

BOLETÍN

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

13



MMVI

BOLETÍN

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

13

BOLETÍN

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

13



MMVI

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 ANGIUSTIAS

c/ Oficios 14, 18001 Granada

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

Depósito Legal: GR-17/2003

Imprime: La Gráfica, S.C.And. Granada

Índice

ARTÍCULOS

| | |
|---|----|
| El pensamiento artístico en la España de Goya <i>Ignacio Henares Cuéllar</i> | 11 |
| El Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla en el Siglo XIV. Su análisis espacial a través de la infografía <i>Concepción Rodríguez Moreno</i> | 31 |
| Iconografía de la Virgen de Guadalupe de Mexico en Granada <i>Patricia Barea Azcón</i> | 57 |

CRÓNICA ACADÉMICA

| | |
|--|-----|
| Memoria del Curso Académico 2005-2006 <i>Miguel Giménez Yanguas</i> | 85 |
| Discurso de Apertura del Curso Académico 2006-2007 <i>Miguel Viribay Abad</i> | 93 |
| Apertura del Curso Académico 2006-2007 <i>José García Román</i> | 143 |
| Medalla de Honor 2006 <i>Antonio Almagro Gorbea</i> | 157 |
| <i>Manuel Reyes Ruiz</i> | 163 |
| Comunicados e informes de la Academia | 177 |
| Acto en memoria de los Académicos fallecidos 2006 <i>José García Román</i> | 199 |

| | |
|--|-----|
| Normas de presentación de originales para su publicación en el Boletín | 206 |
|--|-----|



ARTÍCULOS



Granada, Plaza Nueva y Torre de la Vela. Años cincuenta. Foto L. Flor.



Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797. Aguafuerte y aguatinta.

El pensamiento artístico en la España de Goya

Ignacio Henares Cuéllar

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

LA extraordinaria personalidad artística de Goya y su trascendencia en la historia moderna de la creación, en la renovación del imaginario y el gusto contemporáneos, influyen en una valoración crítica que tiende a considerar su visión y su obra al margen de parámetros históricos coetáneos que fueran determinantes en ambas o ponderando su significación por relación a su considerable influencia en la cultura artística posterior, en su calidad de precursor de la casi totalidad de los modos y las corrientes del arte desarrollados a partir de la revolución romántica. El artista se habría desempeñado así de una manera excéntrica en una sociedad culturalmente muy inferior a la grandeza del extraordinario creador, su obra revestiría un carácter excepcional en relación con los valores de esta cultura y necesitaría de la apreciación y el reconocimiento de la crítica que con posterioridad al romanticismo es capaz de entender y valorar en plenitud la significación del genio artístico de Goya y la singularidad de su creación.

Quien esto escribe tiene el deber académico de confesar una importante deuda intelectual con una personalidad clave en la investigación de la vida y la obra del artista como fuera el gran historiador don Enrique Lafuente Ferrari, que aportó una comprensión histórico-cultural enraizada en la visión ensayística del filósofo Ortega y Gasset, idénticamente preocupado por la circunstancia histórica de Goya; y con tres investigadoras, cuya contribución al propósito de este estudio considera inestimable, habiendo seguido sus trabajos desde comienzos

de los años setenta de la pasada centuria. Son éstas J. Baticle, E. Helman y J. Tomlinson. El anclaje crítico de Goya en la historia, la sociedad, la cultura y el pensamiento de su tiempo se debe al talento y al rigor intelectual con el que en obras de una marcada personalidad, enriquecidas por la diversidad de los puntos de vista, se planteó la visión rigurosa de la carrera del pintor, de sus ambiciones y deseos, así como del lugar perseguido y alcanzado por el artista en la sociedad coetánea, su relación con el joven mundo académico de nuestro siglo XVIII y con la Ilustración española.

La carrera artística de Goya, como analizaran tanto J. Baticle como J. Tomlinson es ejemplo de una clara conciencia, en la que la voluntad y el perfecto cálculo compensan el peso del azar, domina el propósito de convertirse en figura eminente dentro del sistema de las artes, para lo que elige sus modelos profesionales, destacando en tal elección la personalidad artística e intelectual del pintor de Carlos III A. R. Mengs, persigue sin desmayo su entrada en la Academia, en cuyas tareas participará desde 1780 durante dos décadas, y mantiene relaciones con las elites sociales e intelectuales de la Ilustración.

El carácter de la Ilustración española no ha sido suficientemente entendido dentro de la historia del pensamiento y la cultura occidentales de la época. Su escasa fortuna crítica procede del hecho de no haber jugado un papel decisivo en los procesos revolucionarios, políticos e ideológicos del siglo. Con una pesada tradición contrarreformista y sin culminar en una revolución política burguesa a finales del siglo XVIII, la experiencia ilustrada en España posee un interés histórico y cultural más amplio que el que podrían representar las solas figuras excepcionales de Feijóo, Jovellanos o Goya. Por el contrario se asiste en la época a un verdadero esfuerzo colectivo para renovar la cultura y la sociedad, heredadas de un rico pasado cultural y estético. La segunda mitad del siglo XVIII muestra un profundo proceso de reforma, ciertamente desarrollado dentro del modelo socio-político del despotismo ilustrado; una denominación contradictoria en la que

se unen los rasgos de la última etapa de las sociedades políticas autoritarias con las tensiones innovadoras de la Ilustración, y la necesidad por parte de los defensores de éstas de obtener la protección de la monarquía absoluta para extenderlas a una sociedad en la que se multiplican, por otra parte, todas las resistencias no sólo entre las clases sociales tradicionales dominantes sino también en el mismo pueblo reacio a las reformas.

El modelo del despotismo ilustrado español se conformó, en perfecta coherencia con lo supuesto por el cambio dinástico representado por los Borbones, sobre los antecedentes franceses del Siglo XVII, su estatismo, su fuerte regalismo, su impronta mercantilista, su centralismo cultural. En este último sentido la nueva monarquía propone un programa público de cultura que persigue dos fines esenciales, la secularización de los discursos y los valores de la misma, sustituyendo la hegemonía de las iniciativas religiosas o aristocráticas, y la definición de nuevos ideales ético-políticos en el arte destinados a producir una nueva imagen de la Corona. Estos fines se confiaron sucesivamente al encargo cortesano, que fue el responsable de la presencia de artistas franceses e italianos en la España del siglo XVIII, y después con carácter definitivo a la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando a partir de 1752.

La estética académica obedece a los ideales políticos del decoro y a los valores formales del clasicismo, además de al deseo de racionalización de la producción artística y a la aceptación de una idea de servicio a la monarquía por parte de los artistas comparable a la competencia de los funcionarios, que identifica la idea del mérito artístico. Estos rasgos esenciales reflejan las experiencias de la ideología pública en la última etapa de la monarquía absoluta, su tendencia centripeta y el deseo de concentración y control de todas las actividades productivas, de naturaleza económica o ideológica. Este análisis no excluye el reconocimiento de un nuevo espíritu de reforma y un deseo sincero de restauración de las artes, que debería derivar de la dignidad nacional rena-

cida por obra de la dinastía capaz de superar la decadencia de la que habían sido responsables en la última etapa de la monarquía de los Austrias las clases ociosas, Iglesia y Nobleza, cuya crítica se inicia entonces, y sobre todo la crítica del desprecio tradicional hacía las clases productivas que los Borbones se proponen, por el contrario, potenciar.

El pensamiento académico está lleno de pragmatismo político y el clasicismo representa un ideal claramente finalista. Se trata de poner las artes al servicio de una Nación feliz e ilustrada, en la que Carlos III representaría una cumbre histórica comparable a Augusto o el emperador Carlos V en su propio tiempo (un pensamiento que se reitera en los discursos pronunciados en las solemnidades académicas por aristócratas y burócratas regios representantes del reformismo político en la institución); imitar el modelo mercantilista francés desarrollado por Luis XIV y Colbert, que describe don José Vargas Ponce en un modernísimo discurso sobre el grabado, el arte preferido por los reformistas, como sigue: “Razón es llegarnos adonde el Grabado ha fixado su ingenio. Si en tantos conocimientos descuellan los ingenios Franceses, en el de nuestro argumento se han remontado a lo sumo. Acogido desde luego á la sombra de Francisco I, aquel Rey amante de todas las aficiones útiles, á quien sólo un Carlos I pudo eclipsar, siguió los lentos e intermitentes progresos de la Nación, hasta que Luis el Grande cogió los frutos que sembró el buen Enrique. Sus victorias, su fausto, la protección que concedió al mérito baxo cualquier aspecto que se le presentase, y el influxo de Colbert subieron al grabado á la mayor alteza. Como la codicia de hacer francés cualquier talento que se erguía en Europa llamó a Paris desde Suecia, desde Italia, desde los Países Baxos á Roemer, á Cassini, á Huygens, llamó también de Holanda a Edelink...”¹.

La primera etapa de la Academia y del proyecto de restauración de las artes estará dominada por un clasicismo internacional y ecléctico, un ideal de caracteres culturales abstractos, pero fundado en valores

1. *Discurso de don Joseph Vargas y Ponze, leído en Junta Pública... de 4 de agosto de 1790: 54.*

artísticos canónicos y en los ético-políticos del decoro, inspirará una actitud de confrontación con el Barroco contrarreformista, con el que se identifica la decadencia social y artística. El *Viaje* de Antonio Ponz (1772-1794) constituye la obra más significativa de la militancia académica y sus objetivos culturales, morales y políticos. Su pensamiento se dirige a la crítica de los excesos ornamentales del Barroco religioso, a la extravagancia de los retablos, a los que culpa de la deforestación del país con criterios que contienen el eco del fisiocratismo, así como de carecer de un fundamento moral suficiente. Frente a lo cual argumenta a favor de un arte que contribuya a la secularización y la racionalización de la cultura:

“La teología, –escribirá– los cánones y las demás ciencias eclesiásticas no son bastantes para conocer el mérito de las nobles artes, para cuyo cultivo y aprovechamiento necesitan los hombres tanto ingenio y desvelo como para las ciencias más arduas y sublimes. Yo veo que en donde suponemos que hay más número de personas sabias en dichas ciencias sagradas es donde más se ha errado en las expresadas artes; cosa increíble, pero cierta, ciertísima”².

Ponz defenderá con toda la pasión y radicalidad de que es capaz, la jerarquía del mérito artístico frente a la del privilegio social, en una línea que reencontramos en Mengs y Goya, argumentado frente a quienes no dan “entrada a la razón ni quieren hacerse cargo que ha de preponderar el bien general y decoro público, y que el callar las fealdades sería un modo de aprobarlas y de dar ocasión a que se continuasen... Lo que no se debe ni puede disimular es que sujetos ayunos de buen gusto y conocimiento quieran empeñarse sin irles ni venirles, en reprobar o aplaudir lo que no entienden... (por razones de empleo o puesto distinguido), como si los conocimientos del espíritu tuviesen nada que ver con las divisas, que, frecuentemente, las da la casualidad o el patrocinio. Discurriendo infinitos de esta clase superficialmente, y

2. Ponz 1947: 1003.

no encontrando en las obras de las bellas artes más orden ni razón que la que se acomoda a un juicio que, por ventura, no se puso en camino de conocer la razón y el orden de las cosas, dicen desatinos sin fin, y creyendo hacer un gran fracaso con palabras autorizadas, son perjudiciales e impiden que las cosas tengan su lugar”³.

La Academia sería para Ponz la guardiana y censora del buen gusto, siendo sus clamores por “una ley arquitectónica que impidiese la libertad y desacierto de tantas obras” satisfechos al ordenar Carlos III, el 25 de noviembre de 1777, a los obispos que no permitiesen obras en los templos “sin antes enviar los planos y dibuxos a las Reales Academias”. El “desarreglo” continuaría, pero las críticas tampoco cesaron. Ponz alcanzaría a poner en el tomo XVII, impreso el año de su muerte, una cédula de Carlos IV y una Circular de Floridablanca prohibiendo en todo el reino la construcción de retablos de madera. Política y económicamente fue el Consejo de Castilla el encargado de extender la recta práctica arquitectónica que la Academia propugnaba en proyectos, a través de los cuales la monarquía trataba de contrarrestar la influencia de los poderes tradicionales, especialmente la Iglesia, fomentar los recursos económicos locales e imponer el decoro en las artes. Destacó la figura de Ventura Rodríguez en la creación de una proyectiva que desarrollara estos fines, y en su *Elogio* del mismo, pronunciado por Jovellanos en la Sociedad Económica de Madrid a su muerte en 1788, se describe el aislamiento en que se desarrollaba el pensamiento reformista con gran intensidad moral. El amigo y protector de Goya escribe: “Rindámosle, pues, el tributo de alabanza que le es tan debido, y mientras el vulgo, deslumbrado por el esplendor de la riqueza y de las dignidades, no sabe apreciar á los hombres por lo que valen, sino por lo que representan, acreditemos nosotros a la patria que el aprecio y la recomendación del verdadero mérito es la primera virtud y la más sagrada obligación de nuestro instituto”⁴.

3. Ponz 1947: 315.

4. Jovellanos 1858, tomo L: 369.

J. Baticle ha puesto de relieve la significación del pintor Mengs como modelo para Goya y su carrera artística, el papel que pudo jugar en el viaje italiano del artista aragonés en su juventud (1769-1771) y en su introducción en la corte. El pintor-filósofo, denominación ilustrada, cuya presencia en el arte y el pensamiento español del siglo XVIII, llamado por Carlos III, se hace sensible en tres momentos, 1761-1769, 1774-1776, y finalmente a partir de la publicación de sus escritos teóricos en 1780, pese a su diferente personalidad y sensibilidad artísticas reúne todos los atributos sociales e intelectuales para fascinar a Goya que compartiría sin duda el retrato crítico trazado por Jovellanos en el *Elogio de las Bellas Artes* de 1781: “veo la sombra de un profesor gigante, que descuella entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, del bienhechor y el legislador de las artes.

(...) Mas no penséis que Mengs ha muerto para nuestra Academia ni para España. Su nombre vive y vivirá en la más distante posteridad. Vivirá en sus discípulos, esperanza de nuestras artes; vivirá en el célebre museo que adorna estas moradas, vivirá en sus divinas obras, vivirá en sus profundos escritos, tesoro de inestimable doctrina, que se puede llegar al catecismo del buen gusto y el código de los profesores y amantes de las artes...”⁵.

En el panorama de la pintura española y la teoría artística del siglo XVIII la posición de Mengs es similar a la de Reynolds. Si éste convive con Hogarth y Gainsborough y precede a Constable y Turner, aquél lo hace con Tiepola y los pintores rococó europeos de la corte de los Borbones, y precede a Goya. Con la diferencia de que esta situación no ha merecido nunca a Reynolds la incompreensión que la historiografía ha mostrado hacia Mengs, cuando en realidad tanto Goya como los círculos intelectuales del Madrid del XVIII consideraron al pintor centroeuropeo como término vivo y esencial de nuestra Ilustración. Una

5. Jovellanos 1858: tomo XLVI: 360.

cultura compleja y poliédrica, mezcla de decoro e invención de la libertad; etiqueta y experiencia; ejemplaridad y razón. También Mengs es un creador múltiple y plural, y si en su obra pictórica domina un clásico también alienta y se muestra con frecuencia un rococó, siendo sólo el intelectualismo del pintor centroeuropeo el que logra unificar las claridades romanas, la ambigüedad parmesana y la sensualidad veneciana.

La complejidad de la significación de Mengs en la cultura artística de su tiempo se pone de manifiesto desde las circunstancias de la edición de su obra teórica en 1780 por José Nicolás de Azara, en Madrid y Parma. Un pensador idealista prekantiano, equiparable por su singularidad e influencia a Shaftesbury, Schiller o Winckelmann es editado por un diplomático volteriano, sensualista y materialista. En ello se percibe la lógica histórica de la Ilustración que reúne tanto a la cultura como un sistema de valores adquiridos como a la experiencia abocada a la permanente indagación

En el texto de Jovellanos antes citado reaparece una idea significativa, la de la Ilustración española como cultura de una elite que se desarrolla en estado de sitio, cuyos representantes, los *novatores*, valedores de un modelo secularizador, basado en el pensamiento racional, la experiencia y el mérito, se ven enfrentados a una fuerte resistencia de los partidarios de la tradición, y aislados de las clases populares dominadas por el prejuicio viven la frustración de su falta de audiencia. Este cuadro de “intelectuales malditos” invalida la idea extendida a partir del romanticismo de una gestión académica y dictatorial de la cultura por parte de la minoría ilustrada, de la que Mengs, engreído y vano, sería el principal representante. Como veremos, la intransigencia de Mengs tiene más que ver con la defensa apasionada, casi religiosa, de la libertad del arte que hará el pensamiento contemporáneo que con la intransigencia de un funcionario omnímodo. Esta valoración queda confirmada por la crítica del propio Mengs a las Academias que, como la española, constituían instituciones atentas sobre todo al prestigio

político, entregadas a la presencia y primacía de aristócratas y funcionarios regios, y donde los artistas ocupaban un lugar secundario y tutelado.

El aspecto más moderno de la cultura cosmopolita del pintor lo constituye su eclecticismo. A propósito del cual y de su denigración hasta época muy reciente se hace necesario recordar su extraordinaria eficacia cultural como una metodología de alta significación poética, capaz de transmitir el repertorio formal y moral del Humanismo a la cultura neoclásica y romántica. Asimismo el pensamiento ecléctico inicia un amplio movimiento, capital para las ideologías políticas y estéticas, que constituye el primer capítulo de lo que se conoce como libre pensamiento. Desde el campo de la filosofía, donde la noción se elabora por Voltaire, pasará al del arte, donde Winckelmann utilizará por primera vez el término *eclettici*, referido a los Carracci. Ello conducía a la pintura y a la cultura artística a procesos de libre elección, que se desentienden progresivamente de las exigencias éticas o políticas que el absolutismo imponía a ésta. D. Drew Egbert llegó a recordar que, tres años después de las formulaciones de Rousseau sobre la democracia popular o masiva en la versión de 1762 del *Contrato social*, Mengs en sus *Gedanken über die Schoenheit und über den Geschmack* escribió que “bello es lo que agrada a la mayoría de la gente”⁶. La misma distinción entre belleza y gusto, es decir la perfección ideal y la belleza posible se halla en la línea de la ruptura con las determinaciones metafísicas de la estética y el arte en la tradición clasicista.

Será en las tesis de Mengs sobre la política cultural donde su adhesión a los postulados ilustrados aparezca más firme, e incluso teñida de un radicalismo que le hace insoportables los límites que a la cultura imponía el despotismo ilustrado. En tales planteamientos se pueden

6. Egbert 1981: 36 y sgs.

apreciar profundas afinidades entre el pintor centroeuropeo y Goya. En las *Obras* figura un texto titulado *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las bellas artes en España*, en el que con gran virulencia se duele de la ausencia de la razón y la esclavitud del arte sujeto a dependencias políticas. En él se analiza la historia artística de los españoles como una historia de barbarie; bárbaros son los primeros habitantes, como lo serán después godos y árabes, sin que más tarde la falta de condiciones políticas, a juicio de Mengs, permitiera la “Restauración de la Razón” ni la “Idea de la Belleza”, por la vigencia de una oscuridad feudal que comenta así: los que encargaban las obras, “gentes consumadas en las armas, o entregadas a los estudios de jurisprudencia o teología (eran) despreciadoras de todo buen gusto y bárbaras en punto a arte”. Al imputar la decadencia cultural del país a la aristocracia y el clero la obra del pintor generaría un malestar del que el historiador de la arquitectura Eugenio Llaguno se hace eco, al tiempo que lanza la suposición de que tal radicalismo puede deberse al editor de Mengs, Azara: “Esta sequedad –escribe– y esta comparación a la moda volteriana, que de nada sirve pues no añade cosa alguna a lo que se deja dicho, ha de desazonar a muchas gentes contra el libro, contra el que se supone su autor y contra los que lo publican”⁷.

Esta misma crítica antiaristocrática, denuncia de la intolerable coacción contra la libertad creadora del artista, preside su *Carta a un amigo sobre la Constitución de una Academia de las Bellas Artes*, un texto en el que se encuentra el espíritu que alienta en las tesis de Goya dirigidas en 1792 a la Academia en relación con la reforma de los estudios en la misma, a iniciativa de Bernardo de Iriarte, y asimismo se convertiría en modelo teórico para los historiadores del romanticismo liberal como Madrazo o Caveda, que, partiendo de las ideas de Mengs, criticarán las instituciones culturales del Antiguo Régimen. Para el pintor la Academia ideal sería: “Una junta de hombres, expertos en alguna Ciencia o Arte, dedicados a investigar la verdad, y a hallar conoci-

7. Orozco 1943: 264-270.

mientos, por medio de los cuales se puedan adelantar y perfeccionar, y se distingue de las Escuelas en que ésta no es más que un establecimiento donde por maestros hábiles se da lección a los que concurren o estudian las mismas Ciencias o Artes”⁸. Sobre la participación extraartística de personalidades de alto nacimiento vinculadas a la monarquía, y sobre el ejercicio por éstas de un oficio de protección a los profesores de las artes opina: “Bien examinada la materia, se hallará que hay inconvenientes en que no tenga influxo; y que los hay mayores en que tenga demasiado”.

Extraordinariamente moderno, casi prerromántico es su pensamiento sobre los mecanismos de la creación artística y la relación entre Arte y Naturaleza. “La pintura es imitación de la Naturaleza; por lo que parece que aquélla debe ser inferior a ésta en perfección. Sin embargo, no es así absolutamente. Hay cosas naturales que el Arte no puede imitar, y donde parece flaco y débil, comparado a la verdad: como por ejemplo en la luz, y en la oscuridad. Pero al contrario hay otras en que el arte tiene mucho poder, y en que aventaja a la Naturaleza: y una de ellas la Belleza”⁹. La reflexión se dirige al análisis de la poiesis antigua pero resulta una muy significativa defensa de la autonomía del arte y una crítica de las doctrinas imitativas.

Un último rasgo de la modernidad crítica de Mengs, que lo aproxima nuevamente a Goya, es el referido a su entusiasmo por Velázquez expresado en su *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz*, publicada tanto en el *Viaje* del segundo como en las *Obras* del primero: “En la Sala donde el Rey se viste se ha puesto la mayor parte de estos cuadros —escribe en relación con los artistas españoles en la colección real—, particularmente de tres autores, que son Velázquez, Rivera y Murillo. ¡Pero cuánta diferencia hay entre ellos! ¡Cuánta verdad é inteligencia de claroscuro no se observa en los cuadros de Velázquez!

8. Mengs 1780: 391-392.

9. Mengs 1780: 11.

¡Cómo entendió bien el efecto que hace el ayre interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparecer distantes los unos de los otros! ¡Y qué estudio para qualquier Profesor que considere en los cuadros que de este Autor existen en la referida Sala, ejecutados en tres diversos tiempos, el modo como enseñan el camino que siguió para llegar a tanta excelencia en imitar la Naturaleza”¹⁰.

Describe las etapas que considera en la pintura velazqueña y se refiere a lo que considera su culminación: “Pero en donde sin duda dio la más justa idea del mismo Natural es en el quadro de las Hilanderas, que es de su último Estilo, y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la execucion, sino que le pintó sola la voluntad. En este género es obra singular. A mas de estas pinturas hay de Velásquez algunos retratos hechos conforme á este Estilo, que fue el más bello que tuvo”¹¹.

Si las doctrinas classicistas habían dirigido el pensamiento y la apreciación del arte en la Academia contra los modelos del Barroco, se habían centrado en una concepción metafísica que busca la perfección más allá de la realidad física, desprecia la naturaleza y consagra la primacía de la imitación de los grandes maestros del pasado, especialmente de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, la penetración de las ideas del sensualismo y el empirismo conducirán a una verdadera revolución en la sensibilidad y el gusto, en la teoría y la historia artísticas a partir de los años 80 del siglo XVIII, de la que el principal representante será un personaje simbólico de la nuestra Ilustración, don Gaspar Melchor de Jovellanos. Hombre público, magistrado y ministro de Gracia y Justicia, educador y reformista, poeta y dramaturgo, lúcido teórico de las artes, el amigo y protector de Goya, cuya relación fuera estudiada por Edith Helman como la esencial evidencia de la preocupación ilustrada del artista, su contribución al pensamiento estético

10. Mengs 1780: 221.

11. Mengs 1780: 222.

co será imprescindible en la creación de una conciencia histórica nacional y en la reivindicación de los artistas españoles del Barroco, preteridos por los ideales académicos, y especialmente de Velázquez. Sin duda alguna, el pintor aragonés comparte la admiración de Jovellanos hacia éste que había de convertirse en referencia fundamental en su propia creación en distintos momentos, al tiempo que participa de las principales tesis estéticas acerca del arte naturalista del pensador asturiano, lo que puede deducirse de los propios escritos del artista, y muy especialmente de su informe a la Academia de 1792.

Las opiniones de Jovellanos representan la más extraordinaria ampliación del gusto con respecto a la doctrina académica, una auténtica conmoción en los pilares de la estética clasicista. Su reivindicación de los pintores *naturalistas* españoles, vituperados por la visión idealista que ésta encarnaba, representaría en España el eco de las posiciones filosóficas y teóricas de los partidarios de la primacía de la Naturaleza en la inspiración artística y la sensibilidad que se guiaban por las conquistas científicas y el sensualismo de la primera Ilustración, como Fontenelle o el abate Dubos. El carácter y la modernidad de las tesis del amigo de Goya se perciben en sus consideraciones sobre el arte de José de Ribera, del que escribe: “¿Quién manejó con más valentía el pincel? ¿Quién tocó con más vigor las luces y las sombras? ¿Quién expresó más vivamente los efectos de la humanidad alterada, ora estuviere marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada y moribunda en la agonía de los tormentos? ¿Habrá por ventura algún espectador de alma tan insensible que no se llene de un reverendo horror a la vista de sus ancianos, de sus anacoretas y sus mártires?”¹².

Todo ello representa un giro en el gusto académico que culminará en la valoración de Velázquez, tan plenamente compartida por el artista aragonés. La llevará a cabo describiendo mecanismos de la creación y la apreciación artísticas, así como valores, de un sentido anticipato-

12. *Elogio de las Bellas Artes*: 355.

rio con relación a la visión romántica de la pintura moderna: “¿Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claro oscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?”. Todo un manifiesto anticlasicista que se eleva en la descripción de su poética: “El solo entre tantos, supo dar a sus personajes aquel aire propio y nacional, a cuyo hechizo no pueden resistirse los ojos ni el corazón de quien los mira. El solo, por medio de una sabia aplicación de los principios ópticos, expresó los efectos de la luz en el ambiente y los del aire iluminado por ella en los cuerpos y hasta en los vagos intermedios que los separan”¹³.

Esta profesión de sensualismo se completa con un ataque a los que desdeñan el aspecto sensible sustituyéndole por la búsqueda del substrato intelectual: “Alaben otros –escribe–, en hora buena, las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza, mientras que aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas”.

Tal argumentación lleva a la inversión de la pedagogía académica, de su concepción ideal del mérito y la creación artísticos, cuyo sentido canónico es desbordado en los consejos que a continuación da Jovellanos a los artistas: “La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella. Buscadlas en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas, los partidos más nobles y elegantes; pero, sobre todo, aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión; con este portentoso encanto, que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel”.

Jovellanos aclarará, no obstante, en su discurso, que no pretende retraer a los artistas de trabajar “sobre el antiguo, antes por el contrario, quisiéramos, que observándole y estudiándole a todas horas,

13. *Elogio de las Bellas Artes*: 356.

aprendiesen a buscar en la naturaleza misma aquellas sublimes perfecciones, que tan bien imitaron de ella los griegos. Pero nunca debemos olvidar que en las artes de la imitación la verdad debe formar el primer objeto del artista". Lo que él hace derivar del alegato contenido en los versos de Despreux: "Nada hay bello sino la verdad; lo verdadero sólo es amable; debe reinar en todo, aun en la fábula". Afirmaciones en las que encontramos, por una parte, el rechazo que Winckelmann y los arqueólogos-filósofos hicieron de la copia ciega de los Antiguos para elevarse a su genialidad imitando sus actitudes poéticas y sus relaciones Arte-Naturaleza que fueron la causa de su grandeza, y por otra, una feliz coincidencia con Diderot y la exigencia de veracidad del arte que le llevó a sostener la necesidad de que la pintura de historia se deshiciera de la hinchazón retórica acercándose a la verdad y la sencillez de la pintura realista de bodegones de un Chardin. Este será el espíritu que presidirá un década más tarde, en 1792, el alegato de Goya sobre la formación de los artistas en la Academia.

De nuevo en una actitud muy próxima a la del abate Dubos redefinirá Jovellanos los modelos de la sensibilidad y la apreciación artísticas, haciendo una identificación de carácter sensualista entre emoción estética y emoción vulgar, que se contiene en las reflexiones que en 1789 escribiera sobre el boceto de *Las Meninas* que figuraba en su colección. En ellas insiste en que "si la pintura idealista causa más admiración, la naturalista causa más deleite; que aquella admiración es para muy pocos, y este deleite para muchos o para todos; y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga, todavía si son débiles en la imitación serán oscurecidas por aquella en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ellas"¹⁴.

La Ilustración española en este proceso de modernización del gusto de la mano de Jovellanos va a enfrentar los dogmas académicos y de la

14. Jovellanos 1970: 127.

estética racionalista mediante argumentos improntados en el psicologismo subjetivo de los empiristas. “No hay –escribe nuevamente a propósito del boceto– en sus cuadros cosa insignificante, cosa muerta, todo en ellos respira, vive, siente, y sobre todo sus cabezas. Es verdad que no osó encaramarse hasta aquella belleza abstracta que nos dicen haber alcanzado los antiguos, y de que haya tan pocos ejemplos modernos; pero tampoco ignoró que las afecciones y sentimientos del alma pertenecen a la naturaleza”¹⁵.

Idénticos rasgos ofrece el pensamiento del sabio marino y académico don José Vargas Ponce, expresado en un discurso dedicado al arte del grabado, que con extraordinaria visión de futuro considera la forma más moderna del arte de figurar, por su utilidad social y por las posibilidades de libertad expresiva que éste representa. Por todo lo cual su reflexión constituye un ataque a la estética que se refugia en la seguridad retórica o la jerarquización artística y una llamada a imponer el espíritu de renovación. La nueva actitud de Vargas le lleva a una lúcida defensa de flamencos y holandeses de cuyos grabadores se muestra excelente conocedor. Sirva de ejemplo de esta nueva conciencia artística su análisis del grabado de Rembrandt que tanta proximidad muestra con la poética del propio Goya grabador:

“Un sistema tenaz por donde encaprichado en seguir sólo los impulsos de su natural, dio láminas originales, cuya singularidad es causa de que hoy se busquen ansiosamente. Aquel agregado de buriladas que chocan entre sí, de rasgos irregulares y sin método, producen un efecto tan picante, tienen tanta gallardía y tal ayre, que arroba a los Facultativos, viendo se acerca acaso más que nadie á el verdadero punto del grabado, es decir, de representar los objetos por la luz y la sombra, contrastándolos con superior maestría”¹⁶.

15. *Ibidem*.

16. *Discurso de Don Joseph Vargas Ponze...*, pág. 53.

En Juan Agustín Ceán Bermúdez culmina el importante esfuerzo teórico del siglo XVIII en torno a las artes, a su conocimiento y renovación. Gijónés como Jovellanos, compartirá sus tareas entre el servicio a la monarquía, en el que desarrollará la importante labor de ordenación del sevillano Archivo de Indias entre otras importantes actividades, y el estudio de las artes, a cuyo cultivo se dedicara en su juventud y de las que es notorio conocedor además de coleccionista de dibujos y grabados. Además de biógrafo de Jovellanos y Goya mantiene una extraordinaria amistad con ambos. Cuando en 1792, en una singular experiencia dentro de su biografía, Goya escape a Andalucía será a Sevilla, alojándose con Ceán, en cuya casa enferma viéndose obligado el erudito a confiarlo a los amistosos cuidados de Sebastián Martínez en Cádiz.

En su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado por la Academia de San Fernando, en 1800, culmina todo el saber histórico-artístico de la centuria. Ninguna de las obras de la tradición crítica española o de la literatura artística europea de la Ilustración fue ignorada en su realización como se deduce del Prólogo de la obra. Asimismo resultó fruto de un sobresaliente espíritu filantrópico que hizo que la mayoría de los ilustrados españoles, con Jovellanos a la cabeza, proporcionaran toda clase de informes y noticias documentales al ambicioso proyecto. Finalmente la pasión por el conocimiento condujo a su autor a la visita asidua de archivos y al coloquio con las obras. Al establecimiento de las Academias atribuye Ceán “el que se difundieran por la nación las Luces de la crítica, y a viajar por las provincias algunos de sus individuos doctos y animosos, el conocimiento de las artes de los pasados tiempos”. Pero, sobre todo, atribuye una gran valor a la observación directa: “A favor de aquel tino y discernimiento que suele dar el hábito de analizar, logré –nos dice en el Prólogo– no sólo distinguir las copias de los originales y las obras genuinas de las apócrifas y supuestas de cada autor, sino determinar la mano de muchas otras, antes anónimas y desconocidas...”¹⁷.

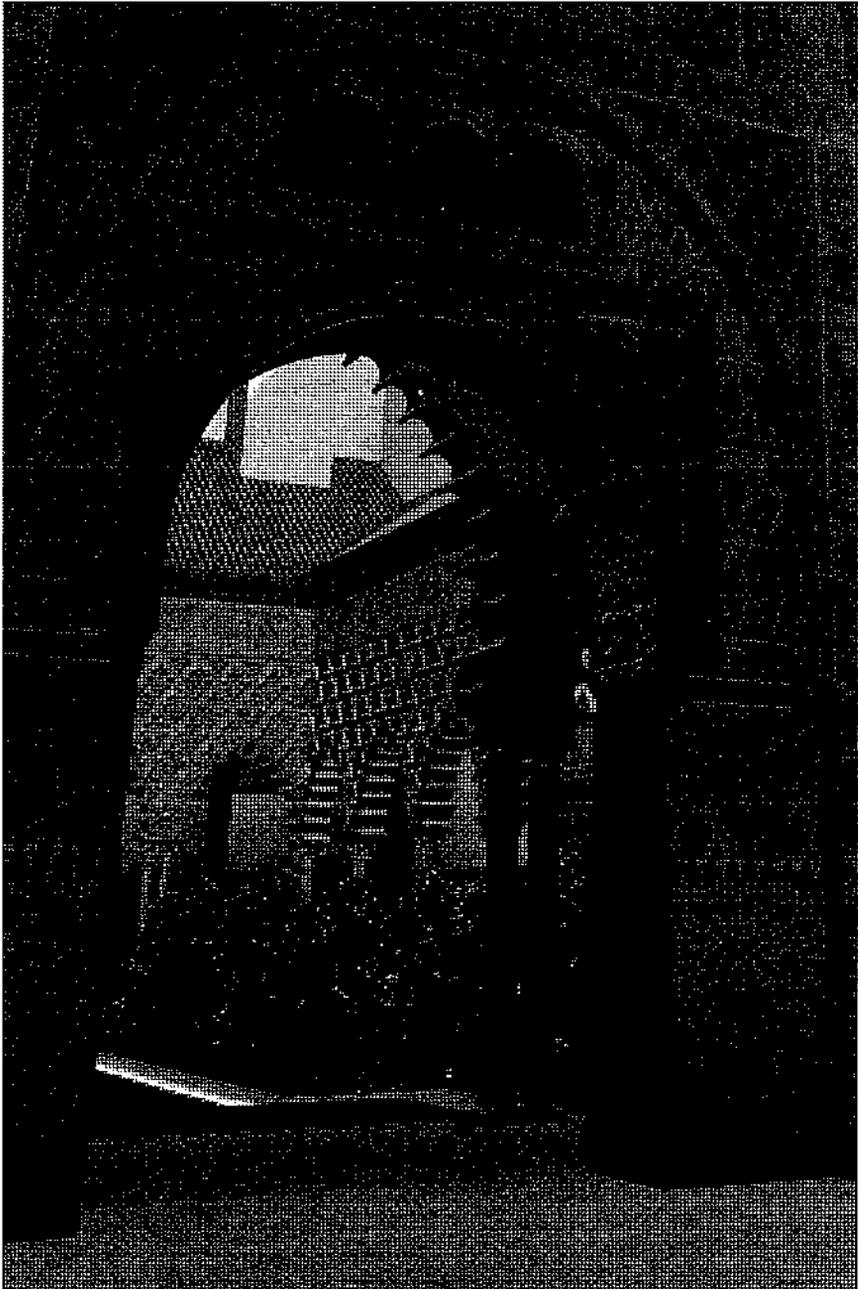
17. Ceán 1800: I, p. XX-XXI.

El resultado es una obra que culmina las crecientes aspiraciones de los ilustrados de dar a conocer las glorias del arte y la cultura nacionales por medio de la historia, valorado por el propio Ceán en los siguientes términos: “En el diccionario donde se contiene la vida de los pintores, escultores, vidrieros y otras profesiones, con las noticias de los arquitectos y el sumario de los restos que nos dejaron acá los romanos, se halla la historia de las nobles artes en España, desde los principios hasta el presente...” “...los extranjeros no conocieron el mérito de nuestros pintores ni el gran número de sus autores hasta que leyeron su diccionario”.

Este de 1800 es un año de singular vitalidad en la obra de nuestro pintor, el de los retratos reales que parecen concebidos para conjurar las crisis recientes de la monarquía, del reformismo, superando incluso las de la salud y el ánimo del propio artista. Tratan de dotar de una cualidad de futuro a una realidad política e histórica extraordinariamente acelerada y lo hacen con una inconsciente apelación a valores propios de una gran tradición histórica y cultural, de la que se espera una cualidad de permanencia al mismo tiempo que el impulso para la renovación. En el cambio de siglo la obra artística de Goya y la reflexión de Ceán constituyen respectivamente la postrera expresión de la confianza ilustrada en la pertenencia a una gran historia nacional ajena todavía a las grandes turbaciones que significaría el proceso de quiebra del Antiguo Régimen en todos los reinos de la Monarquía, sin excepción, arrastrando consigo los valores de la Ilustración en un agitado sueño de la razón.

Bibliografía

- Ceán Bermúdez, J. A. 1800, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Academia de San Fernando.
- Egbert, D. D. 1981, *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Jovellanos, G. M. 1970, Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado “La Familia”, en *Obras en prosa*, edit. por J. Caso. Madrid: Castalia.
- Jovellanos, G. M. 1858, *Elogio de Don Ventura Rodríguez, B.A.E.* Madrid: Rivadeneyra.
- Mengs, A. R. 1797, *Obras*, Madrid.
- Orozco Díaz, E. 1943, “Sobre el Libro de Mengs”. *Archivo Español de Arte*, 58.
- Ponz, A. 1947, *Viaje de España*, Madrid: Aguilar.



Reconstrucción infográfica del Palacio del rey D. Pedro en los Reales Alcázares de Sevilla.

El Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla en el Siglo XIV. Su análisis espacial a través de la infografía

Concepción Rodríguez Moreno

Becaria predoctoral FPI en la
Escuela de Estudios Árabes (CSIC) de Granada.

Introducción

EL palacio mudéjar o Palacio del rey D. Pedro en los Reales Alcázares de Sevilla, fue construido por el rey castellano entre 1356 y 1366. Su reinado se desarrolló en una época turbulenta, caracterizada por los continuos enfrentamientos con la aristocracia y las diversas facciones que pretendían el poder real.

No es de extrañar que ante esta situación, el monarca utilizase todos los medios a su alcance para marcar su preeminencia sobre súbditos y adversarios, y nada mejor que la arquitectura como portadora de significados y reflejo del esplendor de su reinado.

Se considera que la arquitectura desarrollada durante esta etapa es un capítulo de los más brillantes en la historia del arte hispano, con orígenes y trascendencia en la arquitectura hispanomusulmana. En este sentido, el palacio sevillano de Pedro I es posiblemente la mejor y la más rica muestra del cambio de gusto hacia moldes islámicos experimentado por la corte castellana en este periodo, siendo el magnífico Patio de las Doncellas su núcleo principal y el espacio donde se concentra la máxima tensión creativa.

Sin embargo, la realidad espacial del palacio y el patio ha quedado enmascarada en gran parte por intervenciones posteriores. La imagen

actual que ofrecen dista bastante de lo que fue su concepción original, según hipótesis desarrollada por el Dr. Antonio Almagro Gorbea en la Escuela de Estudios Árabes de Granada (C.S.I.C.)¹.

El análisis *espacial* de una arquitectura tan transformada supone un considerable esfuerzo de imaginación, visión y abstracción de formas, puesto que tradicionalmente se trabaja sobre plantas, alzados y secciones hipotéticos derivados del levantamiento fotogramétrico previo². Son documentos gráficos de inestimable valor científico, rigurosos y objetivos, pero difícilmente entendibles por el público general, con lo que se limitan las posibilidades de difusión y accesibilidad de la investigación.

Afortunadamente, estas dificultades se ven en la actualidad minimizadas, puesto que en los últimos años, nuevos medios informáticos han puesto a nuestro alcance unos poderosos instrumentos de visualización y representación que constituyen una revolución en el campo de la investigación del Patrimonio. Afrontar el análisis espacial del Patio de las Doncellas a través de la infograffa ofrece una experiencia perceptiva directa de su realidad en el siglo XIV, aportando al observador una información cargada de subjetividad, que no podría obtenerse o transmitirse mediante otro tipo de representación.

Hipótesis del proyecto original

La hipótesis del proyecto original propuesta por el Dr. A. Almagro está apoyada sobre el levantamiento planimétrico de los Reales Alcázares de Sevilla, así como en el análisis exhaustivo de las fuentes documentales y el conocimiento profundo de la estructura arquitectónica del conjunto monumental. (Fig. 2)

1. Almagro Gorbea 2006.

2. Almagro Gorbea 2000.

El Patio de las Doncellas se configuró en origen como un rectángulo de 21 x 15 metros, circundado por cuatro galerías de siete y cinco arcos. Las excavaciones arqueológicas realizadas en el verano de 2002 sacaron a la luz restos de una alberca central en forma de H y un original jardín rehundido, híbrido de soluciones compositivas presentes en distintos patios, tanto islámicos como castellanos³. (Fig. 3)

Los muros de la alberca sostenían a su vez andenes de 0'92 metros de anchura que permitían el tránsito al mismo nivel que las galerías perimetrales y el resto de dependencias del alcázar, mientras que los arriates del jardín estaban deprimidos casi un metro con respecto a esta cota. Todo parece indicar que estos jardines tuvieron una vida muy efímera o incluso no llegaron jamás a estar plantados⁴, aunque investigaciones realizadas en el patio de la Accquia del Generalife en Granada, han apuntado la posibilidad de que este tipo de jardines contase con vegetación de pradera de pequeño porte y escasos elementos arbóreos⁵.

El interior de la alberca se encontraba decorado con pinturas murales de figuras geométricas almagradas sobre fondo claro, que parecen tener sus antecedentes más próximos en los zócalos de yeso pintado del Palacio de Tordesillas. Los muretes que bordean los arriates estaban conformados por ladrillos de un pie dispuestos a soga y decorados mediante arquillos ciegos de medio punto entrelazados.

En torno a la planta baja del patio se disponían distintas estancias, accesibles a los invitados, mientras que los espacios de mayor privaci-

3. Estas excavaciones, desarrolladas entre agosto y octubre de 2002 en la esquina sur occidental del patio, llevaron al Patronato del Real Alcázar a plantear la recuperación de su primitiva disposición medieval mediante obras dirigidas por los Dres. Arquitectos A. Almagro y A. Orihuela entre marzo de 2004 y marzo de 2005.

4. Nos basamos en la inexistencia de tierra posible de labor y en la localización de restos almohades inalterados casi a ras de los cimientos de los andenes. Tabales Rodríguez 2005: 21.

5. Casares Porcel *et alii*, 2003: 87-107.

dad se encontraban en las plantas altas o en aljofas, que generalmente jugaban un papel totalmente secundario en la composición del conjunto.

Así, en la esquina sudoriental del Patio de las Doncellas, y adosada a los contrafuertes del Palacio Gótico del Caracol, existía una escalera que comunicaba el patio con unas aljofas donde se localizaban los aposentos de las infantas y un torreón rectangular que albergaba la cámara del Príncipe.

En la planta alta del lado norte se ubicaba el cuarto Real Alto, conformado por dos crujías. La orientada al norte cobijaba el Salón del Trono, o sala de recepciones privadas del monarca, mientras que la crujía orientada al sur albergaba una serie de habitaciones de paso. (Fig. 4-5)

Entre las estancias públicas de la planta baja, el Salón de Embajadores, localizado en el ala occidental del palacio mudéjar, era el más importante de los salones de aparato que se abrían a tres de los cuatro pórticos del patio, y en él discurría la vida oficial de la corte. Su preeminencia se acentuaba con el volumen emergente de su qubba, su posición central y el acceso a través de un gran arco que conserva hoy las puertas originales, decoradas con lazos y epigrafía. (Fig. 6)

Además del citado Salón de Embajadores, existían otras dos piezas en los lados largos del patio, resueltas según el esquema doméstico islámico y desarrolladas de forma simétrica con respecto al eje marcado por la alberca: la que fue capilla del palacio, la hoy llamada salón del “Techo de Carlos V”, y la Cámara Real, que albergaba las habitaciones estivales del monarca, compuesta por dos crujías paralelas separadas por arcos.

El análisis espacial a partir de un modelo virtual

El análisis espacial potencia una lectura esencialmente visual y perceptiva de la arquitectura, valorando al máximo lo sensitivo, observan-

do, analizando y describiendo toda una serie de recursos comunes en las construcciones de distintas épocas y distintas culturas⁶.

El empleo de estos recursos configura diferentes modos de ideación y composición arquitectónica, y persigue crear ante los ojos de quien los contempla y recorre determinadas percepciones a través de la impresión de los sentidos.

Es por tanto evidente que un análisis espacial será tanto más rico cuanto mayor sea la información sensitiva de que dispongamos y que las propiedades visuales de las formas serán más claramente apreciables si partimos de la observación de imágenes tridimensionales y reales del ente arquitectónico.

Como se apuntaba anteriormente, la apariencia actual del patio de las Doncellas dista mucho de su aspecto en el siglo XIV, así que se plantea su análisis mediante la observación de imágenes generadas a partir de un modelo informático virtual. Este modelo representa la realidad tridimensional hipotética del patio en la época de Pedro I, simulando sus formas y volúmenes, texturas y colores, reproduciendo las condiciones de iluminación, la vegetación existente, y los efectos generados por el agua.

La recreación virtual de las columnas, los muros, los techos, las azulejerías y el agua, matizados por la generosa luz sevillana, ofrecen unas exuberantes percepciones visuales, provocando tal variedad de interpretaciones que difícilmente serían comparables con las lecturas derivadas de la visualización de representaciones bidimensionales.

6. Según el Dr. J. Casado de Amezúa, estos recursos reciben el nombre de invariantes arquitectónicos, clasificados en distintas categorías. Constituyen un marco objetivo, referencial y metodológico para obtener lo que él denomina *unidad aparental* de la arquitectura.

El patio de las Doncellas en el siglo XIV

La entrada al patio de las Doncellas se realiza a través de un estrecho pasillo que desembarca en la esquina nororiental del mismo. Cubierto con una bóveda esquifada y apoyado sobre un plano inclinado que salva el desnivel existente, genera en el observador una ligera sensación de vértigo, una aceleración repentina del movimiento anteriormente ralentizado por los espacios serenos del umbrío vestíbulo previo. (Fig. 7)

La localización de la entrada en esta posición origina un giro violento del movimiento y de la posición del punto del observador alrededor de una *charnela* imaginaria, atrayendo potentemente la atención sobre la qubba del Salón de Embajadores mediante una *visión diagonal*. (Fig. 8). Este recorrido quebrado de aproximación al patio, se justifica no sólo desde el punto de vista de la defensa o de la seguridad, sino que también tiene su explicación desde el punto de vista perceptivo, puesto que contribuye a preparar al observador, calmando sus sentidos para posteriormente exaltarlos repentinamente con la visión magnífica del patio.

Funcionalmente, en el conjunto del edificio este espacio está pensado para distribuir las circulaciones y para crear un microclima fresco. A este último propósito contribuyen tanto el control lumínico ejercido por los pórticos como la regulación térmica proporcionada por el agua y la vegetación.

No resulta fácil atribuir una aplicación clara al patio aparte de sus funciones climática y energética y de su cometido distribuidor, pero a través de las imágenes virtuales podemos percibir además su capacidad para realzar el placer y el interés de los observadores.

“Las formas son sensuales, y los muros, pórticos, columnas, techos, agua y a veces el espacio mismo no son constantes fijas ni tienen composiciones definidas, sino que casi parecen vivos. Sus líneas y perfiles

son sinuosos y sus ornamentos y superficies aparentan estar en movimiento, al verse continuamente afectados por una iluminación cambiante y llena de contrastes”⁷.

La impresión inicial quizá sea la de un recinto acotado, introvertido y simétrico, dotado de una fuerte horizontalidad, en donde el alero perimetral actúa como elemento definidor, creando el plano de contención del patio en su extremo superior.

Sin embargo, una observación más pausada, nos permite apreciar cómo sobre cada pórtico, en cada uno de los frentes de este volumen horizontal, emergen otros, que en cierta forma “virtualizan” por encima del *skyline* o la línea de horizonte. Estas piezas exhiben una mayor o menor riqueza decorativa y ocupan posiciones más o menos centradas en el conjunto en función de su jerarquía simbólica y de las actividades que cobijan.

La gran *qubba* que acoge el Salón de Embajadores es el más importante de estos volúmenes. Su disposición en el extremo occidental ayuda a definir claramente la dirección de lectura del espacio, puesto que se alza como referencia visual principal y focaliza la atención del observador hacia el punto final del recorrido protocolario de aproximación al soberano.

Su contundente volumen exterior introduce una componente vertical, ascendente, central y dinámica en una composición caracterizada por su horizontalidad y estatismo, denotando así su importancia y materializando al mismo tiempo la potencia y la grandeza del monarca.

Redundando en este mismo sentido, la figura de la *qubba* es el único de los volúmenes emergentes perceptibles al ingresar en el patio

7. Grabar 2006: 196. Aunque se refiere a la Alhambra, consideramos que las palabras de Oleg Grabar describen perfectamente la arquitectura del patio sevillano objeto de este artículo.

por la esquina nororiental del mismo, al ubicarse intencionadamente el resto fuera del campo visual del visitante.

A las rotundas características volumétricas y simbólicas se añade además una primorosa decoración pictórica a partir de los motivos heráldicos repetidos hasta el infinito por todo el palacio: el león, el castillo y la banda. Son los símbolos del rey y subrayan el espacio regio por antonomasia.

La imposibilidad de acceder al salón de Embajadores desde su eje frontal, al estar éste ocupado por la alberca, obliga a realizar un recorrido de aproximación al telón de fondo de la qubba desde una posición tangencial. La visión que se tiene de ella es siempre en escorzo, por lo que incluye un interesante ingrediente asimétrico en un espacio que parecía inicialmente caracterizado por una potente simetría. (Fig. 9-10)

En el lado norte del patio surgiría la pieza correspondiente al Cuarto Real Alto, compuesto como ya se comentaba anteriormente por dos crujías.

Resulta llamativo el juego de volúmenes emergentes que se establecería en esta ocasión, así como la curiosa resolución de las cubiertas, al corresponder a cada estancia una altura variable según su utilidad e importancia. Este recurso, sin embargo, no sería completamente apreciable dependiendo del punto de vista del observador: la crujía del Salón Alto de recepción, orientada al norte, haría ostensible su función protocolaria y destacaría de forma solemne por encima del skyline del patio de la Montería, pero desde el patio privado de las Doncellas y debido a las particulares proporciones compositivas de éste, conformaría una pauta lejana, situado en un tercer término o plano de percepción y resultando por ello prácticamente invisible.

La crujía paralela con las habitaciones de paso, por el contrario, se asomaría discretamente desde una posición sólo apreciable en un reco-

rrido reservado a aquellos que pueden recrearse en la contemplación apacible de los exquisitos encuadres visuales que encierra este ámbito. A través de sus ventanas y desde la intimidad y el recogimiento de su posición privilegiada, el soberano podría observar lo que ocurría en el patio de las Doncellas sin ser visto, y por su especial ubicación, con orientación meridional, debía ser sin duda el lugar más cálido del palacio.

La distribución interior, pues, se materializaría en el exterior, configurando una línea de cornisa quebrada en tres niveles, correspondiendo los laterales a espacios secundarios y a alhanías dependientes del espacio central principal. (Fig. 11)

Nada se puede asegurar en cuanto a su decoración o acabados, aunque se puede aventurar el que probablemente los paramentos fueran austeros y lisos para reforzar la sensación de *ligereza e inmaterialidad* de la picza, y hacer así que la atención se dirigiera inexcusablemente hacia el nivel inferior del alzado, lugar donde se concentra el mayor esfuerzo decorativo y escenográfico.

La solución empleada en el pórtico oriental es quizá una de las composiciones con mayor sencillez formal y al mismo tiempo gran belleza perceptiva. Este pórtico simplemente se adosa al muro que separa el palacio mudéjar de las salas del Cuarto del Caracol, reaprovechando los contrafuertes de la construcción gótica y los espacios intermedios para generar una ingeniosa articulación de formas y volúmenes.

La colisión entre dos arquitecturas tan diferentes, funcional y austera la gótica, sensible y recóndita la mudéjar, encuentra aquí la más perfecta de las transiciones, constituyendo el alero la línea límite que las separa. La zona superior deja traslucir la realidad gótica. Nos revela unas formas desnudas de almenas y contrafuertes, que pese a su contundencia volumétrica, parecen disolverse en el horizonte, configurando un perfil desleído que aparenta no pertenecer al patio. Por debajo del alero, estos mismos contrafuertes se transfiguran, y sobre un basa-

mento común de piedra, elevado sobre el nivel del patio, conforman tres nichos profusamente decorados, rematados superiormente por hermosos arcos de mocárabes. (Fig. 12)

Los contrafuertes góticos acotan unos espacios sumamente estáticos e íntimos, resguardados del recorrido protocolario del patio y reservados probablemente para el uso y disfrute exclusivo del monarca y sus allegados. En su trazado original, el muro contaba con un cuarto nicho, situado en el extremo sur, de mayores proporciones que los tres primeros. Este hueco fue modificado en época mudéjar, engrosando los contrafuertes que lo flanqueaban y empleándose para albergar una escalera interior del palacio. Con este artificio, haciendo exteriores los tres nichos, y regularizando el ritmo *lleno-vacío* del paramento mediante el recrado de los contrafuertes, se subraya la condición axial y simétrica del patio.

Desde estos nichos se tiene la única vista no oblicua del patio, favoreciendo una contemplación de tipo estático. El cono visual que se define desde dicha posición abarca necesariamente los laterales, hecho que no ocurriría si la percepción se realizase desde más cerca. Ello permite, de un golpe de vista, tener presentes los tres ejes longitudinales que generan la composición: los laterales, que marcan la alineación de los pórticos y el eje central de simetría del patio, que discurre a través del plano reflectante del agua, ayudando esta circunstancia a destacar el carácter simbólico y religioso del mismo. (Fig. 13)

Por último, y para terminar con el análisis de los volúmenes emergentes sobre la línea del alero, volveremos nuestra vista hacia el pórtico sur, donde como se apuntaba anteriormente, se localizarían las algarfas con los aposentos de las infantas así como la cámara del Príncipe, en el interior del torreón rectangular en esquina. Este torreón no sería el motivo principal en la composición de éste lado del patio, como lo es la qubba en el lado occidental. Su existencia en el patio vendría obligada por su utilidad práctica, por lo que su altura

sobre la línea del alero sería reducida, la decoración inexistente y su peso visual al situarse en la esquina, adosada a los contrafuertes góticos, se vería compensado por el espacio vacío de la cubierta sobre las alforfas. (Fig. 14)

Descendiendo a la planta baja, los salones de aparato abiertos al patio se disponen de forma simétrica con respecto al eje marcado por al alberca, recuperando e interpretando modelos compositivos islámicos. Así, tanto el salón del Techo de Carlos V como la Cámara Real se resuelven según el esquema doméstico islámico de sala central y alcoba lateral, mientras que el Salón de Embajadores recoge un trazado al que Oleg Grabar denomina "*de crecimiento orgánico de una planta*"⁸, bastante común en la arquitectura de tradición islámica y empleada también en la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra granadina⁹. El conjunto se organiza alrededor de una estancia cuadrada, abierta por uno de sus lados a la galería porticada del patio y rodeada en los otros tres por salas a las que se accede a través de ricos huecos centrales. Esta composición pone de manifiesto dos ejes perpendiculares que relacionan visualmente salas y patios y se cruzan bajo las impresionantes cúpulas que coronan las salas centrales. (Fig. 15)

La transición desde el patio hasta las estancias perimetrales, lugares de audiencia, reposo o intimidad, se gradúa con el empleo de los pórticos calados y las galerías en penumbra, auténticos filtros lumínicos, sonoros y climáticos que matizan la información del mundo exterior. Actúan a modo de pantalla, de fachada adelantada, confiriendo además una atrevida ligereza al patio y liberando a los muros cercanos de su pesadez y opacidad. Las luces y sombras en estos pórticos provocan efectos de profundidad, transparencia y contrastes luminosos, que combinados con la alineación de huecos de los arcos, marcan direcciones y ejes visuales dentro del conjunto.

8. Grabar 2006: 154-155.

9. Guerrero Lovillo 1974: 108.

Las galerías presentan una composición de cinco arcos en los lados cortos y de siete en los largos. Tanto en unos como en otros, siempre existe un arco central destacado, más alto y amplio que los laterales, separado de éstos por un alfiz que enmarca una decoración diferente y que destaca la axialidad de la composición y el acceso al salón al que antecede.

Los pórticos, cargados con riquísimos paños de decoración de sebka, exponen un exquisito juego compositivo, que conjuga formas vegetales estilizadas hasta transformarlas en formas abstractas y trazados geométricos. La composición romboidal y ondulada del entramado principal armoniza perfectamente con los arcos lobulados y la decoración en relieve a base de formas curvas y volúmenes cóncavos.

El objetivo perseguido y logrado con esta decoración sublime estriba en tratar de proporcionar lo que podrían llamarse *ilusiones*, es decir, impresiones y efectos soberbios derivados de los medios arquitectónicos y decorativos empleados para crearlos. Estas impresiones se ven reforzadas por el uso de otros recursos: por ejemplo, el juego de planos rehundidos introducidos por el jardín y sus arriates con arcos entrelazados, los efectos generados por la lámina de agua o el ritmo peculiar de las fuentes de luz en el conjunto del Patio de las Doncellas.

Iniciaremos el análisis de estos recursos centrándonos en el jardín. Los tratados sobre el paraíso islámico sirvieron de inspiración artística para la composición de los jardines palatinos. Generalmente localizan el paraíso bajo el Trono de Dios y lo describen organizado en varios pisos superpuestos. Es un lugar maravilloso, placentero, luminoso y fértil, por el que corren ríos, existen árboles frutales y edificios de piedras preciosas, y en él se destaca la visión de Dios como la fuente principal de satisfacción eterna¹⁰.

10. Juez Juarros 2000: 658-663.

La existencia de un plano rehundido de vegetación, por debajo del nivel de acceso normal del palacio, establece una segmentación espacial entre la zona de recepción y residencia y la zona de esparcimiento, contemplación y disfrute. Es un espacio nítidamente diferenciado en donde el agua ocupa un lugar fundamental, tanto por su utilidad práctica, como reguladora del microclima, como por sus funciones estética y simbólica, muy interesantes en nuestro análisis espacial.

Así, la lámina de agua del estanque actúa como espejo de la arquitectura, disolviendo la pesadez del edificio, potenciando la unidad entre la naturaleza y el palacio, reflejando los astros del cielo, tanto de día como de noche, y poniéndolos simbólicamente a los pies del soberano. Además, la reflexión de la luz del sol sobre ella, provoca un espectacular aumento de la luminosidad en el patio, intensificando el contraste con la penumbra de los espacios interiores.

La elección de la curiosa forma de la alberca podría constituir un rebuscado artificio para articular espacialmente siete arcos en los cuatro frentes del patio, pese a construirse sólo cinco en los lados menores. Los siete vanos reflejados en la alberca longitudinal, encontrarían su réplica en los dos ensanchamientos de la alberca perpendiculares al vaso principal, que vinculan los cinco arcos de los pórticos menores del patio con otros dos arcos más pertenecientes a los pórticos mayores. (Fig. 16)

Junto con el agua, la vegetación es un invariante en los patios andalusíes. La naturaleza aparece siempre domesticada, incluida en un plan arquitectónico, sometida a un diseño estricto y a un esquema racional. Parece ser que en el jardín del Patio de las Doncellas se ideó para revestirse mediante una vegetación baja, posiblemente a base de flores, que tejiesen una alfombra viva de brillantes colores. Por su escaso porte, no interrumpirían la visión de las galerías y los magníficos juegos de luces y sombras que se producen en ellas. Como complemento a este tapiz natural, se plantarían árboles frutales, seguramente naranjos, que debi-

do a su pequeño tamaño, y al plano rehundido de los arriates pondrían sus frutas *al alcance de los bienaventurados* como expresa el Corán.

Además de su potente componente visual, no hemos de olvidar que otro de los elementos sensitivos del jardín islámico es el perfume de las flores y las plantas. El olor a azahar y a flores multiplicaría las sensaciones placenteras que ofrece el patio a aquellos que lo contemplan y disfrutan.

A partir de la observación de las imágenes virtuales es evidente que los artistas mudéjares idearon este patio concibiendo sofisticadas perspectivas interiores a través de un mosaico de espacios luminosos y en penumbra. La alineación de huecos amplía visualmente las reducidas dimensiones del conjunto y provoca interesantes secuencias lumínicas, cambios de escala y ritmos espaciales, creando verdaderas escenografías con estancias sucesivas que ofrecen la sensación de una continuidad espacial y una incesante sorpresa perceptiva.

La perfecta fusión entre palacio y jardín, entre arquitectura y naturaleza, propia de la jardinería islámica, encuentra en el patio de las Doncellas una bella demostración. La vegetación y el agua penetran sensitivamente en las estancias interiores, formando parte de la decoración de las mismas. Recíprocamente, la arquitectura también se integra en el espacio del jardín mediante los arriates decorados con arcos de ladrillo entrecruzados, las sombras arrojadas por los pórticos y los aleros o el reflejo de ésta en el agua

Conclusión

La imagen tridimensional de la arquitectura proporcionada por la *infografía* se ha impuesto como herramienta de gran utilidad, complementando y en algunos casos reemplazando al dibujo tradicional, proporcionándonos una visión dinámica de los organismos arquitectónicos y poniendo en evidencia multitud de matices y experiencias no perceptibles a través de un trazado bidimensional convencional. A tra-

vés de un entorno digital, podemos volver a experimentar plenamente un ambiente espacial desaparecido, abriendo nuevos horizontes para la percepción, el análisis y el conocimiento del Patrimonio.

Al tiempo, la aplicación de estos sistemas de representación derivados de la infografía ofrece unas enormes posibilidades de difusión de la información obtenida una vez culminadas las investigaciones, puesto que la documentación gráfica generada resulta atractiva y de fácil comprensión para un público no especializado. No cabe la menor duda de que, una vez generados los modelos digitales a partir de unas rigurosas investigaciones previas, éstos constituyen un producto cuya gestión en los ámbitos, no sólo científico, sino de la enseñanza y la divulgación supone una herramienta de posibilidades casi ilimitadas en una sociedad que demanda cada vez más productos de esta naturaleza.

Bibliografía

- Almagro Gorbea, A. 2006, "El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV", en M. J. Viguera Molins (coord.) *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*. Granada: 398-404.
- Almagro Gorbea, A. 2000, *Planimetría del Alcázar de Sevilla*.
- Casado de Amezúa Vázquez, J. 2006, *La unidad temática; aproximación a un modelo de intervención en la ciudad construida*. Granada.
- Casares Porcel, M. Tito Rojo, J. y Cruces Blanco, E. 2003, "El jardín del Patio de la Acequia del Generalife", *Cuadernos de la Alhambra*, 39: 87-107.
- Grabar, O. 2006, *La Alhambra*. Madrid.
- Guerrero Lovillo, J. 1974, "Al-Qasr al-Mubáarak, el Alcázar de la bendición". *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 2. Sevilla.
- Juez Juarros, F. 2000, *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus*. Tesis Doctoral. Madrid.

Tabales Rodríguez, M. A., 2005, “El patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I de Castilla. Génesis y transformación”. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6: 6-44.

Resumen

El Alcázar de Sevilla incluye algunos de los más importantes edificios islámicos y mudéjares de España, modificados por todo tipo de intervenciones sucesivas a lo largo de su historia.

A partir del levantamiento fotogramétrico y una exhaustiva investigación histórica y arquitectónica, la Escuela de Estudios Árabes ha podido realizar la reconstrucción virtual mediante técnicas infográficas de estos espacios transformados, permitiendo la generación de imágenes reales que nos muestran cómo debieron haber sido en el siglo XIV. A través de ellas se nos ofrece la posibilidad de describir y analizar espacialmente una arquitectura desaparecida, incluyendo matices y sensaciones no perceptibles mediante las representaciones bidimensionales convencionales.

Abstract

The Alcazar of Seville includes some of the most important Islamic and Mudejar buildings in Spain, modified by successive interventions all along its History. As a result of a photogrammetric survey and a complete historical and architectural research, the School of Arabic Studies has made a virtual model of these transformed spaces, that shows us real images of how they should have looked like in the 14th century. Due to them we can make spatial analysis and descriptions of a disappeared architecture, including nuances and sensations barely perceptible using conventional 2D representations.

Palabras clave

El Alcázar de Sevilla, siglo XIV. Arquitectura mudéjar. Reconstrucción virtual de edificios. Técnicas infográficas. Análisis espacial.

Keywords

The Alcazar of Seville, 14th century. Mudejar architecture. Virtual reconstruction of buildings. Infographic techniques. Spatial Analysis.

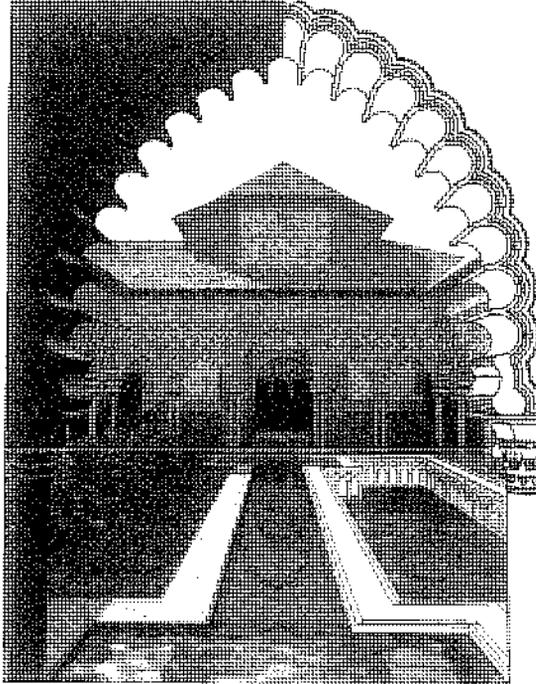


Fig. 1.- El patio de las Doncellas en el siglo XIV.



Fig. 2.- El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV según hipótesis de A. Almagro.

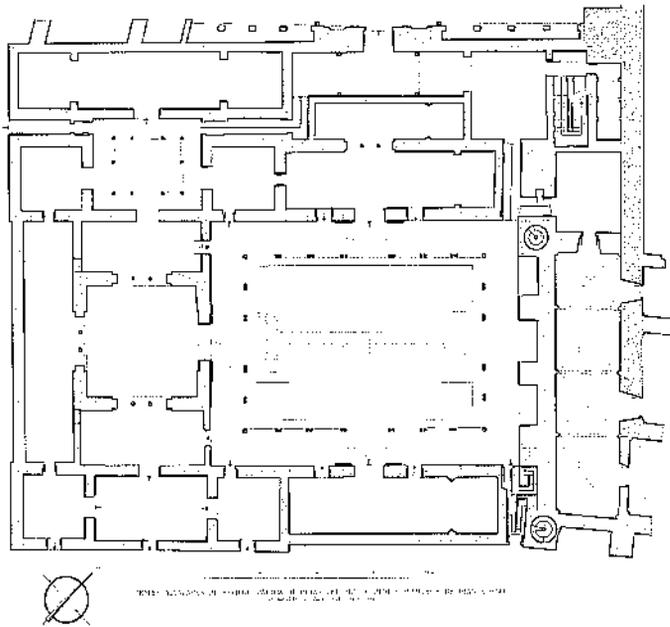


Fig. 3.- El palacio mudéjar de Pedro I. Hipótesis de planta baja según A. Almagro.

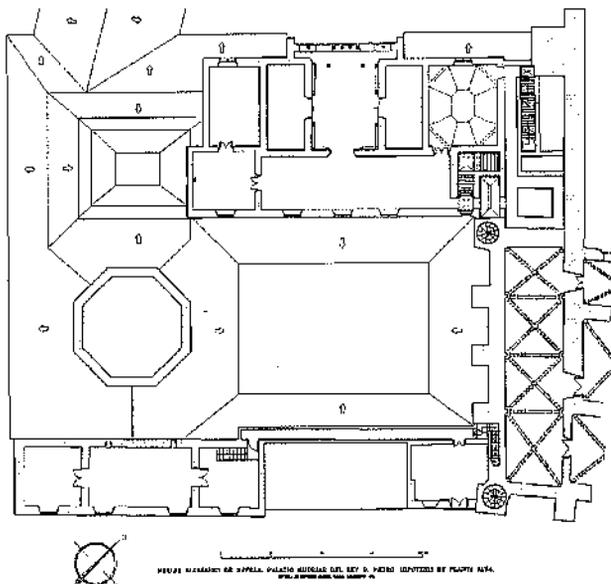


Fig. 4.- El palacio mudéjar de Pedro I. Hipótesis de planta alta según A. Almagro.



Fig. 5.- El palacio mudéjar de Pedro I. Hipótesis de sección transversal por el Cuarto Real Alto según A. Almagro.

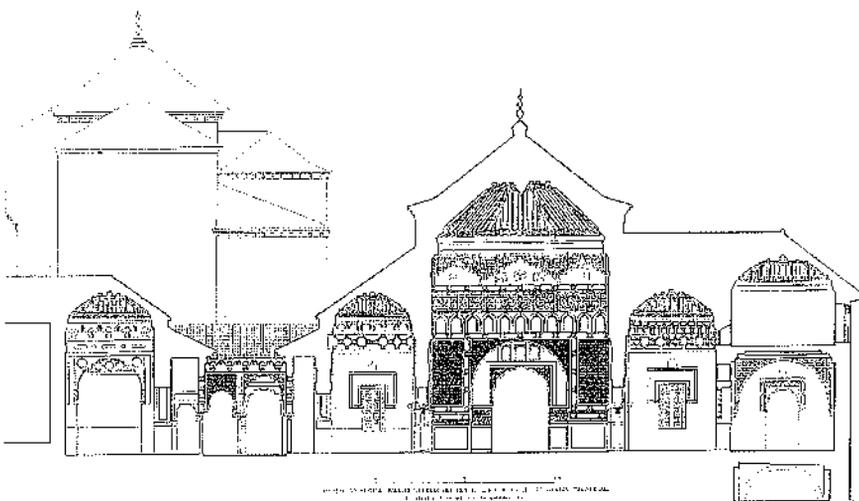


Fig. 6.- El palacio mudéjar de Pedro I. Hipótesis de sección transversal por el Salón de Embajadores según A. Almagro.

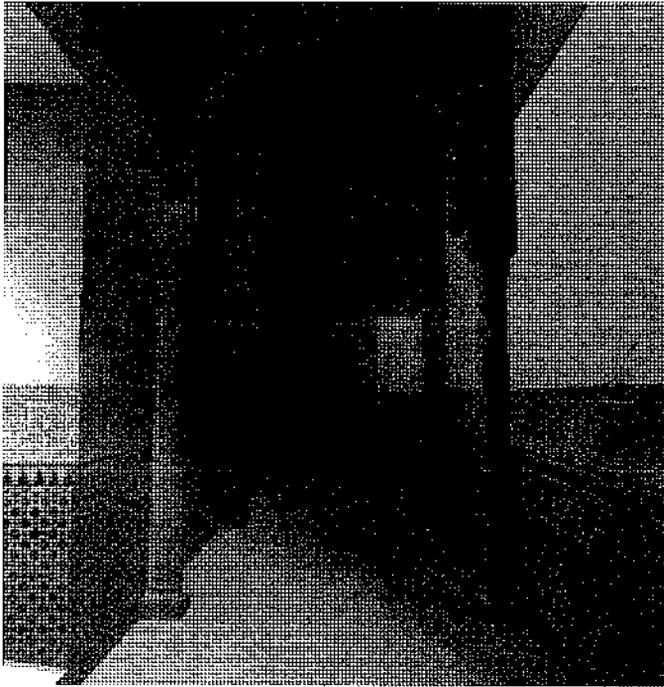
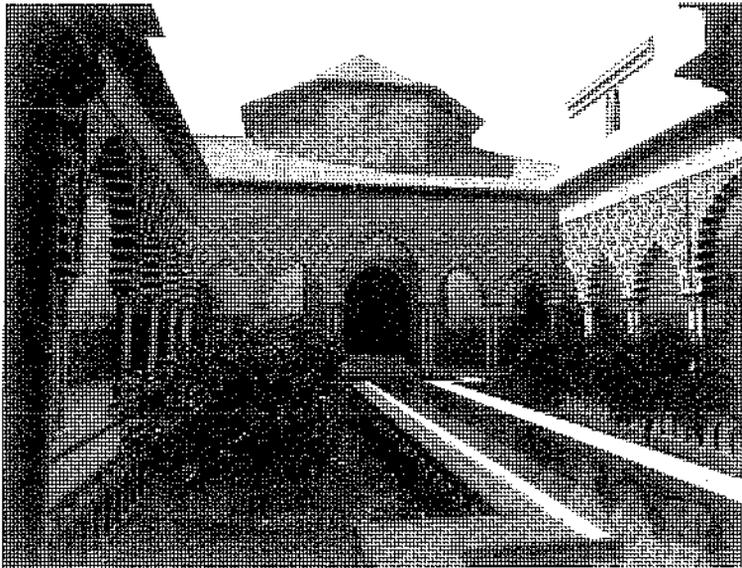
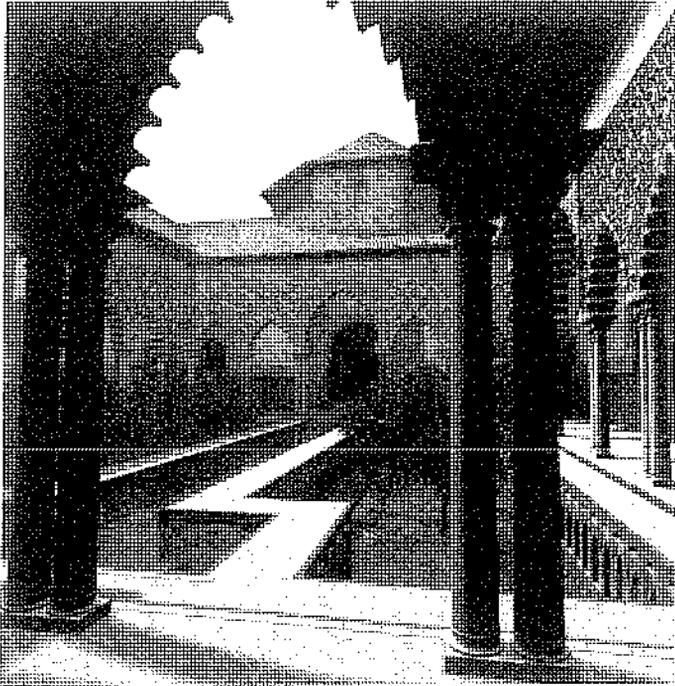


Fig. 7.- Reconstrucción infográfica del vestíbulo previo al Patio de las Doncellas.



Fig. 8.- Reconstrucción infográfica del pasillo de acceso al Patio de las Doncellas.



Figs. 9 y 10.- Reconstrucción infográfica del Patio de las Doncellas. Visión diagonal de la qubba.



Fig. 11.- Reconstrucción infográfica del Cuarto Real Alto.

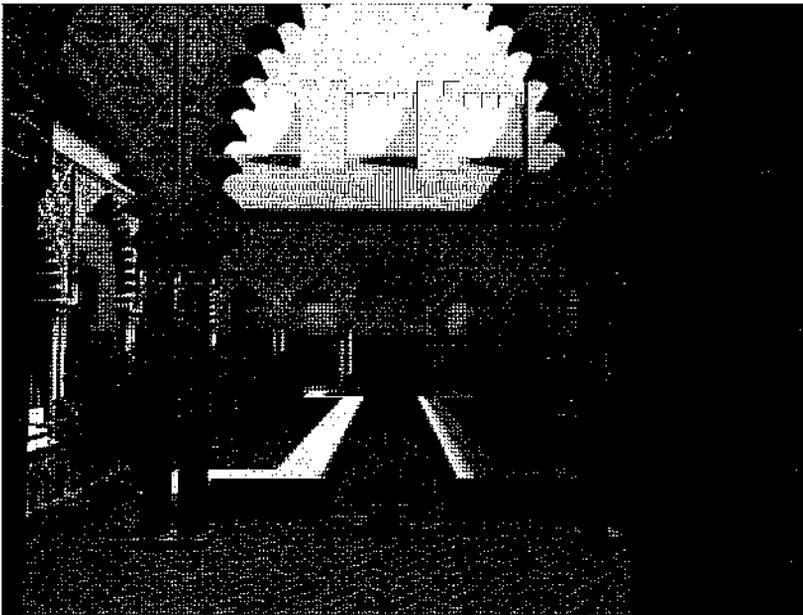


Fig. 12.- Reconstrucción infográfica del pórtico oriental del Patio de las Doncellas.

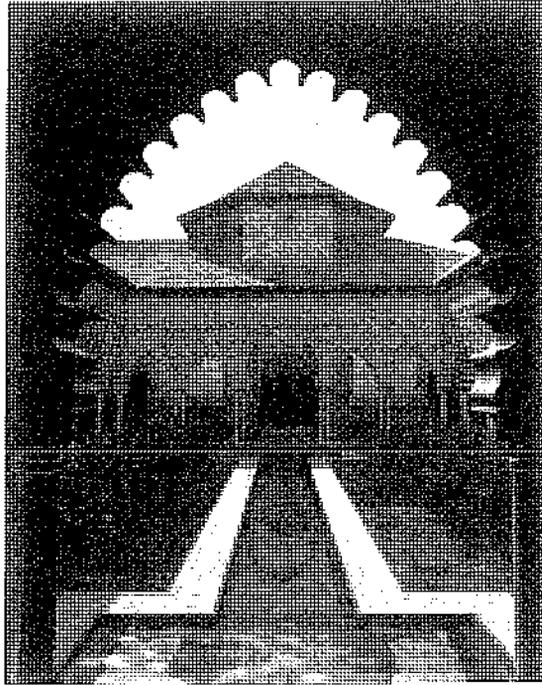


Fig. 13.- Reconstrucción infográfica del Patio de las Doncellas visto desde el nicho central del pórtico oriental.



Fig. 14.- Reconstrucción infográfica de la Cámara del Príncipe.

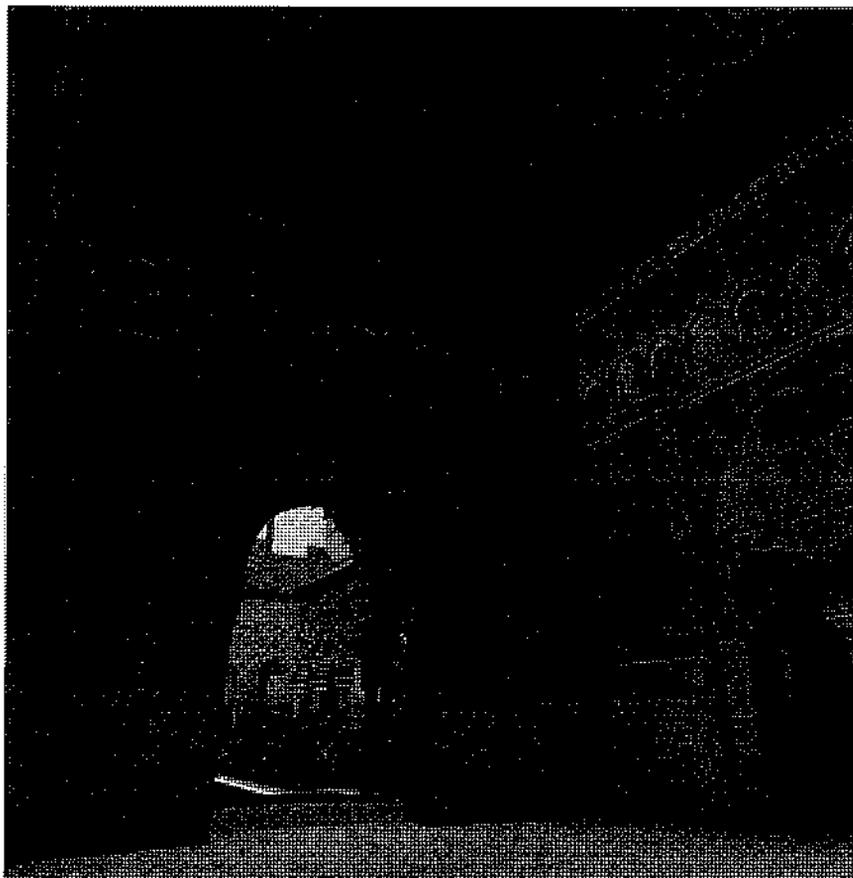


Fig. 15.- Reconstrucción infográfica de la cúpula sobre el Salón de Embajadores.

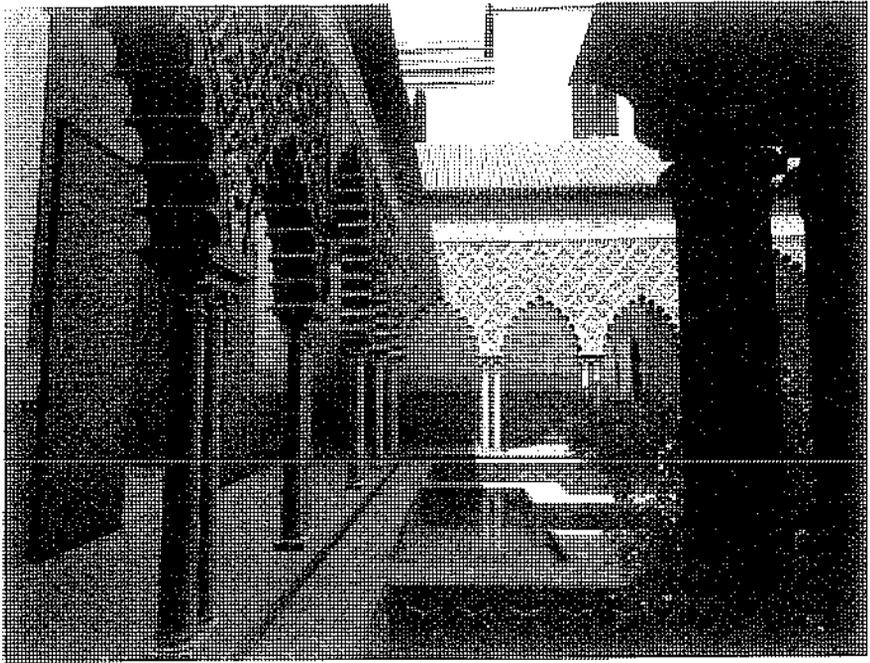
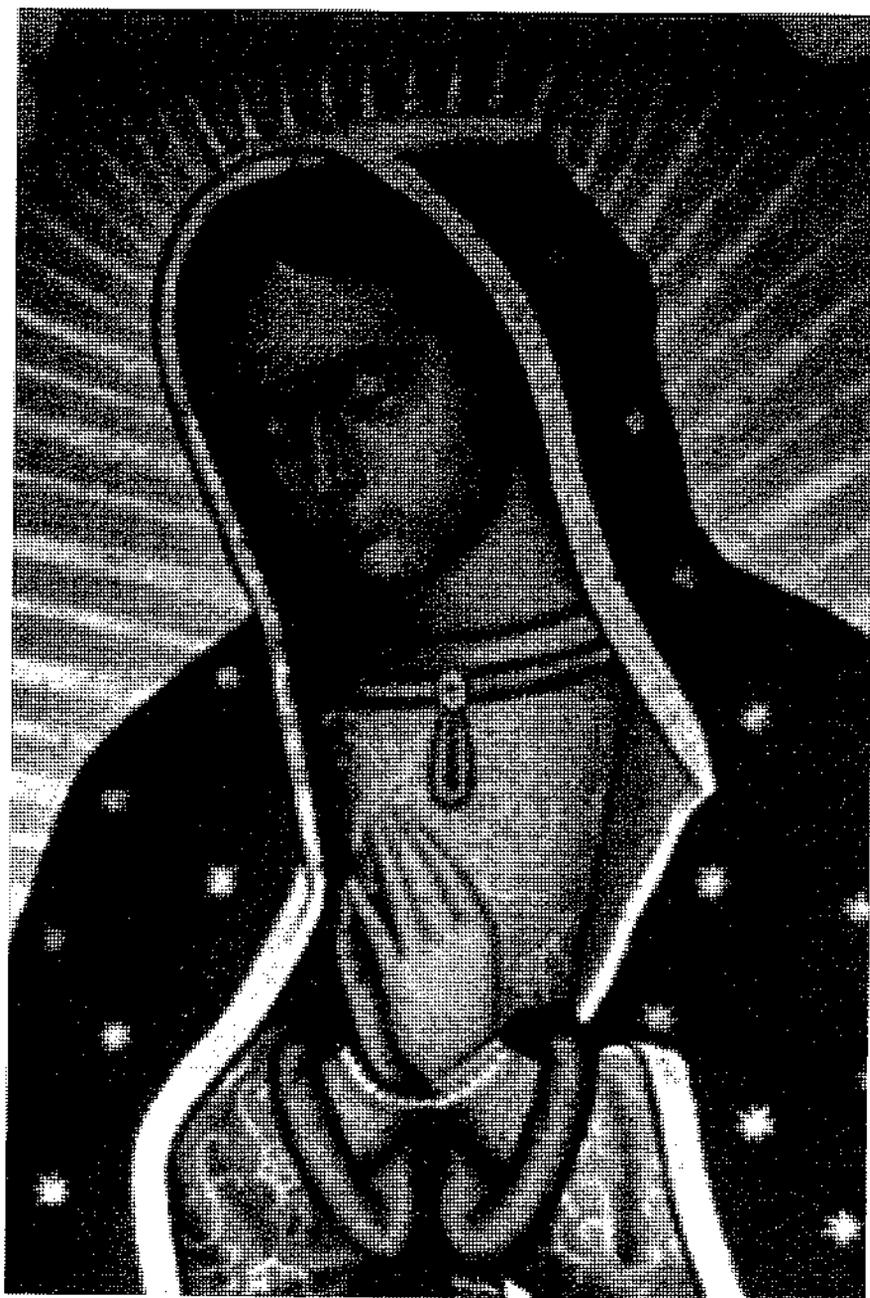


Fig. 16.- Reconstrucción infográfica del extremo de la alberca del Petio de las Doncellas.



Detalle de la Virgen de Guadalupe de la Sacristía de la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago de Granada.

Iconografía de la Virgen de Guadalupe de Mexico en Granada

Patricia Barea Azcón

Universidad de Granada.

LA existencia en Granada de varias representaciones pictóricas de la mexicana Virgen de Guadalupe es un hecho con un profundo trasfondo que implica la pervivencia de unos vínculos con el mundo americano y plantea una serie de incógnitas: ¿cómo y cuándo llegaron?, ¿quién y con qué objeto las trajo?, ¿qué características formales presentan que permiten enclavarlas en el contexto de la escuela mexicana? Estas y otras cuestiones merecen un estudio detenido que permita documentar su presencia y conocer los entresijos de un enriquecedor proceso de intercambio cultural entre España y el virreinato de la Nueva España que tuvo lugar entre los siglos XVII y XVIII.

La historiografía del arte hispanoamericano en España no comenzó a desarrollarse hasta hace relativamente poco tiempo. El arte español en territorio americano es un tema en general bien conocido: las influencias y la existencia de obras han sido estudiadas y abundan las publicaciones al respecto. No ocurre lo mismo con el arte americano en España, aunque en los últimos años diversos estudios revelan que su presencia e importancia son mayores de lo que tradicionalmente se había creído. Autores como Genaro Estrada, Joaquín González Moreno o María Concepción García Sáiz han contribuido con sus publicaciones a ampliar la escasa información de la que se disponía y a abrir una línea de investigación centrada en las relaciones artísticas entre España e hispanoamérica. La localización de un buen número de pinturas de la Virgen de Guadalupe en distintos puntos de la geografía española, especialmente en la comunidad andaluza, da fe de un

complejo fenómeno de ida y vuelta en el que tomaron parte factores políticos, religiosos, artísticos y puramente humanos.

Los vínculos existentes entre Andalucía y América fueron múltiples y de diversa índole. Su condición de puerto de Indias dio lugar a un contacto fluido que produjo una interacción cultural de inmensas repercusiones. Una gran cantidad de andaluces embarcaron hacia el Nuevo Mundo llevando consigo sus usos y costumbres. Uno de los enclaves donde las influencias andaluzas estuvieron más presentes fue el virreinato de la Nueva España, donde estos dejaron una significativa impronta en casi todos los ámbitos.

La creación artística del virreinato estaba hasta el momento en manos de los indígenas. Fueron las órdenes religiosas quienes, a través de estampas y grabados traídos de Europa, introdujeron el arte español con un propósito evangelizador, pasando a constituir un poderoso mecanismo de dominación. En una primera fase la pintura se limitó a los muros conventuales, y eran los propios frailes los que en escuelas anexas a sus conventos enseñaron sus técnicas a los indios¹. Estos demostraron una gran habilidad a la hora de copiar modelos europeos. El fraile y cronista de la Conquista Motolinía escribió: "...han salido grandes pintores, después que vinieron las muestras de Flandes e Italia que los españoles han traído... No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla a esta tierra viene"².

El arte de los indios llegó a suponer una dura competencia para los pintores europeos, llevándolos a agremiarse y reglamentar el desempeño de su oficio. La vida artística de las ciudades comenzó a organizar-

-
1. La más prestigiosa fue la de San José de los Naturales, fundada por fray Pedro de Gante en el Convento de San Francisco el Grande de la Ciudad de México.
 2. Benavente 1969: 172-173.

se a partir del siglo XVI, con la creación de gremios regidos por ordenanzas inspiradas en las españolas, con las que protegían sus intereses y se aseguran el monopolio artístico: nadie podía ejercer el arte de la pintura sin haber sido previamente examinado³.

Además de la aceptación de indígenas, uno de los principales problemas a los que tuvieron que hacer frente las asociaciones gremiales fue el derivado de la tutela de la Iglesia. Pintores como el sevillano Cristóbal de Quesada (el primer artista español documentado en México), el también andaluz Juan de Illescas, Alonso López, Pedro Robles, el sevillano Andrés de Concha... introdujeron en Nueva España las iconografías religiosas imperantes en la Península, vigiladas muy de cerca por la Inquisición. Eran composiciones con una importante connotación propagandística y devocional, realizadas según estrictos cánones representativos. Estos artistas, muchos de los cuales pasaron al virreinato como parte del séquito de personajes influyentes, trabajaron para las principales órdenes religiosas y fundaron los primeros talleres de pintura en la Nueva España⁴.

La principal fuente de inspiración de los pintores virreinales en esta época fueron las pinturas europeas. Un hecho llamativo es que éstas eran remitidas al por mayor y tratadas como simples mercaderías: “Se pintaba con rapidez, sin mucho cuidado, cuadros de un mismo tamaño que, enrollados y sin bastidor eran exportados a las Indias... en lo pintado no imperaba la calidad ni la originalidad del tema”⁵. La ciudad que controlaba este mercado artístico trasatlántico era Sevilla. Esta condición de “Puerto y Puerta de Indias” le reportó un gran esplendor

3. Rodríguez Tembleque 1989: 73-84. El historiador Juan Miguel Serrera apuntaba que las primeras ordenanzas de pintura del virreinato, promulgadas en 1557, eran una copia casi literal de las de Sevilla. Serrera 1988: 75.

4. Andrés de Concha, por ejemplo, desembarcó en el virreinato acompañando a fray Agustín de Campuzano y su grupo de frailes dominicos, abriendo su taller de pintura en la ciudad de Oaxaca. Ruiz Gómez 1983: 65-73.

5. Morales Padrón 1992:180.

económico. No es exagerado afirmar que en esa época, prácticamente todos los pintores afincados en Sevilla comerciaron con América. Artistas consagrados como Murillo o Zurbarán participaron de este comercio enviando obras que sirvieron para instaurar unos patrones representativos que nada tenían que ver con el arte indígena que se había realizado hasta el momento. Lo que más se valoraba en las pinturas enviadas no era la técnica, sino que reprodujeran el ambiente y los modos de vida españoles.

Con frecuencia se ha debatido sobre hasta qué punto la pintura novohispana es deudora de la española. La pintura en el virreinato, tras una primera etapa caracterizada por la fiel copia de los modelos europeos, adquirió una personalidad propia⁶. Sería en el siglo XVII, vigentes ya los principios estéticos preconizados por la Contrarreforma, cuando comenzó a surgir una pintura propiamente novohispana. Las influencias (tanto técnicas como temáticas) europeas seguían estando presentes, pero empezaron a introducirse ciertas peculiaridades derivadas de las especiales circunstancias de la sociedad virreinal que contribuyeron a la formación de una escuela local formada por artistas como Luis Juárez, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando.

La cuestión iconográfica adquirió una relevancia especial. En una sociedad multicultural en la que convivían indios, españoles y criollos era necesario establecer un lenguaje común y de fácil comprensión. La Iglesia requería del uso de las imágenes para llevar a cabo sus estrategias evangelizadoras. Como consecuencia de ello, durante los siglos XVII y XVIII el virreinato se llenó de imágenes. Desde el principio fueron portadoras de conceptos políticos y religiosos de importantes connotaciones en el marco de la nueva sociedad: “Leyendo las crónicas

6. Según la investigadora Juana Gutiérrez, para definir la pintura virreinal no se puede hablar de mestizaje ni de eclecticismo, sino de una evolución propia a partir de la pintura española. En todo caso podríamos emplear el término “criollización” para referirnos a la formación de un lenguaje pictórico propiamente novohispano. Gutiérrez Haces 2002: 47-99.

y diarios del siglo XVII, la historia de Nueva España parece organizarse en torno a una trama de acontecimientos cuyo núcleo está ocupado por la imagen religiosa⁷. Los sucesivos concilios insistían en la idea de que el pintor no solo debía conocer la teoría, sino también ser virtuoso y devoto.

Aunque en las temáticas representadas procedían fundamentalmente de la pintura española, pronto se hicieron patentes ciertas particularidades. A finales del siglo XVI surgió un tipo de imagen que explotaba los milagros y las nuevas advocaciones que estos generaban. La capacidad milagrosa de una imagen subsanaba de algún modo la antigüedad y escasez de documentos que avalaran su origen, por lo que constituía un aliciente a la hora de captar devotos. Estos milagros, además, eran interpretados como señales divinas que dotaban de gracia a esos territorios. Las órdenes religiosas utilizaban el prestigio de las imágenes para sus propios fines. Asimismo, los criollos vieron en ellas un elemento perfecto en su afán de reivindicar su identidad cultural. El jesuita Francisco de Florencia trató de promover ciertas devociones propiamente novohispanas como San Miguel del Milagro, la Virgen de los Remedios o el Cristo de Chalma, basándose en la importancia de los testimonios visuales para legitimarlas⁸. A lo largo del siglo XVII, estas y otras imágenes autóctonas como la Virgen de Ocotlán, la Virgen de la Macana o el Cristo del Cardonal fueron arraigando en el panorama cultural novohispano. “Los indios se volvieron cristianos: la divinidad cristiana y sus vírgenes y santos se indianizaron”⁹.

Entre todas estas advocaciones, la Virgen de Guadalupe ocupó un lugar preferente. Aunque adoptó el nombre de la extremeña, puede considerarse netamente novohispana. Una antigua leyenda narra como en el año 1531 la Virgen se le apareció a un indio recién bautizado con

7. Gruzinski 1995: 134.

8. Alcalá 1997: 43.

9. Paz 1982: 52.

el nombre de Juan Diego en las inmediaciones de la ciudad de México. Cuando le pidió que acudiera a ver al arzobispo fray Juan de Zumárraga y le solicitara la construcción de un santuario en su honor este no quiso prestarle atención; entonces la Virgen le pidió que recogiera rosas con su ayate (túnica) y se las llevara. Al desplegarlo, la imagen de la Virgen había quedado impresa en el ayate. Este hecho, conocido como el Milagro de las Rosas, fue recogido por el indio Antonio Valeriano en su *Nicam Mopohua* (Aquí se narra) y dio origen al culto guadalupano en Nueva España¹⁰.

La Virgen de Guadalupe tenía raíces tanto españolas como americanas, por lo que con ella se identificaba la mayor parte de la heterogénea población del virreinato. Su carácter milagroso le había proporcionado gran número de adeptos, y el que hubiera escogido a un humilde indígena como intermediario le confería una condición popular y era considerado como un signo de distinción hacia la tierra novohispana¹¹. Aunque en principio la Virgen de Guadalupe y la de los Remedios, de orígenes similares, compitieron por el favor de los fieles, la primera no tardó en alzarse como vencedora. Beneficiada por el nuevo fervor hacia las vírgenes “indias” y tras el consenso alcanzado por las órdenes religiosas, esta triunfó sobre el resto de las advocaciones.

La devoción guadalupana se extendió rápido por el virreinato. El templo que se construyó en su honor en 1609 se edificó gracias a la participación pública. Este santuario fue llenándose de grandes exvotos murales que plasmaban algunos de los milagros producidos por la Guadalupeana. En el siglo XVIII este fervor popular no decayó, sino todo lo contrario. Son muchos los ejemplos que lo atestiguan: en el interrogatorio de las *Segundas Informaciones de 1723*, una de las pre-

10. Richard Nebel analizó en profundidad este texto, considerado el documento clave del acontecimiento guadalupano. Nebel 1995: 167-262. Otros muchos autores como Francisco Ansón han escrito sobre este suceso. Ansón 1988: 56-87.

11. Según el investigador Charles Gibson, el éxito de su devoción radica en que se trata de un “fenómeno indígena”. Gibson 1967: 135.

guntas que se hizo a los testigos fue si era verdad “que no hay casa de noble y plebeyo, español e indio y otras muchas castas en las que no se hallen una o muchas imágenes de Ntra. Sra. de Guadalupe de México en lo dilatado de estos reinos, y con la particular o peculiar veneración de tal suerte, que si alguna casa se hallara sin tenerla, juzgárase al dueño por impío o sospechoso”. Uno de los testigos, fray Antonio Margil de Jesús, lo corroboró rotundamente¹².

Fruto de este desmedido culto por parte de todas las castas, la Guadalupana no tardó en convertirse en el tema de representación favorito en los talleres virreinales. La imagen de la Virgen quedó acuñada de una forma fija: sin niño, suspendida en el aire, con corona, túnica rosa, manto azul de estrellas, y rodeada de una aureola de rayos solares. Varios elementos propios de la iconografía guadalupana como la luna menguante sobre la que se apoya, las manos colocadas en actitud de oración, la corona o los rayos poseen ascendencia apocalíptica. En la obra *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, escrita por el bachiller Miguel Sánchez en 1648, se la identificaba con la visión apocalíptica de San Juan.

Muchos teólogos la relacionaron con la Inmaculada Concepción. El indio Antonio Valeriano, en el relato de las apariciones, se refería a ella como una Inmaculada india. Y el criollo Servando Teresa de Mier contaba en sus memorias que el taller dirigido por fray Pedro de Gante en la escuela conventual de San José de los Naturales había producido en masa imágenes de la Virgen que Juan Diego había visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción¹³. El culto a la Inmaculada estaba implícito en la Virgen de Guadalupe, motivo por el cual sus representaciones en Nueva España fueron menos abundantes que en España¹⁴.

12. Conde y Cervantes de Conde 1981: 133.

13. Teresa de Mier 1946 (1822).

14. Su culto fue introducido por Hernán Cortés, cuya imagen enarboló en un estandarte, y difundido sobrerodo por la orden franciscana. VARGAS LUGO 2004: 67.

El historiador Antonio Moreno Garrido afirma que la Virgen de Guadalupe es la mejor muestra de lo que la Inmaculada fue para América¹⁶. "...Y poniendo los ojos en la Santa Imagen (la Virgen de Guadalupe), ¿quién no ve que sus señas todas son de la Concepción?¹⁵. El nimbo vaporoso que rodea su figura aparecía en grabados inmaculistas flamencos como los de Martín de Vos o Jerónimo Wierix. Es indudable que el tipo iconográfico de la Virgen de Guadalupe deriva del de la Inmaculada Concepción, pero posee un rasgo diferenciador: la tez morena como la de los indios proclamando su condición indígena. El criollo Luis Becerra Tanco, fue el primero en apuntar, en sus *Informaciones de 1666*, que esto constituía una clara referencia al pueblo indígena.

Su iconografía no tiene nada que ver con la de la Virgen del santuario extremeño del mismo nombre, sin embargo sí que guarda similitudes con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se conserva en el coro de su iglesia. Es una imagen gótica apocalíptica, con el niño en brazos, apoyada sobre la luna sostenida por un querubín y rodeada de rayos solares. Varios historiadores han sugerido su posible influencia en la Virgen mexicana: "Aquella ciudad de Nueva España, de aquella que es la principal del orbe, conserva una santa imagen de la Guadalupe. ¿Buscas en ella el modelo exacto del arquetipo? Te lo muestra esta talla cincelada"¹⁷.

La literatura dedicada a proclamar la condición divina y mexicana de la Virgen de Guadalupe fue muy prolífica. Los criollos novohispanos (Bernardo de Balbuena, Carlos Sigüenza y Góngora, Luis Becerra Tanco, Francisco de Florencia, Luis Laso de la Vega...) esgrimieron diversos alegatos literarios para enaltecer su figura y promover su devoción. Se considera al teólogo Miguel Sánchez como el creador de la tra-

15. Moreno Garrido 195: 183-189.

16. Cruz 1738 (1600): 22.

17. San José 1743: 146.

dición guadalupana. En 1648 publicó *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, en el que narra por primera vez el relato de las apariciones con claras connotaciones nacionalistas. Uno de los argumentos más sólidos para exaltar la naturaleza milagrosa de la imagen estampada en el ayate fue el del pintor Miguel Cabrera en su obra *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, publicada en 1752 como resultado de la observación directa del lienzo original.

Un elemento clave a la hora de representar a la Virgen de Guadalupe fue la literatura de la época y los grabados que incluía. Se la pintaba de dos formas fundamentales: en solitario, copiando fielmente la imagen que había quedado impresa en la túnica del indio Juan Diego en el año 1531, o acompañada de cuatro escenas que narraban la secuencia de las apariciones. Las escenas recogían las tres apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en el Monte Tepeyac y el Milagro de las Rosas. En su primera representación conocida, el grabado realizado por el flamenco Samuel Stradanus entre 1615 y 1620, la Virgen aparecía rodeada por sus ocho milagros más célebres. Además esta iconografía solía incluir decoración de flores o angelitos.

La estampación milagrosa de la imagen de la Guadalupana suscitó muchas teorías. Algunas señalaban como su autor a Dios Padre, otras a la Santísima Trinidad, y otras al Espíritu Santo. Una serie de variantes temáticas conocidas como “el taller celestial” recogen estas propuestas¹⁸. En la iconografía de la Virgen de Guadalupe se manifestaban gran cantidad de elementos: políticos, teológicos, sociales... Al siglo XVIII corresponden las más ricas alegorías guadalupanas. Las dos

18. Una de estas pinturas, atribuida a Juan Sánchez Salmerón o Hipólito Rioja muestra al Espíritu Santo pintando a la Virgen flanqueado por el Padre y el Hijo. Otra muestra a Dios Hijo pintándola. En otra, realizada por Miguel Cabrera, su autor es el Padre Eterno.

tendencias principales trataban de testimoniar su origen apocalíptico y reclamarla como icono del criollismo. En ese marco se realizaron pinturas en las que la Virgen aparece acompañada de San Joaquín y Santa Ana, de San Miguel Arcángel, como descendiente del rey David, o flanqueada por las imágenes de la Asunción y la Inmaculada. Uno de los lienzos más curiosos es un anónimo de finales del siglo XVIII conservado en la Catedral de Morelia (México), titulado *Epifanía guadalupana*, que ofrece una extraña versión en el que a los pies de la Virgen aparecen los tres Reyes Magos, y bajo ellos la inscripción: SOLO MÉXICO TIENE ESTA GRAN FELICIDAD.

La historiografía acerca de la pintura guadalupana se ha enriquecido considerablemente en las últimas décadas. Historiadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de México como Jaime Cuadriello o Elisa Vargas Lugo han publicado diversos estudios de temática artística guadalupana, la mayoría centrados en el aspecto iconográfico. Cada vez son más las investigaciones realizadas, lo que no extraña teniendo en cuenta que la Virgen de Guadalupe fue durante la época virreinal un elemento integrador de primer orden que encarnó la búsqueda de la identidad cultural novohispana, y hoy día sigue siendo el principal icono cristiano y la figura más emblemática de México.

La presencia de centenares de pinturas novohispanas en España no es un hecho casual. La mayoría de ellas tienen por tema a la Guadalupana, producto de la multidifusión de esta iconografía en el virreinato y su originalidad en el ámbito español. También es comprensible que la mayor parte de estas pinturas se hallen concentradas en Andalucía, la zona que mantuvo una relación más estrecha con la Nueva España. Aunque a mucho menor escala, el proceso de remesa de pinturas españolas que se dio en el virreinato en una primera fase tuvo una reciprocidad, y tiempo después la huella novohispana también se dejó sentir en el territorio andaluz. Sin embargo en esta ocasión, ni su propósito ni sus protagonistas tenían mucho en común con los anteriores. Si en las primeras etapas de la colonización se enviaron

pinturas españolas al virreinato con un fin adoctrinador por parte de los frailes y económico por parte de los artistas, ahora eran españoles (y sobre todo andaluces) afincados en el virreinato, quienes a su regreso a España portaban a menudo alguna pintura.

Ante esta situación cabe preguntarse: ¿a qué responde la llegada de estas obras a España? Este proceso estuvo motivado en gran medida por la importancia del valor devocional que habían alcanzado algunas imágenes religiosas. No se puede hablar de coleccionismo ni de una actividad organizada, pues en la mayoría de los casos estas pinturas tenían un sentido meramente espiritual y formaban parte de los equipajes personales de los pasajeros. Estos eran en gran medida funcionarios del gobierno y gente adinerada que pretendían instalarlas en sus domicilios particulares o donarlas a alguna institución religiosa de su localidad natal. A menudo se trataba de eclesiásticos de diferente estatus cuyo propósito era colocar una devoción indiana junto a una española y difundir su culto entre los miembros de su orden.

La ingente cantidad de pinturas guadalupanas que se habían producido en el virreinato de Nueva España suscitó que poco después algunas de ellas fueron arribando al territorio español. Se trataba de una iconografía exótica, desconocida en la Península, profundamente americanista. Ahí radicaba su atractivo, el motivo por el cual muchos andaluces, tras su paso por el virreinato, la incluyeron entre sus devociones predilectas y quisieran llevar alguna representación de la Virgen mexicana a su ciudad o pueblo natal.

Entre las causas que intervinieron en este fenómeno se encuentra la abundante presencia de funcionarios españoles establecidos en el virreinato, que en muchas ocasiones dejaban a su familia en sus lugares de origen. Estos personajes de situación acomodada eran los principales poseedores de obras de arte. A veces, a su regreso, traían pinturas consigo para decorar sus propios domicilios, regalar a sus allegados, o donar a instituciones religiosas de su localidad natal, en muchos

casos con un propósito de reconocimiento social. En el ajuar de virreyes, militares o altos cargos eclesiásticos se incluía con frecuencia alguna representación guadalupana. A veces, una inscripción en el cuadro nos informa de su procedencia. La pintura situada en el antiguo convento de los Padres Mínimos de Puerto Real (Cádiz) posee una leyenda que revela que fue pintada: “A devoción del Cap. D. Juan de Reina”.

Pero no fue un hecho limitado sólo a las clases altas: artesanos, marinos, comerciantes... quisieron acompañarse de alguna imagen de la Virgen de Guadalupe a su vuelta a España: “Debemos llegar a finales del siglo XVII cuando en un estamento social diferente a la nobleza aparece un mayor número de piezas, no de coleccionistas como los ídolos de oro, sino pertenecientes ya al ámbito cotidiano”¹⁹. Muchas veces las donaciones se debían a la mera devoción, al deseo de dar a conocer en su lugar de origen a la Virgen o al santo al que se habían encomendado en América y que a menudo relacionaban con la fortuna adquirida en esas tierras. En ocasiones, sobretodo a la muerte del poseedor, las obras eran enviadas a través de intermediarios, por lo general paisanos, y a su llegada quedaban encomendadas a un representante. En este sentido, los expedientes de Bienes de Difuntos han aportado interesantes datos.

Sevilla y Cádiz fueron sucesivamente puerto de Indias, por lo que sus provincias se convirtieron en las principales depositarias de pinturas novohispanas. Debido a esta circunstancia, la presencia de pintura virreinal mexicana es mucho mayor en la Andalucía Occidental que en la Oriental. Muchos ejemplos dan fe de ello: Sor Isabel Moreno Caballero, fundadora del Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, llevó en 1750 dos lienzos de la Virgen de Guadalupe²⁰. En el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla se conservan varios inventarios de bienes de personajes sevillanos del siglo XVIII entre los que figuran algunas pinturas de la Virgen de Guadalupe mexicana.

19. Aguiló Alonso 1990: 117.

20. González Gómez y Morillas Alcázar 1990: 25.

La devoción guadalupana fue trasplantada a estas tierras del mismo modo que el culto a ciertas advocaciones españolas se había difundido por el virreinato. En una carta enviada a Cádiz por el Virrey Bucarelli al almirante don Antonio Ulloa, fechada en México el 27 de Marzo de 1778, le decía: "...así lo he pedido hoy a ntra Patrona de Guadalupe de cuyo Santuario vengo y donde he dejado la limosna para que se haga un Novenario de Misas, que conduzca a Vm a Cadiz como lo condujo el antecedente a la Habana". En la carta que le remitió poco después don Antonio Ulloa al Virrey Bucarelli, fechada en Cádiz el 17 de Julio de 1778, contestaba: "...y particularmente invocando la proteccion de la Milagrosa imagen de Nuestra Sra de Guadalupe, la particular protectora de todos los que la invocan con verdadera fe; mediante la qual se an vencido con acierto las dificultades; aca se le ha hecho un novenario en accion de gracias; y siempre confesare que su intercesión ha sido medio para que se logre una felicidad tan completa"²¹.

Los cuadros llegaban a menudo sin marco y enrollados para su mejor resguardo, embalados en cajones, como revela un testimonio: el lienzo de la Virgen de Guadalupe que se encuentra en la Iglesia de Santa Ana de Durango (Vizcaya), se lo remitieron a don José Joaquín de Arguinzóniz unos familiares desde Veracruz, "enrollado, en un tubular de fina caña mejicana que estaba forrado con una lámina de cinc en la que se leían, grabadas, estas cuatro palabras: José Joaquín de Arguinzóniz, España"²². En la carta enviada por el Almirante Ulloa al Virrey Bucarelli en 1778 se comprueba también que estos lienzos, tablas y cobres venían sin marco, y era en su destino donde se les daba la forma definitiva. En la carta se dice: "...la laminita de nuestra Sa. de Guadalupe con medias cañas la tomo la niña grandesita para ponerla a la cabecera de su cama; ...se les estan poniendo medias cañas, y cristales, y lo mismo a las laminas de las distintas castas de gentes del Reyno"²³.

21. Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente General, 1632 B.

22. Zorrozuía Santisteban 1996: 139-152.

23. Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente General, 1632 B.

La presencia de pinturas novohispanas en Andalucía Oriental es mucho menor, casi testimonial, pues su relación con América no tuvo la importancia de la zona más occidental. Las provincias de Jaén, Almería o Granada tuvieron un contacto más discreto con el virreinato, aunque las unieron ciertos vínculos. La localización de algunos lienzos de la Virgen de Guadalupe de México en la capital granadina revela que ésta estuvo en cierta medida ligada al virreinato de la Nueva España.

Granada fue la primera ciudad relacionada con el continente americano. En ella se firmaron las célebres Capitulaciones entre Cristóbal Colón y los Reyes Católicos, documento clave en el Descubrimiento y Conquista de América. En base a este hecho, Santa Fe se considera “Cuna de la Hispanidad”. Además, su trazado urbano se implantó en muchas ciudades americanas de nueva creación. Existen paralelismos, especialmente religiosos, entre la Guerra de Reconquista granadina y la Colonización, ya que el modelo evangelizador granadino fue el que se siguió en el Nuevo Mundo. Los métodos adoctrinadores que emplearon los franciscanos en México para convertir indígenas al cristianismo se asemejan bastante a los practicados por fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, con los musulmanes. También las Ordenanzas de la Seda impuestas en Nueva España se inspiraron en las granadinas.

La emigración del Reino de Granada a América fue poco significativa, especialmente en relación a la de las provincias occidentales. Factores como su situación geográfica, el estar rodeada de montañas o tradicionalmente vinculada al comercio mediterráneo no la favorecieron, y sus puertos fueron perdiendo protagonismo a favor del de Málaga. Además, la ciudad acusaba en esas fechas una fuerte despoblación y vivía un buen momento económico, circunstancias que no propiciaban la emigración. Nueva España fue el principal destino de los emigrantes granadinos a América, aunque en el siglo XVII la corriente migratoria se redujo considerablemente. El mayor contin-

gente fue el constituido por los funcionarios de la Real Chancillería, seguido por el de los soldados y el de los mercaderes²⁴.

Personajes relevantes granadinos como fray Alonso de Montúfar influyeron notoriamente en la religiosidad novohispana²⁵. En 1555 fundó la primera basílica de Guadalupe. Restauró la primitiva ermita del Tepeyac, instalando en ella la imagen que hizo llamar Nuestra Señora de Guadalupe. Y un año después pronunció una homilía promoviendo la devoción guadalupana a la que se opuso el franciscano fray Francisco de Bustamante. A raíz de este acontecimiento, Montúfar ordenó una investigación que lo convertiría en el principal responsable de la instauración de su culto oficial²⁶. Según recoge el historiador Miguel Luis López Muñoz, Montúfar fue quien llamó a la pintura del Tepeyac con el nombre de Guadalupe, “alentando su devoción como lo había hecho su predecesor Zumárraga”²⁷. Además, otras personalidades como fray Bartolomé de Ledesma, que se convirtió en obispo de Oaxaca o fray Juan de Granada, elegido Comisario General de los franciscanos en Nueva España, desempeñaron importantes cargos en el virreinato. También en el ámbito político novohispano podemos mencionar a granadinos como don Juan Vázquez de Arce, quien sofocó una gran revuelta en Nueva España, o don Francisco Fernández Zapata, Corregidor en Zacatecas.

Instituciones granadinas como el Colegio del Sacromonte estuvieron vinculadas con el mundo indiano. Advocaciones religiosas como la

24. En una carta fechada en Febrero de 1618 que una madre enviaba desde Granada a su hijo establecido en México le decía: “En la Puebla de los Ángeles está un mercader de Granada que se llama Andrés de Carma y Tamaris; es un hombre que tiene grandes honores en esa ciudad”. Cfr. Sánchez Rubio y Testón Núñez 1999.

25. Este clérigo nacido en Loja (Granada) en 1489 en el seno de una familia acomodada, fue superior de varios conventos y calificador de la Inquisición. Quiso organizar la Iglesia novohispana según el modelo granadino, enemistándose con órdenes religiosas como la franciscana.

26. Cfr. Lafaye 1995: 329.

27. Cfr. López Muñoz 1992: 665.

de la Virgen de las Angustias o la de San Juan de Dios se exportaron a Nueva España. Consta que se realizaron donaciones de objetos suntuarios novohispanos a cofradías e imágenes granadinas. Aunque en Granada no abunda la presencia artística novohispana, se han documentado cuatro lienzos con la iconografía de la Virgen de Guadalupe.

Uno de ellos, el de mayor tamaño y originalidad, se ubica en la Iglesia de Santa María Magdalena. Es un cuadro de grandes dimensiones que data de la segunda mitad del siglo XVII, situado en la Capilla Mayor. En él se representa a la patrona de México tal y como es habitual, rodeada de las escenas de las apariciones. Estas aparecen en cuatro cartelas rectangulares unidas entre sí por lazos rojos. Sobre la Virgen se encuentra la paloma que encarna al Espíritu Santo y la figura del Padre Eterno personificada por un anciano. En los dos ángulos superiores se observan grupos de ángeles músicos y a los pies de la Virgen una escena del Monte Tepeyac, donde esta se apareció. Sorprende que dos de las escenas de las apariciones se sitúan a media altura en lugar de en las esquinas superiores como es lo más frecuente. Otra particularidad que puede apreciarse es que el lienzo parece haber sido cortado por la zona inferior, pues las cartelas no están enteras.

La presencia de las apariciones en los lienzos guadalupanos data del siglo XVII, aunque se extendió sobretodo en el siglo XVIII. Al poner de relieve el protagonismo del indio en la historia se enfatizaba su origen milagroso y su carácter propiamente novohispano. Muchas de ellas se inspiraron en los cuatro lienzos que figuraban en los retablos de la Ermita del Tepeyac. La mayoría de las pinturas guadalupanas las incluyen²⁸. La iconografía de las apariciones quedó fijada en los cuatro grabados que realizó Matías de Arteaga y Alfaro en 1686 para la obra *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, de un estilo descriptivo y

28. La literatura guadalupana que empezó a surgir a mediados del siglo XVII fue decisiva en la representación de las apariciones. Se cree que hacia 1666 o 1667 empezaron a concebirse como escenas individuales, aunque se ignora cuando se incorporaron junto a la Virgen de Guadalupe. AA.VV. 1987: 85.

coloquial²⁹. Los medallones que enmarcaban las escenas de las apariciones y el milagro podían ser de forma poligonal u ovalada, asiduamente rodeados por una orla dorada con filos negros o volutas rococó, dependiendo sobretodo de la época.

La escena del Tepeyac no es tan común, pero figura en muchas de ellas, alcanzando en ocasiones una gran exhaustividad. Al igual que la secuencia del milagro, contribuye a subrayar su localismo. Con la presencia de Dios Padre se reafirmaba su origen divino y apocalíptico. En otras ocasiones la acompañaban santos, profetas, arcángeles, o escenas bíblicas que la vinculaban a la Historia Sagrada. La escena más común suele ser San Juan escribiendo el Apocalipsis o la aparición de la Virgen a Juan Bernardino, el tío enfermo de Juan Diego. En los paisajes aparecía el Santuario de Guadalupe entre otras edificaciones, una costumbre que ya se practicaba en España desde el siglo XIV, que según el historiador mexicano José Guadalupe Victoria, “enriquecía el aspecto formal de los lienzos guadalupanos, pero no debe descartarse un mensaje más profundo para los criollos novohispanos”³⁰. El paisaje del Tepeyac se observa en las pinturas guadalupanas a partir de la segunda mitad del siglo XVII, incluyendo los monumentos que sirvieron de marco a las apariciones de la Virgen. Su fisonomía ha permitido en muchas ocasiones datar estas pinturas. Algunos incluían el cementerio, la Casa de Ejercicios, la Casa de Novenas, la Parroquia de los Indios, la Calzada de los Misterios, la Capilla del Pocito, la Plaza Real... Para Joaquín González Moreno, el más completo de los pintados en el siglo XVII y conservados en España es el que se localiza en la Capilla de San Onofre de Sevilla, obra de Juan Correa³¹. Muchos de ellos se inspiraron en grabados o en otros lienzos.

Otro lienzo guadalupano se encuentra en la iglesia del Monasterio de San Jerónimo, en una de las capillas del lado del Evangelio. También data del siglo XVII, es anónimo y de grandes dimensiones.

29. Cuadriello 1994: 27.

30. Victoria Vivencio 1989: 67-77.

31. González Moreno 1992: 33.

En las cuatro esquinas presenta cartelas ovaladas que narran el suceso de las apariciones. Apoyados sobre las dos inferiores aparecen dos angelitos, y sosteniendo las dos superiores otros dos. Como es habitual en la pintura novohispana, éstos se inspiran en los tipos angélicos italianos.

La presencia de ángeles en las copias guadalupanas, portando símbolos marianos o sosteniendo las cartelas, deriva de la pintura sevillana, en la que era frecuente pintar a la Virgen rodeada de ellos. Muchos muestran la influencia de artistas de renombre como Murillo o Valdés Leal³². Además, también es un elemento recurrente en la arquitectura barroca mexicana. Aunque la imagen original de la Virgen de Guadalupe no incluía ángeles, éstos fueron añadidos al lienzo en el siglo XVI. Son más comunes en las representaciones guadalupanas del siglo XVIII, estando presentes en casi la mitad de ellas³³.

En la iglesia del Convento de clausura de la Encarnación se exhibe otra pintura de la Virgen de Guadalupe. Es de gran tamaño y presenta un vivo colorido. Data de 1724, y está firmada por el artista novohispano Antonio de Torres. Su modelo iconográfico es asimismo el que incluye las cartelas de las apariciones y el milagro, sostenidas en este caso por angelitos con atributos marianos. Son ovaladas, con marcos barrocos de color dorado como los rayos que envuelven la figura de la Virgen. A sus pies, en la zona central inferior, hay una quinta cartela que recoge el paisaje del Tepeyac con el santuario guadalupano. El fondo es de un inusual tono azul celeste³⁴. (Fig. 1)

32. En el Archivo General de Indias de Sevilla se conserva una copia del grabado de Baltasar Troncoso realizada en 1743 que apareció en el expediente de coronación de la Virgen de Guadalupe y pone de manifiesto esta afirmación. En él la Virgen está completamente rodeada de querubines. AGI. Indiferente, 398.

33. El historiador Joaquín González Moreno afirma que la mayoría de las imágenes del último tercio del siglo XVIII conservadas en España en las que aparecen ángeles se localizan en Cádiz. González Moreno 1992: 27.

34. Ese mismo tono se puede observar en la pintura guadalupana obra de Mateo Montesdeoca que se conserva en la Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), del último tercio del siglo XVIII.

La mayoría de las pinturas guadalupanas conservadas en España son anónimas. El hecho de que estén firmadas es por tanto excepcional, aumenta su interés y permite datarlas con más exactitud. Entre las firmas observamos artistas de renombre, de segunda fila y desconocidos. Dentro de los primeros se incluye el artista Antonio de Torres. Aunque no es lo habitual, se conocen bastantes datos biográficos suyos. Nació en Puebla de los Ángeles (México) en 1666. Se dedicó a la pintura desde su juventud, perfeccionándose en uno de los más florecientes talleres poblanos. Su primera obra conocida es una *Santa Leocadia* realizada en 1703. Trabajó para la Iglesia de la Profesa, la de San Francisco, la de San Luis de Potosí, el Colegio de Guadalupe en Zacatecas, llevó a cabo varios avalúos de obras... En 1721 acudió a inspeccionar el lienzo de la Virgen de Guadalupe junto con los hermanos Rodríguez Juárez. Gozó de una gran popularidad en el virreinato, dejando una amplia producción pictórica. Algunas de sus obras inducen a pensar que pudo trabajar en el taller del afamado artista Cristóbal de Villalpando. Una de sus pinturas guadalupanas se encuentra en la Capilla de la Salud de San Miguel de Allende. En la mayoría de ellas se incluyen las cartelas de las apariciones, a menudo con forma octogonal y decoración de angelitos y flores. Aunque no alcanzó la maestría de algunos de sus contemporáneos adquirió una gran práctica en la representación de guadalupanas, tanto así que “difícilmente se encontrará en esta centuria un pintor que le iguale, y menos que le supere, en la difícil copia del lienzo de la Virgen de Guadalupe”³⁵.

Antonio de Torres es uno de los autores de los que más pinturas de la Virgen de Guadalupe se conservan en España. Al igual que las composiciones de Juan Correa, incluyó en ellas espléndidos paisajes de gran minuciosidad y realismo. En el Convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga) se conserva una *Nuestra Señora de la Asunción* firmada por él en la que se aprecia la influencia zurbaranésca. Además de una *Inmaculada* que permaneció en depósito en el Museo de

35. González Moreno 1992: 76.

América de Madrid, varias pinturas guadalupanas suyas se ubican en España. Entre ellas se encuentran las del Colegio de la Enseñanza de Tudela (Navarra), la iglesia del Convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga), la Catedral de Málaga, la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), la Iglesia de Nuestra Señora de Belén de Gines (Sevilla), el Convento de San José del Carmen de Sevilla, la Iglesia de San Gregorio Osetano de Alcalá del Río (Sevilla), la Iglesia parroquial de Santa María de Sanlúcar la Mayor (Sevilla), la Iglesia de San Sebastián de Sevilla... Además, Joaquín González Moreno informaba sobre varias que formaban parte de colecciones particulares sevillanas: una perteneciente a don José Arias de Olavarrieta, otra a don Domingo Martínez, otra a doña María Josefa Barquín y Barón, y otra a doña María de Gracia López de Tejada, residente en Carmona (Sevilla)³⁶. Las situadas en la Iglesia de San Nicolás de Tudela (Navarra), calcada del original según atestigua una inscripción en el lienzo, y la del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz son fiel copia del original. La historiadora Cristina Esteras le atribuye también la situada en la Iglesia parroquial de La Granada en Llerena (Badajoz), basándose en la forma de los medallones³⁷.

En la sacristía de la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago se ubica otra pintura de la Virgen de Guadalupe. Data del siglo XVII, es anónima y de gran tamaño. Pertenece a un modelo iconográfico distinto a las anteriores, pues no presenta las cartelas de las apariciones ni ningún otro elemento decorativo entorno a la figura de la Virgen. Aunque no se conocen con certeza los vínculos que pudo mantener este convento con el virreinato de la Nueva España, sí podemos afirmar que goza de una gran tradición histórica. Es el más antiguo de Granada, fundado por Isabel la Católica bajo el nombre de la Real Casa de la Madre de Dios de la Espada de la orden de Caballería de Santiago en el solar que compró fray Hernando de Talavera, primer

36. *Ibidem*: 77.

37. Esteras Martín 1990: 288-290.

arzobispo de Granada. Su institución responde al cumplimiento de la promesa hecha por los reyes al Apóstol Santiago de erigir una institución religiosa en su honor en el último territorio reconquistado a los musulmanes³⁸. (Fig. 2)

La imagen responde a la tipología conocida como “fiel copia del original”, así denominada en base a su similitud con la que quedó estampada en la túnica de Juan Diego. La mayoría de las pinturas de esta iconografía, ligada al tema de la “verdadera imagen”, datan del siglo XVII. Las primeras representaciones guadalupanas copiaban literalmente el lienzo primitivo, por lo que no incluían ningún otro elemento decorativo. El afán por alcanzar la máxima similitud con la imagen original existió desde los primeros momentos. El Padre Salvatierra nos cuenta cómo los indios realizaban concursos que ellos mismos juzgaban, para determinar quien conseguía la réplica más fidedigna: “...se juntan todos los mexicanos pintores y van todos con devoción a Guadalupe, confiesan todos y comulgan y después delante de la cacita del Tepeyac pintan todos a la Señora, así llamada por ellos, y acabadas todas sus pinturas ellos son los jueces de decidir quien es el indio que recibió el Don de pintar con más imitación la verdadera imagen”³⁹. Uno de los argumentos más empleados para divulgar la naturaleza divina de la efigie era su belleza y perfección. Numerosos artistas del siglo XVII como Baltasar de Echave Orio o Luis Juárez trataron de alcanzarlas en sus copias guadalupanas, pero fue Juan Correa quien más cerca estuvo de lograrlo, gracias al calco en papel aceitado que sacó del original.

Curiosamente la pintura más antigua de la Virgen de Guadalupe, realizada por Baltasar de Echave Orio en 1606, incluye también el lienzo en el que quedó impresa la figura de la Virgen de Guadalupe. Esta iconografía es totalmente inusual y no volvió a aparecer hasta el siglo

38. Martínez Medina 1992: 288-307.

39. Salvatierra Legajo n.º. 6. 383 folios sin enumerar. Cfr. Vargas Lugo 2005: 205.

XVIII. Era tal su fidelidad, que se piensa que el artista tuvo acceso al original⁴⁰. Desde entonces empezaron a proliferar cantidad de copias “tocadas a su Original”, con el fin de transmitirles sus cualidades milagrosas. El hecho de que en una ciudad relativamente poco vinculada con el mundo americano como Granada se conserven cuatro pinturas con la iconografía de la Virgen de Guadalupe de México es bastante significativo. Su presencia atestigua los lazos mantenidos con el virreinato, e indica que las influencias de la cultura novohispana en España y más concretamente en Andalucía fueron mayores de lo que en general hasta el momento se había creído. Teniendo en cuenta que las provincias orientales tuvieron mucha menor interacción con el ámbito americano, el que en Granada conste la existencia de estas cuatro obras (y no se descarta la posibilidad de que haya más sin catalogar) posee un interesante trasfondo que dota a nuestros espacios de culto de una connotación especial, al tiempo que da fe de un proceso de intercambio cultural de gran valor simbólico.

Bibliografía

- AA.VV. 1987, *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos. Noviembre 1987-Marzo 1988. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México*, México.
- Alcalá, L. E. 1997, “¿Para qué son los papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, Castellón: 43-56.
- Aguiló Alonso, M. P. 1990, “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 117.
- Ansón, F. 1988, *Guadalupe, lo que dicen sus ojos*, Madrid.
- Benavente, F. T. 1969, *Historia de los indios de la Nueva España*, México.

40. Ortiz Vaquero 1987:29.

- Conde, J. I. y Cervantes de Conde, M. T. 1981, "Ntra. Sra. de Guadalupe en el arte", *Álbum del 450 aniversario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe*, México: 121-191.
- Cruz, M. 1738 (1600), *Relación de la milagrosa aparición de la Santa Imagen de la Virgen de Guadalupe de México, sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez*, México.
- Cuadriello, J. 1994, "Visiones de Guadalupe", *Revista Artes de México*, 29.
- Esteras Martín, C. 1990, "Presencia del arte novohispano en la Baja Extremadura", *Hernán Cortés, hombre de empresa. Primer congreso de americanistas. Badajoz, 1985*, Valladolid: 288-290.
- Gibson, C. 1967, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México.
- González Gómez, J. M. y Morillas Alcázar, J. M. 1990, *Un ejemplo del mecenazgo americano en Sevilla: el Beaterio de la Santísima Trinidad*, Sevilla.
- González Moreno, J. 1992, *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Sevilla.
- Gruzinski, S. 1995, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México.
- Gutiérrez Haces, J. 2002, "¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 80: 47-99.
- Lafaye, J. 1995, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México.
- López Muñoz, M. L. 1992, "Cofradías en Granada y América. Aproximación a su papel y relaciones", AA.VV. *El reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América. Mayo 1992*, Granada: 665.
- Martínez Medina, F. J. 1992, "Los conventos de Granada", *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada: 288-307.
- Morales Padrón, F. 1992, *Andalucía y América*, Málaga.
- Moreno Garrido, A. 1985, "Tipos iconográficos concepcionistas andaluces en el siglo XVIII", Moreno Garrido, A. *Algunas consideraciones entorno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo*, Sevilla: 183-189.

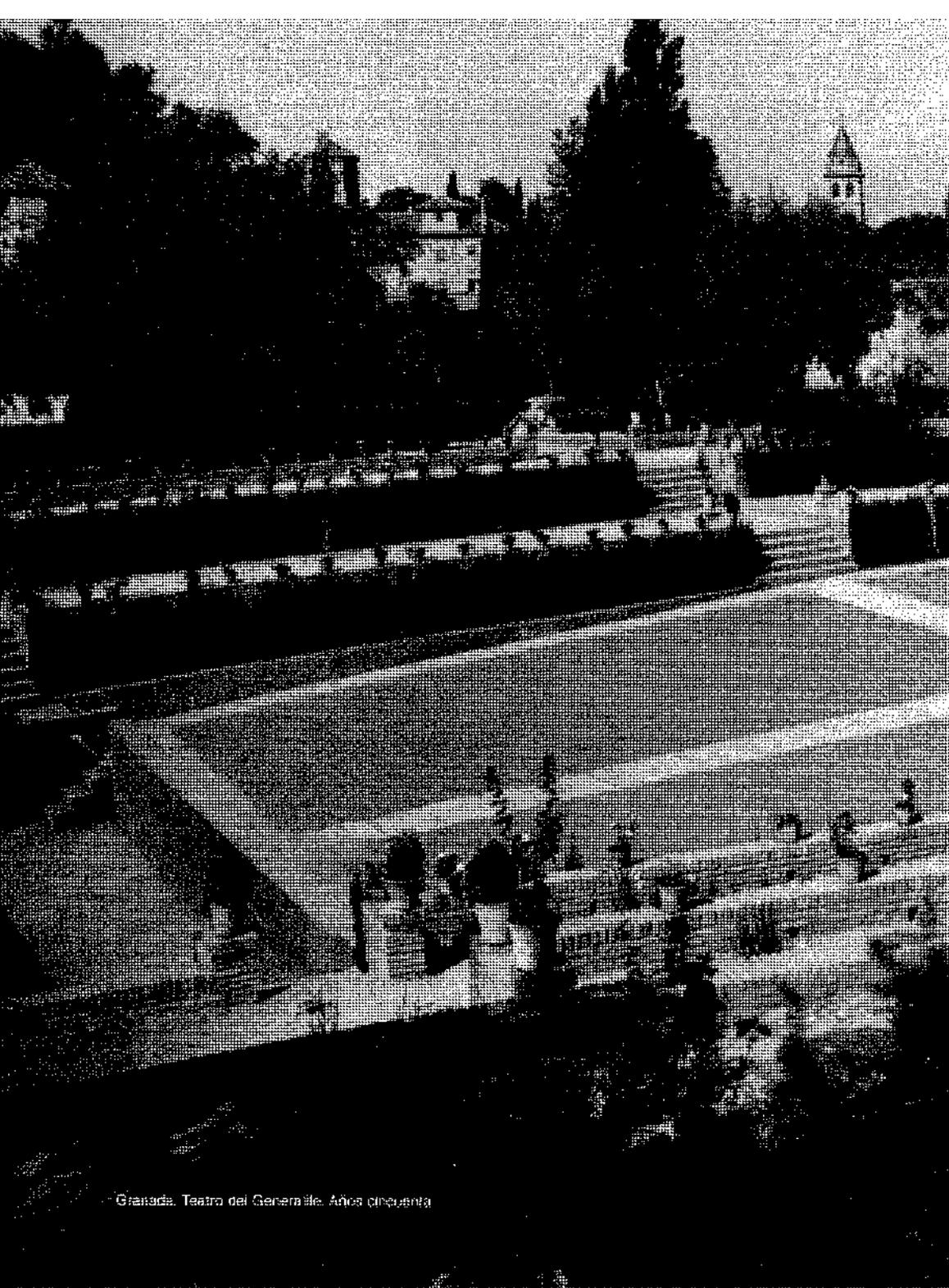
- Nebel, R. 1995, *Santa María de Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*, México.
- Ortiz Vaquero, M. 1987, "Pintura guadalupana, tres ejemplos", *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos: Noviembre 1987-Marzo 1988*, México: 29.
- Paz, O. 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México.
- Rodríguez Tembleque, C. 1989, "El papel desempeñado por escuelas, gremios y academias en la enseñanza artística", *México colonial. Salas de Exposiciones. Alicante, Marzo-Abril 1989. Murcia, Mayo-Junio 1989*: 73-84.
- Ruiz Gómez, R. 1983, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 53: 65-73.
- Salvatierra, J. M. *Vida del Padre Zappa escrita por el Padre Juan María de Salvatierra*. Mss. Archivo General de la Nación (México), Legajo nº. 6, 383 folios.
- Sánchez Rubio, R. y Testón Núñez, I. 1999, *El hilo que une. Las relaciones epistolares entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII*, Cáceres.
- San José, F. F. 1743, *Historia universal de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid.
- Serrera, J. M. 1988, "Zurbarán y América", AA.VV. *Zurbarán. Catálogo de la exposición*, Madrid: 63-83.
- Teresa de Mier, S. 1946 (1822), *Memorias*, México.
- Vargas Lugo, E. 2004, "Imágenes de la Inmaculada Concepción en Nueva España", *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. XIII: 67.
- Vargas Lugo, E. 2005, "El indio que tenía <el don...>", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86: 203-215.
- Victoria Vivencio, J. G. 1989, "Un singular ejemplo de piedad mariana. Notas en torno a una pintura de la Virgen de Guadalupe", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 60: 67-77.
- Zorrozuá Santisteban, J. 1996, "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", *Revista Letras de Deusto*, 73, 26: 139-152.



Fig. 1. Virgen de Guadalupe. Convento de la Encarnación de Granada. Antonio de Torres. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

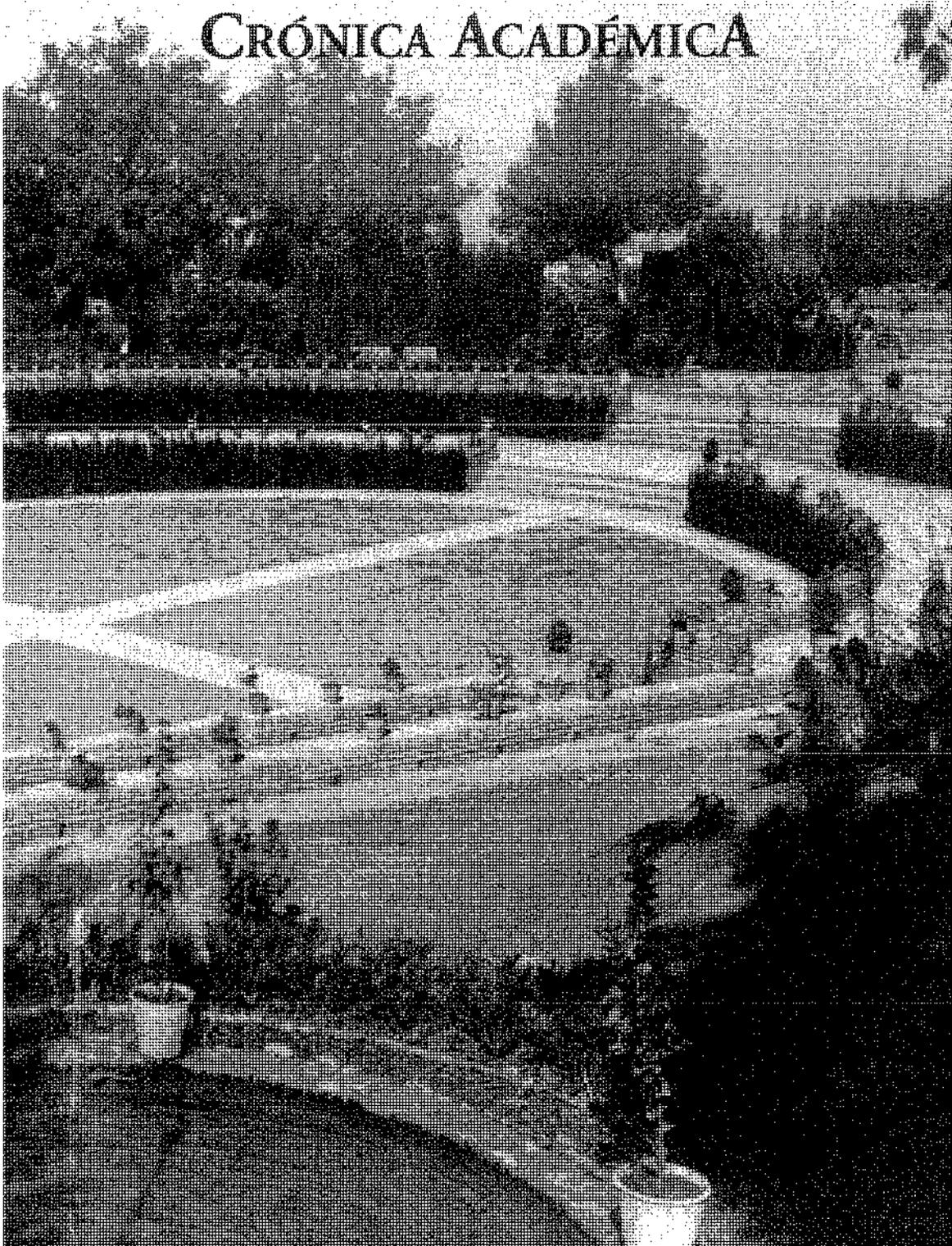


Fig. 2. Virgen de Guadalupe. Sacristía de la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago de Granada. Anónimo. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



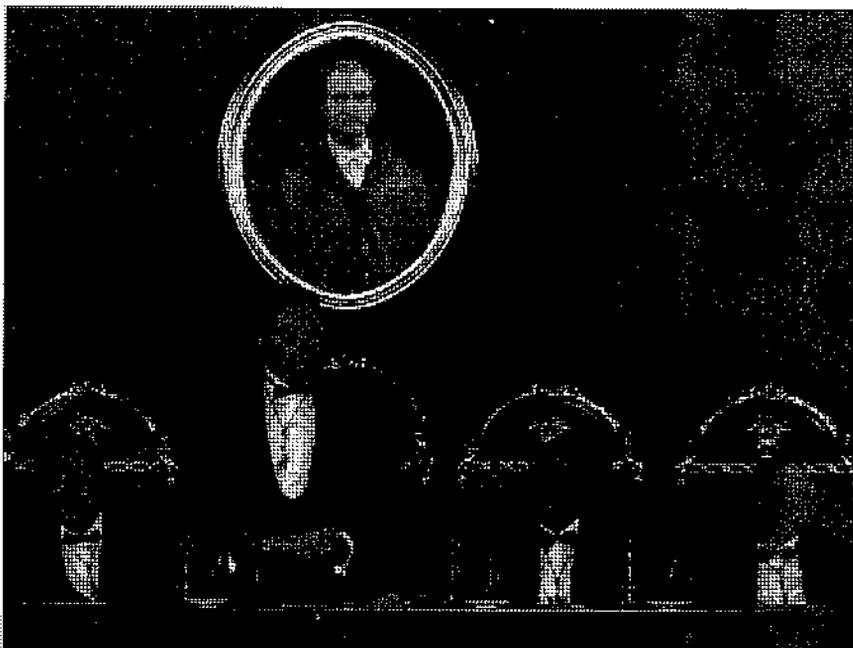
Granada. Teatro del Generalife. Años cincuenta

CRÓNICA ACADÉMICA





Don Miguel Giménez Yanguas durante la lectura de la Memoria del Curso Académico 2005 - 2006.



Intervención de Don Salustiano del Campo, Presidente del Instituto de España.

Memoria del Curso Académico 2005 – 2006

Leída en el Acto celebrado el 5 de octubre de 2006,
con motivo de la Inauguración del Curso 2006 – 2007,
por el Ilustrísimo Señor Don

Miguel Giménez Yanguas

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

LAS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se iniciaron el 4 de octubre, con la sesión solemne de la inauguración del Curso académico 2005 – 2006 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. Emilio de Santiago Simón, cuya disertación tituló *Releyendo a Ibn Zamrak, una voz de la Alhambra*. 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 6 de octubre, la Academia celebró Junta General Ordinaria en la que se aprobó el informe relativo a *Las Obras que se efectúan en el Palacio de Carlos V, en la Alhambra*, el comunicado sobre *Los restos arqueológicos aparecidos en la Avenida de la Constitución* y el informe sobre *La muralla Ziri*. Dichos informes comunicados fueron enviados a las autoridades competentes y a los medios de comunicación.

En la junta General Ordinaria celebrada el 3 de noviembre la Academia aprobó el comunicado sobre *El posible uso del Edificio del Banco de España en Granada*, que fue enviado a los medios de comunicación para su difusión. 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 *Ofrenda Musical* a cargo de la soprano D^a Mariola Cantarero, acompañada al órgano por D^a Concepción Fernández Vivas. Del 24 al 26 de noviembre se celebró el II Seminario de Arqueología dedicado a la *Integración del Patrimonio Arqueológico en la ciudad actual: Andalucía*, con actividades en Granada y Málaga, y que fue moderado por la Académica D^a Margarita Orfila Pons, contando con la colaboración de la Diputación Provincial de Granada y la Delegación Provincial de Cultura.

En Junta General Ordinaria celebrada el 1 de diciembre por esta Real Corporación se aprobó por unanimidad un nuevo informe sobre las *Intervenciones en el Palacio de Carlos V de la Alhambra*, que fue enviado a las Autoridades Nacionales y Autonómicas, así como a los Organismos Internacionales de Protección del Patrimonio y a los Medios de Comunicación.

En Junta General Ordinaria celebrada el día 12 de enero se aprobó el informe sobre *El proyecto de Museo que Granada necesita* solicitado por el Consejo Social del Ayuntamiento de Granada, y coordinado por el Académico D. Joaquín Casado de Amezúa. También se aprobaron el informe sobre *Las obras de remodelación de los paseos del Salón y la Bomba* y sobre *La nueva edificación en el Carmen de los Mínimos*, que fueron remitidos a los medios de Comunicación y a las Autoridades competentes. También se aprobó en esta Junta el informe solicitado por la Delegación Provincial de Cultura para declarar Bien de Interés Cultural con categoría de monumento la Casa Palacio de los Penalva en Huéscar (Granada). En Junta General Extraordinaria celebrada en esa misma fecha se propuso para la plaza correspondiente a la Medalla nº 31, asignada a la Sección de Música, a D. Francisco González Pastor. A finales del mes de enero, se celebró en la Academia un encuentro con el Sr. Alcalde de Granada, D. José Torres Hurtado, que comentó a los Sres. Corporativos los proyectos en ejecución así como futuras actuaciones. Se mantuvo un coloquio en el que participaron los Académicos asistentes.

El día 2 de febrero se recibió un comunicado conjunto de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia apoyando el informe que nuestra Academia emitiera en relación con las obras que se llevaban a cabo en el interior del Palacio de Carlos V.

En Junta General Extraordinaria de 2 de febrero, a propuesta de los Sres. Académicos D. José García Román, D. Antonio Almagro Gorbea y D. Miguel Giménez Yanguas, fue concedida la medalla de Honor 2006 a la Capilla Real de Granada.

En Junta General Ordinaria celebrada el día 2 de marzo fueron elegidos Académicos Correspondientes D. Miguel Fuentes del Olmo, escultor, residente en Sevilla; D^a Carmen Garrido Pérez, Directora del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, residente en Madrid; D. Jesús Gavira Alba, escultor, residente en Mairena (Sevilla); D. Sebastián Santos Calero, escultor, residente en Alcalá de Guadaíra (Sevilla); D. Tomás Paredes Romero, Presidente de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte y Director General de la revista *El Punto de las Artes*, residente en Madrid; D. Luis García-Ochoa Ibáñez, pintor, residente en Madrid; D^a María de Corral y López-Dóriga, Especialista en Arte Contemporáneo, residente en Madrid; D. José Luis Yuste Grijalba, Director Gerente de la Fundación Juan March, residente en Madrid; D^a Soledad Sevilla, pintora, residente en Barcelona; D^a M^a Elisa García Barragán, Doctora en Historia del Arte, residente en Méjico; D. Rafael Quero Castro, concertista y Catedrático de piano del Conservatorio de Córdoba, y D. Jordi Casas Bayer, Director del Coro de la Comunidad de Madrid. En la misma Junta General fue aprobado el comunicado sobre la Vega, que fue enviado a las Autoridades y a los medios de comunicación.

El día 21 de marzo se celebró en la sede de la Academia un encuentro con el Sr. Delegado de Cultura, D. José Antonio Pérez Tapias, para tratar asuntos relacionados con el patrimonio y la cultura de la ciudad y provincia. Se mantuvo un coloquio con los Académicos presentes.

En Junta General Ordinaria celebrada el 6 de abril se aprobó el comunicado sobre *Los Graffiti* en la ciudad que fue remitido a las Autoridades y a los medios de comunicación.

El día 26 de abril, se reunió el Jurado para conceder los Premios del V Concurso de Dibujo, integrado por D. José García Román, Director de la Real Academia, y los Académicos D. Cayetano Aníbal González; D. Juan Antonio Corredor Martínez; D. Juan Vida Arredondo; D. Miguel Viribay Abad y D. Francisco Lagares Prieto, actuando como Secretario sin voto D. Miguel Giménez Yanguas, Académico Secretario General, que acordó, una vez llevada a cabo la selección entre las 45 obras presentadas, conceder por mayoría el Primer Premio a D. Francisco Carrillo Rodríguez, por la obra titulada *Torso*; por mayoría, el Segundo Premio a D. Javier Arteta Arrue, por la obra titulada *El lado oscuro de Ignacio*, y por mayoría, el Tercer Premio a D^a Asunción Jódar Miñarro, por la obra titulada *Beatriz*. El Jurado seleccionó, además de los premios, 22 obras para la exposición pública.

El día 15 de mayo se celebró en el Paraninfo de la Facultad de Derecho sesión pública y solemne para la entrega de la Medalla de Honor 2006 a la Capilla Real de Granada.

En Junta General Ordinaria celebrada el día 1 de junio, se aprobó el documento *La Música en Granada* coordinado por el Sr. Director. También en dicha Junta se aprobó el informe sobre *La restauración de la muralla Ziri del Albaicín*. Este mismo día se celebró Junta General Extraordinaria con objeto de conceder las Medallas a las Bellas Artes y al Mérito. Tras la votación reglamentaria fueron otorgadas las siguientes:

A D. Francisco Higuero Rosado, Medalla a las Bellas Artes, modalidad Música (“Manuel de Falla”), presentado por los Sres. Académicos Numerarios D. Juan Alfonso García García; D. José García Román y D. José Palomares Moral.

A D. Alejandro García del Saz, Medalla a las Bellas Artes, modalidad Pintura (“José M^a Rodríguez-Acosta”), presentado por los Sres. Académicos Numerarios D. Cayetano Aníbal González; D. Antonio Martínez Ferrol y D. Francisco Lagares Prieto.

A la Obra Social Fundación “la Caixa”, Medalla al Mérito, presentada por los Sres. Académicos Numerarios D. José García Román; D. Miguel Giménez Yanguas y D. Joaquín Casado de Amezcua Vázquez.

A D^a M^a Remedios Murillo Cubillas, Medalla al Mérito, presentada por los Sres. Académicos Numerarios D. Ignacio Henares Cuéllar; D. Miguel Giménez Yanguas y D. Joaquín Casado de Amezcua Vázquez.

El día 2 del mismo mes se inauguró en la Galería de Jesús Puerto la exposición de las obras premiadas y seleccionadas en el V Concurso de Dibujo.

El día 9 el Sr. Director presentó en el Foro del Consejo Social del Ayuntamiento de Granada el documento *La Música en Granada*. El día 10, dentro del citado Foro, el Académico D. Joaquín Casado presentó el documento *El Museo de Arte de Granada*.

El día 15 se presentó en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Granada la V Academia Internacional de Órgano, patrocinada por el Ayuntamiento de Granada, la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura y la empresa PULÉVA. Tras la presentación se celebró en el citado Salón de Plenos un recital de órgano a cargo del Académico D. Antonio Linares Espigares. Asistieron representantes institucionales, de la Academia y personas del mundo de la cultura.

Del 9 al 17 de septiembre se celebró la V Academia Internacional de Órgano, cuyas Clases Magistrales estuvieron a cargo del eminente profesor D. Hans Fagius en el órgano de la Iglesia de El Salvador.

El Ciclo de conciertos comenzó el día 9, en la Capilla Real, con el Cuarteto de Cuerda “Dialogue” y Andrés Cea Galán, órgano, continuando el día 11 en la Iglesia de San Pedro con el organista Miguel Bernal Ripoll; el día 12, en la Iglesia de San José de Calasanz, con Hilmar Gertschen; el día 13, en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Zubia con Montserrat Torrent; el día 14, en la Iglesia de El Salvador con los finalistas del III Concurso de Interpretación; el día 15, en el Convento de Santa Catalina de Zafra con Françoise Masset, soprano; Monique Zanetti, soprano; Edwige Vaneckère, archilaúd y Georges Guillard, órgano; el día 16, en la Capilla Real con Nora Cismondi, oboe y Mónica Melcova, órgano, clausurándose el día 17 en la Iglesia de El Salvador con Hans Fagius, profesor de la clases magistrales.

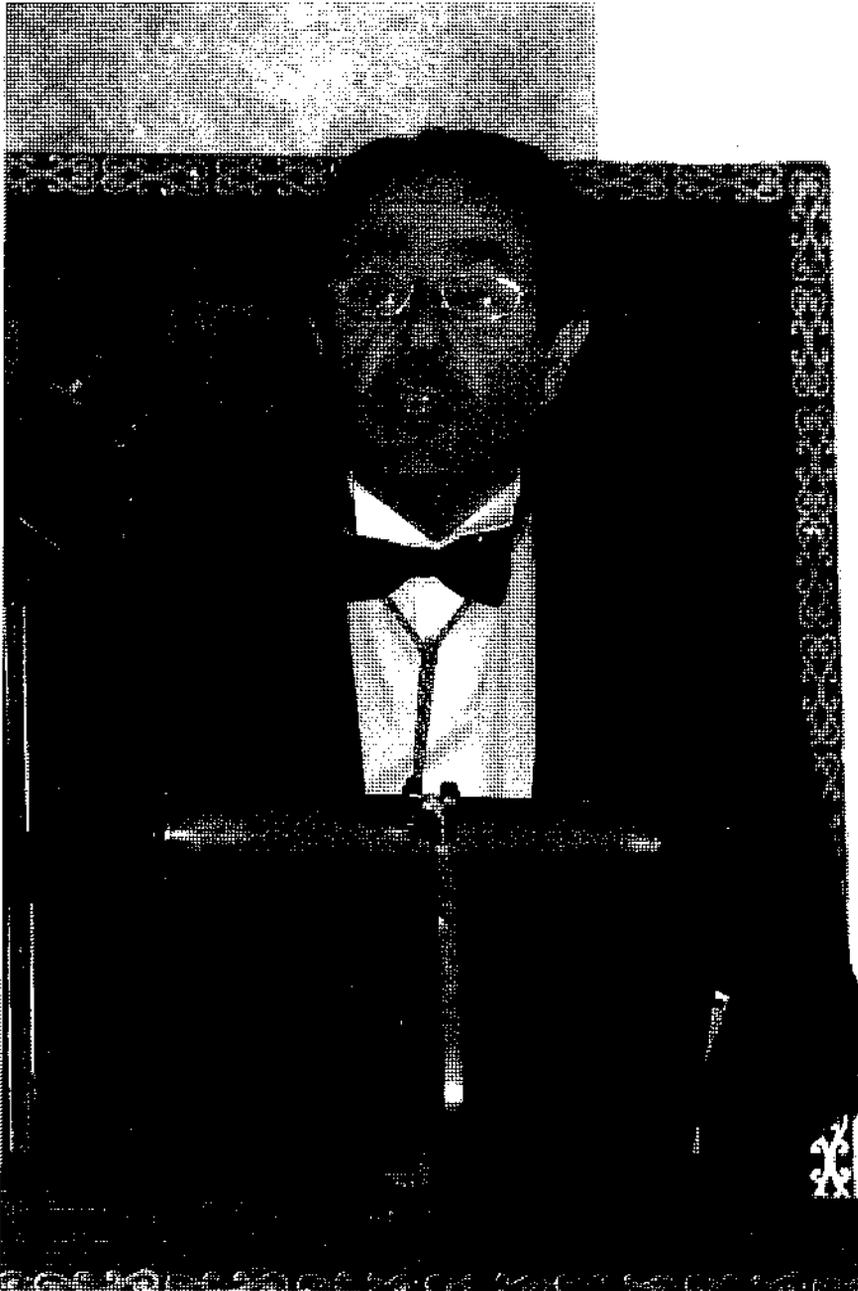
El día 14, tras la audición de los finalistas del III Concurso de Interpretación de Órgano en la Iglesia de El Salvador, cuyo jurado estuvo presidido por D. José García Román, Director de esta Real Academia, e integrado por los profesores D. Hilmar Gertschen, D. Georges Guillard, D. Miguel Bernal Ripoll y D. Juan María Pedrero, se acordó por unanimidad conceder el Primer Premio a D^a Saki Auki, y dejar desierto el Segundo Premio. Dicho Premio fue entregado en la Capilla Real, el día 16, por el Sr. Director de la Academia en la pausa del concierto, tras la lectura del Acta del Fallo del Jurado. 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 los foros de discusión abiertos en esta ciudad y defensores del fomento y desarrollo de las Artes, que constituye la misión primordial de esta Real Academia, y sin cuya actitud altruista y generosa, dispuestos siempre a dedicar el tiempo que fuere menester

para prestar un mejor servicio a la sociedad en cumplimiento de los fines estatutarios, no sería posible llevar a cabo la actividad que desarrollamos, apoyados por instituciones y por tantos que con su aliento hacen más fácil nuestra ilusionante tarea.



El Director junto a los galardonados con las Medallas a las Bellas Artes, al Mérito y los premiados de los concursos de la Academia en la Inauguración del Curso Académico 2006-2007, celebrado en día 5 de octubre de 2006.



Don Miguel Viribay durante la lectura de la lección inaugural del curso académico 2006 - 2007.

Ética y estética, acotaciones en torno a la modernidad

Discurso pronunciado en el Acto celebrado el 5 de octubre de 2006,
con motivo de la Inauguración del Curso 2006 – 2007,
por el Ilustrísimo Señor Don

Miguel Viribay Abad

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

*Si vino la primavera,
volad a las flores;
no chupéis cera¹.*

Señor Presidente del Instituto de España,
Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y señores:

EL pasado día 2 de febrero, esta Real Academia tuvo a bien confiarme el discurso con el que hoy da comienzo su curso académico. Gracias por ello. Y, claro es, gracias también a cuantas personas hoy nos honran con su presencia.

Verán: tuve la idea de hablarles de un artista jaenés muy significativo durante la primera mitad del siglo XX: Cristóbal Ruiz. La abandoné enseguida: ¿cómo tratar aquí de una personalidad que mereciendo las más altas consideraciones de la crítica especializada de su tiempo, permanece hoy en el olvido incluso para los giennenses...?².

1. Antonio Machado.
2. Fue Pedro Salinas, en su conferencia "País y paisaje" pronunciada en 1948, en el Ateneo puertorriqueño sobre sus compañeros de exilio quien, tras contraponerlo a Sorolla y Zuloaga, afirma: "Nadie da como Cristóbal Ruiz con una versión del paisaje español tan ajustada a la actitud espiritual de los grandes escritores del 98". Salinas 1957.

Las causas son varias y, a mi ver, dos son determinantes: la excesiva apología que se viene haciendo de la vanguardia y el desmesurado comercio que las sostiene. Sobre ambos aspectos deseo vertebrar estas *Acotaciones en torno a la modernidad* que, a modo de reflexión, leo a continuación.

Sí: la andadura de nuestras Academias es larga, su territorio extenso, y su pensamiento cambiante y bien dispuesto para adaptarse a la sensibilidad actual³. Desde esta atalaya de vertebrado saber deseo reflexionar en torno al llamado *arte actual*, considerando aspectos que tienen que ver con cierta *vanguardia* protegida por el paradigmático paraguas de la *modernidad* y lo llamado *contemporáneo*. Tres términos utilizados a manera de marca y, en buena medida, sostenidos por snobs o devotos de esa fe del carbonero que, en estimaciones de Félix de Azúa, guarda cierta relación con la que Flaubert sentía por la prosa y la estética nihilistas⁴. tan separada del sentido moralizante que, en 1799, le atribuyó Jacobi, como próxima a la intención que Nietzsche y Heidegger infundieron a esta línea de pensamiento, integrándola en el debate histórico-cultural de hoy⁵.

-
3. “Es curioso, la Real Academia se fundó para difundir las leyes del clasicismo y favorecer las doctrinas de Viñola y de Mengs, el pintor filósofo; de paso para combatir y erradicar el castizo barroquismo que se resistía a perecer en nuestra península. Hoy, en cambio, es la Academia la que tiene que defender aquellas obras churriguerescas, aquellos retablos e imágenes, que un tiempo condenó a la hoguera para que el fuego purificara tanta heterodoxia. Vivir para ver, diríamos, pero ante la realidad que nos ha tocado sufrir, ante tanta nueva transgresión y vilipendio, no de los estilos, sino de algo más grave como es la permanencia misma de los testimonios culturales, la Real Academia ha tenido que sentar la base de una nueva estrategia y hacer frente a una nueva y muy acongojante situación.” Chueca 1978: 39-40.
 4. “Como Nietzsche había descubierto, el nihilismo puede conducir a una teologización del arte tan destructiva como el cristianismo. El sacrificio estético, el martirio moderno, ha producido santos como Flaubert, Kafka, Proust o Joyce, negadores del mundo y de la vida social, teócratas de la narración; pero también ha producido a sus hermanos gemelos en el mundo de la acción malvada: Hitler tachaba razas, naciones o alemanes degenerados con el mismo absolutismo estético con el que Flaubert tachaba un adjetivo”. Azúa 2001: 69.
 5. Ver, Ávila 2006 y Pardo 1998.

Es probable que no hayamos reparado de modo suficiente en aspectos que tienen que ver con la estética y la ética del llamado *arte contemporáneo* ni en su dependencia de los snobs⁶. Complejos y muy activos grupos de *sinenovilitate* que buscan la diferencia para estar, que no para ser y, como muy atinadamente observó Julián Marías, se ajustan a ese perfil de “hombres que con demasiada frecuencia sacrifican el ser al ser distintos”.

En este clima de percepción, todo ismo se presenta como obligatorio; descartarlo, guste o no, es ir de retro. En literatura, aunque de modo más atemperado y consciente, ocurre algo de lo mismo; probablemente todo ello instalado en la inercia de una corriente que Adorno, muy precavido por cierto, ya se ocupó de precisar en su *Teoría estética* así: “Los *ismos* –dice Adorno– tienden a ser escuelas que sustituyen la autoridad tradicional e institucional por la real. Es mejor solidarizarse con ellos que negarlos, aunque sólo sea por la antítesis entre lo moderno y el modernismo”⁷.

Esta tendencia de sumarse a lo que corre, ha hecho fortuna. La misma observación adornina es abundantemente laxa y, salvada la posible efectividad que pueda tener dentro de “la máxima de que la hipérbole resulta ser el único medio persistente para expresar la verdad” manifestada por el Adorno del exilio norteamericano, deja encendida una vela a Dios sin intentar apagar la del diablo; legitimando, claro que es, cantos de sirena cuyo atractivo cuenta con precedentes tan remotos, repetidos y desalentadores como el de Ulises. Sí: lo contó Homero en

6. Escribe el profesor y académico francés: “El peligro propio de nuestra época, procede del hecho de que el esnobismo se refiere a guías intelectuales que, a menudo, desamparadas por la marcha de los acontecimientos conducen a una especie de esnobismo en segundo grado, pues ya no son libres en sus opiniones, puesto que piensan sobre todo en la apariencia que éstas deben revestir para responder a la expectación del público. El término snob, no lo olvidemos, nació en Oxford, como abreviatura de la expresión latina *sinenovilitate*. Implica que se le den las apariencias de calidades que no posee por sí mismo, a fin de sacar beneficio de ello cerca de una opinión embaucada”. Huyghe 1971: 25.

7. Adorno 1983: 42.

una obra que Platón, en su deseo infinito de arrojar a poetas y pintores de su particular República, miró de soslayo y, desde luego, desconfió de ella, precisamente por narrativa y, al tiempo, por lo enjundiosa que pudo resultar a su aristocratizada y engolada mente⁸.

Ese estar a la que va saltando, que diría nuestro último Nobel, va ejerciendo de anestesia cultural y nos acerca —puede hacerlo— al estado de tedio de que habla Cioran; acaso revestido de falsa modernidad o de mera contingencia⁹. Dos aspectos de naturaleza bien distinta a la esencia del arte; cuya modernidad, es sólo esa mitad de que habló Baudelaire; en opinión de Cioran: “el poeta más profundo del tedio”, quien, salvada la digresión que me he permitido hacer, escribió esto: “La modernidad —dice Baudelaire— es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”¹⁰. Acaso, téngase también en cuenta, raíz de otra voz, en este caso tan autorizada y neta como la de Walter Benjamín cuando escribe: “Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender”.

Resbaladizos conceptos

En contrapunto a esta línea de pensamiento, gran parte de lo escrito durante el pasado siglo, tiende a deslegitimar cualquier atisbo de

-
8. A este respecto escribe Arold Bloom: “Ford nos indica que Platón malinterpreta creativamente a Jenófanes, que era un autor sapiencial, y no un filósofo, y sin duda también un poeta. En el siglo VI a.de C., la poesía y la sabiduría apenas se distinguían como categorías, y Jenófanes, que erró por los caminos hasta avanzada edad, atacando a Homero y elogiándose a sí mismo, se ganaba la vida como rapsoda. Parece casi cómico que el aristócrata Platón se sirviera de Jenófanes como dardo para arrojar contra Homero (...) En el espantoso momento que vive nuestra educación, la *Iliada* y la *Odisea* no se enseñan universalmente como en mi juventud, pero siguen siendo más ampliamente estudiadas que el *Banquete* y *La República*. Homero, como dijo el doctor Johnson, era (dejando aparte a Shakespeare) el primero entre todos los poetas.” Bloom 2005: 42.
 9. “En el tedio el tiempo se separa de la existencia y se nos vuelve *exterior*. Ahora bien, lo que llamamos vida y acto es la inserción en el tiempo. *Somos* tiempo. En el tedio ya no estamos en el tiempo. A eso se debe ese estremecimiento extraordinario, el sentimiento de malestar profundo, y debo ser objetivo: se puede acabar gustando de ese estado. Esa como complacencia en el tedio yo la he conocido en mi vida”. Cioran 1998: 55-56.
 10. García 2001: 169.

análisis estético enlazable con la trayectoria del arte occidental anterior a la experiencia vanguardista. De aquí, la visión distorsionada y los resbaladizos conceptos que prevalecen en los estudios del ya más que centenario período estético, sostenido dentro de un perfil de imprecisiones, eclecticismos y revivalismos abierto en todas direcciones, cuyo campo de acción viene dejando un estado de ruína o semi ruína que abarca a la propia Historia del Arte, cuya legitimidad exige una revisión profunda que la salve de la erosión que ha supuesto el virus de imprecisiones que la está convirtiendo en una manifestación aneja a la evolución histórica de la producción artística y, por consiguiente, en ese final de su existencia ya anunciado por Belting y Fischer¹¹.

Dentro de este marco, determinado por la crisis de la vanguardia, están cobrando actualidad voces muy bien calibradas, medido alcance y dirección plural entre las que se abre paso la respuesta de un formalismo reflexivo y, ciertamente, renovado que desconfía del mito del artista creado en el romanticismo, cuyos valores auráticos son, sencillamente, meros argumento de venta avalado por el concepto de marca que acuna gran parte del llamado *arte contemporáneo*, cuyo fin último es poner en valor cualquier producto, incluida la crítica que, dicho sea de paso, tras un filtrado *márketing*, el sistema convierte en producto fetiche de alta cotización en el mercado artístico. Ciertamente: según el simulacro infinito que vertebra y sostiene la consigna de la *modernidad*, “rebelarse vende”. Lo importante es el impacto, en el mercado, en los medios, y en el público; impacto en el que ni siquiera es necesaria la obra, sólo se precisa la provocación del artista y, claro es, su supuesta originalidad transgresora que, de algún modo, queda sujeta a los enhebradores de ocurrencias.

En este territorio de mixturas y postizos, comienza a otearse un nuevo horizonte que percibe la interpretación del vanguardismo del

11. En este sentido es de interés Ocampo y Peran 2002. Especialmente el capítulo “Últimos modelos”, págs. 239-251.

último siglo como un nuevo academicismo que convierte su antidogmatismo en un nuevo dogma nihilista en el que todo vale y, por consiguiente, crece un pensamiento que reclama con urgencia conceptos de perfección y excelencia capaces de activar el pulso de la intersubjetividad, rescatando la cultura de esa cierta aristofobia que padece.

Sea ésta u otra hipótesis la dominante a seguir, es lo cierto que están cobrando redoblada legitimidad observaciones como la del historiador Jean Clair manifestada sin disimulo alguno. Tal acaece con la siguiente: “Es necesario asumir y tener la valentía y fundar una nueva historia del arte, en la cual puedan integrarse y ocupar todo su puesto los nombres que estamos evocando”¹².

En tal sentido, también viene a auxiliarnos una reflexión del profesor y académico Francisco Calvo Serraller. Ésta: “Apenas ha concluido el siglo XX, y prácticamente no hay nada de lo que se ha escrito sobre el arte de esta centuria que se mantenga en pie”¹³. A mi ver, la afirmación es comprometida por demás en dos vertientes doblemente significativas aquí: de un lado, deja intuir el apretado haz de *ditirambos* que arropa la apología –no el estudio– del arte dominante en el período aludido y, de otro, enlaza con el pensamiento de uno de nuestros académicos de más y mejor cimentado renombre: don Manuel de Falla, quien, en 1933, al escribir del enorme carnaval que había supuesto el siglo XIX, remata el párrafo aludiendo al gran manicomio que estaba resultando el siglo XX¹⁴.

12. Quiñonero 2005: 200. Pertenece a una entrevista con este historiador del arte, en su despacho de director del Museo Picasso de París, sobre Balthus y la muerte del arte, celebrada el 30 de noviembre de 1999 que, parcialmente, publicó días después ABC.

13. Calvo Serraller 2001: 1.

14. “Siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño –orgullosamente pueril– de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfrido, y Tristán, y Walthar, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner, era como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme carnaval que fue el siglo XIX, y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del gran manicomio que está resultando el siglo en que vivimos.” Falla 1933.

Por lo demás, como ustedes recordarán, en estas fechas Ortega y Gasset ya había escrito *La deshumanización del arte* (1925) y andaba dando cuenta de *La rebelión de las masas*; cuyos trabajos se publicaron como libro en 1930: casi un siglo después que Hegel, un tanto conmovido y bastante admirado, exclamase aquello de: “¡Las masas avanzan!”¹⁵. Pues bien, han transcurrido casi doscientos años desde entonces y éstas han evolucionado hasta convertirse en un público muy amplio que sostiene modos de producción cultural propios y muy atractivo para la lógica del capitalismo de consumo. Observada “En un sentido profesional, esta masa cultural consistiría principalmente en aquellas personas que están en las industrias del conocimiento y las comunicaciones, quienes, junto con sus familias, ascenderían a varios millones de personas”¹⁶.

Sí: de algún modo, este enorme grupo social, creado tan de aluvión, tan de pronto, está facilitando que el arte de la última centuria tienda a la frivolidad, al desarraigo, y a la cosificación desespiritualizada que impulsa el rechazo a las minorías egregias, gobernado por el capricho de quienes, como los búfalos, desean enturbiar las aguas para que parezcan más profundas en beneficio de un arte nimbado por el mesianismo mal comprendido que arropa y resguarda las vanguardias del siglo XX, conducida por toda una elástica pedagogía de intereses en torno a la *modernidad* —nada moderna— que padecemos¹⁷.

15. Es oportuno recordar la extensión fenomenológica que en España supuso Ortega y Gasset, de ella la precisión siguiente: “En efecto, nada nuevo acontece que no haya sido previsto cien años hace; ¡Las masas avanzan! decía apocalíptico Hegel, ‘Sin un nuevo poder, espiritual, nuestra época, que es una época revolucionaria, producirá una catástrofe’, anunciaba Augusto Comte. ‘Veo subir la pleamar del nihilismo’, gritaba desde un risco de Engadina el mostacho de Nietzsche”. Ortega 1983: 71.

16. Bell 1977: 32.

17. Es elocuente la voz de este personaje: “Trabajando en la editorial Barras y Estrellas no sólo descubrí la insignificancia del artista, la irrelevancia de su vida, de su inteligencia, de su carácter, de su moral, de su EXISTENCIA, respecto de la obra de arte que se injeraba en él venida de fuera; descubrí también la irrelevancia, la insignificancia de la obra de arte ELLA MISMA. El artista es una creación de otros, pero el arte también. Las mismas personas que soñaban con ‘artistas’ y los invitaban para satisfacer una necesidad, una carencia, una insatisfacción por la vía más fácil, se encargaban también de crear ‘obras de arte’ capaces de justificar la existencia de ‘artistas’”. Azúa 1986: 107.

Orígenes

Los orígenes de este proceso podemos buscarlos en ese punto cero del que arranca el llamado *nuevo arte*, muy sintetizado –es obligado decirlo– en los tres ejemplos siguientes: Para Foucault: “Manet reinventa –¿o acaso inventa?– el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad”¹⁸. Para Alvaro Delgado-Gal el punto cero está en Cézanne...¹⁹. Por mi parte, aún sabiendo que es un año tardío para hablar de Vanguardia, lo hallo en el *Cuadrado negro* de Malevich, pintado en 1914 como un acto rupturista y claramente transgresor en la línea que fija el cuadro como soporte²⁰. En cualquier caso, tres años anterior a la recurrente y socorrida *Fuente* duchampiana.

Sin embargo, barrunto –creo poder hacerlo– que todo ello pertenece a un proceso de pensamiento más complejo, cuyo principio está en la siguiente reflexión atribuida a Flaubert. Dice así: “Basta mirar intensamente una cosa, para que se vuelva interesante...” Tendencia que, a mi ver, contribuye muy ampliamente a crear la plataforma sobre la que está asentada la saturación óptica que hoy nos rodea por doquier. Sí: “A través de la tv, internet, qué sé yo... vivimos inundados por una suerte de diarrea visual permanente que, al final de la jornada, no nos ha aportado literalmente nada, sino es un doloroso cansancio ocular. La pintura siempre fue lo contrario: la decisión de detenerse para reposar la mirada..., la mirada se reposa en la pintura”²¹.

18. Foucault 2005: 14.

19. “En las manzanas amarillas y rojas en sus naturalezas muertas. Preludian, en fin, la emancipación de lo pictórico, el ingreso de la plástica en ese paraíso de abstracciones que ahora conocemos como arte moderno”. Delgado-Gal 2005: 51.

20. “Pintado poco antes de la Revolución y expuesto en 1915, el artista lo concibió como un acto de vanguardia extrema que anunciaba el fin de la tradición en la pintura y el comienzo de un nivel de percepción y representación trascendentales que él llamó ‘suprematista’. Así afirmaba “Me he transformado en el cero de la forma y he rastreado en mí mismo, al margen de la charca llena de basura del arte académico”. Clark 2000: 74-75.

21. Quiñonero 2005: 201.

De cualquier modo, observado con cierta atención y con el distanciamiento que permiten los años del siglo concluido hace poco más de un lustro, además de ser un período que ha dejado enormes simas sociales y horripilantes guerras, ha sido una centuria adecuada para afianzar la impostura y crear ciertas expectativas que no encuentran el oportuno cauce para transformar y articular la actual sociedad de modo conveniente y, claro es, acorde con un humanismo edificante capaz de superar los límites geográficos que a todos se nos pueden ocurrir...

En fin, de otro lado, también ha sido un tiempo de cambios muy bruscos para y en el arte que el comercio, tozudo y depredador, ha sabido aprovechar con redes muy tupidas de estrategias, y toda suerte de nonatos *especialistas* mercenarios; bien dispuestos para camuflar sus fines a través de un distorsionado y paradigmático espejo colectivo concebido para legitimar y dar ilusión de brío a un *humanismo* enanizado, cuya endeblez haría temblar al mismísimo Pico della Mirandola.

A mis ojos, la treta de estos *exégetas*, sólo tiende a satisfacer la excesiva codicia de un capital que, de algún modo, intuían clásicos de mucho renombre cuando Delos y Rodas ya habían alcanzado un sofisticado entramado financiero y el arte no se había constituido en mera mercancía. Esto es: cuando, “Incluso Aristóteles, tan sensible a la modernidad, se resistía a aceptar la existencia del ‘comercio’ dedicado específicamente a márgenes y ganancias”²². Sin embargo —continúa advirtiendo Sánchez Ferlosio—, hemos de admitir que en su *Estética*, a despecho de su inmenso talento, Aristóteles era ya un buen burgués, que prefería la injusticia al desorden. Siguen, pues, la doctrina aristotélica, los autores que dicen que la ficción revela mejor que la crónica la naturaleza de los hechos”²³.

22. Rubert 1998: 159.

23. Sánchez Ferlosio 2005. En un muy hermoso poema escribe Diego Jesús Jiménez: “¿Cómo no ver a la belleza herida/ donde la esclavitud edificó su reino? ‘Prefiero la injusticia al desorden’ aseveraba Goethe, ignorando que/ el orden/ no puede ser injusto.” Sánchez Ferlosio 1996: 30.

En efecto: desde la muy crecida capacidad de seducción que puede proporcionarnos la ficción, podemos llegar a crear y creer en lechos de estrategia muy lesivos para lo que Valeriano Bozal, muy atinadamente, llama: “el aprendizaje de la vida.” En este sentido procede desempolvar una opinión del Max Aub manifestada en los años cuarenta. Dice así: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino”.

Esta disyuntiva entre el impulso ético y el estético –en el caso que pudiesen separarse ambos aspectos– nos pone en guardia acerca de la propuesta del universalismo vanguardista y nos avisa de su relación con el grupo de personas enajenadas a que se refiere José Saramago en *su Ensayo sobre la ceguera*. A mi ver, la más cabal y hermosa metáfora de cuantas desean dar cuenta del ser humano puesto de espaldas al progreso, quiero decir: parado ante el semáforo de la nada que supone la cultura de esta época. Sí: de pronto un hombre se queda ciego de una ceguera blanca y unitaria que se expande súbitamente²⁴.

Hoy, por decirlo parafraseando a McLuhan, este estado de *cultura* está llegando al parosismo y es uno de los mayores negocios del último medio siglo, ejerciendo como una de las más eficaces corrientes de atrofia que planea sobre cualquier escuela de pensamiento tendente al recto conocimiento de la verdad y, claro es: opuesto a ese hombre parado ante el semáforo rojo que dota de sentido la excelente metáfora de Saramago: “Recuerde que estoy ciego por haber observado a un ciego”, manifiesta un personaje en la obra citada.

24. “Realmente, un oftalmólogo ciego no servirá para mucho, pero tenía que informar a las autoridades sanitarias, avisar de lo que podía estar convirtiéndose en una catástrofe nacional, nada más y nada menos que un tipo de ceguera desconocido hasta ahora, con todo el aspecto de ser muy contagioso y que, por lo visto, se manifestaba sin previa existencia de patología anterior de carácter inflamatorio, infeccioso o degenerativo, como pudo comprobar en el ciego que había ido a ver al consultorio, o como en su mismo caso se confirmaría, una miopía leve, un leve astigmatismo, todo tan ligero que de momento había decidido no usar lentes correctoras”. Saramago 1965: 39-40.

De modo bastante generalizado, en un Occidente desculturizado –sólo es un dato, aunque muy clarificador, por cierto–, el modo de pensar el arte –especialmente pintura, dibujo y escultura– se caracteriza por el dinero, cuya aura domina en un público muy heterogéneo mentalizado en esa profecía *vanguardista*, bien dispuesta para exigir protección estatal con pareja legitimidad a la que se suele emplear para reclamar atención a las áreas de sanidad y educación.

Sin embargo –así debería entenderse– educar no significa mentalizar: se educa para el conocimiento que, en el área de filosofía, cuenta con rigurosos estudios relacionados con el hecho o, mejor, con hechos que conducen a lo verdadero. Siendo más preciso: a la verdad como principio ético que permite encarar la peripecia vital de la persona con garantía de progreso. Al cabo: “La verdad es la esencia de lo verdadero”²⁵ y, en consecuencia, debe evitar la dependencia de dominio a que conduce –de modo muy crecido– la mentalización mediante la cual, parafraseando a don Antonio Machado, puede inventarse la verdad²⁶.

Boom del mercado

De esta suerte, cabe pensar respecto del fervoroso interés manifestado por quienes enfatizan y pedantean en defensa de este *arte contemporáneo*, que suelen poner más empeño en mentalizar que en educar... Esta forma de proceder resulta un tanto sospechosa y desde luego embaucadora, y tiende a instrumentalizar a la persona, convirtiéndola en esa mercancía de fácil manejo que va y viene según se disponga de ella.

Uno de sus exponentes, acaso el más próximo a nosotros y claramente afín al espíritu de las reflexiones que nos ocupan, lo podemos atisbar siguiendo la trayectoria de nuestra Feria de Arte –cómo no–

25. Heidegger 2003: 36.

26. Lo escribe así Antonio Machado: “Se miente más de la cuenta por falta de fantasía: también la verdad se inventa”.

Contemporáneo, más conmovedoramente snob, novedosa y notoria: ARCO²⁷; cuya aduana de silencio, sólo es cruzada por una estética desvalorizada, deshabitada y áptera²⁸, sostenida al socaire del erario público por toda suerte de especuladores –mejor o peor maquillados–, afanados en internacionalizar su mercado que no el de nuestro arte²⁹.

Existen estudios suficientes para demostrar cómo esta supuesta internacionalización de las artes visuales a que nos referimos, especialmente desarrollada durante la segunda parte del pasado siglo, ha creado una sima sin precedentes en la comprensión y el diálogo estético con la sociedad. En efecto: “El boom del mercado del arte ha significado un desastre sin paliativos para la vida pública del arte. Ha distorsionado las bases de la reacción de la gente ante la pintura y la escultura”³⁰. Una de las pruebas más evidentes son los llamados museos de *arte contemporáneo*, tan *políticamente correctos* como clónicos en nombres y contenidos; cuyos fondos “instalaciones y otras manifestaciones espectaculares que, desde hace varios años, adquieren museos de arte contemporáneo e instituciones públicas y privadas, son motivo de preocupación en crecimiento. De ahí que la Comisión Europea, con el Institut Collectie Nederland –ICN– lo sitúe en el contexto de la red Internacional para la Conservación del Arte Contemporáneo”³¹.

27. Hay estimaciones que relacionan el sostenimiento de la feria con el aumento de visitantes de cada nueva edición. Sin embargo, de modo paradójico, alcanzadas las cotas de aumento en sus ventas, se tiende a reducir de modo muy considerable el número de personas que la visitan, reduciendo su actual cifra (180.000, en 2005) a 12.000. En este sentido es elocuente “ARCO 06 cumple años con ITV” en *Descubrir el Arte*, Año VII, nº. 84, Arlanza editores, Madrid, 2006: 66-86.

28. Es de mucho interés a este efecto: Avia 2004: 345-347.

29. Escribe Félix de Azúa: “Según Josep M. Muntaner, los especuladores son aquellos que vigilan las reacciones de mercados ante las noticias y no se ocupan con los valores estables y fundamentales de una economía. Como consecuencia, los activos de los especuladores son más volátiles que los de aquellos operadores que, como los profesores, invierten a largo plazo y a quienes interesan sobre todo las líneas de fondo de una economía. Como es lógico, esta diferencia de funciones no evita que haya mucho profesor chiflado y algún comentarista notable”. Azúa 2001: 45-46.

30. Hughes 1992: 32.

31. Pérez-Guerra 2005: 2.

Ante tanta alharaca manifestada en torno al *arte contemporáneo* y su posible internacionalidad; en estimación de artistas como Juan Vida a la que sumo la mía: “los pintores nos sentimos más fuera de juego que nunca. Acosados por nuestra posible impertinencia y derribados por la dinámica destructiva de las modas implantadas por la jerarquía críptica de los influyentes teóricos de lo último”³²; en cuya memoria, todavía revolotea animosa y decidida, la muy larga y abominable impostura de tantos sátrapas medievales empeñados en derribar una iglesia románica para levantar otra gótica. Así es. Aunque de modo solapado y un tanto subrepticio, la ceremonia de la confusión sigue... “Para muchos lo nuevo, en cuanto nuevo, es un mandato que viene del espacio exterior, aun cuando sea un salto que vuelve a sumergirnos en los modos analfabetos de conocimiento”³³.

Nadie crea que echo en falta mostrencas postrimerías y herrumbrosos escombros procedentes del Antiguo Régimen; de cuya transformación da cuenta el profesor Henares Cuéllar³⁴. Se trata de ver que sus radicales exigencias no renazcan maquilladas en un nuevo rostro de moral demasiado laxa, bajo la cual se esconde su parte más cainita, envuelta en ese delgadísimo y casi demiúrgico hilo que puede desviar

32. Escribe: “Lo cierto es que el pintor se encuentra en la actualidad más fuera de juego que nunca. Acosado por su posible impertinencia y derribado por la dinámica destructiva de las modas implantadas por la jerarquía críptica de los influyentes teóricos de lo último, impelido por la prisa de los bucles verbales de la prosa, convertido en pieza secundaria en el engranaje del negocio del arte, el pintor queda a merced de una marea que le resulta extraña. Sin referentes estables, sin oportunidad para dialogar con otras experiencias pictóricas, y en un continuo retroceso, encuentra pocas salidas”. Vida 2001: 20-21.

33. McLuhan 1985: 87.

34. “La estética del XVIII cambiará de significado y los funcionamientos de la literatura artística, que pierden su carácter de ‘tecnología’ preceptiva, que vendrían desde el fondo de la tradición cultural del clasicismo, para convertirse en una puesta en cuestión de la actividad artística que afecta más que a la cultura como realidad histórica a la condición humana abstracta. El artista, dentro de este discurso, se convierte en una especie de mediador privilegiado del ser humano, produciéndose en cierto modo una recuperación de alguna de las grandes nociones que el renacimiento neoplatónico había manejado (la idea del ‘segundo dios’ y los problemas de la *mathesis* universal como el carácter indescriptible entre estética y conocimiento)”. Henares 1982: 18.

la historia hacia el disparate, empujándola, claro que sí, a su propia fagocitación y, en consecuencia, a la náusea.

Llegado a este punto, también es oportuno interrogarnos acerca de las contradicciones de la persona actual y, en particular, sobre su interpretación de la mitología *moderna*... Parecería como si de pronto, separada de los mitos tradicionales, ciertos grupos negase el tiempo anterior y lograra abolir ese *ilud tempus mítico* del que escribe Mircea Eliade. Un tiempo sí: en cuya memoria colectiva existen ocultas y paradigmáticas fuerzas que superan la capacidad perceptiva de estos nuevos *intelectuales* enfrascados en liderar la faena y lidiar el toro de la *modernidad* con tanta falta de cuajo como desconocimiento de la mitología que permiten o rechazan en su propia y sostenida parodia.

En este sentido, parece de mucha razón, al menos así me lo parece a mí, acercar nuestra mirada al hombre *primitivamente religioso* como un ser dispuesto al mito del retorno como vía de recreación continua: cada Año Nuevo recreaba de nuevo el Mundo. En tanto que, para el *no religioso*, el tiempo está ligado al correlato de su propia existencia, cuya “desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no-religioso de las sociedades modernas”³⁵.

No. No parece preciso recurrir al conocido apogtema d'orsiano sobre tradición y plagio, para percatarse –percatarnos– que el Goethe de la primera visita a Nápoles, afanado en demostrar que: “Cuando las obras de arte son una rareza, la rareza es un valor intrínseco”, es poco rescata-ble. Ciertamente: parecería como si de pronto, en nuestra sociedad todo se hubiese convertido en agasajado y muy aplaudido balbuceo de la novedad... En este nuevo clima de más que descomprometida heterodoxia creado por la lógica de la industria cultural, la verdad de estas palabras casi se ha perdido, confundida en una cultura destrozada por su propia impostura y, claro es, dispuesta y gestionada en favor de un

35. Eliade 1983: 20.

sistema de comercialización brutal que necesita la constante mutabilidad, cuyo paradigma es la moda y, ciertamente, la *modernidad*; paradójicamente desalojada o mutada tan pronto se da por concluido el ciclo fijado por el sistema de especulación que la genera, la sostiene y, por consiguiente, la gobierna. En efecto: “En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: a la crítica le sucede el juicio pericial mecánico, y al respeto, el culto efímero de la celebridad”³⁶.

En juicios que tomo prestados: “Lo que la minería a cielo abierto es para la naturaleza, lo es el mercado del arte para la cultura”³⁷. Así es: “Desde Basilea a Canberra, desde Minneapolis a Venecia, las colecciones del arte moderno tardío pueden incluirse casi todas en el mismo *menú touristique*; si en la Antártida hubiera un museo de arte moderno, los pingüinos contemplarían un Ellsworth Kelly, un remedo de acuarela táncrita de Francesco Clemente, un paisaje de barro y paja de Anselm Kiefer, y un bonito montón de sebo helado de Joseph Beuys”³⁸.

“En esta situación, cuyo epicentro es Nueva York, el papel de los museos, como el del crítico, se ve disminuido. Y como su concepción de un mecenazgo estatal a las artes no ha sido más que palabrería, los Estados Unidos no tienen ninguna institución cultural dominante que no esté vinculada al mercado”³⁹.

En tal sentido es oportuno recordar, cómo en 1929 —año del conocido *crack* de Wall Street—, se fundó por un grupo de coleccionistas privados, el Museum of Modern Art, hoy el más que celeberrimo MoMA: verdadero marco regulador del *arte contemporáneo* internacional, cuyas colecciones no tienen par, y alcanza desde el impresionismo a nuestros días. Pues bien: sus inicios parten de la eficaz gestión emprendida por

36. Adorno 2005: 205.

37. Hughes 1992: 32.

38. Hughes 1992: 14.

39. Hughes 1992: 30.

Alfred H. Barra –su director durante muchos años–, continuada, de 1990 a 2002, por el estadounidense Robert –pintor, crítico de arte, comisario de exposiciones, hoy de indiscutido estrellato internacional–, designado comisario de la citada Bienal veneciana con el fin de insuflar nuevos bríos a la edición que tendrá lugar durante el verano de 2007.

El siguiente pilar de esta próspera y muy seductora industria cultural norteamericana, tiene que ver con la galerista Peggy Guggenheim; otro de los ejes centrales de esta sectaria, pomposa y adinerada sociedad que abandera la *modernidad*, cuya doctrina cuenta con su propio catecismo. Su influencia, a través del Museo al que da nombre el apellido de la acaudalada familia, comenzó al concluir la Segunda Guerra Mundial. Algo más de seis décadas después, se extiende por todo el mundo a través de un sistema de franquicias que cuenta con sedes en Nueva York, Venecia, Berlín, Bilbao y Las Vegas; cuya estrategia tiene la mirada puesta en Abu Dhabin, capital de los Emiratos Árabes Unidos, donde prevé abrir la siguiente sede, cuyo edificio será obra del arquitecto Frank Gehry.

España 1936

En Europa, contagiada de esta ya casi pandemia en progresión que la separa de ser ese núcleo dinámico que Weber llamó nuevo Occidente, el arte ha seguido parecida inercia. Por lo que hace a España, los primeros años del siglo XX, fueron artísticamente muy notables. “Una pléyade de creadores regalaba al país un nuevo siglo de oro”⁴⁰; sin embargo, todo varió después⁴¹. Es probable que la crítica literaria de la primera mitad de la centuria referida se ajuste a la reali-

40. Hughes 1992: 13.

41. A este respecto escribe Germán Gullón “Los tiempos actuales no son los de hace un siglo, cuando un escritor ponía los principios por encima de cualquier otra vicisitud. Hoy los autores, como las personas corrientes, aspiran a vivir y disfrutar de lo mucho que ofrece el mundo, así que el escritor profesional, a no ser que sea un Pérez-Reverte, acepta cuanto le ofrezcan, sin hacerle ascos, incluso si la esposa o el marido, según sea el caso, aporta al hogar dinero suficiente para la manutención familiar”. Gullón 2004: 65.

dad de la época y al valor intrínseco de su literatura. No ha sucedido así con las, hasta hace poco, llamadas artes visuales; probablemente, debido a lo acelerado de su trayectoria y a la hegemonía del mercado internacional que las gobierna; ocupado en evitar cualquier discernimiento que permita conocer los valores que testifican la verdadera naturaleza de la obra de arte, a cuyas espaldas, actúan embravecidos y sectarios, los partidarios del *todo vale* refugiados en que hace un siglo no se comprendía ninguna novedad, en tanto que hoy se comprende todo... Por supuesto que lo comprendemos –diría Gaya Nuño–. Mucho más de lo que suponen estos nonatos artistas y sus venales teorizadores de turno, acaso, más nonatos todavía que los propios artistas. Lo comprendemos demasiado bien, y por ello nos asusta que el arte se haya convertido en algo tan desconsoladamente fácil y al alcance de todos”. Sí: apena que cualquier *ingenuidad*, u otros fermentos más o menos ingeniosos, vengan a ser el habitual y paradigmático aliado de quienes descan borrar todo cuanto pueda impedir que cualquier cosa se convierta en una obra *maestra*⁴².

De otro lado, y tirando del hilo que teje y desteje nuestro más candente y próximo mapa cultural, conviene recordar cómo la influencia de las vanguardias clásicas quedó interrumpida con la guerra de 1936, en tanto que su tardío intento de recuperación sufrió la influencia del arte norteamericano de la segunda mitad del siglo impulsado desde Manhattan bajo la marca, “Escuela de Nueva York”; cuyo lanzamiento internacional tiene que ver con la entonces guerra fría y, a mi ver, guarda ciertas concomitancias con la misión reservada a grupos de la posguerra española como *Dau al set* y *El Paso*. Grupos en fin, sostenidos desde la propia administración que, de algún modo, era beneficiaria

42. Para José Antonio Marina: “Las características del arte moderno son fáciles de reconocer. En primer lugar, su vocación lúdica. La ha reconocido incluso un pintor tan amargo y tremendista como Francis Bacon. Es cierto que el arte ha sido siempre una escapatoria de la pesadumbre de lo real, pero en este siglo el afán de jugar se vuelve obsesión, salvación y derecho. Para disfrutar de un carrusel fantástico, de un vertiginoso repertorio de ocurrencias circenses, sólo tenemos que visitar a los artistas en sus talleres”. Marina 1995: 133.

del halo que había supuesto la incorporación a los Estados Unidos de los plásticos perseguidos de Hitler en sus exposiciones de arte *degenerado*. Sí: gran parte de estos artistas se refugiaron en Norteamérica que, a partir de la exposición de arte moderno, la Armory Show de 1913, contó con un nutrido y sólido grupo de pintores no figurativos con cohesión, respeto y clientela, estableciendo una tradición entre las escasas de aquel país en expansión.

Como escribe Gaya Nuño: “Ésta es la principal razón del considerable apogeo alcanzado por la pintura abstracta europea a partir más o menos de 1945, es decir, del momento en que, concluida la segunda guerra mundial, los contactos entre la triunfadora Norteamérica y la deshecha Europa se hicieron normales y frecuentes, siempre en desigualdad de circunstancias al ser imposible la ecuación financiera”⁴³.

En efecto. Fiel a la sugerencia del imperio: “La visión del arte abstracto como necesidad histórica, y como alternativa, llevó a Ricardo Gullón –entonces profesor en Estados Unidos– a presentar las opciones plásticas de la Escuela de Nueva York como una respuesta al ‘arte comprometido de los años 30 por entender que conducía a un seudo realismo caricaturesco’, una afirmación que podía leerse como aviso para navegantes sobre la dirección más deseable para el arte español, pero que suponía, además, una posición de gran coherencia con lo afirmado por Ruiz Giménez en 1951”⁴⁴.

Hoy, analizada la época con cierta aproximación, aquella aventura tuvo mucho de estrategia meditada y a mi ver de alcance muy medido: se trataba de asomar la cultura española al mundo con un rostro de libertad. Así se desprende de la siguiente precisión manifestada por Antoni Tàpies. Dice así: “En una ocasión presencié la llegada de un grupo de cuadros míos que fueron exportados oficialmente desde

43. Gaya 1964: 151-152.

44. Díaz y Llorente 2004: 57.

Madrid con destino a una Bienal extranjera. Sobre las cajas en que iban embalados había unos carteles que decían: 'Material de propaganda'⁴⁵.

De esta suerte todo quedaba diseñado y bien dispuesto para desviar la atención de los puntos más candentes de la cultura de entonces: el *nuevo* canto a la *vanguardia*, en este caso abstracta, se tornó conmovedor y profético. La treta traía de la mano otra decisión no menos endemoniada: de manera subrepticia se abolía la iconicidad y, por consiguiente, toda suerte de imagen que pudiesen manifestar tensiones existenciales: eros y tánatos, violencia y pasión... Sí: dicho de otro modo: había que evitar el espíritu del arte como aventura o como discurso no verbal que pudiese influir y alterar el pensamiento del tiempo aludido.

Pegado al costado de los nuevos tiempos y desde luego no ajeno a la política norteamericana de sustituir la llamada escuela de Nueva York por un impacto de raíz mejor instalada en la cultura urbana del país, el muy perspicaz y escurridizo Leo Castelli, contando con la inercia de la creciente plétora de nuevos ricos que se avecinaba, seguía empeñado en abrir mercados para lo que hoy, con horrrisona denominación, llamamos *arte emergente*, cuyo lanzamiento fue impulsado desde el reputado marco de la Bienal de Venecia. Sí: con la complicidad de tan paradigmático escaparate, el avisgado comerciante judío logró asestar un golpe verdaderamente maestro para universalizar el *Pop Art*, cuyo marketing, sagazmente fabricado por tan cumplido estratega, decidió presentar el movimiento como un producto subversivo dispuesto a pisotear cualquier discurso plástico convencional. Sin embargo, bien mirado, la realidad es muy otra y tiene que ver con los medios masivos de comunicación y consumo: sin entrar en valores estéticos o no estéticos, por vez primera, dentro de la corriente *moderna*, el discurso de las imágenes artísticas era narrativo, accesible,

45. Tápies 1971: 49.

Kitsch... y, sin complejo de culpa alguna, proponía el consumo más descarado y masivo.

Nacional-Informalismo

En calendas semejantes e instalados en la inercia del *todo vale*, los responsables de conducir la cultura en beneficio del régimen del General Franco, pronto pergeñaron su línea de actuación a partir del citado discurso de Ruiz Giménez con el fin de maquillar el rostro de aquella dictadura⁴⁶. De pronto y casi de golpe, el informalismo obtuvo toda suerte de apoyos oficiales, con efectos inmediatos en grupos como *Dau al Set* y *El Paso*, cuya estética seríaalzada e impulsada mediante juicios que, a modo de *ditirambo*, alcanzan categoría de nada disimulada complicidad, pagada de modos muy distintos. Hoy, observada con la perspectiva de los cinco decenios transcurridos, podemos contrastar cómo su originalidad no fue más allá de un deseo de transformar el informalismo europeo –ya en retirada– en un Nacional-informalismo que, de algún modo, viene a legitimar la siguiente aseveración de Goethe: “Todas las épocas decadentes son subjetivas y, por contra, todas las épocas de progreso son objetivas”.

Aquella sostenida estética del remedo, de la que, tan cautelosamente dio cuenta el profesor Francisco Jarauta⁴⁷, fue alentada por Luis González Robles, personaje sevillano, polivalente muy hábil que protegido por Florentino Pérez Embid, merodeó en Madrid por los aledaños del teatro y otros mentideros sociales de la época, convertido en comisario de exposiciones muy exitosas; quien, según contó Antonio Saura al crítico Santiago Amón, le decía a los pintores:

46. Ruiz Jiménez 1952. El texto fue reproducido casi en su totalidad en gran parte de la prensa nacional de la época.

47. La información de estas estimaciones vertidas en el Curso Magistral “La tensión de la forma, lecturas de Historia del Arte”, impartido en la Universidad de Baeza (2004), por el Profesor Jarauta, la debo al escritor jaenés Juan Manuel Molina Damiani, cuya generosidad ha puesto a mi disposición el material facilitado en el curso y su propio pensamiento.

“Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles”⁴⁸.

Ciertamente: el personaje aludido y cuantos palmeros actuaron en aquella crítica de cuartel no tuvieron empacho alguno en buscar cierto maridaje entre la *modernidad* deshabitada que abanderaban y la excelente y muy recia veta de nuestra literatura mística. Hecho difícil e improbable a mi ver, si tenemos en cuenta la tremenda impostura que supone evitar en la obra de arte cualquier capacidad narrativa mediante la complicidad de la mancha, siguiendo esa coartada del cinismo que, parafraseando a Eugenio Triás, enlaza con cierta vertiente nihilista destinada a sembrar el pesimismo y, de algún modo, a infravalorar la acción y la vida; cuya raíz está precisamente en la instrumentalización que el poder hacía del arte y, claro es, en el travestismo de los artistas que, esto sí: quedaron instalados como nuevos pintores de corte pero, claro es, irreverentes... Sí: de cuyos polvos son una gran parte de nuestros actuales lodos, derivados también, no debe quedar en el olvido, de un maquillaje que la nonata crítica española de la época supo encajar como el guante perfecto que protegía la mano derecha de la política cultural franquista.

Sin embargo, la mascarada del travestismo vanguardista ya había quedado al descubierto y, al margen de la advertencia de Valeriano Bozal en su ya canónico *Arte del siglo XX*, pensamiento de más recio, extenso y muy calado fuste, comenzaban a dibujar de otra manera el mapa de aquel territorio estético. Tal sucede, por acercar un ejemplo, con Octavio Paz. Dice así el pensador citado: “Hoy... el arte moderno está empezando a perder su poder de negación. Desde hace algunos años sus rechazos han sido repeticiones rituales: la rebelión se ha con-

48. Con motivo de una conferencia pronunciada por Santiago Amón en el Museo de Jaén que, al cumplirse el primer centenario del nacimiento del pintor, tuvo el honor de presentar al conferenciante, quien me confirmó esta y otras perlas del inefable jerifalte, encargado de vender la libertad de la pintura española de la época.

vertido en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ya no es creadora. No afirmo que estemos contemplando el fin del arte: estamos contemplando el fin de la *idea de arte moderno*⁴⁹.

En efecto: “En los treinta, las vanguardias artísticas tenían un sentido, pero actualmente, hablar de vanguardia en términos subjetivos no tiene sentido, y si lo tiene, solamente es para los iniciados de costumbre. Hay una manera de pensar y de actuar, típica de las vanguardias, que ya no sirve; la misma palabra, de origen futurista-fascista, evoca atrevimientos románticos”⁵⁰.

No obstante estos y otros significativos reparos, escasamente favorecedores a tantas manifestaciones anteriores y actuales de gestión oficial o paralela, en España ha seguido creciendo la apología del neovanguardismo con consecuencias lesivas para el arte, tendentes a borrar de la memoria colectiva a grandes artistas que, sin entrar en los aplaudidos movimientos de vanguardia, creyeron en ese empeño de modernidad y transición alumbrado en los primeros años del siglo XX. En esta inercia encuentra acomodo el actual discurso de un muy amplio territorio del llamado *arte contemporáneo*, ambiguo y sin rumbo definido, cuyos teóricos del simulacro puede otear el alcance de su propuesta sobre sus víctimas, fomentando la constante de lo emergente como único valor: lo joven vende y, para la estrategia de su imposición, hay que borrar nombres...

Este es el caso de Cristóbal Ruiz, el fino pintor jaenés del que decliné hablarles. Como sostiene Camilo José Cela hablando de Pío Baroja dice: “Es cierto que la candelita del honor no siempre alumbraba la cabeza de quienes lo merecen...”. Algo de esto debe perseguir a éste y otros artistas españoles separados de la línea snobista y dominante de la limi-

49. Citado por Bell 1977: 32.

50. Munari 1975: 13.

tada *modernidad* que se nos viene ofreciendo; cuya sin razón de su ensombrecimiento tiene que ver con el comercio y los grupos más conservadores y frívolos y cursis de la sociedad, cuya beatería *vanguardista* informa el arte más actual. De su peligro, ya en 1936, daba buena y puntual cuenta la perspicacia de Juan de Mairena a sus alumnos de la siguiente manera: “Sed originales; yo os lo aconsejo; casi me atrevería a ordenároslo. Para ello –claro es– tenéis que renunciar al aplauso de los *snoobs* y de los fanáticos de la modernidad”⁵¹.

Ciertamente: el alcance de estos reparos, manifestados por quien sería tan ejemplarmente efigiado por Cristóbal Ruiz en tela con destino al Ateneo de Madrid, ha llegado a límites insospechados: una vez más y acaso con más soberbia y desmesura que nunca, toda una pléthora de estirados *neointelectuales* se contempla el ombligo ensimismados y ensimismándose en su condición de cultos oficiales; cuya cursilería no pasa desapercibida a miradas más penetrantes y de mayor razón y calado⁵². Sí: hasta donde mi conocimiento alcanza “Nadie es capaz de expresar el daño que han causado los *esnoobs*, los aficionados, y la gente mundana: es en este punto cuando corresponde reflexionar en torno a esta idea de Bachelard: “Cuando de lo que se trata es de decir tonterías, resulta demasiado fácil hacer un libro gordo”⁵³.

Ennoblecere la pintura

En este sentido, cabe citar a un comprometido vanguardista de trayectoria muy notable, primo hermano de Tàpies y miembro del mítico grupo “*Dau al Set*”. Me refiero a Modesto Cuixart, quien en mani-

51. Machado 1977, Capítulo XI, pág. 50.

52. A tal efecto escribe Rubert de Ventós: “Cursi es experimentar la fórmula como forma, el tópico como expresión personal: es encontrar la burocracia “kafkiana” o “surrealista” la política, es caer en el lugar común de querer hacer turismo evitando los lugares comunes del turismo (...) buscar bajo el cuadro el nombre del pintor para, una vez reconocido, admirarse y apreciarlo realmente; y la cursilería está precisamente en que la admiración no es entonces fingida sino auténtica -auténticamente cursi”. Rubert 1998: 127.

53. Huisman 2002: 154.

festaciones no muy lejanas dice así: “Lo vanguardista de hoy es reaccionario, hay que ennoblecer la pintura otra vez en el sentido que pueda expresar ideas progresistas”⁵⁴.

Esta regeneración comenzó a hacer fortuna en la Europa de entre-guerras⁵⁵. Este es el principal territorio de reflexión y, claro es, el marco que comienza a establecer un principio de diálogo más enriquecedor que el ofrecido por la ya agostada, socorrida y, paradójicamente, glamorosa historia de las vanguardias⁵⁶.

A mi modo de ver, es obligado retrotraernos al año 1923; esto es, cuando Jean Cocteau, vanguardista muy destacado, anuncia lo siguien-

-
54. Dice Cuixart: “...lo que hoy es auténticamente revolucionario es avanzar con la pintura, eso sí que es difícil hoy, eso sí que es el reto que tiene el artista-pintor en este momento. Los collages o las experiencias con cartones, latas, maderas, etcétera, eso ya se dijo, no pueden decir nada más ya. El arte no puede ser ya sólo para *epatar* o escandalizar porque hoy ya nadie se epata o escandaliza. Eso es un naturalismo barato (...). Hay que ennoblecer la pintura en el sentido que puede expresar las ideas progresistas”. “Cuixart”. Entrevista de J.A. Álvarez Reyes, con motivo de una muestra antológica del artista en el Centro Cultural de la Villa, Madrid, con motivo de cumplir setenta años, cuyo original poseo sin poder precisar el título de la publicación y número de página.
55. En tal sentido dice Fernand Léger: “La guerra ha supuesto para mí un fenómeno enorme. Es ella la que me ha hecho poner los pies en el suelo”. En efecto, los artistas se habían reunido con sus compañeros de trinchera como habitantes de un mismo paisaje, del que comienza a surgir una nueva mirada de las cosas, partiendo de la mismidad de éstas y de la percepción de su forma aparente interpretadas como estancias de realismo interior. “El verismo, apoyado en una clara toma de posiciones políticas no trató de reflejar una realidad metafísica, sino la realidad social de su tiempo que consideraba injusta (...). Ni el cubismo en Francia, ni el futurismo en Italia, ni la Brücke o *El caballero azul* en Alemania, habían producido una estética o un arte que reflejase verdaderamente los problemas y las grandes transformaciones que la sociedad, la economía, los distintos órdenes sociales y políticos habían traído con el nuevo siglo”. Ver Carrá, 1997: 75-76.
56. Desde perspectivas de espíritu paralelo y puede que hasta semejante, Diana B. Wechsler escribe: “Así, se busca sondear el pasado histórico artístico más allá de la glamorosa superficie de las historias de las vanguardias y poner el acento en los activos procesos señalados. Es nuestro objetivo introducir nuevos matices dentro de la historia del arte moderno y de un capítulo peculiar en ella referido a las relaciones entre arte y sociedad, arte e historia, arte y vida en un período como éste, en el que se modelan para la historia artística los parámetros del arte y el artista comprometidos en un sentido moderno.” Wechsler 2006: 117.

te: “Ha llegado el momento. Parece que ha llegado el momento de liquidar las locuras pasadas y empezar y empezar a hacer vida nueva. El espíritu europeo está fatigado, aburrido, desorientado con tanta maraña y cabriola(...). Se oye el rumor sostenido del tropel al venir. (Tocan a vísperas.) A vísperas del año 30”⁵⁷.

En efecto: cuatro años después de la fecha citada, en 1934, el poeta Antonin Artaud, desde *La nouvelle Revue Française*, saludaba la primera exposición de Balthus en París así: “Parece que la pintura, exhausta de describir fieras y de extraer embriones, desee recuperar una suerte de realismo orgánico que, lejos de huir de la poesía, de lo fantástico y de la fábula, recurre a ellos más que nunca, pero utilizando medios seguros. Súbitamente, jugar con las formas fetales e inacabadas para atraer lo imprevisto, lo extraordinario y lo fantástico parece un recurso demasiado fácil...”⁵⁸.

Ciertamente: el catecismo vanguardista había comenzado a perder su inmunidad y brillantez. A la advertencia de Cocteau, siguió un trabajo de reivindicación humanista firmado por Ernst Robert Curtius –“Restauración de la Razón”–, publicado en *Revista de Occidente*, al que si lo deseamos, podemos observarlo con reparos... No sucede igual con el libro –*Realismo mágico*– escrito por el crítico alemán Franz Roh. En ambos casos, aunque con desigual intención, se advertía de los nuevos cambios operados en la sensibilidad estética europea, cuya idea quedó reforzada en 1930 con la celebración del centenario del estreno en París de *Hernani* que, de algún modo, modificaba los códigos del nuevo intelectual europeo surgido en la frontera de los siglos XIX y XX.

Sin embargo, esta inercia bonancible para la nueva concepción humanista de la estética, separada la parte de regresión que pudiese ocultar, enseguida se vio obstaculizada o, cuando menos, oscurecida.

57. Citado por Mainer 2006: 46-47.

58. Néret 2003: 7.

Sí: inconsecuentemente, también quedaría abortado el proceso de regeneración vislumbrado a partir de la 15 Exposición del Consejo de Europa, celebrado en Berlín en 1977⁵⁹. Su abundosa claridad, viene siendo sistemáticamente interferida por la astucia del comercio sostenido a escala internacional, cuyos intereses torpedean toda suerte de iniciativas destinadas a recomponer la historia del arte del último siglo y a poner en valor el concepto y la aceptación de una figuración de nuevo rostro y actualizado lenguaje que la signifiquen verdaderamente moderna y, por consiguiente, fuera de toda paranoia pseudo cultural y colectiva.

La barbarie de la industria cultural tiene su forma de pronunciarse en el dominio y, claro es, la continuidad de este estado de detentación, imponen nuevas estrategias que pasan por la elección de las personas más adecuadas para influir en los contenidos y envolturas del arte actual a través de los jurados que intervienen en bienales como las de Venecia; cuya andadura —ya más de un siglo— la convierten en paradigma y punto de referencia de las bienales y ferias de *arte contemporáneo* celebradas en todo el mundo. Pues bien: recordemos como una de sus decididas y más audaces apuestas fue el referido lanzamiento del pop, con efectos para Europa que pueden extraerse de un artículo —a mi ver nada inocente— firmado por Juan Perucho, a cuyo contenido pertenece lo siguiente: “Los franceses han encajado muy mal el fallo de la XXXII Bienal de Venecia por el que se otorga el gran premio de pintura al norteamericano Rauschenberg”⁶⁰.

59. Esta exposición dedicó una sección al realismo de entreguerras, enlazable con *Les Realismes 1919-1939*, celebrada cuatro años después en el Centro Georges Pompidou de París, precedente de la que, a iniciativa de Juan Manuel Bonet (*Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*), mostrada en España: IVAN, Julio-Agosto; Fundación Caja Madrid; Septiembre-Noviembre, 1997; y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998. De algún modo, prelude de *Mímesis Realismos modernos, 1918-45* (Madrid, octubre, 2005, enero, 2006) mostrada en el Museo Thyssen Bornemisza.

60. Perucho 1964: 239-241.

Al margen de cuanto tenga de ocultamiento o de distracción el trabajo de este escurridizo escritor catalán, opuesto a la literatura realista y documental, nuestros vecinos galos enseguida se percataron, como lo hicieron otros europeos, de lo acaecido en aquella Bienal, celebrada en plena Guerra Fría cuyo intervencionismo llegó hasta 1989 e incluye resultados que han fructificado después⁶¹. Permítanme recordarles, cómo ya entonces, Alan R. Salomón, nombrado comisario general de Estados Unidos para la citada exposición en treta que, además de alzar su doctrina estética, ponía de manifiesto la supremacía del poderoso ámbito cultural a que lo había comisionado. En efecto: desde una tribuna internacional y como si de un superior mandato se tratase, el citado personaje se aprestó a decir: “Todo el mundo conoce hoy que el centro mundial del arte se ha desplazado de París a Nueva York”.

Desde este territorio y, claro es, a partir de la hibridez sembrada por la estética de Rauschenberg, se comienza a quebrar la gloria de la abstracción que pasa a ser historia, más o menos sostenible como indagación plástica de la llamada Escuela de Nueva York que, sin poder ocultar su raíz europea y casi distraída de su iniciación inglesa, se instala como propuesta más autóctona; cuya iconografía está enhebrada con emblemas culturales que, frente al claro mecanicismo de Andy Warhol y la trivializada ascensión del comic de Lichtenstein, recoge del panteón de los símbolos ilustres –bandera de los EE. UU., neumáticos de la civilización mecanizada, águila de los parques temáticos, cabras...– el pulso épico que la alimenta y la dispone abierta a la actual comedia

61. Escribe Perucho: “El enviado especial de la revista ARTS a la Bienal de Venecia, Pierre Cabanne, ha titulado su primer artículo de la siguiente manera: ‘América proclama el fin de la Escuela de París y lanza el Pop Art al objeto de colonizar a Europa.’ (...) El primer comando ha llegado ya: se llama Pop Art”.

Otro crítico, Michel Ragon, dice que no es sólo en la Bienal de Venecia donde se ha minimizado a la Escuela de París, sino también en las otras dos grandes manifestaciones artísticas internacionales del año, a saber: en la Exposición de la ‘Tate Gallery’ de Londres y en la ‘Dokumenta’ de Kassel. Según Ragon, la maniobra ha sido orquestada por los marchantes americanos, los cuales se han lanzado a la conquista del mercado europeo”.

humana, incorporando procedimientos específicamente maquinistas camuflados y abiertos a una línea de globalización crudamente nihilista. Aspecto en fin, que tiene que ver con lo banal como colmo de esa maravilla artística que hace notar Baudrillard en convergencia con la sensación de cloaca máxima que, desde otra perspectiva, Lacan ve enlazada con una civilización estructurada para conseguir el poder a través de la lógica del capitalismo.

No. No es difícil observar cómo se extiende esta fuerza de poder, cuya estrategia globalizadora mundializan el hambre y afecta al arte de muchos países mediante una estética unitaria, funcional y *políticamente correcta* que, entre otras cosas, prima la ornamentación sobre los muros que dan solidez a la casa⁶². Dicho de manera precisa: lo decorativo... De tal suerte que, resulta obligado revertir ciertos aspectos estéticos precisando que “En el desmarañamiento de la red de la modernidad no sólo se puede poner en solfa su diseño sino que sus flecos regresan para proponer un modelo diverso del tiempo y de su posterior habitabilidad”⁶³.

Sí: como sostiene el compositor granadino García Román: “Sabemos que el arte nunca ha gozado de independencia, entre otras razones, porque es una utopía, pero sí ha conocido momentos de emancipación”⁶⁴. Hoy, sin embargo, dominan modos de dependencia procedentes del aura de imantación que generan ciertos aspectos del divertimento que, de otro lado, ponen en crisis la emancipación de la cultura europea y, claro es, a Europa misma: “En los últimos dos o tres años, el arte contemporáneo se ha distanciado de la cultura del escán-

62. En este sentido Lain Chambers escribe: “En el cálculo global, hay un continente (África) que simplemente ha desaparecido. El Banco Mundial predice que un tercio de todos los alimentos que necesita deberán ser importados hacia el año 2000. Entre 1961 y 1995, la producción per cápita de alimentos en África disminuyó un 11,6% (en comparación, en América Latina aumentó el 31,4% y en Asia un 70,6%). En este escenario, el Estado es una estructura ‘neopatrimonial’ en donde la cuestión principal no es el desarrollo, sino la permanencia en el poder”. Chambers 2006: 33.

63. Chambers 2006: 17.

64. García Román 1984: 11.

dalo, tan arraigada en la condición moderna y posmoderna del siglo XX y se ha dirigido hacia el entretenimiento. La mayoría de los nuevos museos de arte contemporáneo se dirigen al gran público, tanto por razones políticas como económicas”⁶⁵.

Es probable que el arte ya no posea la coartada de la crítica que hacia 1948 vislumbrase Levinas en *Les temps modernes*. A mi modo de ver, doce lustros después, la crítica sólo ha hecho al arte más desvergonzado, emancipado de lo sensible que anteriormente lo unía al territorio de lo artístico. Sin embargo, los teóricos del simulacro festivo han convertido al arte en un paraíso perdido que, sin caer en la propuesta de Kuspín reclamando la desaparición de cuanto procede de Duchamp y de Warhol, aunque para ello se tenga que recurrir a una brigada de catedráticos de estética, habrá que rescatar de la frivolidad, aunque sólo sea por que más que el Arte importan las personas que aman el Arte y ello, claro es, precisa lo que Ignacio Henares denomina, “pedagogía del gusto” y reclama también, claro es, una nueva pedagogía de la ética.

Como se desprende del clima que alienta las manifestaciones artísticas tendentes al espectáculo reclamado por el amplísimo grupo social a que se refiere Bell, la frivolidad prima sobre cualquier otro aspecto o contenido que, desde luego, poco o nada tienen que ver con esa utopía, casi siempre recurrente, a que se suele aludir en los momentos de apuro. Probablemente, la raíz del fenómeno aludido tenga que ver con estas y otras aguas más subterráneas y, claro es, con la anestesia de esta época, contaminada con la estética arrastrada desde el pop a la estética que, de un modo un tanto impreciso, se traslada al concepto posmoderno contaminado con la expansión incesante de las nuevas tecnologías y la inercia de todo un maquinismo bien pertrechado en el progreso arrastrado por la tan socorrida *modernidad*.

Sí: “En nuestras sociedades, al individuo se le da estructurado su modo de *sentir* y, por otro lado, de pensar y conocer. La vida se estili-

65. Lucie-Smith 2006: 22 y 23.

za a través de los flujos incesantes de representación que, como cadena sin fin, producen las tres grandes vías contemporáneas no artísticas de experiencia estética: *el diseño*, en todas sus manifestaciones, *la publicidad* y *los medios de comunicación de masas*⁶⁶. Sin embargo, para el citado profesor de Estética: “El dibujo, la pintura y la escultura son formas radicales de expresión humana en el terreno de la representación visual, similares a lo que la poesía es en el universo del lenguaje. Por tanto *no pueden desaparecer nunca*, siempre que hablemos de humanidad, incluso en su fusión con la tecnología”⁶⁷.

Otro horizonte

Por consiguiente –transcurrido casi un siglo desde que Ortega y Gasset pensase en España como problema y en Europa como solución mientras Unamuno, heterodoxo hasta de la heterodoxia, optaba por lo contrario y se ha dado al traste con el antañón y ya muy gastado discurso asumido por los noventaiochistas–, se debería estudiar con rigor cuantos aciertos estéticos resulten de la diversidad natural de los pueblos como un medio de equilibrio capaz de neutralizar el efecto mundializador que se avecina, que no es otro que el que se puede desprender de un sistema de neocapitalismo de nuevo rostro y maquilladas maneras, dotado con más poder del que nunca hasta ahora ha tenido... En fin, sin caer en los desgarros propios de los agoreros sin norte, en cita de Chambers: “Tal como nos recuerda Zillah Eisenstein, hay más líneas telefónicas en Manhattan que en toda el África subsahariana”.

Vistas así las cosas, el “Hay que ser absolutamente modernos”, de Rimbaud, citado hasta la saciedad y, claro es, ya institucionalizado, ha cambiado sustancialmente. Sesenta años después “...una parte de los herederos de Rimbaud comprendieron algo inaudito: hoy, la única modernidad digna de ese nombre es la modernidad antimoderna”⁶⁸.

66. Jiménez 2003: 242.

67. Jiménez 2003: 243.

68. Kundera 2005: 71-73.

Sí. Ciertamente: parafraseando al citado escritor checo, el hombre alérgico al Kitsch y el hombre alérgico a la vanguardia están enfrentados. Fuera del regusto trasnochado que les pudiese atribuir el ocasional apologista de lo último, ambos buscan nuevas vías de expresión y de legitimidad cultural que trasciendan toda retórica institucionalizada en torno a la tan cacareada *modernidad*, con la que, dicho sea de paso, también entra en conflicto el pensamiento de Robert Musil a lo largo de las dos mil páginas del *El hombre sin atributos*, una de las obras capitales del pasado siglo, escrita entre 1930 y 1942⁶⁹.

Otro escritor del siglo XX, acaso el más reputado es Joyce, cuya obra se viene estudiando como una metáfora que conduce a Borges y a escritores posmodernos. En consecuencia, aunque no alcanzo a ver toda la razón que puede haber en ello, de algún modo se le está emparentando con los precursores del postmodernismo⁷⁰.

Lejos de esa estética deshabitada a la que ha tendido y tiende la *modernidad* abstracta sostenida por la enorme tribu de snobs que puebla la sociedad actual, se confunden raíces modernas y posmodernas en un deseo incontrolado de afirmar otra plástica *posmoderna* en la que todo sea posible y, por consiguiente, situada al otro lado de la propuesta literaria de los grandes escritores que se empiezan a estudiar como un revulsivo de conciencia dentro del movimiento.

Como puede ser observado y, desde luego, muy del otro lado de la aconicidad de credo o mandato oficial y, por consiguiente, *políticamente correcto y actual*: “El gigantesco microscopio joyciano agranda desmesuradamente cada minúsculo gesto cotidiano y transforma así un único día architrivial de Bloom en una gran *odisea* moderna”⁷¹. De modo parecido procede Kafka en *El Castillo...* compartiendo un len-

69. Véase Madrigal 1987.

70. Calinescu 2003: 290-291.

71. Kundera 2005: 130.

guaje que transita entre la riqueza y la austeridad con que encara un universo de reiteración en el que domina la intensidad...

En fin, los atardeceres también se suceden a través de los años; sin embargo, para Tiziano es la hora de la pintura... Sí: han variado poco desde que el soberbio pintor italiano los observase. Otro tanto sucede con el misterio de la luz perseguido por L Vermeer hasta el éxtasis; esto es: hasta quedar “fuera de sí”, lo que siguiendo la etimología griega significa salirse de su posición –*stasis*– no del momento... Sí. Ciertamente: parecería como si de pronto el ser humano se hubiese decidido a mirar a su entorno y a observar las formas de los seres y de la naturaleza que acompañan su vivir. “Lo cotidiano. No sólo es aburrimiento, futilidad, repetición, mediocridad; también es belleza; éxtasis... por ejemplo: el sortilegio de la atmósfera; cada cual lo conoce a partir de su propia vida”⁷².

A la sesuda crítica racionalista de hoy se le puede citar muchos ejemplos para refrescarle la memoria. Hechos y argumentos que neutralizan su heurístico sentido de *modernidad* según sus más conspicuos exégetas: “En otro tiempo, éstos firmaban sus cartas, como Kant y Hume, designándose *siervos humildísimos*, mientras minaban las bases del trono y el altar. Hoy se tutean con los jefes de Estado y están sometidos, en cualquiera de sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes ilustrados”⁷³.

Efectivamente, el trueque es muy otro: recordando a Tocqueville, el amo ya no dice: “Pensad como yo o moriréis”. Dice: “Sois libres de pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros”.

72. Kundera 2005: 33.

73. Adorno 2005: 177.

La industria de la cultura ampara dentro de ella a la industria de la *modernidad* que puede vanagloriarse de haber impuesto ferreamente códigos inamovibles en los que prevalece la cultura de la fuerza por encima de la fuerza de la cultura: fuera de ellos nada hay. Efectivamente: un día se pudo ver en la modernidad posibilidades de liberación social que hoy son meras poses snobistas tendentes al espectáculo de la *modernidad*. Sí: tengo para mí, que como en el cuento de San Agustín: el pajarillo *Filosoffa* creyó en vano poder liberar a su hermana *Filocalia*... La Europa ilustrada ha pasado a ser quimera y campo de prueba donde se desarrolla la más encendida lógica consumista fomentada por el neocapitalismo internacional.

De ello puede dar cuenta la sistemática destrucción del paisaje, paralela al desprestigio que se desea extender sobre él como objeto de atención de los pintores. Descrédito introducido como parte de ese todo depredador sostenido por la misma *modernidad* que alienta la teología constructora, tan fulgurante y falazmente atada al concepto de progreso y a un extraño dios que, en ningún caso, desca abandonar el yo, en favor del nosotros... “De creer al crítico de arte Charles Jenks: La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde. En ese momento se procedió a la voladura controlada del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe: un complejo inaugurado en 1955 y construido según las doctrinas de Mies van der Roe y de Le Corbusier⁷⁴. Pues bien, también en opinión del citado profesor y de otros autores, en esta rápida sucesión de movimientos, la posmodernidad también cerró su ciclo expansivo con la explosión –ésta incontrolada– llevada a cabo casi 50 años después: exactamente el 11 de septiembre de 2002, de cuyos fines y consecuencias todos nos acordamos y padecemos.

De cualquier modo, aceptado un concepto de mínimo palpito vital y, claro es, plural, y un arte que desee superar la propia posmodernidad

74. Duque 2004: 10.

en el sentido acuñado por Toynbee⁷⁵; cualquier propuesta que se genere separada de las miradas autistas, debería partir del estudio de las obras de esos pintores, tan injustamente olvidados y enlazándolos con una estética que, sin servidumbres de naturaleza snobs afines al neoimperialismo, restituya el verdadero hilo de la historia y construya la gramática de un nuevo lenguaje que recobre la confianza y el vigor del arte en favor de la completez, de la memoria histórica, y de la sensibilidad de los pueblos, generando un debate cultural apoyado en la diferencia⁷⁶.

A mi modo de ver, en la otredad, y aún en los matices de ésta, puede estar el hallazgo, firme y adecuado, para levantar los cimientos de un nuevo edificio artístico basado en el pulso y en el ritmo ético de nuestras sociedades actuales. Quiérase o no, en el barrunto de esta preferencia, está la parte ética y, a mi ver, sustancial del verdadero diálogo entre el ayer y el mañana, de cuyo tránsito resulta muy claro exponente el hecho artístico en su continuidad e irrenunciable vía de poemario. Al cabo: “Es, la obra de arte la que nos devuelve a nuestras vidas, a nuestro lenguaje, a nuestros poemas, ‘insatisfechos’”⁷⁷.

Como Heráclito decía: “los hombres buscan la ciencia en sus particulares y pequeñas esferas y no en la gran esfera universal. Sí: “En la

75. A este respecto escribe Luis Racionero: “La era posmoderna comenzó según Toynbee, el inventor del término, hacia 1875, fecha en que industrialización y democracia quedaron plenamente asentadas en el mundo occidental”. Racionero 2000: 111.

Antes de 1977, Matei Calinescu, escribe lo siguiente: “El epíteto ‘post-Moderno’ fue aparentemente inventado por el historiador-profeta, Arnold J. Toynbee, a principios de la década de 1950. Toynbee pensaba que la civilización occidental había entrado en una fase de transición durante el último cuarto del siglo XIX.” Calinescu 2003: 139.

76. A mi modo de ver, en esta pérdida interviene de modo central el concepto de modernidad del que Arthur C. Danto se ocupa con buen tino. Entre otras cosas, escribe: “Ser moderno significa percibir el pasado como el origen de mensajes exclusivamente negativos, de lo que no hay que hacer, de cómo no hay que ser. Opino que la modernidad comienza con la pérdida de la creencia en la narrativa definitoria de la cultura propia.” “El Aspecto de los pasados artísticos en Oriente y Occidente.” Danto 2001: 263.

77. Citado por Chambers 2006: 85.

demarcación del espacio, en la domesticación de la tierra, surge la disciplina 'geografía' de la combinación del griego *ge* –tierra– y *graphie* –escritura–⁷⁸; En consecuencia, no parecen estar errados quienes buscan la razón de cada particularidad geográfica para engrandecer la esfera del universo, su futuro y por consiguiente el nuestro.

No. Ya no se trata simplemente de establecer el límite de pensar, sino de pensar al otro desde un concepto elíptico de límites geográficamente desbordados y, por consiguiente, de modo pos-colonial, geográficamente mínimo y, claro es, fuera de cualquier traza destinada –así suelen acontecer con los impulsos teóricos– a socorrer el discurso institucional que, dicho sea de paso, no suele pagar mal a sus nuevos esbirros. Como es sabido, “Los imperialismos estéticos, para ser más suaves y más insidiosos que los imperialismos sin más, no son menos fenómenos de dominación. Si la cultura del siglo XX habrá sido americana, si nuestros criterios de evaluación y de percepción habrán sido marcados hasta tal punto por los del expresionismo abstracto, el pop art, el cine hollywoodiense y Walt Disney, tal vez sea menos asunto de ontología de la obra de arte que de dominación de una producción cultural...”⁷⁹.

Teoricismo

De algún modo, el pos-modernismo, entendido como lo hace Thomas McEvilley, “es de entrada el tiempo del poscolonialismo.” Séalo o no, es un tiempo nuevo también a superar que desca dar al traste con la reacción burguesa de los ochenta, empeñada en no admitir el desorden y desterrar el compromiso con las partes implicadas en los diferentes pulsos que mantienen el vigor de toda sociedad.

Esta nueva sensibilidad, aún imprecisamente etiquetada, trata de pensar la pluralidad de un modo conceptual mutable, variado y, claro

78. Chambers 2006: 79.

79. Michaud: 77.

que sí: sostenido en esa ética que en arte, guarda relación con la virtuosidad de ejecución a que se refiere Gombrich; acaso, como contrapunto a “la lógica de la feria de las vanidades”⁸⁰.

Ello exige cambiar el actual discurso estético y moral, e invertir los términos empleados con la iniciación que destruye el sentido de modernidad, cuyos resultados comenzamos a ver con perspectiva y perplejidad, demasiado erosionados: el tiempo es otro y muy otro el resultado derivado de la praxis y la indagación de ésta.

En consecuencia, de alguna manera habrá que prescindir de ese exceso de teoricismo que informa cualquier parámetro de la retórica que gobierna la *estética* dominante; probablemente derivada de esa hegemonía que liba y alimenta toda referencia a Platón, del que tan sagazmente nos advierte Eugenio Trías⁸¹. En fin, resulta poco probable y a mi ver no es creíble, que en la mitificada *Caverna* —en sus sombras— se halle toda la metáfora del pensamiento occidental; por lo demás, obra de un filósofo al que Nietzsche tuvo el coraje y el entendimiento suficientes, para tildar a este mítico pensador ateniense, de embaucador occidental por excelencia... Algo de ello puede haber si tenemos en cuenta el deseo de suplantar el idealismo humanizado del universo de Homero, con su autoritarismo aristocrático.

Visto desde un lado más actual, podemos percibir cómo en la amplia bibliografía de un ilustrado de tantos quilates como Hume, figura un ensayo sobre *La norma del gusto* donde se cita un pasaje de

80. Se trata de un ejemplar trabajo, cuyo primer alumbramiento tuvo lugar en 1979: *The Logic of Vanity Fair: “Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste.*

81. “El supuesto teoricismo de Platón se alimenta de una confusión que es perceptible en la mayoría de los exégetas tradicionales (inclusive en intérpretes ‘modernos’, como León Robin, que intenta, de modo demasiado cauteloso, rebasar ese punto de vista). En la medida en que no destaca la importancia del carácter productivo de *Eros*.” Trías 1997: 41-42.

El Quijote muy clarificador en este sentido: dos expertos examinan el vino de una barrica: uno le encuentra determinado gusto a hierro; otro un muy ligero sabor a cuero. En efecto: vaciado el recipiente, se descubre en el fondo una llave con una tira de cuero...

Muy ciertamente: “el gusto se normativiza a través de complejos aprendizajes que incluyen la comparación, la experiencia amplia y la intervención de los puntos de vista de otros. Igualmente, las capacidades artísticas se forman en los aprendizajes del oficio”⁸²; cuya destreza hace visible lo invisible; acaso siguiendo esa memoria imperceptible a la que Anaxágoras aludía al recordar que el hombre piensa porque tiene manos. “Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá”. Esta conocida y muy sagaz observación de Alberto Durero es por demás elocuente, y, desde luego, pareja al ejemplar pensamiento de este maestro nacido en Nuremberg.

Se trata, pues, de algo que, en cierta medida, tiene que ver con el pensamiento de Heidegger –otro alemán nacido 418 años después que el anterior– formulado para introducirnos en el texto *El origen de la obra de arte*: conferencia sostenida el 13 de noviembre en Friburgo en 1935, repetida en Zúrich en 1936. Dice así: “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra *son* en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra reciben sus nombres: el arte”⁸³.

Aunque Hegel precisa: “Para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia”⁸⁴. Picasso lo des-

82. Trías 1997: 38.

83. Heidegger 2003: 11.

84. Heidegger 2003: 57.

miente con su Guernica, pintado después de que George Sand advirtiese a Flaubert que: “El arte no es sólo crítica y sátira”⁸⁵. En precisión de Heidegger: “La esencia del arte es el poema. La esencia del poema es, sin embargo, la función de la verdad”⁸⁶.

La aparente y sólo media luz desprendida de estas y de otras especulaciones, tiene que ver, probablemente, con la actual separación como disciplinas académicas de dos modos de conocimiento: la ética sujeta a normas rigurosas de existencia; la estética, libérrima y descomprometida hasta el vértigo... Probablemente, esto se debe a la impostura del pensamiento actual que, como está siendo advertido, atiende los juicios morales como si se tratase de simples estimaciones emotivas. Acaso, siguiendo esa norma que informa de cómo “Las épocas cansadas e improductivas convierten la moral en norma social y el arte en mero disfrute subjetivo”⁸⁷.

Desde posiciones más objetivas, se puede contrastar la bondad de una obra de arte partiendo, por ejemplo, de una construcción social acompañada de la destreza necesaria para hacerla visible: la propia forma se convierte en ética y la ética en forma y, en consecuencia, en parte de la obra. Es así como el arte adquiere raíz y justificación de verdad libada desde la naturaleza y en la hegemonía de la vida mediante la pulida destreza del artista. Y es aquí, o llegados aquí, donde la voz siempre mesurada y certera de don Antonio Machado vuelve otra vez acunada entre lo poético y lo filosófico y nos auxilia así: “En efecto, en arte no salva la intención; el arte es el reino de las realizaciones.”

Sin embargo, desde que Baumgarte inventara el término *estética*, “Los filósofos olvidan demasiado a menudo que el arte no es solamente algo que se contempla sino algo que también se practica, ya sea en

85. Véase Kundera 2005: 78.

86. Kundera 2005: 54.

87. Valcárcel 1998: 67.

las prácticas de aficionado, ya en las profesionales o cultas”⁸⁸. En este sentido, me permito recordar aquel diálogo, jugoso por demás, sostenido por Mallarmé y Degas, en el que el pintor decía al escritor: “Su profesión debe ser la más difícil del mundo; tengo docenas de ideas para hacer un soneto, pero fracaso cada vez que lo intento. Pero amigo mío –contesta Mallarmé–, es que los poemas se escriben con palabras no con ideas.”

Abundando en este pensamiento, tampoco está de más recordar cómo en 1987, el pintor Lucian Freud, buen conocedor de la Historia del Arte, aceptó comisariar una exposición patrocinada por la National Gallery de Londres con el título *The Artist's Eye*, en la que se invitaba a un artista célebre británico a seleccionar los cuadros de su preferencia entre los atesorados por la Pinacoteca. Freud eligió obras de Rembrandt, Constable, Haals, Ingres, Velázquez, Rubens, Chardin, Turner, Monet, Whistler, Cézanne, Seurat y Vuillard. En el catálogo, editado, Freud redactó un pequeño texto, donde se afirmaba lo siguiente: “Se me ha pedido que razone sobre mi elección. Las propias pinturas son por sí mismas razones. Al igual que el lenguaje del arte es silencioso, la belleza de una pintura es la que deja mudo al contemplador. El extraño silencio de un hombre frente a una obra de arte no se parece a ningún otro⁸⁹. ¿Qué es lo que yo pido a una pintura? Le pido que asombre, perturbe, seduzca, convenza. Una de las cualidades que comparten todas estas pinturas es que incitaron a volver a trabajar”⁹⁰.

88. Michaud: 11.

89. A este respecto, escribe Richard Wollheim: “Con la palabra –así como, por supuesto, con las imágenes– necesitamos experiencias epistemológicas, es decir, precisamos experimentar para descubrir de qué palabra o de qué imagen se trata. Sin embargo, en el caso de la palabra no hay ninguna otra experimentación posible: una vez que hemos descubierto de qué palabra se trata, no ganaremos nada más con seguir experimentando con ella. No nos podemos extasiar con la comprensión de la palabra, mientras que sí podemos hacerlo en la contemplación de la imagen.” Wollheim 2001: 269.

90. Citado por Calvo Serraller 2006: 11.

En fin. Como dejó escrito André Malraux: “Toda obra de arte nace de otra obra de arte.” Por consiguiente, también deberá seducir con la verdad, con la nobleza de su estética y la destreza en su ejecución... Sin embargo, el arte que prevalece en nuestros días en colecciones oficiales o paraoficiales, es de otra índole y viene a ser el epítome de una sociedad culturalmente menesterosa, descreída y anestesiada ante la apariencia de bienestar que el neocapitalismo está vendiendo en nombre de la libertad y de un horizonte mundializador aplaudido por una supuesta élite intelectual, verdaderos vendedores de humo que, a modo de metáfora, se reflejan en el extraño escultor que cobra forma en las páginas de *Gog*⁹¹. Pieza, cómo no, que de algún modo tiene que creer con el activo y orquestado coro formado por lo que Tom Wolfe llama los *culturati*. Esto es: personas que, en palabras de Daniel Bell, “tratan de ser ‘modernos’, o estar ‘a la moda’ con las corrientes de vanguardia”⁹². Y, claro es, abiertos al consumo y a la producción sin límite que caracteriza este período.

En opinión de Cioran: “hay que ser capaz de esperar, de vivir dentro de la obra hasta que ésta suplanta al universo (...). Pero nosotros somos hombres sin reservas, e incapaces por lo tanto de ser estériles; hemos entrado en el automatismo de la creación, preparados para cualquier obra de cualquier clase, para cualquier semiéxito”⁹³. En fin, éxitos que, de otra parte, suelen venir arrastrados y forzados desde diferentes esferas, por consiguiente ilegítimos, aunque se nos presenten con pretensión de legitimidad. En tal sentido son transparentes las observaciones de Ángel Duarte manifestadas al escritor y crítico de arte Tomás Paredes. Dice así: “El arte de nuestro tiempo procede de los resultados de la guerra fría, por una parte del pop, por otra de la estam-

91. Papini 1957: 141-144.

92. “Los alemanes los llaman *Tendenz*, es decir, girar con los vientos culturales. Lo que la moda es a la indumentaria y los caprichos a una cultura juvenil, la *Tendenz* es a los *culturati*.” Bell 1977: 32.

93. Citado por Rubert 1998: 126.

pa popular. Eso produjo un arte dominado por la KGB para burgueses y otro dominado por la CIA, con evidentes consecuencias”⁹⁴.

Nuevo territorio

Es probable que en este nuevo y desajustado marco de pensamiento, a las Reales Academias de Bellas Artes, como sucediese en épocas anteriores, les corresponda reflexionar ante estos aspectos y, claro es, ante la nueva ceremonia de la confusión que padecemos, tan rabiosamente actual e imantada que viene conformando el fundamentalismo estético con su catecismo de arte *contemporáneo*. Sería deseable. A mi modo de ver, muy deseable, que estas instituciones no caigan en errores de antaño ni se sientan intimidadas por ciertas corrientes de hogaño, sujetas a reparos que no les corresponden... Sin embargo, tengo para mí, que está calando cierto clima de culpabilidad en ellas, derivado de una vetustez de pensamiento que, siéndoles ajeno, de algún modo humedece la conciencia de algunos académicos y contribuye a empañar la trayectoria de estas corporaciones con manifestaciones como la de Rafael Alberti evacuando sus aguas más íntimas sobre los muros de la Real Academia de la Lengua, aunque pasados muchos años ingresase en la de Bellas Artes con la lectura de un discurso bellísimo, del que tomé buena cuenta para el mío, pronunciado hace tres años sobre esta histórica tribuna.

Otro de los baldones, más o menos disimulado, que se ciernen sobre estas instituciones es la tan llevada y traída carta de Juan Ramón

94. Entrevista realizada con motivo del reconocimiento que el Curso Internacional de verano que la Fundación Academia Europea de Yuste ofrece tributo al escultor extremeño en la que la pregunta ¿Cómo está el mundo del arte? contesta así: “El arte de nuestro tiempo procede de los resultados de la guerra fría, por una parte del pop, por otra de la estampa popular. Eso produjo un arte dominado por la KGB para burgueses y otro dominado por la CIA, con evidentes consecuencias. En todo caso, el mundo del arte necesita una limpieza, una catarsis, hay que acabar con las Escuelas de Bellas Artes y potenciar las Escuelas de Artes y Oficios, donde se enseña a los aprendices el oficio: el talento no se adquiere en una Escuela o Facultad, que fabrica, en el mejor de los casos, enseñantes. Hay que acabar con las revistas que están con las modas, perturban, sirven intereses concretos, van contra el arte”. “Ágora”, en “Punto de las Artes”, Año XXI, nº 838, Madrid, 21 al 27 de julio, 2006, contraportada.

Jiménez dirigida a Francisco Verdugo⁹⁵. Sin embargo, y esto es cuando menos sospechoso, no se suele citar ni hablar de la alta estimación manifestada por Antonio Machado acerca de la Academia Española⁹⁶.

Verán: sin que hechos como los citados suponga consuelo o coartada alguna, creo de razón advertir que gran parte de las contestaciones expresadas a modo de reparo o chanza, salpican a la Academia de la Lengua más que a la de la Historia y a las de Bellas Artes. No obstante, también hay que advertir de su benefactora función al engrosar y dar lustre al rico anecdotario de estas instituciones, vertebrando el pensamiento del vivir español como parte de ese ser hispano aludido por aquel guía de tantas generaciones de estudiosos del arte que fue don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, en un discurso muy bien templado que le escuché en la Universidad Internacional de Santader cuando corría el año 1970⁹⁷. Esto es: hace treinta y seis años, sin que

-
95. "Muy Sr. mío y amigo: me dice usted que mi nombre ha sonado estos días con motivo de la vacante de Andrinio en la *Academia*. No lo sé, es posible. Pero a mí no me suena. Yo creo que la Academia es un casino más, para que los escritores académicos de nacimiento y vocación encuentren en él un sillón cómodo, calefacción o refrescos, donde discutir de lo que suele entenderse por escritura". (...) Jiménez 2005: 1016-1017.
96. "Tengo muy alta idea de la Academia Española, por lo que ha sido, por lo que es, por lo que puede ser. Me habéis honrado mucho, demasiado, al elegirme académico, y los honores desmedidos perturban el equilibrio psíquico de todo hombre medianamente reflexivo." Ver "Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua". Albornoz 1972: 55.
97. "En otros países las corrientes artísticas provienen de una minoría selecta de filósofos, de artistas, de aristócratas, que en ambiente refinado señalan las directrices a que han de ajustarse las obras de arte. Puede ser la tertulia de los Médicis en Florencia, o la corte napoleónica de León X. A partir del siglo XVII, es la Academia, en donde los grandes señores conviven con artistas y poetas, la que establece normas inflexibles. En España, pintores y escultores proceden del pueblo y se forman en ambientes humildes, en el taller familiar, o, siguiendo el proceso de la jerarquía gremial, ingresando como aprendices en el obrador de algún maestro, al cual, a cambio de la enseñanza del oficio, servían en quehaceres domésticos. Si, por su genio, se remontaban hasta los palacios de los príncipes, como Velázquez, Zurbarán o Goya, era para llevar a ellos las constantes eternas del pueblo español. Por eso el genio hispano es adverso a la Academia en cuanto esta institución borbónica significa de sumisión a normas inflexibles, de aprendizaje sistemático, de preferencia del arte sobre la naturaleza". Contreras 1970: 10-11.

poco o nada haya cambiado en el espíritu que anida en el universo del llamado arte *contemporáneo*.

Su cambio ha sido muy limitado durante el último siglo. Si lo hubo fue para enturbiar aún más sus aguas. En este sentido deseo rememorar el pensamiento de un autor, cuyo nombre ahora no viene a mi memoria. Sí recuerdo que vislumbró el fin del siglo XX envuelto en una acalorada trifulca sostenida entre los defensores de Picasso y los de Duchamp... Pues bien; por lo que a mí hace, deseo concluir estas reflexiones manifestándoles la rotunda preferencia sentida por el malagueño.

Sí; entre la *Fuente* del francés y un sólo trazo dejado por la mano del español, mi decisión es inequívoca; no tanto por lo que éste tiene o puede tener de referencia y filiación con la modernidad⁹⁸, a cuyo imaginario social alude Taitor⁹⁹. Sino por lo que el citado trazo picassiano puede conservar y representar de calor humano, de memoria de la mano... Esto es: de referencia ajustada y bien embridada mediante sentimientos personales y colectivos, ajenos a cualquier barrunto de ocurrencia artificio acomodada a discursos pretendidamente transgresores y, en consecuencia, recurrentes tan afines a la cultura de la superficialidad que, entre otras cosas, rechaza los valores formales de la obra de

98. Al respecto del término citado, escribe Calinescu: "Aunque la idea de modernidad se ha asociado casi automáticamente con el secularismo, su principal elemento constitutivo es simplemente un sentido de lo *irrepetible del tiempo* y este elemento no es de ningún modo incompatible con una *Weltanschauung* (concepción del mundo) religiosa como la implicada por el concepto de historia escatológico judeo-cristiano. Esa es la razón de que, aunque estuvo claramente ausente del mundo de la antigüedad pagana, la idea de modernidad nació durante la Edad Media cristiana". Calinescu 2003: 27.

99. El término *modernidad* pierde vigencia desde que, con toda naturalidad, venimos hablando de *posmodernidad*, como preludio de un período pos-colonial. Piénsenlo quienes, con sentido retórico gustan emplear tan socorridas palabras. Y, claro es: también pueden tenerlo en cuenta, así lo advierte Calinescu, que ésta ya ha quedado fuera de las sospechas atribuidas por Federico Onís en 1930, en tanto que percibida desde una perspectiva más amplia de una época 'pos-Moderna'. Además de enlazar con un pensamiento poscolonial, para C. Taitor: "su imaginario social no sólo corresponde a Occidente y, en consecuencia, es variado y dinámico".

arte, cuya práctica no forma parte de los núcleos que vertebran la lógica cultural del nuevo capitalismo.

Aunque la cita es larga, vale la pena reparar en ella; esto es, en lo siguiente: “La preocupación por hacer algo bien moviliza elementos obsesivos del yo; hacer algo bien, por tanto, puede conducir a un tipo de sentido de la posesión desprovisto de la generosidad. La competencia no es más extraña al espíritu artesanal, y los buenos artesanos, ya se trate de programadores informáticos, músicos o carpinteros, pueden ser muy intolerantes con los incompetentes o con los que simplemente no son tan buenos. Hacer algo bien, aun aunque no se obtenga nada de ello, es el espíritu de la artesanía auténtica, y únicamente ese tipo de compromiso desinteresado —es al menos lo que creo— puede enaltecer emocionalmente a las personas; de lo contrario, sucumben en la lucha por sobrevivir”¹⁰⁰.

A mi modo de ver, en este estado de la *artesanía* residen gran parte de las claves que determinan la autenticidad de la obra de arte; esto es: la verificación de su excelencia contrastable hasta llegar el naufragio de la *modernidad*, de cuya ruina daba cuenta durante los años veinte Paul Valéry así: “Detesto lo moderno, ¿qué quiere decir exactamente ser moderno en pintura? Los pintores de hoy en día no saben realizar ni siquiera una frase pictórica. Antes era necesario aprender un mínimo de técnica. Recuerdo que cuando Miró mostró sus últimos cuadros a Picasso, éste le replicó: ‘pero Miró, ¿como puedes seguir haciendo estas cosas a tu edad?’. Tengo la impresión de que mi mundo ha dejado de existir. No entiendo nada de ésta. Es como si la fealdad hubiera invadido el planeta”¹⁰¹.

Parafraseando a Claude Lévi-Strauss, parece que la genialidad de Picasso está en recoger y articular los restos del naufragio de la pintu-

100. Sennett 2006: 166.

101. Neret 2003: 88.

ra. Por consiguiente, su posible rehabilitación debe estar en tomarla donde el malagueño la tomó; esto es: antes del naufragio que conduce a su perversión, separada de la memoria de la historia, la destreza del pintor y, por consiguiente –nadie lo dude– la memoria de la mano. “Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos”¹⁰² ... En fin, para concluir déjenme recordar que “Resulta más fácil, miren ustedes, significar a Dios por una cruz que por la expresión de un rostro”¹⁰³.

Muchas gracias.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1983, *Teoría estética*, Barcelona: Orbis, S.A.
- Adorno, Theodor W. 2005, “La industria cultural”, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- Albornoz, Aurora de, 1972, “Proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”, en *Antonio Machado, antología de su prosa*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- Avia, Amelia, 2004, *De puertas adentro, memorias*, Madrid: Taurus Biografías.
- Ávila, Remedios, 2006, *El desafío del nihilismo*, Madrid: Trotta.
- Azúa, Félix de, 1986, *Historia de un idiota contada por él mismo*, 2001, Bibliotex. S.L.
- Azúa, Félix de, 2001, *Lecturas compulsivas*, Barcelona: Compacto, Anagrama.
- Bell, Daniel, 1977, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza.
- Bloom, Arold, 2005, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid: Taurus.

102. Saramago 1965: 362.

103. Gasquet 2005: 192.

- Calinescu, Matei, 2003, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- Calvo Serraller, Francisco, 2006, "Las líneas de la carne", *Lucian Freud*, Madrid: Galería Leandro Navarro.
- Calvo Serraller, Francisco, 2001, *Babelia. El País*, Madrid, 17-11-2001.
- Carrá, Máximo, 1997, "La crisis de las vanguardias y el realismo mágico", *Realismo mágico, Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936*, Valencia: IVAN, Centro Julio González.
- Cioran, E.M. 1998, *Conversaciones*, Barcelona: Tusquets.
- Clark, Toby, 2000, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal.
- Contreras, Juan de, Marqués de Lozoya, 1970, *Características del arte español*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Chambers, Lain, 2006, *La cultura después del humanismo*, Madrid: Cátedra.
- Chueca Goitia, Fernando, 1978, *Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterráneo*, Discurso del Académico Numerario Excmo. Sr. D. Francisco Lozano, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Danto, Arthur C. 2001, *Cultura y Modernidad*, Barcelona: Kairós.
- Delgado-Gal, Álvaro, 2005, *El cero, revolución moderna en la literatura y en el arte*, Madrid: Taurus.
- Díaz Sánchez, Julián, y Llorente Hernández, Ángel, 2004, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid: Istmo.
- Duque, Félix, 2004, *Terror tras la posmodernidad*, Madrid: Abada.
- Eliade, Mircea, 1983, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor/Punto Omega.
- Estela Ocampo y Martí Peran, 2002, *Teoría del arte*, Barcelona: Icaria.
- Falla, Manuel de, 1933, "Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte", *Cruz y Raya*, Septiembre 1933.
- Foucault, Michel. 2005, *La pintura de Manet*, Barcelona: Alpha Decay.
- García, Miguel Ángel, 2001, *El Veintisiete en vanguardia*, Valencia: Pretextos.

- García Román, José, 1984, *Discurso de Recepción*, Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias.
- Gasquet, Joachim, 2005, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid: Gadir.
- Gaya Nuño, J. Antonio, 1964, "El peligro de uniformidad", *El arte europeo en peligro*, Barcelona-Buenos Aires: A. D. H. A. S. A.
- Gullón, Germán, 2004, "Los mercaderes en el templo de la literatura", *Caballo de Troya*, Madrid: Mondadori.
- Heidegger, Martin, 2003, "El origen de la obra de arte", *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- Henares Cuéllar, Ignacio, 1982, con la colaboración de Juan Calatrava, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid: Cátedra.
- Hughes, Robert, 1992, *A toda Crítica*, Barcelona: Anagrama.
- Huisman, Denis, 2002, *La estética*, Universitaires de France, Intervención Cultural, España.
- Huyghe, René, 1971, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona: Planeta.
- Jiménez, Diego Jesús, 1996, En *Itinerario para naufragos*, Madrid: Visor de poesía.
- Jiménez, José, 2003, *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- Jiménez, Juan Ramón. *Juan Ramón Jiménez, Obras selectas, 1898-1954*, (edición de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedete), Barcelona.
- Kundera, Milan, 2005, *El telón, ensayo en siete partes*, Barcelona: Tusquets.
- Lucie-Smith, Edward, 2006, "De Tallin a Shanghai", *Cultura*, nº 2009, *La Vanguardia*, Barcelona, 21 Julio 2006.
- Machado, Antonio, 1977, *Juan de Mairena I*, Buenos Aires: Losada.
- Madrigal Devesa, Pedro, 1987, *Robert Musil y la crisis del arte*, Madrid: Tecnos.
- Mainer, Jose-Carlos, 2006, *Años de visperas, la vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid: Espasa Calpe, Austral.
- Marina, José Antonio, 1995, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama.
- McLuhan, Marshall, 1985, *La galaxia Gutenberg*, Barcelona: Planeta.

- Michaud, Yves, *El juicio estético*, Barcelona: Idea Books, S.A.
- Munari, Bruno, 1975, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Néret, Guilles, 2003, *Balthus*, Madrid.
- Ocampo, Estela y Martí Peran, 2002, *Teoría del arte*, Barcelona: Icaria.
- Ortega y Gasset, José, 1983, *La rebelión de las masas*, Barcelona: Orbis.
- Paredes, Tomás, 2006 “Agora”, *El Punto de las Artes*, año XXI, nº 838, Madrid 21 al 27 de junio de 2006.
- Papini, Giovanni, 1957, “La nueva escultura”, *Gog*, Barcelona: Editorial Aha,
- Pardo, José Luis, 1998, *La metafísica. Preguntas sin respuesta*, Madrid: Pre-textos.
- Pérez-Guerra, José, 2005, “Arte Contemporáneo, sólo es posible conservar lo representativo”, *El Punto*, año XX/ nº 781/ Madrid, 22 al 28, abril 2005.
- Perucho, Juan, 1964, “Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia”, *El arte en las artes*. Barcelona: Danae.
- Quiñonero, Juan Pedro, 2005, *Ramón Gaya y el destino de la pintura*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Racionero, Luis, 2000, *El Proceso Decadente*, Madrid: Espasa.
- Rubert de Ventós, Xavier, 1998, *Crítica de la modernidad*, Barcelona: Anagrama.
- Ruiz Giménez, Joaquín, 1952, “Arte y Política”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26.
- Salinas, Pedro, 1957, “País y Paisaje”, *El Mundo*, 2 de mayo de 1957.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, 2005, *Carácter y destino* (2005) “En línea”, Discurso leído en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2004, “Consulta 29 de abril 2005”, Disponible en <http://www.realidadyficción.org/quijotearticulos htm>.
- Saramago, José, 1965, *Ensayo sobre la ceguera*, Madrid: Alfaguara.
- Sennett, Richard, 2006, *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- Tápies, Antonio, 1971, *La práctica del arte*, Barcelona: Ariel.

- Trías, Eugenio, 1997, *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama.
- Valcárcel, Amelia, 1998, *Ética contra estética*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Vida Arredondo, Juan, 2001, *Discurso de su recepción académica*, Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias.
- Wechsler, Diana B. 2006, *Territorios de diálogo*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte A.C.
- Wollheim, Richard, 2001, “¿Por qué cambia el arte?”, *Cultura y Modernidad*. Barcelona: Kairós.



Paraninfo de la Facultad de Derecho de Granada en la Inauguración del Curso Académico 2006 - 2007.

Apertura del Curso Académico 2006 – 2007

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 5 de octubre de 2006,
con motivo de la Inauguración del Curso 2006 – 2007,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señor Presidente del Instituto de España.
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

LA obra de arte debe cimentarse sobre un pensamiento libre que tiene muy presente que en el seno de la palabra ‘estética’ habita otra de rango superior llamada ‘ética’, asunto tantas veces olvidado cuando se ha planteado el problema de la modernidad que, como indica Michel de Foucault recordando a Ch. Baudelaire, “se distingue de la moda, que no hace más que seguir el curso del tiempo; es la actitud que permite captar lo que hay de ‘heroico’ en el momento presente”. Y en esa noble tarea estamos a pesar de la libertad ‘cautiva’ que voluntariamente ‘disfrutamos’, a sabiendas de que no hay progreso social si no se garantiza este derecho fundamental, a veces violentado con estrategias refinadas, y disimulado con orquestaciones maestras.

La corrupción que nos asedia está causando estragos no sólo en el corazón de la Naturaleza y del Patrimonio artístico sino también en los paisajes íntimos del ser humano, generando eriales de desolación. ¿Este es el progreso prometido? Corre un aire de desencanto y frustración por todo lo que está ocurriendo y que tiene que ver con el ansia de ser rico a costa de lo que fuere, de rodearse de un dinero que arrasa cuanto encuentra a su paso, incluidos los valores más excelsos, fomentando el miedo al poder y a la discrepancia, alentando actuaciones cuasi dic-

tatoriales y sin criterios de coherencia. Todo esto y más está influyendo en la sociedad que de manera excesivamente acelerada cambia hábitos, afectos, paisajes y memoria, fomenta culto a becerros de oro, erige ‘monumentos’ a símbolos vergonzosos, conduciéndola a gravísimas pérdidas de identidad, a la muerte de su ciudad interior en un insensato ambiente de euforia de la mano de una penosa ingratitud.

Dijo en 1930 Frank Lloyd Wright: “En las calles y avenidas de la ciudad, la aceleración debida al rascacielos es similarmente peligrosa para cualquier vida que haya quedado en la ciudad, aún cuando nos cueste ver el peligro. Creo que la ciudad, tal como la conocemos actualmente, va a morir. [...] Si triunfa la máquina, es posible que el hombre perezca con la ciudad, porque la ciudad, como todos los servidores de la máquina, ha crecido según la imagen del hombre...pero sin el ímpetu viviente del hombre. [...] Las líneas divisorias entre la ciudad y el campo ya están desapareciendo gradualmente, a medida que las condiciones se invierten. El campo absorbe la vida de la ciudad, mientras ésta se contrae para el único propósito utilitario que justifica sus existencia”. Manifestaba en aquellos años este arquitecto que la democracia no puede ser “un recurso para esclavizar al hombre a la máquina, y hacer que le agrade su situación”, pues acabará demostrando, precisamente por medio de la máquina, “que la ciudad no es un lugar para los pobres, porque aún los pobres son humanos”.

Hoy más que nunca, cuando el dinero –convertido en el objetivo primordial de nuestras vidas– arrasa costas, montes, vegas, pueblos, ciudades y paisajes íntimos, posibilitando que los taconazos en la calle retumben con ecos de soberbia y prepotencia, al mismo tiempo que se arrían banderas de honradez y decencia, debemos reclamar con urgencia una “forma superior de vida”, porque nos hemos olvidado de los valores auténticos, de la belleza, tan necesaria para vivir y “para que se pueda vivir con nosotros”.

El 7 de marzo de 1968, Fernando Chueca Goitia, invitado por ‘Granada nuestra’, dio una conferencia sobre *El problema de las ciuda-*

des históricas, en la que se refirió al fenómeno del “hombre-masa” que había hecho acto de presencia en todas las clases de la población, subrayando que “la sociedad de arriba abajo actúa con los apetitos del hombre-masa y desde luego con un primigenio y tosco sistema de valores”. Un “hombre-masa”, dócil y sumiso a los ‘slogans’ de cada momento, con o sin estudios –y con las tres cualidades que Ortega le adjudicaba, la audacia, la grosería y la prisa–, que se plega a todo y navega en todas las aguas, y “le importa un bledo, entre otras cosas, la ciudad que ha heredado”. No la conoce y por tanto no la ama. Pero “Impone sus gustos y comportamientos”. Y hasta enajena en el exterior herencias valiosas y derriba edificios y con estos una memoria ancestral, convirtiendo todo lo que encuentra a su paso en solar de especulación, en una mina de oro.

Llamaba la atención Chueca sobre la peligrosa mentalidad que impregna al “político ansioso de éxitos fáciles y populares, vasallo fiel de los grupos de presión que de manera pertinaz y constante mandan desde la sombra”. Y señalaba al técnico –pensaba fundamentalmente en los “urbanistas”– como inapreciable escudo del político, diciendo: “Los técnicos no necesitan explicar lo que hacen, no pueden descender al diálogo con el común de los mortales, ellos están ahí como el mago de la tribu, para inspirar la acción de los políticos y con este hábil binomio se elude todo problema de opinión pública”. Tras una disertación plena de sinceridad y tino ofrecía un decálogo que me permito sintetizar. Proponía que la ciudad vieja en lugar de macizarse se hiciera más porosa, “aprovechando cada ocasión para enriquecerla con un jardín, una plaza, un patio”; que se prohibiera en los cascos viejos “el incremento de volúmenes edificados, no sobrepasando la altura de cinco plantas”. Sin olvidar un control estilístico estricto –“proscribiendo en absoluto la agresiva arquitectura actual, sus vuelos y estentóreas estructuras, sus módulos y proporciones contradictorias, las texturas y tratamientos superficiales que contradigan el acento local”– y de derribos. Consideraba que debía eliminarse “toda discriminación cronológica”, mantener “un escrupuloso respeto a los elementos viales, pavimentos, estatuas, fuentes, faroles de iluminación, etc.”, y en lo referente al arbolado, llegar si fuese menester a la catalogación de los conjuntos arbóreos,

“tan importantes como los propios monumentos”. En cuanto al desarrollo de la ciudad moderna la llevaba a la periferia, haciendo hincapié en la diferenciación de ambientes; “en los casos de ciudad-paisaje” exigía cautela “preservando puntos de vista esenciales y dejando perspectiva suficiente”; edificios nobles a restaurar para instituciones públicas y representativas, y prever franquicias fiscales a los propietarios que habiten o mantengan y restauren casas nobles, jardines... ¿Para qué sirvieron esas reflexiones? Repasen ustedes lo que ocurrió. Justo lo contrario: La “tiránica verticalidad”, como dijera Lloyd.

Hoy lamentamos pérdidas irreparables mientras ante nuestros ojos se siguen cometiendo atropellos al amparo de la ley que no interesa cambiar. Al mismo tiempo, las desavenencias en las restauraciones y rehabilitaciones que no son, como todos sabemos, una ciencia exacta y menos un artículo de fe, provocan tensiones ante más que dudosas propuestas, estando ausente una humildad sin petulancias. Sin olvidar el despilfarro. La identidad, gracias a un pasado, es lo que nos hace sentirnos vivos en un presente. Sin pasado nos hallamos faltos de vida, solos, sin respaldo, anodinos, como se siente la catedral de San Patricio de Nueva York entre gigantones pretenciosos. Me van a permitir ustedes que no descienda a los debates del pasado año. Están en mente de todos.

Sí deseo llamar la atención sobre los proyectos estancados. Granada no debe sufrir demora por mor de los desencuentros de los políticos de distinto signo. Lo hemos dicho en más de una ocasión: Granada camina a velocidad más lenta. Nos inquietan las noticias sobre el Teatro de la Ópera, pues sigue sin estar claro el proyecto que a Granada corresponde en consonancia con sus objetivos culturales, a la altura de ciudades como Salzburgo, Bayreuth, Milán, Barcelona o Madrid, con todo lo que implica y cuyas principales pautas dimos en el documento *La Música en Granada* solicitado por el Consejo Social del Ayuntamiento de Granada. La Academia va a procurar manifestar públicamente lo que piensa sobre este proyecto. Por lo que respecta al

Museo –parece que en el olvido–, existe un estudio realizado por nuestra Academia, y que llamamos *mag* (Museo de Arte de Granada), solicitado también por el Consejo Social, que daremos a conocer en breve.

Como es sabido, se ha aprobado y por unanimidad un importante documento del Consejo Social. Tanto su presidente Don Antonio Campos como su equipo de trabajo han conseguido con tacto y tesón conducir esta nave por mares del consenso llegando al acuerdo unánime, lo que nos satisface. Es el momento de que lo tengan en cuenta quienes sienten en su corazón el noble deseo de servir a Granada desde la política. Siempre estaremos apoyando a los que demuestren con su ejemplo tan noble tarea. Esperemos que tenga mejor suerte que la que tuvo la labor de su predecesor Don Gregorio Jiménez.

El Cuarto Rcal exige ya una solución, como otros asuntos que conocemos.

Nuestra gratitud por los árboles que se están sembrando y nuestro dolor por todos los que han desaparecido, y digo todos, especialmente por los que se han marchado sin ‘ruido’, o con el de la motosierra, como los de la tristemente celebre huerta o los de la Hípica. Nuestro espanto por la brutal plataforma de hormigón en la Vega de Armilla, cuya obra no tiene visos de que se paralice, y el deseo de que retorne aquel espacio a su estado primitivo y no aliente a la sombra de un Campus con vallas publicitarias anunciando grúas como las que pueblan otras zonas de la Vega con edificios de cinco plantas –me refiero a Alhendín– entusiastas de la peligrosa “aceleración”.

Una democracia se asienta en un pensamiento honrado. Sin éste no será posible construir edificios armónicos y se producirán no solo disonancias y cacofonías, sino, lo que es peor, destrucción. Es momento de autocritica. Muchos creemos, y podemos demostrarlo, que nos encontramos en estos momentos en una honrosa posición de ciudad de segunda. Solicitamos a los políticos que dialoguen desde el amor y servicio a Granada, dejando a un lado los intereses del partido, y que

cuando esté nublado, esté nublado para todos, y no que para unos haya un sol de justicia y para otros nubes borrascosas.

La Academia agradece la actitud del Alcalde de Granada y del Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía al aceptar nuestra invitación y venir a dialogar con los Académicos sobre asuntos relacionados con el patrimonio artístico, monumental y medioambiental. En la conferencia anteriormente citada, definía Chueca Goitia a las Academias como “Cuerpos venerables pero constantemente desoídos y virtualmente inoperantes. Doctas instituciones que vacilan entre mantener un crédito salvando las apariencias y correr el riesgo de ser cada vez más postergadas”. Somos instituciones sin ánimo de lucro, y dedicamos nuestro tiempo desinteresadamente a nuestra misión estatutaria, dejando nuestros intereses personales a las puertas de la Institución. Seguiremos manteniendo encuentros con instituciones que tengan que ver con nuestras tareas, para un mejor servicio que debe partir del entendimiento. Aspiramos a una ciudad más amable, más ilustrada, más reflexiva, más responsable, más respetuosa, más auténtica.

Acabamos de entregar unas medallas que simbolizan mérito y son orgullo para la sociedad que sabe distinguir el oro del oropel. Las obras premiadas en el V Concurso de Dibujo, y que han podido verse en la exposición que organizamos en su día, ya forman parte de la colección de la Academia.

Premios del V Concurso de Dibujo:

Don Francisco Carrillo Rodríguez ha sido galardonado con el Primer Premio, por su obra *Torso*. Formado en la Escuela de Artes Aplicadas y oficios Artísticos “José Nogué” de Jaén, estudia 3º de Bellas Artes en la Universidad Complutense. Tiene en su haber otros laureles obtenidos en concursos convocados en su ciudad natal, entre los que destacamos el de la “Real Sociedad Económica de Amigos del País” y el “Fausto Olivares”. Ha sido finalista en el I, II y IV Concurso de Dibujo de nuestra Academia.



Torso de Francisco Carrillo Rodríguez, primer premio del V Concurso de Dibujo



*El lado oscuro de Ignacio de Javier Arteta Arrue,
segundo premio del V Concurso de Dibujo.*



*Beatriz de Asunción Jódar Miñarro,
tercer premio del V Concurso de Dibujo.*

Don Javier Arteta Arrúe ha sido galardonado con el Segundo Premio, por su obra *El lado oscuro de Ignacio*. Formado en la Universidad del País Vasco, es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada y Profesor titular de la misma. Ha participado en exposiciones colectivas celebradas en Bilbao, Pamplona, Vitoria, Alicante, Granada y Madrid, y su obra está incluida en las colecciones del Centro de Estudios Cerámicos de Sargadelos (Lugo), Museo para la Reconstrucción de Managua y Universidad de Granada.

Doña Asunción Jódar Miñarro ha sido galardonada con el Tercer Premio por su obra *Beatriz*. Doctora en BB. AA., es profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada. Entre sus exposiciones individuales destacan “Los paraísos perdidos” en Jaén; “Colección de Pintura”, en Valencia; “La noche sobre Espejos, el día bajo el viento”, en Granada, y “Genéticas Homólogas” en Adra y Granada. Su obra ha estado presente en exposiciones colectivas como “Arte de Mujeres 2000”, “Colección de Grabados de la Calcografía Nacional” 2001 e “Identidades Múltiples” 2003. Su actividad como artista la compatibiliza con su labor docente e investigadora.

Nuestra felicitación a los premiados y finalistas.

Las Medallas a las Bellas Artes y al Mérito se conceden una vez superados los trámites de presentación de candidatura por tres Académicos, defensa de las propuestas en el Pleno y votación secreta, con un quórum severo.

Medallas a las Bellas Artes:

Don Francisco Higuero Rosado pide permiso hasta para respirar. Es una de las personas más exquisitas y bondadosas que he conocido; un ejemplo de buen profesor, de mirada humilde y discreta. Dedicó su tiempo con generosidad a la docencia en los años heroicos del Conservatorio de Música “Victoria Eugenia” de Granada, y su labor como docente ha fructificado en la formación de tantos jóvenes, muchos de ellos hoy profesionales gracias a la orientación de sus enseñanzas, pues supo transmitir con rigor un singular amor a la música, enseñando la medida y entonación de tantas lecturas musicales, el lenguaje básico para los intrincados caminos del mundo de los sonidos que le regala momentos de inspiración que escribe para instrumentos de viento. Es hombre de mérito y por ello le premiamos.

Don Alejandro García del Saz (Gorafe) nace, vive, trabaja y crea en Granada, donde se forma artísticamente, cursando los estudios de pintura y dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de su ciudad, iniciando una trayectoria profesional reflejada en tantas muestras individuales y colectivas. Amante de la obra efímera, de los materiales del reciclaje y de objetos en desuso, hace propuestas de belleza con desechos urbanos e industriales, implicando en su proyecto a cuantos se sienten identificados con su pensamiento creativo. Gorafe puede ser imprevisible y por tanto *rara avis* dentro de nuestro actual panorama plástico. Su obra forma parte de colecciones y galerías de arte españolas e internacionales. Dedicó también su atención a la ilustración de libros y revistas, al diseño gráfico y medios de expresión como la *performance* o el video.

Medallas al Mérito:

La Obra Social Fundación “la Caixa” inauguró en Granada el pasado curso su programa *Arte en la calle* con la exposición de 22 esculturas de Igor Mitoraj. Se trata de un proyecto que pretende exponer al aire libre grandes obras del pasado y creaciones de las nuevas tendencias con el fin de fomentar lugares de encuentro para crecimiento personal e integración social. Ha sido una apuesta cultural de primer orden que ha tenido gran eco en los medios de comunicación nacionales, subrayando una vez más la vocación cultural de nuestra ciudad. Si a esta iniciativa añadimos la original idea de *El Mestias* participativo, que surge como apoyo a los valores del mundo coral y que durante años viene dando frutos de la mano de la Orquesta Ciudad de Granada; el programa dedicado a la música para la infancia con la “Asociación Amigos de Amati”, y las carpas culturales, está más que justificado el galardón que pretende premiar la labor meritoria de “la Caixa” en Granada.

D^a Remedios Murillo Cubillas, señora de la libertad –eje de su vida–, que llama “al pan, pan, y al vino, vino”, recia y tenaz, y de severa suavidad, es para muchos un ejemplo de pensamiento insobornable, coherente y claro, como el amplio paisaje de su perenne sonrisa con la que envuelve su palabra, siempre arriesgada y comprometida, sin disimulos ni metáforas. En la universidad de su vida hay dos cátedras: la familia y la entrega generosa. Todos los días da lecciones magistrales. Lo que se propone lo consigue con el aval de un testimonio reflejado en escritos y actuaciones, construyendo nidos de ilusión en los amados árboles de su utopía. Su voz siempre trae aire fresco. Nuestra felicitación va unida al deseo de que continúe con la tarea fascinante de decir lo que piensa, de reivindicar y denunciar con su actitud comportamientos lanudos y de redil, ajenos a campos de libertad y, por tanto, de esperanza.

Hoy nuestra Academia escribe una página extraordinaria al recibir por segunda vez la visita de un presidente del Instituto de España,

cargo tan vinculado a nuestra casa, pues, como es sabido, cuando en 1938 se creó dicho Instituto fue elegido Manuel de Falla, entonces vecino de Granada y miembro de nuestra Academia, presidente del mismo, aunque no aceptó el cargo, alegando razones de salud. Es un honor que D. Salustiano del Campo presida este acto. Siempre que he tenido ocasión de hablar con él por teléfono me ha atendido con gran cordialidad y espíritu de servicio, apoyando las reivindicaciones de nuestra Academia, que me consta conoce bien, mostrando ilusión e interés por abrir nuevas vías para todas las Academias de España lo que implicaría mayor dotación económica y por ende el incremento de actividad. El mundo de la Academia está en franco florecimiento y cada vez se percibe con más nitidez su misión y su importante papel en la sociedad. Gracias por estar esta tarde con nosotros y presidir el acto de la Inauguración del Curso.

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 debíamos, por no haber llegado a tiempo en algunas ocasiones, por no haber acertado en nuestros juicios, o por haber generado tensiones innecesarias, siempre sin pretenderlo. Ayúdenos para que podamos ayudarles más a ustedes.

En nombre de la Corporación doy las gracias a los Ministerios de Cultura y Educación y Ciencia, a la Consejería de Innovación de la Junta de Andalucía, a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Granada, al Instituto de España y a la empresa PULEVA por las subvenciones que conceden a nuestra Academia, y doy la bienvenida al Colegio de Gestores Administrativos de Granada, Jaén y Almería que se incorpora al grupo de instituciones que colaboran con nosotros.

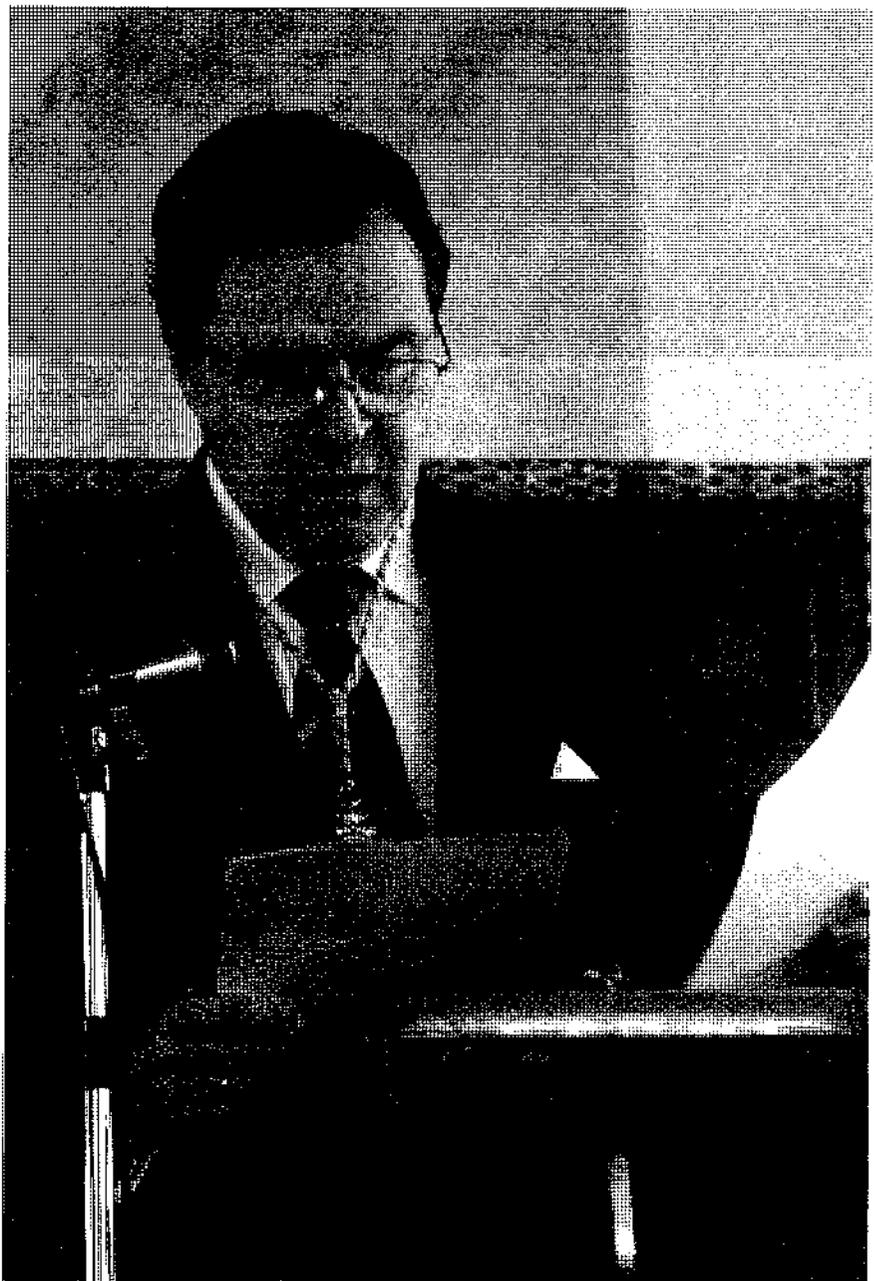
Es nuestro deseo que gobierne en Granada el silencio más armonioso, la palabra más sensata, las formas más educadas, el aire más discreto, el color más auténtico y la reivindicación más justa; todo al servicio de los intereses de una ciudad con un corazón que posee mucha

más fuerza de la que se crce para bombear la sangre de la cultura, de la ciencia, del arte, de la sensibilidad.

Concluyo con un recuerdo a los que nos precedieron, nos enseñaron el día a día y nos hablaron con el corazón en la mano y los ojos envueltos en el brillo del pesar por el recuerdo de una Granada desaparecida. Para nosotros siguen vivos. Como vive aquella Granada que excita las zonas más nobles de nuestro espíritu que recrea el *Paraiso* que “abierto” o “cerrado” es fuente de admiración y ventura, por ello aquellas palabras que con trazos románticos escribiera en el ocaso del siglo XIX el granadino Rodolfo Gil nos siguen llenando de emoción siempre que las leemos, y que releo con disfrute en esta tarde jubilosa, herida de nostalgia y con el alma “serena de amarillos” vivaldianos: “Vosotros los que tenéis el corazón desgarrado por el dolor; los que contáis por siglos las horas de hastío; los que os habéis dejado entre las zarzas de la vida pedazos del alma; los que huís del ruido que aturde y del bullicio que enloquece: venid a Granada”.

Señores Académicos: Feliz curso.

Señor Presidente, Autoridades, señoras y señores, gracias por acompañarnos.



Don Antonio Almagro Gorbea

Medalla de Honor 2006

Palabras pronunciadas con motivo de la entrega de la
Medalla de Honor de la Academia a la
Capilla Real de Granada
por el Ilustrísimo Señor Don

Antonio Almagro Gorbea

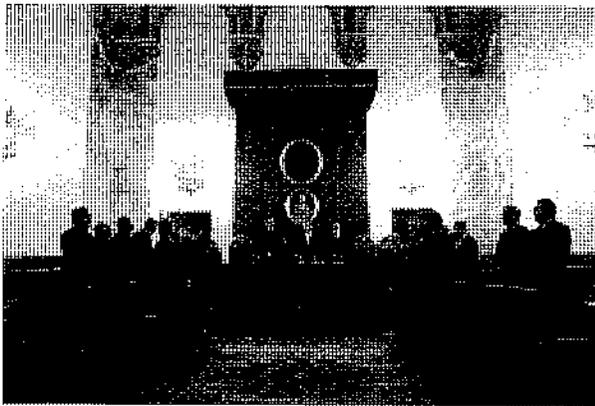
Vicedirector de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores,

HOY, como cada año, la Academia celebra acto público y solemne para hacer entrega de la Medalla de Honor, distinción con la que se pretende resaltar la labor de personas o entidades que se hayan distinguido en labores en pro del Arte, de la Cultura y del Patrimonio Histórico, como uno de los modos de cumplir los objetivos estatutarios de la corporación.

La concesión de este galardón no supone por parte de la Academia establecer preeminencias por el orden o el momento en que se conceden, sino que constituye el simple reconocimiento de una labor y una trayectoria dignas de ser resaltadas por su actitud ejemplar y por sus méritos intrínsecos.

Este año la Academia cumple estos objetivos reconociendo las actividades en pro del Arte y el Patrimonio de una institución cinco veces centenaria, que sin duda a lo largo de su historia habrá sido merecedora de un reconocimiento público de su labor, pero que hoy, sin pretender arrogarnos el descubrimiento de hechos obvios, hemos querido resaltar por darse la confluencia de diversas circunstancias por las que



Acto de entrega de la Medalla de Honor 2006.

creemos que al hecho evidente de la existencia de unos méritos indudables se une la oportunidad del momento por las efemérides y los acontecimientos que en estos últimos años se han producido.

La Capilla Real de Granada es una de las instituciones más antiguas de nuestra ciudad que se mantiene plenamente activa. Nació del deseo de los Reyes Católicos de vincular el lugar de su enterramiento, y por tanto un hito singular de su memoria, a esta ciudad de Granada cuya incorporación a sus dominios fue sin duda una de las empresas más destacadas de su reinado. El profundo significado religioso de su constitución ligado al propio sentimiento de los fundadores, no la desvincula de otros valores simbólicos e incluso más mundanos como el amor a las artes que profesaron los propios monarcas expresada mediante el legado de una parte importante de su patrimonio personal entregado a una institución con vocación de perdurabilidad.

La Capilla muestra en las propias formas de su contenedor arquitectónico y de su contenido artístico la realidad del momento y las circunstancias en que se constituye. Representa el final del mundo medieval, a través del lenguaje gótico de la arquitectura y la nueva realidad artística y cultural del mundo moderno formulada a través del Renacimiento que irrumpe con fuerza singular en esta ciudad que vive a caballo de dos Edades históricas y de dos culturas. Edificio y fundación fueron creados con ánimo de perdurar en la memoria, pero podríamos decir que en su erección presidió el sentido de la discreción y la mesura como elementos que caracterizaron el gobierno de estos monarcas. Su objetivo no fue hacer una obra deslumbrante ni acorde con un sentido megalómano de su propia realidad. Quizás hoy nos llame más la atención esta obra discreta y austera, pero llena de detalles exquisitos, que las obras más ostentosas de sus sucesores. Pienso que su magna obra, tanto la de trascendencia internacional como la de gobierno interno de sus reinos queda realzada en este espacio austero concebido para ser su última morada. Su acción política, con sus grandes logros y sus desengaños y fracasos, como sucede a toda obra huma-

na, queda definida desde la discreción y cordura y desde un hondo sentido de la realidad, algo a lo que los humanos tantas veces damos la espalda. Y todo ello sin que quede en modo alguno menoscabada la dignidad y la alta consideración de la majestad de los monarcas. Pues no es la espectacularidad de un símbolo lo que hace de él un valor perdurable, sino la auténtica valía de aquello que representa.

Sin duda, como toda obra humana e integrada por hombres, la Capilla Real, como institución, ha pasado por momentos de aciertos y de errores y ha sufrido tiempos de comprensión y apoyo y otros de animadversión y decadencia. En las instituciones con una existencia tan dilatada, a la postre cuenta más la trayectoria general que los detalles de un momento. Y sobre todo cuenta la actitud ante el presente.

La Capilla Real ha preservado su propia razón de ser inicial, de ser lugar de culto de la Fe de quienes la fundaron manteniendo su carácter de institución religiosa adaptándose a las nuevas necesidades de la Iglesia de hoy. Su estructura física perdura con el carácter de espacio de culto pero sin olvidar tampoco su función cultural presente desde sus orígenes al albergar las colecciones artísticas y la biblioteca de los reyes en cuya voluntad estaba presente sin duda el deseo de fomentar el conocimiento y la cultura en la forma en que éstos podían entenderse en aquellos momentos. Fiel a estos principios la Capilla y su Cabildo han hecho sin duda el esfuerzo de preservar ese legado a los largo del tiempo.

En torno al cambio de milenio que hemos vivido, cuando se han cumplido los simbólicos quinientos años desde su fundación y desde los acontecimientos trascendentales para nuestra historia relacionados con la vida y acciones de los reyes fundadores, la Capilla Real ha hecho un esfuerzo significativo por recordar estos hechos y revitalizar su rico patrimonio. En el transcurso de apenas doce años se han conmemorado sucesos tan significativos como la conquista de Granada por los Reyes Católicos, el descubrimiento de América, el advenimiento

del nuevo milenio, el nacimiento del Emperador Carlos, el testamento de los reyes y la fundación de la Capilla y la muerte de la Reina Isabel. Dentro de este cúmulo de conmemoraciones que han dado lugar a actos religiosos, culturales y cívicos, se ha abordado toda una serie de acciones destinadas a restaurar y valorizar su rico patrimonio artístico y en especial el de carácter mueble, sin duda uno de sus grandes tesoros. Diversas acciones y programas a lo largo de estos años han ido mejorando el estado general de estos bienes y facilitando su disfrute por parte del público.

La Academia ha considerado, dentro de las muchas actuaciones que han tenido lugar, esta singular trayectoria que dentro de todo lo realizado guarda una relación muy directa con las Artes cuya promoción es objetivo primordial de nuestra corporación y con la conservación del Patrimonio Artístico e Histórico del que la propia capilla es un genuino componente en todas sus partes. Las recientes actuaciones muestran una gran vitalidad y sensibilidad por parte de la institución y pese a algunas realizaciones que quizás en su momento deban de ser reconsideradas, el balance debe juzgarse como sumamente positivo.

Ciertamente lo realizado ha requerido de medios, pero sobre todo de un empeño intenso y continuado a lo largo de estos años. Esta ardua labor debe ser atribuida sin duda a un largo número de personas, representadas en el actual Capellán Mayor D. Manuel Reyes, a quien se hace entrega del galardón, pero sin que con ello dejemos de considerar las aportaciones de todos y cada uno de los que han participado y colaborado, bien como integrantes del propio Cabildo de la Capilla Real, como empleados de la misma o como técnicos o profesionales externos. Tampoco puede olvidarse la participación económica y técnica de otras instituciones a las que el Cabildo ha motivado y convencido para unirse a esta noble empresa. De este modo, el recurso en otros tiempos al patronato regio, plasmado en el otorgamiento de rentas y privilegios, hoy se ha sustituido por el llamamiento al mecenazgo de entidades oficiales y de instituciones privadas. De tal manera

que lo que antes se formulaba recordando a los monarcas sus obligaciones como herederos, o sus sentimientos de piedad hacia sus antepasados familiares, hoy discurre por el llamamiento a mantener el legado de unos valores universales de los que todos somos partícipes. De todo esto, los responsables de la Capilla han hecho sin duda largos ejercicios.

Finalmente, no podemos dejar de considerar el paralelismo que se da entre ambas instituciones, Capilla Real y Academia, por su condición de varias veces centenarias. La necesidad de ser fieles a los principios e ideas con que fueron creadas y a la vez cumplir con eficacia esos fines adaptándose a las circunstancias de cada época y en especial de la que nos toca hoy vivir, constituye un reto trascendental para quienes hoy formamos parte de ellas.

Sirva pues este galardón que la Academia otorga como signo de afinidad entre dos instituciones, que pese a sus muy distintos objetivos y funciones, sienten el peso de las obligaciones que su larga historia les impone. También como ofrecimiento, una vez más de colaboración franca y leal en los objetivos y actividades que nos puedan ser comunes o en los que hallemos coincidencias. Y sobre todo como reconocimiento a la digna y fructífera labor impulsada y desarrollada en pro de la conservación, valoración y disfrute por parte de los ciudadanos del rico patrimonio que la Capilla Real de Granada encierra.

Palabras pronunciadas con motivo de la entrega de la
Medalla de Honor de la Academia a la
Capilla Real de Granada
por el Ilustrísimo Señor Don

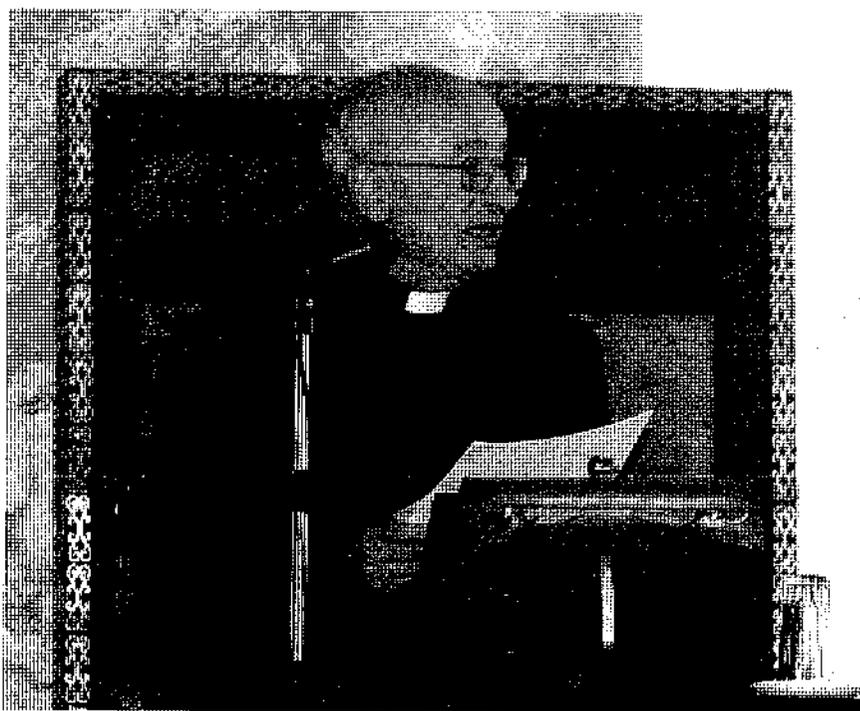
Manuel Reyes Ruiz

Capellán Mayor de la Capilla Real de Granada

Señor Director,
Señores Académicos,
Señor Arzobispo
(Amigas y amigos de la Capilla Real), señoras y señores,

EL día 2 del pasado mes de febrero, la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada acordó conceder la medalla de honor de 2006 a la Capilla Real de Granada. En nombre de la Institución tengo el honor de agradecer esta concesión. Supone un gesto de cercanía y afecto por parte de la Real Academia que anuda unas relaciones que son mucho más que de vecindad y respeto. La Academia viene mostrando interés por el desenvolvimiento de la Capilla, monumento e institución de tan relevante valor en la historia y presente de la ciudad. Y la Capilla viene acogiendo y colaborando con iniciativas que parten de la Academia y dicen bien con el carácter de la Capilla. Vemos la presente medalla como prenda de colaboración en el futuro. Esa es la confianza que tenemos. La Capilla, en efecto, está necesitada de la ayuda y cercanía de instituciones granadinas que valoren su riqueza patrimonial y religiosa. Muchas gracias, pues, a la Real Academia, a su Director y Secretario, al resto de miembros de la misma y, singularmente, a Don Antonio Almagro que acaba de dedicarnos palabras tan benevolentes.

Entiendo que esta medalla es una honrosa distinción y reconocimiento a la amplia comunidad de personas cercanas a la Capilla Real,



Don Manuel Reyes Ruiz

unas que de forma permanente desde hace años y con gran fidelidad, esfuerzo y cariño sirven a la Institución como capellanes y empleados, otras que ocasionalmente y en servicios especializados vienen contribuyendo al esplendor del monumento y de su patrimonio en los últimos años. En su nombre yo agradezco esta distinción que compartimos todos. De modo especial invito a que la hagan suya a los empleados de la Capilla a la que todos dedican interés verdadero y cada uno singulares servicios según su capacidad y aficiones. No puedo finalmente dejar de rememorar los esfuerzos de tantas generaciones de capellanes que a lo largo de siglos han cuidado de la Institución: su defensa, apasionada tantas veces, su cuidado y su servicio han hecho posible que hoy tengamos la Capilla Real que tenemos. En ese colectivo secular hay hombres casi anónimos y hay figuras conocidas que en diversas ocasiones se han empeñado en proyectos decisivos para el

mantenimiento de la Institución, del inmueble y de su patrimonio material y espiritual. Me atrevo también a reconocer que la labor de mantenimiento de esta casa tiene, con toda seguridad, paralelos en los esfuerzos por mantener el patrimonio por parte de la Iglesia Diocesana en todos sus niveles: muchas parroquias, entre estrecheces y dificultades, están rescatando y mostrando con la mayor dignidad el patrimonio recibido.

1. La Capilla Real

De la Capilla Real se puede hablar mucho, tan significativa es su creación, tan rico su patrimonio, tan agitada su historia, tan sugerente su simbolismo. Pero han sido atendidas todas estas dimensiones profusa y profundamente en el último siglo y medio con estudios al alcance de todos. Yo voy a tratar de situar las intervenciones llevadas a cabo en el monumento en los últimos veinte años dentro de un proceso que viene de lejos, desvelando también los criterios con que se han llevado a cabo.

Pero antes conviene hacer una reflexión sobre la Capilla misma y su patrimonio. Esta es una buena ocasión para que la Capilla se descubra y manifieste inquietudes, propósitos y deseos sobre su futuro.

Así, pues: Capilla Real, ¿qué piensas de ti misma? Todo lo que se hace, se hace desde una identidad y con una finalidad que debe estar acorde con esa identidad, si no es así, esas finalidades discordantes irán minando el propio ser, hasta que la institución queda desvirtuada o vacía.

La Capilla Real es un monumento con unas valiosas obras y colecciones de arte. Ya por esto, es muy significativo. Es, además, una institución con su origen, su finalidad, su desarrollo y vida histórica y su presente. También por esto es valiosa. Pero, este templo funerario e institución, nació como un símbolo llamado a mostrar uno de los valores de esta ciudad de Granada. Y eso es a mi modo de ver lo más importante: porque es la raíz de lo anterior, es lo que le da unidad al conjunto y es el valor más profundamente humano, verdaderamente deci-

sivo en un presente y un futuro en que se diluyen las identidades de personas y pueblos. Para Granada es y debe ser valiosa la Capilla Real como símbolo y señal de identidad.

El sentido del reinado de los Reyes Católicos quedó unido para siempre a esta tierra y como signo quisieron unir también a ella su descanso definitivo. Frente a los numerosos enterramientos reales dispersos por toda la geografía española, éste tiene un sentido propio: habla de unidad, de la unidad de las Españas, y de universalidad, pone a Granada en relación con España, con Europa, con América. El nieto, el Emperador, sintonizó con este destino de Granada. Engrandeció la Capilla como símbolo y trajo aquí los restos de su esposa. Los tiempos cambiarían y Granada perdió el rumbo que le habían dado Isabel y Fernando y el Emperador. Pero la Capilla permaneció: como una nave en parte desarbolada, pero digna, y mostrando un trozo de nuestra historia que, como un valor permanente, conviene preservar para las generaciones futuras. En esa línea, somos conscientes también del deber que tenemos de presentar con constancia y verdad la persona y valores políticos y religiosos de sus fundadores y, en concreto, la recia personalidad de la Reina Isabel en lo político, en la familiar y en lo religioso, acogiendo y apoyando todo lo relacionado con el posible reconocimiento de su santidad de vida por parte de la Iglesia.

2. El patrimonio de la Capilla

De todos es conocido que la Reina Isabel, cuando en el otoño de 1504 ve cercana su muerte, firma, junto con el Rey, la carta de privilegio con la que crean la Capilla Real de Granada para su enterramiento. Junto con sus restos mortales, la Capilla acogería parte de un rico legado de recuerdos personales.

Llegaron, pues, en su día ornamentos litúrgicos, libros y vasos sagrados. Llegó un legado de gran valor afectivo: obras de orfebrería como la corona, el cetro, el cofre relicario y el espejo de la Reina. La espada de Don Fernando vendría más tarde. Tres conjuntos fueron

especialmente significativos: los “licenzos de devoción”, las “tablas de devoción” y las reliquias.

Desgraciadamente con el paso de los años y de los siglos y con el uso constante muchas de estas donaciones han desaparecido. Singularmente, los tejidos. La Catedral usó durante años los ornamentos litúrgicos legados a la Capilla, con efectos negativos para su conservación, como describe Carlos V en la real cédula en que dispone el fin de este uso compartido. Al final, diversos ornamentos, junto con los tapices, muy deteriorados ya, se fueron quemando en los siglos XVII y XVIII para recuperar la plata que contenían y afrontar con ella gastos imprescindibles. Después de las peripecias de tantos siglos, es admirable que lo más valioso en tejidos y orfebrería, haya llegado a nosotros.

Con el legado vino también una colección de libros. Felipe II los retiró en 1591 y como recuerdo quedó el que era, quizá, el más rico: el Misal en vitela, iluminado con miniaturas.

También se han conservado bien las reliquias y relicarios y las tablas. Las reliquias ocuparon desde el comienzo un altar en la sacristía hasta que en el XVII se hicieron los altares-relicarios actuales instalados en el crucero. Estos cuidados y la gran devoción por las reliquias propia de siglos pasados han asegurado una buena conservación de la colección. En cuanto a las tablas, muchas de ellas en el siglo XVII se instalaron dentro de los altares-relicarios, adosadas en el interior de las puertas. Aunque sufrieron mutilaciones para acomodarlas en esos espacios, se ha asegurado su perfecta conservación durante trescientos años, hasta que fueron reinstaladas en la sacristía-musco en 1945.

Con el paso de los siglos, al tiempo que este patrimonio original se iba deteriorando y en parte perdiendo, fueron llegando nuevas adquisiciones, donaciones y legados, la mayoría de los tiempos barrocos, lo que fue haciendo cambiar la imagen del monumento.

Con esos pasos, tan rápidamente descritos, se conformó el conjunto que hoy forma el patrimonio de la Capilla, que, por otra parte, ha sufrido cambios constantes, lo mismo que los sufrió el edificio y la institución misma a lo largo de sus cinco siglos de vida como consecuencia de diversos factores. Está en primer lugar la cambiante situación económica de la sociedad española, con largos períodos de profunda escasez. Como ejemplo extremo de pobreza, la Capilla que encontró Isabel II cuando visitó Granada en 1862. Un segundo factor ha sido la evolución de las relaciones Iglesia-Estado en España. La Capilla ha sufrido en los períodos de relaciones tensas o difíciles. En un sentido parecido la Capilla ha notado positiva o negativamente la diferente valoración que han hecho los gobernantes y la sociedad española en cada momento de las personas y la obra de los Fundadores. Ha acusado también la evolución de las formas litúrgicas y de imagen de la propia Iglesia y han influido, por último, las tendencias artísticas sucesivas que han ido dejando en la Capilla la huella de sus creaciones, así como el gusto o falta de interés artístico de cada tiempo. Eso ha producido innumerables cambios en el exterior y, sobre todo, en el interior de la Capilla, de modo que podemos hablar de una inicial capilla medieval, otra renacentista (la de mayor esplendor quizá), otra barroca...

3. Las restauraciones

Las restauraciones han llenado toda la vida de la Capilla. Cito como muestra la reforma que se realizó en 1704 y 1705 cuando se blanquearon los muros y se desmontaron las vidrieras antiguas que se sustituyeron por unas blancas porque las anteriores oscurecían el templo. Pero los grandes cambios comenzaron hace ahora doscientos años. En el siglo XIX se manifestó el envejecimiento del edificio, puesto a la vista con el derrumbamiento de las bóvedas de la sacristía el 15 de diciembre de 1827. Era todo un símbolo de la profunda crisis que sufrió la Institución con los avatares políticos de la primera mitad del XIX. Pero a partir de la Restauración se consigue una estabilidad en la vida de la Capilla Real, aunque sin la fuerza de los primeros siglos. Pero hay, en compensación, nuevos factores que desarrollan aspectos nuevos: los

estudios históricos, la restauración artística y el interés por el turismo cultural. Estos nuevos conceptos aplicados al monumento han traído consigo las mayores intervenciones en estos doscientos años. Como línea jurídica de estos cambios, la Real Orden de 29 de mayo de 1884 declaró a la capilla monumento nacional y el Real Decreto de 3 de julio de 1913 creó el Museo capitular.

Antes, el arzobispo Moreno Mazón y el capellán mayor Sierra Ruiz habían adquirido la antigua lonja con el proyecto de instalar en ella y en el piso alto un museo de arte cristiano o diocesano, para lo cual trasladó a la Capilla diversas obras de arte y mobiliario. Ambos acometieron una profunda intervención con motivo del cuarto centenario en 1892. Estuvo dirigida por Don Mariano Contreras. Afectaron al exterior del edificio y al interior, donde se limpiaron los paramentos eliminando cal y yeso, labor que se completó ya en los años veinte.

El primer museo se instaló en la sala alta de la lonja hasta su traslado a la sacristía. La instalación del museo en la sala superior de la lonja conllevó la instalación de rejas en 1915 que dieron seguridad a la sala, reforzada, además, por las rejas que cerraron la placeta desde ese año hasta 1943.

Mediado el siglo XX, comienza a tener importancia el fenómeno turístico, prosiguen los estudios históricos sobre la Capilla y su patrimonio y se resalta su significado espiritual para la conciencia hispánica. En este ambiente, impulsada y dirigida por Don Antonio Gallego Burín, se hace en los años cuarenta una reforma ambiciosa de todo el conjunto: reconstrucción de las bóvedas de la sacristía, nueva instalación del museo, nueva disposición de la lonja, reinstalación del tríptico de Dicrik Bouts en su retablo original y colocación del mismo en el crucero, abertura de un nuevo y fácil acceso a la cripta y transformación de su interior y puesta a la luz de las tablas flamencas que ornaban el interior de los retablos-relicarios.

En el momento presente, esta evolución ha dado un nuevo paso en las intervenciones llevadas a cabo en los últimos veinte años. En 1985 se descubre la necesidad urgente de una consolidación de cresterías y pináculos. Con la respuesta a esta necesidad comienza la historia reciente: con la intervención en cresterías y pináculos dentro del Plan de Catedrales de Andalucía de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente, realizada entre 1986 y 1989. La fragilidad del material de estos elementos decorativos exige ya hoy comenzar de nuevo por aquí el círculo nunca cerrado del mantenimiento constante de la Capilla.

En años sucesivos las intervenciones se fueron programando y realizando como preparación de tres eventos significativos a recordar en los años 1992, 2000 y 2004, como ha señalado Don Antonio Almagro.

El carácter de mi intervención no da lugar a una relación siquiera somera, mucho menos exhaustiva, de los trabajos de esos años. Sólo voy a referirme a dos aspectos de ellos. Lo primero es señalar que en cada uno de estos períodos los trabajos han girado alrededor de la intervención en los elementos más significativos para el conjunto del monumento y cuya restauración constituía una aspiración del Cabildo largamente soñada. En el 1992, lo principal fue la remodelación de la lonja y la sacristía-museo, en el 2000 lo fue la restauración del retablo mayor y en 2004, la reja mayor y mausoleos reales. Lo segundo es aclarar que estos trabajos han sido proyectados en cada ocasión con antelación por el Cabildo. Así en 1987 fijó un programa amplio de iniciativas y reformas para la conmemoración del año 1992. En 1997 se prepara el primer proyecto de intervención en el retablo mayor y en los ámbitos pétreos cercanos al mismo para buscar ayuda en diversas Instituciones que dieron como resultado el Convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Caja de Madrid y Cabildo para esa restauración. Y en 2001 redacta un proyecto general de intervenciones con vistas al año 2004. Destinado a recabar ayudas privadas para su realización, la respuesta vino finalmente del Ministerio de Educación y Cultura que integró en su pro-

grama de preparación del quinto centenario de la Reina Isabel la restauración siempre soñada de los mausoleos y la reja mayor, a lo que el cabildo unió en un gran esfuerzo económico un amplio programa de intervenciones complementarias.

4. Los criterios de las intervenciones

Naturalmente en la intervención en cada uno de los capítulos del programa se ha actuado conforme a determinados criterios asumidos como guía de los cambios.

En el templo ha primado el criterio de darle la austeridad posible. Así nació el edificio y en lo posible hemos tratado de rescatarla. Hemos suprimido algunos detalles barrocos, retirando espejos, cornucopias y vitrinas y aligerando la decoración de los muros. Nuestro deseo ha sido que brille en sus muros dorados por los siglos el sabor primitivo.

En la lonja, junto con la recuperación en lo posible de su carácter de espacio abierto, ha ganado la funcionalidad con vistas a una recepción digna de los visitantes y turistas y se ha aprovechado el espacio para situar las valiosas vitrinas procedentes de la sacristía-museo que irán acogiendo exposiciones temporales conmemorativas de distintas efemérides o muestras de espacios de la Capilla que convenga ofrecer con detalle:

En el archivo se ha trabajado buscando su adecuación a modernos criterios de conservación, ordenamiento, facilidad de consulta y publicación de catálogos y estudios sobre los fondos.

En la sacristía-museo se ha actuado con el criterio de suprimir la exposición de elementos posteriores a la fundación de la Capilla y acogiendo sólo aquéllos que pertenecen al legado original. Así se ha reducido notablemente el número de obras expuestas y se han ordenado lógicamente: un espacio reservado a las tablas flamencas, italianas e hispano-flamencas y otro a tejidos, orfebrería y otros. Así se pueden mostrar estas obras singulares con mayor espacio y dignidad. Sin embargo,

las opiniones que transmiten los visitantes no son unánimes: muchos lo alaban y a algunos, según dicen, la visión les evoca una exposición temporal más que un museo. No lo vemos nosotros así, aunque habría que estudiar la posibilidad de dar más contenido al carácter de sacristía para el que nació en primer lugar este ámbito. La iluminación, muy novedosa y eficaz en su día, presenta ya las deficiencias inevitables por su uso constante.

5. El futuro

Una palabra sobre el futuro. Somos conscientes de que resta mucho por hacer a favor de una mejora constante en la presentación de todo el patrimonio. Citaré algunos aspectos que deberá ir acometiendo la institución en el futuro inmediato o a medio o largo plazo.

Quedan por restaurar una docena de lienzos de los cuales uno está actualmente en restauración. Don Pedro Salmerón prepara con urgencia el proyecto de intervención en los exteriores del monumento, ya que cresterías y pináculos piden una rápida intervención que asegure la estabilidad y conservación de elementos tan frágiles. Al parecer, esta será la cuarta intervención en poco más de un siglo.

Un ámbito discreto pero de importancia devocional son las capillas de la Buena Suerte y la Almudena en el tránsito a la iglesia del Sagrario: está pidiendo una intervención integral sobre los paramentos y bóvedas, sobre las tres rejas, sobre los retablos y los cuadros.

Las pinturas murales que hay a los pies del templo y en la lonja están pidiendo una intervención especializada, lo mismo que los cantorales, diversos libros y documentos valiosos. Si a esto añadimos las cinco sillas de mano, eucarísticas en su mayoría, tenemos completo el panorama del futuro en restauraciones. Con más aplomo habría que estudiar el cambio de las cristaleras actuales por unas más acordes con la situación primitiva: es un proyecto que según Gallego Burín ya se consideraba en los cincuenta.

Otro capítulo de trabajo será la modernización de la catalogación informática del archivo que, aunque sigue siendo útil, ha quedado atrasada, y sacar a luz el archivo musical, con transcripción y edición de obras y grabación de algunas, siempre bajo la responsabilidad de la propia Capilla.

Nos preocupa el fruto de las visitas turísticas especialmente de los escolares españoles y extranjeros, cada vez más frecuentes. ¿Cómo dar más valor cultural y evangelizador a esas visitas cuando lonja, templo y museo tienen tan escasa capacidad y los visitantes se multiplican, cuando muchos grupos vienen sin una mínima preparación y sin guía adecuado? Una visita rápida y superficial hace insignificante nuestro monumento: insignificante, es decir, le priva de todo significado en arte, en historia, en simbolismo, en mensaje espiritual y cristiano.

6. Colaboraciones

Para terminar, es un deber agradable recordar y agradecer las variadas colaboraciones que han enriquecido a la Capilla en el transcurso de estos años. Se trata de instituciones, empresas y multitud de profesionales, entre los cuales algunos han estado presentes en todo el proceso de alguna manera.

Todo lo realizado ha sido posible por la colaboración económica y de profesionales de entidades públicas y privadas que han apoyado el esfuerzo inversor del propio Cabildo de la Capilla: Fundación Sevillana, Fundación Caja de Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español del anterior Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto Andaluz de Patrimonio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Museo del Prado.

Séanos permitido agradecer especialmente la asistencia y el consejo constante de Don José Manuel Pita Andrade, del cual hemos recibido una colaboración generosa en todo momento. En concreto, no olvidamos su trabajo y el de todos los numerosos colaboradores para la edición de *EL LIBRO DE LA CAPILLA REAL*, que publicamos en 1994

y que continúa siendo el referente para el estudio de la Capilla. Presencia prolongada en largos proyectos hay que reconocer y agradecer a Don Pedro Salmerón, a Don José María Rodríguez Acosta y Don Francisco Oliver, a Don Guillermo Giménez. Junto a cada uno de ellos hemos recibido los servicios especializados de muchos profesionales que cuentan con nuestro agradecimiento, estima y mayor consideración. Intervenciones valiosas se han debido a las empresas de que son titulares Doña Bárbara Hasbach y Don Juan Aguilar.

Deseamos resaltar y agradecer la colaboración de algunos académicos que han estado presentes en diversas comisiones que han hecho el seguimiento de las intervenciones más significativas, han aportado su consejo o trabajo profesional o han facilitado contribuciones puntuales en el algún proyecto: Don Domingo Sánchez-Mesa, Don Ignacio Henares, Don José Antonio Castro y Don Carlos Sánchez.

Una palabra también para rescatar la memoria de los capellanes mayores bajo cuya responsabilidad se han realizado los diversos trabajos en la Capilla. Todo lo relacionado con la primera gran intervención, la del 1992, se hizo durante el mandato de D. José María Vico Ortega (1985-1994), que la vivió con pasión. No en vano sirvió a la Capilla durante largos años y se puede decir que ha representado el tránsito del Cabildo de las tradiciones más antiguas a las nuevas formas del Código de Derecho Canónico de 1983. Le sucedió Don Francisco Puertas López (1994-1996), que en su corto mandato impulsó algunas intervenciones importantes, como la restauración de los altares-relicarios y el órgano.

Similar palabra de agradecimiento tenemos gustosos para los Señores Arzobispos Don José Méndez, recientemente fallecido, Don Fernando Sebastián, Don Antonio Cañizares y Don Javier Martínez que nos honra con su compañía: todos ellos han apoyado constantemente y han valorado con su presencia constante el esfuerzo renovador del Cabildo. Muchas gracias a todos.

Termino, pues, exponiendo unas cuantas ilusiones e inquietudes nacidas del deseo de asegurar el futuro de esta Institución, que tanto protagonismo ha tenido en la historia de nuestra Ciudad. Nacida dentro de los esquemas propios del Antiguo Régimen y régimen de Patronato, hoy la Capilla es una institución de la Iglesia diocesana de Granada. Con la Diócesis trata de llevar a cabo la misión de la Iglesia dentro de sus posibilidades pastorales y desde el carácter propio que tiene de templo funcrario y depósito valioso de historia, de arte y de cultura. Nos gustaría desarrollar las posibilidades evangelizadoras y catequéticas de nuestro patrimonio artístico, todo él religioso.

Desde esta condición quisiéramos ver a la Capilla amada y cuidada por la Ciudad de Granada, como la familia que cuida su patrimonio y su identidad familiar. Nos vemos agobiados por noches de movida y botellón y por días de vendedores callejeros. En otros momentos las noches en la calle Oficios son de una soledad excesiva y propicia para acciones que van en detrimento de la dignidad y de la seguridad de este monumento: ya hemos tenido ocasión de experimentar este riesgo en varias ocasiones. Queremos que Granada ame y trate a la Capilla como uno de sus signos de identidad más permanentes. Y que lo demuestre con hechos. Es necesario un plan de actuación que dignifique este ámbito, el ámbito íntegro de la calle Oficios, durante el día y que lo haga más seguro durante la noche. En ello confiamos.

Agradecemos, finalmente, la presencia de tantos amigos que con ocasión de esta medalla nos muestran su afecto y estima. Nos sentimos enriquecidos con su cercanía y su cariño. Sabemos que la Capilla Real tiene en Granada muchos amigos. Muchas gracias.



Fuente procedente del Claustro del convento de Santa Cruz la Real, hoy en el granadino Paseo del Salón. Años cincuenta.

Informe de la Real Academia sobre el proyecto de remodelación de los paseos del Salón y de la Bomba.

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de
Nuestra Señora de las Angustias el 31 de enero de 2006

A la vista del proyecto de remodelación de los Paseos del Salón y de la Bomba de Granada, la Real Academia juzga necesario detener el deterioro de este interesante espacio urbano, motivado fundamentalmente por un uso inadecuado de esos espacios que se destinan con frecuencia a todo tipo de eventos y manifestaciones (competiciones deportivas de motor y ciclistas, mercadillos, conciertos y mítines, etc) con entrada incontrolada de vehículos pesados, y sin que se haya realizado adecuadamente la reparación de los daños que ocasionan. Por tanto, parece conveniente acometer las obras necesarias que deberían propiciar la recuperación de la calidad ambiental de este ámbito, como se ha hecho recientemente con otros de la ciudad, por ejemplo en la Plaza de la Trinidad.

No obstante, dada la calidad y el arraigo que estos paseos y sus jardines inmediatos tienen en la imagen urbana, sin duda muy apreciada por los ciudadanos, y el alto valor histórico que encierran por ser exponentes de actuaciones urbanísticas de tiempos pasados de gran éxito en sus resultados, realizar transformaciones de su tipología o de su imagen puede ser muy peligroso y totalmente desaconsejable. De hecho, este espacio sigue funcionando correctamente en todos sus usos, como lugar de paseo y esparcimiento y como zona verde y área libre de descongestión de la ciudad, e incluso como canalizador del tráfico rodado.

La estructura de bulevar, con carriles de tráfico separados y un amplio paseo arbolado en el centro, es la característica fundamental de este espacio que queda delimitado y perfectamente separado de los jar-

dines inmediatos al río. Esta disposición no debe alterarse pues se desvirtuaría de inmediato su carácter. La concentración del tráfico rodado en un solo lado supondría, *de facto*, la desaparición del bulevar como concepto, aunque se pretendiera simular formalmente con tratamientos del pavimento. Estos elementos urbanos no se definen únicamente por su forma, sino fundamentalmente por el modo en que se usan. Por otro lado, tal como se desarrolla el aprovechamiento de estos ámbitos en la actualidad no presentan, a juicio de la Academia, ningún problema especial. Esto no es óbice para que se intente mejorar su calidad ambiental limitando en lo posible la circulación rodada, especialmente de autobuses, pero sin hacerle perder la simetría compositiva y funcional. El desviar el tráfico a un solo lado no resolverá ningún problema.

La ocupación del espacio de paseo central con nuevos elementos es algo también desaconsejable por las mismas razones antes aludidas, tanto de tipo conceptual como funcional. La pretendida colocación de jardines en el ámbito central del Paseo de la Bomba contradice el propio concepto del bulevar y supondrá generar un mayor gasto de mantenimiento. Al haber en la zona inmediata unos jardines de notable calidad, debe apostarse por mejorar su conservación y mantenimiento, respetando la forma histórica del paseo. Tampoco se considera adecuado hipotecar un espacio público de calidad con concesiones administrativas que interrumpen la disposición original del espacio. El ejemplo del kiosco de la Titas y su desafortunado diseño debería ser algo a corregir y evitar. Sí deben potenciarse los elementos tradicionales, como el kiosco de la música, para cuyo uso podría cortarse el tráfico en todo el bulevar en días festivos, como se ha hecho en ocasiones con otras vías urbanas. También podría estudiarse un nuevo emplazamiento para la hermosa fuente procedente del claustro del convento de Santa Cruz la Real hoy colocada entre los dos paseos, y que gozaría de mayor relevancia y mejor visión colocándola en el cruce del Paseo del Salón con el Paseo de la Virgen.

La Academia estima que en los espacios históricos consolidados, cuya calidad no ofrece duda, debe preservarse su imagen y carácter tra-



La Fuente de la Bola de los Jardines del Salón. Años cincuenta

dicional, existiendo en la ciudad otras zonas de reciente urbanización en las que las innovaciones y nuevas creaciones no sólo tienen cabida, sino que son los lugares más idóneos para legar al futuro las aportaciones de nuestra época, que ya el tiempo se encargará de juzgar y valorar en su justa medida.



Paisaje actual de la Vega de Granada.

Informe de la Real Academia sobre la Vega de Granada

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de
Nuestra Señora de las Angustias el 2 de marzo de 2006

HACE menos de un año la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, ante el debate suscitado entonces por las noticias referidas a cambios sustanciales en los planeamientos urbanísticos en el ámbito de los municipios de la Vega de Granada, quiso subrayar el alto valor de ésta como naturaleza acomodada por la mano del hombre y por tanto con valores históricos, ecológicos, culturales, ambientales y paisajísticos, debidos a su carácter de espacio antropizado, es decir, creado por la interacción histórica del hombre en un medio natural privilegiado y que con todo rigor podrían ser acreedores de su declaración como sitio histórico.

La destrucción de esos valores se puede apreciar desgraciadamente a través de las continuas agresiones que han evidenciado, entre otras cosas, el fracaso en la puesta en marcha de un organismo que asegure la aplicación del Plan Territorial de la Aglomeración Urbana de Granada (POTAUG), que corresponde *de facto* con el Área Metropolitana, como órgano coordinador de la realidad urbana, achacable a la defensa a ultranza de parcelas de poder e intereses económicos particulares a costa del bienestar de la mayoría de los ciudadanos que al final son los que sufren el resultado de tanto desafuero. Se ponían ejemplos como los casos de las expansiones incontroladas de los municipios de Ogíjares y Cenes de la Vega, con un urbanismo fagocitador de todo el territorio disponible; la Colonia de San Sebastián, construida a comienzos de los años setenta sobre terrenos calificados como "Suelo de Protección de la Vega", y las naves almacén de una cadena de supermercados, en Armilla; las naves industriales de Vegas del Genil; las casas adosadas, sin identidad, y las naves de Las Gabias y

Cúllar Vega, y tantos otros, que estimamos excesivos para el frágil equilibrio en que actualmente se encuentra la Vega. A todo esto cabe hoy añadir la monstruosa plantación de pilares de hormigón que ha supuesto la construcción del Centro Comercial Nevada.

En junio de 2004 la Academia reaccionaba ante la situación planteada por el intento de reubicación del Ferial de Granada, y consideraba que aquel hecho debía incluirse dentro de una reflexión general con otros temas de parecida incidencia sobre la Vega, como eran el del nuevo emplazamiento de la Feria de Muestras de Armilla y los proyectos vinculados a ésta, así como el que se anunciaba en Santa Fe, que incluía una nueva macrouurbanización de viviendas, un Complejo Residencial con hotel y un campo de Golf, mediante la venta de los terrenos municipales de las Termas.

En todas estas acciones se echaba en falta la exigible supervisión de la Junta de Andalucía que debería velar por el interés común de todos los ciudadanos frente a los intereses localistas y de personas particulares, de carácter especulativo, así como la ausencia de racionalidad de los Ayuntamientos que maltratan las zonas de más alto valor ambiental de sus municipios.

La Academia expresó entonces su oposición a los tres proyectos y hoy se ve obligada a reiterar mucho de lo dicho en aquella ocasión ante el anuncio de llevar adelante uno de ellos, como es el caso de la Feria de Muestras en el término municipal de Armilla.

No deja de crear estupor y honda preocupación el hecho del acompañamiento institucional con que se ha presentado el nuevo proyecto de Feria de Muestras que hace sospechar de tratamientos distintos aplicados a casos similares por parte de los responsables de velar por el cumplimiento del planeamiento, no solo en la letra sino sobre todo en su espíritu que en este caso no puede ser otro que la preservación como espacio protegido del área de la Vega. Igualmente resulta inaceptable

que se esgriman argumentos como la supuesta “vocación de suelo urbano” de los terrenos en que se plantea el proyecto. La vocación es algo inherente a las personas que responden a ella desde su libre albedrío, nunca a las cosas cuyo uso depende de la decisión de las primeras. Más bien podría hablarse de la vocación de algunos ayuntamientos y de sus regidores a ser partícipes, si no actores principales, de procesos especulativos con que nutrir sus arcas y quizás en ciertos casos otras actividades menos confesables.

Desde esta preocupación, la Academia tiene previsto la organización de un seminario para tratar, desde una perspectiva del máximo rigor académico, toda la problemática de la Vega, de sus valores naturales y culturales, de sus dimensiones humanas, sociales y económicas y de la necesidad y forma de atender a su preservación que debería pasar por la promoción de las formas tradicionales de explotación así como por la búsqueda de alternativas aceptables, y cuyo desarrollo se piensa acometer de modo inmediato.

En todo caso la Real Academia reitera la necesidad irrenunciable de que se observen las prescripciones del POT AUG, y de los PGOU vigentes, y exige su estricto cumplimiento.



Graffiti en Granada. Foto de Antonio Arabesco.

Comunicado de la Real Academia sobre las pintadas en la ciudad

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de
Nuestra Señora de las Angustias el 18 de abril de 2006

ANTE el, cada vez más, crecido número de pintadas en la ciudad, esta Real Academia se siente en el deber de denunciar, mediante este comunicado, el hecho de aquellas que, indiscriminadamente, invaden no sólo las fachadas de edificios de propiedad privada sino que incluso agreden a los monumentos, de valor artístico o histórico.

No todas las pintadas responden al perfil de la denuncia que aquí se formula siendo muy amplio el catálogo de las que podemos contemplar dentro del paisaje urbano, que no es sólo el de nuestra ciudad, pero es en ésta en la que vivimos y en la que nos preocupa la continua proliferación del deterioro que produce el descontrol del hecho.

La Academia quiere diferenciar en esta denuncia las obras, llamadas “graffiti”, que teniendo ciertos valores artísticos son respetuosas con las fachadas de los edificios, tanto privados como públicos y solamente ocupan espacios que pueden alcanzar el carácter de obras de arte en la calle. Así ha ocurrido en ocasiones que han llegado a ser memorables, como la del homenaje al poeta Miguel Hernández en su pueblo natal, Orihuela, en que se convirtieron en “graffiteros” destacados artistas para llenar los muros del pueblo con su buen hacer.

En Granada, también, en alguna ocasión se ha convocado un concurso de murales en el que la Administración ha puesto a disposición de los pintores de graffiti paramentos en los que la incidencia de dichas pintadas podría llegar a considerarse beneficiosa pudiéndose contemplar ciertos buenos ejemplos de ese arte con vocación de publicidad rebelde y transgresora que fue en su momento una nueva y, quizás,

necesaria forma de comunicación no conformista, hija del Mayo francés, fenómeno de un arte social que desde los vagones de los trenes irrumpe en los años 80 en las áreas ciudadanas con la aparición de los aerosoles pero que, a veces, apartándose de la doctrina ética del verdadero graffitero, utiliza soportes inadecuados en una actitud nada sensible para el patrimonio.

La Academia quiere señalar el deterioro que la desarraigada y degenerada evolución de los graffiti hasta convertirse en simples pintadas en manos de quienes no tienen ningún mensaje coherente ni una ideología clara, viene produciendo en el ámbito de la ciudad y en la integridad de sus monumentos. El impacto visual resulta agresivo en muchos casos y desvirtúa el proyecto urbano original rompiendo el equilibrio del mismo.

Los muros y cualquier otro elemento del mobiliario urbano son agredidos mil veces con superposiciones y tachaduras que no se detienen ante nada en una dinámica vandálica y, en la mayoría de los casos, de carácter soez con imágenes que atentan al buen gusto y cuyo discurso, ayuno de creatividad, está muy alejado de aquellas pinturas murales que se pueden considerar su germen y que nacieron de una actitud reflexiva y movilizante, publicitada en las paredes. De ese espíritu carecen los modelos que nos encontramos manchando nuestra cotidianeidad ambiental y lo que es más grave, atentando no solamente contra el patrimonio sino produciendo un costo de restauración no productivo que carga sobre la economía particular y en el caso de edificios o elementos públicos, sobre la de la Administración, que somos todos. A más de que los medios para la limpieza no sólo son costosos o poco eficaces sino desaconsejables en algunos casos.

Hay barrios históricos como el barroco de San Jerónimo donde es difícil encontrar un espacio de fachadas que se haya librado del ataque de los que, aerosol en mano, han dejado sus signos, la huella de su estulticia, en una absurda batalla competitiva por ocupar la máxima

extensión posible de superficie pintarrajeada. Basuras que no se retiran diariamente porque no son papeles en el suelo ni bolsas de plástico, restos de cualquier “botellón” y que confieren a los lugares en los que se encuentran, un aspecto de pobreza y abandono indigno de Granada.

En razón a lo anteriormente expuesto, esta Academia considera que el estrago que produce dicha práctica exige una mayor atención de los responsables del cuidado en la imagen de la ciudad que pudiera interpretarse, también, como el reflejo de la supuesta educación cívica de sus habitantes. La Administración debe ser garante de preservar dichos valores y cuidar de la total pureza del patrimonio histórico, articulando los medios necesarios para una continua vigilancia del respeto que merece.



Vista del Albaicín con San Miguel Alto al fondo. Años cincuenta.

Informe de la Real Academia sobre la intervención en la muralla zirí

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de
Nuestra Señora de las Angustias el 13 de junio de 2006

LA Real Academia de Bellas Artes ha procedido a estudiar y analizar, a petición de la Fundación Albaicín, el Proyecto de Urbanización del Parque de la Muralla Zirí de la Alcazaba del Albaicín de Granada en el tramo comprendido entre la puerta de las Pesas y el Aljibe del Rey, emitiendo al respecto el siguiente informe.

El proyecto en cuestión tiene por objeto acondicionar para uso público el espacio limítrofe intramuros de la llamada muralla Zirí del Albaicín, integrando los restos arqueológicos aparecidos en diversas campañas de excavaciones desarrolladas desde los años ochenta del siglo pasado. Debe resaltarse el enorme interés histórico de tales restos, no sólo dentro del ámbito local sino nacional, por representar el testimonio de la vida de la ciudad durante cerca de tres mil años y contener restos, como la muralla ibérica, de un valor excepcional e importantes restos romanos que corroboran la presencia de la ciudad de esa época. Entre los elementos de mayor visibilidad debe mencionarse la doble muralla que cerraba la alcazaba, la exterior aún visible en toda su altura y otra de construcción paralela, que convivió con la anterior en época medieval y que finalmente fue demolida y amortizada por el uso de la zona como escombrera en la Edad Moderna.

Se debe resaltar inicialmente la dificultad que encierra la preservación a la intemperie de restos de esta naturaleza, muy frágiles de por sí y que en general sólo se han conservado al haber permanecido enterrados. Esto hace aconsejable, como criterio general, profundizar en el análisis crítico de acuerdo con el asesoramiento arqueológico para decidir qué estructuras son susceptibles de poder mantenerse visibles por

tener consistencia suficiente, entidad histórica y percepción visual capaz de permitir su comprensión por parte de un público no experto. Aquéllas que no reúnan unos requisitos mínimos deberían ser re-enterradas como mejor forma de garantizar su mejor conservación.

Como planteamiento general, la Academia considera que este proyecto, uno más de las diversas actuaciones que en los últimos tiempos se están realizando sobre las murallas de la ciudad, adolece de una adecuada coordinación en cuanto a criterios de actuación y de la imagen final perseguida, con el resto de las intervenciones y que por tanto, debería supeditarse a los criterios generales del Plan Director cuya inminente realización anunció recientemente el Sr. Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la reunión mantenida con esta Corporación en la sede de la misma. La Academia piensa que se está aún a tiempo de evitar una intervención polémica por sí misma y por su incoherencia con otras realizaciones similares.

A este respecto, se quiere llamar la atención sobre cierto tipo de actuaciones sobre el Patrimonio, dentro de las cuales debe sin duda incluirse la presente, que pretendiendo supuestamente resaltar el interés de dicho patrimonio, se proyectan con tal entidad y fuerza compositiva y material, que acaparan todo el protagonismo, rivalizando agresivamente con aquél.

Seguramente parte de este problema sea consecuencia de un inadecuado planteamiento del espacio arqueológico y de sus propias necesidades con vista a su percepción y correcto entendimiento por parte de los visitantes. Es obvio que la investigación arqueológica está inacabada en lo que respecta al propio solar. La presencia de zonas no excavadas a lo largo del recorrido ha obligado a plantear una pasarela elevada para el itinerario de la visita y unos entibados de los cortes de las zanjas con un alto costo económico y fuerte impacto visual. Una parte importante de estas zonas corresponden a escombros acumulados tras

la amortización de la muralla interior ya en época moderna y parece que lo más lógico sería eliminarlos hasta el nivel en que queden visibles ambas murallas, que son los elementos más característicos y de más fácil conservación. Además, la excavación y supresión de tales escombros eliminaría humedades y presiones sobre la muralla exterior, que originalmente no estuvo prevista para soportar estas acciones. Facilitar el recorrido a un nivel inferior al actual haría innecesario adosar a la muralla exterior elementos metálicos de fuerte impacto, que ocultarán partes importantes de sus paramentos. Esto evitaría igualmente la necesidad de realizar muchas de las obras de cimentación previstas entre los restos arqueológicos que inevitablemente producirán daños en los mismos.

El adecuado acceso al parque para discapacitados podría realizarse habilitando alguna entrada adicional desde la calle del Aljibe de la Gitana en donde el cerramiento propuesto podría permeabilizarse mediante la apertura de huecos que sin modificar el carácter de la calle como espacio urbano delimitado entre muros, permitiera la visión de la muralla.

También resulta cuestionable la intervención en el torreón de la muralla interna inmediato a la Puerta de las Pesas en donde se pretende deshacer lo realizado en una restauración anterior. Cuando en otros lugares se ha cuestionado, aludiendo a la inseguridad jurídica que se produce, el demoler actuaciones previamente sancionadas por organismos competentes en el tema, resulta cuando menos sorprendente la facilidad con que en este caso se destruye lo hecho con anterioridad planteando una solución de alto coste y dudosa rentabilidad frente a necesidades más urgentes en otros lugares de la muralla. Si bien es cierto que el proyecto deja supeditada la intervención en esta torre a los resultados de la investigación que en la misma se realice, se debe llamar la atención sobre la propuesta inicialmente planteada que tanto desde el punto de vista visual como de soluciones arquitectónicas parece inadecuada (contundencia excesiva de la estructura metálica, suelos de

vidrio con visión desde abajo, extenso paramento de madera del cerramiento, etc.).

Finalmente, y aun cuando no se trate de aspectos directamente relacionados con el Patrimonio, no se debe dejar de expresar una seria preocupación sobre ciertos aspectos del proyecto que a la larga pueden tener una incidencia clara sobre aquél. Nos referimos a algunas de las soluciones técnicas adoptadas y sus problemas de conservación y mantenimiento. Por citar sólo algunos casos, recurrir a 18 pozos de recogida de agua y bombeo para resolver el problema de eliminación del agua de lluvia no parece una solución adecuada ni realista. Tales dispositivos, con el régimen irregular de lluvias existente en Granada resultará a la larga inoperante y perjudicial por la más que probable avería de las bombas. También resultan preocupantes las enormes zonas de estructuras metálicas que quedarán inaccesibles dentro de cámaras en las que sin duda se producirán condensaciones, lo que provocará la imposibilidad del mantenimiento de los tratamientos anticorrosivos y el que estos se hagan visibles cuando ya no tengan solución. Respecto al uso del acero Cor-Ten conviene no olvidar que este material no está exento de corrosión, sino que ésta se produce de forma más lenta que en el acero normal y que el óxido que cubre su superficie arrastrado por el agua de lluvia produce manchas de muy difícil eliminación. Tampoco parece muy adecuado el uso del metacrilato en exteriores por su alto grado de envejecimiento, y ni siquiera del vidrio por la exigencia de una continua limpieza si se quiere que su presencia no resulte contraproducente. En suma, el mantenimiento y conservación en el futuro de este parque puede resultar sumamente gravoso y de no realizarse de modo adecuado, a parte del mal efecto que provocará, puede resultar sumamente perjudicial para los elementos patrimoniales.

A la vista de todo lo expuesto, la Academia estima necesario una revisión en profundidad del proyecto y de sus planteamientos, evitando que su ejecución desemboque en otra polémica inútil y con graves repercusiones económicas para el erario público.

Comunicado de la Real Academia sobre el entorno de la Catedral de Granada

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de
Nuestra Señora de las Angustias en septiembre de 2006

LA Real Academia de Bellas Artes de N^a S^a de las Angustias, en su deseo de contribuir a la conservación de los bienes patrimoniales de interés público que atesora la ciudad de Granada, manifiesta su preocupación por el estado de conservación y uso del *entorno de la Catedral de Granada*, conjunto histórico y artístico de singular carácter, que constituye una importantísima agrupación de ámbitos y edificios, que vienen a ser el corazón de la urbe granadina.

En efecto, en el entorno catedralicio se encuentra situado el Palacio de la Madraza, antigua escuela coránica nazarí reconvertida tras la conquista en Casa de Cabildos. Frente a ella, la Capilla Real, fundada por los Reyes Católicos para su enterramiento, fruto de la época del mayor esplendor en la vida de nuestra ciudad. Junto a ella se sitúa la Lonja de Mercaderes, que configura junto a la Real Capilla una preciosa placeta de gran impronta desde el punto de vista perceptivo. Justo antes y frente a la Madraza, se conserva la antigua portada del Colegio de S. Fernando, de severo diseño dieciochesco.

Un poco más abajo está el Museo José Guerrero, interesante recuperación de un edificio que fue rescatado por la Diputación de Granada para albergar una de las colecciones de arte moderno de autor granadino más interesantes de la ciudad. Enseguida encontramos la Alcaicería, conjunto de callejas de intrincada trama, sede medieval del mercado de la seda, que tras el incendio de 1843, quedó destruida y se realizó posteriormente, conservando sus valores morfológicos en planta, pero con un lenguaje arquitectónico historicista.



Granada, Plaza Bibrambla, 1954.

La iglesia del Sagrario de la Catedral, conjunto relevante del barroco granadino, se sitúa dando fachada a la plaza de Alonso Cano, formando parte del conjunto catedralicio. Frente a ella está el Palacio de la Curia Eclesiástica, antiguo Colegio Imperial de bella factura renacentista y en la inmediata plaza de las Pasiegas, la inmensa mole pétreo de nuestra Catedral Metropolitana, ejemplo señero del renacimiento español, y muestra del genio de Diego de Siloe, que trazó su fábrica y de Alonso Cano al que debemos el alzado barroco de su fachada principal. Frente a la fachada lateral, y en la embocadura de la calla Cárcel Baja se encuentra el edificio del Colegio de Niñas Nobles, interesante edificio del renacimiento, muestra de la arquitectura civil de la época.

Esta breve enumeración pone de relieve los tesoros arquitectónicos que configuran los ámbitos urbanos de lo que hemos dado en llamar, “el corazón de la ciudad”. Pero junto a ellos es preciso señalar el valor de los espacios urbanos conexos, que nos revelan la trama de la ciudad histórica. Las plazas de Bibarrambla, Romanilla, Pasiegas y Alonso Cano, así como las calles de los Oficios, Cárcel Baja, Colegio Catalino y S. Jerónimo, constituyen, junto a las callejuelas de la Alcaicería, un conjunto de trama urbana, plena de usos ligados a las actividades comerciales, de esparcimiento y universitarias de la ciudad, de incalculable valor.

La Real Academia, valora el intenso esfuerzo, que las autoridades públicas, del Estado, la Comunidad Autónoma y el Ayuntamiento de Granada vienen haciendo en el ámbito de sus competencias, en colaboración con los cabildos Metropolitano y de la Real Capilla, así como las iniciativas de fundaciones privadas que también colaboran en el extraordinario empeño de conservar los tesoros que este entorno contiene.

No obstante, la Academia desea llamar la atención, sobre la necesidad de que la iniciativa de las autoridades municipales se implique en la ordenación de los espacios conexos que forman la trama urbana del

entorno catedralicio con una serie de acciones que impidan el mal uso que de ellos se hace en la actualidad.

Parece inexcusable actuar en la calle de los Oficios, Alcaicería y Cárcel Baja, para impedir que los múltiples tenderetes, vendedores callejeros, mercado de especias, "ilustradores de fachadas", etc. que pueblan esos ámbitos, lesionen las fábricas de los edificios e impiden el fluir contemplativo de granadinos y visitantes, apropiándose del espacio urbano y produciendo una deplorable imagen de desorden e incuria. Del mismo modo será necesario acometer cuanto antes la rehabilitación de la Alcaicería, que se encuentra en un estado lamentable, mediante una intervención rigurosa con los valores ambientales del lugar.

Así mismo parece inexcusable declarar a la Plaza de Bibarrambla "espacio saturado" en cuanto a establecimientos dedicados a la hostelería, pues su exceso actual ha roto el delicado equilibrio de las variadas actividades comerciales que existían en la plaza, que le prestaban su carácter de corazón comercial de la ciudad, se ha visto sustituido por una desaforada actividad monotemática que impide su uso tradicional y dificulta su percepción como ámbito urbano de gran calidad, contenedor de actividades urbanas tradicionales y punto de encuentro de los ciudadanos, que debe conservar su vocación urbana, mediante una actuación municipal tendente a recuperar en lo posible la variedad de opciones de uso, y a liberar el excesivo consumo de espacio público urbano, dedicado al soporte de actividades privadas. Algo parecido cabe decir de la ocupación de la placeta entre la Capilla Real y la Lonja, en donde la ubicación temporal de un restaurante no parece ser uso adecuado para un espacio público de tal calidad y simbolismo. Análogo razonamiento, se puede y debe hacer con el espacio de las Plazas de las Pasiegas y la Romanilla, haciéndose notar que esta última se encuentra muy degradada, necesitada de que definitivamente se concluya el nuevo edificio de la Fundación García Lorca y ello conlleve la rehabilitación de su espacio urbano.

La Academia desea también llamar la atención sobre el hermetismo con que se presenta en casi todo su perímetro y durante la mayor parte del día el más importante de los edificios de este entorno. El actual acceso para la visita de la Catedral resulta a todas luces inadecuado, y podríamos decir que incluso indigno de un monumento de la categoría del mayor templo renacentista de España. Se estima que este tema debiera abordarse de modo que se mejore la integración del edificio con su entorno.

Dado el gran esfuerzo que las Administraciones Públicas, los Cabildos y las aportaciones privadas vienen haciendo en este singular entorno para su conservación, la Real Academia quiere mostrar su apoyo ante tan importantes cometidos, y servir de acicate para que con el acuerdo de todas las Instituciones, se completen las acciones tendentes a la superación de las dificultades que hacen aparecer elementos degradados en este importantísimo enclave de la trama histórica de nuestra ciudad.



Manuel de Falla.

In Memoriam

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 14 de noviembre de 2006
en la Capilla Real de Granada
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

TENÍA buen oído Manuel de Falla, un oído que aplicaba en su diario caminar. Y también conocía a la perfección la voz del silencio. En pos de él vino a Granada.

Iturbe Sáiz cuenta que un monje sabio tenía un amigo que cuando lo visitaba aprovechaba la ocasión para salir juntos al campo con el fin de contemplar la belleza de la naturaleza y disfrutar de su música natural. Como agradecimiento, el amigo invitó al monje a la ciudad donde vivía. Y aceptó la invitación. Cuando llegó, salieron por la mañana a dar un paseo. Enseguida le llamó el monje la atención al amigo y le preguntó si oía lo que él oía. Dijo que no. Que el ruido del tráfico y de la gente se lo impedía. “Aquí está cantando un grillo”, dijo el monje. “No, no. Te equivocas –contestó el amigo–. Sólo oigo el tráfico de los coches y el ruido de la ciudad. Y, además, ¿qué pinta un grillo por aquí?”. “Oigo el canto de un grillo”, respondió el monje. Se puso a buscarlo y lo encontró camuflado entre unas hojas verdes. No tuvo más remedio que darle la razón al amigo monje. Pero le dijo: “Es que vosotros, los monjes, tenéis el oído mucho más fino que nosotros, los habitantes de la ciudad”. “¡Te equivocas –replicó el monje–. ¡Fíjate!”. El monje sacó de su bolsillo una moneda, y simulando descuido la dejó caer sobre la acera. Inmediatamente varias personas que pasaban por allí le echaron el ojo. Siendo un sonido más débil, se percibía. “Nuestros oídos están a veces tan embotados por los ruidos de las cosas materiales que nos impiden oír el canto de las espirituales”, comentó el monje.

La creación artística y la conformación de un honrado pensamiento creativo implican preparación para oír los cantos del silencio que los ruidos banales y callejeros los ahogan en nuestro interior. Manuel de Falla se sintió acosado por el impertinente exterior y en tantas ocasiones creó su propio mundo, una burbuja a su medida, porque sabía que los valores humanos y espirituales no gozaban de gran consideración. Como sucede hoy. Muchos de ustedes con seguridad recordarán la anécdota que cuenta Luis Jiménez, el más joven de los que asistían a la tertulia de la Antequeruela presidida por Falla.

“Un buen día se presenta en casa de don Manuel un agente norteamericano, creo que de la casa *Paramount*, con la propuesta de adaptación de una obra suya para un film. Lo acompaña don José Segura, que por entonces le ayudaba a don Manuel a despachar sus asuntos y la correspondencia. Al entrar en la casa Segura observa el gesto entre compasivo y confiado del agente, a quien la pobreza y la modestia del músico parece prometerle el buen éxito de la empresa que se le ha confiado. Al entablar conversación con don Manuel y exponerle su asunto, saca de la cartera un talonario del que extiende un cheque en blanco para que ponga la cantidad que quiera. ‘Se lo agradezco –contesta sencillamente Falla– pero no me interesa. Las adaptaciones de obras musicales al cine no me ofrecen la suficiente garantía para que quede salvada la integridad de mi partitura’. Don José comentaba que el agente de la Paramount bajaba luego las escaleras como dando traspiés, alucinado por el asombro. Aquel pobre yanqui no podía concebir que hubiera alguien que, en su pobreza pero en razón de principios más altos, pudiera desdeñar un buen ingreso en dólares”.

¿Quién ha dicho que un buen músico o un buen artista tiene que ser una buena persona? No siempre detrás de una obra excelsa hay un corazón de oro. Los valores humanos y espirituales de Falla conformaron una personalidad singular, para algunos extraña, con una capacidad de autocrítica encomiable y de supervivencia en tantas islas a las que llegó no precisamente como náufrago ni a causa de naufragios

—que los tuvo, faltaría más—, sino para sentirse más él y desde el aislamiento comprender mejor los ‘Continentes’ del mundo. Una isla para no caer en el señuelo de “ponga usted la cantidad”, de sobornos y reconocimientos fuera de lugar. Él era un eremita de la música, un ejemplo para la sociedad de hoy que con tanto descaro deja ver apetitos que deberían permanecer en las profundidades del yo más oculto, sólo sometido al poder de la convicción, con el propósito de vencer mediante el convencer. La austeridad que le acompañó gran parte de su vida es fuente de ejemplo para el mundo, que tantas veces, en situación de pesimismo y desencanto, lo definiera como manicomio. Falla es el Académico de más renombre que hemos tenido nosotros, y por suerte le acompaña un ejemplo de virtud. Por ello en esta tarde lo ponemos en primera fila proponiéndolo como modelo a imitar en lo más excelso y heroico.

“La obra de arte debe producirse y ejecutarse contemplándola como un viático, como una ayuda que se presta a los demás, pensando en fortalecer su ánimo y estimular su espíritu en el duro camino que han de emprender hasta alcanzar la vida eterna”, dijo Falla. No está mal esta visión atrevida y original del arte que se aleja de egocentrismos, idolatrías, fatuidades y petulancias.

Esta tarde recordamos a compañeros que hicieron de su vida una obra de arte mientras dedicaban su tiempo a crear o esculpir un pensamiento de luz. Cada otoño nos recuerda el fin de nuestra vida terrenal (“¿Qué es nuestra vida más que un breve día / do apenas sale el sol, cuando se pierde / en las tinieblas de la noche fría?”, se lee en la *Epístola moral a Fabio*), el adiós a las vanas ilusiones, a los mundos de sociedad y de ficción. Nos recuerda la citada *Epístola*: “Fabio, las esperanzas cortesanas / prisiones son do el ambicioso muere / y donde al más astuto nacen canas”.

Falla en tantas ocasiones dijo con su ejemplo a otros ‘Fabios’, a los del poder, a los del oro, a los de las influencias: “Una mediana vida yo posea, / un estilo común y mesurado, / que no lo note nadie que lo vea”.

El ideal académico invita a la superación, a ser libre, a saber elegir en el dilema 'ocio o negocio' –*Otium* significa sosiego. *Nec otium*, negocio, ausencia de libertad– (“y callado pasar entre la gente, que no afecto los nombres ni la fama”). Heroica aspiración.

Él fue un buen farero y hoy un luminoso faro cuya luz potente nos deslumbra. La que alimentó para orientar los barcos de las noches de su vida. Él fue discreta lámpara en la Antequeruela, como aquellos gusanitos de luz de las noches de verano de nuestra niñez, cuando la soberbia no había aprendido a encender focos y reflectores de artificio contra la inmensidad del Universo para apagar las tintineos de las estrellas y ahogar millones de pequeños latidos entrañables a cambio de un planeta en feria, con bombillas presuntuosas...

Hoy, tormentas de desvergüenza y vendavales de corrupción arrasan todo lo que encuentran a su paso (paisajes, montes, bosques) y siembran barro y desolación en tantas frondosidades, borrando caminos, veredas, senderos... dejando tantos universos a oscuras. Por ello el poeta León Felipe decía en uno de sus *Poemas menores*: “¿Qué me importa que se borren/ lo caminos de la tierra/ con el agua/ que ha traído esa tormenta?/ Mi pena es porque esas nubes tan negras/ han borrado las estrellas”. Pero se equivocaba. Y también podemos equivocarnos nosotros. Nunca se pueden borrar las estrellas. Somos muy poca cosa para empresa tan osada. En todo caso nosotros consentimos que nuestros ojos sean vendados por humos de conveniencia o devastación. La estrellas están ahí, como el ejemplo de compañeros nuestros que pasaron con tesón por la vida dibujando, pintando, esculpiendo, construyendo, descubriendo mundos sonoros, tallando pensamientos estéticos, y sobre todo ofreciendo su obra como 'viático'.

La Academia debe procurar que nadie dañe la luz del universo, la luz de las estrellas que nos guían en la noche, evitando que se lancen partículas de luz hacia regiones que son propiedad de la bóveda celeste. Y nos recuerda que no debemos venerar becerros de oro y menos

convertirnos nosotros en un ejemplar de brillo para ser adorado. La Academia nos dice que las estrellas son nuestras guías y que para llegar a ellas es preciso la superación y el dolor de lo riguroso, de lo duro, de la renuncia... ayudados por el aliento de los faros que tenemos a nuestro cuidado, que no se apagan, como aquellas lámparas que esperaban nerviosas en la noche la llegada del esposo.

La Academia nos pide una obra ejemplar y humilde, al servicio del género humano y un rechazo de todo aire de repelente negocio que pueda afectar a nuestra vida convirtiéndola en una empresa con el único criterio de una excelente cuenta de resultados a la moda. Si no luchamos por ello, poco sentido tiene estar en una Institución que no se creó precisamente para fomentar egolatrías, divismos y actitudes presuntuosas, y sí altruismo, aventura y descubrimiento, y humildad para navegar en el mar de la duda. Manuel de Falla sigue siendo ejemplo de coherencia —palabra hoy en desuso—, que fue capaz de no aceptar el más mínimo gesto de soborno ni nada que implicase una dejación de sus principios.

Dejó de ser farero durante la noche del 14 de noviembre de 1946. La siguiente noche ya era faro reconocido y potente en todos los cabos de los mares del mundo. Hoy sigue su luz iluminando y ayudando a tantos. Por ello José Bergamín habló de “su universal glorificación como compositor de música”, recordando con una cita de San Juan de la Cruz que “los bienes inmensos de Dios solamente pueden tener cabida en un corazón vacío y solitario”, donde podrán generarse resonancias genuinas ofreciendo amplificación a una voz nueva llena de armónicos. Falla es una propuesta, y es nuestra gloria, como persona, como hombre de arte y virtud.

La ofrenda de este año es una música singular, que habla de otros modos. Viene de Bizancio. Justiniano I (482-565), conocido por “el que no duerme jamás”, tendió puentes en Granada (una huella queda en Pinos Puente). Agradezco al Centro de Estudios Bizantinos,

Neogriegos y Chipriotas y a su Presidente, Sr. Morfakidis, el esfuerzo realizado para que esta tarde pueda estar con nosotros el Coro Bizantino Griego dirigido por Licurgos Anguelopulos. Esperamos que sea el inicio de una colaboración en el tiempo. Y nuestra gratitud al Colegio de Gestores Administrativos de Granada, Jaén y Almería en la persona de su Presidente D. Miguel Ángel Vílchez, que ha querido patrocinar este acto como Institución que colabora con la Academia.

Gracias, D. Javier; gracias, Sr. Arzobispo, por acompañarnos un año más en este acto entrañable para nuestra Academia. Y gracias, sobre todo, por el cariño y la fidelidad que nos profesa. Gracias, Sr. Capellán Mayor, por la amabilidad con que nos trata siempre. Nuestra gratitud al Coro Bizantino Griego y a su director. Y a Radio 2, en la persona de D. José M^a Ramos, por grabar la música, que oiremos esta tarde, para las ondas de Radio Nacional de España. Gracias a los medios de comunicación que atienden este acto.

Y a todos ustedes que nos acompañan, en nombre de la Academia, nuestra gratitud.



Manuel de Falla retratado por Daniel Vázquez Díaz.

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

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán a la Real Academia (Palacio de la Madraza, c/ Oficios, 14. 18001 Granada. Teléf. 958 22 80 15). Deberán ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo de Redacción. Todos los artículos se pasan a informe a los miembros de éste y, de considerarse necesario, a evaluadores externos.

Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección y teléfono (de ser posible, también la dirección de correo electrónico), así como su situación académica y el nombre de la institución científica a la que pertenece(n). También se hará constar la fecha de envío a la revista.

Los originales se presentarán en soporte informático (Word o WordPerfect) y en papel (en UNE A4 y por una sola cara), a doble espacio -tanto el texto como las notas- y sin correcciones a mano. Cada hoja tendrá entre 30 y 35 líneas, con una anchura de caja entre 60 y 70 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cm. para efectuar correcciones. Las páginas irán numeradas correlativamente así como las notas. Los trabajos no superarán las 30 hojas. Los manuscritos se presentarán por duplicado e irán acompañados de dos resúmenes (uno en español y otro en inglés) de un máximo de 10 líneas de extensión (no más de 250 palabras) cada uno de ellos, así como de palabras clave en español y en inglés.

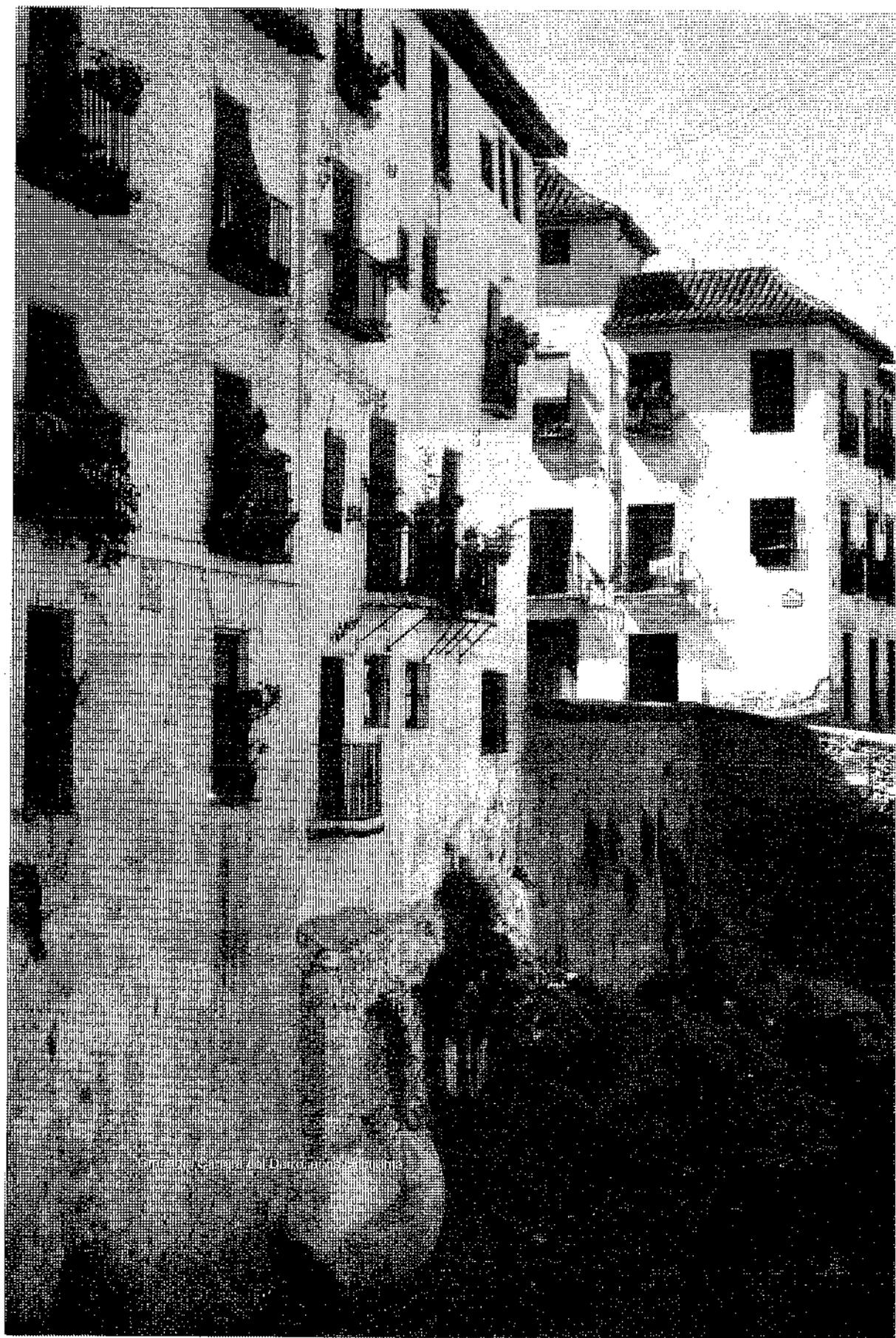
Cuadros, mapas, gráficos, tablas, figuras, etc., se presentarán preferentemente en formato digital (tif.) y siempre en papel, impresos con limpieza y contraste adecuados para su correcta reproducción. Se recomienda que las fotografías sean de la mejor calidad para evitar pérdida de detalles en la reproducción. Se entregarán también preferentemen-

te en formato digital (tif, jpg) e impresas sobre papel brillo. Todas las imágenes se numerarán correlativamente a lo largo del trabajo. La numeración se hará en números arábigos precedidos de la abreviatura fig. Los textos de las diferentes leyendas de las figuras se relacionarán en hoja a parte al final del trabajo. Se podrá indicar asimismo el lugar aproximado de colocación.

Al final del artículo se dispondrá un listado bibliográfico con todas las obras citadas en el texto, dispuestas por orden alfabético de los autores, y cronológicamente para cada autor. Citas bibliográficas: Nombres de los autores: primero el apellido y a continuación las iniciales del nombre. Títulos de libros, en cursiva, Títulos de artículos, entre comillas, Títulos de revistas, en cursiva. Citas de libros: autor, año, título del libro, lugar de publicación. Citas de revistas: autor, año, título del artículo, nombre de la revista, volumen, fascículo (si lo hubiera), páginas de comienzo y final del artículo (solamente los números, sin poner pp o págs.). Para las citas bibliográficas, ya sea dentro del texto o en nota, se seguirá la forma: Apellido o apellidos del autor, año, página(s) o figuras. Si del mismo autor se citan varias obras publicadas en el mismo año, se pondrán letras sucesivas al lado del año tanto en la bibliografía como en las citas. Las citas dentro del texto se pondrán entre paréntesis. Ejemplo: López Cano 1996: 124, o (Northedge 1995b: 198-213).

Los originales se entregarán en versión definitiva no admitiéndose correcciones posteriores una vez compuesta la revista.

La publicación de artículos en el boletín de la Real Academia no da derecho a remuneración alguna; los derechos de edición son de la Real Academia y es necesario su permiso para cualquier reproducción. Los autores recibirán gratuitamente un ejemplar del volumen en el que se publique. El Consejo de Redacción decidirá la aceptación o no de los trabajos, así como el volumen en el que se publicarán. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.





E] Boletín

número trece 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