

# BOLETÍN

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

15



MMVIII



BOLETÍN

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

15

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

15



XIV-VII

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Antonio Almagro Gorbea (Dirección)

Don José García Román

Don Ignacio Henares Cuéllar

Don Manuel Sotomayor Muro

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

*c/ Oficios 14, 18001 Granada*

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

Depósito Legal: GR-17/2003

Imprime: La Gráfica, S.C. And. Granada

## Índice

---

### ARTÍCULOS

Unas notas acerca del Orientalismo en la Casa Real Vieja de la Alhambra <i>Joaquín Casado de Amezúa Vázquez</i>	11
Una nueva obra del círculo de Jan van Dornicke o Macsrro de 1518 en el Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada <i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	21
El patrimonio ibérico de Granada en la cuenca del Genil <i>Juan Antonio Pachón Romero</i>	43

---

### CRÓNICA ACADÉMICA

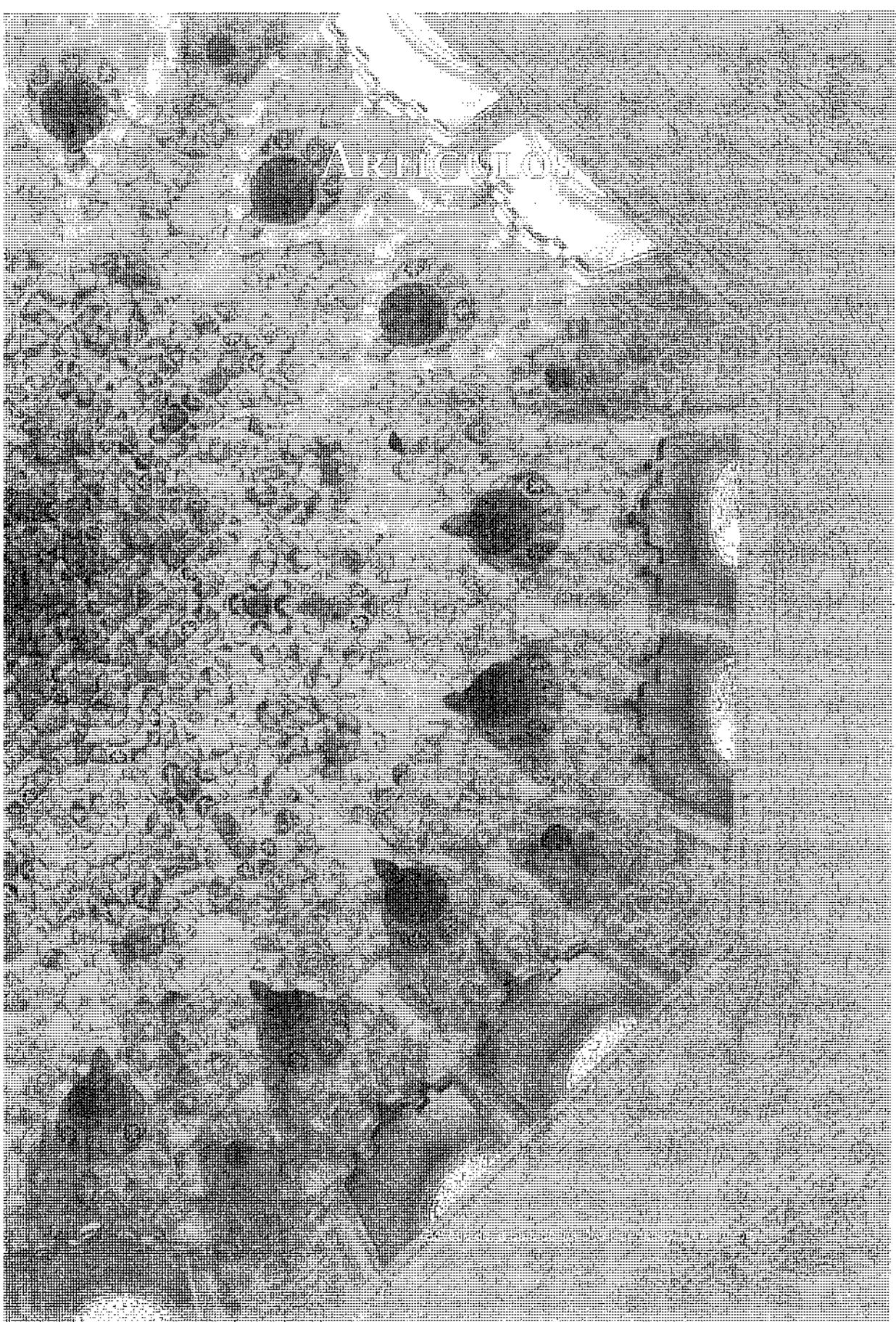
Memoria del Curso Académico 2007-2008 <i>Francisco González Pastor</i>	83
Discurso de Apertura del Curso Académico 2008-2009 <i>Cayetano Aníbal González</i>	95
Apertura del Curso Académico 2008-2009 <i>José García Román</i>	113
Comunicados e informes de la Academia	133

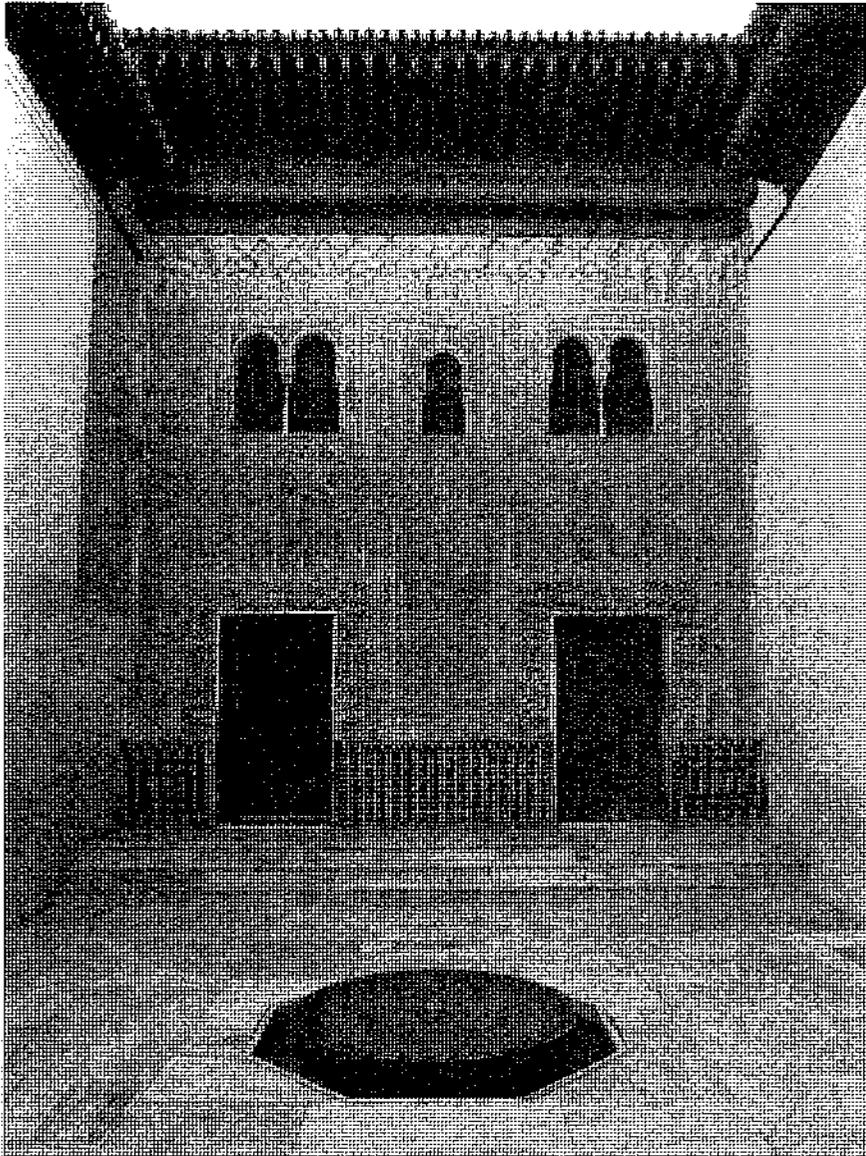
---

Normas de presentación de originales para su publicación en el Boletín	135
--	-----



# ARTICULOS





Fachada del Palacio de Comares

## Unas notas acerca del Orientalismo en la Casa Real Vieja de la Alhambra

*Joaquín Casado de Amador Vilaguer*

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

*El agua parece... ..sostener un espacio y un tiempo que repiten todos  
los estados que fueron y que serán, porque son en ese instante.*

*Juan Ramón Jiménez<sup>1</sup>*

**C**UANDO en el año de 1847, la Reina Isabel II, visita Granada, entre los grandes preparativos que la ciudad había acumulado para dar mayor esplendor a la visita regia, figuraba una visita a las Casas Reales de la Alhambra. Allí su conservador, a la sazón D. Rafael Contreras Muñoz, tenía preparada para la Real visita, una gran maqueta, en donde se reproducía con todo detalle el ámbito de la Sala de Dos Hermanas del Palacio de Riyad ó de Los Leones. Parece que Su Majestad quedó favorablemente impresionada por el modelo, y ello supuso para D. Rafael Contreras, el nombramiento de “restaurador adornista” de la Alhambra.

Pero, la impresión real, no quedó en eso, sino que al año siguiente encargó al “arquitecto”, el proyecto de un Gabinete Morisco, con destino al Real Palacio de Madrid, aunque finalmente vino a ejecutarse el “artefacto”, en el Palacio Real de Aranjuez.

---

1. Jiménez 1986: 34

Estos hechos, que ya son historia, ligada a la imagen sucesivamente ilustrada y posteriormente romántica de la Casa Real Vieja de la Alhambra, se complementan con la circunstancia, sin duda curiosa, de que el citado D. Rafael Contreras, que nunca obtuvo el título de arquitecto, aunque si lo fue su padre, D. José Contreras –quien por cierto fue el primer arquitecto que intervino como restaurador del conjunto Alhambrense, tras su abandono desde principios del siglo XVIII y lo sería su hijo D. Mariano–, permaneció en el cargo otorgado por Isabel II, durante el amplio período que discurre desde 1847 a 1888.

Realmente, estos acontecimientos actúan como a modo de cordel, que nos permita acercarnos al empeño que nos ocupa, que no es otro que poner de relieve el proceso de formación de todo un universo, que ligado a los edificios de raíz árabe existentes en España, y muy señaladamente a la Alhambra, supuso la aparición de un cúmulo de ideas, de una parte literarias y estéticas y de otra arquitectónicas, que conocemos por Orientalismo.

Bien es verdad, que el fenómeno así nombrado venía formándose desde tiempo antes de las intervenciones de Rafael Contreras en los paramentos la Casa Real, y más concretamente en el Hammam ó Baño Real y en las Sala de los Reyes del Palacio de los Leones, así como la colocación de sendas cúpulas, rematadas en tejas vidriadas en el templete este del Patio de los Leones y en la cubierta de la galería y pórtico de acceso al Salón de Comares.

Contreras seguirá en sus intervenciones, el criterio tan en boga entre los restauradores decimonónicos, que ligados a las ideas de Viollet-le-Duc, propugnaban la restauración “ideal”, introduciendo en el edificio un conjunto de elementos sin justificación histórica alguna, puramente ligados al capricho del restaurador, y derivados de un orientalismo vago y genérico. Pero también lo es, que estas intervenciones –no extraña nada el título de “adornista” que le otorgó la Reina– así como sus publi-

caciones<sup>2</sup>, que contribuyeron en gran medida a la popularización del orientalismo alhambrista, le concedieran un gran crédito, hasta el punto que llegó a ser miembro del Real Instituto de Arquitectos Británicos.

Pero acercarse al Orientalismo y a sus referencias en la Alhambra, requiere cuando menos, una indagación previa que nos prepare para avizorar siquiera las relaciones entre arquitectura y orientalismo, pues evidentemente este concepto no es en puridad un elemento bien delimitado y desde luego no cerrado, sino que lo percibimos como una realidad material de gran complejidad, en constante evolución durante el período que se alarga entre el primer tercio del siglo XVIII y el tercio final del XIX. Por otra parte, resulta difícil en razón de su complejidad, donde se entrecruzan elementos tan aparentemente alejados como resultan ser, de un lado la fascinación que produjo entre los viajeros europeos de la época y de otro las descalificaciones que sobre el carácter de la arquitectura del Palacio Nazarita, publicaron muchos de los estudiosos españoles, que intentaron describir su esencia.

Probablemente, entre la catarata de textos que han tratado de explicar el fenómeno, sea el debido a Edward Said<sup>3</sup> –cuyo descubrimiento debo a la amistosa indicación del Dr. Juan Calatrava– el más interesante; y ello porque presenta al Orientalismo como un concepto formado en occidente, que pretende la existencia de un “oriente” imaginado, pero que presenta todo un conjunto de notas que lo ejemplifican no solo como un ideal, ó como un delirio, mas ó menos fantasioso, sino que presenta un conjunto de características amplísimas y de diferente factura que se incluyen en un a modo de diorama, que en palabras del autor “supone un fresco cuyas dimensiones abarcan campos tan dispares, como la propia imaginación”<sup>4</sup>.

2. Contreras 1878, 1885.

3. Said 1990: 36

4. Said 1990: 22.

A su vez, Said abunda en el tema al señalar: “por tanto el Orientalismo, no es una simple disciplina ó tema político que se refleja en la cultura, en la erudición ó en las instituciones, ni una larga y difusa colección de textos que tratan de Oriente; tampoco es la representación de...una conspiración occidental... que pretende oprimir al mundo oriental. Por el contrario, es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica... y también de una serie completa de intereses que no solo crea el propio Orientalismo sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad ó intención de comprender y en algunos casos de controlar, manipular, e incluso incorporar, lo que manifestamente es un mundo diferente (alternativo ó nuevo).<sup>5</sup>

Realmente y en este sentido resulta fascinante rastrear la nómina de autores que desde 1820 se acercaron a tratar de desvelar la esencia de los palacios que culminan la colina roja. A los Pí y Margall (1839), Caveda (1848), Jones (1842), Riaño (1880) ó Gayangos, que desde su exilio en Londres escribe una breve historia de la Granada árabe incluida en el libro de Owen Jones<sup>6</sup>, un conjunto interminable de estudiosos se afanaron en presentar a la Alhambra como el punto focal de esa nueva mirada a lo “oriental”. El mismo Jones publicó en Londres, en su *The Grammar of Ornament*, un texto que no me resisto a reproducir: “La Alhambra está en la cima de la perfección del arte morisco, como el Partenón para el arte griego. No podemos encontrar obra tan adecuada para ilustrar una Gramática del Ornamento como ésta, en la que cada ornamento contiene una gramática en si mismo”.

Desde esta óptica se comprenden las obras posteriores de Jones, cuando presentó su tejido *Alhambra*, en la Exposición Universal de

---

5. Said 1990: 32.

6. Jones y Goury 1842.

1851 en Londres, ó construyó su célebre templete morisco a imitación del Palacio de Los Leones, en el interior del Crystal Palace de J. Paxtón, en 1854. Parece lógico pensar que con esta avalancha decorativa, que consideraba a la Casa Real Vieja como “cuatro palos viejos y un poco de yeso”, en la opinión de uno de nuestros polígrafos de la época, todo revertiera en considerar “lo árabe” como pura decoración<sup>7</sup> ú ornamento<sup>8</sup>, ó como lo definió Alberti<sup>9</sup> –“especie de brillo para perfeccionar la belleza”– frente a la “magnificencia” de la obra renacentista representada en la Casa Real Nueva, en opinión del ya citado ilustrado. No resulta extraño visto así, el discurso del “adornista” Contreras, ni sus intervenciones decorativistas en las reales fábricas.

Sin embargo, en ese formidable cuaderno que patrocinado por la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, realizaron los arquitectos José de Hermosilla, Juan Pablo Arnal y Juan de Villanueva, aparece un dibujo Titulado Lamina VII, que realizado en 1776, muestra la sección N-S del Palacio de Comares, que enlaza con la sección del Palacio Imperial. Ese fantástico dibujo, además de representar la única hipótesis que por estudiada, parece cierta, de la posición, inclinación y tipología de las cubiertas de la Casa Real Nueva, sino que en palabras del historiador Delfín Rodríguez: “sus dibujos del Palacio Nazarita y del Palacio de Carlos V, plantean además una relación tan estrecha, que no solo los dibuja en plantas y secciones, siempre en colisión, necesaria para explicar lo destruido históricamente, según su opinión, sino que considera que exclusivamente desde su confrontación, son explicables autónomamente”<sup>10</sup>.

Una vez más, la mirada de los arquitectos, provistos claro está de su herramienta disciplinar, nos permite no describir, sino hacer, e hipoti-

---

7. Decoración, según define el Diccionario de la R.A.E., se refiere al hecho de decorar y Decorar se define en la misma fuente como: adornar ó hermosear una cosa ó un sitio.

8. Ornamento: adorno, compostura, atavío que hace vistosa una cosa , según el Diccionario de la R.A.E.

9. Alberti 1472/1485: 69

10. Rodríguez 2000: 190

zando, idear en definitiva una síntesis del problema planteado, que no era otro que desentrañar la relación sutil entre ambos Palacios.

Realmente, como expresa muy acertadamente el historiador Juan Calatrava cuando escribe: “Así en el desarrollo del pensamiento arquitectónico desde mediados del s. XVIII hasta el umbral del s. XX, las distintas versiones é imágenes de lo “oriental” y entre ellas, y de una manera específica, las relacionadas con la Alhambra, desempeñan un papel ciertamente no predominante pero tampoco desdeñable, integrándose como parte fundamental del gran debate en torno al papel de la historia en la definición de la arquitectura contemporánea”<sup>11</sup>, todo parece encajar.

Aparecen finalmente aquí los mimbres, que nos permiten acercarnos a la hipótesis que estas líneas pretenden desvelar.

Cuando aplicamos las herramientas que nos proporciona el Análisis Arquitectónico, y desde luego muy principalmente la herramienta gráfica, como hicieron Hermosilla, Arnal y Villanueva, nos aparecen nuevos factores a considerar, que ocultos al erudito ó al historiador, nos revelan cuan alejadas de la realidad estaba ese conjunto de teorías, que brevemente hemos recorrido, que atribuían a la Casa Real Vieja de la Alhambra la consideración de un edificio “pobre” en cuanto a la arquitectura se refiere, pero apreciable como conjunto de elementos decorativos ó de ornamentación.

Pura carpintería teatral, diríamos hoy.

Realmente y en mi opinión, tales aproximaciones, constituyen una gran falacia, un grave error de perspectiva y un desatino, observable desde la mirada del arquitecto. Tras la impagable labor de los arquitectos intervinientes en las conversaciones que dieron lugar al Manifiesto

---

11. Calatrava 2006: 18.

de la Alhambra, publicado por D. Fernando Chueca en 1953, sabemos hoy que la Casa Real Vieja es “puro espacio”; espacio relativista, fluyente, espacializante, desarrollado tomando como soporte los ejes de movimiento, para situar planos ortogonales a ellos, ó paralelos, que constituidos como filtros ó diafragmas, construyen espacios que especializan, que de espacializantes devienen en espacializados, en un proceso de compresión/descompresión a lo largo de los ejes de movimiento<sup>12</sup>.

Junto a ello, la formación del “espacio alhambra”, como lo denominaron los autores del Manifiesto, se produce a través de las presencias de las variables energéticas, esencialmente la luz,<sup>13</sup> que contribuyen a vitalizar los planos reales, a crear planos e incluso sendas y ejes virtuales, y a formalizar espacios, cuyas cualidades se hacen variables, en los ámbitos, conformados por elementos planares.

Es un hecho comprobable que los artífices hispano-musulmanes, diseñaban y construían sus arquitecturas con sujeción a unas trazas exactas derivadas de una geometría precisa, en su doble vertiente de proyectividad y métrica. Ello permite explicar el proceso proyectual de los alfarjes ó de las armaduras moriscas, que permiten cubrir grandes ámbitos sin disponer de escuadrías de madera de gran porte. El secreto está en la traza, en el proyecto, que a través de una geometría poderosa y exacta proporciona el fantástico artificio de que con cuatro tablas diferentes, “comarías” si nos atenemos a la traducción de Fray Pedro de Alcalá, organizan una gran armadura cuyos enlaces se efectúan sin clavos, ni cola; a media madera, simple y prodigiosamente. La misma consideración podríamos hacer de los zócalos de azulejo, cuya funcionalidad estriba en poner una barrera antihumedad, a los muros, que se fabricaban en tapiales ó ladrillo, materiales muy higroscópicos, y más en una cultura donde se introducía el agua con profusión, con el gozo

---

12. Casado de Amezúa 2006: 27.

13. Casado de Amezúa 2002: 86.

de un gran descubrimiento. Del mismo modo sucede con las yeserías, realizadas en yesos vivos, durísimos, que han pervivido hasta nuestros días gracias a sus cualidades.

Y todo ello debía contener y exhalar belleza.

¿Es pues pura decoración, solo ornamento, todo este despliegue funcional, proyectual y constructivo? En absoluto. No hay decoración en la Alhambra.

Así, rotundamente, se puede afirmar, si se tienen en cuenta estas premisas. La Alhambra es espacio, los espacios se construyen con planos, estos planos responden a una propuesta de traza que es figural (silueta), y formal (contenido, es decir textura y color); los planos se cualifican con la presencia de las variables energéticas, y la traza, es decir el proyecto, se sobrepone a la tecnología constructiva inicialmente disponible, haciendo buena la hipótesis de Hambidge<sup>14</sup> frente a la de Wittkower<sup>15</sup> que parece decidirse por la superioridad del proceso constructivo como germen de la arquitectura. Pues bien, armaduras de cubierta, zócalos de cerámica vidriada ó yeserías que inauguran los muros, son esencialmente elementos planares, esto es contribuyen decisivamente a la formación del espacio, que esos planos conforman. Si esto es así, si hacemos la prueba de suprimir estos elementos, lo que hoy es posible mediante las maquetas virtuales, el espacio varía, lo que percibimos desaparece.

De ahí podemos deducir que estos elementos que efectivamente responden en su proyecto y disposición a servir una función constructiva exacta, son en virtud de su traza, de su ideación, de su proyecto, elementos creadores de espacio; en su doble condición de conformadores del plano y de portadores de los niveles simbólicos, derivados de las

---

14. Hambidge 1967: 48.

15. Wittkower 1995: 79.

enseñanzas y observancia del Qur'an, imprescindible en la cultura hispano-árabe. No son por tanto elementos sobrepuestos, que tanto abundan en las arquitecturas eclécticas, y que si efectuamos la hipótesis de suprimirlos, podemos comprobar que ello no produce sensibles variaciones en los espacios conformados, ya que no varía su estructura formal.

En conclusión, pienso que a esta altura de los tiempos, podemos explicar desde la arquitectura, y con el uso de las herramientas que nos son disciplinares, cómo el concepto de Orientalismo, —en cuanto a la arquitectura—, referido a ese Oriente imaginado cuyo soporte es en gran medida la Casa Real Vieja de la Alhambra, respondió a un error conceptual, consistente en identificar los elementos característicamente planares de la arquitectura alhambrena, como elementos sobrepuestos, es decir ornamentales ó decorativos, y por tanto susceptibles de ser reproducidos en otros contextos, como falsas evocaciones de ese Oriente ficticio, imaginado y recreado por el aura romántica, produciendo un mito supuestamente arquitectónico cuya falsedad se nos desvela, cuando los instrumentos disciplinares de la arquitectura intervienen.

## **Bibliografía**

- Alberti, L. B., 1472/1485, *De re aedificatoria*. Firenze.
- Calatrava, J., 2006, *La Alhambra y el Orientalismo Arquitectónico*, Monografías de la Alhambra, nº 1, Granada.
- Casado de Amezúa, J., 2006, "Las Casas Reales de la Alhambra. Unas notas sobre el proceso de formación del espacio", *EGA* nº 11: 118-125.
- Casado de Amezúa, J., 2002, "Torre de Comares. Elogio de la luz", *EGA* nº 7: 89-91.
- Contreras, R., 1878 y 1885, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea La Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*, Madrid.

- Hambidge, J., 1967, *The elements of dynamic symmetry*, New York.
- Jiménez, J .R., 1986, *Tiempo y espacio*, Edad, Madrid.
- Jones, O. y Goury, J., 1842, *Plans, Elevations and Details of the Alhambra*, London.
- Rodríguez Ruiz, D., 2000, “El palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Arquitectura e historia en el s. XVII”, en A.A. V.V. *Carlos V y la Alhambra*. Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada.
- Said, E., 1975, *Orientalism*, Londres. Versión en castellano *Orientalismo*, Madrid, 1990.
- Wittkower, R., 1995, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid.

Una nueva obra del círculo de  
Jan van Dornicke o Maestro de 1518  
en el Archivo Museo San Juan de Dios-  
Casa de los Pisa de Granada

*Jesús Rojas-Marcos González*

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música  
Universidad de Córdoba.

EN el Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada se conserva actualmente un tríptico flamenco del siglo XVI en el que se representa a la *Sagrada Familia* en la tabla central, con *Santa Bárbara* en la puerta lateral derecha y *Santa Catalina de Alejandría* en la portezuela lateral izquierda (Fig. 1). El conjunto está atribuido actualmente por la propia institución al pintor flamenco Joos van Cleve (Cleves, h. 1485 Amberes, h. 1540). En nuestra opinión es una obra relacionada con el círculo próximo del Maestro de 1518, pintor manierista de la escuela pictórica de Amberes que fue identificado acertadamente con Jan van Dornicke por Georges Marlier y cuya producción es de vital importancia para el desarrollo artístico de la pintura flamenca entre los años 1510 y 1525.

La procedencia de la obra es desconocida aunque la misma debió ser adquirida entre los años 1978 y 1983 ya que en esos años fray Ernesto Ruiz Ortega, encargado entonces del patrimonio artístico de la institución granadina, publica sendas guías del Archivo Museo. En la primera, la de 1978<sup>1</sup>, no aparece el tríptico mientras que sí lo hace en la de 1983

---

1. Ruiz 1978

donde el autor, tras describir las tablas, atribuye las pinturas al citado Van Cleve<sup>2</sup>. Así aparece en los inventarios del Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de 1996 y 1997<sup>3</sup>.

Se trata de un tríptico en tabla con un formato en el que la parte superior de las tres piezas es lobulada. La pintura central mide 1,08 x 0,72 m. (1,21 x 0,85 m. con el marco) siendo las medidas de los dos paneles laterales o portezuelas 1,08 x 0,29 m. cada una (1,21 x 0,43 m. marco incluido). Es muy interesante el marco actual que protege a las tablas ya que podría tratarse del soporte original de las piezas del siglo XVI. Dorado en los bordes, su interior está ornamentado con motivos vegetales y frutales, concretamente pámpanos de la vid donde los delgados sarmientos ofrecen hojas y pequeños racimos de uvas que recorren las pinturas de manera geométrica.

A falta de un estudio dendrocronológico exhaustivo que confirme la originalidad del marco, podemos precisar que el conservado en Granada tiene las suficientes características como para ser considerado original. Está realizado con una gran habilidad que denota un buen conocimiento de la madera de roble por parte del taller; su acabado posee un carácter funcional ya que se adapta perfectamente al fin para el que fueron realizadas las pinturas, es decir, servir de retablo doméstico y de devoción privada; por último, el marco está compuesto por un campo plano entre dos cuerpos de molduras al modo en que se realizaban los marcos de los trípticos de Amberes hacia 1520 así como la policromía en negro, marrón y oro propio de este momento artístico<sup>4</sup>.

---

2. Véase el apartado de la pintura en la guía de Ruiz 1983.

3. Números de inventario 1.608, 1.609 y 1.610. Nuestro más sincero agradecimiento a Francisco Benavides, director del Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada, por facilitarnos la información y la imagen de la obra.

4. Verougstraete y Schoute 2001: 222, 231-232.

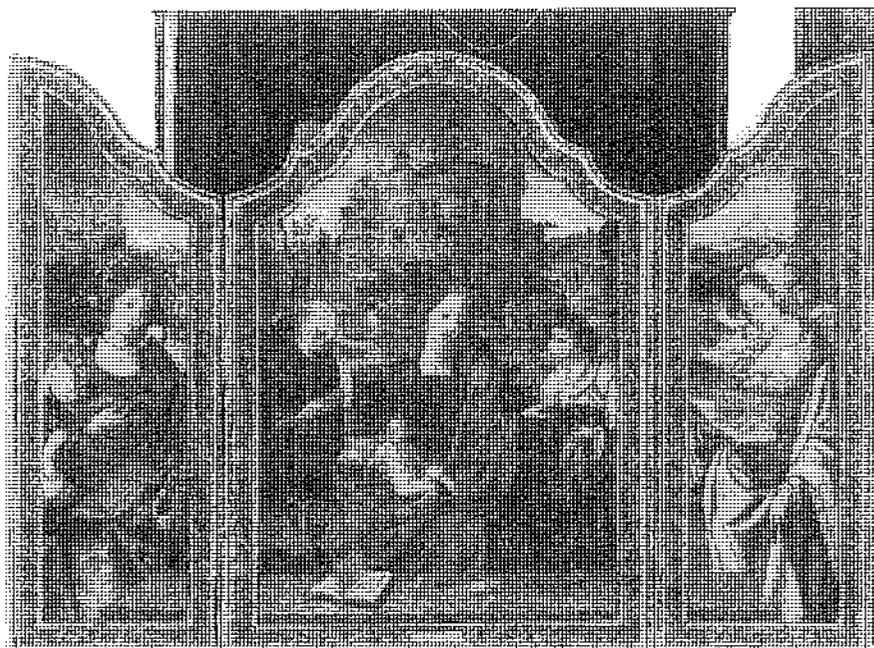


Fig. 1. Círculo del Maestro de 1518 o Jan van Dornicke (h. 1470-h. 1527). *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandria*. Hacia 1525-1530. Óleo sobre tabla. 1,21 x 0,85 m. (panel central); 1,21 x 0,43 m. (paneles laterales). Granada. Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa (invent. n.º 1.608, 1.609 y 1.610).

La pintura central representa a la *Sagrada Familia*, grupo situado en el primer plano de la composición junto con un ángel que ofrece frutas a la Virgen en bandeja de plata. El ángel, de cabellos rizados, lleva una indumentaria muy plegada en suaves colores azules, blancos y corintos, así como sus alas son de coral. Su rostro de tez blanquecina contempla el de María, melancólico y reflexivo.

La Madre de Dios se sitúa en la zona central de la escena haciendo de eje de la composición. Lleva manto azul y túnica roja con decoración dorada en los bordes. Está sentada en una base arquitectónica que pudiera tratarse de un murillo o una balaustrada. Con su mano izquierda coge un racimo de uvas que le ofrece el ángel al tiempo que con la

derecha sostiene al Niño Jesús sobre sus piernas. Éste, desnudito, lleva un collar de cuentas de coral en su cuello mientras mira a San José y hace por coger la pera que éste le ofrece cariñosamente con su mano derecha. El Padre Putativo se sitúa en la parte izquierda de la composición, haciendo de *pendant* al ángel, llevando una túnica marrón y un manto azul a la vez que se apoya sobre su cayado. Su rostro, aunque imberbe, es viejo. Su fisonomía, posición, y papel en el cuadro revelan que la figura de San José, clave en la educación y protección del Niño, no ha adquirido todavía la importancia que tomará tras la Contrarreforma.

Esta breve descripción de los objetos, elementos materiales, gestos y actitudes de los personajes del grupo principal del cuadro sirve para aludir a la simbología oculta representada en la pintura, es decir, al mensaje religioso implícito que contiene la misma y que está compuesto por aquéllos. Esta característica, tan propia de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, se observa en el racimo de uvas, que es símbolo de la futura sangre derramada por Cristo en su pasión y muerte a la vez que un elemento eucarístico y una alusión al sacrificio de Éste por los hombres<sup>5</sup>; en la pera, uno de los *gauda paradisi* que aluden a la misión redentora de Jesús en la Tierra, al papel de María como Nueva Eva y a la dulzura de la maternidad (en este caso también en San José a cuyo papel como padre y protector del Niño en el mundo terrenal se suma el de figura que cuida y defiende a la Virgen) o en el collar de cuentas, que es un indicio de la predestinación del Niño, ya que representa la cuenta atrás de los días de Cristo así como su función salvadora en el mundo a través de la redención de los pecados con su muerte en la cruz<sup>6</sup>. De ello parece haberse percatado la Virgen al contemplar meditabundamente a su Hijo, tornando su rostro en lo que los exégetas

---

5. Ferguson 1956: 37.

6. El coral es un material que también puede aludir en este caso a la Resurrección de Jesús, como lo demuestra la tradición existente entre las mujeres (al menos sevillanas) de cambiar de rosario para los cultos del Domingo de Pascua pasando de los de ébano a los de aquel material.

llaman la melancolía de la Pasión, y convirtiendo una feliz escena de la infancia del Niño Jesús en una alusión trágica de su dramático destino.

Delante del grupo familiar y del ángel se ha representado una serie de objetos que refuerzan este simbolismo típico del arte flamenco como son el resto de frutos, el cuchillo y el libro. De los frutos, la pera ya ha sido mencionada; el limón representa la fidelidad en el amor, aludiendo en este caso al mandato divino de Dios para la Virgen María con su Hijo<sup>7</sup> y las cerezas rojas, por su parte, son la dulzura del carácter procedente de las buenas acciones así como las delicias de los bienaventurados<sup>8</sup>. El cuchillo refuerza el lado trágico de la Sagrada Familia y de Jesucristo al hacer mención a la inminente circuncisión del Niño, primer derramamiento de sangre y premonición de su futura pasión. Este destino está escrito en el libro adyacente, bien haciendo alusión a las Sagradas Escrituras, donde se anuncia la llegada del Mesías, bien al Libro de la Vida, divina predestinación que preexiste en el conocimiento de Dios y en el que se escriben los nombres de los salvados y los condenados.

En el fondo de la escena pictórica se ha representado un cercano paisaje en el que destaca la construcción arquitectónica de la parte central que parece ser un castillo. De estilo compuesto, ya que cuenta con elementos renacentistas y manieristas, llama la atención la decoración del conjunto así como la gran campana en lo alto dentro del original campanario de arquillos de medio punto y el reloj que remata en el centro de la cornisa. La importancia de la Virgen en la pintura, enfatizada por su situación central, el modo en que está representada y el papel que desarrolla en la misma, nos hace pensar que podría tratarse de elementos de la letanía medieval lauretana que aluden a la Madre de Dios. Así, el castillo es la *Domus Aurea* que alude a su condición de *Santa Dei Genitrix* siendo, además, símbolo del templo-iglesia como

---

7. Ferguson 1956: 36.

8. Ferguson 1956: 31.

salvación del género humano. De este modo se justifica la presencia del reloj, que marca el encuentro con la divinidad, y el de la campana, que supone la llamada a los fieles.

La imponente presencia de esta *Domus Aurea* obstaculiza la visión del paisaje del fondo. Delante de la misma se representa un templete arquitectónico en estilo manierista en el que se han pintado dos figuras de ángeles que señalan la *Fuente de la Vida*, en cuya taza se sitúa un pavo real, símbolo de la resurrección y de la inmortalidad, que también podría aludir a la *Fons Signatus* del Cantar de los Cantares<sup>9</sup>. En la parte de la izquierda se ha representado un arco de medio punto que sería, en este caso y siguiendo con las letanías lauretanas, la *Porta celi* del Génesis<sup>10</sup>, así como la torre junto a ella la *Turris Davidica*<sup>11</sup>. Dentro de este recinto se hallaría el *Hortus Conclusus*, es decir, el Jardín cerrado también del Cantar de los cantares<sup>12</sup>. Tras estos elementos, se aprecia a lo lejos la línea arbolada del horizonte que contrasta con el azul del cielo en la parte superior de la tabla, circunstancia que sugiere un amanecer.

Iconográficamente, el tema de la Sagrada Familia se hizo popular durante el Renacimiento aunque ya existiera en las representaciones iconográficas de la Natividad durante la Edad Media. Aunque la devoción a esta iconografía en época renacentista no fue frecuente y su culto no se difundió hasta la Contrarreforma, la pintura flamenca representó en gran número de ocasiones a San José con la Virgen María y el Niño Jesús. En el caso de la pintura que nos concierne, el grupo aparece servido por un ángel, personaje que interviene en la acción al mismo nivel que San José. Ambos se desplazan hacia las zonas laterales de la tabla dejando el verdadero protagonismo de la pintura a la Virgen con el Niño.

---

9. *Cantar de los Cantares*, IV, 15.

10. *Génesis*, XXVIII, 17.

11. *Cantar de los Cantares*, IV, 4.

12. *Cantar de los Cantares*, IV, 12.



Fig. 2. Círculo del Maestro de 1518 o Jan van Dornicke (h. 1470-h. 1527). *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*. Detalle. Hacia 1525-1530. Óleo sobre tabla. 1,21 x 0,85 m. Granada. Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa (invent. n° 1.608).

Aunque no se muestre de manera explícita, la *Sagrada Familia* del tríptico granadino hace alusión al Descanso en la huida a Egipto según relatan los evangelios apócrifos. Así lo demuestra la presencia de numerosos trípticos con esta iconografía atribuidos a Jan van Dornicke o Maestro de 1518 y a su principal colaborador Pieter Coecke, como más adelante se mostrará. A esto se le añade la circunstancia de que San José, al ofrecer un fruto a Jesús, haya ido previamente en busca de alimento para el Niño quien, según los evangelios apócrifos, fue servido por los ángeles gracias a la intervención divina. Del mismo modo, es probable que en la parte derecha de la pintura, en el fondo del paisaje que se extiende por un camino rodeado de elementos vegetales, transiten las figuras que aludan a la Huida a Egipto donde, en concreto, se represente uno de los milagros apócrifos consistente en el crecimiento de las cosechas al paso del Niño Jesús.

En la portezuela lateral izquierda del retablo se representa a *Santa Catalina de Alejandría* (Fig. 3). La santa aparece de algo más de medio cuerpo, hasta las rodillas concretamente, de frente y mirando al espectador con la cabeza levemente inclinada hacia la derecha. Se ubica en el ángulo de la mesa de piedra en que se encontraban el libro, el cuchillo y las frutas de la tabla central, hecho que manifiesta que estamos ante las puertas originales del conjunto. La joven mártir lleva un rico vestido rojo con las mangas abombadas en blanco y en negro con bordados dorados, señal de su origen noble y aristocrático. De este mismo color y con decoración de perlas es la vestimenta que luce en el torso. Sobre su cabellera rizada y castaña lleva un rico tocado con diadema enlazado en los bordes. El vestuario es propiamente cortesano y sus características resaltan la feminidad del personaje al estar intensamente cargados de una atrayente sensualidad. A ello ayudan la posición de la santa y la delicadeza y la finura con la que se interpretan sus manos, elementos muy sensibles que destacan aún más la pose de la mártir.

Santa Catalina lleva en sus manos los atributos que la identifican puesto que en la derecha tiene el anillo de su casamiento místico con Jesucristo y en la izquierda la espada con la que fue decapitada en su martirio. Un arma con una rica empuñadura y en cuya hoja lleva inscrito "*SANCTA KATRIENA / ORA PRO NOBIS*". La espada es también, al igual que en la figura de San Pablo, un símbolo de su condición de oradora, de su dominio de la palabra y de su afilado discurso contra paganos, sofistas, sabios y filósofos a los que convenció y convirtió al cristianismo y que por ello le costó la vida.

Tras la figura de la santa aparece un paisaje sin interrupción con la tabla central que guarda la unicidad y la homogeneidad del conjunto. En la parte derecha se ha representado un fondo en el que se aprecia la ribera de un río y una lejanía en la que se vislumbra algún edificio antes de lindar con la blancura del horizonte. En la zona izquierda del espacio pictórico se eleva, tras una frondosa vegetación, una montaña rocosa de orografía fantástica, al estilo de Joachim Patinir, sobre la que tiene

lugar el milagro con la rueda del martirio que acaeció a la santa. Santa Catalina fue condenada al martirio en una rueda guarnecida con pinchos y cuchillos por el emperador Maximino Daza por los motivos arriba señalados. Esta máquina de matar se destruyó milagrosamente por intervención divina al tocar el cuerpo de la santa.

En el Archivo Museo de San Juan de Dios se identifica actualmente a la santa de esta pintura con Santa Catalina de Ricci. En nuestra opinión no compartimos esta identificación dado que, además de los evidentes atributos iconográficos que porta la mártir y que se relacionan directamente con su vida, la santa de Ricci ha sido siempre representada con el hábito de la orden dominicana a la que perteneció. A esto se le suma el hecho de que Santa Catalina de Ricci nació en 1522, fecha que no podría concordar con la realización del cuadro.

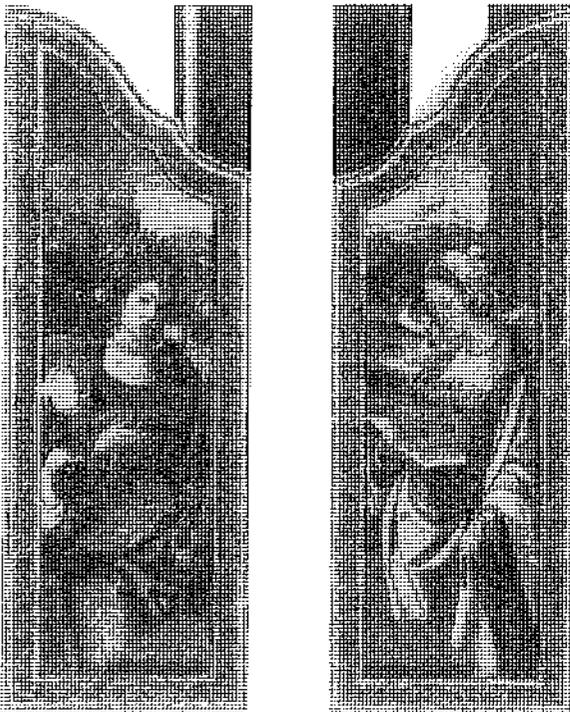


Fig. 3. Círculo del Maestro de 1518 o Jan van Dornicke (h. 1470-h. 1527). *Triptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*. Detalle. Hacia 1525-1530. Óleos sobre tabla. 1,21 x 0,43 m. cada una. Granada. Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa (invent. n.º 1.609 y 1.610).

En la puerta lateral derecha se representa a *Santa Bárbara*, mártir del siglo III quien según Simeón de Metafrasto fue encerrada en una torre por su padre, el rey sátrapa Dióscoro, para que no fuera seducida por su belleza, para forzarla a la apostasía o por evitar el proselitismo cristiano de su hija (Fig. 3). Santa Bárbara es representada de la misma manera que Santa Catalina sólo que de tres cuartos al no encontrarse mirando al espectador y tener el cuerpo ligeramente girado hacia la izquierda. Lleva un vestido color jacinto con una pechera blanquecina y transparente y un manto en blanco azulado cuyos pliegues están ejecutados con soltura y delicadeza. Sobre la cabeza no porta una corona, como suele aparecer en otras representaciones y que alude a su origen aristocrático, sino un tocado amarillo y verde. Aún así, el carácter sensual y femenino al que se aludía anteriormente con el caso de Santa Catalina de Alejandría está igualmente presente y enfatizado. La santa, que fue decapitada, inclina la cabeza para leer el libro que porta en la mano derecha mientras que en la izquierda lleva la palma que la identifica como mártir. La lectura es un símbolo de su profundización y estudio en las Sagradas Escrituras.

Detrás de la figura de Santa Bárbara aparece una gran torre en construcción que identifica a la santa y recuerda el encierro al que fue sometida. En ella, todavía inconclusa y llena de andamios, se ofrece uno de los tres vanos que la santa mandó construir en alusión a su refugio en la fe en la Santísima Trinidad. El resto del fondo se basa en un paisaje acorde con los representados en las tablas anteriores. En primer término se desarrolla un camino en el que aparecen algunas figuras y que conduce hasta una lejanía en la que se aprecian elementos vegetales, construcciones y una montaña escarpada al fondo.

La presencia de *Santa Bárbara* y *Santa Catalina de Alejandría* en el tríptico transforma iconográficamente la escena de la *Sagrada Familia* de la tabla central del conjunto. Ésta pasa de ser un Descanso en la huida a Egipto a una Sagrada conversación al entroncar aquel tema con el del Paraíso reencontrado. Además, ambas santas son a su vez una

representación ideológica de la actitud ante el cristianismo siendo Santa Catalina la figura activa, al luchar y enfrentarse contra los sabios, y Santa Bárbara la contemplativa con su reflexión y meditación sobre la Biblia. A esto se le añade la circunstancia de que son dos santas eucarísticas que interceden y median en la vida religiosa de los fieles y en sus sacramentos<sup>13</sup>. En concreto, la figura de Santa Bárbara ejerce su papel de mediadora ya que su presencia se interpreta como la vinculación con el devoto en la recepción del viático de éste antes de su muerte, hecho que esclarece el código de la pintura<sup>14</sup>. Así como el Mesías Niño viene al mundo como Hijo de Dios y ya predestinado para dar su vida y morir por los demás, el devoto, a través de sus santas intercesoras, comprende y asimila el mensaje divino y redentor al que alude la tabla central a través de los símbolos y se prepara antes de su propia muerte.

Como se mencionaba anteriormente, el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* está actualmente atribuido a Joos van Cleve siguiendo el escrito de fray Ernesto Ruiz Ortega, opinión que no compartimos aunque sí reconozcamos algunos parecidos estilísticos y compositivos en las pinturas granadinas así como la similitud de algunos de sus prototipos. Por ejemplo, el rostro de *Santa Catalina de Alejandría* recuerda en cierto modo al de la *Madonna orante* de ese pintor de la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria en Génova<sup>15</sup>. Imagen que aparece a su vez como ejemplo de la influencia de Joos van Cleve en la pintura genovesa del primo *Cinquecento* en el estudio técnico que sobre la obra del pintor se realizó en la capital de Liguria (concretamente en la obra de Pier Francesco Sacchi *Madonna col Bambino tra i santi Lazzaro vescovo e Lazzaro lebbroso*)<sup>16</sup>. Otra característica de Joos van Cleve presente en el

---

13. De ahí la decoración del marco con los pámpanos de la vid con sus racimos de uvas, símbolos del vino en la eucaristía cristiana que refuerzan el papel del Cristo Eucarístico.

14. Rea: 1957: 67, 77-78; Alejos 1977: 410-411.

15. AA. VV. 2003b: 64-65.

16. AA. VV. 2003a: 61.

tríptico es la mesa pétrea del primer plano donde se sitúan el libro, el cuchillo y las frutas, elemento que parece haber sido tomado de este artista. Asimismo, Joos van Cleve se encargó de difundir desde 1525 aproximadamente el tema de la Sagrada Familia representada de medio cuerpo, como aparece en la tabla central del tríptico. No obstante, son elementos en contra de esta atribución el que este artista situaba la escena en un interior, con una composición completamente diferente y sin ninguna alusión al tema de la Huida a Egipto<sup>17</sup>. A ello se añade la circunstancia de que en sus obras está casi siempre ausente la representación del ángel, figura que aparece únicamente en el tríptico del Museo de Viena, cuadro en el que, además, los modelos son representados de cuerpo entero<sup>18</sup>.

Por estos motivos y a nuestro juicio, el tríptico del Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa no se trata de una pintura de Cleve, sino de una obra relacionada con Jan van Dornicke o Maestro de 1518 ya que los prototipos y los modelos de las pinturas, la conformación de sus rostros, el tratamiento de sus vestiduras con el movimiento ondulado y el plegado de los paños así como la policromía del conjunto, donde predomina la riqueza cromática de tonos, son propios del estilo de este artista.

La denominación Maestro de 1518 fue realizada por Friedländer sobre la base de los paneles del *Retablo de la Dormición de la Virgen* de la Iglesia de Santa María de Lübeck, datados en ese año<sup>19</sup>. El autor de ese conjunto fue también llamado en un tiempo Maestro de Dillighem o Maestro de la Abadía de Dillighem<sup>20</sup> por la procedencia de un tríptico de esa abadía que se encuentra en los Muscos Reales de Bellas Artes de Bruselas<sup>21</sup>. En 1966, Marlier lo identificó acertadamente con el

---

17. Marlier 1966: 220.

18. Marlier 1966: 220.

19. Véase Friedländer 1974.

20. Así aparece en Puyvelde 1962: 306-307.

21. En concreto se trata del *Tríptico de la Abadía de Dieleghem* (invent. n° 329).

pintor y marchante Jan van Dornicke<sup>22</sup>, hipótesis que a posteriori ha sido generalmente aceptada por la crítica especializada.

Jan van Dornicke o el Maestro de 1518 es una de las personalidades artísticas más importantes del manierismo antuerpiense entre los años 1505 ó 1510, momentos en los que se cree que inició su actividad, y 1527, posible fecha de su muerte<sup>23</sup>. La abundancia de la obra de este artista, de quien se ha podido reunir una gran cantidad de pinturas con composiciones y tipos muy similares, así como la desigualdad en la calidad de la producción que se le atribuye ha hecho suponer que su taller contara con numerosos colaboradores. Uno de ellos fue con toda seguridad Pieter Coccke van Aelst (Aelst, h. 1502 Bruselas, 1550), quien trabajó como principal colaborador desde 1525 ó 1526 aproximadamente, pues por esas fechas llegó a Amberes sin estar aún inscrito en su gilda de pintores<sup>24</sup>, y llegó a ser yerno de Jan van Dornicke al casarse con su hija Anna van Dornicke, hecho que explica el que explotara este activo y floreciente obrador tras la muerte de su suegro. Esta circunstancia se verá reflejada en la obra de Dornicke ya que, además de colaborar en múltiples ocasiones en una misma obra, los modelos del artista de Aelst sirvieron de inspiración e influenciaron a este maestro y viceversa.

Estos tres factores, características generales del arte de Jan van Dornicke, la presencia de Pieter Coecke y la intervención del taller, se dan en el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* de Granada. Como primer factor visible en la obra granadina, y tal y como apunta Marlier<sup>25</sup>, el Maestro de 1518, a diferencia de sus contemporáneos, no inserta figuras de pequeño formato en sus composiciones; sus prototipos son de mayor tamaño y

---

22. Marlier 1966: 109-145 y en particular 112.

23. Marlier 1966: 112.

24. Marlier 1966: 114.

25. Marlier 1966: 112.

utiliza un canon de proporción alargado, sin ser estirado, y unas actitudes más sosegadas, evidentes en el caso de Santa Catalina y Santa Bárbara; sus miembros se articulan de manera angulosa y la parte superior de sus rostros suele ser alargada teniendo sin embargo el mentón corto, circunstancia que puede apreciarse sobre todo en las figuras de San José y la Virgen. En estos prototipos se reflejan otras características frecuentes señaladas por Marlier como son, en primer lugar, el desarrollo lateral de las mandíbulas de las figuras masculinas, principalmente en los rostros delgados, y, en segundo, la nariz alargada y recta que se prolonga desde el frente en los modelos femeninos, visible en María y en los rostros de las santas laterales.

Por otro lado y como segundo factor, el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* tiene las características propias de esta iconografía apuntadas por Marlier para la obra pictórica de Pieter Coecke, pintor que tomó y combinó los modelos de su suegro y que continuó con la dirección de su taller a la muerte de éste. Las tres pinturas forman una única composición ya que están unidas no sólo por el paisaje ininterrumpido del fondo sino por la presencia de la mesa de piedra del primer plano de la composición que se encuentra en la tabla central y que se prolonga en parte en los paneles laterales; las figuras de Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría están un poco más próximas al espectador que el grupo central de la Sagrada Familia y el ángel, estando además en los ángulos de la mesa y no detrás de ésta; por último, las mártires no están acompañadas de donantes, personajes que aparecían normalmente bajo su protección arrodillados junto a estas santas<sup>26</sup>. Según este historiador del arte, este tipo de representaciones no iría destinado a una familia o mecenas en concreto sino que, por el contrario, el taller las ejecutaría con vistas a venderlas a algún comprador que en el futuro estuviera interesado en adquirirlas. De ahí la repetición seriada y a nivel casi

---

26. Marlier 1966: 219.

industrial de este tipo de composiciones pictóricas, circunstancia que ha permitido conservar un alto número de ellas.

Por ello, y como tercer factor, apreciamos en el tríptico del Archivo Museo San Juan de Dios la intervención del taller de Jan van Dornicke cuya dirección, recordamos, heredaría Pieter Coecke. Por estos motivos es arriesgado vislumbrar la mano en las tablas o bien del Maestro de 1518 o bien del propio Coecke, creyendo más idóneo mantener la atribución del *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* al círculo de colaboradores próximo a estos dos artistas. Así, es posible y razonable datar el tríptico entre los años 1525 y 1530 por dos razones fundamentales: en primer lugar, es el lustro en el que el Dornicke y su obrador están en plena actividad y su producción conoce un momento de auge y esplendor; en segundo lugar, es la fecha en la que Coecke llega a Amberes para convertirse en el principal colaborador de este taller, se casa con la hija de aquél y comienza a dirigir el negocio artístico tras la muerte de su suegro hacia 1527.

En el transcurso de las investigaciones sobre esta interesante obra hemos podido comprobar, gracias a los documentos que se conservan en el archivo Rubenianum de Amberes, que el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* del Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa es el conjunto que fue vendido con el número ciento veintinueve por Christies el viernes 14 de mayo de 1965 en Londres como obra del Maestro de 1518 y bajo la certificación del Dr. Gustav Glück. Asimismo, este tríptico aparece en el elenco de obras que Marlier cita en su publicación *Pierre Coeck d'Alost*<sup>27</sup>. Según el autor, esta obra parece tratarse de la misma que fue vendida en Londres por Sothebys el 11 de diciembre de 1929 con el número cincuenta y nueve y atribuida a Jan Gossaert Mabuse (Maubeuge, h. 1478 Amberes, 1 de octubre 1532). Poco después, el 8

---

27. Marlier 1966: 221, Nº 2.

de junio de 1931 el tríptico fue vendido en Bruselas (Fievez, nº 80) como obra de Bernard van Orley (Bruselas, h. 1487/1491 6 de enero 1541)<sup>28</sup>

Según Marlier, el estilo de este tríptico se acerca un poco más al de Pieter Coecke. Junto con este ejemplo el autor cita otros cuatro trípticos que entran dentro de la clasificación que el autor propone para esta iconografía, es decir, como Sagradas Familias con ángel con San José



Fig. 4. Pieter Coecke van Aelst (h. 1502-1550). *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*. Óleo sobre tabla. 0,90 x 0,50 m. (panel central) y 0,88 x 0,22 m. (paneles laterales). Stuttgart. Colección Friedrich Kohn.

28. Marlier 1966: 221.

imberbe. Éstos son el vendido en Munich en 1958 y que el escritor atribuye a Jan van Dornicke<sup>29</sup>, el subastado en la venta O. Held de Berlín en 1929<sup>30</sup>, el de la Colección Friedrich Kohn de Stuttgart con atribución a Coecke (Fig. 4)<sup>31</sup> y el que se encontraba en el comercio de arte de Londres en 1933 que, aunque con las puertas de retablo con diferente iconografía, parece ser de Dornicke<sup>32</sup>.

De todos estos trípticos el más parecido al del Archivo Museo San Juan de Dios es el de la venta O. Held de Berlín. En esa ocasión se subastó como obra de un "*Maestro antuerpiense de 1520*" aunque en el catálogo se añadía que *Próximo al Maestro de 1518; Friedländer conocía varias versiones con esta composición, algo más tardías, frecuentemente dentro del estilo del llamado Pieter Coecke van Aelst*<sup>33</sup>. Según Marlier, este tríptico es casi idéntico al de la venta de Londres de 1965, y que nosotros reconocemos en el que actualmente se ubica en el Archivo Museo granadino, pues también se da la presencia en la tabla central del castillo o *Domus Aurea* del fondo que obstruye la visión del paisaje. En este caso Marlier destaca del conjunto los rostros femeninos que él encuentra todavía más estrechos que en el tríptico que presentamos de Granada y cuya forma ovalada es menos marcada que los que normalmente realiza Pieter Coecke. En cuanto a sus medidas, la tabla central mide 1,05 x 0,67 m., mientras que las portezuelas laterales son de 1,05 x 0,30 m., algo más pequeño que los 1,08 x 0,72 m. y 1,08 x 0,29 m. del tríptico del Archivo Museo San Juan de Dios.

---

29. Marlier 1966: 221, nº 1, Munich (Weinmüller), 1-2 de octubre de 1958, nº 499 como obra de la escuela de Amberes hacia 1520.

30. Marlier 1966: 221, nº 3, Berlín, venta O. Held (Cassirer & Helbing), 5 de diciembre de 1929, nº 2 como Maestro antuerpiense de 1520.

31. Marlier 1966: 221, nº 4, Stuttgart, Colección Friedrich Kohn, 0,90 x 0,50 m. (panel central) y 0,88 x 0,22 m. (paneles laterales).

32. Marlier 1966: 221, nº 5, Londres, Comercio de arte (Th. Harris) en 1933.

33. Citado en Marlier 1966: 221, nº 3. La traducción es nuestra.

El tríptico de la Colección Friedrich Kohn de Stuttgart es el que más se acerca al estilo y la factura de Pieter Coecke según Georges Marlier, particularmente en el rostro y las manos de la Virgen, aunque todavía es perceptible la huella de Jan van Dornicke, sobre todo en la ejecución del rostro de Santa Bárbara y en los elementos y detalles que rodean a la santa (Fig. 4)<sup>34</sup>. Esta similitud entre el quehacer artístico de ambos pintores se aprecia igualmente en las Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara representadas en el *Tríptico de la Sagrada Familia* que fue vendido con el número cuarenta y siete por Lempertz en Keulen, en noviembre de 1977. Este conjunto fue atribuido a Pieter Coecke, aunque el recuerdo de Jan van Dornicke está todavía latente en el esquema



Fig. 5. Círculo del Maestro de 1518 o Jan van Dornicke (h. 1470-h. 1527). *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*. Detalle. Hacia 1525-1530. Óleos sobre tabla. 1,21 x 0,43 m. cada una. Granada. Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa (invent. nº 1.609 y 1.610). Atribuido a Pieter Coecke van Aelst (h. 1502-1550). *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*. Detalle. Óleos sobre tabla. Vendido por Lempertz en Keulen el 23 de noviembre de 1977, nº 47.

34. Marlier 1966: 222, nº4.

compositivo, en el modelado, en el tratamiento y en el estilo artístico de ambas figuras de las jóvenes mártires que hacen que las cuatro tablas sean, en este sentido, prácticamente idénticas (Fig. 5).

Como ya hemos apuntado, en la subasta de Londres de 1965 el tríptico del Archivo Museo de San Juan de Dios fue vendido como obra de Jan van Dornicke o Maestro de 1518 y el propio Marlier lo cree como una obra más cercana a la manera de Pieter Coecke. Esto demuestra la complejidad a la hora de atribuir ciertos conjuntos artísticos procedentes de la producción de estos dos pintores y su círculo artístico, entorno en el que se realizaron multitud de obras de similares características artísticas a todos los niveles.

En nuestra opinión, insistimos en que el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* del Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa se trata de una pintura en la que hay que ver la autoría del entorno próximo de estos dos artistas, es decir el obrador de Dornicke que posteriormente registró Coecke. En concreto creemos que, comparando esta obra con la de la Colección Friedrich Kohn de Stuttgart, el tríptico granadino es de menor calidad, circunstancia que afirma la destacada participación del taller, y menos estilizado que este conjunto que Marlier describe como el más próximo al quehacer de Coecke. Por ello atribuimos la obra al círculo y entorno cercano de Jan van Dornicke o Maestro de 1518.

Se trata, no obstante, de una obra muy notable debido a su muy buena calidad y factura y una de las más interesantes del siglo XVI flamenco de las que se encuentran en el sur de la Península Ibérica. Por ello, nos complace el hecho de haber podido rescatar, recuperar y localizar este valioso tríptico cuyo paradero era desconocido y cuya visión estaba vedada al disfrute del público desde 1965.

## Bibliografía

- AA. VV., 2003a, "Indagini tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve", en las actas de la *Giornata Internazionale di Studi, 13 marzo 2003*, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Génova.
- AA. VV., 2003b, *Primitivi fiamminghi in Liguria*, Génova.
- Alejos Morán, A., 1977, *La eucaristía en el arte valenciano*, Vol. I, Valencia.
- Ferguson, G., 1956, *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*, Emecé, Buenos Aires.
- Friedländer, M. J., 1974, *Early Netherlandish Painting. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*. Comments and notes by Henri Pauwels. Assisted by Anne-Marie Hess. Translation by Heinz Norden. A.W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Brussels, Vol. XI.
- Marlier, G., 1966, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles.
- Puyvelde, L. van, 1962, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Elsevier, Bruxelles.
- Reau, L., 1957, *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, Vol. IV, Barcelona.
- Ruiz Ortega, F., 1978, *Recuerdo de Granada. Casa de los Pisa*, Edición Albaicín, Granada.
- Ruiz Ortega, F., 1983, *La Granada de San Juan de Dios. Guía artística del peregrino*, Granada.
- Verougstraete, H. y Schoute, R. van, 2001, "La construcción de soportes y marcos en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI", en *Actas de los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio 2000): 221-236.

### **Resumen**

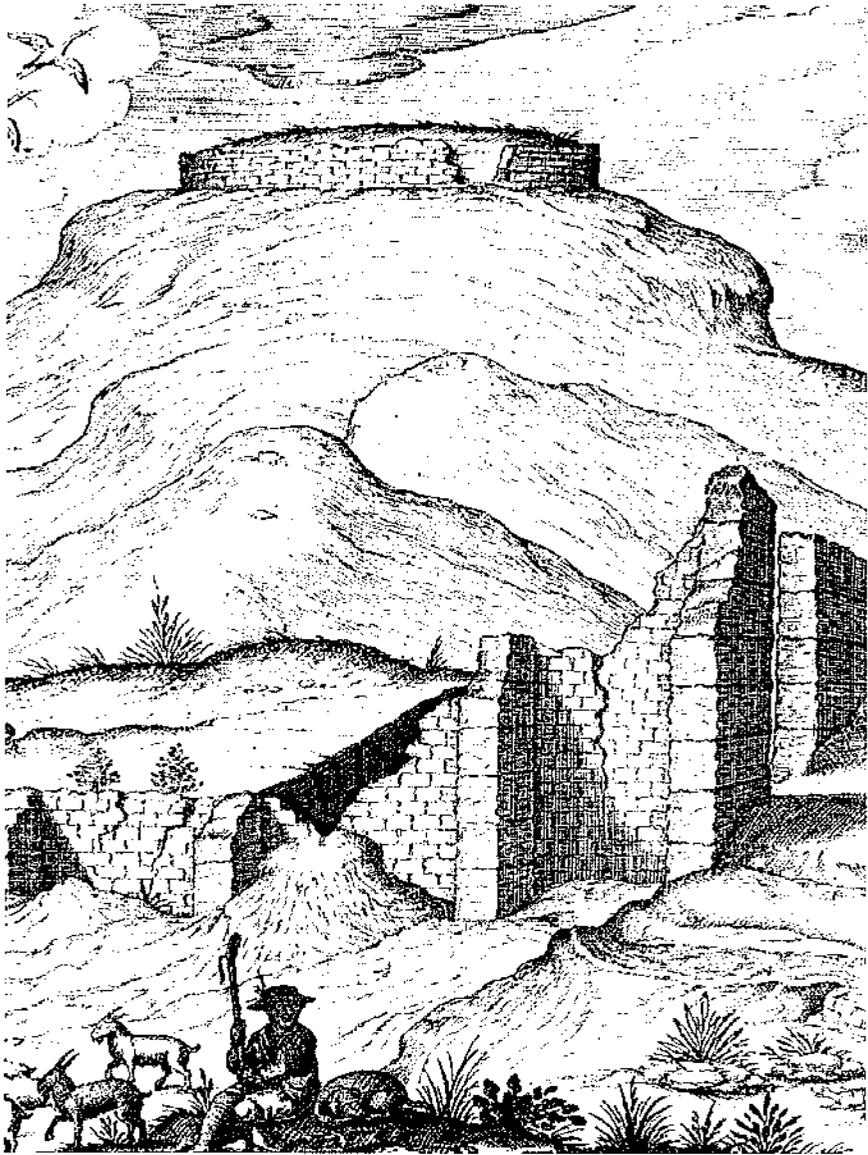
En el Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada se conserva un tríptico flamenco del siglo XVI que representa a la *Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría* atribuido al pintor Joos van Cleve. Considerando errónea tal adscripción, restituimos en el presente artículo esta atribución al círculo próximo del Maestro de 1518, pintor que fue identificado acertadamente con Jan van Dornicke, y con el que vinculamos el tríptico granadino por las evidentes similitudes compositivas y estilísticas.

**Palabras clave:** Pintura, siglo XVI, Jan van Dornicke, Casa de los Pisa, Granada

### **Abstract**

In the Archive Museum called San Juan de Dios-Casa de los Pisa in Granada there is a Flemish triptych of the sixteenth century that represents the *Holy Family with St. Barbara and St. Catherine of Alexandria* which is attributed to the painter Joos van Cleve. Considering this adscription to be erroneous, we change this attribution in this article to the close circle of the Master of 1518, a painter who has been identified as Jan van Dornicke, and with whom the triptych from Granada can be linked by the obvious stylistic and compositional similarities.

**Key words:** painting, 16<sup>th</sup> century, Jan van Dornicke, Casa de los Pisa, Granada



Ruinas de Ilurco, según Heylan.

## El patrimonio ibérico de Granada en la cuenca del Genil

*Juan Antonio Pachón Romero*

Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino / Grupo HUM 143.

Universidad de Granada. [japr@arrakis.es](mailto:japr@arrakis.es)

CON motivo del muy reciente 1<sup>er</sup> Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Basterana, celebrado en la ciudad de Baza en mayo de 2008, abordamos una puesta al día de la arqueología prerromana en una parte de la provincia de Granada, que preveía inicialmente una focalización sobre el yacimiento del Cerro de los Infantes de Pinos Puente, la antigua *Ihurco*. Pero nuestra aportación quedó definitivamente ampliada a todo el territorio sur-occidental del ámbito provincial granadino, haciendo salvedad del Albaicín ibérico, la antigua *Iliberri* (Pachón Romero 2008),<sup>1</sup> que iba a ser estudiada monográficamente en otras dos contribuciones de aquella misma reunión científica (Barturen Barroso 2008a y 2008b). Esta oportuna revisión sirvió, al menos, para ampliar el conocimiento que se tenía de tan extensa problemática, desde el último acercamiento global al mismo y en el que también habíamos participado directamente seis años antes (Adroher *et alii* 2002), aunque para ello tuviéramos que anular prácticamente la explicación de la situación patrimonial de los vestigios ibéricos, por razones lógicamente editoriales y de extensión de las ponencias congresuales. No obstante, los trabajos preparatorios realizados nos llevaron al convencimiento de que la realidad patrimonial en el ámbito geográfico desarrollado era, cuanto menos, preocupante.

---

1. Por un error tipográfico, el título de esta publicación señaló definitivamente como tema de estudio las Depresiones Orientales granadinas, algo que, evidentemente, nada tenía que ver con el contenido de dicho trabajo.

Esta significativa situación hace necesario, por tanto, transmitir y dar a conocer la precariedad de muchos de los sitios ibéricos granadinos, para comprender el por qué de su estado de conservación, las posibles causas que han motivado su deterioro, si realmente contamos con una sociedad que pueda garantizar su futuro o, en cambio, si sigue importando poco el mantenimiento de los vestigios arqueológicos, pese a vivir teóricamente bajo una de las reglamentaciones culturales más proteccionistas de cuantas hemos conocido. Desgraciadamente, la duplicidad de las políticas preventivas y la colisión de intereses, repetidas constantemente entre administración central (autonómica) y local (municipal),<sup>2</sup> junto con la problemática añadida que supone el enfrentamiento político, cuando no coinciden los signos de los partidos gobernantes y utilizan los temas patrimoniales como arma arrojadiza para sus intereses electoralistas, son los causantes de los mayores deterioros: a veces por acción, pero en otros casos por omisión. Para colmo de males, se desvían importantes caudales que son destinados a auténticos espejismos patrimoniales, útiles solo para la proyección promocional partidista, mientras elementos de imprescindible protección se pierden para siempre, o se burocratiza *ad infinitum* la resolución del expediente que los tendría que recuperar y revalorizar con fundamental diligencia. La realidad solo nos lleva a comprobar cómo se cuidan determinados espacios patrimoniales, demasiado escasos, pero que se utilizan propagandísticamente ocultando cómo la gran mayoría de ámbitos recuperables siguen en el más absoluto de los abandonos, pese a que sobre ellos penda la grave amenaza de su pérdida definitiva.<sup>3</sup>

---

2. Resulta muy interesante a este respecto la situación de la arqueología de Granada y la problemática suscitada en este sentido por algunas casuísticas concretas de la ciudad, como se recogía en esta misma revista hace algunos años (Sotomayor 1997-1999).

3. Es innegable lo conseguido en sitios andaluces como el Castellón Alto de Galera, o en la Cueva de las Ventanas de Píñar, ambos en Granada, pero sin embargo otros sitios como la sevillana necrópolis de Osuna, permanece en un lamentable estado de ruina y abandono (Pachón y Ruiz 2005), a pesar de su indudable interés y similitud con casos como el de Carmona. Aunque la labor desarrollada por la Junta de Andalucía es loable, incluyendo las actuaciones en yacimientos de época ibérica (Verdugo 2008), el alcance de sus logros sigue siendo manifiestamente mejorable.

En este sentido, podemos poner un único ejemplo comparativo cercano, aunque no ibérico, ni siquiera correspondiente a la antigüedad. Concretamente, nos referimos a la recuperación de los restos de la plaza de toros granadina de la Avenida de la Constitución, que ha canalizado una relativamente importante inversión para unos vestigios de dudosa importancia patrimonial<sup>4</sup> y cuya puesta en valor aún colea, mientras el recientemente descubierto teatro romano de Guadix, primero y único conocido de la provincia, parece que seguirá enterrado no sabemos si para siempre. Es una situación que se multiplica con los casos patrimoniales prerromanos, las más de las veces por abandono, pero también por actuaciones de la misma administración a la que falta coordinación entre sus propios departamentos y la vigilancia preventiva debida desde los negociados culturales.

Conociendo la importante labor de opinión, concienciación y preocupación por los asuntos patrimoniales de esta Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, hemos creído de interés dedicar estas líneas a una problemática que requiere aunar todos los esfuerzos posibles, si no queremos que una buena parte de los vestigios prerromanos granadinos se pierdan para siempre.

**Caracterización del patrimonio ibérico.** El conocimiento sobre yacimientos ibéricos en las vegas granadinas del Genil y en los territorios provinciales de su cuenca era muy reducido hasta no hace mucho: por un lado, la investigación científica venía discurriendo por derroteros poco relacionados con el mundo prerromano, puesto que desde la creación del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada y hasta finales de los años setenta del pasado siglo, el interés científico se había polarizado hacia los periodos prehis-

---

4. Otro ejemplo sería el tramo de muro, mayoritariamente dieciochesco o decimonónico, de defensa del Genil, conservado e integrado en el apartamiento subterráneo del Paseo del Violón, declarado BIC y datado por algunos paramentos a partir del siglo XI (García-Consuegra y Rodríguez 2008).

tóricos, mayoritariamente en torno a la Edad del Bronce. Ello, a pesar de que, en los años cincuenta, el profesor Manuel Pellicer había dado un importante impulso al catálogo de sitios arqueológicos, gracias a sus importantes prospecciones a cargo de la entonces Delegación Arqueológica de Zona. Pero, en la práctica, muy poco vino a añadirse



Fig. 1. Detalle de la cuenca alta del Genil con la posición central del Cerro de la Mora y su relación con los yacimientos fenicio-púnicos de la vertiente mediterránea, al sur. Los números indican sitios protohistóricos y prerromanos de los que se habla en el texto: 1. Albaicín; 2. Loja; 3. Atalaya de Cogollos Vega; 4. Sierra Elvira; 5. Caparacena; 6. Castillejos de Montefrío; 7. Castillejo de Salar; 8. Castillejo de Zafarraya; 9. Castillo de Chite; 10. Cerro de Elvira; 11. Cerro del Cántaro; 12. Cerro del Centinela; 13. Cerro del Moro; 14. Cerro de la Mora; 15. Cerro de los Castellones; 16. Cerro de los Infantes; 17. Cuesta de los Chinos; 18. El Manzanil; 19. El Mauror; 20. Fuente Camacho 3; 21. Huétor Tájar 1; 22. Huétor Tájar 2; 23. La Caridad; 24. La Gineta; 25. Láchar 1; 26. La Mesa de Fomes; 27. La Mesa de La Ribera; 28. La Moraleja; 29. La Podriza de Peñascat; 30. Las Agujetas; 31. Las Angosturas; 32. Las Colonias; 33. Las Mesas; 34. Las Salinas; 35. La Torre; 36. Loma Linda; 37. Los Baños de Alhama; 38. Los Baños de La Malá; 39. Cerro de los Molinos; 40. Mirador de Rolando; 41. Peñón del Tío del Yeso; 42. Sierra Martilla; 43. Trasmulas; 44. Zujaira. (A partir de Pachón 2008: fig. 1).

a lo que él había aportado durante mucho tiempo. Antes de eso, en realidad no se conocían como sitios ibéricos literalmente ninguno salvo el caso de *Iurco*, en el Cerro de los Infantes de Pinos Puente que se sabía de antiguo por el grabado de Heylan y los estudios que sobre el mismo sitio hiciera Gómez Moreno en sus famosas *Misceláneas*. Además existía un ignoto lugar de Íllora, donde Cabré había recogido algunas armas de hierro (Pachón y Carrasco 2007a y 2007b), al que se unían a otras procedentes de Tózar y que se conservaban en el Museo Británico. Aunque había referencias literarias anteriores del primero de esos sitios, su conocimiento no había llegado a la sociedad de un modo suficiente. También se consideraban ibéricos los paramentos de una fortificación en los Castillejos de Montefrío, lo mismo que los restos de una necrópolis que se recogieron en los desmontes para el área deportiva del Colegio Lasalle en el Albaicín (Arribas 1967). Ni tan siquiera las investigaciones desarrolladas en el Cerro de Los Infantes por parte de M. Sotomayor y Ángela Mendoza en los años setenta, llegaron a conocerse nunca, salvo los escasos datos de las mismas que se incluyeron en una Memoria de Licenciatura inédita (Megía 1973).

Solo las excavaciones en el Cerro de los Infantes y en el Cerro de la Mora en Moraleda de Zafayona, a partir de los ochenta, acabaron por destacar lo importante de las secuencias arqueológicas prerromanas en esta parte de Granada, que luego serían confirmadas por las investigaciones en el propio Albaicín, ampliando aquellos primeros referentes. Posteriormente, la asunción por parte de la Junta de Andalucía de las competencias culturales en materia patrimonial, abrieron nuevos campos de indagación con prospecciones y excavaciones de urgencia que han ampliado algo el *corpus* granadino de época ibérica en los últimos tiempos.

A pesar de todo, ese déficit de la investigación continúa provocando que lo ibérico en el mediodía occidental de la provincia de Granada siga siendo problemático, tanto por lo escaso de la muestra como por la falta de investigaciones directas en los sitios conocidos. Aún existen

vacíos territoriales en la distribución espacial de yacimientos (Fig. 1), sin que estemos en condiciones de saber si restan por localizar muchos más sitios, al ser poco esperanzadores los resultados de algunas de las prospecciones superficiales realizadas no permiten mucho optimismo. Durante las obras de la autovía de Andalucía a lo largo de la provincia de Granada, en el tramo de la cuenca del Genil solo aportó tres nuevos sitios de época ibérica (Ruiz y Maldonado 1992), a lo que ahora habría que añadir los datos que arrojan los trabajos a lo largo del trazado del AVE que ha puesto de manifiesto un nuevo sitio en Zujaira de época ibérica tardía.<sup>5</sup> Esta falta de lugares iberos lo confirman otras prospecciones cercanas, que han sido incapaces de aportar ni tan siquiera un solo asentamiento de la época al occidente de Loja, ya en tierras malagueñas de su vecina Villanueva del Rosario (Gutiérrez y Lara 1990); pero tampoco en la parte contraria, al oriente de la Vega de Granada, el nuevo trazado de la autovía Alhendín-Dúrcal fue incapaz de aportar hallazgos novedosos (Ramos y Osuna 2001). En esta zona, aún más al sureste, buscando la salida fluvial hacia el Guadalfeo se ha reconocido un último yacimiento ibérico de cierto interés en el Castillejo de Chite (González y Esquivel 2008), lo que abre buenas posibilidades en una zona que también se encuentra muy poco prospectada.

El total de yacimientos con contenidos ibéricos reconocidos actualmente, a pesar de todos los inconvenientes (Fig. 2) supera notablemente a otra indagación previa en la que habíamos tomado parte (Adroher *et alii* 2002: n<sup>os</sup>. 79-104), cifrado ahora en dieciocho sitios más (69,23 % de incremento). Ese aumento también responde al hecho de haber contabilizado tres sitios de la provincia de Jaén que entonces no se incluyeron, porque excedían del ámbito provincial incluido en aquel estudio, pero que aquí se adjuntan porque geográfica y culturalmente

---

5. Agradecemos a D. Julio Román y D<sup>a</sup> M. I. Mancilla Cabello la información ofrecida de este yacimiento que debe corresponder con una explotación económica de época ibérica tardía.

### YACIMIENTOS IBÉRICOS GRANADINOS (Cuenca del Genil)

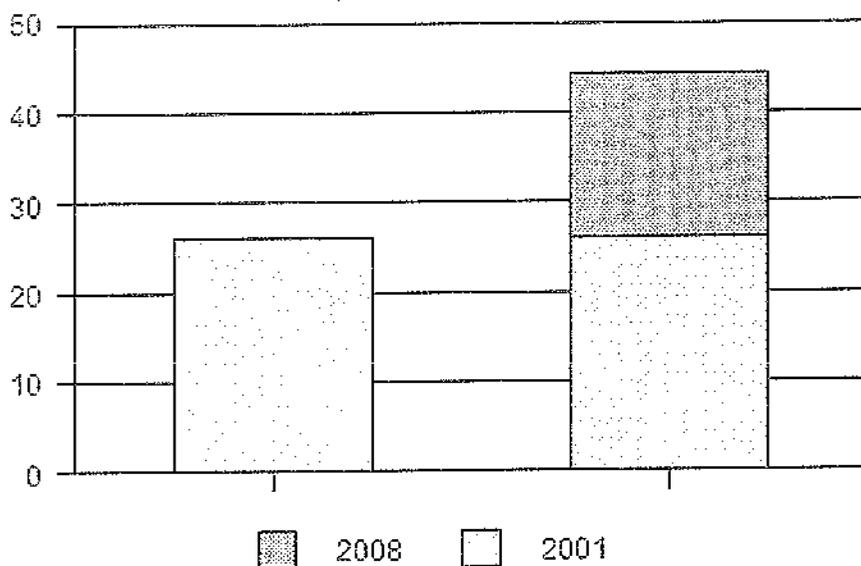


Fig. 2. Evolución de los yacimientos ibéricos prospectados entre 2001 y 2008.

los territorios donde esos sitios se ubican corresponderían con el área granadina que centra este estudio. También incluimos otros casos poco claros: los n<sup>os</sup>. 7-8, 33 y 35 (Fig. 3), sobre los que seguimos albergando dudas muy razonables sobre su auténtica filiación ibérica. Pero no es lo único, los yacimientos 21-22 y 25 no han podido contrastarse, debido a las deficiencias de ubicación de su inicial catalogación (Ruiz y Maldonado 1992: 169). La contabilización de estos datos (Fig. 3-4), al mostrar una considerable ampliación en el transcurso de dos prospecciones, separadas por un escaso periodo de tiempo de solo siete años, vendría a apoyar nuestro convencimiento de que es muy posible que queden todavía más yacimientos sin explorar. Faltan, para su comprobación, más análisis apoyados en prospecciones extensivas que abarquen las comarcas menos conocidas. Aunque, igualmente, no podemos

olvidar otros inconvenientes que ya vienen mostrando las investigaciones previas, a los que se unen la influencia negativa de una agricultura intensiva que en las terrazas fluviales del Genil y en sus zonas contiguas han podido destruir muchas evidencias arqueológicas de época ibérica.

	ADSCRIPCIÓN					ESTRUCTURAS	FUNCIÓN	TIPOLOGÍA
	BF	PI	IA	IM	IT			
1	BF	PI	IA	IM	IT	Cabañas/muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum nuclear</i>
2	BF	PI	IA	IM	IT	Hábitat	Doméstica	<i>Oppidum ?</i>
3					IT	(?)	Militar	(?)
4		PI	IA	IM	IT	Hábitat (?)	Doméstica (?)	(?)
5				IM	IT	Tumbas	Funeraria	Necrópolis
6				IM	IT	¿Hábitat/muralla?	Doméstica/militar	<i>Oppidum</i>
7					(?)	Fortín	Militar	Defensa aislada
8					(?)	Fortín	Militar	Defensa aislada
9			IA			Hábitat	Doméstica	<i>Oppidum</i>
10	BF			IM	IT	Fortificación	Militar	Fortific. aislad
11				IM	IT	Hábitat / tumbas	Domést./funebre	<i>Oppidum/necróp.</i>
12			IA			Cabañas	Doméstica	Aldea
13	BF	PI	IA	IM		Hábitat / muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum secund.</i>
14	BF	PI	IA	IM	IT	Hábitat / muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum nuclear</i>
15		PI	IA	IM	IT	Hábitat (?)	Doméstica (?)	Aldea
16	BF	PI	IA	IM	IT	Hábitat / muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum nuclear</i>
17		PI	IA			Hábitat	Doméstica	Aldea
18		PI	IA	IM	IT	Hábitat	Doméstica	Aldea
19				IM		Tumbas	Funeraria	Necrópolis
20				IM	IT	Tumbas	Funeraria	Necrópolis
21				IM		(?)	(?)	(?)
22					IT	(?)	(?)	(?)

Fig. 3. Caracterización de los yacimientos ibéricos de la Cuenca del Genil (1). Los números se refieren a las localizaciones de la figura 1. BF (Bronce Final), PI (Preibérico), IA (Ibérico Antiguo), IM (Ibérico Medio) e IT (Ibérico Tardío).

Nº	ADSCRIPCIÓN					ESTRUCTURAS	FUNCIÓN	TIPOLOGÍA
	BF	PI	IA	IM	IT			
23				(?)	(?)	Hábitat	Doméstica	Aldea
24	BF		IA	IM	IT	Hábitat/fortifene.	Doméstica/militar	<i>Oppidum</i>
25				(?)		(?)	(?)	Necrópolis (?)
26	BF	PI				Cabañas/muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum</i>
27				IM	IT	Hábitat/tumbas	Domést./fúnebre	<i>Oppidum nuclear</i>
28				IM	IT	Fortificación	Militar	Defensa aislada
29				IM	IT	Fortifne./tumbas	Militar/funeraria	Fortaleza/necrap.
30	BF	PI	IA	IM	IT	Tumbas/fortifne.	Funeraria/militar	Necróp./defensa
31	BF			IM		(?)	Funeraria	Necrópolis
32			IA	IM	IT	Hábitat/muralla	Doméstica/militar	<i>Oppidum</i>
33					IT	Hábitat/muralla	¿Domést/militar?	<i>Oppidum</i> (?)
34	BF			(?)	(?)	Hábitat	Doméstica	Aldea
35					IT	Fortificación	Militar	Fortif. Aislada
36			IA	IM	IT	Hábitat	Doméstica	Aldea
37			IA	IM	IT	Hábitat/muralla	Doméstica/militar	Santuario hídrico
38			IA	IM	IT	Hábitat	Doméstica	¿Sant. hídrico?
39		PI	IA			(?)	(?)	(?)
40		PI	IA	IM		Túmulos (?)	Funeraria	Necrópolis
41					IT	(?)	Militar	Campamento
42				IM	IT	Hábitat	Doméstica	Aldea
43				IM		¿M. turiforme?	Funeraria	Necrópolis
44					IT	Mina ciclo abierto	Económica	Alfar (?)

Fig. 4. Caracterización de los yacimientos ibéricos de la Cuenca del Genil (y 2). Los números se refieren a las localizaciones de la figura 1.

De los sitios que hoy conocemos, la adscripción cultural es interesante porque representa claramente cómo pudieron evolucionar con el transcurso del tiempo los centros habitados y sus establecimientos dependientes, espacios económicos y áreas de enterramiento; dando mayor importancia a unos períodos u otros del mundo ibérico. Tratando de cuantificar lo que decimos hemos realizado la figura 5, donde se aprecia la relación de las diferentes facies del periodo ibérico

en la Cuenca del Genil. Este simple acercamiento a la evolución porcentual de los mismos, ilustra un desarrollo cultural perfectamente lógico que no debe alejarse excesivamente de lo que debiéramos considerar normal en un contexto de pleno conocimiento de los yacimientos. En este sentido, se observa un índice inicial de referencia en el Bronce Final, donde encontramos una relación entre datos absolutos y relativos (11 / 10,38 %) que va a ir incrementándose progresivamente; así, ese índice sube casi dos puntos en el Preibérico (13 / 12,26 %), consolidándose casi seis puntos porcentuales más en el Ibérico Antiguo (19 / 17,92 %) y alcanzar la máxima incidencia en el Ibérico Medio (31 / 29,25 %) y Final (32 / 30,19 %). Una progresión al alza de los sitios arqueológicos que cuadra con la marcha general del poblamiento desde principios del primer milenio a.C., hasta los siglos IV y III a.C. Posteriormente, el estancamiento se produce en los momentos finales del proceso, entre los dos momentos finales, donde la velocidad de incremento pasa a ser inferior a un punto. Todo, dentro de la lógica evolutiva derivada de las dinámicas históricas sufridas por los enfrentamientos entre los pueblos mediterráneos occidentales. El inevitable choque indígena contra el imperialismo de Cartago y Roma, la Segunda Guerra Púnica y las guerras civiles romanas, afectaron directa o indirectamente a esta parte de Andalucía; por lo que la irrupción de las potencias imperialistas en la Península (Quesada 2003) supuso una escalada inusual de los conflictos iberos, cuyos resultados afectaron a la continuidad de muchos asentamientos. Solo la concreción definitiva de la *pax romana*, con la progresiva consolidación del Imperio, devolverá la evolución positiva poblacional y locacional entre los hispanos. Una normalizada evolución como la expresada debió conllevar, entre tan diferenciados yacimientos, unas relaciones de dependencia que no podrán establecerse detalladamente sin excavaciones en cada sitio. Pero esto es un aspecto que escapa un poco a los fines marcados en este trabajo, además de haberse detallado en otro sitio (Pachón 2008).

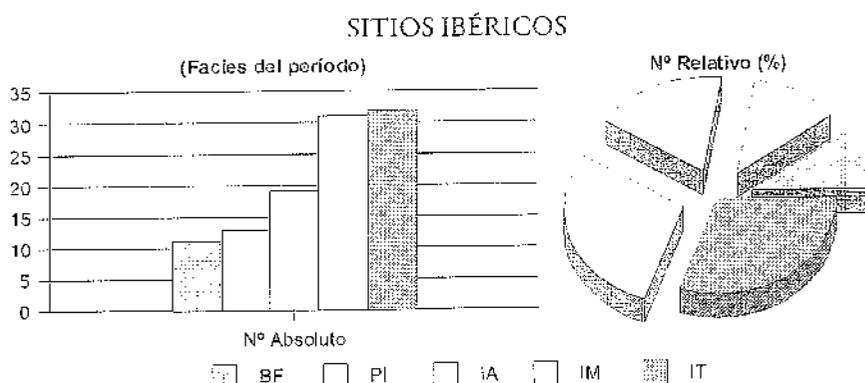


Fig. 5. Relación evolutiva y cuantitativa de las diferentes facies del desarrollo del poblamiento ibérico, a partir del Bronce Final.

Desde un punto de vista estrictamente patrimonial, la situación acaba siendo muy variada y depende básicamente de la ubicación geográfica de los yacimientos. Una localización que determinará el particular estado patrimonial, en atención a la directa relación con la asociación particular de cada sitio con los lugares de explotación económica, la cercanía a centros urbanos actuales y su dedicación actual como espacios urbanizables, parques industriales o uso agrícola y, en estos últimos casos, si esos espacios se destinan a producciones tradicionales extensivas o a más modernas actividades intensivas con el consiguiente incremento de la alteración del subsuelo.

La distribución de los asentamientos y de los espacios patrimoniales existentes deriva directamente de la importancia del territorio en torno al Genil, lo que acrecentó el interés de la disposición central de los dos más grandes yacimientos que conocemos, La Mora y Los Infantes. Pero antiguamente debieron compartir en parte del periodo ibérico su importancia con otros sitios como el *oppidum* iliberritano del Albaicín; que, localizado de una manera más marginal, su relevancia se vería beneficiada por el uso económico intensivo de la Vega de Granada que fue un fenómeno mucho más tardío que en el resto de las depresiones

granadinas del Genil (Pachón *et alii* 1999: 134). Ello expresa el evidente *décalage* cronológico y de importancia general de *Iliberri* frente a *Ilurco*, pese a su similar relación con la depresión, que se explica por la lenta colmatación de la misma, a lo largo del primer milenio a.C. Esta situación también ha marcado significativamente la situación patrimonial de estos tres grandes yacimientos, más favorable para los dos primeros y menos para el tercero, puesto que la superposición sobre *Iliberri* del medieval y contemporáneo Albaicín de Granada ha deteriorado en gran medida los vestigios genuinamente ibéricos.

En la propia Vega de Granada, en cambio, abundan más las evidencias de *villae* romanas (Espinár *et alii* 1992), mientras falta documentación sobre establecimientos ibéricos o anteriores. Los que se conocen se sitúan en disposición periférica a la cubeta sedimentaria fluvial, o son hallazgos deposicionales secundarios, fruto de los procesos erosivos que afectaron a los asientos originales. En esa situación periférica encontramos al norte, Infantes y Albaicín; al sur, Loma Linda (Rodríguez Ariza 1992) y Cuesta de los Chinos (Fresneda y Rodríguez 1980; Fresneda *et alii* 1988), que salvaban con sus alturas relativas un espacio central más deprimido, aún demasiado húmedo para su uso como hábitat y que, sin colmarse, no ofrecía todas sus potencialidades económicas. Más tarde, en tiempos de los Reyes Católicos, parte de la Vega se transformaba en un espacio impracticable en época de lluvias, como recogen las crónicas de la Guerra de Granada. Se evidenciaba así, cada vez más intermitentemente, lo que fue una constante en época prerromana; de hecho, buena parte de las poblaciones que jalonan la Vega iniciaron su andadura en tiempos muy recientes. Santa Fe, campamento de Isabel y Fernando en el cerco de la Granada nazarí a fines del siglo XV, mientras el resto de núcleos habitados que hoy subsisten en el entorno se iniciaron a raíz de esos hechos, o posteriormente, alguno en el siglo XX, fruto de la política de colonización agrícola del franquismo.

Los dos últimos yacimientos que se han indicado, Loma Linda y Cuesta de los Chinos han sufrido una importante presión urbana en los

últimos años, principalmente el primero de ellos. Su estado de conservación y la situación patrimonial no es muy favorable, aunque tampoco representaron núcleos ibéricos de excesiva importancia, por lo que sus vestigios estructurales tampoco son muy destacables según lo que se conoce de las investigaciones de urgencia en ellos desarrolladas. En ambos casos la potencialidad económica de las nuevas expansiones urbanas está primando por encima de las políticas de protección y conservación *in situ* de estos yacimientos.

Una parte importante de los yacimientos que se relacionan en las figuras 1 y 3-4, permanecen suficientemente seguros dentro de la problemática de la conservación patrimonial, ya que se sitúan en espacios eminentemente rurales, caracterizados por la existencia de unas prácticas agrícola y económicas tradicionales que no deben ser excesivamente lesivas para su perpetuación. Pero, en otros casos, la dinámica derivada de prácticas más modernas, la ampliación de los espacios urbanos, la proliferación de obras de infraestructuras, el desarrollo de parques industriales y otras circunstancias ponen en peligro o ya han afectado gravemente a algunos de los sitios señalados.

Como la situación es muy variada trataremos de centrarnos en algunos de los yacimientos más importantes que se han visto afectados por las actuaciones antipatrimoniales, o que están en inminente peligro de verse perjudicados por alguna de estas incidencias negativas, en cada una de las comarcas afectadas. De paso, arriesgaremos alguna hipótesis sobre el futuro que espera en algunos de esos casos si no se toman medidas radicalmente distintas a las que se han asumido hasta ahora.

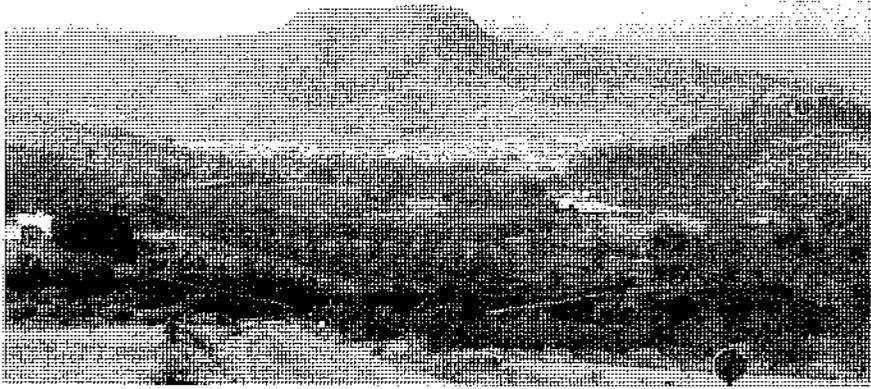


Fig. 6. Vista de la Mesa de Fornos desde el norte.

**Situación de la comarca de Alhama y los Bermejales.** En el camino hacia Málaga, por la ruta hacia Frigiliana y Zafarraya, encontramos dos yacimientos que corren un gran peligro de pérdida patrimonial, aunque en distinta medida. El primero de ellos es el interesante yacimiento de la Mesa de Fornos (Fig. 6): prácticamente desconocido, pero del que ya habíamos dado alguna noticia previa<sup>6</sup> significando su extraordinario interés al constituirse en un poblado fundado en el Bronce Final, asentado en una imponente meseta rocosa. Su origen se debe a las necesidades que a finales de la prehistoria obligaban a muchos asentamientos a mantener un horizonte de visibilidad basado en una cota topográfica elevada (1.075 m.) desde la que podía controlarse el paso montañoso de Frigiliana por donde habrían empezado a llegar los primeros impulsos coloniales fenicios, en un momento en que la relación ante los pueblos semitas no debía estar del todo asegurada. Esto debió obligar a cerrar en tiempos protohistóricos la parte septentrional

6. Pachón y Ulierte 1980; Pachón *et alii* 1979: 311-314; Adroher *et alii* 2002: 153-154.

de la meseta donde se asienta el poblado, aislándola con una muralla perpendicular a dos de los lados opuestos de los acantilados que conforman la Mesa de Fornes, frente a las tierras bajas circundantes y talladas por los ríos Cebollón y Grande. Así se conformó un recinto estratégico murado que, pese a su interés, ni siquiera fue recogido en la gran obra de los recintos fortificados ibéricos (Moret 1996). El yacimiento situado en un lugar paisajístico de gran interés se había mantenido incólume hasta hace muy poco tiempo, aislado en una propiedad privada (La Resinera) que explotaba una plantación extensiva de pinos y filtraba muy convenientemente el acceso al yacimiento, asegurando su conservación prácticamente intacta.

En los últimos años la propiedad pasó a manos de la Junta de Andalucía, configurándose un ambicioso e interesante programa desde la Consejería de Medio Ambiente, pero que también abrió el acceso a la Mesa con el consiguiente aumento de la presión sobre el yacimiento. Para colmo de males, el programa de torres vigías para la prevención y control de incendios forestales del INFOCA proyectó y levantó una torre en el ángulo occidental del yacimiento, justo encima de la línea de muralla, desmontando casi la mitad del volumen conservado de su alzado (Fig. 7) en esa zona. Nuestra protesta ante la Delegación Provincial de Cultura hace más de un año sigue sin tener respuesta, pese a tratarse de un asentamiento muy bien conservado con uno de los muros más antiguos del primer milenio a.C., a pesar de la merma que indicamos.

Con independencia de este lamentable inconveniente el sitio todavía conserva una importante potencialidad científica y patrimonial, dado que la trama urbana del asentamiento está prácticamente intacta y aún podría estudiarse con garantías la traza del cierre amurallado y compararlo con otros recintos amurallados de la Península. Junto a ello, la Mesa de Fornes es vital para comprender los primeros movimientos de la colonización fenicia y de su influencia en el interior de la provincia de Granada. Además, hay vislumbres fidedignos de una cierta actividad

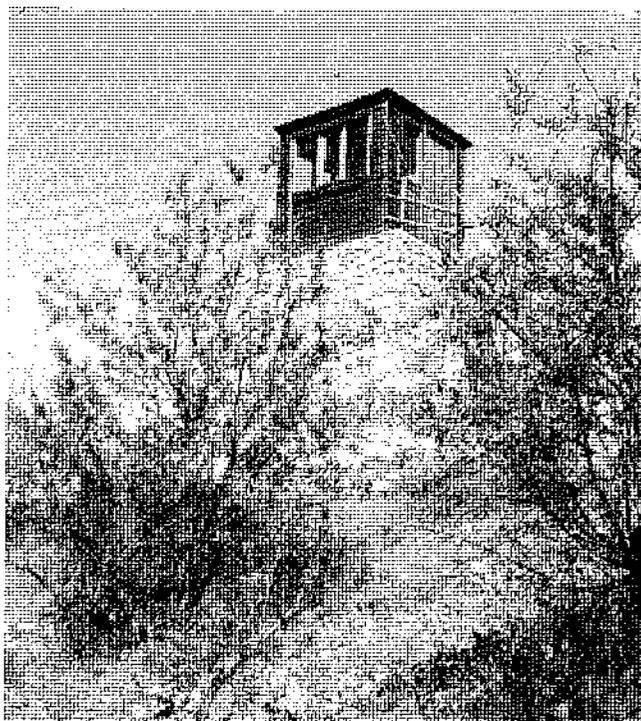


Fig. 7. Torre de vigilancia contra incendios sobre la muralla protohistórica de la Mesa de Fornes.

minera en el yacimiento, lo que podría arrojar mucha información sobre los primeros indicios de metalurgia del hierro en la provincia.

El segundo yacimiento es el Cerro de los Baños de Alhama. Desgraciadamente representa la peor situación patrimonial que hoy pueda encontrarse entre los yacimientos ibéricos granadinos. No porque su imagen permita apreciar un estado lamentable de deterioro, sino porque podemos reconstruir una parte de su historia en la que es posible apreciar la evolución negativa de un recinto patrimonial del que no es responsable totalmente la sociedad actual, pero que actualmente puede llegar a desaparecer con la impasibilidad de la sociedad contemporánea, perdiéndose los pocos vestigios que puedan subsistir.

El llamado Cerro del Castillo, Balneario o Los Baños, era un yacimiento considerado en principio como romano (Pellicer 1964: 326), que cumplió una función similar a La Mesa, en el cauce del río Alhama. Ha proporcionado materiales orientalizantes (Pachón y Carrasco 2005: 61-64, gráf. 9), como un frasco de peregrino pintado, que ilustran el uso de las aguas del balneario aledaño con un manantial con valor medicinal muy en boga entre las comunidades ibéricas y anteriores (Rodríguez Muñoz 2008). La relativa reducción superficial del sitio quizás aleje su comprensión como *oppidum*, pudiéndose pensar en un espacio de exploración hídrica, sin olvidar las posibilidades de carácter cultural. Ambos yacimientos funcionaron en gran parte de su espectro en torno a la dinámica del Cerro de la Mora, aunque no formaron el único territorio del hinterland del mismo. Puede entenderse que componían una zona de influencia de control indirecto, considerando la distancia a la metrópolis, pero dependientes por el dominio ejercido sobre los cauces de la cuenca Alhama-Cacín. En cambio, al norte, en la margen derecha del Genil, frente al asiento de La Mora, hay un ámbito de dominio directo donde conocemos los yacimientos de Los Castellones de Huétor Tájar (Pachón y Carrasco 1992: 339) y Cerro del Moro (Figs. 1-2: 15 y 13).

La denominación de Cerro del Castillo en Alhama alude a las antiguas estructuras emergentes que coronaban su cima y que se han perdido irremediablemente desde tiempos renacentistas hasta nuestros días. Afortunadamente conservamos alguna imagen de cómo era su aspecto en pleno siglo XVI (Fig. 8) que hemos conocido por una reciente aportación (Blech 2008: Fig.2), aunque los objetivos de su trabajo eran muy diferentes. La referencia original parte de una acuarela de 1561 publicada no hace mucho tiempo (Kagan 1989: 277), en la que se observa una vista de Alhama de Granada desde el norte y en la que se aprecia, a la izquierda sobre el balneario, un torreón que coronaba el yacimiento del que hablamos y que se denominaba en el propio dibujo torre de guardia. No sabemos cuando desaparece esa estructura defensiva, pero no sería extraño que lo hubiese hecho en el momento

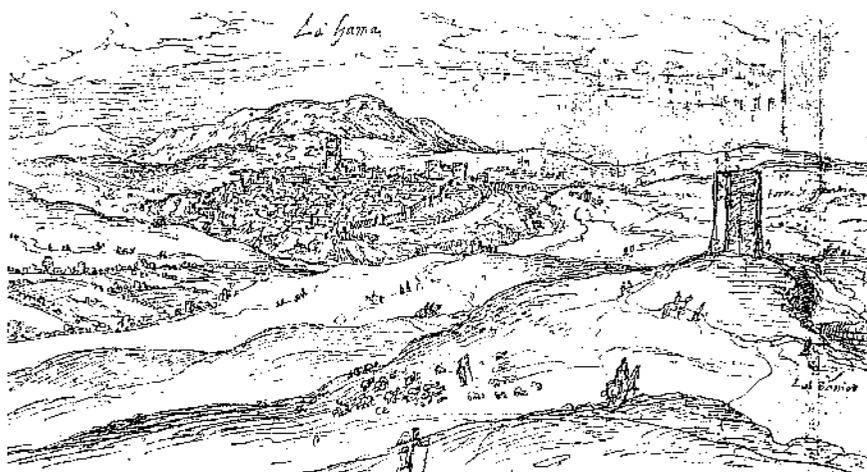


Fig. 8. Vista de Alhama de Granada (1561). A la izquierda, sobre el Cerro de Los Baños, la torre de guardia.

del gravísimo terremoto que asoló esta comarca en 1884. El sitio donde se levantaba la torre, con ella y sin ella, debió mantener un carácter de espacio virgen, probablemente sin cultivar, como siguen ofreciendo en muchos lugares las laderas de otras varias fortificaciones y castillos. Ello explicaría que el Cerro de Los Baños aportase, cuando se puso en cultivo prácticamente en los años 70 del siglo pasado una serie de materiales arqueológicos de raigambre ibérica que pasaron a manos privadas y de las que solo hemos podido recuperar algunas fotografías de las que publicamos una pequeña muestra (Fig. 9).

Pero esas instantáneas ilustran unas producciones alfareras que se pudieron reconstruir y entre las que se encontraban tipologías cerámicas de un amplio espectro entre al menos el Ibérico Antiguo y los momentos tardíos y del alto imperio romano. La presencia de formas tan bien conservadas, junto a la conocida cantimplora orientalizante parecen hablar de un sitio arqueológico especialmente señalado, probablemente relacionado con el uso antiguo del manantial de aguas termales (Los Baños), lo que le daría al sitio un posible valor como santuario

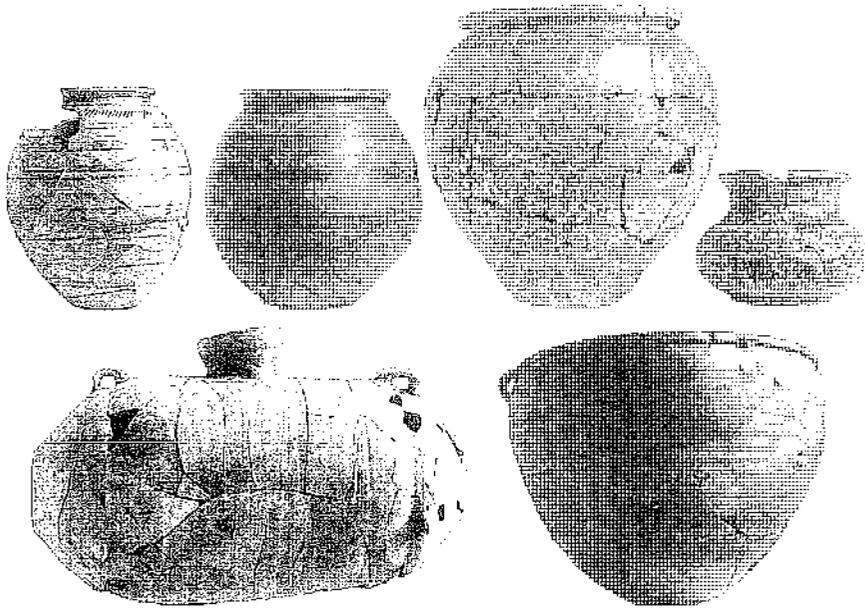


Fig. 9. Formas cerámicas ibéricas del Cerro de Los Baños. Alhama de Granada



Fig. 10. Cerro de Los Baños de Alhama desde el suroeste y dibujo del frasco de peregrino procedente del yacimiento. (Dibujo de C. Anibal).

hídrico y del que sería también una referencia la cantimplora polícroma, o frasco de peregrino (Fig. 10), tal como se llama en su acepción inglesa (pilgrim flask), al que ya hemos hecho referencia (Pachón *et alii* 1990: Fig. 5) y que debe expresar el interés simbólico adjudicado al soporte cerámico para transportar un contenido de gran valor, como fueron las aguas salutíferas.

En los últimos tiempos, en los albores del siglo XXI, la cima del yacimiento que era lo poco que se había conservado sin demasiadas alteraciones por su composición parcialmente rocosa, ha sido objeto de otra agresión con maquinaria pesada para rebajar y acondicionar una plantación de olivos con regadío. Esta alteración ha debido dar al traste con lo que aún podría quedar en esta parte del yacimiento, por lo menos ha puesto en grave riesgo que podamos saber el por qué del yacimiento. Indudablemente, el conocimiento del sitio por nuestras publicaciones, anteriores a estos últimos hechos demuestran el divorcio entre las administraciones culturales y las agrícolas que no intercambian información y facilitan la apertura de nuevas explotaciones rurales sin atender las posibles consecuencias negativas sobre sitios recogidos en los catálogos provinciales del patrimonio arqueológico.

El yacimiento arqueológico de Los Baños de Alhama, en definitiva, representa uno de los *items* más representativos de la nefasta situación de algunos de los yacimientos ibéricos de Granada, en el que han confluído no solo las erróneas y contradictorias políticas preventivas de las administraciones, sino en el que han intervenido actuaciones irregulares de particulares que han convertido este sitio y su particular trayectoria antipatrimonial en una de las historias más negras de la arqueología granadina. Sería, pese a todo, importantísimo realizar una actuación arqueológica de urgencia para tratar de constatar la secuencia poblacional existente y recuperar algo de lo que pueda quedar, si no queremos que se pierda definitivamente este patrimonio alhameño.

**Las vegas del Genil.** Este territorio se organizó en torno al Cerro de la Mora, en una parte del desarrollo histórico del primer milenio a.C. y cumplió una función rectora y centralizadora de los desenvolvimientos económicos y culturales de la zona. Una comarca, en el interior inmediato del llamado “horizonte colonias”, configurada como espacio de complicado acceso, donde se abrieron rutas de penetración por las que la influencia fenicia alcanzó las poblaciones indígenas hasta fraguar la mixtura autóctona-foránea que materializaría en lo ibérico. Sin ser un fenómeno original del mediodía peninsular, se da la circunstancia de que la parte suroccidental de Granada concentró dos de las más importantes rutas de esa penetración y, a medida que ganan latitud, acaban confluyendo en tierras de Alhama. Desde el Boquete de Zafarraya y el Puerto de Frigiliana se alcanzan los ríos Alhama y Grande-Cebollón, que unidos formarán el Cacín, hasta desembocar en el Genil. Esta confluencia en el gran río granadino se hace muy cerca del Cerro de la Mora, yacimiento que, a principios del último milenio a.C., se configuró en el más importante de la cuenca, como receptor más temprano de gran parte de los intercambios que el sur fenicio canalizaba hacia el interior (Mederos 2006: 150, tabla 12).

Esas dinámicas económicas dieron preponderancia al Cerro de la Mora, no solo como fruto de su situación, sino porque los primeros contactos debieron buscar el centro hegemónico local situado en ese punto, ya desde el Bronce Final, impulsado con los fenicios por el fácil acceso al más importante camino de comunicación descrito. El otro gran centro local quedaba más al este, en el Cerro de los Infantes, y se hizo indispensable por sus relaciones con el norte y las tierras altas de Guadix-Baza. Este reparto territorial bicéfalo alternó el dominio de uno y otro sitio, según la época y la evolución de la iberización. La tardía aparición de *Iliberri* sirvió de catalizador para que el centro hegemónico se desplazara desde Infantes, en época romana, al Albaicín.

La simultaneidad de los dos grandes yacimientos (Mora/Infantes) significaría un reparto de competencias, pero con una más que sufi-

ciente independencia entre ambos centros, lo que no fue inconveniente para que, a lo largo de su desarrollo vital, Infantes desbancara en importancia a La Mora, posiblemente en tiempos ibéricos. Un momento que hace evidente en la nueva metrópolis una mayor amplitud habitacional y, quizás, un más monumental paisaje funerario en el que hay pruebas de tumbas tumulares similares a las de Galera, aunque derivadas de un tiempo anterior, arraigado en lo orientalizante (Pachón y Pastor 1994; Pachón y Carrasco 2004 y 2005). Sobre esta necrópolis pesa un riesgo de desaparición inmediato que luego se destacará.

La Mora vivió mucho tiempo sin excesiva preocupación por sus dos rivales orientales que ya competían en mutua relación, por lo que el dominio territorial de la antigua metrópolis se afianzó hacia el oeste, sur y norte, en función de los contactos con los asentamientos fenicio-occidentales malagueños y por mantener el suministro de los prósperos hábitats indígenas del occidente y norte. La escasez de lugares habitados similares, a corta y media distancia, priorizan su interés y destacan su carácter hegemónico en esta parte provincial, al menos hasta el Ibérico Pleno.

La mayor atracción poblacional en La Mora y Los Infantes ha concentrado en ellos una parte muy importante de vestigios patrimoniales, aunque la situación entre uno y otro ha acabado siendo muy diferente. Salvo pequeñas transformaciones por la erosión y el transcurso del tiempo, la presión antrópica sobre el primero ha sido mucho menor, habiéndose conservado en unas condiciones bastante razonables. Sin embargo, la situación de Los Infantes, muy cerca de Pinos Puente y de la propia capital provincial, Granada, ha hecho que su deterioro haya sido más importante y que, hoy, los riesgos de ruina y pérdida patrimonial sigan siendo preocupantes. Pero no todo es negativo, los análisis han puesto de manifiesto restos estructurales de una gran importancia, relacionados con la antigua monumentalidad del yacimiento y que aún subsisten con bastantes garantías de conservación.

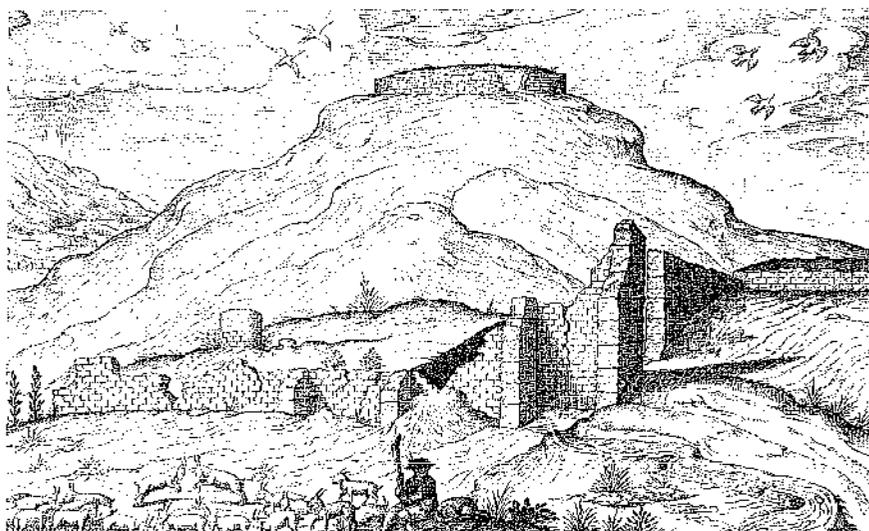


Fig. 11. *Ilurco* desde el noroeste, según Heylan.

Situado junto al río Frailes y asomado a la Vega, *Ilurco* (Cerro de Los Infantes) basó en ella su economía y tuvo un gran valor estratégico. Su gran extensión superficial (Moret 1996: 523) lo asimila a La Mora, pero su cercanía a Granada le ha dado más relevancia literaria (Castillo *et alii* 1998: con la bibliografía previa), y convertido en objeto de rebuscas legales e ilegales en todo tiempo. Sus restos arquitectónicos, constatados desde antiguo, son reflejo de ello. El grabado que dejara Heylan en el siglo XVII (Fig. 11), se ha utilizado (Adroher *et alii* 2002) para ilustrar la monumentalidad del *oppidum* de *Ilurco*, aunque Moret señalara con sagacidad su carácter romano o medieval.

Nuestras visitas al yacimiento han servido para constatar cómo aún siguen conservándose parte de aquellas viejas estructuras (Fig. 12), demostrándose que el autor del setecientos no idealizó en demasía lo que vio. La construcción es ahora un muro en ángulo y orientación E-W y N-S, cuyo primer tramo conserva hasta tres contrafuertes rectangulares visibles. El alzado del mismo presenta varias hileras de mor-

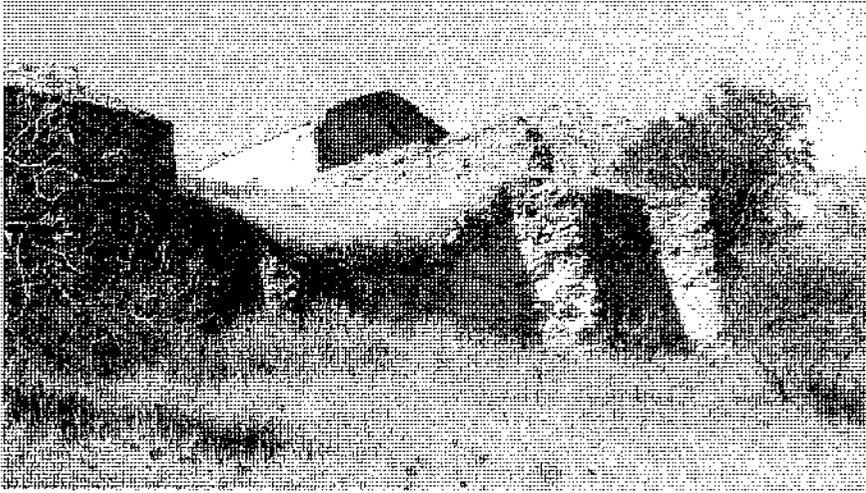


Fig. 12. *Iturco*. Detalle del frente murario dibujado por Heylan en la actualidad.

tero y mampuesto de piedra sin escuadrar, de factura estrictamente romana y emparentado con la fábrica del santuario de las terrazas de *Munigua* (Schartner 2003). A estas construcciones romanas se unen las de su cima (Cerro Corona), cuya estructura circular le da nombre, pero también subsisten cierres murarios prerromanos. Así, en la ladera oeste, se observan restos de muralla visible en algo más de 25 metros, que emplea grandes piedras colocadas irregularmente y de aspecto ibérico (Fig. 13: arriba), pero que empiezan a desprenderse del alineamiento y del que ya han rodado algunos bloques vertiente abajo (Fig. 13: abajo). Las referencias anteriores hablaban de vestigios romano-imperiales (Mendoza *et alii* 1981: 187), pero esta auténtica muralla, difiere de las edificaciones de Heylan y debe ser prerromana. La dirección del muro (noreste-suroeste) corre buscando el camino que, desde la antigua carretera, va hacia el norte, por lo que cabe colegir que formaba el cierre de la ciudad ibérica a lo largo de la ruta hacia Jaén y Córdoba.

El detalle de la mampostería recuerda vagamente a la acrópolis de la Peña de los Gitanos de Montefrío (Mergelina 1946), que hay que

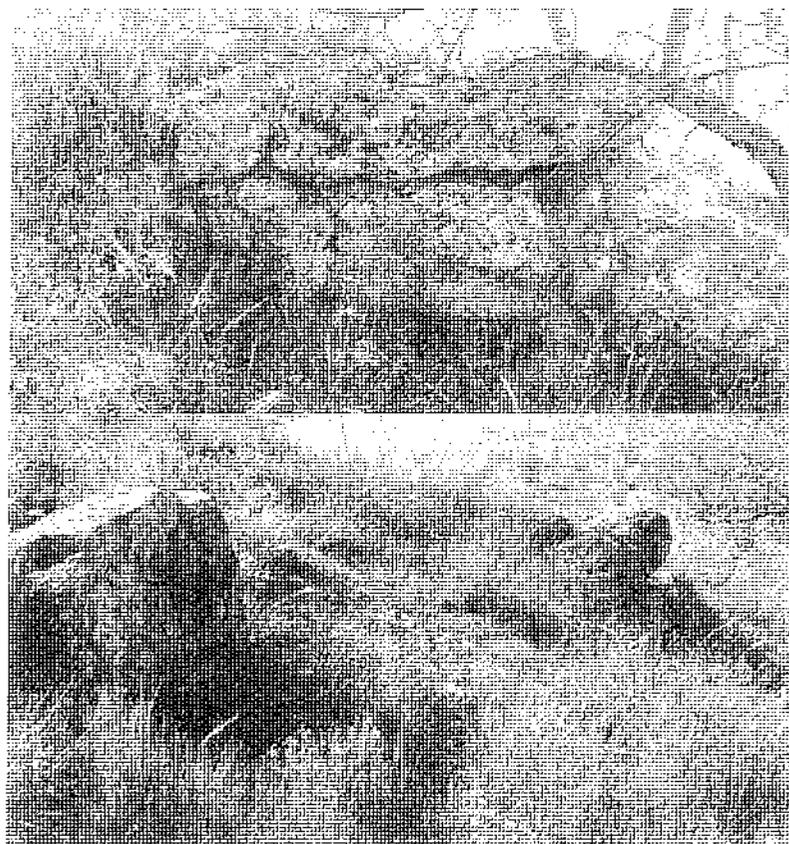


Fig. 13. Muralla prerromana de *Ilurco*. Detalle (arriba) y alineamiento (abajo).

clasificarla romana (Adroher *et alii* 2002), pero en Los Infantes resulta más irregular y habría que considerarla ibérica. Los hallazgos en la zona hablan de un espectro cronológico amplio, que explica la situación de esa línea muraria prerromana, cuya presencia contrasta con el estado de abandono del lugar, mientras proliferan en los alrededores construcciones modernas, desde espacios industriales a áreas de ocio. La apuesta de las instituciones por la arqueología de urgencias urbanas, ha olvidado yacimientos de zonas rurales de muy clara proyección patrimonial, que las responsabilizará de su pérdida. Ni siquiera la declaración BIC de *Ilurco* ha frenado su progresiva destrucción por la presión agrícola y

urbanística, que se ejerce aprovechando la inoperancia institucional autonómica y local.

La muralla destacada señalaría también el cierre de la ciudad frente a la necrópolis occidental del asentamiento, quizás la más importante, donde se situaba el túmulo monumental (Fig. 14: arriba) que ha sido desmontado casi totalmente para instalar en su lugar una casa, por lo demás de un pésimo gusto estético (Fig. 14: abajo). Probablemente se trata del único túmulo orientalizante (Fig. 14: derecha) conocido en la provincia de Granada y pese a su conocimiento previo (Pachón y Pastor 1994) ha sido inevitablemente destruido, perdiéndose unas referencias histórico-arqueológicas vitales para el conocimiento de las sociedades que conformaron el mundo ibero-bastetano.

Si esta es quizás la acción contra el patrimonio ibérico o protoibérico más importante en Pinos Puente, y quizás de la arqueología granadina, no se trata de la única. En el mismo entorno de este yacimiento, afectando a otra de sus necrópolis la oriental, la transformación de las

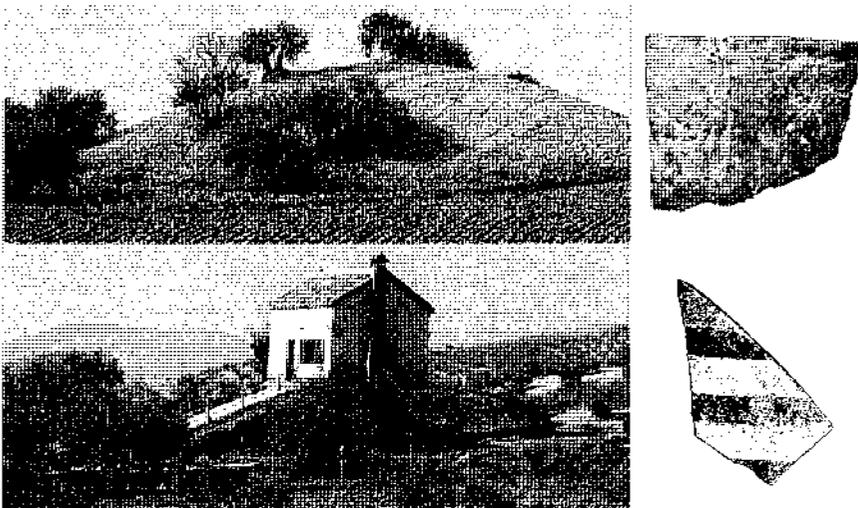


Fig. 14. El túmulo de Pinos Puente, antes y después de su antropización y restos cerámicos de su ajuar.

explotaciones agrícolas está alterando una enorme cantidad de sepulturas ibéricas, cuyos restos se encuentran diseminados y fragmentados por la superficie (Fig. 15), dando muestra inequívoca de cómo la destrucción y pérdida de los vestigios pasados se ha convertido en una dinámica imparable en la que cualquier política preventiva parece haber fracasado irremediabilmente.

**La periferia ibérica de Los Montes.** *Ihurco* controló un hinterland doble; el primero, más directo y cercano, se localiza remontando el río Frailes: allí encontramos una serie de yacimientos ibéricos que debieron desarrollarse en función de Los Infantes. En principio no presentan muchos problemas patrimoniales, al menos no tan acusados como los que se han expuesto antes. El primero de ellos controla el paso fluvial del río Frailes, por encima de Moclín, en un acceso a la Vega de Granada por Pinos Puente. Es un asentamiento estratégico de vertiente en terrazas orientadas al sur, con antiguos hallazgos de armamento en hierro. Nos referimos a la Pedriza del Peñascal, Tózar (Figs. 16 y 1-3: 29), el más cercano a *Ihurco*, aunque –desde luego– no el único.

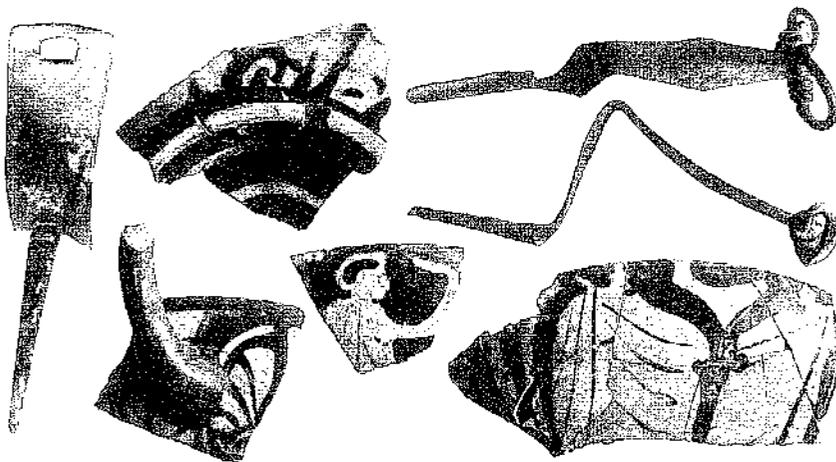


Fig. 15. Cerámicas áticas, espuela ibérica y libula 'Alcores', procedentes del expolvo de la necrópolis oriental de *Ihurco*.

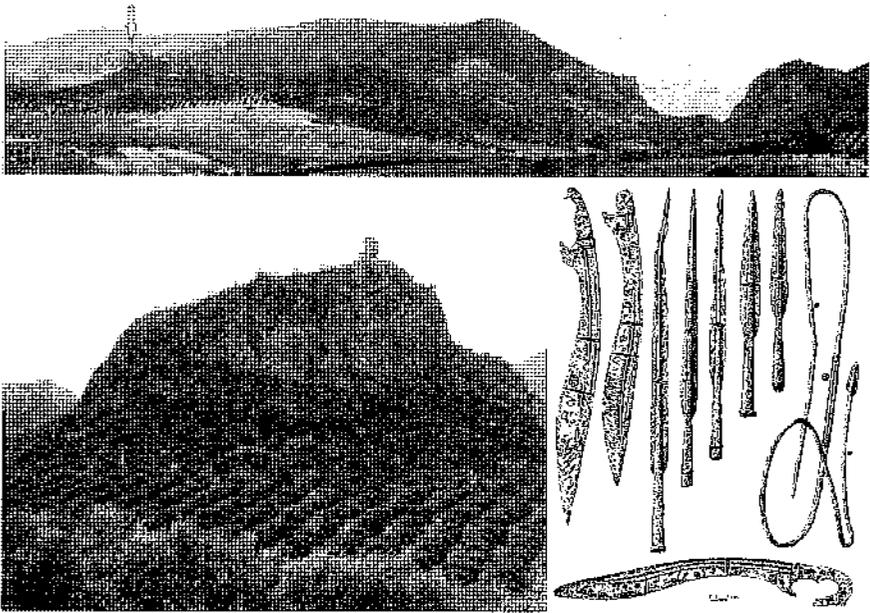


Fig. 16. Indicación de La Pedriza del Peñascal (arriba) en relación al paso montañoso del río Frailes. Vista desde el noreste (abajo) y armas ibéricas del yacimiento (derecha).

Así, aguas arriba del mismo río y en los cursos secundarios de su cuenca encontramos otros sitios fortificados, de mayor o menor envergadura como La Gineta (Fig. 1-3: 24) y el cercano de La Mesa (Fig. 1-3: 27), ya en tierras de Jaén, pero plenamente relacionados con el mundo ibérico granadino. En este caso ya podría hablarse de hinterland remoto o indirecto, aunque en conjunto representarían un grupo de sitios que solo conocemos muy superficialmente (Pachón 1999).

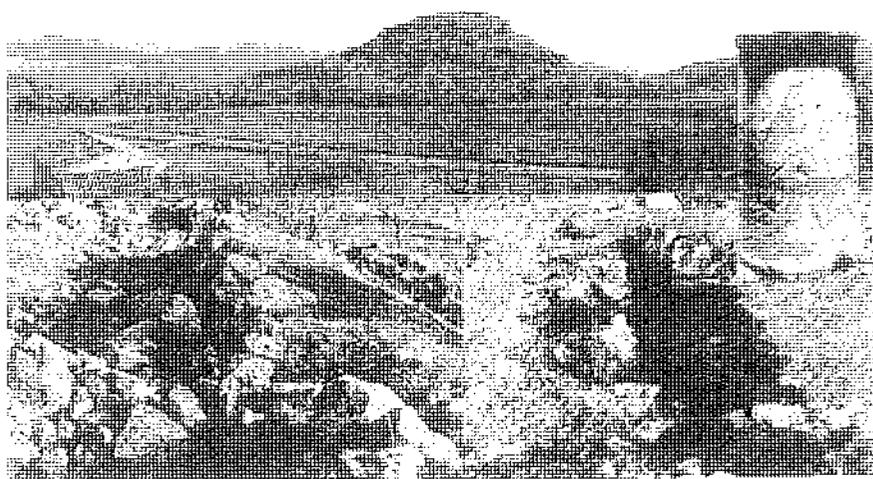


Fig. 17. La Gineta desde el oeste (arriba), detalles de las estructuras de la cima (abajo) y vaso ibérico.

La Gineta (Fig. 17) se configura como el *oppidum* más grande de la cuenca del Frailes, tras Los Infantes, ocupando un cerro muy escarpado al sur y con una vertiente practicable al norte. En ella se sitúa el poblado hasta la cima, donde hay restos de fortificación lineal con habitaciones adosadas y muros perpendiculares al cierre murado, que se pusieron a la luz al abrirse unas trincheras durante la Guerra Civil. Los materiales recuperados en el sitio se conservan en el Museo de Alcalá la Real, abarcando del Bronce Final a tiempos romanos. En cuanto a La Mesa, sería el último *oppidum* de la cuenca. De dimensión intermedia entre Pedriza y Gineta, ocupa una meseta alargada y estrecha con visibilidad respecto de esta última. Ha aportado hallazgos del Ibérico Pleno a la romanización, destacando una falcata conservada en el Museo de Priego. De igual procedencia, se muestra en el Museo Histórico de Alcalá la Real, los restos de una de las extremidades de un posible león funerario (Fig. 18: derecha), mostrando que el territorio limítrofe con la Vega de Granada y Cuenca del Genil vivió unas prácticas mortuorias en las que el uso de escultura zoomorfa fue algo conocido de los bastetanos, posiblemente como resultado de un contacto directo con las

campiñas giennenses y cordobesas donde estas prácticas estuvieron mucho más arraigadas. Desde una vertiente más negativa este fragmento escultórico sería una muestra de la destrucción de necrópolis ibéricas, de las que también procederían las armas de hierro de este yacimiento a las que hemos hecho referencia.

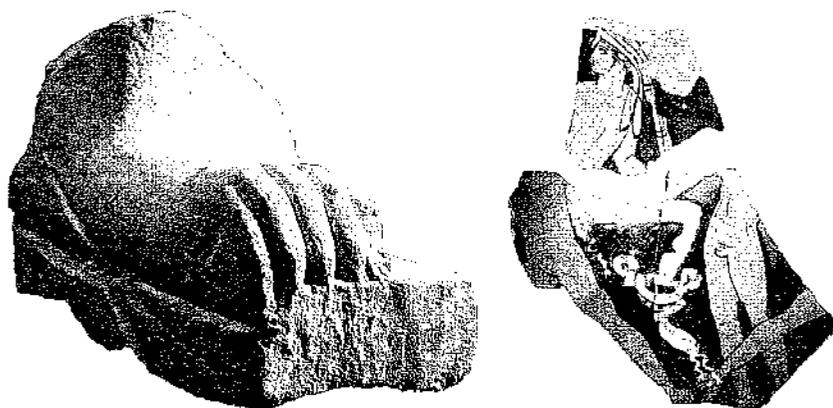


Fig. 18. Garra de león de La Mesa y fragmentos de cerámica ática del Cerro del Cántaro.

Quedaría otra parte del hinterland de *Ilurco*, pero ocupando el cercano curso del río Cubillas, aunque por su dilatada cuenca, acabaría conformando un hinterland remoto que alojaría algunos yacimientos más, en el que destaca el Cerro del Cántaro. Este sitio sirvió de puente entre las altiplanicies granadinas y las vegas del Genil, siendo un asentamiento que basó su economía en las actividades agrícolas (Pachón 1978), aunque sin renunciar a intercambios comerciales que explican materiales de importación griegos. Aunque el yacimiento parece iniciado en época argárica, su máximo esplendor coincide con el Ibérico Pleno. También hay evidencias de la necrópolis del asentamiento, con hallazgos de falcatas y restos de cráteras áticas (Fig. 18: derecha) que enlazan con el cercano *oppidum* de Montejícar (Pachón *et alii* 2004; Ramírez 2008). Pero su situación hidrográfica lo relaciona más inten-

samente con la Vega de Granada que con este último, inserto en la cuenca del Guadiana Menor.

**Recapitulación final.** El mundo ibérico bastetano tuvo en torno a la Vega de Granada y la cuenca del Genil tres grandes *oppida*: *Iliberri*, *Iurco* y Cerro de la Mora. La situación patrimonial de los mismos es diversa, existiendo una importante problemática de conservación y de riesgo de pérdida que se centra fundamentalmente en el segundo. *Iliberri* no se ha conservado bien, pero su estado no es achacable a una precaria situación actual, sino a la presión que ha venido ejerciendo sobre sus restos la interposición constante de un espacio urbano que se ha mantenido desde la antigüedad hasta la actualidad en el Albaicín. La conservación de lo que pueda quedar de la ciudad ibérica solo dependerá del mantenimiento de las políticas institucionales en materia patrimonial, hecho que al menos en las urgencias urbanas no parece que vaya a cambiar por el momento.

La Mora, en cambio, sin haber sufrido esa presión, al haberse abandonado en época medieval se ha conservado algo mejor, además de que una parte del mismo se quedó libre de cualquier ocupación agrícola, habiendo conservado buena parte de su relleno arqueológico. Pero su periferia, posiblemente donde se ubicaron sus necrópolis y barrios periféricos sí ha sufrido un profundo deterioro ante el empuje de las explotaciones de regadío. No obstante no representa la peor de las situaciones, ese honor lo detenta el yacimiento de Cerro de los Infantes. En época ibérica, el principal *oppidum* del territorio granadino ligado al Genil fue *Iurco*, después de sustituir la supremacía que venía representando el Cerro de la Mora. Ello debió repercutir en una importante monumentalización, de la que quedan muestras como los restos de su muralla occidental y la ruina de su espectacular necrópolis tumular. Desgraciadamente, su situación patrimonial precisa de una especial atención ante la presión urbanística, la intensificación agrícola y las labores clandestinas que amenazan la integridad del yacimiento, materializando una triste secuencia de destrucciones que han arruinado el

horno protohistórico (Contreras *et alii* 1983) y el túmulo monumental, ocupando su necrópolis oeste nuevas viviendas y parcelas industriales.

En el resto del territorio, la distribución de yacimientos no coincide con los grandes desenvolvimientos económicos y culturales conocidos en los sitios excavados (Infantes, *Iliberri* y Mora), por lo que se abre una disyuntiva: o faltan yacimientos por pérdida patrimonial, o por falta de investigación. Estaríamos en la obligación de promover prospecciones sistemáticas en esta parte de Granada, para completar un mapa sectorial de yacimientos que cubra el espectro cronológico propio del mundo ibero-bastetano; solo así comprobaríamos la realidad de su existencia o de su destrucción irremediable.

Mientras tanto, la administración debería redoblar sus esfuerzos en política patrimonial, cumpliendo literalmente las leyes que han emanado de sus propias instituciones y no centrarse tan mayoritariamente en las intervenciones de urgencia. El mantenimiento prolongado de esta directriz oficial arroja un saldo lamentable en los yacimientos extraurbanos, haciendo que los sitios más conocidos se hayan degradado hasta extremos impensables. Las autoridades culturales andaluzas tendrían que coordinar, promocionar y propagar la información entre sus departamentos competenciales en áreas arqueológicas, para evitar intervenciones tan llamativas como las de Medio Ambiente en la Mesa de Fornes. A otros organismos, como a los ayuntamientos de municipios con sitios arqueológicos, habría que limitarles o controlarles sus competencias, siempre que el mal uso de las mismas pueda afectar a la conservación patrimonial. En este último caso se evitaría que actuaciones que no se guíen por la legislación vigente, en cuanto a prevención, provoquen como en *Ilurco* pérdidas por las que tengamos que seguir lamentándonos.

## Bibliografía

- Adroher Aroux, A.M., López Marcos, A. y Pachón Romero, J.A. 2002, *Granada arqueológica. La Cultura Ibérica*, Libros de la Estrella, 11, Diputación Provincial, Granada.
- Arribas Palau, A. 1967, "La necrópolis bastetana del Mirador de Rolando (Granada)", *Pyrenae*, 3, Barcelona: 67-105.
- Barturen Barroso, F.J. 2008a, "Iliberri", *I Congreso Internacional de Arqueología Bastetana*, Madrid: 267-285.
- Barturen Barroso, J. 2008b, "Iliberri: problemática de un asentamiento protoibérico", *Iº Congreso Internacional de Arqueología Bastetana* (comunicaciones), Madrid: 131-154.
- Blech, M. 2008, "El urbanismo ibérico en el sur peninsular bajo una perspectiva externa", *Iº Congreso Internacional de Arqueología Bastetana*, Madrid: 93-104.
- Castillo Rueda, M.A., Orfila Pons, M. y Muñoz Muñoz, F.A. 1998, "El mundo antiguo: la ciudad de Ilurco en época ibérica y romana", en R. Peinado (ed.) *De Ilurco a Pinos Puente. Poblamiento, economía y sociedad de un pueblo de la Vega de Granada*, Diputación de Granada, Granada: 69-101.
- Contreras Cortés, F., Carrión Pérez, F. y Jabaloy Sánchez, E. 1983, "Un horno de alfarero protohistórico en el Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada)", *XVI Congreso de Arqueología Nacional*, Zaragoza: 533-538.
- Espinar Moreno, M., Quesada Gómez, J.J. y Amezcua Pretel, J. 1992, "Materiales romanos, visigodos y árabes en la autovía de circunvalación de Granada. Aportaciones a la arqueología y cultura material", *In Memoriam J. Cabrera Moreno*, Universidad de Granada: 103-115.
- Fresneda Padilla, E. y Rodríguez Ariza, M.O. 1980, "El yacimiento de la Cuesta de los Chinos (Gabia, Granada)", *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada (CPUG)*, 5, Granada: 197-219.
- Fresneda Padilla, E., Rodríguez Ariza, M.O. y Jabaloy Sánchez, E. 1998: "El yacimiento arqueológico de La Cuesta de los Chinos (Gabia, Granada)", *CPUG*, 10, Granada: 243-264.

- García-Consuegra Flores, J. y Rodríguez Aguilera, A. 2008, *Actividad arqueológica de urgencia en el Paseo del Violón s/n. Granada* (<http://gespad.com/recursos/publicaciones/VIOLON.pdf>).
- González Martín, C. y Esquivel Guerrero, J.A. 2008, “El Castillejo de Chite. Un yacimiento ibérico en el Valle de Lecrín (Granada)”, *Ier Congreso Internacional de Arqueología Bastetana (comunicaciones)*, Madrid: 179-186.
- Gutiérrez Méndez, C. y Lara González, E. 1990, “Prospección arqueológica superficial del término municipal de Villanueva del Rosario (Málaga)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía (AAA)88*, II, Sevilla: 90-102.
- Kagan, R.L. 1989, *Spanish Cities of the Golden Age, the Views of Anton Wynngaerde*, Berkeley.
- Mederos Martín, A. 2006, “Los inicios de la presencia fenicia en Málaga, Sevilla y Huelva”, *Mainake*, XXVIII, Málaga: 129-176.
- Megía Navarro, M., 1973, *Ilurco y el Cerro de los Infantes*. Memoria de Licenciatura inédita, Granada.
- Mendoza Eguaras, Á., Molina González, F., Arteaga Matute, O. y Aguayo de Hoyos, P. 1981, “Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Provinz Granada). Ein Beitrag zur Bronze und Eisenzeit in Oberandalusien”, *Madridier Mitteilungen*, 22: 171-210.
- Mergelina y Luna, C. de 1946, “La estación arqueológica de Montefrío (Granada). II: La acrópolis de los Guirrete (Los Castillejos)”, *BSEAA*, XII, Valladolid: 15-46.
- Moret, P. 1996, *Les fortifications ibériques de la fin de l'Âge du Bronze à la conquête romaine*, Collection de la Casa de Velázquez, 56, Madrid.
- Pachón Romero, J.A. 1978, *El Cerro del Cántaro (Benalúa de las Villas, Granada)*, memoria de licenciatura inédita, Granada.
- Pachón Romero, J.A. 1999, “Los hallazgos arqueológicos ibéricos en Alcalá y su interpretación”, en Rodríguez Molina, José (coord.): *Alcalá la Real. Historia de una ciudad fronteriza y abacial*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá La Real: 201-205.
- Pachón Romero, J.A. 2008, “Más allá de Iliberri. Ibéricos en las Depresiones Occidentales Granadinas”, *I Congreso Internacional de*

- Arqueología Bastetana*, (Baza, 2008), Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, Serie Varia, 9, Madrid: 247-265.
- Pachón Romero, J.A. y Carrasco Rus, J. 1992, "Un elemento concreto de la cultura material orientalizante en el mediodía peninsular: los cuencos trípodas hallados en el interior de la provincia de Granada", *CPUG*, 16-17, Granada: 325-351.
- Pachón Romero, J.A. y Carrasco Rus, J. 2004, "Usos funerarios protohistóricos: los túmulos de Pinos Puente (Granada)", *Homenaje a María Angustias Moreno Olmedo*, Universidad de Granada, Granada: 779-813.
- Pachón Romero, J.A. y Carrasco Rus, J. 2005, "Sobre la necrópolis tumular protohistórica de Pinos Puente (Granada). Una Revisión", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 17, Granada: 15-68.
- Pachón Romero, J.A. y Carrasco Rus, J. 2007a, "Una necrópolis olvidada: Las Angosturas (?) de Íllora (Granada)", *Estudios lingüísticos literarios e históricos. Homenaje a Juan Martínez Marín*, Univ. de Granada, Granada: 431-445.
- Pachón Romero, J.A. y Carrasco Rus, J. 2007b, "Juan Cabré Aguiló y la necrópolis ibérica de Íllora: análisis histórico-arqueológico desde su legado fotográfico", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 19, Granada: 117-145.
- Pachón Romero, J.A., Carrasco Rus, J. y Aníbal González, C. 1990, "Decoración figurada y cerámicas orientalizantes. Estado de la cuestión a la luz de los nuevos hallazgos", *CPUG*, 14-15: 209-272.
- Pachón Romero, J.A., Carrasco Rus, J. y Pastor Muñoz, M. 1979, "Protohistoria de la Cuenca Alta del Genil", *CPUG*, 4: 295-340.
- Pachón Romero, J.A., Fuentes Vázquez, T. e Hinojosa Pareja, A.R. 2004, "Plomo con leyenda ibérica de los Allozos, Montejícar (Granada)", *Habis*, 35, Sevilla: 151-177.
- Pachón Romero, J.A. y Pastor Muñoz, M. 1994, "Túmulos protohistóricos de Granada", *Revista de Arqueología*, 154, Madrid: 24-29.
- Pachón Romero, J.A., Pastor Muñoz, M. y Carrasco Rus, J. 1999, "Los problemas de transición en las sociedades protohistóricas del sures-

- te. El cerro de la Mora (Moraleda de Zafayona, Granada)”, *II Congreso de Arqueología Peninsular, III. Primer Milenio y Metodología*, Universidad de Alcalá, Madrid: 129-140.
- Pachón Romero, J. A. y Ruiz Cecilia, J.I. 2005, *Las Cuevas de Osuna: estudio histórico-arqueológico de una necrópolis rupestre de la Antigüedad*, Asociación de Amigos de los Museos, Osuna.
- Pachón Romero, J.A. y Ulierte Tramblyn, M.T. 1980, “Bronce Final en Fornes (Granada) y el problema de las relaciones entre este y oeste al sur de la península ibérica”, *IV Congreso Nacional de Arqueología, Faro*, inédito.
- Peinado Santaella, R. (Ed.). 1998: *De Ilurco a Pinos Puente. Poblamiento, economía y sociedad de un pueblo de la Vega de Granada*, Diputación de Granada, Granada.
- Pellicer Catalán, M. 1964, “Actividades de zona de la provincia de Granada durante los años 1957-1962”, *NAH*, 6, Madrid: 304-350.
- Quesada Sanz, F. 2003, “La guerra en las comunidades ibéricas (c. 237-c. 195 a.C.): un modelo interpretativo”, *Defensa y territorio en Hispania de los Escipiones a Augusto*, Universidad de León y Casa de Velázquez, Salamanca: 101-156.
- Ramírez Ayas, M. 2008, “Cerro de los Allozos”, *Bastetania Ibérica. Viaje arqueológico por las altiplanicies granadinas*, Ayto. Baza y Asociación de Estudios de Arqueología Bastetana, Baza: 138-143.
- Ramos Millán, A. y Osuna Vargas, M.M. 2001, *La gestión del impacto arqueológico en carreteras: un ejemplo andaluz en la autovía Alhendín-Dúrcal (Granada)*, Arkaion S.C.A., Granada.
- Rodríguez Ariza, M.O. 1992, “El yacimiento ibérico de Loma Linda (Los Ogjares, Granada)”, *CPUG*, 16-17, Granada: 353-388.
- Rodríguez Muñoz, R. 2008, “El uso cúlrico del agua en el mundo fenicio y púnico. El caso de Astarté en Cádiz”, *Herakleion*, 1: 21-40. ([www.herakleion.es](http://www.herakleion.es)).
- Ruiz Sánchez, V. y Maldonado Cabrera, G. 1992, “Prospección arqueológica superficial por vía de urgencia: autovía Sevilla-Baza-Murcia (provincia de Granada)”, *AAA'90*, III, Sevilla: 167-172.

- Schattner, Thomas G. 2003, *Munigua. Cuarenta años de investigaciones*, Arqueología Monografías, 16, Junta de Andalucía, Sevilla.
- Sotomayor Muro, M. 1997-1999, "Reflexión sobre el patrimonio arqueológico y monumental de Granada", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 6-7: 7-21.
- Verdugo Sánchez, J. 2008, "La red de espacios culturales de Andalucía y el patrimonio ibérico", *I Congreso Internacional de Arqueología Bastetana, (Baza, 2008)*, Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, Serie Varia, 9, Madrid: 375-385.

#### **Resumen**

A partir del conocimiento existente sobre el patrimonio ibérico en esta parte de la provincia de Granada, se resaltan cuáles son los sitios arqueológicos más representativos de ese momento. Posteriormente, se analiza de modo particular el estado de deterioro de algunos yacimientos, haciendo hincapié en la permanente contradicción de las políticas preventivas oficiales y los escasos resultados alcanzados. Por último, se plantean algunas hipótesis que podrían evitar que las pérdidas patrimoniales sigan produciéndose.

**Palabras clave:** ibérico, patrimonio, necrópolis, túmulo, *oppidum*, arqueología urbana.

#### **Abstract**

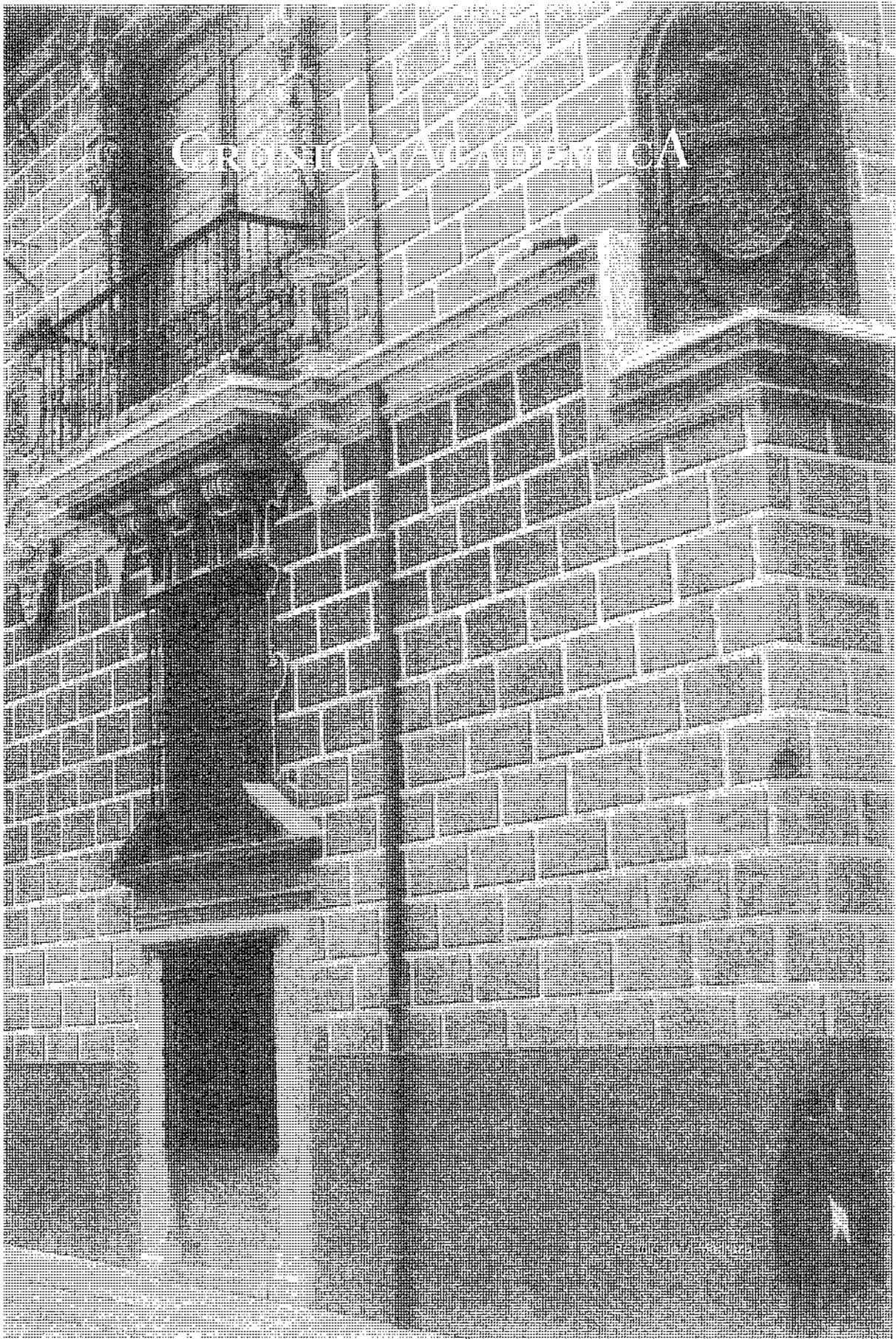
##### **THE IBERIAN HERITAGE OF GRANADA IN THE GENIL BASIN.**

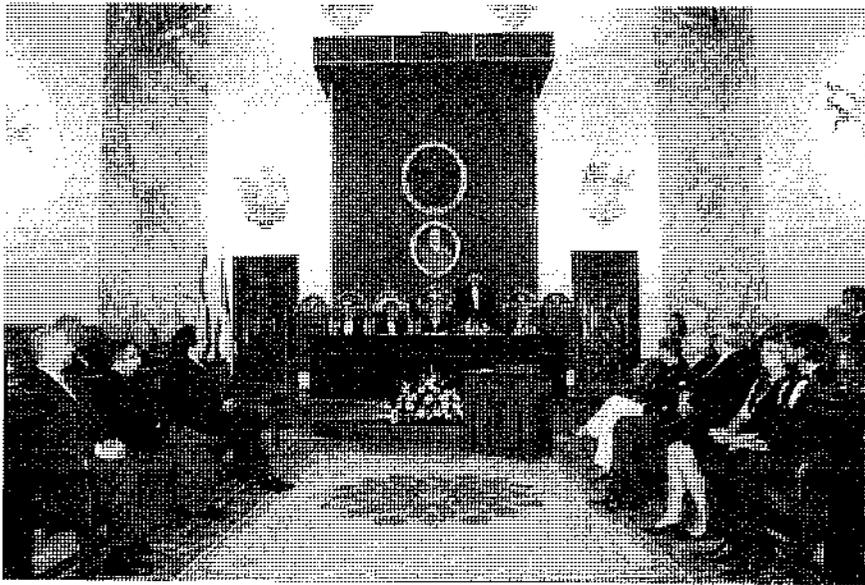
With the basis of the existing knowledge about the Iberian heritage of this part of the province of Granada, the more representative archaeological places of the period are singled out. Subsequently, the state of deterioration of some sites are analyzed in depth, taking into account the permanent contradiction of the official policies on prevention and the limited results achieved. Lastly, some hypotheses that could avoid the continuous loss of this heritage are given.

**Key words:** Iberian, patrimony, necropolis, tumulus, *oppidum*, urban archaeology.



# CRÓNICA ALIUDÉNTICA





Acto de Inauguración del Curso Académico 2008-2009.



El Presidente del Instituto de Academias de Andalucía con el Director y el Secretario General junto a los galardonados con las Medallas a las Bellas Artes y el Mérito y los premiados en el Concurso de Dibujo organizado por la Academia

## Memoria del Curso Académico 2007 – 2008

Leída en el Acto celebrado el 2 de octubre de 2008,  
con motivo de la Inauguración del Curso 2008 – 2009,  
por el Ilustrísimo Señor Don

*Francisco González Pastor*

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

**L**AS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se iniciaron el 10 de octubre, con la scsión solemne de la inauguración del Curso académico 2007 – 2008 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada. El acto estuvo presidido por el Excmo. Sr. D. Gonzalo Piédrola, Presidente del Instituto de Academias de Andalucía. 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. Juan Antonio Corredor Martínez, quien habló sobre *El Concepto del Relieve*. 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. Se entregó a los asistentes el nº 1 de la nueva publicación B. A.

El 4 de octubre la Academia celebró Junta General Ordinaria en la que se aprobó el comunicado sobre El Cerro de Montevives, que fue enviado a las autoridades competentes y a los medios de comunicación. El día 18 de octubre, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe tuvo lugar la presentación del libro *Debate sobre el Teatro de Ópera de Granada*, en el que se recoge el contenido y las conclusiones de las cuatro mesas que el pasado curso organizó la Academia y que fueron moderadas por los Sres. Académicos D. Joaquín Casado de Amezúa, D. Francisco González Pastor, D. José Palomares y D. José García Román.

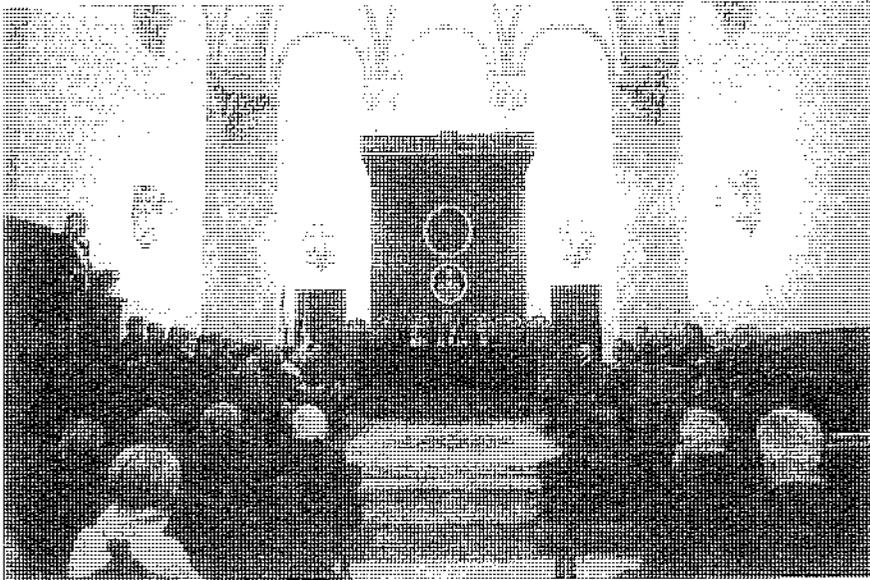
El 30 de octubre, se celebró el acto de entrega de la Medalla de honor 2007 a D<sup>a</sup> Ángela Barrios Pavía, quien leyó unas palabras en memoria de su padre D. Ángel Barrios. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Académico D. Juan-Alfonso García García. El Sr. Director dedicó su intervención a la homenajeada y su entorno familiar.

En Junta General Extraordinaria celebrada el 8 de noviembre fue elegido Académico Numerario el pintor D. Vicente Brito Hernández para ocupar la plaza vacante correspondiente a la Medalla nº 21, siendo presentado por los Sres. Académicos D. Cayetano Aníbal González, D. Ignacio Henares Cuéllar y D. Juan Vida Arredondo.

El 14 de Noviembre –aniversario de la muerte del Académico D. Manuel de Falla– como ya es tradicional, 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,



Acto en la Capilla Real en homenaje a los Académicos fallecidos celebrado el 14 de noviembre de 2008



Sesión Necrológica en memoria del Académico D. Andrés Soria Ortega celebrada el 14 de febrero de 2008



Ofrenda musical durante la Sesión Necrológica en memoria del Académico D. Andrés Soria Ortega, a cargo del Coro de la Facultad de Ciencias de la Educación dirigido por el Académico D. José Palomares Moral.

D. Francisco Javier Martínez Fernández. Concluyó dicho acto con la Ofrenda Musical a cargo del Coro de la Facultad de Ciencias de la Educación y la Orquesta Barroca del Real Conservatorio Superior de Granada, bajo la dirección de Don José Palomares Moral, que interpretaron la *Sinfonía N° 3* de A. Caldara y *Messe de Requiem* de A. Campra.

Los días 21 y 22 de noviembre se celebró en el Museo de la Casa de los Tiros el III Seminario de Arqueología que fue coordinado por la Académica D<sup>a</sup> Margarita Orfila Pons, bajo el título La ciudad de Granada a través de los datos Arqueológicos: desde sus inicios hasta finales del periodo Islámico. Intervinieron: D. Fernando Amores, Profesor Titular de Arqueología de la Universidad de Sevilla; D. Andrés Adroher, profesor Titular de la Universidad de Granada; D<sup>a</sup> Margarita Orfila Pons y D. Antonio Malpica Cuello, profesores de Arqueología de la Universidad de Granada.

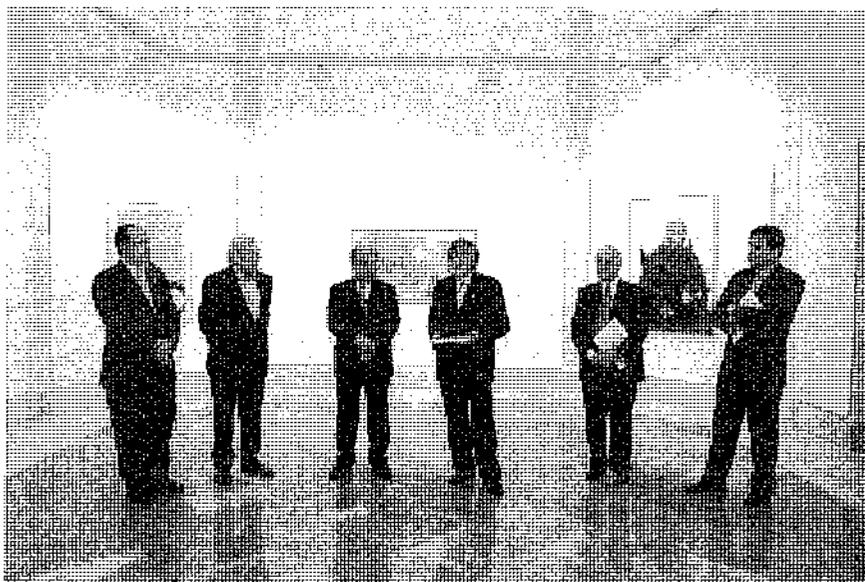
En Junta General Ordinaria celebrada el día 7 de febrero se aprobó el Informe sobre el Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Granada, y el comunicado sobre la Contaminación Lumínica. Ambos documentos fueron enviados a las autoridades y a los medios de comunicación.

El día 14 de febrero, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho, la Academia celebró Sesión Necrológica en memoria del Académico D. Andrés Soria Ortega. En el Acto intervinieron el Secretario General que dio lectura al currículum del Académico fallecido; D. José Manuel Pita Andrade con el discurso *Aspectos de la obra de D. Andrés Soria Ortega*; y el Director de la Academia con el discurso *Un saber sin alardes*. La ofrenda musical estuvo a cargo del Coro de la Facultad de Ciencias de la Educación dirigido por el Académico D. José Palomares Moral. Finalizó el Acto con la entrega por la viuda de D. Andrés Soria de la Medalla Académica que le perteneció.

Organizado por el Instituto de Academias de Andalucía y la Real Academia de Bellas Artes de Granada y dentro de los actos programados con motivo del Centenario del Cubismo y el inicio del Arte Contemporáneo, se celebró el día 5 de marzo en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe la conferencia de D. Emilio Gómez Piñol sobre *Escultura y Cubismo* y la de D. Juan Miguel González Gómez sobre *Presencia del Cubismo en el Arte Andaluz. Vázquez Díaz*. Ambos conferenciantes son Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

El 24 de marzo se reunió el jurado para conceder los premios del VII Concurso de Dibujo, Presidido por D. José García Román, Director de la Real Academia e integrado por los Académicos D. Cayetano Aníbal González; D. Domingo Sánchez-Mesa Martín; D. José Antonio Castro Vilchez; D. Juan Vida Arredondo; D. Miguel Viribay Abad; D. Francisco Lagares Prieto, y actuando como Secretario sin voto, D. Miguel Giménez Yanguas, Académico Secretario General, y acordó, una vez llevada a cabo la selección entre las 129 obras presentadas, conceder por unanimidad el Primer Premio a D. Luis Javier Gayá Soler, por la obra titulada *SPQR*; por mayoría, el Segundo Premio a D. Emilio Luis Fernández Garrido, por la obra titulada *Me duelen los ojos de dibujarte ... a ti*; y, por mayoría el Tercer Premio a D. Eugenio Ocaña Afán de Rivera, por la obra titulada *El abuelo Modesto*. El Jurado seleccionó, además de los premios, 43 obras para la exposición pública.

El día 7 de mayo se inauguró la Exposición del VII Concurso de Dibujo que tuvo lugar en el Centro Cultural de Gran Capitán del Ayuntamiento de Granada. Presidieron el acto el Alcalde de Granada, D. José Torres Hurtado y el Director de la Academia, D. José García Román, que estuvieron acompañados del Concejal de Cultura, D. Juan García Montero, del Secretario General de la Academia, D. Miguel Giménez Yanguas y del Académico Conservador D. Cayetano Aníbal González. Se hizo entrega de los premios en metálico a los galardonados. La presencia de Académicos fue notable así como la de represen-



Inauguración de la Exposición de obras seleccionadas del VII Concurso Nacional de Dibujo, celebrada, el 7 de mayo de 2008.

tantes del mundo del arte, de la cultura, de la prensa y de la empresa, estando arropada por muchos amigos.

A la conclusión del acto se sirvió una copa muy generosa por gentileza de Cervezas Alhambra cuyo Director General no pudo asistir al encontrarse de viaje. Se entregó a los asistentes el catálogo de la exposición, a cuidado del Académico D. Juan Vida.

En Junta General Extraordinaria celebrada el 5 de junio fue elegido Académico Numerario el escultor D. Miguel Barranco López para ocupar la Medalla nº 8, que había sido presentado por los Sres. Académicos D. Miguel Moreno Romera, D. Juan Antonio Corredor Martínez y D. José Antonio Castro Vélchez. Este mismo día se celebró nueva Junta General Extraordinaria con objeto de conceder las Medallas a las Bellas Artes y al Mérito. Tras la votación reglamentaria fueron otorgadas las siguientes:

D. José Manuel Zapata para la Medalla a las Bellas Artes, modalidad Música "Manuel de Falla". Presentado por los Sres. Académicos Numerarios: D. José García Román, D. José Palomares Moral y D. Francisco González Pastor,

D. Antonio Moreno Garrido para la Medalla al Mérito. Presentado por los Sres. Académicos Numerarios: D. Juan Vida Arredondo, D. Cayetano Aníbal González y D. Antonio Martínez Ferrol.

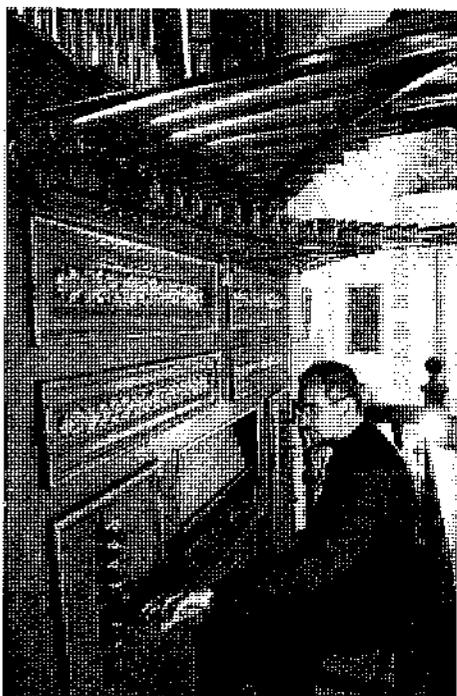
D. José Ramos Rodríguez para la Medalla al Mérito. Presentado por los Sres. Académicos Numerarios: D. José Palomares Moral, D. Francisco González Pastor y D. José García Román.

D. Juan Carlos Ramírez Aguilar para la Medalla al Mérito. Presentado por los Sres. Académicos Numerarios: D. José Palomares Moral, D. José García Román y D. Francisco González Pastor.

D. Cristóbal Navajas Tirado para la Medalla al Mérito. Presentado por los Sres. Académicos Numerarios: D. Miguel Giménez Yanguas, D. Antonio Almagro Gorbea y D. Ignacio Henares Cuéllar.

El 12 de junio de 2008 se celebró Junta General Extraordinaria con motivo de la renovación reglamentaria de la Junta de Gobierno, quedando constituida como sigue:

Director	D. José García Román
Secretario General	D. Francisco González Pastor
Censor	D. Antonio Almagro Gorbea
Conservador	D. Cayetano Aníbal González
Bibliotecaria	D <sup>a</sup> Margarita Orfila Pons
Tesorero	D. Antonio Martínez Ferrol



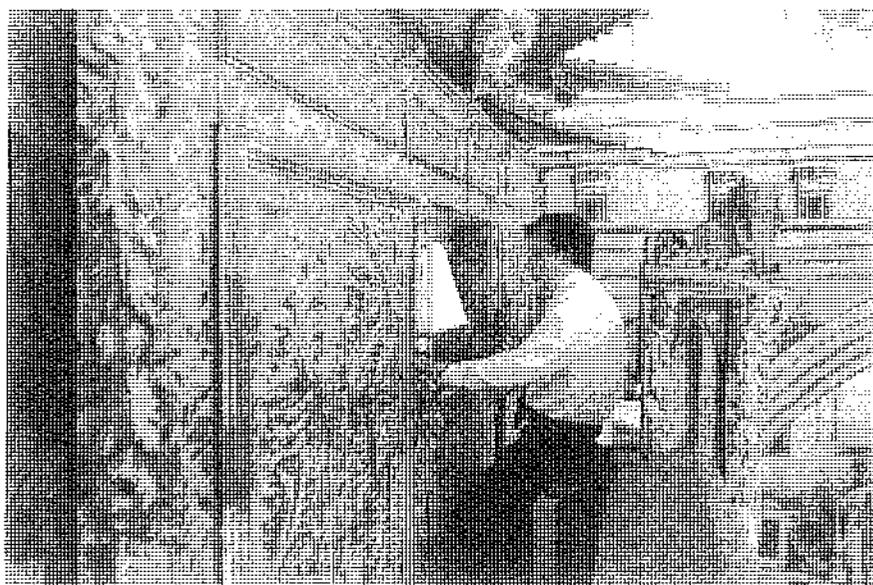
Andrés Cea en el órgano de la Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de la Zubia.



Ai Yoshida en el órgano de la Iglesia de San Pedro y San Pablo.

Del 6 al 14 de septiembre se celebró la VII Academia Internacional de Órgano, cuyas Clases Magistrales estuvieron a cargo del profesor D. François Espinasse, en el órgano de la Iglesia de El Salvador.

El Ciclo de Conciertos comenzó el día 6 de septiembre en la Capilla Real a cargo de MUSICA AETERNA BRATISLAVA integrada por Peter Zajček, violín y dirección. Jan Grener, violín; Gabriel Szathmary, viola; Lucia Krommer, violonchelo; Juan María Pedrero, órgano, y Mónica Melcova, órgano. Continuó el domingo 7, en Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Zubia, con el organista Andrés Cca. El lunes 8 en el Monasterio de San Jerónimo se celebró el concierto a cargo David Sagastume, contratenor, y Daniel Oyarzábal, órgano. El martes 9 en el Convento de la Concepción con la flautista Claudia Gerauer y el organista Stefan Baier. El miércoles 10, en la Iglesia de San Pedro y San Pablo, intervino la organista japonesa Ai Yoshida. El jueves 11, en la iglesia de El Salvador, se celebró un concierto a cargo de tres miembros del jurado de interpretación, François Espinasse, Jean-Christophe



François Espinasse en el órgano de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor.

Geiser, y Jaroslav Tuma. El viernes 12, en el Convento de Santa Catalina de Zafra, intervino el organista Jaroslav Tuma. El sábado 13, en la Iglesia de El Salvador, intervino el organista Jean-Christophe Geiser. Se clausuró el ciclo, el domingo 14, en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, con el organista François Espinasse. El público ha sido muy numeroso, confirmando la consolidación de una actividad que viene a enriquecer el contenido musical del mes de septiembre. Tanto los marcos históricos como la música interpretada en los mismos han vuelto a sorprender a los que han seguido día a día este ciclo integrado en la Academia Internacional de Órgano. También se han desarrollado las clases magistrales a cargo del profesor François Espinasse que han estado dedicadas a la obra organística en el Clasicismo francés y los Corales de Leipzig de Johann Sebastián Bach. Por lo que mira a los concursos de interpretación y composición, han quedado desiertos.

En los días 15, 16 y 17 de septiembre se celebró en la Sala de Conferencias de la Fundación Euroárabe de Altos Estudios el II Debate sobre el Teatro de Ópera de Granada.

El día 15 se celebró la 1ª Mesa: *Asociaciones y Organismos Culturales* moderada por el Académico D. Francisco González Pastor y en la que intervinieron: D. Dámaso García Alonso, *Presidente de Juventudes Musicales de Granada*; D. Blas Gil Extremera, de la *Asociación Granadina de Amigos de la Ópera*; D<sup>a</sup> Susana Maldonado Pérez, *Directora del Conservatorio Profesional de Danza Reina Sofía*, y D<sup>a</sup> Remedios Murillo Cubillas, *Coordinadora de Ciudadanos y Mujeres por Granada*.

El día 16 se celebró la 2ª Mesa: *Empresa y Mecenazgo* moderada por el Académico D. Antonio Almagro Gorbea y en la que intervinieron: D. Gregorio Jiménez López, *Director General de PULEVA*, D. Antonio Perera Cantero, *Presidente del Consejo Social de Granada*, D. Miguel Ángel Vílchez Pérez, *Presidente del Colegio Oficial de Gestores Administrativos de Granada, Jaén y Almería* y D. José Luis Vílchez Polo, *Presidente de VILPOMAS FUNDACIÓN*.

El día 17 se celebró la 3ª Mesa: *Prensa de Granada* moderada por el Director de la Real Academia de Bellas Artes D. José García Román y en la que intervinieron: D. Antonio Cambрил Bustos, Director de *LA OPINIÓN* de Granada; D. Eduardo Peralta de Ana, Director de *IDEAL* de Granada, y D. Alejandro Víctor García, Director Adjunto de *GRANADA HOY*. El contenido de estas mesas-debate será recogido próximamente en una publicación.

Por razones de tiempo, no se recogen otras actividades realizadas en el seno de esta Real Academia, si bien constan reflejadas en su totalidad y con más detalle en las Actas de las sesiones de la misma. En cualquier caso, estimo que en estas líneas se ofrece una panorámica representativa de la meritoria labor de los miembros de esta Institución, activos participantes en todos los foros de discusión abiertos en esta ciudad y defensores siempre del fomento y desarrollo de las Artes, que constituye la misión primordial de esta Real Academia. Todo esto es posible gracias al patrocinio del Gobierno de España, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada, Puleva, Vilpomas-Fundación, Colegio Oficial de Gestores Administrativos de Granada, Jaén y Almería, Cervezas Alhambra... Nuestro reconocimiento.

De lo que doy fe como Académico Secretario General.



D. Cayetano Aníbal González

## Influencias y confluencias del arte del África negra y Occidente, sus sombras y sus luces

Discurso pronunciado en el Acto celebrado el 2 de octubre de 2008,  
con motivo de la Inauguración del Curso 2008 – 2009,  
por el Ilustrísimo Señor Don

*Cayetano Anibal González*

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

Señor Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía,  
Señor Director de esta Real Academia,  
Señores Académicos,  
Señoras y señores:

**A**L haber sido designado por esta Real Academia con el honor de pronunciar el discurso de apertura de este año académico, me ha parecido de interés hacerlo sobre las influencias que se producen, a través de la Historia, entre el arte del África negra y Occidente, ya que de la importancia de esas relaciones surgieron nuevos conceptos, aplicables a la práctica de la creación artística en los dos mundos.

No era disculpable el que, hasta fines del siglo diecinueve, las expresiones plásticas del África subsahariana hayan sido consideradas desde el punto de vista occidental, sólo como objeto de estudio de antropólogos, etnólogos, psicoanalistas y mitómanos sin concederles más carácter estético que el artesanal, en todo caso. Para poder estimar esas obras en su justo valor hay que incluirlas dentro de las coordenadas de la cultura a la que pertenecen y entender que aunque no exista en el lenguaje de estos pueblos ninguna palabra que corresponda al significado

de “arte” no justifica que no deba contemplarse el suyo como tal, manteniendo una falsa interpretación del mismo, al no poder desprenderse de los conceptos arraigados en el eurocentrismo.

Los rasgos diferenciadores de las dos culturas, la occidental y la subsahariana, corresponden a una cuestión que, especialmente, a partir del Renacimiento europeo, determina una actitud humanista frente al animismo inspirador de la producción del arte afro-negro, esencialmente en el llamado tradicional. Igualmente, la marcha de los tiempos en el reloj de la evolución ha sido muy distinta en una sociedad y en otra.

Las manifestaciones artísticas desde El Sahel hacia el sur del continente africano han tenido fases muy diversas en las que ha predominado la representación escultórica, ya sea en la vertiente de la esquematización casi geométrica hasta en la más naturalista; desde el más conocido como arte primario tribal, o artes primeras como le gustaba puntualizar a André Malraux, hasta el más elaborado de carácter artesano; desde el más autóctono hasta el que incorpora las influencias occidentales y que, como exponente de la evolución del arte en esta zona del mundo, llega a la época contemporánea con el reconocimiento universal de los artistas subsaharianos.

Si nos remitimos a las primeras manifestaciones plásticas conocidas de esa zona, existe una numerosa serie de obras que se han recuperado para la arqueología, independiente de sus posibles valores artísticos. Son el legado de culturas ya desaparecidas de las que podemos deducir, en alguna medida, su pensamiento creativo y significados gracias a los estudios científicos y a la tradición oral recogida. Culturas de las que todavía pervive, como testigos, su presencia en los museos y colecciones; objetos que muestran la sensibilidad estética y la sabiduría de sus autores, a la par que esconden la magia de una forma diferente de concebir el arte, posiblemente sin el expreso deseo de producirlo.



Fig. 1. Cultura Nok (Nigeria).

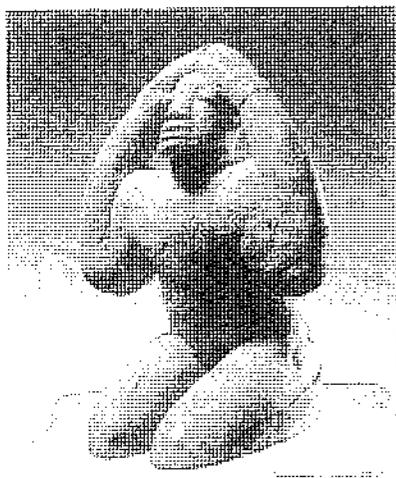


Fig. 2. Cultura Djenné (Mali).

La cultura Nok de Nigeria es una de las más sobresalientes de este periodo del que se conservan figuras en terracota fechadas entre los siglos V a. C. al II d. C (Fig. 1) que parecen estar destinadas a cultos funerarios y en las que su modelado está resuelto con formas básicas, cercanas a cilindros u ovoides. Son de una gran elegancia de ejecución, en las que la cabeza, a veces con sofisticados peinados, es desproporcionadamente grande respecto al cuerpo, seguramente para darle mayor importancia a la parte de la anatomía que se pretende resaltar en relación a su significado, como es frecuente en la escultura africana.

También, en la curva interior del delta del Níger, en la actual Malí, la cultura Djenné nos ha dejado terracotas antropomorfas y zoomorfas, abundantes en los siglos VII al XV, donde son normales las representaciones de jinetes y figuras sentadas o arrodilladas, en actitudes de oración (Fig. 2). El aspecto fascinante y expresionista de estas obras contrasta con la serenidad de las de Nok, pero unas y otras, de entre las más significativas, determinan los arquetipos que nacen en suelo africano.

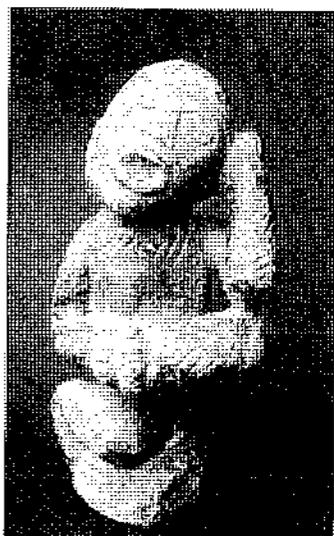


Fig. 3. Cultura Sundi-Kongo (R. D. Congo).



Fig. 4. Benin, s. XV-XVI (Nigeria). Bronco.

Correspondiente a estas fechas anteriores a la llegada de las primeras expediciones europeas son ciertas esculturas realizadas en piedra de esteatita desde los siglos XIII y XIV en sur de la República Democrática del Congo. Llamadas mintadi o tumba, encontradas en lugares de enterramientos, representan personajes sentados, tocados con gorros como signo de dignidad, en actitud pensativa interpretada como la preocupación del jefe por su pueblo (Fig. 3). También aparecen representaciones más dinámicas con otras funciones sociales como profesiones o referidas a actividades diversas del difunto. Estas esculturas de la etnia basundi son una de las muestras más interesantes de la estatuaria negroafricana por su especial destino como elemento simplemente conmemorativo y que se apartan de los cánones rígidos y simétricos de la mayoría de la escultura del África Negra.

Sorprendentes, por lo poco dado al realismo en el conjunto del arte del África Negra y por la enorme calidad de ejecución, son las esculturas llenas de seducción de las cortes del Golfo de Guinea de Ifé de los

siglos XII al XIV y de Benín del XIV al XVI (Fig. 4), en sus periodos de mayor esplendor, que se prolonga hasta el XIX en Benín, en el que es destruida la ciudad por las tropas británicas. Se trata de un arte artesano destinado a resaltar la magnificencia del soberano que nos ha dejado espléndidos retratos u otras efigies, en terracota o en aleación de cobre y latón y que demuestran la perfección en la minuciosa observación del natural. Aunque no parezca ser el verdadero testigo del espíritu del arte africano ni se ajuste al modelo de la tradición, ambas culturas han producido piezas de una gran belleza, realizadas en la técnica de la "cera perdida" por artistas reconocidos, de los que nos han llegado algunos nombres... El etnógrafo y arqueólogo alemán Leo Frobenius fue el primero en conceder valor artístico a estas obras<sup>1</sup>, aunque desafortunadamente las creyó de influencia griega.

A la llegada, en el siglo XV, de las iniciales incursiones europeas, de carácter aventurero o científico, se producen las primeras influencias en el arte de los pueblos del África subsahariana que recogen el gusto occidental sobre objetos híbridos hechos por encargo en materiales ricos como el marfil o el oro. El resultado es el arte afro-europeo donde los elementos figurativos se añaden al objeto sin tener autonomía o no se ajustan a la función tradicional, como las esculturas acopladas en vasijas para uso de los belgas o los magníficos saleros, trompas y cucharas de marfil afro-portugueses del Congo.

Por otra parte, las misiones que acompañan a los expedicionarios, intentan introducir desde el siglo XVI la iconografía cristiana, y aunque ésta es aceptada en un principio, sin embargo se integra rápidamente en el conjunto de la estatuaria como un elemento más de la religión tradicional y así los cristos (Fig. 5) realizados por los escultores africanos se utilizan como tantas otras representaciones mágicas que propician la buena cosecha o como poder medicinal, coincidiendo, en cier-

---

1. Cortés López 1992: 264.

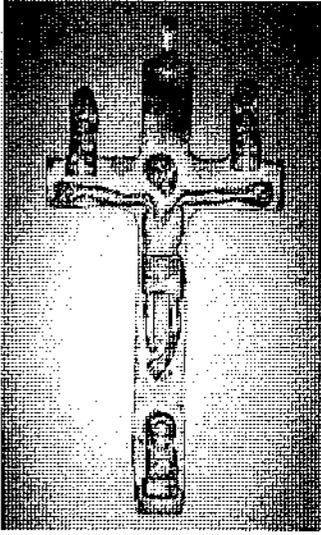


Fig. 5. Cruz-fetiché, s. XVI (R. D. Congo).



Fig. 6. Nkisi, Vili (Congo).

ros aspectos, con el sentido protector que se le concede a las imágenes de devoción occidentales. En los clavos hincados en todo el cuerpo de los fetiches de los bakongo, se ha pretendido ver el reflejo de modelos religiosos europeos, concretamente de San Sebastián (Fig. 6).

Comienzan a llegar a Europa objetos de todo tipo traídos por las, cada vez más numerosas expediciones que despiertan la curiosidad de los etnólogos, de los coleccionistas, o de los especuladores, especialmente de las piezas más ricas, de la orfebrería de Benin o Ghana, a más de algunas estatuillas de marfil, piedra o madera. Es del origen de esas colecciones de las que van a surgir los futuros museos para el reconocimiento de un arte menos cortesano y, en cambio, más tradicional y primario. Así, ya en el siglo XVII, el jesuita Athanase Kircher, interesado profundamente por el tema, funda en Roma lo que será el primer museo de arte africano conocido como Pignorini, antecedente de los que, más tarde, se van a formar en toda Europa.

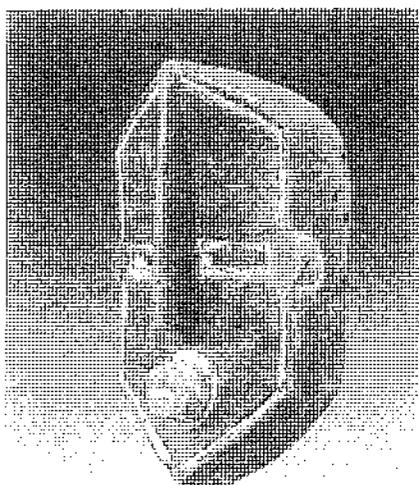


Fig. 7. Máscara Lwalwa (R. D. Congo). Madera.

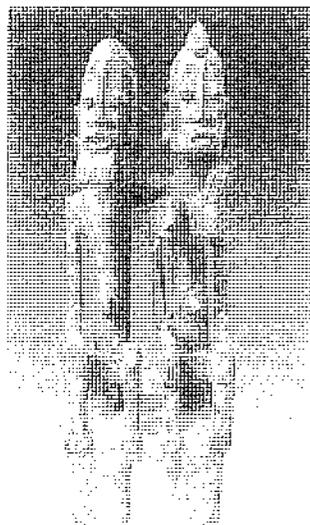


Fig. 8. Pareja mítica. Dogón (Mali). Madera.

Más popularmente conocido, aunque no más comprendido, el arte tradicional africano corresponde a obras escultóricas del África Negra que, desde tiempos indeterminados, fueron realizadas atendiendo a motivaciones, funcionales, conceptuales y simbólicas. Los conceptos que le sirven de coordenadas, al igual que el de otros pueblos en estado cultural esencial, no son los de la representación naturalista o real de las formas, sino el intento de expresión de los más recónditos deseos de cubrir las necesidades espirituales y mágicas de las distintas etnias. Sus estructuras buscan los rasgos básicos del discurso propuesto; así se llega a la geometrización (Fig. 7), donde nada es superfluo y que tanto inspiró al arte occidental.

En la estatuaria africana se realizan, esencialmente, según la función, máscaras, figuras de culto de los antepasados o fétiches. Las religiones negro-africanas tienen sus fundamentos en una estructura cosmogónica del mundo de orden binario; lo masculino y lo femenino establecen el orden de todo el universo, cielo y tierra. Los mitos del

pueblo fogón, en la garganta del Bandiágara en Malí, se pueden tomar como ejemplo de ese concepto aplicado a sus representaciones de andróginos, que son el compendio de esa imagen, o a las parejas de antepasados (Fig. 8).

Aunque el avance de las principales religiones monoteístas en África no ha favorecido la realización de la escultura figurativa tradicional, ésta se mantuvo en las aldeas libre de influencias hasta bien entrado el siglo XX, siendo la figuración sólo el soporte elemental para la expresión de toda una gama de necesidades funcionales, desde propiciar la fertilidad de los campos, de la mujer o del ganado, a evitar los males personales o colectivos. La funcionalidad de la escultura abarca de lo visible a lo invisible, desde la comunicación con el espíritu de los antepasados a la establecida con los dioses. El encuentro entre hombres y dioses se realiza inscrito en las acciones rituales que lo propician. Las máscaras son el vehículo que, con sus danzas, establecen el vínculo entre lo cósmico y el pueblo. Una vez que estas se han deteriorado por el uso que se ha hecho de ellas o han perdido por otras causas su eficacia como mediadoras, pueden ser abandonadas o vendidas. Las esculturas fetiche, que caracterizan una parte importante de la religiosidad africana, sólo son el soporte de los productos mágicos que les dan el poder.

La relación entre el antepasado y el sujeto o grupo es íntima. Sus esculturas son la propia familia; conviven en el interior de las viviendas con sus propietarios. Se cuenta, como anécdota, que al pretender comprar una escultura en una de las tribus un misionero, se le negó la venta aduciendo que no podía vender a su propio padre. Muchas son más para tocar que para ver. Están absolutamente integradas al clan o tribu. Los antepasados están presentes en los descendientes y éstos, potencialmente, en los que les continúen. No se comprende, por ello, la esterilidad, porque supone individualidad, la muerte definitiva. La fertilidad y la maternidad inspiran gran número de esculturas para muchas etnias (Fig. 9).



Fig. 9. Maternidad Bambara, s. XIX (Mati). Madera.

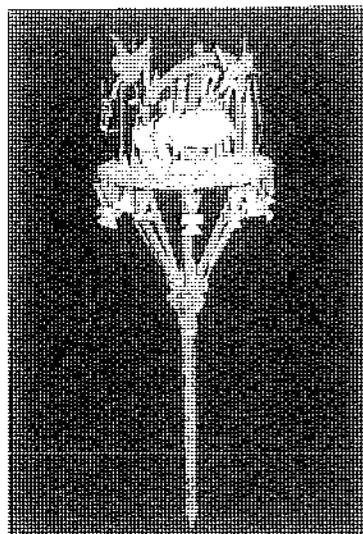


Fig. 10. Altar Yoruba (Nigeria). Hierro.

Los escultores son anónimos, para occidente, en la mayoría de los casos; en cambio, su posición dentro del clan es de gran importancia, en razón de ser intérprete de su grupo y dar la forma necesaria a la expresión religiosa. En ciertas sociedades se le conoce como el “herrero”, por identificarse ese oficio con los mitos de la creación, ya que el herrero fue uno de los seres primordiales conocido, y se le sitúa en el poblado en vivienda privilegiada cercana a la del jefe. La metalurgia del hierro forjado es de las técnicas más antiguas. De ello dan fe las obras en este material de la cultura Nok, las de los llamados altares de los dogón en Malí o de los yoruba en Nigeria (Fig. 10) y los espléndidos artefactos con carácter de armas rituales o con valores de monedas de cambio de tan variadas y ricas formas que podrían estar en línea con las esculturas de Julio González.

La madera es la más utilizada en la escultura hecha para el pueblo y desde su extracción en el árbol elegido, acompañada de ciertos ritos,

tiene su propio significado, como si el árbol subsistiera en su mutación en estatua. Generalmente se emplean maderas claras, duras o blandas, a las que se tiñe y abrillanta con aceites o se las policroma con los colores naturales que suelen ser blanco de caolín, negro de humo y rojo de tierras ricas en hierro. Desde los años sesenta del pasado siglo se emplearon, incluso, colores industriales. La rápida putrefacción de la madera añadida a la acción de los insectos xilófagos ha hecho que no hayan llegado hasta nosotros las obras más antiguas y las que se conservan no van más allá del siglo XIX, excepto en casos contados, o por haberse incorporado a las colecciones occidentales antes de esas fechas.

Las colonizaciones que se producen a lo largo del siglo XIX, finalmente reguladas por la conferencia de Berlín de 1885, determinan que los intereses políticos de los gobiernos colonizadores conlleven la imposición de una aculturación a la europea. En la indiscriminada y equivocada aplicación de esta doctrina se pierde gradualmente la memoria esencial del pensamiento y estructura social tradicional de los grupos étnicos y con ello sus signos de identidad, desapareciendo así la motivación que se traduce en la pureza de la producción artística e igualmente en la destrucción de muchas de las obras existentes. Surge entonces el llamado arte colonial que toma los modelos descriptivos de occidente, hecho ya planteado con las primeras expediciones. Son utilizadas las imágenes de carácter europeo (exploradores, enfermeras, misioneros...) como elementos aplicables a la magia tradicional. También, a la obra creada por los artistas siguiendo las pautas tradicionales, se le aplican materiales y objetos recogidos del desecho de los colonizadores. Aun hoy, muchas de las piezas de arte contemporáneo subsahariano están realizadas con materiales recuperados de la basura industrial (Fig. 11) coincidiendo de esa forma con muchas de las obras de arte producidas en occidente por las vanguardias; baste recordar la cabeza de toro de Picasso conformado con los restos de una bicicleta.

Se incrementan las colecciones y se fundan museos monográficos, aún dentro de enfoques etnológicos, como el Museo de Etnografía en el Trocadero, en París, primero de esas características, creado en 1879, que recoge las colecciones de Luis XIV, el Museo de la Humanidad de Londres o el Museo Real del África Central en Tervuren, y comienzan a realizarse exposiciones como las de Leipzig en 1892, Amberes en 1894 etc...

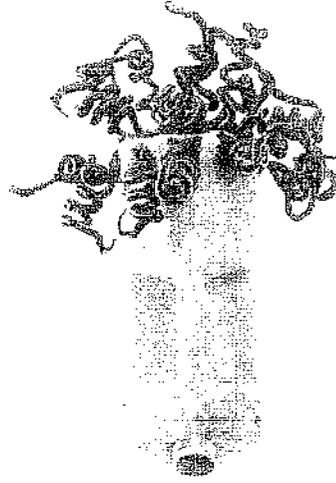


Fig. 11. Ramuald Hazoumé (R. Benin).  
Tire bouchon. 1996.

A la par que se llenan los museos etnográficos se comercializa con las esculturas y objetos que hubieran perdido su valor religioso para el clan familiar debido a diversas circunstancias de descrédito funcional y que llegan a los mercadillos o tiendas de antigüedades de las distintas ciudades europeas.

Aunque había despertado cierto interés la producción estética de los pueblos del África negra e incluso dado lugar a algunos estudios en ese aspecto, se estima que el gran paso en la valoración de esas artes como tales fue un logro de los artistas parisinos a partir de los primeros años del siglo XX y hay muchas razones para creerlo así, si tenemos en cuenta las consideraciones a las que dio lugar tal reconocimiento, al extremo de que Paul Gauguin declara que “La verdad en el Arte está en el arte primitivo”.<sup>2</sup>

2. Gornés López 1992:11.

Así, en 1905, en una taberna de Argenteuil, cerca de París, los pintores fauves Maurice Vlaminck y André Derain<sup>3</sup>, adquieren unas estatuillas pintadas de ocre rojo, ocre amarillo y blanco de caolín del pueblo fon que les llaman poderosamente la atención; hallazgo que Vlaminck, que se precia de ser el primero en reconocer los valores artísticos del arte negro, comunica a sus contertulios artistas del Bateau Lavoir. Derain que visita la sección de arte africano del Museo Británico, se siente impresionado y escribe a su amigo: “Es extraordinario, enloquecedor en su expresión. Pero hay un doble motivo para ese incremento de expresión, son formas nacidas al aire libre, a plena luz”. También, como regalo, reciben una gran máscara blanca de la etnia fang del Gabón (Fig. 12) que despierta un gran interés entre los artistas, escritores y marchantes de los grupos más inquietos y preocupados por encontrar nuevas formas de expresión en el arte, entre los que se encuentran Matisse, Ambroise Vollard o Pablo Picasso. Muchos se hacen asiduos de los mercadillos donde adquieren piezas para sus estudios y frecuentan el Museo del Trocadero. Es significativo el testimonio de André Malraux sobre la visita de Picasso a este Museo en 1907, en el que se acumulan los objetos junto con los fetiches y las máscaras, que dice: “Era desagradable. El mercado de viejo. El hedor. Estaba solo, quería irme. Y no me iba. Me quedé. [...] Completamente solo en aquel museo espantoso, con máscaras, muñecas pelirrojas, maniqués polvorientos, *Les demoiselles d’Avignon* debió ocurrírseme aquel día, pero no por las formas, sino porque era mi primer lienzo de exorcismo”<sup>4</sup>.

Declaración que vendría a poner un punto de reserva a la apreciación de la incorporación por Picasso de las estructuras de las máscaras africanas a su estética, cuando él, además, preguntado por el arte negro contesta: “no lo conozco”<sup>5</sup> aunque, más adelante admitiera esa influen-

---

3. Leiris 1967: 8.

4. Martin, 1998: 28.

5. Geoffroy-Schneiter 2005: 13.

cia. Influencia que es patente en muchas de las obras de los nombres significativos del siglo XX como Modigliani, Archipenko, Braque y en muchos más. Sea como sea, de ese conjunto de nuevas experiencias, del conocimiento de un arte primario, lleno de sinceridad y del que llega a decir el poeta senegalés Léopoldo Sédar Senghor que representa, mejor que ningún otro, la sociedad que lo produce, surgirán los cambios que se generan en el arte europeo.

El cansancio que conllevaba la práctica del arte tomando como modelo las tradiciones del mundo clásico, del idealismo occidental o la representación del natural, exigía volver al punto de partida, a las fuentes, a las claves de esos factores que son los predominantes en la obra del artista africano. Esos planteamientos calan en la sensibilidad de los artistas culturalmente evolucionados dando lugar a lo que, paradójicamente, van a denominarse "vanguardias". Sus formas elementales, como planos, ovoides o círculos, etc. son las que sirven de modelos a la modernidad europea. Es el "salto de tigre" del Arte, que se repliega para avanzar con fuerza.

A la par que la influencia estilística negro-africana produce el revulsivo y la luz necesarios para que el mundo occidental de las vanguardias eclosiona, sigue considerándose, en general, el arte tradicional subsahariano como producto exótico sin valores artísticos para figurar al lado de las obras de los artistas reconocidos como tales por la civilización eurocentrista. Cuando, en 1967, el poeta surrealista Michel Leiris y Jacqueline Delange, escriben la obra *África Negra: la creación plástica*,

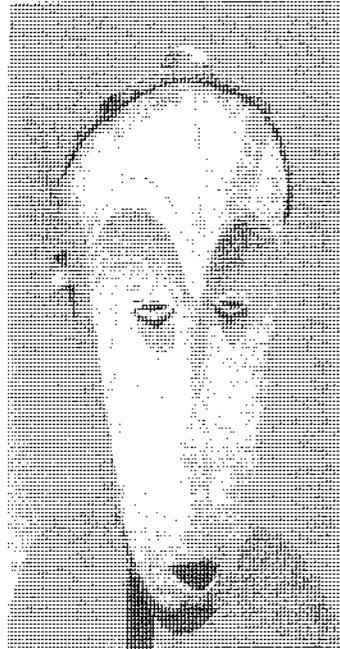


Fig. 12. Máscara Gnil Fang (Gabón). Madera.

en un amplio estudio sobre el arte de esos pueblos, aún seguía en ese estado de cosas una cuestión que, en algunos aspectos, se prolonga hasta hoy. Se han creado nuevos museos dedicados al patrimonio cultural no occidental, como el reciente del Quai Branly en París, pero no secciones en los grandes museos dedicados a las bellas artes; quizás porque no se reconoce, en el ámbito medio, toda la fuerza y belleza que contienen.

Por otra parte, en la actualidad, la pérdida de las creencias y valores hace que la calidad en una obra, cada vez más alejada de los prototipos ancestrales, llegue al punto de ser lo que ha dado en llamarse “arte de aeropuerto” y que la antropóloga francesa Denise Paulme consideró, ya en 1962, que “la fuente africana está prácticamente agotada”, referido al arte tradicional.

Otra cuestión, y en otras coordenadas, se desarrolla en el plano de la incorporación del artista negro-africano a la modernidad, consecuencia de la transformación de los núcleos de población y en el acercamiento a los modelos contemporáneos occidentales. Los artistas subsaharianos se van integrando en el arte internacional, a menudo como autodidactas o reciben formación académica en centros de las diversas ciudades de sus países o fuera de ellos. Desarrollan en su práctica del arte temas que son eclécticos entre la tradición y las preocupaciones político-sociales y otros múltiples significados, a veces derivados de funciones rituales con lo que llegan a producir formas sorprendentes que, incluso, se proyectan en otras muchas actividades donde desenvuelven su creatividad.

La pintura tradicionalmente era escasa y aplicable sólo a la policromía de la escultura, a la decoración o a funciones urbanas. Realmente se comienza a utilizar a mediados del siglo XX con características estéticas propias, fundiendo lo asimilado del arte occidental y sin olvidar la comunidad cultural a la que pertenece. Surgen escuelas y movimientos de pintura como la de Poto-Poto en Brazaville, en las que se desarrollan

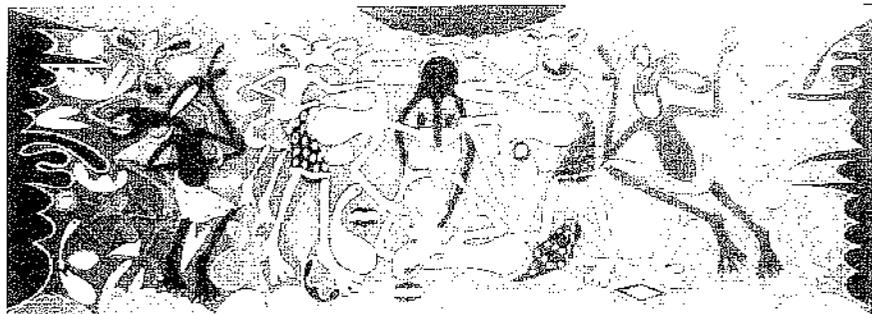


Fig 13. George Lilanga (Tanzania).

diversidad de estilos generalmente figurativos y expresionistas, simbolistas, incluso neotradicional, inspirado por la escultura en muchos casos. Los nombres de artistas pintores de reconocido prestigio van llenando el vacío que se presentaba en el panorama general de la plástica del África negra.

En 1991, el Museo de Arte Africano de Nueva York presentó, comisariada por su directora, Susan Vogel, la exposición “Africa explora: arte africano del siglo XX” que llega a La Fundación Tàpies de Barcelona en su itinerancia por Europa. El objetivo de la muestra era la de hacer ver el arte africano con “ojos nuevos”, analizando la evolución experimentada por el mismo desde la etapa de un arte extinto a la del arte internacional.

El reconocimiento de esa nueva etapa del arte subsahariano lo demuestra la inclusión de artistas de esa procedencia en exposiciones con carácter universal como la Bienal de Venecia, la exposición “África Remix”, en el centro Pompidou en 2005 con obras de 84 artistas africanos, La Bienal del arte africano contemporáneo de Dakar o ARCO donde La Agencia Española de Cooperación Internacional desarrolla el proyecto “Arte inVisible” con la intención de dar paso a aquellas artes con dificultad de promoción por ser mal comprendidas o por estar fuera de los estrechos puntos de vista de los comisarios, cuyos intereses,

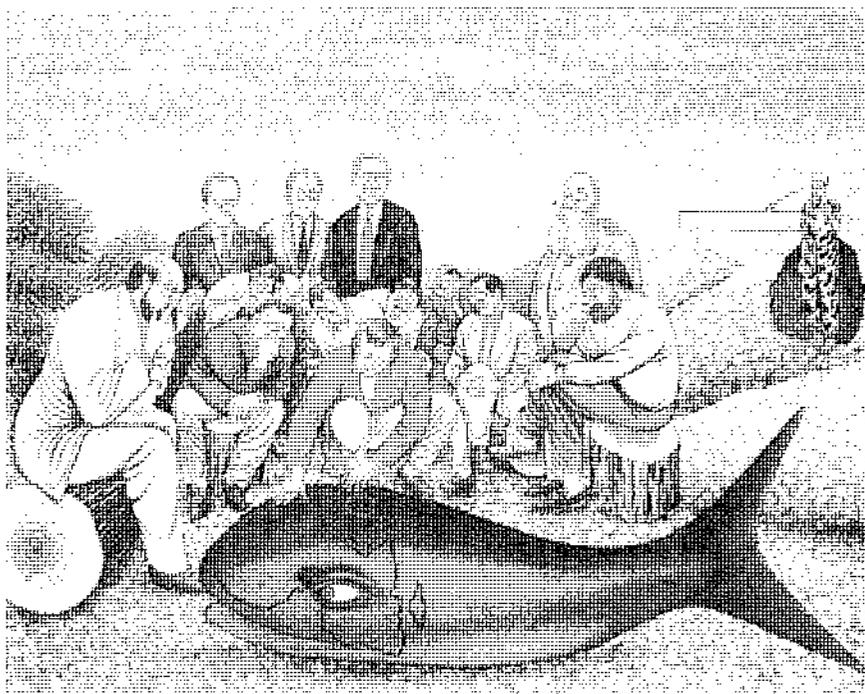


Fig. 14 Chér Chéri Samba (R. D. Congo). Le partage du gros Poisson, 2001.

a veces, no son demasiado claros. Es importante la exposición “África 100%”, de la colección de Jean Pigozzi, presentada en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2006-2007 con artistas de 15 países y de una gran diversidad de estilos de poderosa creatividad ya que conservan, en parte, el legado de la tradición, con la singularidad que ello supone (Figs. 13 y 14 ).

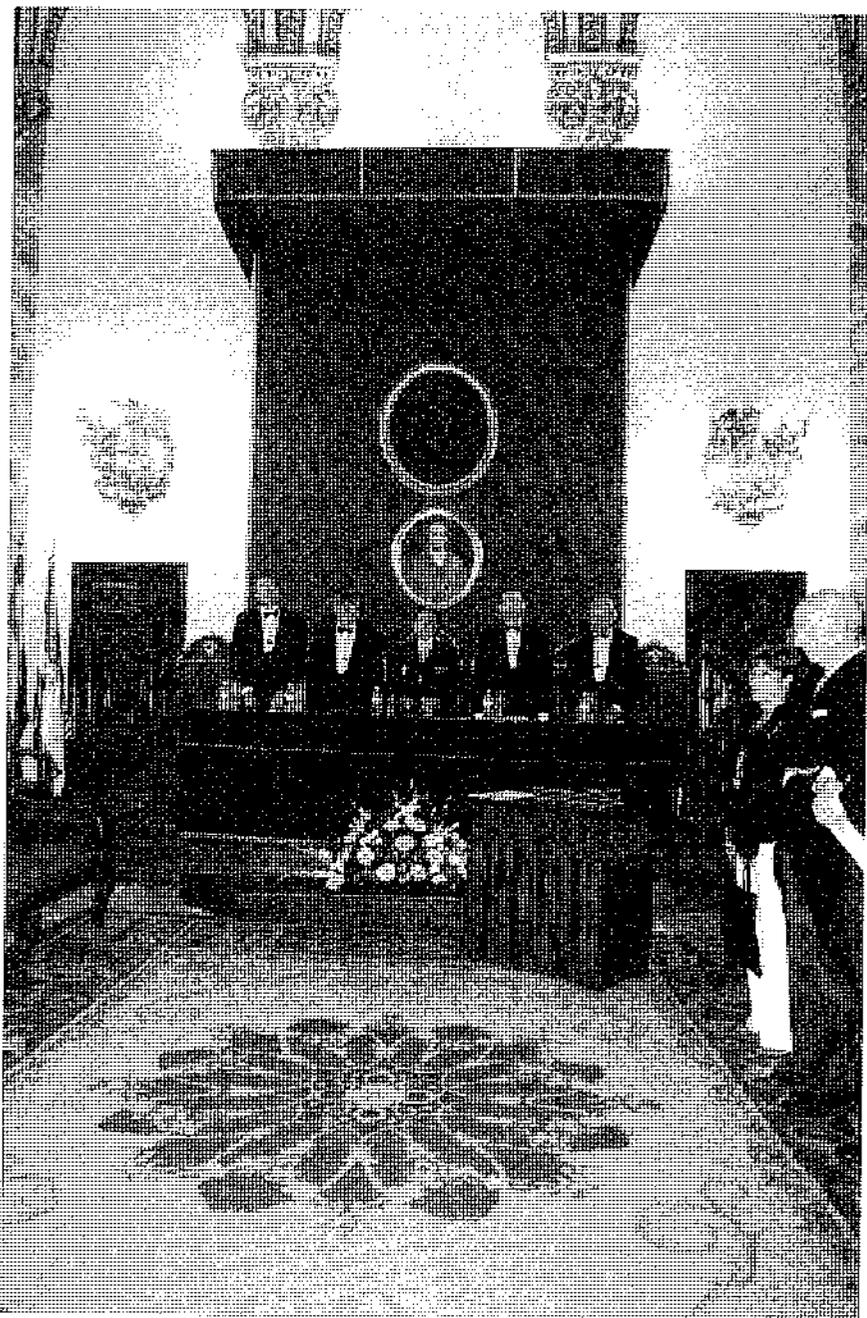
La toma de conciencia por Occidente del Arte del África Negra aportó en su día nuevos caminos para un arte “reinventado” a partir de la reflexión que provocó el impacto del encuentro con una forma distinta de ver la naturaleza del hombre. Así también el arte africano busca la recreación de sus propios signos, los que le incorporen a la universalidad contemporánea. Cine, literatura, danza, música o fotografía,

entre otras, son conquistas de una comunidad creativa; a pesar de dejar atrás para la historia jirones de su identidad milenaria. Son las sombras y las luces de los pueblos vivos y que conservan, interpretando el pensamiento antes citado de Senghor, toda la verdad que se le debe a la sociedad.

Muchas gracias

## Bibliografía

- Cortés López, J. L., 1992. *Arte negro africano*, Ed. Mundo Negro, Madrid.
- Geoffroy-Schneiter, B., 2005. *Arts Premiers*, Ed. Assouline, París.
- Leiris, M., Delange, J., 1967. *África Negra, / La creación plástica*, El universo de las formas, Aguilar, Madrid.
- Martin, J.-H., 1998. "Autores y deudores del arte africano", *África: magia y poder. 2500 años de arte en Nigeria*. Fundación "La Caixa". Barcelona.
- Mcauzé, P., 1967. *L' Art Nègre* Ed. Hachette, París.
- Meffre, L. (ed), 2002. *La escultura negra y otros escritos / Carl Einstein*, G. Gili, Barcelona.
- Pigozzi, J., Magnin, A., 2006. *África 100%*, TF Editores & FMGB Guggenheim Museo, Bilbao.



Apertura del Curso Académico 2008 - 2009.

## Apertura del Curso Académico 2008 – 2009

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 2 de octubre de 2008,  
con motivo de la Inauguración del Curso 2008 – 2009,  
por el Excelentísimo Señor Don

*Justo García Ferrón*

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

Señor Presidente del Instituto de Academias de Andalucía,  
Señor Presidente de Honor del Instituto de Academias de Andalucía,  
Señora Presidenta de la Real Academia de Medicina y Cirugía del  
Distrito de Granada,  
Señores Académicos,  
Autoridades,  
Señoras y señores:

**I**NAUGURAMOS el Curso 2008-2009 con una nueva Junta de Gobierno, cuyos nombres han oído ustedes en la Memoria que acaba de leer el Académico Secretario General. Esta renovación, aunque sea volver a ser reconocidos por los compañeros para participar en las tareas de gobierno de esta casa, implica *per se* deseos de cambio, otras metas e ilusiones. Hoy las hacemos patentes y reiteramos nuestra voluntad de trabajar por la Academia y la consecución de sus fines. Por lo que a mí respecta, sí deseo trasladarles a ustedes lo que manifesté cuando fui reelegido para un tercer mandato: la libertad de presentar mi dimisión si considero que no puedo cumplir con las tareas que se me han encomendado. Manifestamos nuestra gratitud a los compañeros que han depositado su confianza en los que formamos la Junta de Gobierno.

Felicitemos a los que hoy reciben los premios y distinciones de esta Academia, unos galardones muy merecidos y que conectan con aque-

llos días de gratificantes despertares y anhelos de solidaridad de finales del siglo XVIII cuando esta Academia con las Luces que disponía iba iluminando caminos y senderos de Granada, sembrado saber, sensibilidad y altruismo.

Le damos las gracias al Sr. Presidente del Instituto de Academias de Andalucía por acompañarnos un año más en este acto tan significativo y por su generosidad al aceptar nuestra invitación de presidir el solemne Acto de Inauguración de nuestro Curso. Y le expresamos nuestra gratitud por el apoyo que nos presta cuando se lo permiten las circunstancias. Gracias que hacemos extensivas al Sr. Presidente de Honor del Instituto de Academias de Andalucía, a la Sr<sup>a</sup> Presidenta de la Real Academia de Medicina y Cirugía del Distrito de Granada, a los Académicos que nos acompañan, a las autoridades y a todos ustedes que nos animan a continuar en una tarea *ad honorem*, que a pesar de los sacrificios que lleva consigo, tanta recompensa comporta.

Nuestra gratitud a las instituciones y personas que con su patrocinio posibilitan que la Academia desarrolle la actividad que le es propia. Gracias al Gobierno de España, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada, PULEVA, Fundación Vilpo-Mas, Colegio de Gestores Administrativos de Granada, Jaén y Almería, y Cervezas Alhambra. Que su generosidad sea ejemplo para la sociedad.

Al coincidir esta inauguración de curso con un nuevo mandato, considero que debo dedicar el discurso a asuntos que tienen que ver con la Academia, con el mundo de las Academias y la responsabilidad que les son propias.

Muy pocos se libran del aire de relumbrón que como fuego fatuo genera fantasías en las noches –no es posible hablar de días– “de vino y rosas” (permítanme la referencia a la película de Blake Edwards), que instaladas en la apariencia rinden el culto más descarado al *estar*, abandonando a su suerte al *ser*, entre cantos triunfales. “Inseguro está el

tiempo en que hemos de lavar nuestros honores en estos ríos de adulación, y hacer de nuestros rostros máscaras de nuestros corazones para disfrazar lo que son”, leemos en *Macbeth*.

Esta atmósfera cargada de insustancialidad ha herido de muerte la vida de nuestro mundo que sufre un agujero destructor, un dañino calentamiento que ha conseguido poner en peligro de aniquilación la Naturaleza más pura en forma de nieves perpetuas, condenando a los osos a ahogarse en las aguas glaciales al mismo tiempo que emerge un mortífero metano. Nos provoca asfixia un aire viciado en zonas de penumbra, justo cuando las Luces deberían brillar más que nunca tras siglos de conquistas de justicia y libertad. Parece que se está hundiendo el mundo a nuestros pies. “No tengo camino, así que no necesito ojos. Cuando veía, tropecé. Muchas veces se ve que nuestros medios nos dan demasiada seguridad, y nuestros puros defectos resultan ser nuestras ventajas”, nos recuerda Shakespeare en *Tea*.

Sé que hay que mirar hacia atrás para no olvidar las oscuridades de ayer, pero vivimos el presente, nuestro presente, lo único que tenemos, y debemos cuidarlo para que sea fruto opimo de futuro. No seamos tan ingenuos como los osos polares que creen vivir en suelo firme, en helado y perpetuo mármol blanco. Ya estamos viendo que no es así. Por eso hemos de procurar evitar instalarnos en territorios donde habitan la apariencia y la fruslería, y aferrarnos a la antigualla que queremos combatir, ya que puede significar nuestra muerte. Gustavo III de Suecia, protector de Academias y artistas –según Wiesenthal, el rey más inteligente del siglo XVIII–, fue asesinado en un baile de máscaras que se celebraba en Estocolmo –sentía debilidad por el teatro y los carnavales–. Como sabemos, Verdi se inspiró en ese aciago final y compuso la ópera *Un ballo in maschera*. El disfraz es arma de doble filo; oculta, pero genera confusión e impunidad. Los disfraces pueden ser nuestra ruina. Así que es mejor mostrarnos tal cual somos, con nuestras miserias cogidas de la mano de la transparencia.

Tras el resurgir del deseo de acercarse al genuino espíritu de las Academias, al poco tiempo hemos comprobado con preocupación la intoxicación que está dañando la sangre de nuestras instituciones cuyos orígenes viven en la memoria del tiempo y son motivo de aliento y esperanza en la sociedad de hoy, que anhela renovación. Instituciones que, en palabras de S. M. el Rey –dichas con motivo de la Inauguración del Curso de las Academias del Instituto de España, el 5 de noviembre de 2001– “por su vocación como lugares de creación, constituyen una pieza clave para afrontar los desafíos del tercer milenio”; unos desafíos que por evidentes no hay necesidad de recordar. Y también unos retos que nos proponen las fundamentales señas de identidad del individuo: la razón, con lo que implica de discernimiento, y la libertad, que nos hace independientes. Dijo también el Monarca que España necesitaba a las Academias, instituciones centenarias, “porque son el ámbito más idóneo para una reflexión sobre la ciencia y la cultura que estimule su progreso a través de la creatividad y el diálogo, con una actitud abierta a lo universal y a la vez atenta a las necesidades de lo próximo”. La entonces Ministra de Educación, Cultura y Deporte resaltó el “esfuerzo intelectual de las Reales Academias” y señaló que éstas “no deben ser nunca espacios cerrados”, para lo que necesitan del respaldo social, con todo lo que esto lleva consigo de subvención, mecenazgo y protección.

Las Academias históricas han de viajar de vez en vez a sus orígenes para zambullirse en aquellas aguas familiares que son, o deberían ser, espejos para todos los que hemos tenido la suerte de ser llamados a trabajar en estas entrañables corporaciones; penetrar en el secreto del corazón de aquellos días de ansia de luces, razón madura y respeto a las señas más nobles del ser humano; ahuyentar fantasmas y monstruos, habitantes indeseables, y con la imaginación más generosa y desbordante contemplar las huellas de los que nos precedieron y entregaron parte de su vida a luchar por la apertura de mente, el crecimiento de la inteligencia y el ensanche del corazón.

No estaría de más hacer una reflexión conjunta que colaborase en el *aggiornamento* y renovación de nuestras Academias, y al mismo tiempo nos ayudase a no caer en la tentación del *glamour* y la pasarela, y a huir de disfraces propios de carnavales, inadecuada vestimenta para quienes profesan credos nacidos por el convencimiento inspirado por unas exigentes ideas que proscriben lo bastardo y la mascarada, y animan a desprenderse de lo que para nosotros no tiene sentido.

A la conclusión del Acto de Inauguración de nuestro Curso Académico celebrado el pasado año, el Presidente de Instituto de Academias de Andalucía, que tuvo la gentileza de acompañarnos, dijo: “Si bien las Academias se han encontrado en las cumbres más altas de la tradición cultural de nuestra historia occidental, también debemos mantenerlas en esa cumbre. Nuestras Academias han sido y deben seguir siendo la morada en los campos más prometedores y más exigentes de la creación intelectual”.

Nos acechan dos peligros que pueden dañar gravemente los cimientos de nuestra casa: la vanidad y el falso progreso nutridos por la superficialidad y la frivolidad. La dignidad de una Academia, en las solemnidades como la de hoy, procura hablar también con una puesta en escena de decoro y respeto, de igual modo que la sociedad hace en sus celebraciones, para reencontrarnos con otro mundo que nos recuerda valores tan alejados a veces de los que impulsamos con el ejemplo, opuestos a ideas sublimes, enamoras de un pensamiento coherente, independiente –metas que estimulan a pesar de su gran dificultad-, defensor del resplandor (hijo de la honestidad, de la entrega, del altruismo y la bonhomía), a cuya puerta sólo se llega por una ascensión diaria. En cambio, el brillo se compra, se negocia, se mercantiliza. Por estas razones entiendo que es necesario un retorno a la esperanza de una *tierra de promisión* que para llegar a ella es preciso recorrer un desierto penoso y desalentador.

La Academia no debe obsesionarse con la presencia a toda costa en los medios de comunicación, compitiendo con un poder que no tiene que ver con ella. En todo caso buscar una complicidad pero con la condición de que no nos posea. Ni puede ni debe optar a ser policía o bombero artísticos porque para esos menesteres están otras instituciones. A estas alturas no podemos creernos que por ser más famosos vamos a ser más grandes. Hemos de conseguir que nuestra presencia esté acorde con nuestra esencia y sea tan natural como la del aire sosegado, que está y no lo notamos, a pesar de que sea vital para nuestra vida. Porque si confundimos es que estamos confundidos. Precisaremos del esfuerzo diario para eliminar necesidades y oros –no digo oro–, y poner la mirada en otra parte, sin caer en las redes de discursos de euforia narcisista, propios de un mercado de valores bursátiles en el que no se nos ha perdido nada. No conoceremos el resplandor del rostro de la grandeza, como tampoco el de Dios. En todo caso nos deberemos conformar con los reflejos de su espalda.

La Academia debe fomentar el reconocimiento –volver a conocer– si de verdad hay algo que merezca la pena poner en primer lugar, en lugar de preeminencia, que tenga la categoría de luz del pensamiento. Lo que sin duda debemos tener claro es que no podemos colaborar en el programa que se pone en marcha en los apagones de luz, a cambio de un artificio de prestigio social, que es un atentado a la inteligencia. La Academia debe aspirar a una coherencia estatutaria, con una actividad en consonancia con la misma, haciendo caso omiso al mensaje dañino y omnipresente de “el éxito como justificación de la vida”, como dijera hace ya años el profesor Villegas. Es más, siguiendo su teoría, ha de procurar “su repudio a cambio de una libertad o liberación, más individual que social o colectiva, aun a costa de una indignidad elaborada”. Hemos de huir de lenguajes perversos, calculados para enredarnos y ser atrapados entre los fonemas que se ocultan en una realidad opuesta a lo que dicen las palabras articuladas y estratégicamente vestidas de pasión, de aires divinos, míticos, distantes, y evitar presumir de cercanos y solidarios con mascarilla y guantes, con vehículo blindado y

guardaespaldas. Somos pensadores, escultores de nuestras ideas, y hemos de descubrirnos en la piedra, en la madera, en el papel pautado, en el lienzo, en la página, en nuestro edificio y comprobar si nos hemos convertido en una afrenta a la decencia y al decoro. Sin olvidar que como han dicho algunos filósofos del siglo pasado, “decir no es sólo expresar sino también, y ante todo, hacer algo”, porque provoca o sanciona realidades.

Los deberes bien hechos se convertirán en nuestros poderes. Pero atención a lo que Baudelaire denuncia del progreso, que “ignora duda, inquietud, angustia, dolor o melancolía, y de la vida no quiere saber más que porvenires triunfantes”, según dice Jean Clair, lo que nos lleva a un decorado diario de fatuidad y necedad, lo contrario del espíritu de modernidad. Porque esta progresía, de la que era enemigo Baudelaire, es el peor de los reaccionarismos. Dijo muy claramente –y reconozco mi debilidad ante el siguiente pensamiento–, que modernidad es algo bien diferente a la progresía. ¡A ver si ahora *no* llevar hábito va a hacer al *monje*! Si entendemos, por qué no, que puede aceptarse que la belleza es armonía, debemos hacerla llegar a la sociedad, no precisamente con actitudes de apariencias; una armonía valiente con un *bajo* impecable y un *contrapunto* severo, en su caso, *virtuoso*, siempre con la llaneza que toda actitud decorosa exige. Porque a veces lo que llamamos perfección puede ser una apariencia debido a una saturación de los sentidos que nos impide percibir imperfecciones. Aunque no hay reto mejor que el consejo de Leandro Fernández de Moratín escrito en París, en carta de 8 de enero de 1828: “procúrese aquellas satisfacciones que dan la beneficencia, la amistad y el conocimiento y uso de las artes destinadas a hacer menos infelices la suerte de los hombres”.

Me entusiasma el título de un libro de la profesora Lisciani-Petrini, *Tierra en blanco*, que incluye la expresión “las máscaras del desencanto”, cuando se refiere a aquel intramundo de reacción y progreso de los inicios del siglo XX; también la reflexión de Rosario Assunto, *La antigüedad como futuro*, porque ésta nos ha enseñado a ser presente, un presente que está llamado a transformarse en futuro, y después en pasado, en un

continuo ir y volver, como nuestras vidas, como nuestras ansias de conquistas. Philipp Moritz, en discurso leído en 1792, con ocasión del cumpleaños del rey Federico Guillermo II de Prusia, dijo: “Desde el momento en que las leyes acerca de lo bello profesadas por nosotros se extraen de las obras de arte griegas, una Academia de las Artes, cuyo objetivo es propagar el buen gusto, ha de tener siempre presente en sus decisiones los grandes modelos griegos, y en ningún momento debería alejarse de ellos para complacer el gusto coyunturalmente dominante”. No soy tan temerario como para plantearme un discurso reaccionario. Deseo llamar la atención sobre las palabras finales que considero de una actualidad rabiosa pues hablan precisamente de modernidad, o de la cualidad de la misma. Me entusiasma la afirmación de Baudelaire, que según los expertos, fue el primero en usar la palabra *modernidad* en su acepción actual, “nunca es sino la mitad del arte”, porque “la otra mitad es lo eterno e inmutable”, palabras que nos deben hacer reflexionar para que no hagamos de nuestra mansión de fantasía un castillo de naipes, con vuelos rasantes que indican incapacidad de alas y comportan riesgo (aunque el alimento esté a mano), con una existencia de tristes amaneceres, una frustración continua, un cementerio de deseos. Sabemos que el margen es el lugar de todo el que quiera respirar por sí mismo, sin tubos que impliquen incapacidad funcional.

Nuestro tiempo está falto de insumisos que desde la elegancia espiritual nos ayuden a liberarnos de ataduras groseras; insumisos con ideas bañadas, aseadas y perfumadas; insumisos que huelan bien en una sociedad que nos quiere someter, y que con el dedo nos indica, como en los hospitales, “silencio”. La Academia, como toda institución de pensamiento, es, y debe ser, insumisión, o lo que es lo mismo, independencia, integridad, autonomía. Una insumisión como homenaje al ser humano que merece enaltecerlo y elevarlo a donde le corresponde como homenaje a aquel *homo erectus*, a aquel *homo sapiens sapiens* que durante tantos siglos luchó para poder erguirse y convertirse en el rey de la creación. Pero, como en tantas ocasiones, no damos la talla, y no debemos olvidar que el corazón de un mirlo o de un jilguero puede albergar más dignidad que el de un hombre.

Llamo a la insumisión más noble, más inteligente. Llamo a la insubordinación y rebeldía como desafío a las voces que pretenden sentar sus reales donde no les corresponde pues es tierra conquistada por y para la libertad, tierra sin yugos ni toques de queda. Insumisión como fuerza para colaborar con todas las instituciones que deseen honrada y lealmente consensuar e impedir que, bajo ningún pretexto, incluida la muy democrática mayoría, se deje una opinión sin oír y escuchar, atentas a la búsqueda de la mejor solución. Es nuestro desafío alimentado por la rebeldía de las Luces. Ése fue o debe ser el sentido de las grandes revoluciones que nacen del anhelo de redimir al hombre de todo cautiverio (aunque tema perder los *ajos y puerros* de la sumisión) y devolverle su dignidad, como la que manifiestan con un ejemplo estremecedor los que soportan las torturas de las bestias que tuvieron por cuna las profundidades de la iniquidad, y hacer realidad la afirmación de Jean Clair de que la historia del arte moderno sea paradigma del avance del espíritu humano porque tiene su mirada en “mejorar la suerte de la humanidad”.

La Academia es una institución para insumisos; insumisos porque se fundamenta en la razón, en la investigación, en las grandes ideas, y no debe sucumbir ante una trilogía que ya la citaba Rubert de Ventós hace más de veinte años: “la pseudocultura, la alienación institucional y la manipulación comercial”. Nos recuerda Don Quijote: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres”. El escritor Villegas López en *La nueva cultura* nos los recuerda de otra manera, seductora también: “Porque la libertad no es un don del cielo, sino una durísima, inacabable conquista humana” que tiene su misión en el pensamiento libre. Lo tradujo en una magistral metáfora Calderón, cuya frase pongo en plural: “Si no decimos lo que pensamos, ¿de qué nos sirve ser locos?”.

Muchas gracias



## Comunicado de la Real Academia sobre la contaminación lumínica

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 19 de febrero de 2008

LA contaminación lumínica, que como se sabe es el resplandor nocturno producido por la difusión y reflexión de la luz en los gases y las partículas en suspensión de la atmósfera, produce una luminosidad envolvente provocada fundamentalmente por el alumbrado público y de escaparates, por los anuncios luminosos, la iluminación de monumentos, estadios deportivos, etc. La intensidad de esta contaminación lumínica se acrecienta con la niebla, el aumento de la humedad relativa y la polución del ambiente.

El citado resplandor nocturno causa deslumbramientos en las personas, origina desorientación en las emigraciones de las aves, altera el comportamiento de los animales y los insectos, dificulta las observaciones astrofísicas e impide la contemplación estelar y la visión nocturna de las ciudades con sus paisajes y monumentos no iluminados.

La contaminación lumínica es luz desperdiciada y por tanto es energía que se pierde iluminando el cielo en lugar del suelo o los objetos. El grado de resplandor luminoso nocturno es proporcional al nivel del alumbrado público de la población. Por esta razón se deben de utilizar niveles razonables de iluminación, con lo que se lograría un gasto razonable de energía eléctrica y una emisión menor de gases de efecto invernadero, ya que por cada kilowatio hora que producen las centrales térmicas se emiten a la atmósfera entre 0,65 y 0,8 kilogramos de anhídrido carbónico.

Destacamos que la provincia de Granada es muy sensible a este problema debido a que en Sierra Nevada se encuentra el Observatorio

Astronómico del Instituto de Astrofísica de Andalucía al que perjudica notablemente el resplandor luminoso.

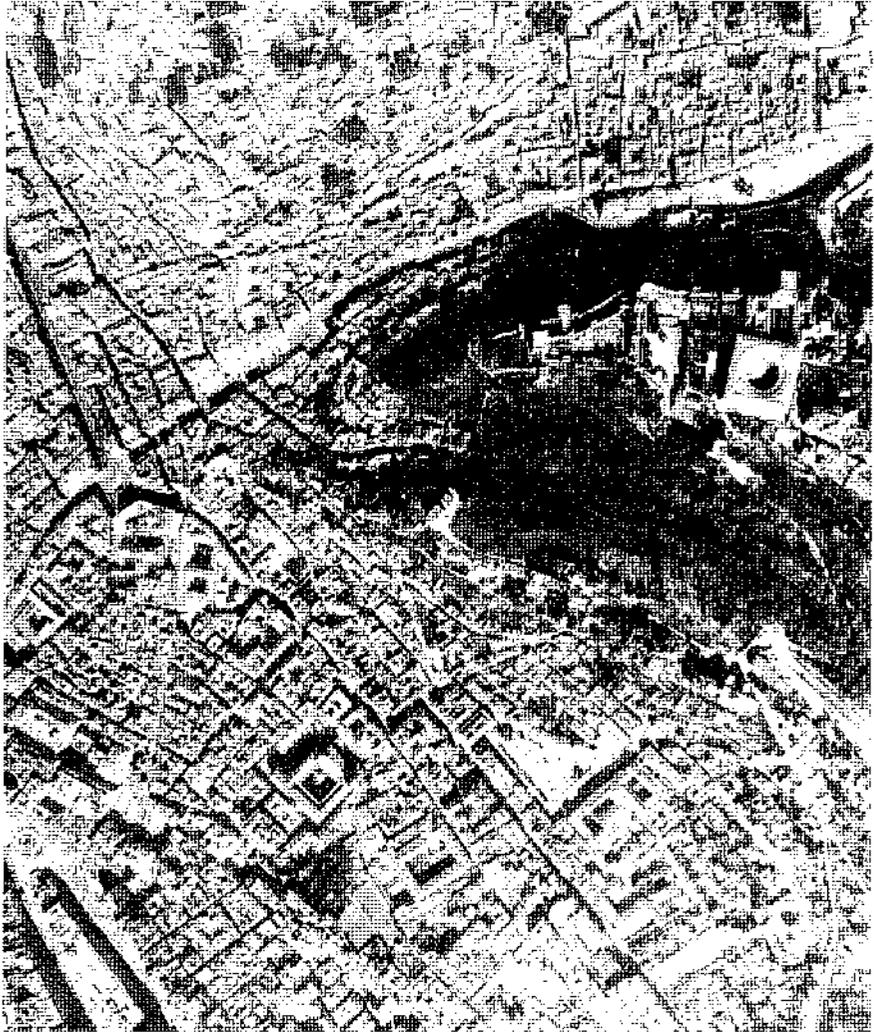
Aunque la preocupación por la contaminación lumínica ha surgido hace relativamente poco tiempo, las administraciones públicas, tanto internacionales como nacionales, han tomado conciencia del problema. En España, el Instituto para la Diversificación y Ahorro Energético I.D.A.E. y el Comité Español de Iluminación han redactado una propuesta de modelo de ordenanza municipal de alumbrado exterior para la protección del Medio Ambiente, mediante la mejora de la eficiencia energética. En Granada existe un “Foro sobre la contaminación lumínica” que tiene como objetivo difundir y concienciar sobre los problemas que dicha contaminación lumínica conlleva, así como plantear soluciones de ahorro energético y de conservación ambiental.

La naturaleza de los pavimentos y de las fachadas de los edificios condiciona el resplandor luminoso nocturno, ya que superficies claras y pulidas tienen un elevado índice de reflexión, por lo que es necesario tener en cuenta esta circunstancia a la hora de diseñar las instalaciones de alumbrado público. En la propuesta de ordenanza antes indicada se establecen directrices y parámetros para el diseño de las instalaciones de alumbrado público e instrucciones para que las luminarias tengan un diseño adecuado de modo que su flujo luminoso proyectado por encima del horizonte sea nulo.

Pese a ello, y como muchos ciudadanos exigen para las calles niveles de iluminación cada vez más elevados, nos encontramos que, por falta de un adecuado planteamiento de los distintos aspectos del problema, las ciudades españolas son las más iluminadas de Europa y, por tanto, con más niveles de contaminación lumínica. Y ante lo que algunos pueden considerar un acierto, hemos de llamar la atención sobre los problemas que esto acarrea. Así, mientras que en ciudades como Florencia se adoptó hace algún tiempo un nivel de iluminación de 15 lux, en Granada nos encontramos con calles y zonas que llegan a triplicar este valor.

Si bien es cierto que el ojo humano tiene una sorprendente capacidad de adaptación a muy distintos niveles lumínicos, también lo es su dificultad para una acomodación rápida desde unos niveles a otros. Es decir, si estamos observando una zona muy iluminada, somos incapaces de percibir con detalle las zonas de sombra o de menor iluminación al producirse un efecto de deslumbramiento. De ahí que lo importante de una buena iluminación no es que alcance unos elevados niveles lumínicos, sino que estos sean homogéneos. Este aspecto tiene especial incidencia en la iluminación de edificios históricos, a los que muchas veces se aplican excesivos niveles de iluminación en una búsqueda de efectos dramáticos, generalmente irreales, olvidándose que con ello se imposibilita la adecuada visión de su entorno y se produce un derroche de energía. Y lo que es peor, se desfigura el concepto artístico que impulsó al creador a dar forma a su proyecto.

Por todas estas razones, la Academia desea hacer un llamamiento a la racionalidad en el diseño de las instalaciones de iluminación, tanto urbanas como monumentales.



## Informe de la Real Academia sobre el avance del Plan General de Ordenación Urbana de Granada

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 21 de febrero de 2008

**A**NTE el proceso de la Información Pública en que se encuentra el Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Granada, la Academia hace las siguientes reflexiones:

### **A. Consideraciones Generales.**

El Plan procede de una nueva generación de instrumentos de Planeamiento que han sustituido desafortunadamente a la Ley del Suelo de 1976 y sus reglamentos de Planeamiento, Gestión y Disciplina Urbanística, de 1977/78, que constitúan un conjunto normativo modélico en la legislación europea sobre urbanismo, si bien es cierto que algunos aspectos, como la realización de las infraestructuras y la dotación de equipamientos, quedaban en muchos casos faltos de la adecuada financiación.

La reforma de la Ley del Suelo de 1992 propone un nuevo modelo que introduce la figura del “Convenio Urbanístico”, en el que intervienen de forma casi exclusiva los políticos municipales y los propietarios de suelo, que en muchos casos se identifican con los especuladores de un bien escaso. Mediante este mecanismo, y estableciendo la adecuada contrapartida económica, se puede llegar a abordar cualquier clasificación o calificación de un suelo, al margen del Plan y de los mecanismos ordinarios de actuación de la Administración Pública. Sólo es necesario aprobar el “Convenio”, y tramitar la oportuna “REFORMA PUNTUAL”, previo pago de las cantidades acordadas. De este modo, lo previsto en el Plan queda desvirtuado y con ello cualquier modelo de

ciudad. Aunque haya sido propuesto sobre la base de una sólida reflexión previa, puede no significar nada, al quedar el planeamiento sometido a la sola negociación entre políticos y propietarios del suelo.

### **B. El Avance del P.G.O.U./2007 de Granada.**

Da la impresión de que el Avance actualmente sometido a Información Pública es justamente un nuevo Plan de esta nueva generación, sin padre conocido. En consecuencia no propone un modelo de ciudad, ni describe su modelo de asentamiento y crecimiento en el territorio. Simplemente colmata el territorio disponible, sin más. Aparte de esta consideración general, se desean hacer las alegaciones siguientes:

– Es fundamental que se refuerce al máximo la protección agrícola y paisajística en las vertientes este y sur del territorio de gran fragilidad paisajística que se extiende entre el Albaicín y el Fargue, para asegurar la preservación de un paisaje de alto valor ambiental.

– El planteamiento de la nueva estación del ferrocarril que se prevé soterrada y que liberaría todo el suelo que actualmente ocupa para destinarlos a espacio libre y de equipamiento, debe tratarse con esmero. Esta operación permitirá asociar a la nueva infraestructura del AVE con un gran pulmón verde para la ciudad a la vez que creará un intercambiador donde coincide el ferrocarril con otros medios de transporte. El emplazamiento en este lugar de un equipamiento como el nuevo Museo de Arte (MAG) que la Academia propuso como aportación al Plan Estratégico de la Ciudad de Granada, aprobado en la pasada legislatura y que ahora se debe materializar, significa y supone una oportunidad única para que la ciudad genere lo que se propuso en el informe de la Real Academia y que no era otra cosa que diseñar lo que se denominaba la Puerta de Granada del siglo XXI. Dado que en el curso de esa gran operación urbanística que el Plan propone se permite un nuevo edificio de servicios para la Universidad, es fundamental que se

estudien y salvaguarden las perspectivas que ofrece la Alhambra, el Albaicín y una parte sustancial del centro histórico con el fondo de Sierra Nevada, desde el actual puente del Camino de Ronda sobre el ferrocarril, ya que la visión que desde este punto aún se puede observar constituye el único residuo que ha pervivido de las bellísimas imágenes externas que la ciudad ofrecía hasta hace no más de medio siglo, y que han quedado destruidas por las actuaciones urbanísticas efectuadas en la periferia.

– En este sentido, consideramos que debe darse una importancia adecuada a los estudios y protección del paisaje, de acuerdo con la nueva convención del Consejo de Europa firmada por España.

– Entendemos que la aprobación del Plan General debería quedar, en todo caso, condicionada al desarrollo y aprobación de sus planes especiales.

– El centro histórico de la ciudad y, de modo primordial, el Albaicín deben contar con un planeamiento especial riguroso, basado en una información precisa y fidedigna que proteja tanto el barrio como su entorno.

– Se debe diferenciar entre los modelos normales de protección y el planeamiento especial de las zonas de carácter histórico y paisajístico.

– Debe prestarse especial atención a todas las operaciones que supongan alteración de las rasantes de los terrenos en los alrededores de Granada pues pueden afectar a restos arqueológicos. En este sentido se debe tener presente y actualizar la Carta de Riesgo Arqueológico.

– El plan Albaicín que introduce el PGOU lo consideramos totalmente inadecuado pues hace pervivir errores anteriores sin aportar soluciones racionales.

– El Albaicín requiere un planeamiento detallado, que incluya información específica de cada parcela. Consideramos que la planimetría utilizada a escala 1:500 está llena de errores y es inapropiada por falta de detalle.

– La propuesta de nuevas alineaciones en la calle de San Juan de los Reyes para posibilitar el paso del microbús, es asunto que, además de muy discutible en sus objetivos, supone un atentado contra principios básicos de la conservación de un conjunto urbano incluido en la lista del patrimonio Mundial, por lo que debe ser desechada.

– Es fundamental que, en las actuaciones previstas en zonas de laderas, se definan perfectamente todos los límites y parámetros de las intervenciones posibles en función de la topografía y atendiendo todos los frentes que vayan a presentar las edificaciones para evitar resultados como los aparecidos en las laderas del valle del Genil, los Cármenes de San Miguel o la zona del Serrallo.

– La ocupación de suelo de la Vega, saltando la Ronda Sur, para establecer suelo “institucional y de servicios”, con la excusa de que se ofrecerá a la Universidad para su desarrollo futuro, se considera inaceptable, pues una vez concluida por parte de ésta la operación de traslado del área Biosanitaria al Campus de la Salud, ya no necesitará suelo apenas, porque se liberarán los actuales edificios biosanitarios: Facultad de Medicina, Hospital Clínico, Facultad de Farmacia, Escuela Universitaria de Enfermería y Facultad de Odontología, lo que le permitirá reacomodar sus centros en edificios existentes o en su caso en otros nuevos que se levanten en el suelo liberado al derribar alguno de los que no tiene ningún valor arquitectónico.

Este rebasamiento de la Ronda Sur supone ocupar suelos de vega que conforman una “unidad de paisaje” esencial para el futuro de nuestra Área Metropolitana. En estos suelos de Granada, Cájar, Monachil, La Zubia, Ogíjares y Armilla, es indispensable diseñar un gran “agro-

parque” que, conservando los usos de vega tradicionales y sus cultivos, permita preservar para el futuro un modelo de uso de suelo que desafortunadamente se pierde. Por otra parte, este pulmón libre es esencial si se quiere que el Área Metropolitana no entre en colapso. Debería, al respecto, estudiarse lo que en muchas ciudades de nuestro entorno se hace, como en el caso de Sevilla con el singular agroparque existente junto al río en el límite del municipio sevillano con el de S. José de la Rinconada. El sistema se basa en conceder parcelas a agricultores jubilados o a aficionados a las labores agrícolas, en cesión gratuita y temporal, para que empleen sus energías por placer y para sentirse útiles, conservando así el paisaje, los usos y los cultivos tradicionales. Todo ello servido por una red de caminos rurales para pasear o montar en bicicleta, desde los que los ciudadanos, y muy especialmente los niños, aprenden a conocer su tierra, sus cultivos, sus árboles, su arquitectura tradicional agraria, etc.

– También consideramos inadecuada la invasión de suelo de vega, en la zona de Canto Blanco, entre las autovías de Málaga/Sevilla y Córdoba, pretendiendo legalizar las construcciones abusivas, singularmente viviendas, a cambio de que los propietarios carguen con los costes de urbanización, cesiones de suelo público etc. Esta operación en suelo de vega de gran valor medioambiental parece excesiva cuando lo propio sería actuar contra los infractores y recuperar la legalidad urbanística conculcada, como se hizo con el antiguo Hipergranada, que casualmente se encuentra frente a esa zona.

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.



II Debate sobre el Teatro de la Ópera. Mesa: Prensa en Granada. D. Antonio Cambil, D. Eduardo Peralta, D. José García Román y D. Alejandro Víctor.

## Comunicado de la Real Academia solicitando la ampliación del solar del nuevo teatro y un centro de danza

Hecho público por la Real Academia de Bellas Artes de  
Nuestra Señora de las Angustias el 19 de septiembre de 2008

EN las tres mesas del *II Debate sobre el Teatro de Ópera* celebrado los pasados días 15, 16 y 17 de septiembre ha estado presente la preocupación por las dimensiones adecuadas del edificio que albergará el gran Teatro de Granada y el contenido del mismo, y su puesta en marcha, con lo que lleva consigo de financiación y mecenazgo para una programación digna de un proyecto de suma importancia y relevancia para la cultura de nuestra ciudad que se ha propuesto este reto que con seguridad marcará un antes y un después en el mundo de la escena.

Lo que ha motivado que la Academia de Bellas Artes convoque el *II Debate sobre el Teatro de Ópera* ha sido, por un lado, la escasa dimensión del solar donde se va a construir el Teatro (6.500 m<sup>2</sup>) —pensamos que su programa debe desarrollarse preferentemente en horizontal y no en altura— y, por otro, la noticia de que no está contemplada la inclusión en el mismo del Centro Andaluz de Danza. Recogidas las manifestaciones de los ponentes de las citadas mesas, unidas a las conclusiones del propio Debate, esta Real Academia insta a las administraciones públicas implicadas en el proyecto escénico —Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Granada— a aunar sus esfuerzos para conseguir con una clara voluntad política el acuerdo que haga realidad esta petición, fundamental para el nuevo Teatro.

La Academia entiende que, al estar el PGOU de 2007 aún pendiente de aprobar, es posible la ampliación de la parcela del futuro Teatro en esta zona del Plan Parcial P8-P9 aprobado en 1992, recalificando —incluso por la vía de tramitación urgente, debido al interés social con

el que está revestida la intervención— una parte (en torno a los 3.500 m<sup>2</sup>) de los terrenos del Parque Periurbano inmediato a la parcela prevista para el Teatro, pues existen otros precedentes de recalificación de suelo verde de Sistema General, como el que ha permitido la ampliación del Parque de las Ciencias y otros, con los que se han autorizado distintas edificaciones en curso. Se considera que de este modo el resto de zona verde podría incorporarse al mismo proyecto como espacio que enriquecería su entorno y serviría de esparcimiento y disfrute de los ciudadanos.

La Academia solicita también que se contemple en el Teatro un Centro de Danza para Granada y Andalucía Oriental pues daría más sentido y personalidad al edificio, enriqueciéndolo sobremanera y posibilitando producciones propias para el Festival Internacional de Música y Danza, programaciones de temporada y proyección al exterior, y al mismo tiempo apostaría por una formación que podría ser modelo en Europa como homenaje a la danza que desde el mítico Generalife contribuyó a que Granada tuviese una presencia más grandiosa en el mundo.

## 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 preferentemente

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

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

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

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

**E**l Boletín  
número quince 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.

