuando llevaba mucho más tiempo siendo catedral cristiana, casi dos siglos, de lo que había servido como sala de oración musulmana, pues en esta función sólo permaneció cincuenta años. Por lo tanto, y en cuanto edificio medieval, estaremos refiriéndonos a cuatro procesos funcionales muy distintos, aunque parcialmente superpuestos y desplegados en el mismo espacio, atestiguados de forma muy desigual:

- a. Construcción de la mezquita almohade. Abarcó desde 1172 a 1198, según acredita Ibn Sāhib al-Salā<sup>4</sup>.

---

3. Ortiz de Zúñiga 1677:265 y Ortiz de Zúñiga 1795:2, 269.

4. Jiménez Martín 1995:155.

- b. Uso como mezquita. Antes de que concluyeran las obras, concretamente el 30 de abril de 1182, empezó a funcionar como oratorio de los viernes, cesando este uso el 22 de diciembre de 1248 cuando, en pleno ramádan, los musulmanes sevillanos se vieron obligados a abandonar su ciudad<sup>5</sup>.
- d. Uso como catedral. Su utilización como iglesia cristiana, con el edificio en buen estado de conservación, abarca desde 1248 a 1388, año en que se documentan los primeros síntomas que evidencian la necesidad de renovarlo en profundidad<sup>6</sup>.
- e. Construcción de la catedral gótica. Aunque la erudición sevillana del XVII afirmaba que la decisión de construir un edificio nuevo se tomó en 1401, lo cierto es que hasta 1434 no se documenta de forma fehaciente que las obras de la nueva catedral estuvieran en marcha<sup>7</sup>.

Las fuentes que permiten describir este complejo proceso son varias y muy diferentes, con resultados bien distintos; la primera etapa de obras tiene, afortunadamente, documentación segura, pues la construcción de la mezquita está bien narrada, como ya he indicado, en la crónica de Ibn Sāhib al-Salā, texto prolijo y extenso que los hallazgos arqueológicos han refrendado de manera incontestable. De la siguiente etapa, su uso como mezquita, sólo tenemos los indicios que proporcionan las formas arquitectónicas, cuya decoración evidencia varias reformas que, no obstante, sólo introducirían matices en la uniforme y vigorosa organización formal del edificio. La etapa de uso de la mezquita cristianizada ofrece numerosos datos documentales que permiten establecer las líneas generales, pero los rastros materiales son escasos. La época que peor conocemos es la que presencié las gestiones y decisiones que finalmente condujeron al inicio del edificio nuevo, pues predominan teorías ingenuas que otorgan a la decisión de construir una

---

5. Jiménez Martín 2006:22.

6. Jiménez Martín 2006:22-40.

7. Jiménez Martín 2006:42-95.

nueva catedral, y sus consecuencias directas, la inmediatez, documentación y celeridad de un proyecto moderno, señal de que sus defensores no son profesionales de la construcción ni han parado mientes en ello, pero es que, además, para clarificar el panorama nos vemos obligados a desmontar una breve pero confusa nómina de testimonios posteriores, que han sido calcados hasta la náusea por la turiferaria historiografía hispalense cuyo eco la ciudad repite día a día.



La erudición tradicional sevillana estableció sin ninguna duda, siguiendo la estela que trazó Münzer, y como no podía ser de otra manera a tenor de las evidencias, que la catedral gótica heredó el sitio y algunas formas de la mezquita almohade, como acreditan las descripciones y observaciones contenidas en la “Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos [...] compuesta y ordenada por Alonso Morgado”, de 1587<sup>8</sup>, pero hasta el siglo XIX los restos del edificio musulmán no quedaron bien identificados, ni establecidos sus precedentes.

Creo que la descripción gráfica más extensa y antigua de los elementos musulmanes subsistentes en la catedral histórica es la que aparece publicada 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”, cuyos datos esenciales ofrecí en un número anterior de esta misma revista<sup>9</sup>. En ella, fechada en 1890 y publicada dos años después, se advierte que el autor, el arquitecto Adolfo Fernández Casanova, quiso diferenciar las zonas que él consideraba pertenecientes a la mezquita de las de épocas poste-

---

8. Utilicé una gran parte de sus datos en Jiménez Martín 1984:88s.

9. Jiménez Martín 2004:27.

riores, y aunque no se le quedó fuera de tal partición ningún elemento “mauritano”, lo cierto es que incluyó en tal categoría historiográfica partes que en la actualidad tenemos clasificadas como mudéjares e incluso posteriores: este es el caso de la práctica totalidad de los muros de las naves del patio de los Naranjos, tanto las que hoy forman la galería del Lagarto como las de la sala de Investigadores de la Biblioteca, los despachos y los depósitos de la Institución Colombina y todas las dependencias de la parroquia del Sagrario, de tal forma que sólo las que invadían el rectángulo del patio de forma clara fueron clasificadas como góticas o posteriores. Este gráfico no es, por lo tanto, una restitución de la planta de la mezquita, sino, y no fue poco, un primer acercamiento a la identificación de lo que de ella subsistía.

Las restituciones propiamente dichas se iniciaron relativamente pronto, solo cuatro años más tarde, y aunque son muy pocas, seis en total<sup>10</sup>, lo cierto es que muestran diferencias notables en aquello que, al menos en parte, debiera estar claro, como es el número de arcos o el de puertas propuestas de las partes conservadas, por lo que parece conveniente ofrecer el cuadro general de dichas cifras, añadiéndole los datos de Fernández Casanova y los de la medición de 2006, pues dan una idea de la fiabilidad de las propuestas y donde radican los puntos en discusión:

---

10. A partir de la restitución de 1992 he publicado sucesivas mejoras de la misma, pero los datos generales, que son los incluidos en el cuadro siguiente, no se han modificado, salvo el número de puertas de la sala, que es una de las cuestiones a debatir.

	A	B	HUECO DEL PATIO		PATIO COMPLETO			SALA DE ORACIÓN		
			N-S	E-W	N-S	E-W	PUERTAS	N-S	E-W	PUERTAS
1890	56,35									
1896	56,00	1,25	7	13	11	17	3+3+3	11	17	2+2
1928	60,76	1,24	7	15	8	17	1+1+1	14	17	3+3
1928-55	56,90	1,31	7	13	8	17	1+1+1	14	17	3+3
1965	54,62	1,19	7	13	8	17	1+1+1	11	17	3+3
1992	57,40	1,11	7	13	8	17	3+1+3	13	17	6+6
1997	57,00	1,20	7	13	8	17	3+1+3	13	17	4+4
2006	57,03	1,19	7	13	8	17	3+¿3?+3	13	17	¿3+3?

La primera columna expresa la fecha de la restitución; la segunda (A) indica la distancia existente, según cada restitución, entre la cara exterior de los estribos de la calle Placentines (límite oriental de la mezquita) y el eje de la puerta del Perdón, distancia que siempre pudo ser medida<sup>11</sup>; la tercera columna (B) expresa la proporción del rectángulo completo del edificio en cada uno de los casos; las restantes indican el número de arcos o puertas en cada caso<sup>12</sup>.

El más antiguo de los ensayos de restitución de la planta del edificio almohade que conozco se titula “DISEÑO DE LA MEZQUITA DE SEVILLA”: es un dibujo a escala 1:200 que se conserva en el Laboratorio de Arte de nuestra Universidad y del que ofrecí una breve noticia en una publicación del año 2002<sup>13</sup>. Firmó el plano, en julio de

- 
11. Si la restitución tiene escala gráfica el dato que ofrezco es el resultado de su aplicación, pero si carece de ella he calculado el tamaño a partir del de la Giralda, 13,61 metros; por lo tanto los datos, salvo el último, son cálculos obtenidos a partir de medidas tomadas en cada plano, lo que los hace obviamente inexactos, ya que tanto la escala gráfica como el lado de la Giralda son muy pequeños en las reproducciones citadas.
  12. La medida final, tomada con distanciómetro láser, es también una aproximación, pues ni las esquinas consideradas son geoméricamente perfectas ni el enfoscado que las cubre es estable, ya que cada cierto tiempo se renueva y ni siquiera es posible garantizar que las medidas sean las mismas a distintas alturas. La distancia en la dirección norte sur no se considera por haber sufrido reformas la puerta del Lagarto en las obras de los años cuarenta del siglo XX, de tal manera que no tengo seguridad de que anteriormente midiese lo que ahora.
  13. Jiménez Martín 2002:477.



1896 y sobre una cartulina entelada, Juan B. de Aguilar Solano, que acuareló y sombreó la planta según la manera que era típica en los planos desde el siglo XVII, con los cortes de color rosado y leves sombras arrojadas desde el sureste, convenciones que le confieren al conjunto un aspecto muy anticuado. El dibujo, salvo unas dobleces, arrugas y manchas de humedad en la parte inferior se conserva bien.

Aunque el conjunto es, desde un punto de vista puramente gráfico, muy coherente, no es menos evidente que se trata de una buena representación de lo que se conservaba de la aljama sevillana, es decir, el patio y la torre, insertos en una versión libre de la planta de la mezquita mayor de Córdoba, separadas las partes por una línea nítida que marca la frontera entre lo visto y lo imaginado; los rasgos cordobeses son muy evidentes, no sólo en la planta de la qibla, los soportes, que imaginó columnas, sino además en la representación de un rectángulo, levemente escorado hacia el ángulo suroriental, que sólo puede ser una copia de la minúscula Capilla Real que existe en Córdoba: creo que Aguilar Solano, o quien le diera instrucciones para el dibujo, sabía que en el límite septentrional del eje de la mezquita de al-Hakam existía un lucernario califal, la capilla de Villaviciosa, pero entendió que los cerramientos próximos eran coevos, cuando en realidad se hicieron en tiempos de Alfonso XI para delimitar la capilla real, ubicada a oriente del citado lucernario. Este dato y los huecos dobles que presenta en varios de los espacios del *sabat*, permiten sospechar que copió alguno de los planos de la catedral cordobesa<sup>14</sup>, probablemente el de la publicación de J.C. Murphy, de 1813<sup>15</sup>, que presentaba una planta de la mezquita con simetrías inexistentes, de las que algunas se reproducen en el dibujo que estoy analizando.

---

14. El autor tenía a su disposición varias plantas de la aljama cordobesa publicadas antes de 1896 (Nieto Cumplido y Luca de Tena y Alvear 1992: 13, 16, 21, 22, 25, 26 y 50); en la mayoría de ellas no se diferencia lo califal de lo posterior, lo que indujo a error a Aguilar Solano.

15. Nieto Cumplido y Luca de Tena y Alvear 1992: 21, fig. 16.

Las partes de la planta que no son cordobesas pertenecen a dos categorías conceptuales distintas, según pudo observarlas Aguilar Solano en la realidad de su tiempo o las reconstruyó a partir de otras fuentes. Los elementos que el autor consideró originales fueron reproducidos con bastante fidelidad, salvo la licencia de dibujar todos los pilares del patio cruciformes, e incluso se advierte que dibujó seis puertas laterales en el patio, cuatro de las cuales no volveremos a ver representadas hasta fecha tan avanzada como 1992, ya que en 1969 fueron redescubiertas por Félix Hernández<sup>16</sup>; interesa resaltar que tales huecos no pudo tomarlos de la mezquita de Córdoba, donde no existen ni al parecer han existido nunca, pero sí que se insinúan en el plano de Fernández Casanova de 1890<sup>17</sup>; la apariencia de estas puertas le pareció al autor un rasgo muy específico de esta mezquita sevillana, pues es el único detalle hispalense que repitió en la sala de oración, en vez de guiarse por las de Córdoba. Un detalle, que tampoco procede de la aljama cordobesa es la prolongación del muro de la qibla hacia el oeste, recordando la derribada puerta de San Miguel, y también hacia Levante, pues las excavaciones han atestiguado que existió una muralla en ese lugar y en esa dirección, según expondré más adelante.

Antes de continuar conviene señalar cuáles fueron los elementos que identificó correctamente Aguilar Solano, siguiendo para ello el sistema de coordenadas que publiqué en 1997<sup>18</sup>: la torre, el muro A desde la arquería 13 hasta su intersección con el muro 21, incluidas las puertas A/14-15 (puerta del Lagarto), A/16-17 y A/18-19, los pilares de la arquería B desde el 13 al 20, los pilares de la arquería C, desde el 13 al 20, la arquería 19 desde el pilar B al pilar Ñ y el muro 21 desde la esquina A/19 hasta un punto del tramo 20/Ñ-O, con la puerta IJ (puerta del Perdón).

---

16. Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano 2002:96.

17. No hay mas que contemplar el plano de Fernández Casanova para sostener que por el interior los huecos se adivinaban con facilidad.

18. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997:145.

Además de estos rasgos, más o menos inspirados en lo real, el autor dibuja varios elementos de otras categorías; así representó un gran cuadrado en cada uno de los cuatro rincones del patio, como si fuera la tapa de una cripta o aljibe, pero ninguno de los subterráncos que están documentados en el patio alcanzan estas zonas en estos lugares, por lo que supongo que se trata de la representación de los elementos, documentados en la catedral gótica, destinados a frenar la violencia de los chorros de agua que las gárgolas de los rincones proyectaban sobre el pavimento que también existirían en el patio: es una posibilidad remota, pero no se me ocurre otra.

Una novedad que aporta este plano son las puertas de los extremos de la fachada norte del patio, una de las cuales, la del lado de levante, estaría hoy representada por el acceso principal a la Institución Colombina, mientras la otra desaparecería al construirse la iglesia del Sagrario; lo que interesa resaltar es que las últimas excavaciones insinúan que dichas puertas son antiguas, es decir, almohades. También es curiosa la disposición de la fuente central del patio, rodeada por una corona concéntrica de ocho circulitos, como fustes de columnas, que remiten directamente a la descripción de Alonso de Morgado<sup>19</sup>: *“Pero sobre todo esto es dever el Insigne Claustro todo plantado de Naranjos muy viciosos, y Palmas, que llevan fructo, en ordenanças por su calles, que le hazen en todo tiempo agradable, y deleytoso [...] Tiene una gran Fuente en medio entre ocho columnas cerradas hasta en una vara en alto, y por los claros Rejas de hierro hasta el cornijamiento, que es todo almenado. El agua, es excelente, la viene de los Caños de Carmona, rodeada con sus altos Cipreses, que a sus tiempos los Parrales, que la revisten, la hazen umbrosa y amena, con otro gran Remanente de la misma agua, que por sus riegos riega todos los árboles”*; si tenemos en cuenta que esta descripción se publicó en 1587 y que desde entonces nadie ha vuelto a atestiguar la existencia del templo, pues ni siquiera aparece en imágenes anteriores a 1896, debo concluir que esta restitución de la mezquita contiene

---

19. De Morgado 1587:96.

una descripción bastante fiel de lo existente, así como una curiosa extrapolación, a partir de Córdoba, de lo que había sido derribado entre los siglos XV y XVI, pero además, una cierta dosis de reintegración de formas pretéritas a partir de los testimonios de los clásicos sevillanos, todo ello sobre la base de unas medidas correctas, probablemente ajenas al plano de 1890, y una apuesta por las proporciones alargadas en el sentido de la oración coránica. Lo que se me escapa es el objeto de esta investigación, su cuidadosa representación gráfica y los datos biográficos de Juan B. Aguilar Solano, de quien no sé absolutamente nada más.

Se puede afirmar que la más antigua restitución publicada, pues la anterior ha permanecido casi inédita hasta el presente, es la que aparece en un artículo de Henri Terrasse<sup>20</sup>, de 1928; se trata de un trabajo en el que se mezclan los bien atestiguados conocimientos del autor sobre la arquitectura musulmana con una serie de datos del edificio verdaderamente deplorables. El artículo dedicó mucho espacio y esfuerzo a la reconstrucción del cuerpo superior de la torre almohade, usando como principal argumento uno que le suministró el anticuario y pintor G. Bonsor: el molde de un blasón del Cabildo Metropolitano que figuraba en una clave de una de las bóvedas góticas de la propia catedral<sup>21</sup>. Dice Terrasse que “*Il a été acheté par lui lors de la vente du mobilier d'un peintre sévillan, pour qui il avait été fait lors de la chute de la clef de voûte*”<sup>22</sup>, es decir, tras la caída del cimborrio el 1 de agosto de 1888<sup>23</sup>, alguien sacó un molde del escudo, que terminó en la colección de Bonsor. Sabemos que fue labrada la bóveda a comienzos del siglo XVI<sup>24</sup>, presentando un aspecto tan ruinoso en el siglo XIX que fue des-

---

20. Terrasse 1928:263.

21. Terrasse 1928: pl. I: efectivamente, se advierte que las caras de la torre están invertidas, lo que asegura que era un vaciado de escayola de un relieve muy detallado.

22. Terrasse 1928:254.

23. Gómez de Terreros y Guardiola 1999:41.

24. Entre 1514 y 1518, dentro del programa de reconstrucción acometido bajo la dirección de Juan Gil de Hontañón (Jiménez Martín 2006:105-111). Es la bóveda adyacente a la del centro del crucero por el norte, en la nave de San Pedro, por ello ostenta el emblema papal.

montada y reconstruida entre 1883 y 1885<sup>25</sup>; las dovelas y plermentos que estaban en mal estado, pero tenían valores plásticos, fueron depositadas en el Museo Arqueológico Provincial donde, entre otras piezas, se conserva una clave que ostenta la triple corona papal<sup>26</sup>. En la actualidad una copia de esta clave pontificia aparece en el cuadrante sureste de la bóveda restaurada, y cerca de ella aparece otra con la giralda de Bonsor<sup>27</sup>. Además de las razones internas que aduje hace unos años para demostrar que se trata de una obra del siglo XIX<sup>28</sup>, desde 1910<sup>29</sup> está publicado, en varios idiomas, que la pieza había sido labrada a partir de un dibujo del arquitecto que dirigió la obra, nuestro viejo conocido, Adolfo Fernández Casanova<sup>30</sup>.

Con este antecedente, síntoma de una carencia absoluta de apoyo local, no sorprende que el dibujo de Terrasse sea tan desafortunado, máxime si tenemos en cuenta que en aquella época los arquitectos

---

25. Gómez de Terreros y Guardiola 1999:42. El proyecto de esta obra data de mayo de 1882.

26. Ingresó en 1885, por mediación de la Comisión de Monumentos; está depositada en la sala 21 del almacén; ha sido expuesta en la catedral en dos ocasiones, una de ellas en 2006, con motivo de la muestra "El Almirante en la Catedral". Esta clave es la única que llegó al Museo.

27. Se advierte que el relieve, obviamente de piedra, es menos detallado que el vaciado, lo que atestigua que existió un modelo que tal vez fuese de yeso, barro o madera, del que se sacó el molde de Bonsor y que copió el cantero que labró la pieza de la bóveda.

28. Jiménez Marín 1984:106.

29. En un cartel muy difundido que publicó Alejandro Guichot en 1910 en varios idiomas (Jiménez Martín et al. 1982: 57 y portada), se explicaba. "Tras la restauración de la bóveda en la parte del evangelio de la Catedral en 1885, el arquitecto Fernández Casanova colocó un relieve de la torre musulmana en una de las nervaduras diagonales de la bóveda. Él se basó en datos históricos y en fotografías de torres musulmanas. Se hicieron varias copias de yeso. Estas copias se encuentran en manos de algunos amantes de estas piezas" (Traducción del original en alemán que conservo en mi colección, realizada por Doña Raquel Rodríguez Gamero, a quien quedo muy agradecido).

30. Guichot y Sierra 1933:143; el dibujo original queda reflejado en una viñeta que el arquitecto insertó en la portada de uno de sus proyectos, concretamente en el de "restauración de varios pilares, bóvedas y ventanages", de 1884 (Gómez de Terreros y Guardiola 1999:97). Sorprende, pero no mucho, que Torres Balbás (1941:222) que tenía en la mano estos mismos datos y tanto gustaba corregir yerros ajenos (así 1941:205), pasara por alto este patinazo de su amigo Terrasse.

Joaquín de la Concha y Javier de Luque ya habían despejado el Patio de muchos de los elementos posteriores que dificultaban su percepción<sup>31</sup>, por lo que resulta difícil entender que el dibujo contenga tal cantidad de errores, como queda en evidencia tras un somero cotejo de sus datos en el cuadro anterior pues es el peor medido de todos. Lo más extraño es que sólo dibujase una nave en los laterales del patio, cuando era evidente entonces que la capilla de la Granada, así rotulada en el dibujo, ocupaba una de las naves, a la que se accedía por otra distinta. Este error, fruto de un croquis hecho a vuela pluma, le obligó a incrementar en dos unidades los arcos del patio propiamente dicho.

Las formas dibujadas, pese a su esquematismo, permiten algunas observaciones. Terrasse advirtió, frente al plano de Aguilar, que los pilares habían sido los únicos soportes del edificio almohade, y así los dibujó, agregando líneas de puntos, que siguen los ejes de las alineaciones, para simbolizar las danzas de arcos; representó con mayor anchura las naves periféricas y la central, siguiendo los ejemplos de Córdoba y los norteafricanos en general, pero sobre todo siguió el ejemplo de la Kutubīya de Marrākuš, al constituir delante del muro de la qibla una nave con cinco cúpulas; para presidir el conjunto dibujó un rarísimo miḥrāb triangular de casi cinco metros de embocadura, cuyos paralelos se me escapan.

La novedad más importante es que, siguiendo a Alonso de Morgado<sup>32</sup>, dibujó dos brocales de pozo flanqueando la fuente central del patio, aunque entonces, como ahora, sólo se conserva uno, y sin rastros del epígrafe árabe que se veía en 1587; lo que sorprende es que ni los planos ni las fotografías anteriores a 1941 muestran brocal alguno, al menos en el lugar actual, donde ya lo vemos en una foto de

---

31. Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano 1996:221s.

32. De Morgado 1587:96: “Y si las letras muy gastadas en Arabigo, que tienen alrededor los Brocales de Marmol de los dos Pozos ciegos, que hasta hoy vemos de aquel tiempo en este Patio, ellas se pudieran leer, a caso dijieran algo en este proposito”.

1953<sup>33</sup>; el otro dato de Alonso de Morgado, que la “*gran Fuente en medio entre ocho columnas cerradas hasta en una vara en alto, y por los claros Rejas de hierro hasta el cornijamiento, que es todo almenado*”, no debió parecerle suficiente como para sostener que el templete fuese almohade, pues no dibujó los ocho soportes, que sí habían sido admitidos por Aguilar Solano como musulmanes.

En el catálogo de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, publicado en Internet, además de una fotografía de la restitución de 1896, aparecen dos fotos de un mismo plano<sup>34</sup> que se han inventariado bajo el título “Planta de una mezquita”, sin más. Creo que, a tenor de la posición de la torre y el patio, el número de arcos y la colección de la que forman parte los negativos, se puede sostener que es un nuevo ensayo de restitución de la planta del edificio sevillano. Como sólo lleva una muy exacta “rosa de los vientos”, de gran tamaño, y la escala gráfica de 40 metros<sup>35</sup>, no podemos saber ni su autor ni su finalidad, siendo una conjetura la fecha, pues creo que es una versión de la propuesta de Aguilar Solano a la que se incorporaron las novedades de Terrasse, lo que la llevaría a una fecha posterior a 1928; como, por otra parte, no incluye datos de la excavación de 1955, a la que luego me referiré, propongo este entorno cronológico para su realización<sup>36</sup>. Las características del edificio, como se desprende del cuadro general, están bien observadas, con medidas bastante correctas pero con un importante alargamiento de la planta, el mayor de todos los estudiados.

---

33. En los proyectos que redactó Félix Hernández Giménez entre 1941 y 1948 para la renovación completa del pavimento, no se menciona el brocal, ni se ve en fotos antiguas o durante las obras (al menos en el lugar actual), pero ya se ve en una imagen de 1953 (Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano 2002:54-56 y 81).

34. Números 1-71-1 y 1-71-8, tratándose de sendos clichés fotográficos de celuloide, con la indicación “F 35 mm”. Ni siquiera consta el nombre del autor, o autores, de las fotografías.

35. Se trata de una representación de aire muy profesional, por lo que sospecho que su autor material pudo haber sido arquitecto, aparejador o delineante.

36. Mi convicción es que este plano debió hacerse entre la época del artículo de Guichot y Sierra (que donó fondos a la Fototeca), es decir 1933, y los años en que Félix Hernández Jiménez comenzó a trabajar en la Catedral, es decir, 1941.

Los elementos emergentes fueron representados con exactitud, salvo dos detalles: aparecen como cruciformes los pilares noreste y noroeste, que tiene forma de “T”, además faltan los arcos que desde ellos se dirigen a levante y a poniente y faltan los que atajaban desde la puerta del Perdón hacia el sur. No aparecen ni la fuente ni los brocales tampoco. La propuesta para la sala de oración es una mezcla de formas plausibles y añadidos inverosímiles; así aparece una nave central ancha y dotada de pilares cruciformes, a los que no responden arcos transversales; la nave transversal que Aguilar Solano ubicaba junto al Patio, este desconocido autor la llevó hasta la qibla, como si siguiese la propuesta de Terrasse, pero aún añadió otra nave más, como la del *sabat* que Aguilar Solano había tomado de Córdoba, en que este anónimo dibujante alojó las cinco cúpulas de la Kutubīya de Marrākuš, una de las cuales ocupó el lugar del mihrab, que, por lo tanto, adoptó el aspecto de una capilla cuadrada de más de cinco metros de lado. Este detalle sugiere que el autor intelectual de este dibujo, que hasta el presente creo que ha permanecido inédito, no había visto muchas mezquitas ni había entendido sus planos. Antes de proseguir con el examen de los casos, conviene señalar que los vistos hasta ahora ofrecen las restituciones más alargadas en el sentido norte-sur, el de la oración islámica.

Entre 1941 y 1973 se ocupó de algunas obras de la catedral el arquitecto Félix Hernández Giménez que, de manera sistemática, se dedicó en exclusiva a explorar y consolidar los restos de la mezquita<sup>37</sup>. Sus principales descubrimientos fueron estos: la limpieza de todos los elementos que mencionamos a propósito del plano de 1896, la localización y recrecido de las cepas de los pilares D, E, J, K, L, M, N y Ñ de la arquería 13 y 6 y 7 de la arquería M, además de las puertas A/16-17 y A/18-19, intuitas en 1890 y dibujadas en 1896. No me consta que Hernández Giménez dibujase estos elementos, pero no sería raro que entre sus papeles, que se conservan en el Museo Arqueológico de Córdoba, apareciese algún croquis o plano, general o parcial. En cual-

---

37. Es básico el artículo de Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano (2002).



quier caso estos hallazgos permitieron establecer la perfecta simetría y regularidad del edificio musulmán, como corresponde a uno de los escasos edificios islámicos “de autor”<sup>38</sup>.

Bastantes años después encontramos otra restitución gráfica de la planta de la aljama, publicada en 1965 por Chueca Goitia<sup>39</sup> que en el pie de la imagen mencionó a sus autores: “TORRES BALBÁS, RAFAEL MANZANO”; el primero, Leopoldo Torres Balbás, catedrático de historia fallecido en noviembre de 1960, nunca publicó este dibujo<sup>40</sup>, mientras su alumno, el jerezano Rafael Manzano Martos, que no acabó la carrera hasta 1961, fue el autor, en solitario, de otro dibujo del patio en la misma publicación<sup>41</sup>, por lo que cabe sostener que fue realmente Manzano Martos el único autor de la restitución; consta que en la docencia de Torres Balbás jugaba un papel importante el trabajo monográfico que encargaba a cada uno de sus alumnos, cuyos gráficos usaba luego como ilustraciones de sus artículos, que aparecen salpicados de magníficos dibujos atribuidos a Ricardo Abaurre, Morales Lupiáñez, Sáez de Oiza, Emilio Díaz o Fernando Barquín, entre otros<sup>42</sup>. En cualquier caso el plano fue elaborado después de

---

38. Jiménez Martín 1996:22.

39. Chueca Goitia 1965:271.

40. De las biografías de Torres Balbás, más bien hagiografías (Vílchez Vílchez 1988 y Muñoz Cosme 2005) se desprende que dibujaba poco y que rara vez, en sus artículos, usaba dibujos propios. Sus contemporáneos, siempre admiradores de su labor, dejaron datos muy expresivos de sus limitaciones gráficas: “tras haber tenido algunas dificultades en sus estudios con el dibujo”, “Entre los alumnos que pasan por nuestras Escuelas de Arquitectura, pertenece Torres Balbás al grupo de los por naturaleza peor dotados para tal profesión. Carecía de aptitudes de dibujante; faltábanle por completo la imaginación que evoca y transforma, capaz de crear luego obras originales. Su formación y sus aptitudes conducíanle al estudio de las ciencias históricas, geográficas o naturales; hubiera sido un buen obrero de ellas, paciente y objetivo” y “Descuidó Torres Balbás el costado productivo de su profesión; poco confiado en su lápiz; mejor crítico que creador (...)”.

41. Me refiero al dibujo 250 (Chueca Goitia 1965:272), ligado a la planta mediante un círculo y una letra “A”.

42. El mismo origen deben tener otras ilustraciones del libro de Chueca atribuidos a “ESCUELA DE ARQUITECTURA”.

1955, pues se advierte que están sombreados los dos pilares de la mezquita exhumados en el Trascoro en agosto de aquel año por Hernández Giménez<sup>43</sup>, así como la arquería que abre la sala al patio<sup>44</sup>.

Se trata evidentemente de una restitución mucho mejor que las anteriores, heredera de las ideas de Terrasse pero realizada con menos prisas, mejor documentada y con una calidad métrica y gráfica muy superior, aunque con las salvedades propias de un trabajo de estudiante: no son correctas las plantas de algunos pilares, que se dibujaron como si fueran cruciformes<sup>45</sup>, ni existen los arcos adyacentes, heredados de Terrasse, ni tampoco los muros que salen de las puertas hacia el interior formando una especie de vestíbulo tras ellas<sup>46</sup>; la ausencia de las puertas laterales del Patio se entiende fácilmente al repasar los dibujos y datos de la obra de Félix Hernández, cuyas intervenciones, especialmente la ya mencionada de 1969, han analizado de forma magistral dos profesoras de la Universidad de Huelva, las doctoras Gómez de Terreros Guardiola y Díaz Zamorano. La cabecera del oratorio<sup>47</sup>, que se inspiró directamente en la Kutubīya de Marrākuš, es demasiado grande.

El quinto ensayo de restitución de la planta es el que publicó Juan Luis Trillo de Leyva<sup>48</sup> en 1992 con los datos que le suministré para la ocasión; este gráfico se basó en el de Rafael Manzano, aportando las siguientes novedades, siendo conveniente advertir que entonces no se habían realizado las excavaciones que más adelante comentaré:

---

43. Collantes de Terán y Delorme 1977:103.

44. Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano 2002:48.

45. Para mantener la simetría supuso que también eran cruciformes los de los rincones opuestos, al fondo de la sala de Oración.

46. En la puerta del Perdón existieron arcos que permitían pasar directamente a las alas de la galería norte del Patio; en la puerta del Lagarto no hubo tales muros, ni siquiera arcos.

47. Debo señalar que esta restitución de Rafael Manzano es la primera que se aproxima a la proporción cuadrada, que fue la canónica durante el califato omeya (Hernández Giménez 1961:30).

48. Trillo de Leyva 1992:79

1. Corregí las incongruencias antes citadas y añadí las puertas que Félix Hernández había redescubierto en 1969.

2. Sabiendo que el pilar donde había estado pintada Santa María de la Antigua estaba ubicado donde hoy vemos la reja de dicha capilla, supuse que el muro de la qibla estaría situado en el mismo lugar que el del cierre de las capillas góticas del lado de la Epístola, con lo que la luz propuesta para los arcos del oratorio conoció un nuevo argumento a su favor.

3. Supuse que a la torre, que según Ibn Sāhib al-Salā<sup>49</sup> se hizo cuando ya la sala de oración estaba en funcionamiento, se accedía por una antigua puerta del oratorio, con lo que ubicaba ésta y su simétrica.

4. A partir del ritmo que muestran las puertas del patio, dibujé cinco puertas en el costado de levante y seis en el de poniente, ubicándolas aproximadamente frente a varias actuales: en el lado este coloqué dos de ellas delante de las actuales de Palos y Campanilla, y en el segundo caso supuse tres por donde hoy vemos las de San Miguel, del Perdón Nueva y del Baptisterio.

5. Reduje el tamaño del mihrab y sus anexos a términos más acordes con la tradición andalusí y magrebí.

6. Restituí las murallas adyacentes basándome en la iconografía anterior al siglo XVIII y las expresivas interfases que habían quedado en los muros de la catedral.

Posteriormente he publicado versiones de esta planta; en 1995 salieron dos ediciones<sup>50</sup> de una misma publicación en la que aparece la

---

49. Jiménez Martín 1984:86-88.

50. Jiménez Martín 1995a:153 y Jiménez Martín 1995b:153.

planta tan mal editada que hasta la Giralda queda en el costado de poniente, presentando como novedad los resultados de las excavaciones realizadas entre 1992 y 1995. En los años 1996<sup>51</sup> y 1997<sup>52</sup> publiqué sendas restituciones cuya diferencia esencial reside en la incorporación de datos procedentes de las excavaciones. En 1999 se volvió a editar el mismo libro de 1995<sup>53</sup>, con la planta en su posición natural, pero con el añadido, supongo que por razones estéticas, del pavimento del patio que había diseñado y construido Félix Hernández en 1948<sup>54</sup>. Estas restituciones son las que sirvieron de base a la maqueta electrónica que elaboró por entonces José Antonio Fernández Ruiz, desarrollada posteriormente por la Escuela de Estudios Árabes, de Granada, en la serie de restituciones infográficas que han publicado en formato digital.

Para elaborar la propuesta gráfica que se adjunta, realizada por Isabel Pérez Peñaranda, he contado con la ayuda del arqueólogo Álvaro Jiménez Sancho; el resumen de hallazgos que se pueden reflejar en la planta es el siguiente:

1992. Excavación en el patio de los Naranjos, al sur de los depósitos del Archivo. Para mejorar el desagüe del aire acondicionado de la Institución Colombina, se excavó inmediatamente al sur de la puerta del Perdón, descubriéndose una gran atarjea abovedada que discurría de levante a poniente<sup>55</sup>.

1993. Excavación de la acera situada al sur de la puerta de San Miguel. Al renovar la acometida del alcantarillado antiguo de los aseos de la

---

51. Jiménez Martín 1996:238.

52. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997:145.

53. Jiménez Martín 1999:88. Algunos artículos de la publicación cambiaron, pero el que comento es el mismo aunque mejor ilustrado.

54. Gómez de Terreros y Guardiola y Díaz Zamorano 2002:94.

55. Como las almohades que aparecieron en la plaza de la Virgen de los Reyes en 1994; además se localizaron evidencias de bajantes de las cubiertas de la mezquita y restos de muros y pavimentos anteriores a la Aljama (Santana Falcón y Ojeda Calvo 1995).

catedral, se excavó una pequeña extensión de las gradas, apareciendo inmediatamente un muro de los que unían la catedral con el colegio de San Miguel, en la que destacaban las improntas de dos fustes<sup>56</sup>.

1993. Excavación de la lonja de la puerta de San Cristóbal. Al renovar la solería y desagües de esta zona apareció una muralla de tapia y unos muros apilastrados de ladrillo, que marcaban un acceso desde el sur. Se interpretaron como parte del *sabat* que describe Ibn Sāhib al-Salā<sup>57</sup>.

1994. Excavación de la plaza de la Virgen de los Reyes. Además de los cimientos de las murallas y edificios que conocíamos por medio de imágenes y descripciones antiguas<sup>58</sup>, se identificó un pabellón de letrinas relacionado con la mezquita<sup>59</sup>.

1995. Excavación de la capilla de San Antonio. En 1995, gracias a un seguimiento de obras en la capilla de San Antonio, se detectan restos de una alberca previa a la mezquita y el pavimento interior de ésta<sup>60</sup>.

1996. Excavación de la acera de Levante. Afectada esta acera por las obras que motivaron la excavación en la plaza de la Virgen de los Reyes, se procedió a su restauración, para lo que fue necesario excavar; se descubrió la muralla que dibujó Aguilar Solano, y cuya interfaz mencioné a cuenta de la restitución de 1992, así como los muros que acometían en la Giralda y el pavimento almohade de la acera exterior del lado este del patio de los Naranjos<sup>61</sup>.

---

56. Rodríguez de Guzmán Sánchez 1993:432. Restituí las huellas de los fustes en forma de discos de piedra en los que se grabaron las fechas de inicio y fin de la existencia de las estructuras históricas que hemos dado en llamar “puerta de San Miguel”.

57. Rodríguez de Guzmán Sánchez, Ramírez Reina y Lafuente Ibáñez 1994:723 y Rodríguez de Guzmán Sánchez y Ramírez Reina 1997:559.

58. Granero Martín 1992.

59. Vera Reina 1995:163.

60. Jiménez Sancho 1995.

61. Tabales Rodríguez et al. 2002a: 119-120.

1998. Excavación del cimientto de la Giralda. En esta intervención se descubrieron marcas en los sillares almohadillados del cimientto almohade<sup>62</sup>.

1998. Excavación del patio de los Limoneros. Se descubrió la cara exterior del cimientto del muro de la qibla y de tres de sus estribos, con lo que quedó verificada la hipótesis de la perfecta alineación de las naves de la mezquita. Además apareció un tramo de la muralla alineado con los otros tres trozos conocidos (Acera de Levante, atrio de la puerta de San Cristóbal y acera al sur de la puerta de San Miguel)<sup>63</sup>.

1999. Excavación de los pilares del Trascoro. Además de los expresivos restos de las casas expropiadas para la construcción de la sala, tal y como describe Ibn Sāhib al-Salā, se localizaron los cimientos de tres pilares de la mezquita, así como su solería de ladrillo<sup>64</sup>.

1999. Excavación de las gradas delante de la puerta del Perdón. En dos intervenciones distintas<sup>65</sup> aparecieron los cimientos de sillares y las jambas de dos torres, una de ellas con marcas de canteros almohades similares a las detectadas en el cimientto almohadillado de la Giralda, y una puerta intermedia, enfrentada con la del Perdón, datos que cuadran con la información de Ibn Sāhib al-Salā<sup>66</sup>.

2000. Excavación en el ángulo suroeste del patio de los Naranjos. Además de los restos de edificios expropiados para la construcción del patio, se detectó la muralla que proviene de la plaza del Cabildo<sup>67</sup> y cuya cimentación ya se había detectado, al sureste de la puerta de la

---

62. Tabales Rodríguez et al. 2002b: 203.

63. Tabales Rodríguez y Jiménez Sancho 2002:282.

64. Jiménez Sancho 2002a:298.

65. La segunda en 2004, concretamente la torre más occidental, Jiménez Sancho 2004.

66. Jiménez Sancho 2002b:351.

67. Jiménez Sancho 2002c:368.

iglesia del Sagrario<sup>68</sup>, al enlazar el alcantarillado del patio con la red pública en el año 1998.

2001. En un seguimiento arqueológico de las obras de saneamiento de la lonja de la puerta de los Palos se documentó parte de la muralla oblicua anterior a la que a lo largo de los siglos, hasta fines del siglo XVIII, cerraba el Corral de los Olmos y que entestaba en la Giralda<sup>69</sup>, es decir, la primitiva “puerta de los Palos”.

2004. Excavación de la acera en la puerta de San Miguel. Se verificó la existencia de una terraza perimetral a la que, como en la mezquita de Córdoba, se accedía antes de entrar a la sala y que, a su vez, se relacionaba con la calle por medio de una rampa<sup>70</sup>; todo ello sugería que, donde hoy vemos la puerta de San Miguel existió antes una puerta de la mezquita.

2004. Excavación de la capilla de San Ihermenegildo. Se verificó que el muro de la qibla tenía el mismo espesor y lugar que el muro de cierre meridional de las capillas góticas del lado de la Epístola, que aprovechó parte de su cimentación. Con este dato y los precedentes sobre los pilares de la sala quedó certificada su regularidad y la distribución de los soportes<sup>71</sup>.

2005. Excavaciones en las gradas de la iglesia del Sagrario. Como preparación del proyecto de restauración integral de la Fachada de Poniente, se han efectuado sondeos en todo el contorno del Sagrario que han arrojado los siguientes resultados<sup>72</sup>: continuación de la terra-

---

68. Se marcó una línea incisa en el pavimento con la alineación de la muralla; en septiembre de 2006 la muralla ha aparecido en el seguimiento arqueológico de las obras de la avenida de la Constitución, justo en el centro y en el lugar previsible, en esta ocasión con una torre incluso, ubicada de la misma manera que la conservada entre la plaza del Cabildo y el edificio del Servicio Andaluz de Salud, es decir, mirando hacia la ciudad vieja.

69. Jiménez Sancho 2001.

70. Jiménez Sancho 2004.

71. Oliva Muñoz, P. y A. Jiménez Sancho. (en prensa).

72. Jiménez Sancho 2006.

za perimetral, e indicios de la existencia de dos puertas en la zona que ocupa el Sagrario, de las que la más meridional era la simétrica de la del Lagarto y otra simétrica de la de la Colombina, considerando de este modo que el acceso a la Biblioteca por la calle Alemanes es también original<sup>73</sup>.

Con estos datos se ha dibujado el plano adjunto, en el que las dudas se centran en el número de puerta de la sala y en la figura exacta de los pilares más próximos al muro de la qibla, de uno de los cuales, el que sustentó a Santa María de la Antigua, nos hemos atrevido a realizar, en su sitio, una reconstrucción efímera, justo durante los meses que ha durado la exposición “El almirante en la catedral” (junio-octubre de 2006).

## Referencias.

- Cabra Loredo, M.D. y E.M. Santiago Páez. 1988. *Iconografía de Sevilla. Tomo primero. 1400-1650*. Madrid: El Viso.
- Chueca Goitia, F. 1965. *Historia de la Arquitectura española. Edad Antigua, Edad Media*. Madrid: Dossat.
- Collantes de Terán y Delorme, F. 1977. *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- Domínguez Berenjano, E.L. 2003. *La madina inventada. La imagen historiográfica de Isbilial almoravid-almohade (ss. XII-XX)*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Gestoso y Pérez, J. 1890. *Sevilla Monumental y Artística. Historia y Descripción de todos los Edificios Notables, Religiosos y Civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan. Tomo II*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

---

73. En ambos casos el indicio de los huecos fueron sendas conducciones de agua que salían del interior, perfectamente manifestadas por sus registros.



- Gómez de Terreros y Guardiola, M.V. 1996. "Obras de Joaquín de la Concha Alcalde en la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* 9. 209-237.
- Gómez de Terreros y Guardiola, M.V. 1999. "Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras". *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Sevilla: FIDAS. 41-60.
- Gómez de Terreros y Guardiola, M.V. y M.A. Díaz Zamorano 2002. "La restauración del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Los proyectos de Félix Hernández Giménez". Jiménez Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 33-113.
- Granero Martín, F. 1992. *El Corral de los Obispos: antiguos cabildos secular y eclesiástico de la ciudad de Sevilla: sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.
- Guichot y Sierra, A. 1933. "Errores acerca de un entallado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XLI. 140-147.
- Hernández Giménez, F. 1961. *El codo en la historiografía árabe de la Mezquita Mayor de Córdoba. Contribución al estudio del monumento*. Madrid: Imprenta y editorial Maestre.
- Jiménez Martín, A. 1984. "El Patio de los Naranjos y la Giralda". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Editorial Guadalquivir. 83-131.
- Jiménez Martín, A. 1995a. "Mezquitas de Sevilla". *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad. 149-160.
- Jiménez Martín, A. 1995b. "Mezquitas de Sevilla". *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Ayuntamiento. 149-160.
- Jiménez Martín, A. 1996. "¿Quién diseñó la casa de Umm Salama?". *La arquitectura andalusí en Andalucía: documentos para el siglo XXI*. Granada: El legado andalusí. 17-25.
- Jiménez Martín, A. 1999. "Las mezquitas". *Sevilla almohade*. Sevilla: Universidad. 89-105.
- Jiménez Martín, A. 2002. "Síntesis a modo de epílogo". Jiménez

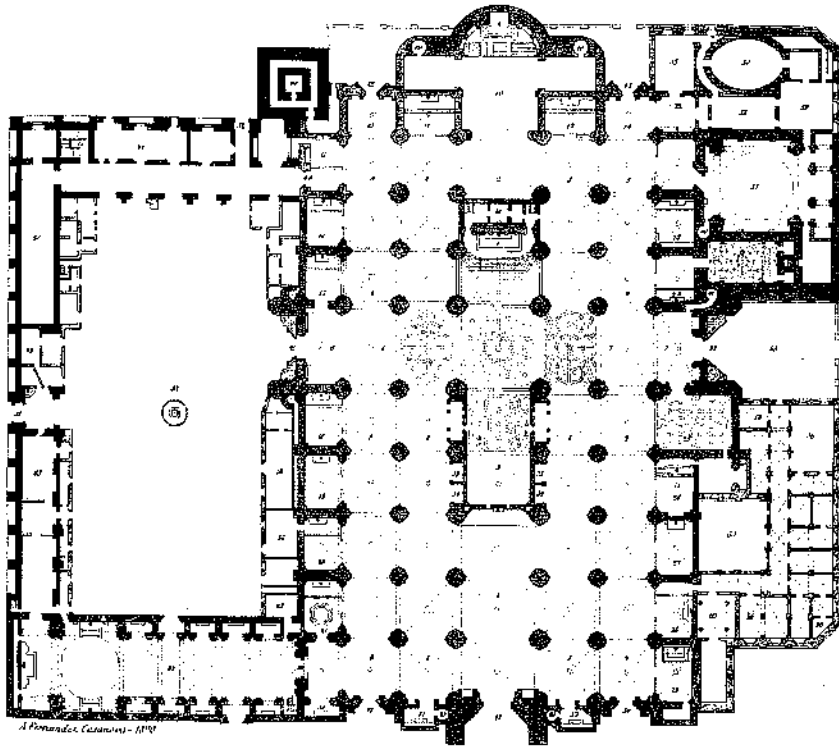
- Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 473-481.
- Jiménez Martín, A. 2004. "Dos croquis antiguos de la catedral de Sevilla". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada* 11. 25-49.
- Jiménez Martín, A. 2006. "Las fechas de las formas". *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad. 15-113.
- Jiménez Martín, A. e I. Pérez Peñaranda. 1997. *Cartografía de la Montaña Hueca. Planimetría histórica de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Jiménez Martín, A. et alli. 1982. Giralda. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Jiménez Martín, A. y J.M. Cabeza Méndez. 1988. *Turris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Jiménez Sancho, A. 1995. *Seguimiento arqueológico en la capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla*. Informe inédito.
- Jiménez Sancho, A. 2001. *Informe del seguimiento arqueológico de obras en la Sacristía de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla*. Informe inédito.
- Jiménez Sancho, A. 2002a. "Excavación arqueológica en torno a dos pilares del Trascoro". Jiménez Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 297-337.
- Jiménez Sancho, A. 2002b. "Seguimiento arqueológico en las gradas de la puerta del Perdón". *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 339-361.
- Jiménez Sancho, A. 2002c. "Intervención arqueológica en el patio de los Naranjos". *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 363-401.
- Jiménez Sancho, A. 2004. *Informe del seguimiento arqueológico de las obras de eliminación de barreras arquitectónicas en la Catedral de Sevilla*. Informe inédito.

- Jiménez Sancho, A. 2006. *Informe del seguimiento arqueológico de las catas de auscultación en la fachada exterior del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Informe inédito.
- Oliva Muñoz, P. y A. Jiménez Sancho (en prensa). "Intervención arqueológica puntual en la Capilla de San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla". *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2004.
- Morgado, A. de. 1587. *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables [...]*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León.
- Münzer, J. 1991. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo.
- Muñoz Cosme, A. 2005. *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Nieto Cumplido, M. y C. Luca de Tena y Alvar 1992. *La Mezquita de Córdoba: planos y dibujos*. Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.
- Ortiz de Zúñiga, D. 1677. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andaluzía que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246 [...] hasta el de 1671 [...]*. Madrid: Imprenta Real.
- Ortiz de Zúñiga, D. 1795. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andaluzía que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246 [...] ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carcel*. Madrid: Imprenta Real.
- Ostos Salcedo, P y M.L. Pardo Rodríguez. 1989. *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIII*. Madrid: Fundación Matritense del Notariado.
- Ostos Salcedo, P y M.L. Pardo Rodríguez. 2003. *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIV (1301-1350)*. Sevilla: Universidad.
- Rodríguez de Guzmán Sánchez, S. 1993. "Seguimiento de obras de infraestructura en Sevilla c/Mateos Gago y Avda. de la Constitución". *Anuario Arqueológico de Andalucía'91*, 1. Sevilla: Consejería de Cultura. 430-434.

- Rodríguez de Guzmán Sánchez, S. y F.O. Ramírez Reina. 1997. “La Catedral de Sevilla y la antigua Mezquita mayor almohade. Intervención arqueológica en la Puerta de S. Cristóbal”. *Anuario Arqueológico de Andalucía*’93, vol.3. 557-563.
- Rodríguez de Guzmán Sánchez, S., F.O. Ramírez Reina y P. Lafuente Ibáñez. 1994. “Excavación arqueológica en la Puerta de San Cristóbal de la Catedral de Sevilla”. *Actas (III del) IV Congreso de Arqueología Medieval Española (Alicante)*. 721-725.
- Roldán Castro, F. 2002. “De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Sāhib al-Salā”. Jiménez Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 13-22.
- Santana Falcón, I. y R. Ojeda Calvo. 1995. “La intervención arqueológica en el patio de los Naranjos de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla”. *Anuario Arqueológico de Andalucía*’92 (vol.3). 615-620.
- Tabales Rodríguez, M.A. et al. 2002a “Investigaciones arqueológicas en la acera de levante de la catedral de Sevilla”. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 115-168.
- Tabales Rodríguez, M.A. et al. 2002b “Estudio arqueológico del basamento pétreo y cimientos de la Giralda. Excavaciones en la cara sur del alminar”. Jiménez Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (I) Recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 169-227.
- Tabales Rodríguez, M.A. y A. Jiménez Sancho. 2002. “La cilla de la catedral y el sector meridional de la mezquita aljama de Sevilla”. Jiménez Martín, A. Ed. *Magna Hispalensis (i) recuperación de la aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano. 229-296.
- Terrasse, H. 1928. “La grande mosquée almohade de Séville”. *Mémorial Henri Basset. Nouvelles Études Nord-Africaines et Orientales, publiées par L’Institut des Hautes-Études Marocaines*. Tomo XVIII. Paris: Libraire Orientaliste Paul Geuthner. 249-266.
- Torres Balbás, L. 1941. “Reproducciones de la Giralda anteriores a su reforma en el siglo XVI”, *Al-Andalus* VI. 216-229.

- Trillo de Leyva, J.L. 1992. *La fragmentación de la manzana*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Vera Reina, M. 1995. "La mida de la aljama almohade de Sevilla". *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad. 161-166.
- Vílchez Vílchez, C. 1988. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (Obras de restauración y conservación. 1923-1936)*. Granada: Comares.

Planta de la Catedral



A Fernando Casanova - 1890

Relacion 0'0025 por metro.

Es propiedad

Fig. 1. Planta de la Catedral de Sevilla por Adolfo Fernández Casanova (1890).

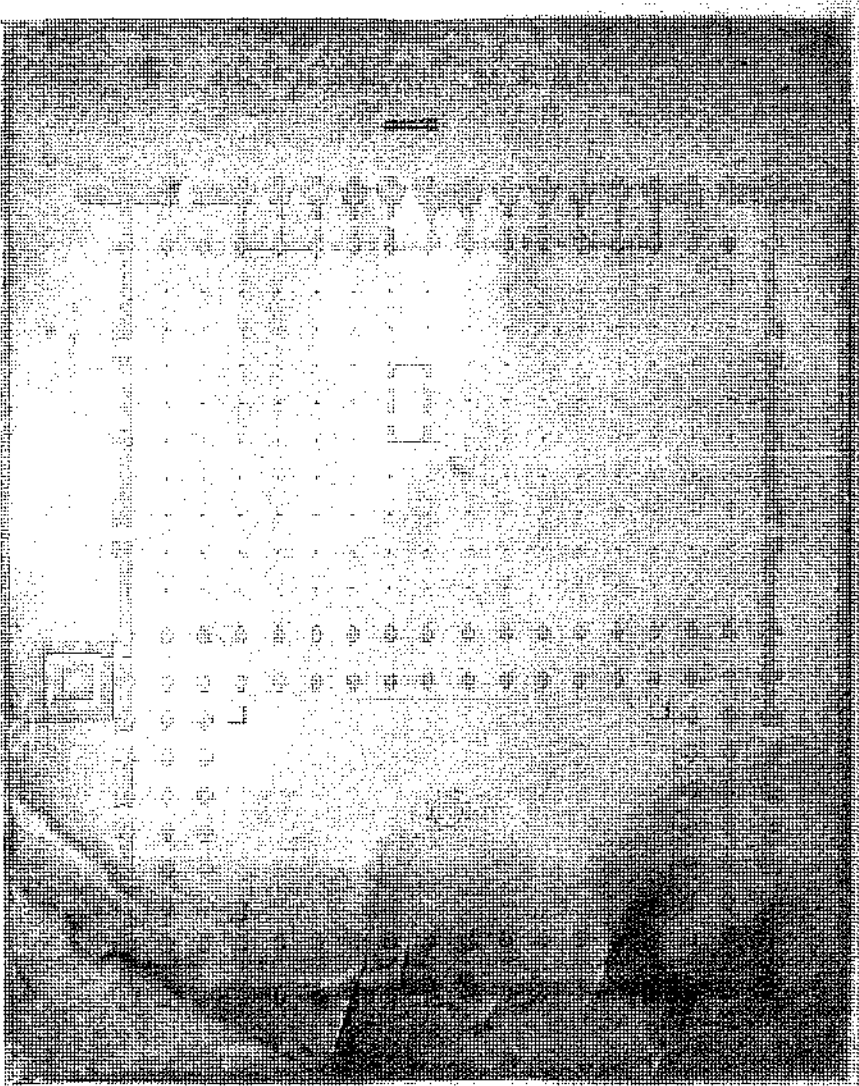


Fig. 2. Planta de la mezquita de Sevilla de autor anónimo (1896).

Mosquée almohade de Séville  
 [Restitution schématique]

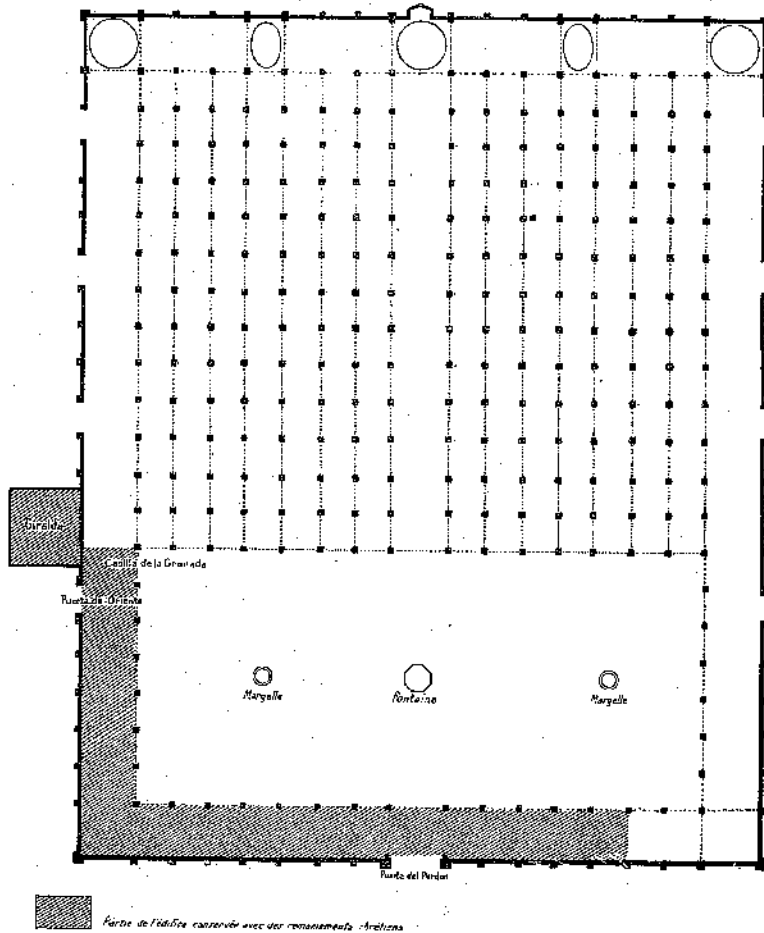


FIG. 1. — Plan schématique de la grande mosquée almohade de Séville.

Fig. 3. Planta de la Mezquita de Sevilla por Henri Terrasse (1928).



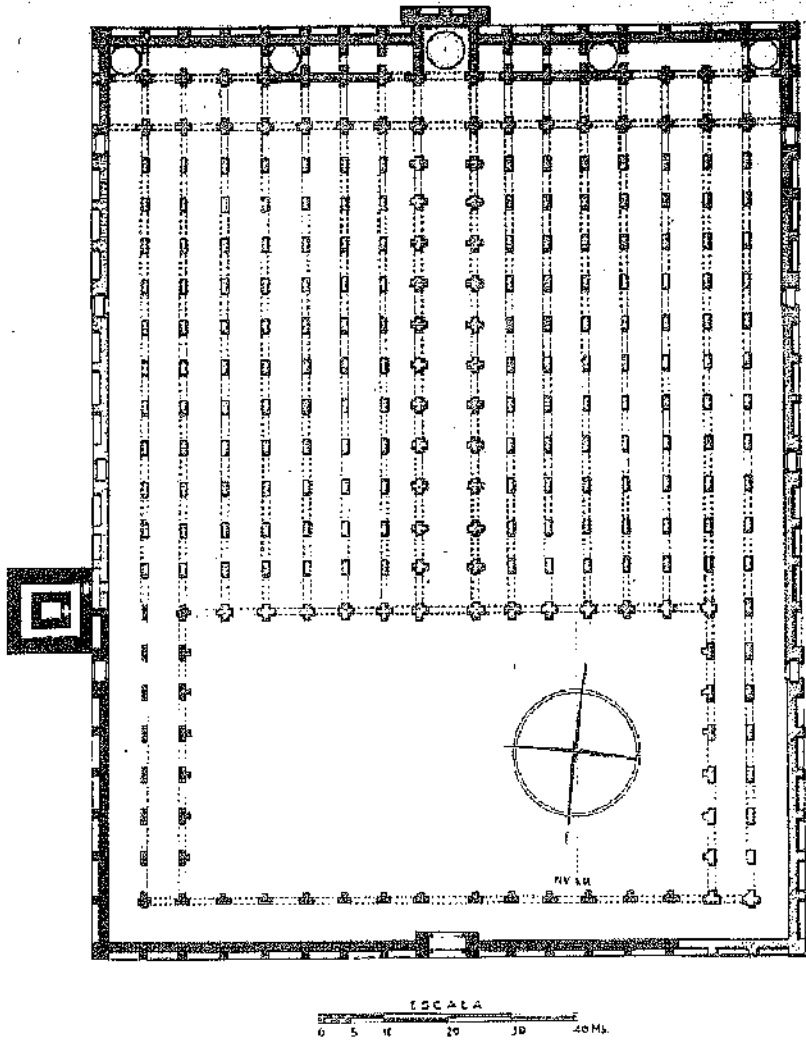


Fig. 4. Planta de la Mezquita de Sevilla de autor anónimo de hacia 1954.

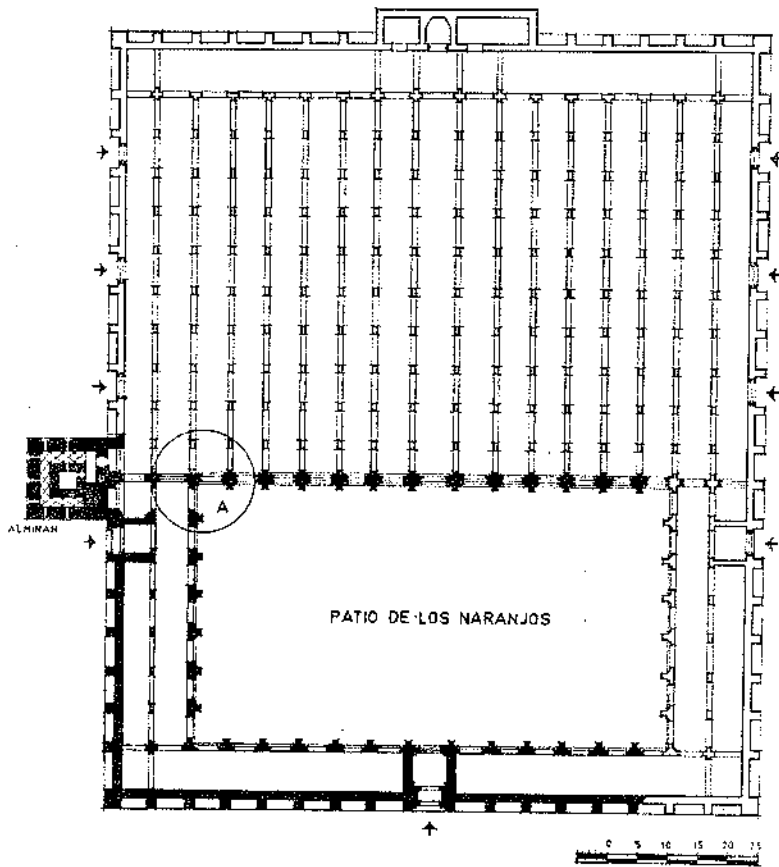


FIG. 249.—Planta y detalles de la mezquita mayor de Sevilla. (TORRES BALBÁS, RAFAEL MANZANO.)

Fig. 5. Planta de la Mezquita de Sevilla publicada por Fernando Chueca en 1965.

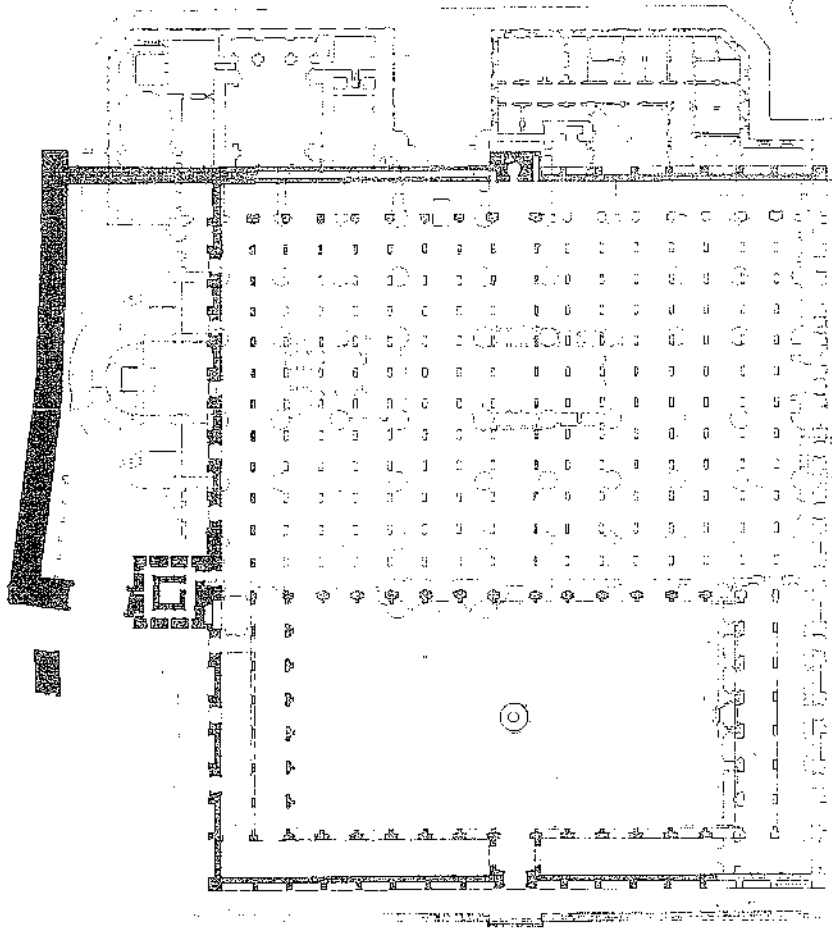


Fig. 6. Planta de la Mezquita de Sevilla publicada por Juan Luis Trillo de Leyva en 1992.

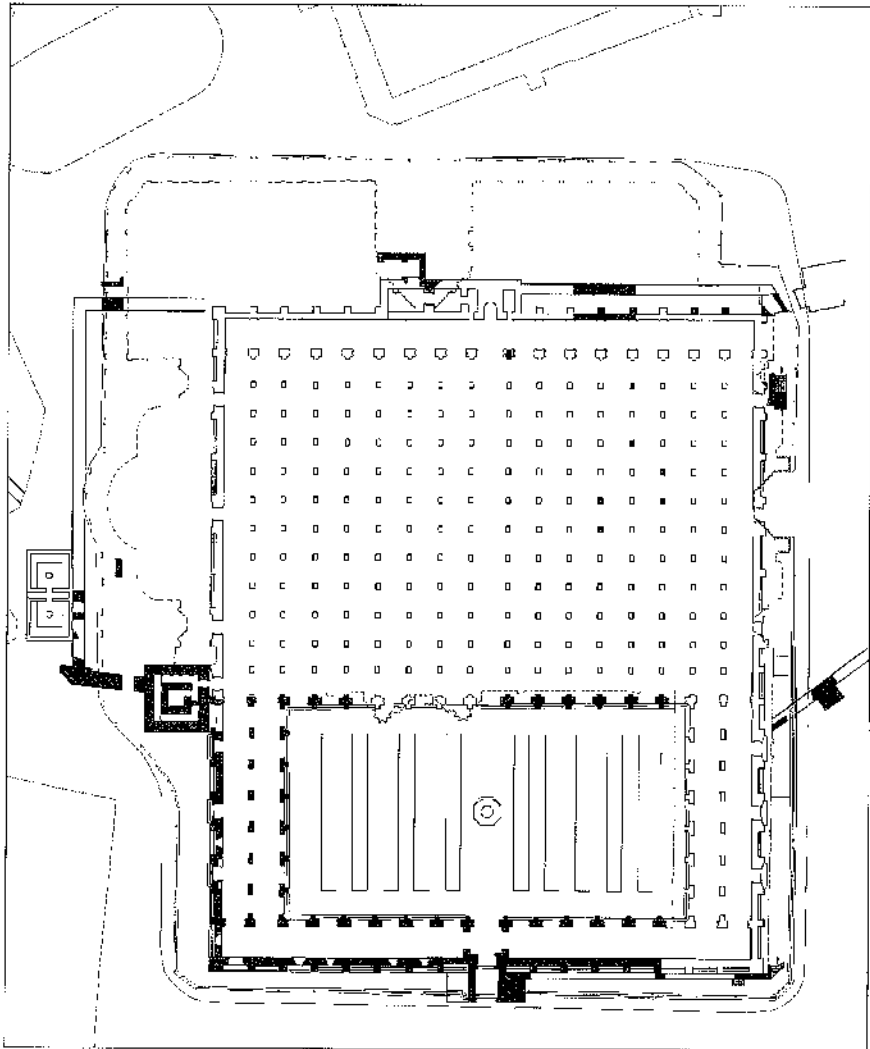


Fig. 7. Planta de la Mezquita de Sevilla según Alfonso Jiménez Martín (2006).

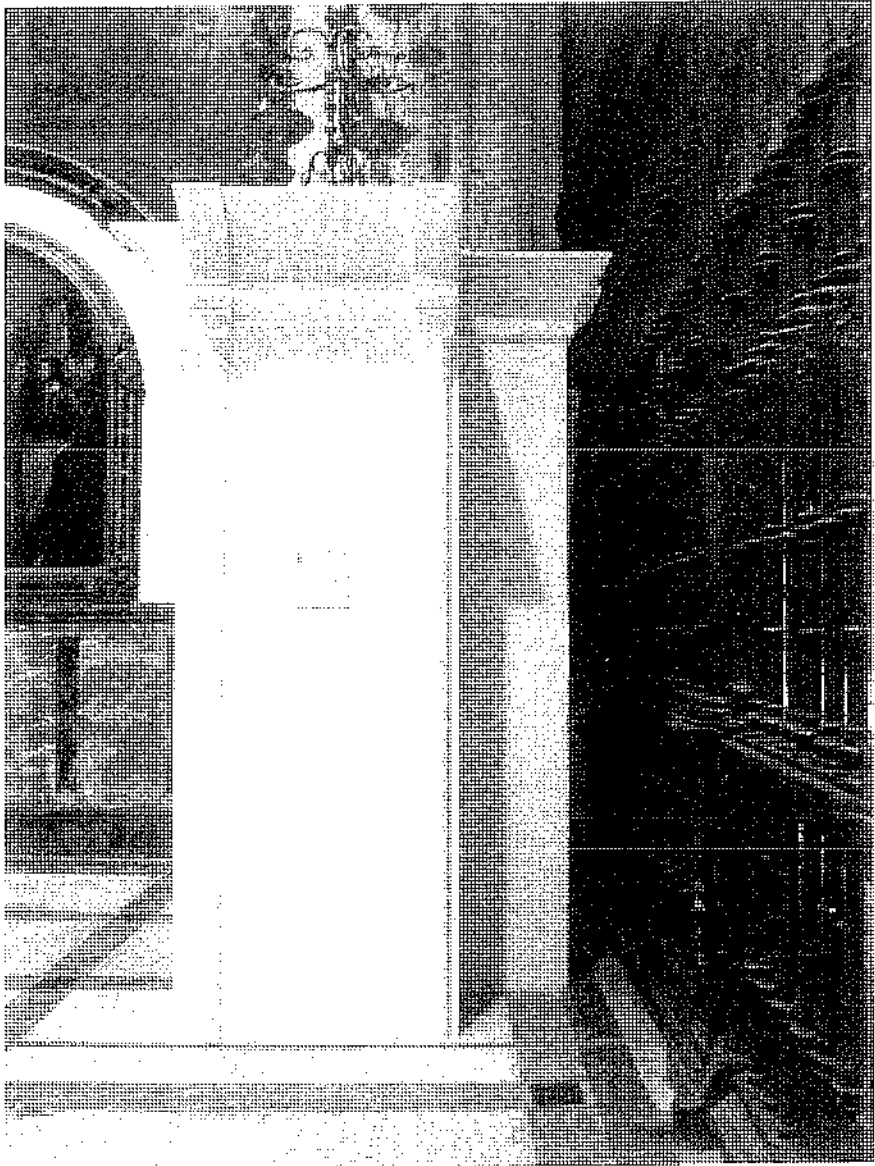


Fig. 8. El pilar de la mezquita en que estaba representada la imagen de Santa María de la Antigua, reconstruido con motivo de la exposición "El Almirante en la Catedral".



# La educación musical en España ante la convergencia europea

*José Palomares Moral*

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes  
de Nuestra Señora de las Angustias  
Catedrático (CEU) de Didáctica de la Expresión Musical  
de la Universidad de Granada

## LA educación musical en España

Para situar el estado actual de la Educación Musical en España, debemos comenzar por remitirnos a las normas y leyes educativas anteriores al establecimiento de la democracia<sup>1</sup>, y a las leyes orgánicas que se promulgaron después<sup>2</sup>, con sus consiguientes disposiciones que las han ido desarrollando. En estos momentos en que se debate el proyecto de la Ley Orgánica de Educación<sup>3</sup>, y la anunciada reforma de la

- 
1. Reglamento de Conservatorios de 1966. Publicado en el Boletín Oficial del Estado (En adelante, BOE) de 24 de Octubre de 1966, que regulaba el ordenamiento y reglamentación de los estudios musicales en los Conservatorios.  
Ley General de Educación de 1970. Publicada en el BOE de 6 de agosto de 1970, en la que se estructuran los estudios musicales en la enseñanza general obligatoria. En adelante LGE.
  2. Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria. Publicada en el BOE de 1 de septiembre de 1983. En adelante LRU.  
Ley Orgánica 8/1985, de 3 de Julio, reguladora del Derecho a la Educación. Publicada en el BOE de 4 de julio de 1985. En adelante LODE.  
Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. Publicada en el BOE de 4 de octubre de 1990. En adelante LOGSE.  
Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la Participación, la Evaluación y el Gobierno de los centros docentes. Publicada en el BOE de 21 de noviembre de 1995.  
Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades Publicada en el BOE 24 de diciembre de 2001. En adelante LOU.  
Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación. Publicada en el BOE 24 de diciembre de 2002. En adelante LOCE.
  3. Aprobada por el Pleno del Congreso de los Diputados el día 15 de diciembre de 2005 y publicada en el Boletín Oficial de las Cortes Generales el 26 de diciembre de 2005. En adelante, LOE.

LOU, las expectativas son grandes, por los cambios que se van introduciendo en los distintos textos publicados.

Del conjunto de estas Leyes destacan dos de ellas por su relación directa con nuestro tema: la LOGSE y la LRU. La LOGSE fue la más completa en su diseño académico, ya que introdujo por primera vez en el sistema educativo español una planificación de las enseñanzas musicales que las incluían en todos los niveles y regímenes del sistema. Desde la Educación Infantil, Primaria, Secundaria y Bachillerato en el Régimen General de Enseñanzas, hasta las Enseñanzas del Régimen Especial que comprendían a las Escuelas de Música y de Danza y a los Conservatorios de Música y de Danza. Para impartir la Educación Musical en la enseñanza obligatoria (desde los 6 hasta los 12 años) se reconocía la obligatoriedad de ser maestro especialista.

Por otra parte, al amparo de la LRU se redactaron los planes de estudios actuales, cuya vigencia está llegando a su fin con el advenimiento del Espacio Europeo de Educación Superior<sup>4</sup>. La incorporación de las enseñanzas de música se vislumbraron en la universidad española desde la publicación de las directrices generales de los planes de estudio de los títulos universitarios en 1987<sup>5</sup>, y se diseñaron a partir de la publicación en el BOE de los planes de estudio para la obtención de los títulos de licenciado universitario en Musicología<sup>6</sup> (cuya denominación cambió más adelante por la actual licenciatura en Historia y Ciencias de la Música<sup>7</sup>), y de diplomado universitario de

---

4. En adelante, EEES

5. Real Decreto 1497/1987 (BOE de 14 de diciembre), por el que se establecen directrices generales comunes de los planes de estudio en los títulos universitarios de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional.

6. Resolución de 1 de septiembre de 1990 de la Universidad de Granada (BOE, de 23 de octubre), por la que se ordena la publicación del plan de estudios de Licenciado en "Geografía e Historia" (Especialidad de Historia del Arte: Musicología) de la Facultad de Filosofía y Letras.

7. Resolución de 24 de octubre de 1997 de la Universidad de Granada (BOE, de 26 de noviembre), por la que se hace público el plan de estudios de Licenciado en Ciencias e Historia de la Música, de sólo segundo ciclo, que se impartirá en la Facultad de Filosofía y Letras.



Maestro en sus diversas especialidades<sup>8</sup>. La Universidad de Granada, incorporó el primero en la Facultad de Filosofía y Letras en el curso 1990-91, y los segundos en la Facultad de Ciencias de la Educación en el curso 1994-95 (Título de Maestro en la especialidad de Educación Musical<sup>9</sup>).

En el transcurso de estos años se inició el camino hacia los estudios de tercer ciclo en las áreas de conocimiento de Música y de Didáctica de la Expresión Musical, a través de programas de doctorado propios, interdepartamentales e interuniversitarios, en colaboración con otras áreas, departamentos y universidades.

Todos estos avances legales han ido permitiendo que, desde la implantación del sistema democrático, la Educación Musical fuera recuperando de manera gradual un espacio en el sistema educativo español que no había tenido precedentes; así, recordamos entre los más significativos:

- La creación de cuerpos de profesores de música en la enseñanza general,
- La ampliación de la oferta musical con la consiguiente creación de nuevos centros de educación y formación musical, y
- La incorporación de titulaciones específicas de música en los estudios universitarios.

Estas circunstancias motivaron igualmente un sensible crecimiento por el interés de la sociedad española hacia las distintas manifestaciones musicales, que se advierte en la proliferación de auditorios y salas de música, en las nuevas orquestas, coros y grupos de música de cámara

---

8. Real Decreto 1440/1991, de 30 de agosto (BOE de 11 de octubre), por el que se establece el título universitario oficial de Maestro, en sus diversas especialidades y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a su obtención.

9. Aprobados en Junta de Facultad de 31 de enero de 1994, y publicados por Resolución de 28 de julio de 1994 (BOE de 24 de agosto), de la Universidad de Granada, por la que se establece el Plan de estudios de Diplomatura Maestro - Educación Musical.

ra, en el acceso del público a las temporadas musicales de las salas y teatros de música, en la creación de nuevos perfiles profesionales relacionados con el sector musical, en el acercamiento de la música a través de los medios de comunicación, en la creciente producción musical y en la edición científica o divulgativa de la música a través de publicaciones bibliográficas, discográficas y revistas especializadas que han enriquecido la vida musical española y han permitido reconocer su influencia en los índices de la economía española, debido a la actividad económica que se genera alrededor de la industria musical.

Ahora bien, estos progresos tan evidentes hay que considerarlos en términos relativos, debido al retraso histórico de la enseñanza musical española. Dice Montserrat Sanuy que *“la enseñanza musical en España vive un periodo de progreso y al mismo tiempo, está padeciendo momentos de ambigüedad y confusión. Desde el punto de vista cuantitativo, crece con desmesura el número de candidatos a los conservatorios hasta el punto de que los profesores no pueden atender debidamente a los aspirantes y está en peligro la calidad de la enseñanza. Por otra parte, la presencia de la música en la educación primaria y secundaria supone una demanda creciente de profesorado que no siempre es posible atender con las debidas garantías”*<sup>10</sup>.

A pesar de todo, el sistema educativo no ha experimentado el cambio que se esperaba debido a la falta de planificación de inversiones que se necesitaban para su desarrollo; las carencias más frecuentes de los últimos años afectan igualmente a los niveles de educación primaria, secundaria, universitaria y conservatorios de Música y de Danza. Para la Educación Musical en los centros educativos falta aún por atender la dotación de:

- Infraestructuras,
- Recursos, y
- Profesores.

10. Citado por SANUY, M., en el “Prólogo” a la edición española de Swanwick, K. 1991. *Música, pensamiento y educación*. Morata. Madrid.

Lo que trae como consecuencia una serie de problemas que aún no se han resuelto, como son:

- La presencia regular de la música en el ámbito de la educación obligatoria.
- La formación adecuada de los profesionales de la música.
- El desarrollo de proyectos extraordinarios para actividades de formación inicial y especialización musical.
- La consideración a la formación permanente de los profesores de música de todos los niveles.
- La colaboración de los profesores con las administraciones educativas.
- La atención a las enseñanzas no profesionales de la música.
- La colaboración interinstitucional.
- La planificación y adopción de criterios en las políticas de desarrollo de la educación musical en el conjunto del sistema educativo.
- La vinculación natural y recíproca entre el sistema educativo musical y el mundo de la cultura.

En definitiva, parte de lo que las enseñanzas musicales siguen necesitando para su esperanzada normalización en el sistema educativo.

Desde nuestro punto de vista, todo el ordenamiento jurídico en relación con la educación que se ha ido conociendo desde 1970, no se ha desarrollado en su totalidad porque no ha existido voluntad suficiente para asentar y madurar las decisiones educativas, culturales y musicales. Este asentamiento es el que debe ir sembrando una tradición de la que aún carecemos y una necesidad que afecta y compromete a los colectivos políticos, administrativos y profesionales, porque todos estamos implicados en el encadenamiento de responsabilidades que no se cumplen por multitud de razones y circunstancias, que son las que provocan una permanente falta de criterios adecuados para la normalización de la música en nuestra sociedad, y por lo tanto, la

adopción de unas medidas correctoras para alcanzar al menos el espacio de lo que podríamos entender como homologación cultural respecto de otros países europeos de nuestro entorno, con tradiciones sociales, económicas y políticas semejantes a la española.

Todos los acontecimientos educativos y culturales de los últimos años, especialmente los relacionados con la cultura y educación musicales, han experimentado una transformación lenta y desordenada, porque se les ha prestado una atención parcial.

### **La convergencia europea**

En el año 1998 los Ministros de Educación de Francia, Alemania, Italia y Reino Unido firmaron en la Sorbona una Declaración<sup>11</sup> sobre la armonización de la arquitectura del Sistema de Educación Superior Europeo. Ya durante este encuentro, se previó la posibilidad de una reunión de seguimiento en 1999, teniendo en cuenta que la *Declaración de la Sorbona* era concebida como el primer paso de un proceso político de cambio a largo plazo de la enseñanza superior en Europa.

### **El proceso de Bolonia. Desarrollo histórico**

Se llegó así a la celebración de una nueva Conferencia, que dio lugar a la *Declaración de Bolonia*<sup>12</sup> en el año 1999. Esta Conferencia contó con una mayor participación que la anterior, siendo suscrita por treinta estados europeos: no sólo los países de la Unión Europea, sino también países del Espacio Europeo de Libre Comercio y países del este y centro de Europa.

*La Declaración de Bolonia* es el punto de partida de la convergencia europea que incide en la importancia de un desarrollo armónico para

---

11. Declaración de la Sorbona, de 25 de mayo de 1998.

12. Surgida de la reunión conjunta de los Ministros Europeos de Enseñanza, que se celebró en Bolonia (Italia) el 19 de junio de 1999.

crear un Espacio Europeo de Educación Superior que se pretendía alcanzar antes del año 2010. Entre sus objetivos más específicos destacan:

- La implantación de un sistema de créditos europeos de transferencia y acumulación<sup>13</sup>.
- La armonización de las estructuras curriculares, basadas fundamentalmente en dos ciclos.
- La emisión del Suplemento Europeo al Título y evaluación de los niveles de calidad.

Tras la *Declaración de Bolonia* se estableció un calendario de reuniones bienales para revisar lo conseguido y establecer directrices para el futuro, cada una de las cuales termina mediante la correspondiente Conferencia Ministerial. La primera conferencia de seguimiento del proceso tras la *Declaración de Bolonia* tuvo lugar en Praga en mayo de 2001. En ella, los Ministros adoptaron un Comunicado que respaldaba las actuaciones realizadas hasta la fecha y admitió a Croacia, Chipre y Turquía, como nuevos miembros del proceso.

Los Comunicados de Praga (2001), Berlín (2003) y Bergen (2005), correspondientes a las reuniones de ministros<sup>14</sup>, hicieron balance de los progresos realizados hasta cada fecha, incorporando las conclusiones de los seminarios internacionales realizados y estableciendo directrices para la continuación del proceso. La próxima reunión tendrá lugar en Londres en 2007<sup>15</sup>.

### Hacia el espacio europeo de educación superior

La integración del sistema universitario español en el EEES requería de propuestas concretas para desarrollar los distintos elementos conceptuales definidos en las declaraciones europeas y recogidos en la

13. Créditos europeos: European Credit Transfer System (En adelante, ECTS).

14. ([www.bologna-bergen2005.no](http://www.bologna-bergen2005.no)).

15. ([www.dfes.gov.uk/bologna/](http://www.dfes.gov.uk/bologna/)).

legislación española. Por eso se han diseñado una serie de medidas decisivas, plasmadas en distintos documentos de trabajo y Reales Decretos que se han publicado recientemente, entre los que destacamos:

- El Documento marco que establece la integración del sistema universitario español en el Espacio Europeo de Educación Superior<sup>16</sup>.
- El Real Decreto para la expedición por las universidades del Suplemento Europeo al Título<sup>17</sup>.
- El Real Decreto por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional<sup>18</sup>.
- El Real Decreto por el que se establece la estructura de las enseñanzas universitarias del Grado<sup>19</sup>, y por último,
- El Real Decreto por el que se regulan los estudios universitarios oficiales de Postgrado<sup>20</sup>.

Mientras tanto, se han llevado a cabo consultas profesionales por comisiones y subcomisiones sectoriales, a través de unas redes univer-

---

16. La integración del sistema universitario español en el Espacio Europeo de Educación Superior. Documento marco. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Febrero 2003.

17. Real Decreto 1044/2003, de 1 de agosto por el que se establece el procedimiento para la expedición por las universidades del Suplemento Europeo al Título.

18. Real Decreto 1125/2003, de 5 de agosto por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional.

19. Real Decreto 55/2005, de 21 de enero (BOE de 25 de enero), por el que se establece la estructura de las enseñanzas universitarias y se regulan los estudios universitarios oficiales de Grado.

20. Real Decreto 56/2005, de 21 de enero (BOE de 25 de enero), por el que se establece la estructura de las enseñanzas universitarias y se regulan los estudios universitarios oficiales de Posgrado.

En la Conferencia de Decanos de Facultades de Educación, que tuvo lugar en Tenerife los días 17 y 18 de noviembre de 2005, se trató el tema de los Posgrados, que se enmarca en el horizonte del 2010-12, es decir cuando se hayan consolidado los Grados y a los alumnos que salgan de ellos se les presente la necesidad de continuar o completar su formación. Para entonces deberá existir una oferta adecuada y válida de Posgrados.

sitarias en el marco de competencias de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). Como resultado de sus actuaciones se ha producido un ajuste de las titulaciones vigentes para alcanzar la convergencia europea. Tras los acuerdos alcanzados y como conclusión, las licenciaturas y diplomaturas en vigor se redujeron en más del cuarenta y uno por ciento, por compresión de unas especialidades en otras, o por anulación definitiva de otras, según el diseño actual; todo esto provocó numerosas protestas y un gran descontento entre colectivos universitarios afectados por la desaparición de muchos de los estudios actuales. Sin embargo, y no siendo nada de esto definitivo, pues el mapa de titulaciones aún no está decidido, en estos momentos se producen informaciones contradictorias que llegan hasta la opinión pública<sup>21</sup>, porque el número de carreras podría aumentar ante la oferta de títulos propios de las universidades<sup>22</sup>.

Según los plazos marcados por el Ministerio de Educación, el calendario para la elaboración de las titulaciones universitarias debería estar cerrado en octubre de 2007. Hasta entonces estarán abiertos los debates que podrían aprovechar el verdadero sentido de esta convergencia: *“modernizar las enseñanzas, tanto en su organización como en sus objetivos, métodos, contenidos y esquemas de evaluación del esfuerzo en el aprendizaje, con el fin de adecuar la oferta universitaria a las necesidades reales de la sociedad y a los retos del futuro a medio y largo plazo”*<sup>23</sup>.

Los pasos que se han dado hasta ahora para concretar el entorno universitario que se avecina, se han multiplicado en los últimos años: desde el año 2002 han sido crecientes las iniciativas para dar a conocer el nuevo mecanismo: Asambleas, Seminarios, Jornadas, Reuniones,

---

21. AUNIÓN, J. A.: “Hacia la convergencia europea”. Diario EL PAÍS, Lunes 9 de enero de 2006, pg. 27.

22. Según el Secretario de Estado de Universidades. Ver AUNIÓN, J. A.: Op. cit.

23. Texto extraído del Acuerdo de la Asamblea General de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE), celebrada el 8 de julio de 2002.

Grupos de trabajo, Experiencias Piloto, Declaraciones, Comunicados, Informes y Documentos Técnicos, etc.; todas se han promovido para que la información sea conocida por los colectivos y sectores implicados<sup>24</sup>, aunque en la mayoría de estos procesos, la participación y responsabilidad de algunos colectivos profesionales afectados ha dejado mucho que desear, perdiéndose oportunidades para incorporarse a los debates de todos estos procesos.

Para impulsar la incorporación del sistema universitario andaluz hacia la convergencia europea, la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía promovió una iniciativa singular en el año 2003: la *Experiencia piloto para la implantación del crédito europeo (ECTS) en Andalucía*, con la que se pretendía avanzar en la integración de la enseñanza superior andaluza en el EEES. Esta *Experiencia piloto* partía de los planes de estudio vigentes y suponía la posibilidad de llevar a cabo el nuevo modelo educativo propuesto por la Declaración de Bolonia, lo que significaba simultáneamente:

- Implantar el crédito europeo,
- Reestructurar las titulaciones, e
- Implicar a los profesores en el desarrollo de nuevas metodologías.

Para llevar a cabo esta iniciativa, se declaró que la convocatoria contaba con la correspondiente financiación, aunque no se concretaba. En ella intervinieron todas las universidades andaluzas y a la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada le correspondió coordinar todas las titulaciones de Magisterio.

En la Memoria de Gestión 2005 de esta Facultad de Ciencias de la Educación, se recogen los informes y análisis emitidos por las titula-

---

24. Países, Comunidades Autónomas, Universidades, Colectivos Profesionales, Centros, Departamentos, Áreas de Conocimiento, Comisiones de Titulación, Profesores, Alumnos y Personal de Administración y Servicios.



ciones de Magisterio que han experimentado el nuevo sistema<sup>25</sup> tras finalizar el primer curso de experimentación (2004-05), y en ellos se viene a coincidir en algunos aspectos poco convincentes para la credibilidad del modelo que se quiere implantar; a saber:

- Existencia de grupos de alumnos muy numerosos (por encima de 100), tanto para los créditos teóricos como para los prácticos.
- Ausencia de profesores cualificados para la experimentación metodológica.
- Falta de recursos materiales para afrontar el nuevo modelo.
- Carencia de oportunidades para la formación y adaptación de los profesores.
- Ausencia de reconocimiento profesional.

Como consecuencia de lo anterior, se detecta:

- Desmotivación entre los profesores.
- Cierta descoordinación entre los profesores.
- Falta de claridad en el significado de lo “no presencial”.
- Dificultad para la atención de los alumnos en las tutorías debido a la masificación.

Con estos resultados, da la sensación de que se ha perdido una oportunidad muy importante para las universidades andaluzas de anticipar un sistema que acabará asentándose según los plazos establecidos por la *Declaración de Bolonia*; porque resulta desolador, una vez más, que la administración educativa promueva una iniciativa de tal envergadura sin el respaldo necesario y suficiente, apoyándose solamente en el esfuerzo particular de los profesores.

---

25. Educación Infantil, Educación Primaria y Lengua Extranjera.

## La educación musical en España ante el EEES: un futuro incierto

En España no se están haciendo todos los esfuerzos por avanzar en la construcción de un espacio universitario común, en lo que respecta a la Educación Musical, porque tenemos todavía con Europa carencias y limitaciones que serán más grandes si se mantiene la política restrictiva que no ha permitido avanzar en los proyectos de ajustes que se están discutiendo.

En el texto del proyecto de la LOE<sup>26</sup>, observamos entre su articulado que se mantiene el área de Educación Artística<sup>27</sup> en la Educación Primaria y el área de Música<sup>28</sup> en la Educación Secundaria; igualmente, en esta Ley se dice que la enseñanza de la música en la Educación Primaria “... *será impartida por maestros con la especialización o cualificación correspondiente*”<sup>29</sup>, razón por la cual cabría mantener un relativo optimismo.

Sin embargo, el resultado de las discusiones hasta ahora mantenidas por las redes universitarias ante la convergencia europea, conduce hacia la desaparición de los vigentes títulos universitarios de música: la Diplomatura de Magisterio en Educación Musical y la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música, con la incertidumbre de que aún no se conocen definitivamente las alternativas ministeriales al respecto. Hoy no sabemos qué porcentaje de la formación inicial de los futuros maestros que quieran dedicarse a la educación musical será destinada a esta orientación profesional; como tampoco está clara la formación de profesores de música para la educación secundaria. En el primer caso se habla de los posibles itinerarios que incluiría el Grado de Magisterio; en el segundo, parece que las expectativas diseñan un Postgrado de Profesores para Secundaria.

---

26. Aprobada por el Pleno del Congreso de los Diputados el día 15 de diciembre de 2005 y publicada en el Boletín Oficial de las Cortes Generales el 26 de diciembre de 2005.

27. LOE, artículo 18.2.

28. LOE, artículo 24.1.

29. LOE, artículo 93.2.

Según algunos de los datos más recientes con los que contamos, extraídos de la “Red de Magisterio”<sup>30</sup>, se alcanzó una propuesta de Título de Grado en Educación Primaria de 240 ECTS, con itinerarios específicos en Educación Especial, Educación Física y Educación Musical. Más adelante se conoció otra propuesta<sup>31</sup> que planteaba un Título único de Grado en Educación de 180 ECTS (que contemplaba posibles Posgrados de 60 ECTS en Educación Infantil, Educación Especial, Educación y Lengua Extranjera, Educación Social y Educación Musical). Esta última propuesta levantó una serie de rechazos, lo que motivó la más reciente versión<sup>32</sup> que contempla un Título de Grado de Maestro de Educación Primaria (de 180 ECTS + 60 ECTS de prácticas tuteladas)<sup>33</sup>.

Toda esta incertidumbre refuerza, si cabe, la paradoja que supone el proceso de evaluación de las actuales titulaciones en la universidad española<sup>34</sup>, y que en estos momentos se simultanea con los procesos de convergencia europea; porque carece de sentido tratar de buscar soluciones parciales a una estructura que va a desaparecer, alimentándola con limitadas inversiones presupuestarias y otras acciones paralelas, y no abordando y solucionando sus problemas en profundidad, como serían:

- El establecimiento de pruebas de acceso a la titulación.

---

30. Se pueden consultar en los Libros Blancos proyecto ANECA y también en: [http://www.aneca.es/modal\\_eval/docs/libroblanco\\_magisterio1\\_5v5.pdf](http://www.aneca.es/modal_eval/docs/libroblanco_magisterio1_5v5.pdf), o en [http://www.aneca.es/modal\\_eval/docs/libroblanco\\_magisterio1\\_5v5.pdf](http://www.aneca.es/modal_eval/docs/libroblanco_magisterio1_5v5.pdf)

31. Redactada en febrero del año 2005 por el Grupo de Trabajo de Ciencias Sociales (Subcomisión de Ciencias Sociales y Jurídicas) del Consejo de Coordinación de Universidades.

32. Fechada el 17 de marzo de 2005.

33. La misma estructura se propuso para el Título de Grado de Maestro de Educación Infantil.

34. Valga como ejemplo el Informe Final de la Evaluación de la titulación de Maestro-Especialidad Educación Musical, en la Universidad de Granada. Remitido por el Vicerrector de Planificación, Calidad y Evaluación Docente de la Universidad de Granada a los departamentos, el día 19 de septiembre de 2002.

- La dotación de infraestructuras y recursos materiales para el trabajo personal de los alumnos.
- La adecuación de los espacios y medios para la docencia.
- La racionalización de las condiciones de trabajo de los profesores:
  - carga lectiva
  - *ratio* alumnos-profesor
- La evaluación de la calidad docente.
- El impulso del trabajo colaborativo entre los profesores.
- El apoyo a la formación de los profesores.
- La compensación profesional para los docentes.
- El reconocimiento de indicadores de producción científica de todos aquellos relacionados con la producción musical en cualquiera de sus vertientes.

En los últimos años hemos ido conociendo también una dimensión más del acercamiento al espacio común europeo a través de los programas universitarios internacionales, que facilitan la movilidad de estudiantes y profesores<sup>35</sup>. Es un hecho indiscutible el conocimiento que se abre con estos programas a otros contextos educativos, sociales, económicos y culturales, que a su vez provocan de una manera natural niveles de comparación que son poco favorables para nuestra habitual situación de precariedad. Por ejemplo, los alumnos universitarios con formación musical en sus centros de origen que llegan a la Universidad de Granada, solicitan integrarse en los coros, grupos de cámara, orquestas y grupos de danza de nuestra universidad; lamentablemente hay que informarles de que esta práctica no existe, ni en las facultades, ni en la propia institución universitaria, cuando sabemos que en otros países hay universidades que incluyen la música en las aulas y fuera de ellas. Así, una de las actividades habituales en las que participan los estudiantes de La Sorbona, en París, es la interpretación mensual de

---

35. Sócrates, Erasmus, Tempus, etc.

una Cantata de J. S. Bach, ofrecida por los alumnos universitarios que intervienen como solistas, y también formando el coro y la correspondiente orquesta.

Pero entre nosotros, la proporción que existe entre el número de estudiantes universitarios y el fomento que se hace desde los organismos correspondientes para participar en actividades musicales es mínima, así como las inversiones que se destinan a este fin, tanto en el ámbito de la enseñanza formal como en el de las actividades no formales. Para constatar estos datos es suficiente con hacer las consultas de las memorias anuales de las universidades y observar los datos globales que nos informan del número total de alumnos, de su presupuesto, de las actividades culturales totales durante un curso académico, y de la oferta musical en cuanto a la participación y producción musical.

Si se mantienen las expectativas de la desaparición definitiva de las actuales titulaciones universitarias que permiten la formación inicial de los futuros profesionales de la música, cuya proyección profesional se encuentra en la educación obligatoria en los niveles de la Educación Primaria y de la Educación Secundaria, nos estaremos situando en uno de los niveles de mayor alejamiento de la realidad europea en esta materia. Porque muchos de los países de nuestro entorno, no solamente han mantenido sus estructuras curriculares, sino que han reforzado la presencia de estos estudios en sus sistemas educativos.

Además, estas decisiones situarán a los estudiantes universitarios españoles que alcancen su titulación de Grado, según la ficha técnica hasta ahora conocida, en una posición de inferioridad de condiciones respecto a otros estudiantes europeos que quieran acceder a las plazas convocadas por las administraciones educativas en las ofertas públicas de empleo, debido a su mayor capacitación y especialización; de esta manera estaremos limitando el acceso a los puestos de trabajo de los estudiantes españoles ante la mejor cualificación profesional de titulados de otros países europeos.

## Estudios superiores de la Música

Por otra parte, asistimos a una divergencia institucional y profesional inconcebible, porque se ha abandonado la oportunidad de abrir un debate para incorporar al ámbito de la universidad los estudios superiores de la Música<sup>36</sup>, integrando en los correspondientes niveles de Grado y Posgrado sus distintas especialidades. Al no producirse esta circunstancia, se ha perdido también la ocasión de armonizar los estudios musicales según otros modelos de formación musical superior europeos que podrían haber sido válidos para este momento de cambio. Con cautela, observamos en la LOE que los estudios superiores de música y de danza<sup>37</sup> se diseñan incorporando las estructuras de los títulos de Grado y su reconocimiento para acceder al doctorado. Pero esta situación no deja de ser gravemente contradictoria porque se mantiene la vigencia de los conservatorios superiores de música como centros de formación superior asimilados al sistema de la educación secundaria pero con capacidad de expedir títulos equivalentes a la licenciatura universitaria, situación que no tiene parangón en otros sistemas educativos europeos.

Actualmente Europa no tiene un solo modelo de formación de profesionales para la Educación Musical que pudiera servirnos como referencia para la adaptación al EEES; las tradiciones educativas y culturales de los países europeos contienen una riqueza y una diversidad que, por ahora, no nos facilitan encontrar ese referente que necesitamos para la Educación Musical ante la convergencia europea; pero creo que este sería el mejor momento para reorganizar los estudios musicales en su totalidad, integrando en el EEES todo lo que afecta a la creación, interpretación, producción, docencia e investigación musicales. Muchas universidades de otros países cuentan con Facultades de Música donde se integran todas estas áreas de conocimiento y con

---

36. El *Manifiesto por la Mejora de la Enseñanza Superior de la Música*, fue redactado el 21 de junio de 2005 y se presentó al Gabinete de Presidencia del Gobierno, a los ministerios de Educación y Ciencia y de Cultura, así como a los grupos parlamentarios del PSOE, PP e IU, y a las Comisiones de Educación del PSOE y del PP.

37. LOE, artículos 54 y 58.

algunas de ellas se mantienen convenios de colaboración que incluyen programas colaborativos diversos y específicos de posgrado y de doctorado. Estas circunstancias y experiencias nos podrían permitir buscar soluciones a los desequilibrios que aún están por resolver en la formación superior de los profesionales de la música, y que no tienen sentido en el sistema educativo hacia el que nos encaminamos.

De igual forma que no se puede construir un EEES de espaldas a los universitarios, en una sociedad no se puede alcanzar una cultura musical de espaldas a los músicos, desconsiderando la regulación que los estudios superiores de música en España deben tener para estructurarse de una manera definitiva en el marco de la convergencia europea.

Las administraciones públicas y los colectivos profesionales tenemos un serio compromiso ante la convergencia con Europa. Para que las enseñanzas musicales puedan alcanzar el lugar que les corresponde en el conjunto de nuestra cultura, es preciso acercarse a ese ideal de homologación europea, y para ello necesitamos aplicar entre todos un mayor esfuerzo, imaginación y recursos desde el sistema educativo, desarrollando y reforzando los mecanismos legales existentes, corrigiendo los desajustes y desigualdades provocadas y coordinando las acciones educativas entre los profesionales de los distintos niveles y las instituciones educativas y culturales.

#### **Resumen**

Transformación de la Educación Musical en España y de la formación de los profesionales de la música a través de los procesos que nos conducen hacia la Convergencia Europea.

#### **Palabras clave**

Educación Musical en España. Espacio Europeo de Educación Superior.

#### **Summary**

Music Education in Spain and his importance in the process for establishing the European Higher Education Area.

#### **Key boards**

Music Education in Spain. European Higher Education Area.





# CRÓNICA ACADÉMICA





Don Miguel Giménez Yanguas



Don Domingo Sánchez-Mesa Marín

## Memoria del Curso Académico 2004 – 2005

Leída en el Acto celebrado el 4 de octubre de 2005,  
con motivo de la Inauguración del Curso 2005 – 2006,  
por el Ilustrísimo Señor Don

*Miguel Giménez Yanguas*

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

**L**AS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se iniciaron el 4 de octubre, con la sesión solemne de la inauguración del Curso académico 2004 – 2005 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 el Sr. Académico Secretario General para leer la Memoria anual. Pronunció el discurso de apertura el Sr. Académico D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, quien habló sobre *El arte en la calle: sobre el monumento a Isabel La Católica y Colón de Mariano Benlliure*. 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 14 de octubre, la Academia celebró Junta Extraordinaria en memoria del Académico D. Francisco Izquierdo Martínez, fallecido el 3 de septiembre. En nombre de la Corporación intervino el Sr. Director, D. José García Román. En este mismo mes, el día 27, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho, tomó posesión el Académico Honorario D. Enrico Fubini, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Música y Afectos*. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Director, D. José García Román.

El 1 de noviembre, dentro de los actos programados con motivo del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, se celebró en la Capilla Real un concierto a cargo de la Schola Cantorum 'Cantate

Domino' de Aalst, bajo la dirección de Michael Ghijs, Académico Correspondiente, a quien se le impuso la Medalla y se le entregó el Diploma a la conclusión del acto.

En Junta General Ordinaria de 4 de noviembre fue nombrado Vicedirector, Don Antonio Almagro Gorbea. Ese mismo día la Academia celebró Junta Extraordinaria en memoria del Académico Don Manuel López Vázquez, fallecido el 3 de octubre. En nombre de la Corporación intervino D. Ignacio Henares Cuéllar.

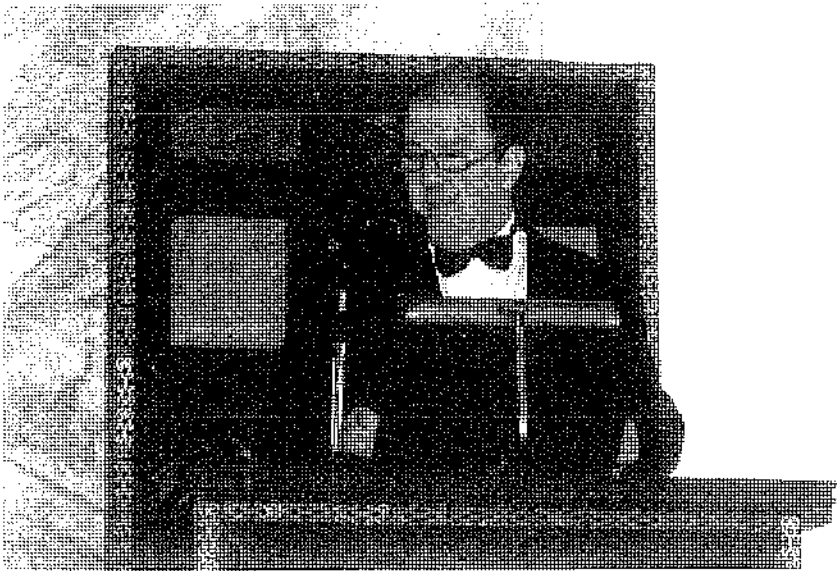
El 14 de Noviembre –aniversario de la muerte del Académico D. Manuel de Falla– se celebró en la Capilla Real un acto en memoria de los Académicos fallecidos, en el que intervinieron el Sr. Director de la Academia y el Sr. Arzobispo de Granada, D. Francisco Javier Martínez Fernández. Concluyó dicho acto con la interpretación del *Officium Defunctorum* por la Schola Gregoriana Hispana, dirigida por Francisco Javier Lara.

El día 18 de noviembre se dio posesión al Académico Electo, D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Contra mimesis y rupturas. Aproximación a un método de intervención en la ciudad construida*. En nombre de la Corporación le contestó el Académico D. Ignacio Henares Cuéllar. Donó a la Academia un cuadro con dos dibujos. También en el mes de noviembre tiene lugar la presentación de la Carpeta de Grabados, editada por la Academia en conmemoración del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, realizada por los Sres. Académicos D. Juan Antonio Corredor Martínez, D. Cayetano Aníbal González, D. Juan Vida Arredondo, D. Miguel Viribay Abad y D. Francisco Lagares Prieto.

El día 3 de diciembre, en la Sacristía Museo de la Capilla Real tuvo lugar la conferencia con motivo del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, pronunciada por el Académico Honorario Don José Manuel Pita Andrade, titulada *Las colecciones de Isabel la Católica a la*



Don Joaquín Casado de Amezúa Vázquez



Don Carlos Sánchez Gómez

*luz de su testamentaria.* A finales de diciembre, vio la luz un nuevo volumen del Boletín de la Academia, correspondiente al número 10.

En la Junta General Ordinaria celebrada el día 3 de febrero fueron elegidos Académicos Correspondientes D. Alfonso Jiménez Martín, Arquitecto; D. Tomás Llorens, Director del Museo Thyssen; D. José Rafael Moneo Vallés, Arquitecto; D. José Luis García del Busto, Crítico Musical; D. Gustavo Torner de la Fuente, Pintor y D. Eduardo Naranjo Martínez, Pintor.

El día 17 de febrero se dio posesión al Académico Electo, D. Carlos Sánchez Gómez, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Granada 1563 – 1853. Tres siglos de evolución urbana a través de la estampa.* En nombre de la Corporación le contestó el Académico D. Antonio Almagro Gorbea.

En el mes de marzo tuvo lugar la presentación a los medios de comunicación de los libros editados por la Academia *Debate sobre el Museo de Arte de Granada y Joven Academia instrumental.* El día 26 de abril se reunió el Jurado para conceder los Premios del Cuarto Concurso de Dibujo, integrado por D. José García Román, Director de la Real Academia; D. Cayetano Aníbal González, Académico Conservador, y los Sres. Académicos D. Gonzalo Moreno Abril, D. Manuel del Moral Hidalgo y D. Juan Vida Arredondo, actuando como Secretario sin voto, D. Miguel Giménez Yanguas, Académico Secretario General. Acordó, una vez llevada a cabo la selección entre las 90 obras presentadas, conceder por unanimidad el Primer Premio a D. Francisco Montañés Padilla, por la obra titulada *Alba*, y, por mayoría, el Segundo Premio a D. Juan Francisco Casas Ruiz, por la obra titulada *Sina's Powers*. El Jurado seleccionó, además de los premios, 27 obras para la exposición pública.

El día 12 de mayo fue inaugurada la Exposición de Dibujo en la sala Cidi Hiaya, en acto presidido por el Sr. Director que estuvo acom-



*Alba*, de Francisco Montañés Padilla, primer premio del IV Concurso de Dibujo.

pañado por D. Jesús Arroyo, Director Regional de AFINSA, institución patrocinadora del certamen, por Académicos y autoridades.

El día 2 de junio se celebró Junta General Extraordinaria con objeto de conceder las siguientes Medallas a las Bellas Artes, correspondientes a 2005:

A D. Agustín Ruiz de Almodóvar y Sel para la Medalla a las Bellas Artes, “Juan Cristóbal”, modalidad Escultura, presentado por los Sres. Académicos D. Cayetano Aníbal González; D. Juan Antonio Corredor Martínez y D. Francisco Lagares Prieto.

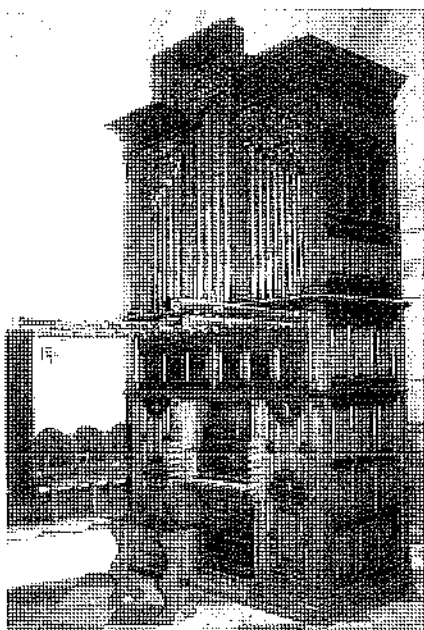
A D. Benito Zambrano para la Medalla a las Bellas Artes, “Val del Omar”, modalidad Cine, presentado por los Sres. Académicos D. Antonio Martínez Ferrol; D. Cayetano Aníbal González y D. Francisco Lagares Prieto.

A D<sup>a</sup> Mariola Cantarero para la Medalla a las Bellas Artes, “Manuel de Falla”, modalidad Música, presentada por los Sres. Académicos D. José García Román; D. José Palomares Moral y D. Antonio Linares Espigares.

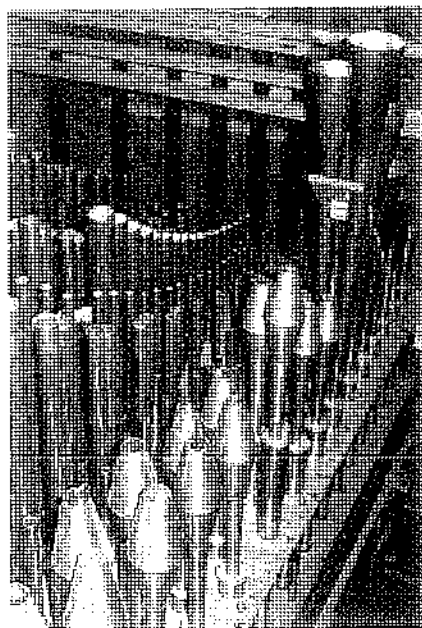
El día 1 de septiembre se presentó en el Teatro Isabel la Católica la IV Semana Internacional de Órgano, patrocinada por el Ayuntamiento de Granada, la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura, y la empresa PULEVA, en un acto público presidido por el Sr. Alcalde de la ciudad, acompañado del Sr. Subdelegado del Gobierno de España, del Sr. Director de nuestra Academia y del Sr. Director General de PULEVA.

Tras las intervenciones de los citados representantes institucionales, se celebró un recital de órgano a cargo de Concepción Fernández Vivas y en el instrumento de la Academia, trasladado al Teatro para esta ocasión. Acudieron a dicho acto además del Sr. Concejal de Cultura y otros representantes institucionales, Académicos y personas del mundo de la cultura.





Órgano de la Iglesia de San José de Calasanz.



Órgano de la Iglesia de El Salvador.

Del 5 al 11 de septiembre se celebró la IV Academia Internacional de Órgano, cuyas Clases Magistrales estuvieron a cargo de los Profesores Montserrat Torrent (en el órgano de la Iglesia de San José de Calasanz, durante los días 5, 6 y 7) y Georges Guillard (en el órgano de la Iglesia de El Salvador, durante los días 8, 9 y 10).

El ciclo de conciertos se celebró en la semana del 5 al 11, con los siguientes intérpretes:

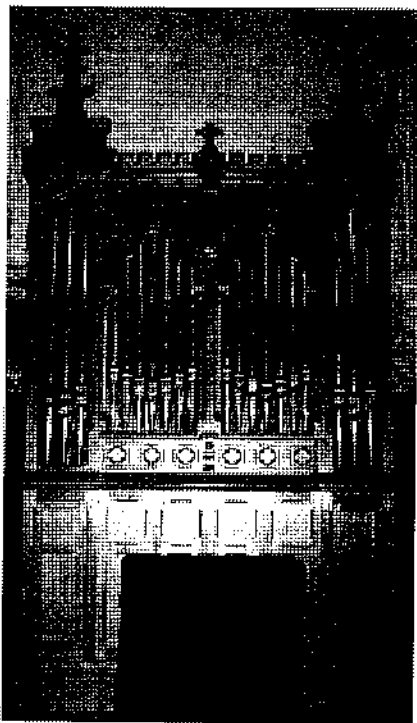
Montserrat Torrent, el día 5, en el Monasterio de Zafra. La Schola Gregoriana Hispana, dirigida por F. Javier Lara y el organista Antonio Linares, el día 6, en la S.I. Catedral.

Esteban Landart, el día 7, en la Iglesia de San José de Calasanz. Monica Melcova, clave, y Juan María Pedrero, órgano, el día 8, en la Capilla Real. Georges Guillard, el día 9, en la Iglesia de El Salvador.

Ministriles de Marsias: Francisco Rubio, corneta; Fernando Sánchez, bajón y Javier Artigas, órgano, el día 10, en la Capilla Real, y Michel Bouvard, el día 11, en el Monasterio de zafra.

El público llenó todos los días los recintos donde se celebraron los conciertos.

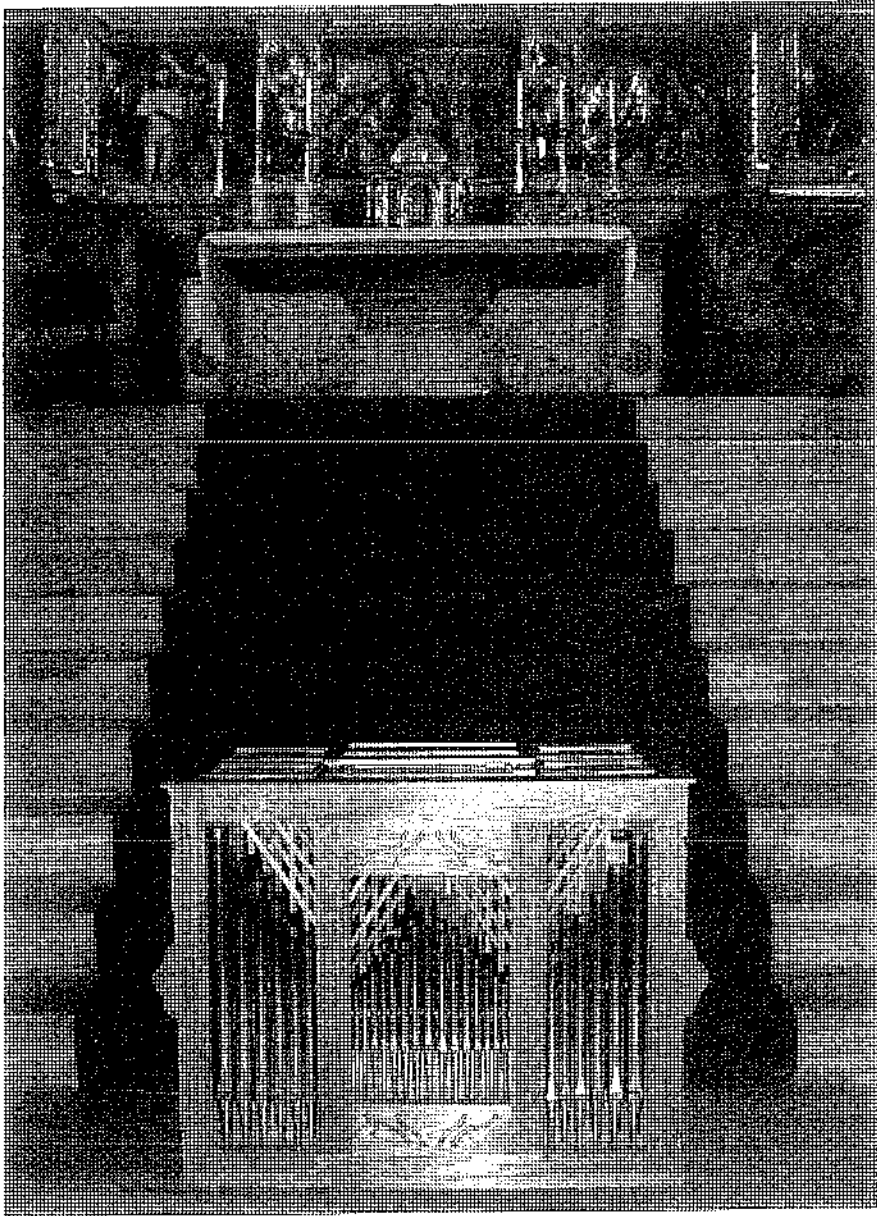
Por razones de tiempo, no se recogen otras actividades realizadas en el seno de esta Real Academia, si bien constan reflejadas en su totalidad y con más detalle en las Actas de las sesiones de la misma. En cualquier caso, estimo que en estas líneas se ofrece una panorámica representativa de la meritoria 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.



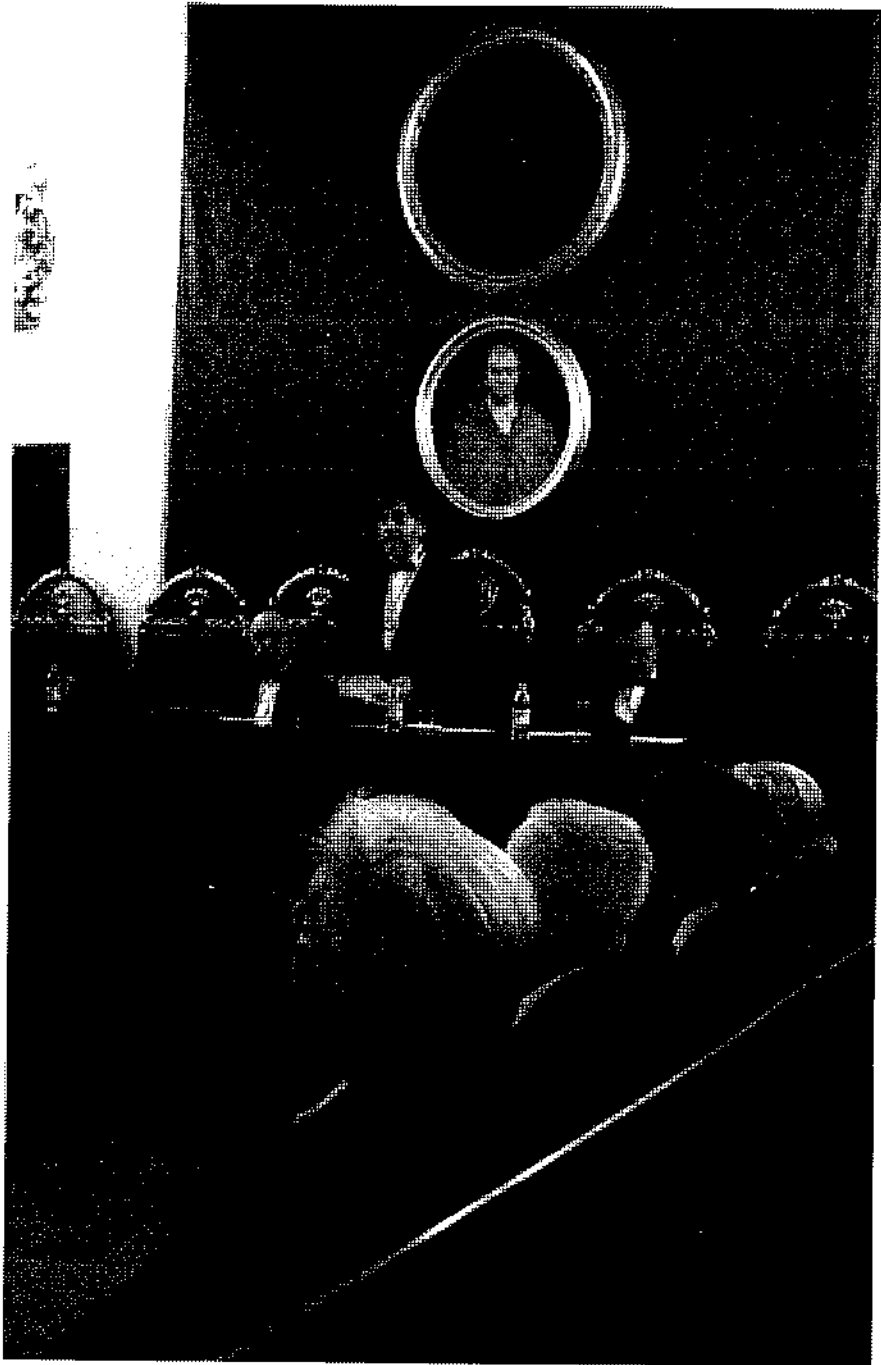
Órgano de la Capilla Real.



Órgano del convento de Zafra.



Órgano positivo de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.



Intervención de Don José García Román en el Acto de Inauguración del Curso Académico 2004 - 2005.

# Apertura del Curso Académico 2005-2006

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 4 de octubre de 2005,  
con motivo de la Inauguración del Curso 2005 - 2006,  
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:

LA inauguración del curso de la Academia es un acto de máxima solemnidad, una ceremonia que lleva consigo respeto, honra y festejo, todo ello heredado de las mejores formas que estas insignes instituciones mantuvieron durante siglos a pesar de las veleidades de algunos sectores de la sociedad que no supieron, y al parecer siguen sin saber, que el protocolo, las buenas formas, la etiqueta y la gala no es asunto demodé, rancio o trasnochado –siempre sigue amaneciendo a su hora, a su momento, por mucho que madruguemos–, sino la manera más adecuada de realizar una ofrenda a nuestro mejor pasado, al mismo tiempo que expresamos nuestros respetos a todos los que viven entregados a la ejemplar tarea de dar luz a la sociedad por medio de los fulgores del pensamiento, del arte y de la cultura. Lo que puede parecer una simple y anticuada puesta en escena no es otra cosa que una forma entrañable y profunda de rendir pleitesía a los latidos más nobles de nuestra gente. Entendemos que todo esto engrandece el alma de la sociedad, de la misma manera que en momentos trascendentales de la vida se procura sembrar de distinción tantos actos. Aunque seamos poca cosa como individuos que formamos parte de esta Corporación, como Academia nos sentimos transformados, pues somos conscientes de la responsabilidad de mantener esta casa con los niveles de dignidad que le corresponden.

Esta tarde la Academia repite un ritual centenario lleno de recuerdos de personalidades indiscutibles que nos precedieron y que son nuestro espejo a la hora de examinarnos cada atardecer, y emprende un nuevo curso con la ilusión de renovar promesas, formular propósitos y ofrecer caminos de luz a la sociedad, necesitada de apoyo y aliento, entregándose a esta noble tarea con generosidad. Porque la Academia no tiene sentido sin el norte del servicio y de la renuncia, aunque en tantas ocasiones no seamos capaces de eliminar las sensaciones de vanidad y presunción al considerarnos elite, miembros de una institución de prestigio que exige lealtades y afectos, obligaciones y responsabilidades.

Desde esta solemnidad, deseo llamar la atención sobre algunos asuntos que son motivo de sufrimiento y tensiones del espíritu. La Academia habla esta tarde a la sociedad y le manifiesta su preocupación por lo que está ocurriendo en tantos pueblos de nuestro entorno y en la Vega, debido a la falta de sensibilidad de ayuntamientos que a la sombra del negocio están arrasando memorias y paisajes ya irrecuperables, en la euforia de un progreso que ya vemos las músicas que trae a la manera de marcha triunfal rubeniana, trompas de triunfo que pueden tornarse en sonidos de derrota y depresión. La sequía que sufrimos nos recuerda la debilidad de nuestros tesoros y la falta de sensibilidad para comprender lo más elemental: que el sol es el astro de la vida, sin el cual todo se torna oscuro. No debemos confundir progreso con enriquecimiento desmedido gracias a los desmanes urbanísticos que arrasan paisajes y destruyen la naturaleza. Es preciso encontrar un equilibrio y convencerse de que se puede ganar dinero sirviendo a la cultura, restaurando e invirtiendo en sensibilidad. En este sentido me permito recordarles a los arquitectos que son los que dejan huellas seculares a la vista de todos lo que escribiera Le Corbusier: “Al arquitecto le ha de distinguir su sensibilidad, ya que su función es proporcionar felicidad y belleza a la humanidad. Su esfuerzo ha de dar por resultado la riqueza de su mundo: rico en la combinación de materiales, centelleante con las milagrosas bellezas de la proporción”. Tenemos la obligación de levantarnos contra el “cebo del lucro económico” desorbitado,

hoy llamado pelotazo, pues de lo contrario esta situación nos conducirá a ser “víctimas de la brutal insensibilidad, la salvaje irresponsabilidad de la pura finanza”.

Por lo que respecta a nuestra ciudad, pedimos a nuestros representantes que se entreguen al deber de servirla con el corazón abierto y que no interfieran negativamente en el futuro de Granada sus estrategias de partido. Que se respete la voz de las instituciones como la nuestra, que procura y procurará siempre prestar su colaboración, desde su recto entender, en todo lo que tenga que ver con el patrimonio monumental, artístico y paisajístico, sea en restauraciones o intervenciones, o en nuevas propuestas. Y que se procure evitar el desacuerdo y la polémica en las actuaciones en monumentos, parajes históricos o zonas de valores arqueológicos. Ahora sufrimos las tensiones por la muralla nazarí, el Cuarto Real, el Palacio de Carlos V, los cimientos de la plaza de toros en la Avenida de la Constitución, el Corral del Carbón... Sobre ciertas intervenciones en los monumentos, pedimos cautela y prudencia. Al político y a sus asesores se les debe exigir humildad y saber oír, pues la verdad no es amiga de petulancias ni soberbias. La dureza y contundencia de algunas actuaciones claramente irrespetuosas y los extraños silencios que les rodean tendrían que someterse a un debate ilustrado en una sociedad en la que ha de privar la comunicación y el entendimiento, gracias a informes críticos inspirados en unos conocimientos contrastados, y alentados por aires independientes. Nuestro deseo es que todo se haga de la mejor forma posible y con el mínimo de errores, de los que ya estamos sobrados. Granada debe unírnos a todos e ilusionarnos con proyectos vitales como el museo de arte contemporáneo o el teatro de la ópera —promesas electorales—, el Avc o el metro, dentro de un programa que equilibre y propicie solidaridades.

Reitero nuestras promesas de servicio, y en nombre de la Academia pido perdón por todas las veces que no hemos estado a la altura que se nos exige. Ayúdenos para que podamos ayudarles más a ustedes.

Voy a intentar situarme en una época en que los alumnos estarían esperando, en una tarde como la de hoy, las palabras del Director de la Academia en el momento solemne e ilusionante de la inauguración de un curso, con la esperanza de labrar sus talentos y abrirse camino en aquellas difíciles sociedades. Situémonos a finales del siglo XVIII o a mitad del XIX, antes de que perdiéramos las competencias en materia de enseñanza. Yo les recordaría las palabras de Degás, cuando un pintor joven se lamentaba de las dificultades del éxito, de los obstáculos para ‘llegar’: “*De mon temps, monsieur, on n’arrivait pas!*”. Azorín en 1913 lo explicaba así: “En mi tiempo trabajábamos por el arte, por la belleza, por el placer de trabajar, y no pensábamos ni en los compradores ni en las medallas, ni en el dinero ni en los aplausos. No había que ‘llegar’ a ninguna parte; despreciábamos, mejor, ignorábamos todo lo que no fuera nuestro arte. ¡Oh pintores, oh artistas, pensad en estas altísimas palabras del gran artista!”. ¿No les parece a ustedes que es un pensamiento actual?

Hoy hemos entregado unas medallas, para nosotros entrañables. En nombre de la Corporación y en el mío propio les reitero las felicitaciones a los premiados, espejos de nuestra sociedad. Enhorabuena.

Antes de concluir debo decir que gracias a las subvenciones del Ministerio de Cultura, de la Junta de Andalucía, del Ayuntamiento de Granada, y de dos instituciones para nosotros ya familiares como PULEVA y AFINSA, podemos desarrollar una labor que tanta ilusión genera en nuestra Corporación, de indiscutible vocación altruista.

Señores Académicos: Feliz curso. Que seamos capaces de entusiasrnarnos con la tarea de dar luz a la sociedad y que nos fortalezca el ejemplo de los que nos precedieron.

Señoras y señores, gracias por acompañarnos.





Acto de inauguración del Curso Académico 2004 - 2005 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho.



Don Antonio Cano Correa

## Medalla de Honor 2005

Palabras pronunciadas con motivo de la entrega de la  
Medalla de Honor de la Academia, a Don

*Antonio Cano Correa*

Escultor

Sr. Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**D**OY las gracias en nombre de mi padre, Antonio Cano, que por motivos de salud no se encuentra hoy entre nosotros, para agradecerles esta distinción que la Academia le otorga a su trayectoria artística, la Medalla de Honor 2005.

Sabemos de la importancia de esta mención, y por ello, como hijo, en nombre de él y de mi familia, agradecemos de todo corazón el honor que se le otorga. Especialmente, a los señores académicos, Don Cayetano Aníbal González, Don Ignacio Henares Cuéllar y Don José Castro Vilchez, que firmaron la propuesta. A todos los académicos que integran la corporación y a su Director Don José García Román.

Nuestro agradecimiento sincero y afectivo a los que, como artistas y paisanos, reconocen en él los meritos que le hacen merecedor de esta distinción, la más importante que esta insigne Academia otorga a aquellos que han aportado y enriquecido con su trabajo el mundo del Arte.

A continuación paso a leer el texto de mi padre:

## MI OBRA

Quisiera centrarme, al hablar de mi obra, en diferentes aspectos que, como artista, han dirigido mi quehacer y andadura por este mundo tan personal e íntimo como es la expresión artística.

El principal aspecto es aquél que no sabemos y no podemos completamente explicar con palabras, y es la inclinación natural del ser humano hacia lo bello, lo expresivo, la necesidad de mostrar a los demás y hacerlo visible al resto de los humanos, nuestro interior, nuestros pensamientos traducidos en diversas formas de expresión, en la escultura, la pintura y la literatura.

Llegué al mundo del Arte de forma casual, por necesidad, aunque intuía mi afición a la forma y al volumen.

“Estaba destinado a no dejar dentro de su caparazón lo que la razón vislumbra, la necesidad que tiene el hombre de experimentar sensaciones superiores en el terreno del espíritu, que quizás otros, aunque sean tan sensibles, no sientan el deseo de este desarrollo, de dejar esta carga que dificulta el desarrollo de nuevas emociones, que penetran en uno por los cuatro puntos de este inmenso solar que es el alma”.

Como he dicho, comencé mi universo, mi vida de forma casual, de la mano de un amigo de mi familia, un cura que vio en mi algo que completaría mi destino.

Así ingresé de su mano, como aprendiz en el taller de imaginería religiosa Granadina de Navas Parejo.

Un mundo anhelado de mi forma inconsciente se precipitó en ese taller, con sus operarios, su maestría, nuestras vivencias, su aspecto humano y artístico en un quehacer diario en una disciplina organizada, hacia el espíritu que tomaba forma en las imágenes que de allí salí-

an para invadir Granada de Vírgenes y Santos de la mano de anónimos operarios que desgranaban su saber artístico en ellos.

Esa inquietud aquí iniciada hallaría su complemento en mis estudios artísticos en el insigne Centro Artístico Granadino, que por la noche anhelaba.

Fue en este centro donde quizás se forjó mi temperamento en esas clases de dibujo, en sus tertulias, con compañeros, profesores y amigos jóvenes que intuían como yo su futuro en un mundo tan incierto, pero poético, como es el arte.

La música, la poesía, todo lo bello que para mí se hacía presente de la mano de la musa, esa mujer que nos roza y que nos invita a perseguirla.

Fue aquí donde comenzó mi andadura por este camino tan aventurado del arte, esta experiencia que cada vez más nos invita a seguir experimentándola por caminos inciertos, pero tan llenos de sugerencias y que te atrapa sin tú querer en ese mar de azules aguas.

## LA ESCULTURA

¿Por qué he sido escultor antes que pintor o escritor? No lo sé. Tal vez el volumen figurado de esos primeros dibujos, me atrapó en mi primera vocación. Las formas y su sentido. La capacidad tridimensional se forja de una forma distinta, quizás más técnica, más dura. No sé quien dijo, que el artista necesitaba de esta dureza para vencer su inercia, en busca de una mayor libertad. Desde el barro, materia blanda y dúctil, carnosa y sensual, hasta la piedra y madera de igual nobleza y de tremenda belleza. Todo dominado por el conocimiento amplio del creador, limpieza técnica para hacer brotar, como si de nieve se tratara, todas las formas por mi soñadas, y expresadas éstas en la invencible tarea del escultor, dominar y conocer la técnica para encontrar esta libertad del

dibujo de nuestros pensamientos, para mostrar con rotundidad la delicadeza máxima de aquella expresión tan primitiva como es la escultura.

## LA PINTURA

Cuando pienso en mi decisión de comenzar a pintar, y terminar mi etapa escultórica, ésta no fue una decisión tomada por que no amara la escultura, sino que se transformó en una necesidad intuida por mí desde mi comienzo artístico.

Esa mujer que es la escultura, solamente se tornaría más poética, más amada en la pintura. Seguía queriéndola igual, ella es la que se transformó, no lo decide el artista, es inevitable, pues las mujeres son caprichosas e inteligentes. Saben cómo mejor se las puede querer, y la escultura, manifestación espacial, se transformó en poesía bidimensional. Era la misma, pero para mí creció más bella.

La pintura; en ella se han manifestado todos mis anhelos, deseos, recuerdos; en ella está Granada, mi familia, la poesía que sigue siendo Granada, la vanguardia de mis sueños.

Me sentí más joven, quizás más que nunca; el color se manifestaba, en mil formas, todas soñadas, y yo como un adolescente, un hombre lleno de ilusión, la he querido hasta el final. Para quien me escuche, diré que descubrí en ella algo que todos podemos descubrir: el instinto, la belleza, la fortaleza, la fuerza, toda la poesía del amor.

Quizás viendo mis obras me comprendan. Y la técnica, acrílicos, oleos, pasteles, lienzos y maderas, todos los soportes del corazón, y siempre soñando con mi tierra y sus colores. El blanco de la nieve, el negro de sus noches llenas de estrellas, el rojo de su espíritu, el azul, y el amarillo, y el verde de todas las vegas del mundo. Ojala la sepan querer y cuidar, esto espero de mis paisanos, artistas de la belleza, mensajeros de su espíritu, y amante de su agua que es el pensamiento.

## I. LA LITERATURA

Y la literatura, algo que sin color surgía y surgía de mí. Son los hilos y las lágrimas de mi vida, y la sonrisa de ella. La literatura, donde se torna en algo irreal lo difícil, los descos, los hilos que lo tejen, el laberinto de mis pensamientos, que ni yo sé si encuentran salida, pero ahí están todos, deseos, alegrías, amigos y vivencias, toda mi vida en esos hilos de la escritura. Quien los lea no sé si los comprenderá, pero si tiene un alma sensible, sí encontrará la salida, el sentido de mi vida, todo el esfuerzo, la lucha y el alma del artista. La bohemia en todo su amplio sentido, la bohemia, qué palabra tan bonita, qué luz más roja y ardiente, sin ella no se es artista, seguro. Y si la leéis comprenderéis a todos los artistas, no solo a los pintores, sino a todos los artistas de la vida. Son mis humildes pensamientos, pero llenos de fuerza, esta fuerza que me mantiene aquí en la tierra. Es bello ser artista, seguro, porque ella es la belleza.

Pero no quiero dejar de hablar, para terminar este discurso de agradecimiento, de los diferentes aspectos, que han influido en mi vida artística, que son los condicionantes de ella.

Primero, de las personas que me formaron, los amigos que me acompañaron, las aficiones que me distrajeron y que me hacían pensar en ella. Las ciudades que visité, los compañeros que conocí, y la familia que me ha rodeado, con todo unido, se podrá comprender mi vida.

Y empezaré por el final que es el principio. Mi hermana Carmen, la que siempre cuidó de mi familia, y Elvira, la risa perpetua, Joaquín el más bueno y José, el otro artista, y mi padre, trabajador del campo, con su olor a romero y tomillo en sus manos, y su ternura, y mi madre, que con su pañuelo en la cabeza, cuidaba a todos guiándolos por el sendero del bien. Y qué diré de mis compañeros del taller de Navas Parejo. El y su consigna del trabajo "trabajar en silencio, hablando, no se pueden ejecutar trabajos perfectos". Pero como era natural, hablábamos y nos reíamos, y nos

contábamos todos algo de nuestras vidas, aquello que nos sorprendía. Con Don Emilio del Moral que nos narraba, con suma perfección, las películas que veía en ese cine mudo de asientos duros y música de piano. Todos entrábamos en la película y sí trabajábamos con el calor del cine.

Y Granada, la Alhambra, su luz y sus jardines, y su olor al arbusto del amor, el brezo. En sus noches de música con Falla, y Lorca en el Centro Artístico. Don Gabriel Morcillo, el gran pintor, colores y veladuras, y su remoto Oriente, como un Delacroix de mi tierra, sin temor al frío, pues nunca se ponía el abrigo, y la lotería que tocó en el Centro Artístico, y que nos hizo a todos millonarios en ilusiones, porque a cada uno nos toco algo.

Y Madrid, la libertad absoluta, sus avenidas, como un Paris en España, su teatro, sus cafés, las tertulias y el frío, allí si que hace frío, claro era más joven. Mi amigo Tiépolo, que me acogió en su casa, con su mujer. Madrid, el Museo del Prado, ya se pueden imaginar.

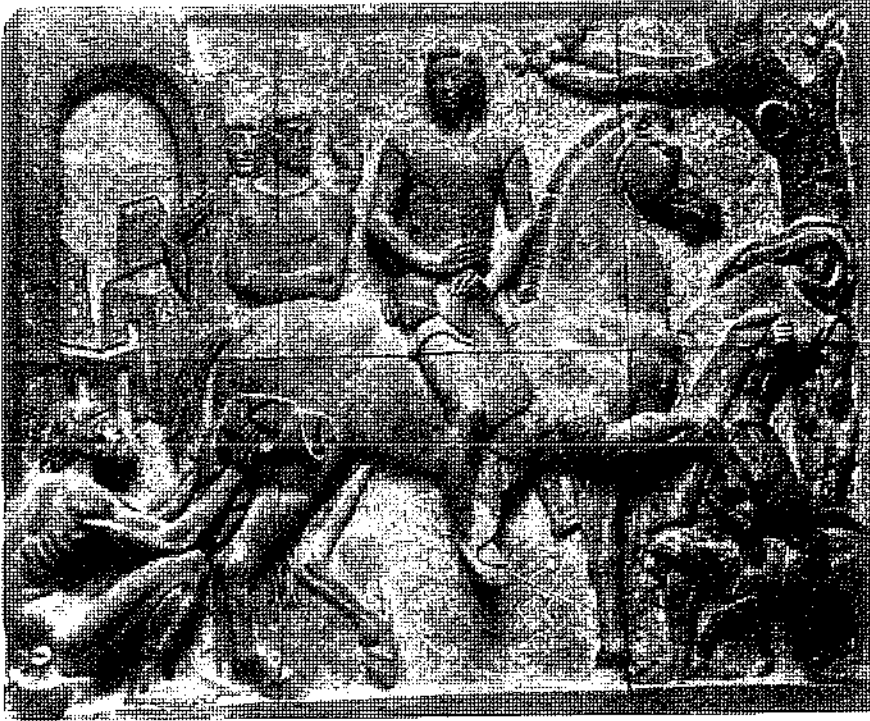
Y Sevilla, la ciudad del río, con su Torre del Oro y su Giralda. En ella he estado toda mi vida, en mi estudio, poniendo una columna muy alta, enfrente del parque de María Luisa, dedicado a un navegante, Juan Sebastián Elcano, que junto a otra escultura, la de Alonso Cano en mi ciudad, Granada, son las obras de las que estoy más orgulloso, en el sentido solo de que puse en ellas todo mi saber como escultor.

Y tantos y tantos amigos y vivencias, entre ellos todos los que estáis hoy aquí, concediéndome esta medalla, y aquellos que siempre me han acompañado y que me han creído, y siempre han estado conmigo, como lo podéis imaginar, mi familia.

Gracias Granada por esta medalla que no sé si me merezco, pero siempre estoy a vuestra disposición.

Muchas gracias

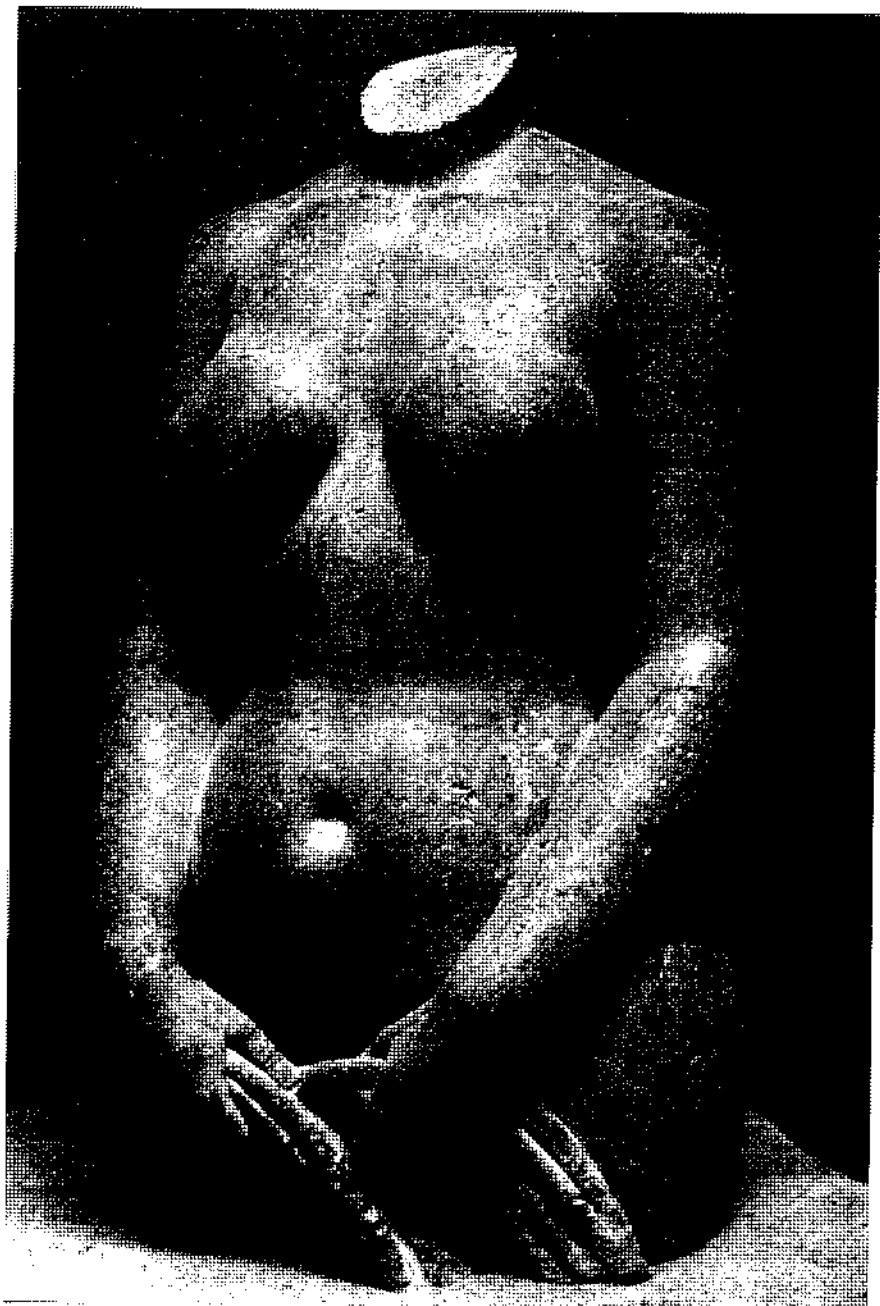




Relieve de San Martín, 1954.



La música, 1975.



Desnudo gris.

Palabras pronunciadas con motivo de la entrega de la  
Medalla de Honor 2005,  
por el Ilustrísimo Señor Don

*Cayetano Anibal González*

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

Sr. Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**C**UANDO se me designó por la Junta General de esta Real Academia de Bellas Artes el día siete de Abril para cumplir con el protocolo de ilustrar la figura de Don Antonio Cano Correa, exponiendo los méritos académicos del mismo en este acto, no me consideré capacitado para ello y así lo hice saber. Y no por una actitud de dudosa modestia sino por sentirme como el alumno que debe juzgar públicamente, aunque ese juicio sea tan laudatorio como el que yo pueda hacer, al maestro al que se ha admirado desde hace casi cincuenta años, que es el tiempo que ha pasado desde que recibí las primeras lecciones de Don Antonio Cano en la asignatura de los procedimientos de talla escultórica en aquellas mal acondicionadas aulas del antiguo estudio y vivienda del pintor Gonzalo Bilbao donde se había instalado la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla.

Las clases se desarrollaban dentro de un ambiente de cordialidad y de amable charla en la que sus directrices eran todo un compendio de sabiduría. Siempre me sedujeron sus conceptos del arte y su aplicación consecuente en la práctica del mismo. Llegué, incluso, a tener la suerte de poder decir que trabajé a su lado puesto que, no sé por qué razón, en ciertos momentos de su magisterio, llegó a realizar en el aula en la que recibíamos sus enseñanzas otro discípulo y yo (en aquella época éramos muy pocos en la Escuela y menos en la especialidad de

escultura), la talla de unas manos que, creo recordar, era sobre alabastro o mármol de Carrara. Quizás, esas manos de las que me queda la imagen de su elegancia, fueran las destinadas a ser las de Alfonso X el Sabio en su túmulo de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, tan estilizadas y de tan buena factura y belleza como las de ese otro monumento tan cercano física y emocionalmente a nosotros, el de Alonso Cano, que en el día de la inauguración estaba tan solo el autor que, en sus *Memorias amarillas*, escribe con delicada ironía, "...yo era el gobernador, yo era el obispo, yo era el alcalde y el alguacil que tiraba del cordón de la cortinilla que cubría mi obra".

Encontré en él el perfil de un profesor de actitud dialogante y generosa al transmitir sus conocimientos de la materia que impartía con rigor en su magisterio, más allá de lo frecuente. La grandeza de su personalidad creativa y, la más atrayente, la humana la proyectaba hasta impregnar cada una de sus orientaciones con el sello de la trascendencia. Todo ese conjunto de cualidades son inseparables en ese gran maestro que tuvo la suerte de disfrutar y cuya imagen me ha servido como icono de mi aventura artística vital, para creer en el Arte, gracias a los que como él nos hacen sentir la parte más auténtica del mismo, la más cercana a las utopías que éste persigue. Es el profesor que sabe plantear la necesidad del estudio y de la introspección sin temor a perder lo que de espontaneidad tenga la propia invención o creación. Se llega, por ello, al acuerdo entre el signo como materia y el significado como revelador de la idea en su abstracción. El signo queda, por esta razón, como importante y necesario vehículo que transmite la intención humana, la estética que resulta de la interiorización, de la experiencia vital. Esa coordinación es fundamental para la comunicación que se pretende entre el receptor de la idea y el creador, fuente de la misma.

Según nos cuenta en un enternecedor capítulo de las citadas *Memorias amarillas*, su primera obra fue un San Lorenzo, patrón de su pueblo; lo talló siendo casi un niño e ingenuamente ya le dio formas

que se acercaban a las vanguardias artísticas del pop, y por el que, en suscripción popular, le pagaron “doce duros blancos y brillantes como doce lunas”.

“Duros” fueron los comienzos de este singular artista que fue aprendiendo en un taller de imaginería de Granada “...todo lo que no me servía para ser escultor”, y que sí ha sabido aprovechar esas experiencias para encontrar su camino.

Así, sus inicios culturales en el terreno del arte se inscribían en la representación de imágenes religiosas que cumplían, y aún cumplen, una función muy específica entre los devotos de la práctica de la religión, en este caso la católica, por medio de la que han aportado a la Historia del Arte y a la esencia del mismo grandes obras para incrementar ese utópico mundo en el que la belleza es un factor primario, sea cual sea el módulo de la misma.

Como creador, en la etapa de su práctica escultórica, podemos analizar su recorrido por el camino del arte con planteamientos que van desde un periodo más moderadamente clasicista a etapas de clara ruptura con los esquemas anteriores, abriéndose a la percepción del momento contemporáneo en el desarrollo universal del arte. Así va entrando Cano en ese terreno que se aparta de la comprensión popular y se adentra en el difícil camino de la comunicación sin base aparente en las estructuras del mundo real, a veces engañosamente incoherentes, el de las señales sensibles a la recreación personal, apartándose de lo convencional y estereotipado, contraponiendo su quehacer a aquella máxima de Lope de Vega de “como paga el vulgo es justo hablarle en necio para darle gusto”. Esa concepción de su universo imaginario la desarrolla plenamente en las etapas más avanzadas de su quehacer pictórico.

De otra forma, aunque decía Ortega y Gasset que en la comprensión de la obra de arte contemporáneo hay un abismo profundo entre

los dos grupos sociales, los que la comprenden y los que no, en la actualidad el hombre de mediana cultura, coetáneo de Cano, incluso el no preparado culturalmente, entiende y siente que la forma no es más que la apariencia de otros sentidos ocultos y que impregnan a la misma de autosignificación; que detrás de cada obra hay un hombre y que ello es lo que le da valor al Arte. A pesar de que los grupos fácticos manipuladores –críticos, galeristas, políticos responsables de la proyección del arte, etc.–, los que pretenden una sociedad alienada y fácil de dirigir, en lugar de desarrollar en este sentido claves de reflexión, han creado arquetipos engañosos para el posible consumidor de productos estéticos.

La evolución del pensamiento artístico en Antonio Cano, en su representación escultórica, se desarrolla desde un principio donde el concepto del clasicismo renacentista marca una preparación rotunda sobre modelos italianos hasta la modernidad cercana a los grandes escultores de la escuela mediterránea, Arístides Maillol, Charles Despiau o Manolo Hugué. Este último, como Cano, tiene las raíces más profundas de su cultura en el ámbito de su tierra, con cánones de sentimientos biológicos y naturalistas, que en nuestro maestro es el de la cornisa mediterránea granadina donde nace, concretamente en Guajar Faragüit. A partir de esas coordenadas, y como contrapunto a su formación, en su deriva se adentra en una iconografía más rompedora y desconvencionalizada, que en su momento sigue las líneas de Ángel Ferrant, a quien conoce en Barcelona, del que fue alumno, amigo y colaborador y del que admira su inquietud por encontrar nuevos caminos en la expresión escultórica. Así llega hasta transgredir los límites de lo ortodoxo en la forma, sintetizando la misma hacia lo esencial y primigenio, situándose cercano al grupo iconoclasta de las vanguardias, entre los que siguen el camino de los nuevos o muy primitivos modos de expresión como Henry Moore, Jean Arp o nuestro Alberto Sánchez, los que creían en las infinitas posibilidades que tiene el arte en su lenguaje.

En esa mudanza formalista, las obras de Antonio Cano se van apartando de lo real evidente para acercarse a lo real imaginario, pero son perfectamente comprensibles en esas dos perspectivas. Su formulación da mayor énfasis a lo subjetivo, prescindiendo de lo que pueda ser superfluo para la mayor pureza expresiva de su poética. Antes de que la forma real se concrete por el propio proceso de ejecución, en el artista está la idea de la misma, que es abstracta, y depende de la necesidad de definición el resultado final de la materialización de esa idea. Otra cuestión es la de la representación mimética de un modelo sin que se intervenga en el mismo más que las capacidades de fidelidad objetiva y las habilidades propias de un oficio.

El proceso dialéctico que se establece entre el artista escultor y la materia es lento o, al menos, más que en la pintura. Antonio Cano, en su lucha con dicho proceso se sintió limitado materialmente por la necesidad de una mayor fluidez en la transferencia de la idea a la forma, especialmente en las tallas directas de la piedra. Limitación que le hizo declarar que no quería volver a sentirse “picapedrero” y por ello abandona la práctica de la escultura hasta el punto de no querer permitir siquiera a los amigos, como Miguel Pérez Aguilera o Enrique Pareja, que le llamen escultor. El resultado de su esfuerzo material está oculto en su obra de tal manera que nos parecen realizadas con la agilidad del propio pensamiento creativo. Algo semejante a como puede ocurrir con Chillida en su *Peine del Viento* en donde la materia pierde gravedad para ganar significación espacial en su incorporación al mismo espacio.

Se ha dicho que a una escultura no hay más que quitarle lo que le sobra o ponerle lo que le falta, según la materia utilizada. Pero, a veces, hay que ponerle mucho más de lo que no es la materia –contenido, belleza... etc.– o quitarle tanto –anécdotas, superficialidad... etc.– que se nos quedaría en objeto intrascendente. En la obra de Antonio Cano el equilibrio se produce de tal manera que, en la realización de la misma está el hombre que es, en la medida de todo lo que entraña de verdad,

en emoción de contenido o de belleza en el signo que lo encierra y nada le sobra, ya que carece de frivolidad ornamental, tan común en los que se apuntan a la contemporaneidad sin sentirla.

Muchas son las materias en las que trabaja sus esculturas, pero parece que al aproximarse a una poética contemporánea cercana a sus nuevas convicciones conceptuales se siente más cómodo en sus trabajos realizados en terracota, siguiendo uno de los recursos cuyos elementos, agua-tierra-fuego, están en estrecha simbiosis con la simplicidad y esquema orgánico que persigue, evitando el esfuerzo consiguiente a mayor aridez de otros procedimientos. No nos faltan en la Historia del Arte múltiples ejemplos en este medio que nos han legado grandes artistas, muchos de ellos autores de obras de arte de nuestro patrimonio andaluz como Mercadante de Bretaña, Pero Millán o Torrigiano.

A pesar de sus capacidades como escultor, la necesidad de liberarse de la tiranía de la materia le inclina hacia la pintura como forma de expresión más dúctil y a la que se entrega decididamente. En 1973 realiza su última obra de escultura, donde se autorretrata junto a otros personajes sevillanos contemporáneos, el *Monumento a Juan Sebastián Elcano* para Sevilla, cercano a otro grupo escultórico *Muchachas al sol* de 1962 que sufrió varios traslados antes del actual asentamiento, lo que disgustó sensiblemente a su autor que las había concebido para su primer emplazamiento en la Plaza de Cuba.

La serie de vicisitudes que se desarrollan respecto a sus obra escultórica unidas a, dicho por él mismo, sentirse más pintor que escultor, hace que invierta, desde la fecha referida, toda su energía, creatividad y saber hacer, en la pintura. En esta práctica, utilizando casi en exclusiva el procedimiento de los acrílicos, realiza una fecunda actividad y una sorprendente transformación buscando en la propia pintura la teoría de su razón de ser. El objeto, a veces, no es más que la excusa, huyendo de la alusión en la forma que llega a los límites de la abstracción, donde se plantea el hecho temático como insinuaciones. La rup-



tura con la imagen escultórica deviene sosegadamente; el germen de su iconografía se transporta a la obra pictórica adaptándose a las especiales condiciones proyectivas del plano que ésta tiene; el color desarrolla una nueva dimensión dentro de los símbolos que se traducen de su propia razón expresiva. La abstracción se plantea como teoría estética a la que seguir en sus postulados en detrimento de la mitificación semántica del objeto.

En Cano prevalece más la idea de la fidelidad a sí mismo que a los estímulos exteriores ajenos a su concepto de naturaleza donde no esté presente lo humano. Cano, en la medida que transcurre su entrega a esta manera de realización artística, llena de esperanzas e ilusiones, se hace más joven porque su actitud ante el arte se va desprendiendo de arquetipos; sus sentidos perceptivos y subjetivos son más abiertos a nuevas experiencias, llegando a sumergirse profundamente en su época. Su juventud de artista se mantiene cuando descubre campos inéditos de una realidad que le sorprende siempre. Su pintura, así nos lo demuestra, nos proyecta una continua línea de investigación y tanteos, traducida en el recorrido informativo de los cambios y alteraciones que de su sentimiento y de su sensibilidad se van produciendo, llegando a un esquema plástico casi elemental. Su pintura es liberadora y llena de intuiciones que se resuelven, a veces, como un gesto simple, lleno de autenticidad y calor emotivo.

A su valía como persona y como creador no sería necesario agregarle el refrendo de ningún mérito curricular sobre títulos, premios y medallas pero como complemento a su línea de reconocimiento social y artístico se pueden reseñar: la Tercera Medalla en la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1943, las Primera y Segunda Medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1954 y 1950; las cátedras por oposición de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla en 1945 y de San Fernando en Madrid en 1964; las becas del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia para cursar estudios en París y del italiano y del español para estudios en Italia,

Académico correspondiente de las Reales Academias de San Fernando y Granada. En 1996 es nombrado Profesor de Honor de la Facultad de Bellas Artes de Granada y en 1997 se le concede la Medalla de Oro de la ciudad de Granada y en 2004 la Medalla de Honor Extraordinaria de las secciones de Pintura y Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Son, por otra parte, numerosas las exposiciones a las que ha concurrido con su obra y las que ha presentado en solitario, tanto con esculturas, pinturas o dibujos.

La obra de nuestro escultor-pintor nos entrega, con el saber de muchos siglos, un bagaje cultural al que no ha renunciado nunca, enriquecido con tantos sueños y profundidades de su alma. Es la imagen reflejada de su sensibilidad en la comprensión de la grandeza del paisaje de la vida.

Muchas gracias



Cabeza de Alonso Cano, 1943.



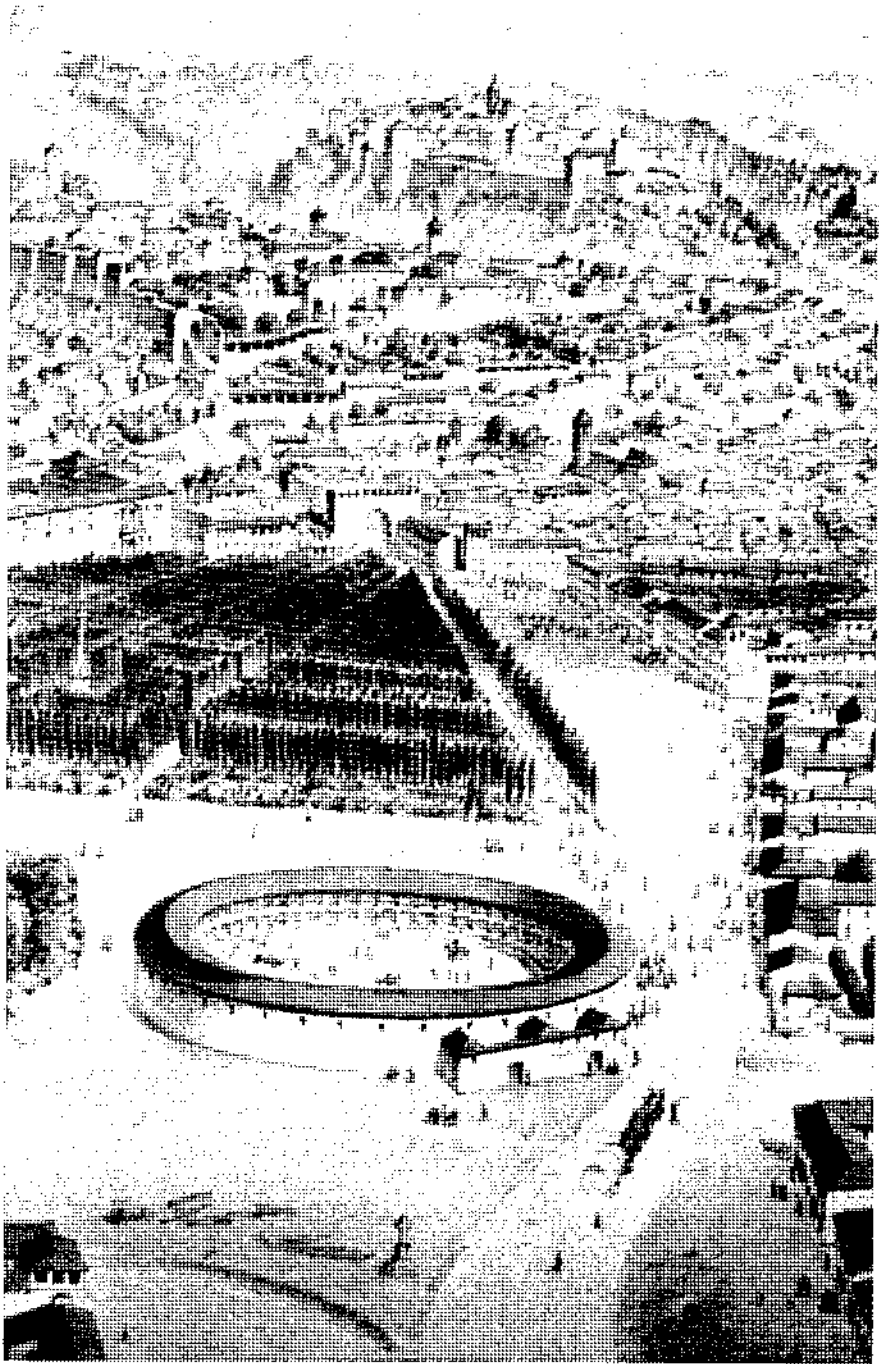
La muralla nazarí vista desde la Alhambra.

## Comunicado de la Real Academia sobre la intervención en la Muralla Nazarí

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 25 de octubre de 2005

**L**AS obras que se están ejecutando en la muralla nazarí cerca de San Miguel Alto son un claro ejemplo de una tendencia, por desgracia bastante difundida en la actualidad, que supone un uso espurio del Patrimonio para una supuesta justificación de arquitectura de autor que demuestra carencias de sensibilidad hacia los valores y el auténtico significado de dicho Patrimonio. El uso de materiales disonantes y ajenos al contexto, y la pérdida de unidad formal carecen de justificación y provocan un deterioro estético y ambiental en el monumento. Tampoco resulta admisible el mayor costo de estas soluciones cuando es tan ingente el número de monumentos necesitados de atención, entre otros, la propia muralla que en este proyecto ha quedado desatendida y en la que hay lienzos de la misma en evidente peligro de hundimiento.

Ante esta situación, la Academia de Bellas Artes entiende que se debería volver al estado anterior a la intervención, con el fin de replantear radicalmente las auténticas necesidades del monumento.



Primera plaza de toros de Granada junto a la Cruz Blanca, según un dibujo de Alfred Guesdon, 1885.

# Comunicado de la Real Academia sobre los restos arqueológicos aparecidos en la Avenida de la Constitución

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 3 de noviembre de 2005

LA solución adoptada con los restos de la primitiva plaza de Toros aparecidos en la Avenida de la Constitución adolece de falta de una auténtica valoración crítica de dichos restos, y es a todas luces aberrante. El testimonio que aportan puede ser perfectamente salvado con una adecuada documentación, especialmente planimétrica, que permita ubicarlos en el contexto urbano a través de la cartografía.

El costo de una operación de este tipo es difícilmente justificable y lo acaban pagando los ciudadanos, aunque en primera instancia lo pueda asumir una empresa. Lo pagan finalmente los usuarios del aparcamiento o los adquirientes de una vivienda.

Sabemos que han aparecido restos arqueológicos, documento de un antiguo urbanismo que ya no existe en Granada, y entendemos que se podría haber dejado in situ una parte testimonial y residual sin destruir, señalizando el resto en el suelo moderno.

Es muy difícil reproducir la ubicación y contexto (morteros, etc.) de una mampostería realizada con bolos de río, cuya situación en la fábrica resulta totalmente aleatoria, a diferencia de lo que ocurre en una fábrica de sillería. Por tanto, puede afirmarse que su desmontaje y recolocación aboca irremediabilmente a la creación de un “falso histórico”.

La aplicación de criterios maximalistas en el campo de la arqueología urbana puede conducir a una ciudad imposible y al desprestigio social de la arqueología.



Edificio del Banco de España en Granada.



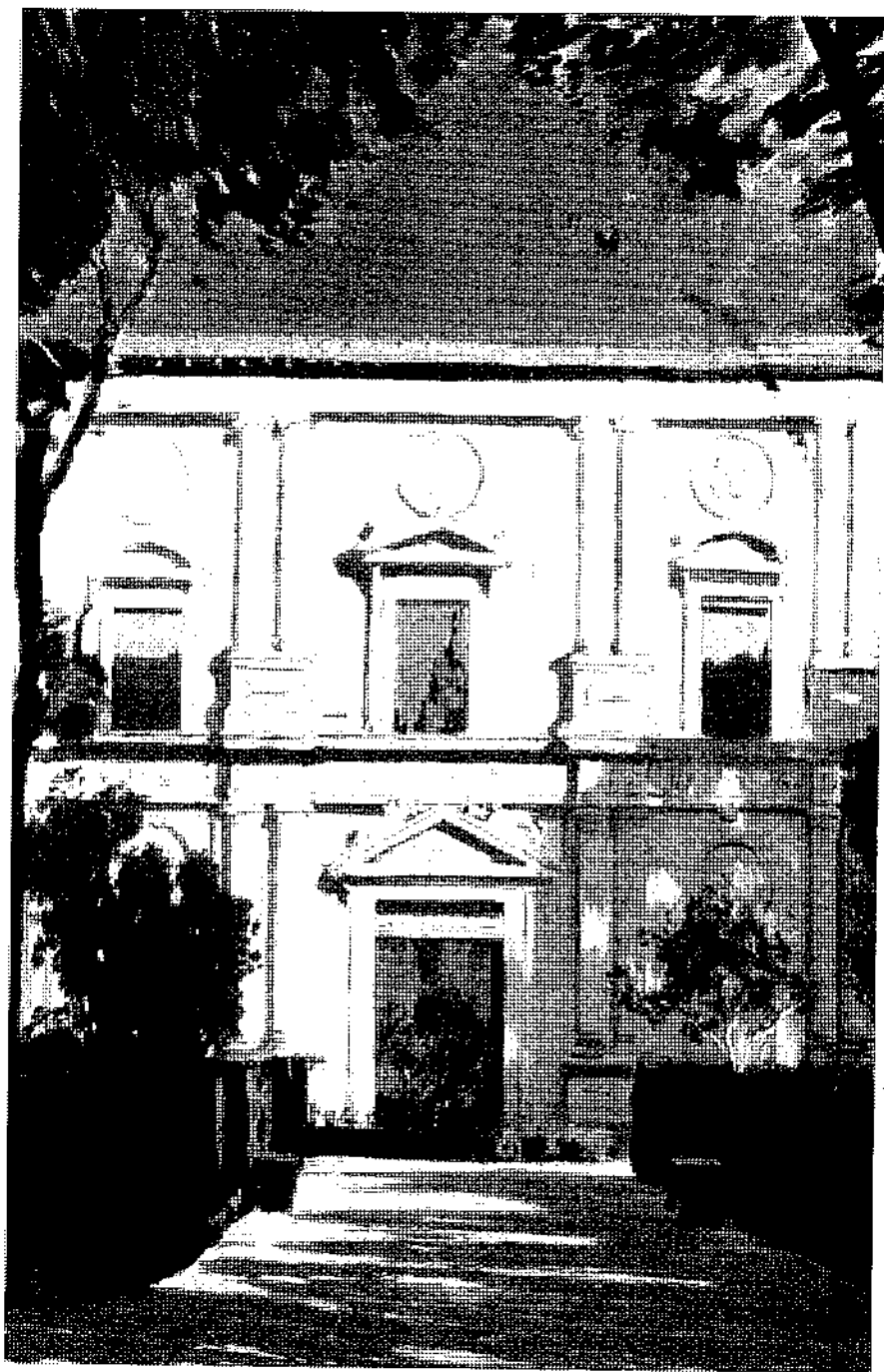
# Acuerdo de la Real Academia sobre el posible uso del edificio del Banco de España de Granada

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 8 de noviembre de 2005

LA Real Academia de Bellas Artes, en la última sesión celebrada, en la que se trató entre otros asuntos sobre el posible uso del edificio del Banco de España, acordó expresar su parecer en relación con el destino del inmueble que hasta hace poco ha servido de sucursal de dicho Banco, manifestando el deseo de que el inmueble, dadas las características singulares del mismo y su emplazamiento privilegiado, pase a engrosar la nómina de los que la ciudad de Granada destina a usos culturales, con el fin de enriquecer el proyecto tantas veces reclamado de capital cultural.

Granada adolece de su propio espacio expositivo, y este edificio podría ser idóneo para albergar el Museo de la Ciudad, entre otros contenidos, ofreciendo al visitante y a los propios granadinos la oportunidad de conocer objetos artísticos y tantos documentos valiosos, imprescindibles para un mejor entendimiento de la Ciudad, incluyendo datos referentes a su evolución urbanística, artística e incluso antropológica.

Por tanto, la Academia, en orden a las razones anteriores, considera que la recuperación del edificio del Banco de España como espacio cultural sería necesaria y vital para Granada.



Fachada principal del Palacio de Carlos V. Atribuido a Santiago Rusiñol (fragmento).

# Informe de la Real Academia sobre las intervenciones en el Palacio de Carlos V de la Alhambra

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 1 de diciembre de 2005

**E**L Palacio de Carlos V de la Alhambra es una obra proyectada e iniciada por Pedro de Machuca en la primera mitad del siglo XVI. Fue concebido no sólo para dar acomodo a la corte del Emperador, para la que los palacios nazaríes resultaban incómodos e insuficientes, sino para manifestar nuevos tiempos y nuevas mentalidades del Humanismo, en clara ruptura con el mundo medieval. La construcción de este magnífico edificio, obra cumbre del renacimiento no sólo español sino europeo, que no consistía únicamente en el palacio que hoy vemos sino que preveía dos grandes plazas y otras dependencias auxiliares, fue languideciendo, sobre todo tras la sublevación de los moriscos, y no llegó a terminarse hasta los años setenta del pasado siglo XX, con las intervenciones de Leopoldo Torres Balbás, Francisco Prieto Moreno y Fernando Chueca Goitia.

Los criterios empleados en su terminación los explicaba Leopoldo Torres Balbás en una de las memorias de sus proyectos. No fueron los de una obra de restauración, sino los de terminación de una obra inacabada. No se trataba de una ruina, sino de un edificio inconcluso. En este sentido, se procuró finalizar el palacio siguiendo las directrices del proyecto original, manteniendo su concepto estético y espacial. Solamente se recurrió al empleo de materiales modernos para la realización de los forjados y la colocación de instalaciones acordes con los usos previstos. Como era lógico, se enlucieron los paramentos interiores, inacabados, de acuerdo con la forma en que, sin duda, Machuca pensaba rematarlos. Se construyó una de las escaleras siguiendo sus planos y la cubrición de la capilla se realizó de la forma más neutra

posible, sin inventar nada pero sin contradecir la idea espacial del proyecto. En aquellos elementos que faltaban y eran más visibles, como las carpinterías, se siguieron escrupulosamente los modelos dejados por Machuca en las estancias provisionales construidas para alojar al Emperador, que luego se han conocido como “habitaciones de Washington Irving” en torno al patio de Lindaraja. Muchas de estas obras fueron objeto de largas reflexiones e incluso de alguna rectificación, buscando que fueran en todo momento respetuosas con la obra de Machuca. Nada de lo realizado resultaba engañoso para quien conocía mínimamente la historia del edificio, y lo hecho obedecía a los criterios de ese momento. El edificio, una vez concluido, se destinó a albergar el Museo de Bellas Artes y las oficinas del Patronato de la Alhambra y el Generalife, éstas últimas con escasa fortuna.

No es intención de este informe entrar a juzgar en estos momentos la conveniencia de renovar las instalaciones museísticas y de gestión del monumento, el programa general de ubicación de los servicios del Patronato, o la localización más adecuada de los museos. Lo que aquí se pretende analizar son las transformaciones inferidas al monumento como consecuencia de esos cambios de programa.

En las obras realizadas en la planta baja del palacio en 1995 para instalar el Museo de la Alhambra, en donde habían estado las dependencias del Patronato, se procedió a picar los enlucidos interiores dejando vista una fábrica de piedra que nunca se pensó en el proyecto de Machuca que quedara de ese modo, pues en la obra original se utilizaron dos tipos de piedra, según fuera a quedar vista o se pensara enlucir. También se eliminaron las carpinterías de madera de ventanas y puertas, colocadas en el siglo XX siguiendo el modelo dejado por Pedro de Machuca, poniendo en su lugar grandes vidrios con un cerco de madera. Esto ha provocado que queden de manifiesto problemas del diseño original que nunca se pensó evidenciar, como es el caso de los muros divisorios internos que acometen contra los huecos de algunas ventanas, y que con la solución adoptada quedan ahora visi-

bles. Por último, algunos espacios relevantes del edificio, como el zaguán meridional, han perdido su significado al cerrarse su acceso desde el patio.

Parece evidente que la finalidad de estas intervenciones, al margen de lo esgrimido por su autor que ha argumentando que pretendía recuperar la obra original de Machuca, no era otra que la transformación estética de los espacios y las formas del edificio, acomodándolas al gusto particular de una forma de entender la restauración en la que se hace convivir, en brusco contraste, los materiales y formas originales (en este caso inacabados) con materiales y formas modernas. Con independencia de la posible validez que puedan tener tales criterios en ocasiones singulares, en este caso parecen a todas luces inadmisibles dado que tales actuaciones alteran una parte de la historia del monumento que no puede ser considerada negativa ni perjudicial para el mismo y que tal intervención tiene más de capricho esteticista que de solución a los problemas que se plantean. Cabe decir además que la solución de dejar la piedra vista, llena de coqueras, es totalmente negativa para un museo, al convertirse los huecos de la piedra en nidos de polvo. En realidad, esta actuación es en todo comparable a las tan criticadas intervenciones de picar los enlucidos interiores de iglesias o edificios para dejar a la vista la piedra o el ladrillo que nunca se pensó que aparecieran de tal forma. Es anteponer una estética personal y de un momento temporal, sobre la idea y los valores originales del edificio. Algo que contradice radicalmente los conceptos de conservación patrimonial.

En las obras que ahora se realizan en la planta alta, de acuerdo con lo hasta ahora visible y lo que se conoce del proyecto aprobado, se están recubriendo todos los muros con placas de cartón-yeso (pladur) separadas de los paramentos una distancia considerable, alterando con ello las dimensiones y proporción de los espacios. También se han eliminado las carpinterías de madera sustituyéndolas por vidrios, pero en este caso sin ningún marco visible, con lo que en la vista exterior de los alzados aparecen dos formas distintas de tratar los huecos. Se sigue

interviniendo en función de planteamientos que están al margen de la propia realidad del monumento, usado como mero contenedor o soporte de usos o actuaciones que lejos de enfatizar sus valores, buscan el mero provecho o utilidad de quien interviene.

¿Cómo pueden justificarse semejantes cambios de criterio con resultados de tan fuerte impacto que contradicen en ambos casos la estética y los valores conceptuales y espaciales originales de un edificio de esta categoría?

¿Quién y en base a qué criterios decide qué partes del edificio que llegó al año 1995 se pueden o deben eliminar? ¿Se va a continuar en esta labor de “des-restauración”? ¿Se van a eliminar las carpinterías de “servilleta”, coetáneas de las ventanas exteriores, que aún quedan en el patio? ¿Y los grandes portones de las puertas de entrada al palacio? ¿Por qué se quitaron las ventanas y no se han quitados éstos? ¿Se va a demoler también la bóveda de la capilla, realizada por Chueca en los años setenta? ¿Y el artesonado de la galería alta que no existía hasta el final de los años sesenta? ¿Y los tejados?...

No resulta admisible que se intervenga en un edificio de esta categoría, con criterios contrapuestos que sólo responden a la pura arbitrariedad de los gustos del arquitecto o responsable de turno y que derrochan dinero público en obras que obedecen más al deseo de dejar impronta propia en el monumento que a las auténticas necesidades de éste.

Si en el siglo XVI la construcción de esta magna obra, que respondía a un claro trasfondo político, supuso la imposición de una estética nueva que alteró radicalmente el ambiente original de la Alhambra, hoy no es aceptable que se intervenga con criterios semejantes, imponiendo caprichosamente nuevas estéticas sobre un bien patrimonial que pertenece a todos. Este modo de operar podrá tener apariencia de modernidad en las formas, pero en el fondo responde a una mentali-

dad más propia del siglo XVI que de nuestros días. Porque la idea de Patrimonio Histórico y de la exigencia de su preservación son conceptos modernos, plenamente de nuestra época, que responden a una sensibilidad radicalmente distinta a la existente en otros tiempos y que, por tanto, obliga a un modo de actuar también distinto.

Y al igual que en el siglo XVI se hizo pagar a los moriscos, con una contribución especial destinada a la nueva construcción del palacio, la destrucción de sus señas de identidad, hoy se hace pagar a todos los ciudadanos con el dinero público, tanto del Estado como de la Comunidad Autónoma, unas obras que alteran y destruyen un patrimonio que es de todos, en una actuación cuya responsabilidad atañe tanto al gobierno actual como al anterior.

La Academia considera que este asunto le concierne especialmente por las obras que se han hecho y se están realizando actualmente en el Palacio de Carlos V de la Alhambra por afectar a un monumento de excepcional valor, no solo nacional sino mundial, por tratarse de una obra cumbre del Renacimiento, por lo que se siente obligada a vigilar y denunciar toda actuación que atente contra su integridad, tanto física como estética. Por otro lado considera que es seguramente el tema de mayor importancia y calado de los abordados por la Corporación en los tiempos recientes, por lo que hace un llamamiento a todas las autoridades y organismos para que se analice lo aquí planteado y se aborden las soluciones que el caso requiere, paralizando toda actuación atentatoria contra los valores del monumento.



Don Manuel de Falla.



## *In Memoriam*

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado en la Capilla Real de Granada  
el 14 de noviembre de 2005, por el Excelentísimo Señor Don

*José García Román*

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

EN la cripta de la Catedral de Cádiz reposan los restos mortales de Manuel de Falla entre los ecos de la polifonía severa del *Requiem* de T. L. de Victoria o de las armonías sutiles de *El círculo mágico*, adaptadas al texto *Requiescat in pace. Amen*, por Ruiz-Aznar, que los acompañaran al sepulcro aquella mañana del 9 de enero de 1947, de tristísimo recuerdo. Había fallecido el 14 de noviembre de 1946, a punto de cumplir los 70 años de edad. Y en nuestra memoria permanece el ejemplo de un hombre lúcido, de un cristiano ejemplar, de un músico extraordinario. La coherencia le llevó a la desinstalación, a borrarse en cierta manera de la lista oficial, a vivir a su modo lo que tan acertadamente llama el teólogo Urs von Balthasar el “sacramento del hermano”, cuando habla que vivimos en “una época trágica, porque tiene que darse cuenta a la vez de estas dos cosas: de que en el mundo, en definitiva, lo único que vale la pena es el hombre (porque no hay otra cosa por la que se pueda uno comprometer), y de que el hombre, en definitiva, tampoco vale la pena. (...) En el amor cristiano, tal como es en su origen, el amor a los enemigos es el principio de todo amor eclesial”. Y añade que “Este sacramento se administra en la vida diaria, no en el ámbito de la Iglesia; en la conversación, no en la predicación; no en la oración y la meditación, sino allí donde la oración se hace verdadera y donde la predicación desemboca en misión; allí donde se decide si realmente he oído en la oración la palabra de Dios, y si he recibido realmente en el ámbito de la Iglesia la carne y la sangre de Dios. Y la decisión se resuelve como es debido cuando se echa de ver que estoy dispuesto a servir a los demás el pan y el vino de mi palabra y de mi propia vida”. Le rondaba a Falla por su cabeza cómo “hacerse alimento puro para su prójimo”, pues somos portadores de ali-

mentos. Es natural que cuando la policía le interroga sobre su ayuda a La Fregenala, según dice Manuel Orozco, una modista de la parroquia de San Cecilio conocida de los hermanos Falla, y que había sido fusilada por recibir ayudas del Socorro Rojo (esa fue la acusación), la respuesta de Falla es clara y contundente: “La he ayudado porque estoy bautizado”.

Era un hombre desprendido, con gran capacidad para la renuncia, que rindió culto a la decencia con un testimonio vivo, sincero y, en algunos momentos, al borde de la heroicidad. Torpe para los negocios de la vida, era propietario de latifundios de honradez e integridad, y jugó en tantas ocasiones a caballo perdedor. Falla supo decir *no* cuando convenía un *sí* de provecho para sus propios intereses. Aunque Stravinsky enigmáticamente habla de Falla como “despiadadamente religioso”, nos recuerda Juan Alfonso García que tanto Ruiz-Aznar como Juan María Thomas lo consideraban cristiano “en espíritu y en verdad”.

El pintor Zuloaga le escribe a Falla el 21 de noviembre de 1934 lo siguiente: “He trabajado mucho; y he sufrido mucho; pues a los 65 años he llegado a saber *que no sé nada*. ¿Qué es el arte? ¿Dónde está el arte?...”. Falla contesta el 26 de diciembre de 1934: “No encuentro más verdad –absoluta verdad– en lo humano y en lo divino, en la vida y en la muerte, que el cristianismo puro, universal y eterno. Todo lo demás son ‘ganas de pasar el rato’ y dar palos de ciego”.

Pienso que es una dicha haber contado entre la nómina de nuestros Académicos con Don Manuel de Falla, y que por tanto merece ser recordado de manera especial en el aniversario de su muerte.

Venimos de la Ilustración, con problemas de luces, los mismos que ahora sufrimos rodeados de alegría, de fantasías y virtualidades, tal vez por exceso de luces de artificio, y no queremos darnos cuenta de que puede sorprendernos la luz de un pequeño gesto, de un susurro, de una mirada discreta, de una armonía sencilla como círculo mágico que se queda prendida en el corazón. Muchos de los académicos que nos precedieron fueron testigos de la luz con un ejemplo envidiable porque no

vendieron la primogenitura de su decoro y coherencia, fueron libres aunque les significara pérdidas en los cuadros de honor de la sociedad, y ofrecieron humildad y discreción en la euforia de una feria de vanidades de una sociedad en almoneda, porque se comprometieron con la decencia. Hoy recordamos y celebramos esa actitud ejemplar de nuestros compañeros que nos dejaron, de los que hicieron Academia a su manera, y que son un ejemplo para nosotros, y además manifestaron su fe públicamente y creyeron en el que dijo “yo soy la luz del mundo”.

Por tal motivo estamos celebrando este acto en la Capilla Real y no en otro lugar. No olvido la petición de algunos que me dijeron, siendo Secretario General de la Academia, que no los olvidara, que los recordásemos. Creo que estamos siendo fieles a su memoria, como estoy seguro que nos acompañan hoy en esta fría tarde-noche de noviembre del mes de los Santos y los Difuntos, pues sentimos cómo sus huesos exultan de alegría. No les oculto a ustedes que este momento es para mí uno de los más importantes del curso de la Academia.

Esta ofrenda surge del corazón. Las flores que hemos puesto al pie de la luz, cuyos palpitos podemos oír a pesar de estar ya separadas de sus tallos de vida, son símbolo de homenaje y honra con olor y color en memoria de tantos, y sobre todo de nuestros Académicos correspondientes fallecidos últimamente, Doña Victoria de los Ángeles, cuya voz de timbre exquisito aún resuena en la Granada de sus amores, y Don Manuel Castillo, músico de altos vuelos y poseedor de un gran corazón. Los dos Académicos sufrieron el peso de una cruz especialmente dolorosa, aunque su energía no se debilitó, ni su fuerza sufrió flaqueza, lo que me recuerda los versos de San Efrén de Nisibe (*Himno De Nativitate*), de quien es especialista nuestro Arzobispo Don Javier, quien los traduce así: “Igual que, aunque era débil/ su cuerpo en la cruz,/ no por eso estaba débil/ en la cruz su poder”.

La ofrenda musical que consta en el programa es un pequeño recorrido desde finales del barroco hasta nuestros días, e incluye un sencillo ramillete de sonidos escritos por cuatro compositores de la

Academia: Manuel de Falla, Valentín Ruíz-Aznar, Juan-Alfonso García y un servidor de ustedes.

Le doy las gracias al Señor Arzobispo por acompañarnos en este acto entrañable. Su presencia nos recuerda el vínculo de algunos de sus predecesores con nuestra Academia. Por ejemplo, el arzobispo Don Blas Joaquín Álvarez de Palma, Director de nuestra Academia desde 1818 a 1835; el arzobispo Don José Messeguer y Costa, Académico Honorario en 1905, o el arzobispo Don Rafael García y García de Castro, elegido en 1954. Sin olvidar a Don Francisco Cavero Tormo, Numerario desde 1937 a 1945, y Académico Correspondiente al ser elegido Obispo. Le expreso el agradecimiento de la Academia al Señor Capellán Mayor Don Manuel Reyes por su disponibilidad y colaboración desinteresada, gratitud que hago extensible al Cabildo de esta Capilla Real.

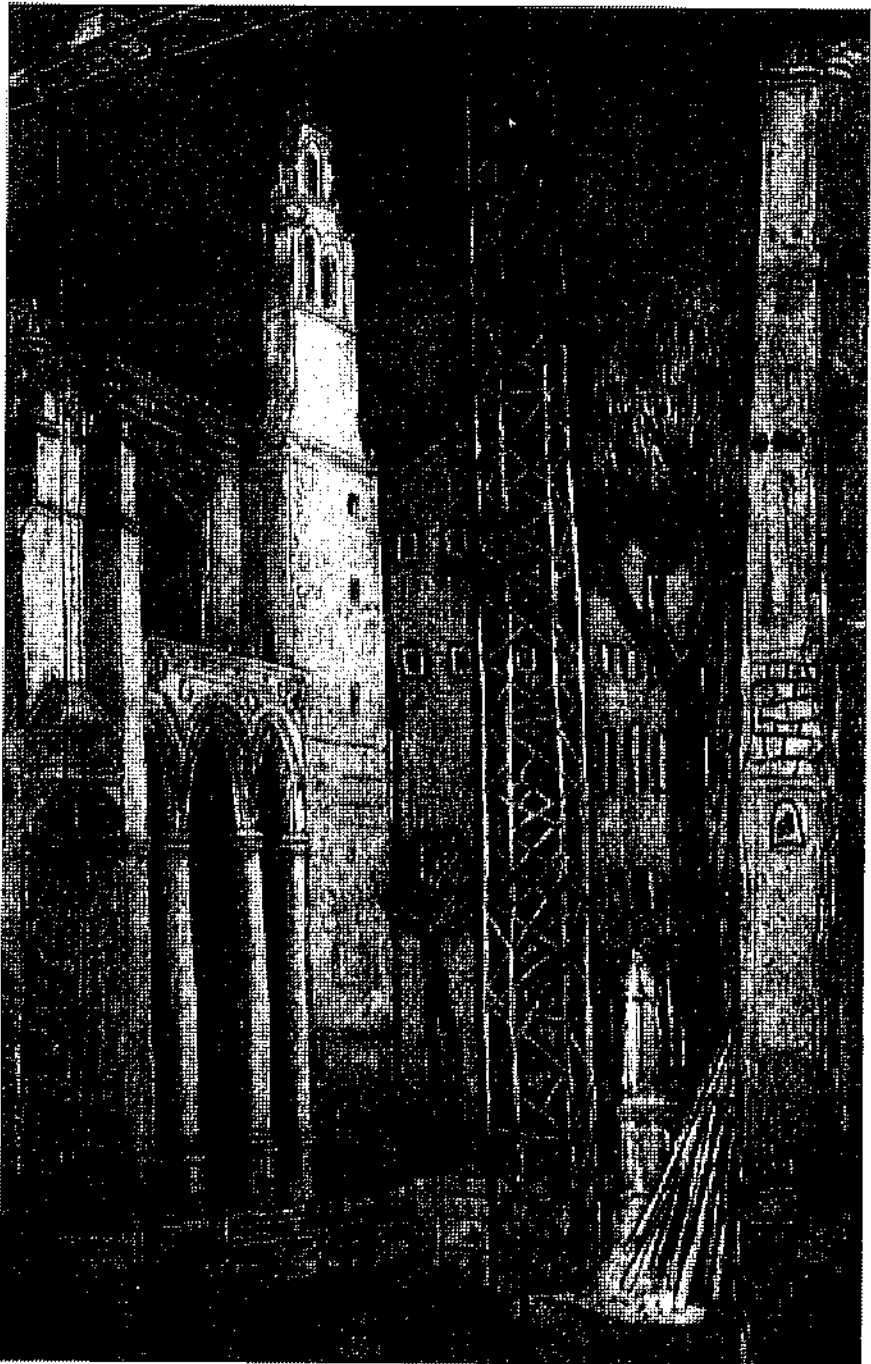
Doña Mariola Cantarero, recién llegada de Puerto Rico, a quien distinguimos en la inauguración del Curso con la Medalla a las Bellas Artes, ha tenido la delicadeza de sumarse a este acto, de manera desinteresada, gesto que agradecemos de corazón. De igual modo le damos las gracias a la organista Doña Concepción Fernández Vivas quien colabora con la Academia siempre que se lo permiten sus obligaciones.

Queridos compañeros: Un día nosotros también nos iremos de este mundo. En ese momento sólo nos interesará haber acertado en lo principal. Lo demás nos parecerá “haber pasado el rato y haber dado palos de ciego”. Cada uno sabemos dónde está la luz y dónde las luces. Deseo que la memoria de nuestros compañeros fallecidos nos despabile, como la muerte de su padre hizo con Jorge Manrique, quien escribió aquello que hoy conviene su lectura: “Recuerde el alma dormida,/ avive el seso y despierte/ contemplando/ cómo se pasa la vida,/ cómo se viene la muerte/ tan callando”.

Y a todos, gracias por su asistencia.



Manuel Maldonado  
Casa del Padre Suárez, aguatinla y aguafuerte, 1974.



**Manuel Maldonado**  
Convento de Santa Cruz la Real, aguatinta y aguafuerte, 1974.

# 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 UNF. 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.



E

l Boletín

número doce 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