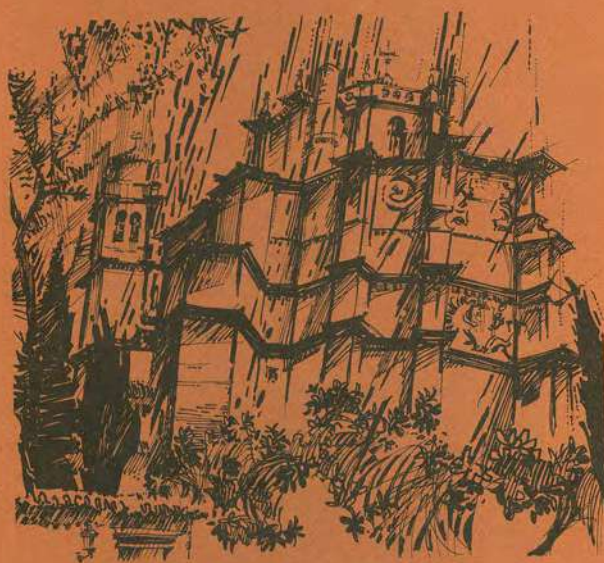


BOLETIN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
GRANADA



2

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

BOLETIN

2



1991

Secretaría:
Real Academia de Bellas Artes,
Ntra. Sra. de las Angustias

Calle de los Oficios, nº. 14 -Palacio de la Madraza-

Teléfono: 22 80 15

18001 GRANADA

Depósito Legal: GR - 110 - 1991

Imprime: Gráficas del Sur, S. A.

Boquerón, 6 - GRANADA

Intervenciones PUBLICAS

	<u>PAG.</u>
INCURSION AL MITO DE D. JUAN, por M. Orozco Díaz	7
SALUTACION A ELENA MARTIN VIVALDI, por M. O. D.	13
EMPRESA Y ARTE, por F. Morales Henares	19
Entrega de la Medalla de Honor al FESTIVAL DE GRANADA, por J. A. García	27
Entrega de la Medalla de Honor a JUAN DE LOXA, por M. O. D.	31

Artículos

Darío Cabanelas, ofm. / DOS TESIS APARENTEMENTE INNOVADORAS EN LA HISTORIA DE LA ALHAMBRA	37
Fernando Morales Henares / LA NATURALEZA: UN PROBLEMA. Ecología, Sociología, Estética	49
Gonzalo Moreno Abril / GRANADA, EL CABALLO ARABE, 1992	85
Enrique Franco / LA PASION GRANADINA DE ISAAC ALBENIZ	105
Francisco Izquierdo / APOGRAFIA EN LA ESTAMPA DEVOTA GRANADINA	115
Carlos Asenjo Sedano / LA CATEDRAL DE GUADIX (fase del s. XVI)	127
J. M. Gómez-Moreno Calera / OBJETO Y SIMBOLO: A PROPOSITO DEL MONUMENTO DEL TRIUNFO EN GRANADA	147

Varia

Carlos Asenjo Sedano / LA CONSTRUCCION DE LA CATEDRAL DE GUADIX (Intervención de Siloé)	181
Juan Manuel Gómez Segade / GRANADA Y EL ARTE EN 1991	185
José García Román / LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA	195

Testimonio

	<u>PAG.</u>
Conde de las Infantas / SERVIDUMBRE ARTISTICA (texto publicado en 1924)	201
Manifiesto de la Rcal Academia de Bellas Artes de Granada	208

Memoria
DEL CURSO

Curso Académico 1989 - 1990	211
Curso Académico 1990 - 1991	215

Taller

Reproducción de obras recientes de los académicos Antonio Moscoso, Miguel Rodríguez-Acosta, Miguel Moreno Romera, Manuel López Vázquez y Francisco Izquierdo	219
--	-----

Necrológica

Nicolás Prados López	229
Manuel Cano	233
José Guerrero	235

Intervenciones PUBLICAS



INCURSION AL MITO DE D. JUAN

Ilmos. Señores. Señores Académicos. Señoras y Señores.

Cuando el pasado año, en el acto inaugural del Curso académico, nuestro compañero Fernando Morales tituló su discurso *Incurción por los reinos de la mujer*, hilvanaba yo, como en un juego imaginativo, otra *incurción por los reinos del hombre*. Y vine a caer otra vez, y como por encanto, en el mito o la realidad de Don Juan. Y digo otra vez, porque cuando hace unos años la Real Academia de Medicina de Granada me invitó a pronunciar el Discurso inaugural de ese año académico, abordé el tema de la psicopatología del Burlador desde una óptica más acorde con el carácter científico de mis compañeros.

Acaso por ello y para desposeer el tema de toda gravedad metafísica, y por tratarse de un ente casi museal en su vulgar contenido, he pensado que podría distraeros unos minutos, siguiendo con aquellas meditaciones al margen de un discurso sobre la mujer como en una paráfrasis intrascendente, sobre un tema clásico elevado a mito y ya en su ocaso como tal, que tanta y tan magistral estimación artística tuvo, y mucho me temo seguirá teniendo.

Y me pregunto ¿Se puede, se debe seguir a esta altura de los tiempos meditando en torno a Don Juan? ¿No estaremos idealizando un fantasma? Yo pienso que sí. Y sobre todo, contemplado desde la óptica actual cuando se están desmoronando los muros en que encasillamos tanta elaboración mental y tantos mitos que no son otra cosa que la perseverancia en lo evidente. Y, queramos o no, Don Juan, —títere, botarate, guata o esperpento— contiene en última instancia algo del Ser y la esencia del hombre y aquí comienza el escándalo moral del fenómeno del donjuanismo que no es otra cosa que la expresión humana del instinto reproductor de todo ser vivo en la escala animal, desde el más simple ser protoplasmático al hombre.

Don Juan, como manifestación vital ha sido un tema literario casi apasionante en un tiempo, y producto de la cultura occidental como tal, si bien, en análisis más profundo, lo encontramos en todas las culturas desde un lado y otro del mundo, incluso más acusadamente en las primitivas y orientales. Y, desde luego, formando esencia de la misma naturaleza.

Fuente de inspiración del gran arte literario y musical Don Juan se perfila ya en la tragedia griega y no digamos en el propio vivir del Renacimiento y su exaltación romántica.

Allí donde el acontecer humano es contemplado con mirada analítica encontraremos entre los infinitos engranajes y expresión de la pasión humana el ineludible juego de la atracción entre sexos y sus matices y paradojas.

La verdad es, que acaso en el tema del gran mito de Don Juan, se esconda el tabú moral o la metáfora con la que el hombre elude su desnudez propia.

Porque el tema del hombre, en la historia y la ficción siempre estuvo en la frontera de lo especulativo, y en Don Juan incluso, en lo científico, a cuya luz resiste el análisis y la conjetura.

Y fue Marañón quién anduvo rastreando la huella de Don Juan en las tres egregias figuras de Felipe IV el Conde de Villamediana y don Miguel de Mañara, "piezas favoritas" que no se le escaparon a su olfato de sabuezo de la Historia. Sin embargo, si acertó en el instinto erró la puntería uno de los mejores "cazadores" de piezas humanas y literarias como fue Don Gregorio.

Y lo erró porque quiso establecer una caracterología biológica para su teoría más que superada, sobre su tesis de la hipovirilidad en Don Juan, y lo que es peor, en los seres reales que utiliza como modelos experimentales. Su afirmación rotunda y para mí grave de que "El físico de Don Juan confirma su indecisa varonía" añadiendo aquello de que "Miguel de Mañara aparece pintado por Murillo como una linda doncella, y que Casanova tiene la perfección y delicadeza de una auténtica mujer", afirmando que casi todos los donjuanes que hemos conocido estaban "lejos de las normas energéticas del prototipo de varón". Y añade "La morfología que corresponde a los hombres dotados de una capacidad amorosa extraordinaria es, por lo común, un tanto antiestética: talla reducida, piernas cortas, razgos fisionómicos intensamente acusados, piel dura y provista de barba y vello". Nada por lo tanto —añade— parecido al Don Juan esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño o adornado de leve barba pintiaguda que vemos pasar por los salones y escenarios.

El cuidado minucioso del vestido y, a veces la llamativa exageración de este acentúa todavía más esa borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca".

Y añade más, añade que es "insensible a los celos". La verdad es que Don Gregorio, a quién estimé y admiré siempre, se ganó a pulso aquel desafío a que un actor de su tiempo, en pleno escenario y en broma, claro, le emplazara.

Lo primero que sorprende de esta tesis es su visión partidista. Y desde luego, su desdén a quien de verdad, tiene la palabra sobre el comportamiento amoroso del hombre. La mujer. Ya Ortega en su profundo análisis del fenómeno del Amor, adopta esta óptica femenina al definir el Hombre Interesante.

En cambio Marañón, parece identificar virilidad a animalidad; entre el hombre y el animal seminal. Así al establecer la hombría en lo que yo estimo restos ancestrales o bosquimanos de una cultura evolucionada, parece descalificar la universal realidad de los patrones de belleza y moral y estética tan certeramente exaltados por la cultura griega.

Por el contrario, la estimación que hace de virilidad en esos atributos externos a los que llama de "capacidad amorosa extraordinaria" y cuyo aspecto el mismo define como "por lo común antiestético; piernas cortas, etc. parece definir al tipo biológico más próximo al antropoide, y desde luego más alejado de la atención de las mujeres, por muy altos que sean y suele serlo, sus capacidades intelectuales.

Y son precisamente esos atributos externos que Marañón atribuye al esquema morfológico de Don Juan los que como la arrogancia, belleza física y hasta contención del impulso de lo libido —ocultamente actuante— los que debilitan la fortaleza femenina, en esa especie de temor a lo prohibido.

Así nos viene a resultarnos tan absurda esa tesis como sería la de sostener que pueda ser un atleta quien está impedido físico.

Todos sabemos la importancia de la externidad del sexo opuesto en el juego de la atracción humana. Y en el amor, o la entrega, esa externidad es tan importante como el mismo deslumbramiento antesala del amor. Y, sobre todo, porque sobre esa externidad, esa teatralidad, la propia naturaleza ha asentado nada menos que la conservación de la especie, de todas las especies.

Con ello está claro que la sexualidad precisa de la tipología o el fenómeno sugestivo, que es el gran recurso de la feminidad. La autocomplacencia de sí mismo, —narcisismo en el hombre, y coquetería en la mujer— no es un acto desviacionista de la sexualidad sino su afirmación. Ya Freud había abierto el camino del problema de la sexualidad que andaba a hurtadillas implicándose en la psicología.

Aquellos caracteres de Lombroso con tanta especulación imaginativa, nos vienen sirviendo ya poco a la hora de la nueva moral del comportamiento y el sincronismo entre tipo y carácter. Lo que está claro es que la externidad es el primer estímulo de atracción o rechazo entre hombre y mujer.

Pero ¿Qué es eso de la externidad en los seres humanos?.

La externidad es aquello que a primera vista contemplamos o contemplan de nosotros.

Que esa externidad es el primer resorte psicológico del conocimiento está fuera de toda duda. Pero todos sabemos que en esa externidad, esa apariencia del ser, hay ya, de entrada, un desencadenante de aceptación, complacencia o rechazo.

Entre hombre y mujer esa actitud previa es la esencia del conocimiento o el amor. Igual entre seres de idéntico signo sexual.

Lo que ocurre es que de esa externidad se va a nutrir el fenómeno sugestivo del amor o la entrega.

Pensemos en hombres arquetipos y de los llamados por Marañón de dudosa virilidad, todos ellos, aparte del trío citado, acogidos a ese carácter y que podrían ser, un Lord, Byron, un Liszt o Chopín, Baudelaire, Berlioz, Heine, Musset, Goethe, Weber, etc. frente a los geniales pígnicos Beethoven, Napoleón, Tcshaikovsky, Brahams. Aquellos con el excedente amoroso del que la Condesa Dudevant, la George Sand daría fé, y éstos con su fracaso en el amor y el lecho como carga. De la estela romántica y donjuanesca de Liszt, triunfador absoluto de salones y alcobas aristocráticas, el donjuanismo se asienta en el atractivo personal de un determinado tipo humano y social hipervirizados, pero con cierta y esteticista elegancia.

Kretschmer, un psiquiatra que hace una clasificación tipológica no se aventura a identificar tipo y carácter por cuanto aquel es mutable. Y así aquella hipótesis que me atreví a adelantar por intuición analítica de los caracteres y el soma, frontalmente opuesta a la teoría marañoniana, en virtud de la cual la orientación sexual hetero u homóloga del ser humano, no se asentaba sobre la tipología solo, sino sobre el entramado o urdimbre genética que recientemente el profesor Osorio confirma afirmando que la sexualidad está determinada genéticamente en los cromosomas y sus alteraciones, independientemente del tipo humano en que asientan.

Y finalmente la concluyente de que en el biotipo asténico, delgado leptosomático, barbilampiño, rubio o de piel fina, longilíneo de manos y pies, en el que Marañón inscribe la intersexualidad o hipovirilidad de sus modelos, es precisamente donde residen las más fuertes personalidades en el ejercicio del amor y el galanteo y son los grandes personajes denostados por él los que avalan mi tesis.

Los históricos Felipe IV, el Conde de Villamediana, y Don Miguel de Mañara, recordemos que Felipe IV tuvo treinta y siete hijos extramatrimoniales, Miguel de Mañara diez y siete, y el Conde de Villamediana más cauteloso no pasó a las crónicas sino en eso de Son mis amores reales. ¿Es ésta la indecisa varonía de sus modelos?.

Y volvamos al donjuanismo identificado ya, en el hombre sobresaliente, esbelto, longilíneo, que representa el modelo marañoniano, de Felipe IV, y que yo extendería a los donjuanes del mundo del arte y la literatura del tipo Chopín o Liszt. En ellos hay algo que sugestivamente la mujer, viste con el ropaje del Amor. Mientras Balzac orondo, gordezuelo, cabezón y patizambo, pasaba cabisbajo por los salones, Heine en palabras de Gautier "deslumbraba el París Romántico porque era —él lo dice— un hombre hermoso, un Apolo germánico de frente pura como el mármol, de rubios ensortijados cabellos y ojos azules". Y, añadiría yo, un Don Juan vivo de tan exedente amoroso y sexual, que llegó desde la Princesa altiva a la que pesca en ruín barca donde entre garito y la elegante alcoba, pescó aquella sífilis que se le llevó por delante en plena juventud.

Lo que ocurre es que los Heine de todos los tiempos sufrieron en frase de Ortega —que en cierto modo jugó a Don Juan— "como ninguna otra figura el resentimiento de los malogrados". De aquí que estos arquetipos estéticos y humanos, hayan sufrido zarpazos de todos los frentes, más o menos como en la manada o rebaño, el macho triunfante sufrirá los derrotes de quienes no alcanzaron la primacía entre las hembras. Así con Heine, Byron, Villamediana, Lemartine y hasta Heine, sufrieron el acoso de los gusanos.

Dice bien Ortega que Don Juan no es un hecho, un acontecimiento, sino un tema eterno propuesto a la reflexión y la fantasía. No es una estatua que pueda ser solo reproducida, sino una cantera de la que cada cual arranca su escultura". De aquí la libertad de su contemplación y el intento de recuperación del mito arrastrado por el lodo y el canallismo literario.

Byron que se pasó de rosca en batallas políticas y amorosas, como Casanova que también tenía rostro casi femenino, son ciertamente la antítesis de Quasimodo, es decir del ser antrópido y seminal con la sed sexual al desnudo, y que rechaza la mujer por instinto.

En el fondo, es la mujer quien decide porque ya lo hemos dicho, el amor es una crisis sugestiva. Más o menos como en toda la escala animal.

La mujer, como la hembra del rebaño, rechaza por violento el sexo, y es por ello que la Naturaleza dota al macho de atributos sugestivos, y hasta de belleza muy superior a la de las hembras. Así desde el gallo, al pavo real, o el León, todas las galas, color, tamaño y forma, serán privativas del varón. Y la razón no es otra que la de la provocación del fenómeno sugestivo que debilita la resistencia a la demanda del instinto. Es del mismo orden psicológico, que la viejísima actitud del guerrero desde las tribus primitivas a los "dragones" y coraceros de Napoleón o Alejandro, y si mucho me apuran a los pankter norteamericanos o germánicos de la última guerra. Así en los rituales de las danzas de

los pueblos primitivos africanos, en ese juego entre el amor y la guerra, serán los varones los que a imitación del reino animal, desmesuren con atuendos procedentes de ellos, su eternidad.

De aquí que como en todo acto de dominio la sugestión en el amor, es el factor que moviliza los resortes de la voluntad.

Porque el Amor, en última instancia es un acto trascendente que utiliza el instinto y la Naturaleza para sus fines.

En el fondo el amor es la perseverancia en la belleza, y la belleza en los seres humanos es un atributo de la evolución que supera al ser antropológico para acercarse al patrón griego el arquetipo que serán Apolo y Venus.

Pero Don Juan, el mito, ha muerto. Y acaso con él una Sociedad canibalista, está intentando destruir la belleza en el amor, y en las conciencias.

De aquel atuendo casi narcisista de Heine o Chopín, de aquel helenismo de Goethe, al desaliño de un Beethoven, hirsuto, cabezón y huraño, un mundo está en crisis. Cuando Bettina Brentano, la enamorada de Goethe se deslumbra ante el genio de Beethoven no caerá en sus brazos como cayera en los del poeta. Pero aquél ..."ante él hasta me olvidé de tí..." no caería en saco roto del genio de Weimar.

Nuestra Sociedad desdeña y con razón los mitos, pero está adorando el antiesteticismo del comportamiento humano. El donjuanismo, la galantería como la feminidad está siendo devorada por la desfachatez y el estraflarismo sucio de las urbes, convirtiendo el juego y la dignidad del amor en animalismo y degradación de los sexos.

Desde una óptica esteticista de la historia el hombre, debe reclamar la elegancia de las formas y las devociones y creencias. En algún lugar dije que cada vez creía en menos cosas, pero en las que creía creo más profundamente.

La historia del hombre es la de su inmensa capacidad de creación de mitos y la de destruirlos.

Y no todos los mitos son intrascendentes como Don Juan, que en el fondo me dió pié a un análisis especulativo sobre el Ser y la condición del hombre. Caen las filosofías, se destruyen ideas que conmovieron y destruyeron vidas y pueblos, y el hombre vuelve a mitificar su existencia hasta el frenesí de la política de un día.

En el fondo, del paso de los hombres sobre la tierra, solo quedan las grandes creaciones del espíritu. La belleza, el Arte y el castillo interior de su verdad intransferible en la que habita la Verdad y Dios.

Muchas gracias.

Salutación a Elena Martín Vivaldi

que en nombre de la Real Academia Nuestra Señora de las Angustias
pronunciara el Ilmo. Sr. Dr. Académico Manuel Orozco Díaz
en el Palacio de la Madraza, sala de Caballeros Veinticuatro
el 21 de Mayo de 1990

Excmas. Autoridades, Sr. Presidente, Sres. Académicos, Señoras
y Señores.

Una vez más la Real Academia de Bellas Artes de Granada, delega en mí el honor de ser su portavoz en un acto público. Esta vez para la entrega de la medalla de Honor de la Academia a Elena Martín Vivaldi, elegida por esta Institución como merecedora de ella por su obra poética y su estima personal.

Elena, yo sé que tu hubieras deseado que fuera otra la voz y la palabra que te recibiera en este Homenaje de la Academia. Y yo también, Elena, yo también. Yo hubiera deseado que fuera la voz y la palabra más alta y profunda que en las disciplinas del Arte y la Literatura tuviera jamás Granada. La de mi hermano Emilio. Tú lo sabes y yo también. Pero esa voz se apagó un 21 de enero de hace ya tres años, recitando unas estrofas de San Juan de la Cruz. ¿Verdad Juan Alfonso? Yo hubiera querido que aquí y ahora esa voz y esa palabra se pronunciara en tu honor. Yo como tú, lo hubiera querido, Elena. Por eso cuando acepté honrado el encargo de la Academia me atreví a sugerir a la Junta, que fuera otra más sabia voz que la mía, la que tal misión cumpliera. No fue así ni ésta la opinión de la Junta, y esa, y no otra razón, es la de mi presencia esta tarde en esta tribuna. Lo hago pues como escritor y sin empacho de crítica literaria, sino como devoto amigo de Elena y de toda su familia, y lo hago, sobre todo, interpretando el sentir de unos hombres entrañables amigos míos, que en un lejano ayer profesaron una especial estima y devoción a nuestra Elena y que fueron miembros ilustres de esta Academia. Y de esta devoción transmitida se nutre mi corazón y mis palabras en honor de esta entrañable criatura, poeta elenamente triste en ese adverbio de su invención, para recuperar en la memoria del corazón su estampa lírica que siempre estuvo instalada en el retablo azul de mis devociones y mi infancia.

Elena es una viva realidad poética ella misma y contemplo su perfil literario como una perseverante voluntad de belleza en el verbo. Como una búsqueda en los manuales íntimos de la palabra resonante y estremecida.

Algo hay en todo ser de vocación poética, de evasión hacia lo inefable de nuestro contorno y nuestro interior, como en una huída a la epifanía del sueño, de la irrealidad, y sin embargo necesaria. Algo transido y fluyente de ese divino candor hay en Elena que florece en la limpidez de su corazón herido de tristezas cultivadas.

A Elena, uno quiere imaginarla literariamente abstracta y desvelada, le llegó la luz poética y comenzó a escribir como todas las niñas en una primavera cuando se abre en el alma la flor de la maravilla. Bien aventurados los niños que escribieron poesía porque en ellos puede florecer la "rosa inmortal".

Elena escribió, dice ella, una poesía malísima, pero poesía al fin con todo el encanto ingenuo de todos los niños enamorados en el cercano mundo monjil de las preceptivas literarias, con Argensola y Gabriel y Galán al fondo. Esa poesía endomingada y evanescente de todo lo deliciosamente cúrsi y encajario.

Aquella poesía clandestina —porque en la poesía siempre hay una ruptura de la norma— de la antirregla lúdica estigmatizadora de los niños angélicos.

Elena también cumplió su lazareto y se acercó a la esfinge gentilicia de los iniciados en el rito oculto del Parnaso y dejó su pan sobre las aguas como dice el Eclesiastés. Lunas estanques, flores de papel y consolas, espejos verdeamarillentos sobre mústios fanales y daguerrotipos. En ese mundo de delicias decadentes por el que todos hemos pasado gloriosamente incontaminados, deambuló Elena extasiada de delirios heliotropos y mariposas azules.

Alboreaba la aurora de Juan Ramón que ascendía aural del dorado ocaso de Rubén. Hacia estragos aquella Segunda Antología —con J— y Platero y Yo, aquel burrillo tierno de algodón, pastaba en el prado de todos los corazones niños, mientras Amal de la mano de Zenobia Camprubi, esperaba en la ventana ideal la llegada del Cartero del Rey. Rabindranath deleitaba las horas entre el Latín y la geografía.

Y Elena deambulaba por el jardín de su casa como la gacela mística del Cántico, acrisolando lunas y lejanías estelares en las altas noches del insomnio poético de su juventud. Su casa aquella casa-cancela patio jardín al fondo, se abría a las lejanías de la vega en los arrabales de la ciudad que moría en el mar turquesa de los trigos. Los maizales de las huertas que batían sus lanzas al viento del alba que traía a las estancias del insomnio los aromas del campo, y el verde clamor de los grillos en los mastranzos de las acequias junto a enervante aroma delirante

de los jazmines y el galán de noche que produjeron aquel "lírico dolor de cabeza" a Federico.

Era la misma casa en que viviera Francisco Ayala, todavía estudiante de leyes. Allí estaba la Poesía, ese fanal que se ha roto en el mundo y que uno intenta soñarlo, intacto, cristalino, manantialico, diáfano como el último refugio de sueños en la copa funeral de la eterna liberación mística. Fué esta hora, la de su soledad primera. Jardín, campo verde, mirador de colores dijo el Poeta. Elena por instinto se instala en ese jardín de las delicias de Ayala y Juan Ramón. El perdido jardín de la calle de Canales donde florecían cada noche el limonero y los planetas de la aurora. Y los sueños de Elena.

Yo, de niño, entré en ese jardín de los Vivaldi. Con Gonzalo y Juan, sus hermanos. Eran el ciento y la madre. José, Victoriano, Manuel, Asunción, Gonzalo y Juan. Toda una saga. Y uno se imagina a esta Elena en su ayer ensimismado entre esa caterva.

Recorría las estancias de sí misma persiguiendo por los corredores de su desvelo el delirio de las azucenas mientras la rosa mística de la Poesía balbuciente se marchitaba en el búcaro del tiempo. Entre Eros y Dionisos el dios del delirio místico, Elena se acoge a la humilde rama de peregril de Moguer.

Pertenece a la generación del Romancero lorquiano, la gran revelación poética de Granada y del mundo. Entre Juan Ramón y los Machado, el fuego ardiente y sombrío de Federico enerva los sentidos junto a la reverberante epifanía de espuma del festón marinero de Alberti desbordan todas las fronteras poéticas andaluzas. Los genios Federico y Rafael, ascienden como arcángeles sublimes evangelistas de la buena nueva de Andalucía. Todavía no habían llegado a las manos de Elena la alquimia profesoral de los profesores poetas. Ni la Voz a tí Debida ni la sombra del Paraíso de Salinas y Aleixandre, sus credos poéticos, habían invitado a la poesía de Elena. Miguel Pizarro, el grandísimo poeta granadino casi inédito, hacia el contrapunto con Cernuda el sevillano. La Realidad y el Deseo de este, sucumbía al torrente del Canto General de Neruda, mientras Emilio Prados y Manuel Altolaguirre izaban el estandarte de Litoral con el pecesillo volador de Manuel Angeles Ortíz, que hace la volatinera acrobacia en su portada.

Mientras, Elena naufraga en el pequeño mar de su fuentecilla de mármol un poco cúrsi del patio de su casa, y se desvela en el jardín de su ilusión de poeta, y asciende al altar de sus sueños y preferencias en el Olympo de su fantasía a sus poetas preferidos en la rutilante cosmología de planetas intocables.

De las Arias Tristes los Poemas Mágicos y Dolientes a Laberinto, Marinero en Tierra y Cal y Canto o Sobre los Angeles de Alberti, se la van a marchitar en los anaqueles Rubén y Verlaine. Aquí va a dar

su primer paso en su Escalera de Luna con Aleixandre y Salinas al fondo.

En los libros se puede aprender a todo menos a ser poeta. Ya está sola. Y, acaso en el camino. En poesía hay que encontrar el verbo, la voz propia o suicidarse en ese instante de la duda. Hay demasiados poetas, porque hacer poesía es la cosa más sencilla del mundo, como hay demasiados pintores. Nuestro tiempo es así, un tiempo fácil para lo mediocre aceptado. Pero en poesía no puede el poeta aliarse a la diosa Artemisa, sino a Dafne, o arrojarse al lago con Ofelia.

Elena persigue el milagro poético. El pétalo azul de la rosa que se desgrana en el búcaro sobre el negro piano de un Chopín soñado. El poeta ha de hundir la mano en el espejo oscuro del agua donde naufragan los nenúfares como abatidos planetas. Sortear el riesgo del abismo de la ramplonería para que la glicinas y los tilos amarillos de Elena no se marchiten en la cursilería y descendan sobre la frente del poeta como la mejor corona lírica, el mejor laurel de nuestro homenaje.

Cuando hacíamos en Málaga la revista de Poesía Caracola, llegaban a las altas barandas de Bernabé Fernández Ganivet, en Villa Angelita, aquellas sobre el mar, los poemas de Elena con ese aroma de sus plazas granadinas. Y traían sobre todo, su desvaído corazón de poeta. Con Rafael Guillén, José Carlos Gallardo, Ladrón de Guevara, Luis Rosales y yo mismo sobre el rumor del mar escondido en esa Caracola, la voz poética de Granada se estremecía sobre los amarillos delirios de Elena. Allí, Bernabé, Pablo García Baena, María Victoria Atencia, Rafael León, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén leíamos la dolorida palabra de Elena, entre los jazmines de la terraza y el vinillo dorado de las lentas noches frente al mar. Con las cartas de Elena, Juan Ramón, Alberti, Altolaguirre, Pérez Clotel, León Felipe, Neruda, Cernuda... la nómina universal de la poesía castellana se integraba en nuestra Caracola.

En Granada, Antonio Aróstegui, Miguel Cruz, Catena, y Gallego editaban La Nube y el Ciprés, y Molino de Papel, Juan de Loxa inauguraba su Poesía 70, y Norma a la sombra del SEU, con Paco Izquierdo y Catena aventaban las aspas de todos los molinos que molían el grano candeal de la poesía granadina en la que se deshojaba la rosa desvaída y triste de Elena.

Luego vinieron los cafés copa, la casa de América, Pepe Tamayo, Martín Recuerda, y las Revistas El Lobo que hacíamos Nicolás Marín y yo, y más tarde Arte y Tiempo en la que Antonio Moscoso conmigo intentamos una ilusión más literaria. Fué una hora creativa y creadora de Granada cuando se abrió el jardín cerrado y abierto para pocos de Villa Paulina, casi una sombra del paraíso, donde Alfonso Gámir bajo los olmos y los sauces junto a los júpiter del jardín, entre la Torre del Agua y la muralla de Siete Suelos, instalaba aquel Parnaso literario, junto a la cascada como el último romanticismo que huía en el dorado

otoño tras las cancelas. Allí nació Elena a la poesía entre el último esplendor del corazón de Alfonso Gámir, y a los acordes del piano Erard y el silencio armonioso del agua de las fuentes. Triunfaba la simpatía de Joaquina Eguaras y la belleza de Gloria Ibáñez y en Madrid se suicidaba Enrique Gómez Arboleya mientras Martín Recuerda el deslenguado nacía al teatro. Carraspeaba Alfonso Gámir su empedernido Chester, y Elena, uno tras otro, comenzó su calvario del cigarrillo, y su vocación de estatua.

Materia de Esperanza se enreda en amarillos otoñales de los tilos como el ave cantora de su esplendor sensitivo y romántico, mientras el sol del ocaso penetraba las estancias de Villa Paulina y ponía su acento aural y decadente en el tintinear de las copas y el clamor de las arañas y los espejos enardecidos de esplendores. Era la hora final de un tiempo lírico en huída, la hora de un ocaso sublime y perdido para siempre. Y en él Elena como la sombra entrevista y silenciosa. Siempre había en ella un desvalimiento como la viva flor de la melancolía, el aroma de haber sido en su ayer abocado al olvido, como la muda soledad presentida. Humanamente instalada en lo absurdo que es la poesía y místicamente insobornable en la niebla o la plenitud.

Pero, ¿és eso solo Elena? ¿Un poeta entre la gente que va a la oficina? Probablemente sí. Eso puede ser Elena, y todo lo demás el andamiaje de esa arquitectura de nubes.

Elena es un producto natural de la Poesía. Vive interiormente su desvalimiento, sus soledades ciertas o inventadas, pero divinamente fecundas. Administradora de los silencios cultiva la poesía como una religión o un oficio artesano, un apartamiento de sí misma, de ese junco que se dobla. Perseguidora como Diana de la corza ágil que es la palabra, sateadora de los planetas en la galaxia poética, Elena se entiende y se desatiende de las tentaciones del mundo el Demonio y la carne. Se sabe y se olvida, se sueña y se desueña en su moribundia privada, se vive y se desvive. Se instala en sus nostalgias y cultiva la flor de los inolvidos. Vive nostalgando el tiempo, su tiempo y su presente. Nostalgia, melancoliza el ayer y la primavera de hoy, la flor marchita y la lozanía de la primavera. Vive muriendo y muere desviviendo. Cubre de luto las cosas y el clamor de la belleza como en un vanitas moriture. Las hojas amarillas de los tilos que caen sobre la plaza como manos cortadas a la brisa, como manos que dicen su último adiós a la alta rama de esplendores. Vive y sueña en el perdido ayer de lirios funerales y batientes.

Y así, en esa "inquietud nada serena" en esa soledad de amor y desamor herido, como la Esposa del Cántico, Elena fluye sobre las aguas lentas del río del olvido, como la rama del laurel del paraíso perdido. Enmudece atenta a la música angélica.

Dice Dilthey que "los poetas líricos tienen el don de escuchar retener, y olvidar a conciencia el curso callado de los estados interiores que en otros aparecen aislados entre el estrépito de los fines exteriores y el

tumulto de las cosas diarias". Ciertamente. Elena elevó a conciencia y servidumbre ese estado interior de vivir en verbo poético la cotidiana angustia de las cosas que fluyen hacia la derrota. La sensación huidiza del tiempo, la derrota que purifica la tristeza en el retorno al ser itinerante y peregrino que somos. En el fondo, la Poesía es solo eso, testimonio vago, intrascendente del ser. Elena, notario de sí misma, dejó ese hermoso legado de su obra.

Pero, yo no sé qué decir de Elena. De su Poesía todo está dicho y dicho bien. Por eso Elena, amiga del alma, y para no ser menos y el único de tus amigos que no te ha dedicado un homenaje lírico, yo que siento el santo rubor de escribir poesía, te he dedicado este soneto en tu homenaje al que "perdonarás su ninguna falta".

Elenamente triste, enamorada
del verbo, amiga de la voz clamante.
Elenamente sola, desvelada
estremecida lira sollozante.

Temblorosa de amor, iluminada
fuente, que si dormida caminante
de la niebla, la sombra, la alborada
inaugural del lirio agonizante.

Te contemplo en tus noches de desvelo,
allá en el plenilunio de tu estío,
mudo el estanque, transparente el cielo.

Y dejo mi laurel, oculto y frío,
—alondra altiva de fingido vuelo—
sobre las yertas aguas de tu río.

FERNANDO MORALES HENARES

EMPRESA Y ARTE

*En ocasión de la entrega a la Caja General de Ahorros de Granada
de la Medalla de Honor del año 1990*

*concedida por la
Real Academia de Bellas Artes de Granada*

No desearía aparecer como turiferario de turno en un protocolo estéril o estereotipado; quisiera ofrecer un, aunque reducido, intencional grupo de apreciaciones acerca de la interpretación que un Académico atribuye a la entrega a la Caja General de Ahorros de Granada de la Medalla de Honor que la Academia de Bellas Artes de esta ciudad concede a instituciones en el año 1990, al hecho de la personalidad genérica de aquella Institución y, finalmente, a las actividades diferenciadas, mas afortunada y deseadamente concurrentes, que nos justifican y definen: la actividad empresarial y la actividad artística.

Obviamente, me referiré asimismo a la personalidad específica de la Institución que hoy deseamos distinguir, pero si reseño, como reseñaré más adelante, siquiera en brevedad, las actividades de mecenazgo y promoción artísticas y culturales desarrolladas por la Caja General de Ahorros de Granada, no voy a centrarme en ellas, porque ni su importancia, conocimiento o divulgación precisan de esta tribuna; porque la propia Caja, estoy seguro, posee móviles más elevados que la simple publicidad de sus actos y porque he entendido que podríamos discurrir por sendas de enjuiciamiento de nuestras mencionadas identidades, de nuestros objetivos, de nuestras responsabilidades hacia nuestro tiempo, de nuestras responsabilidades, en suma, hacia y con el hombre que hoy somos y el hombre que gestamos y se gesta —pienso siempre yo en clave de discreto optimismo— en paulatina, ininterrumpida e irreversible ascensión de futuro signifiante.

Hablaré de empresa en el sentido económico que este término inequívoco posee hoy. Y anótese que lo atribuyo, acaso con sorpresa de alguien, a la entidad que homenajamos. Con sorpresa, digo, porque las Cajas de Ahorro, y aquellos viejos Montes de Piedad, nacieron, y fueron largo tiempo, instituciones sui generis donde el concepto de beneficio, unido sine qua non a esta empresa actual que evoco, fue ignorado, minusvalorado o vilipendiado a veces por sectores involuntariamente desconocedores de realidades técnicas objetivas o interesados con volun-

tariedad en poner en uso modelos políticos contradictorios que, con vigencia hoy ya superada, pretendieron la eliminación de la empresa.

Quizá deba aclararse en este ámbito académico parcial y naturalmente ajeno a la problemática económica moderna, que beneficio, o acaso podríamos decir plusvalía, son, contra toda apariencia, conceptos sociológicamente neutrales; es decir, que no prejuzgan en absoluto quiénes vayan a ser sus destinatarios, cuáles sus canales de distribución, quiénes los ejecutores de la orden de reparto o quiénes los primeros decididores de la cadena social –social en cuanto sociedad o ente de personalidad jurídica concreta– que configura a aquella **empresa** que comenzamos evocando. Esta empresa que, en un mundo de recursos escasos, adquirió carta de naturaleza esencial para cualesquiera de las actividades humanas. Y antes de seguir adelante deseo resaltar tal característica de dramáticamente insoslayable escasez intrínseca; y deseo precisar que ha de entenderse aquí por recursos el conjunto de bienes y servicios materiales e inmateriales, de primera o de última necesidad, que el hombre, constituido en poblaciones sumamente densas, y creciente y peligrosamente densas, requiere de forma perentoria. Esta obviedad económica, la de la escasez intrínseca de los recursos, parece ignorarse u olvidarse por gentes bienintencionadas acaso, pero agudamente malinformadas; pues, en efecto, tantas actuaciones, tantas opiniones, tantas omisiones funcionan como si la existencia de aquéllos fuese gratuitamente preexistente a todo esfuerzo productivo empresarial, y fuese ilimitada; como si, en realidad de verdad, el lacerante problema de las necesidades heterogéneas, múltiples, crecientes e interminables fuese exclusivamente problema de justicia distributiva y nada problema de capacidad, ciencia, métodos, técnica, voluntad y esfuerzos productivos de los hombres que se organizan y constituyen en empresas que satisfacen las necesidades de la sociedad.

Podemos reconocer el concepto moderno de empresa, como célula insustituible del tejido sociocultural vigente, al menos a lo largo de un período que fluye con el siglo. Sin embargo, el hilo semántico se interrumpe al retroceder en el tiempo: sutiles matices se fueron incorporando al término empresa hasta borrar la vieja acepción que Don Sebastián de Cobarruvias, en 1611, recogía en el primer diccionario: Tesoro de la Lengua Castellana o Española. En aquellas rancias columnas, si bien "emprender" es determinarse a tratar algún negocio arduo, empresa es cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, enderezada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar o a mostrar el valor y ánimo del sujeto. Posteriormente, en 1732, el Diccionario de Autoridades, compuesto ya por la Real Academia Española, aunque mantiene la acepción antigua, añade que empresa vale también el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento. Mas si anotamos la cita del texto de Saavedra Fajardo que se acompaña: "pocas empresas descubiertas tienen feliz suceso", advertiremos sin más la honda sima que desune el concepto antiguo, del concepto actual, inequívoco y universalizado de empresa.

Fauvet y Fourtou han analizado la naturaleza y la pasión de los actos empresariales. Hacen ver que en esa empresa concreta e individualizada el acto fundacional no se manifiesta, en la escala cronológica de sus eventos, como un simple arranque desde el cero al uno; lo que equivale a decir que el verdadero comienzo de la serie creciente y concatenada de sucesos no está ni en el cero ni en el uno; ni es el cero ni es el primer término, ni el primer objeto fundado, sino **el acto que ha decidido establecerlos**. Y que en la empresa, diferenciándola esencialmente de otras creaciones y otros campos de la manifestación humana, este acto creador no nace o se hace de una vez por todas, sino que está fundándose ininterrumpidamente día a día, dando forma a una voluntad constante de mantenerla en la existencia o en el ser. La empresa es, pues, el acto de comenzar, el acto inacabable de mantener y, simultáneamente, el conjunto tangible de unos hombres organizados, unos medios materiales, unas técnicas de acción, unos productos, unos recursos, unas cifras, una reputación: un programa y su proyección en un programa. Parafraseando a Goethe, diríase que la empresa es acción y sólo acción; diríase que la empresa pertenece a la propia substancia de la energía. El hombre de empresa se opone al conjunto social de los práctico-inertes sartrianos, aquéllos que, sujetos a la parsimonia de los medios: mínima inversión, escasa o nula exigencia de beneficio, se apartan del riesgo y son más amantes del signo que del significado. En la empresa prevalece la exaltación de existir, sobre el gozo de ser; en la empresa se instituye el riesgo como vector constante de medida, hasta el extremo de, anulando la tensión diferencial entre éxito y fracaso, concentrar la significación del riesgo en el riesgo mismo; hasta hacer verdad, con Hegel, que es sólo en el riesgo donde se prueba la propia libertad.

Estas componentes explican y definen la empresa. Se entenderá con ellas la diferenciación radical que la separa del arte, cuyos valores, poderes y exaltaciones provienen de y se orientan a principios y fines neta, rica y afortunadamente diferenciados.

Si antes comenzaba adscribiendo dentro del orden de la empresa a entidades como las Cajas de Ahorro, debo ahora, bajo la justificación de los últimos comentarios, formular ciertas matizaciones y reservas.

La libertad de iniciativa, la práctica irrefrenable de la iniciativa personal, unida a aquel sentido del beneficio como ratio última de la empresa, como juez inflexible de la empresa; sea este beneficio, insisto, de una u otra naturaleza, e independientemente de su atribución o atribuciones. La empresa resuelta como una ecuación de costes/eficiencias; sean estos costes internos, tangibles e inmediatamente ponderables; sean externos, sociales y acaso difícilmente ponderables. La empresa, insisto, fundada en la iniciativa personal, ésta y las anteriores exigencias conducen, aunque pueda aceptarse y graduarse la medida, a su privatización o desburocratización; términos que acaso no sean aquí muy precisos o felices, pero que pienso reflejan, sin mayores explicaciones, el sentido que estoy

atribuyéndoles. Por ello, aquella identificación de las Cajas de Ahorro con la empresa debo supeditarla, según mi juicio, a las medidas de este orden que acometieran. Y es coincidencia casual que en estos momentos acabe de hacer pública el propio órgano suprarrepresentativo de las Cajas de Ahorro esta precisa meta. No olvidemos la inexcusable vigencia empresarial de la ecuación costes/eficiencias, ni olvidemos, nueva coincidencia temporal, la reciente declaración del banco de España que recomienda a las Cajas la mejora de su gestión, en cuanto las orientaciones previstas del mercado europeo las convierten en la parte más vulnerable del sistema financiero. Y es asimismo casual que acaben de anunciarse análogas medidas de privatización, u orientación empresarial, sobre los grandes aeropuertos españoles. No es preciso que puntualicemos cómo nada de ello implica de modo necesario la alteración radical de los fines específicos, privados o públicos, de las entidades sobre las que se prediquen las exigencias empresariales declaradas.

Esta empresa de hoy que satisface las necesidades materiales e inmateriales de la sociedad, y, debe insistirse, que se justifica por sí misma, con toda independencia de los actos reguladores de origen político que tengan que ver con aquella justicia distributiva que antes mencionábamos, con regulaciones de orientación ética o con reglamentaciones de ciudadanía; esta empresa de hoy, célula básica del imprescindible y omnipresente tejido productor de la sociedad mundial, es una organización viva sujeta a las exigencias de su propio metabolismo estructural y, por consiguiente, sometida a exigencias adaptativas que reconfiguran sin cesar modelos inmediatos de acción, objetivos tácticos, planeamientos estratégicos y técnicas operativas.

Desde los principios de racionalización mecanicista de Taylor, desde las preocupaciones organizativas de Fayol, pasando por la invención del marketing y la tecnología del management descentralizado, hasta los círculos de calidad, que enlazan ya con los modos operantes de hoy, un amplio espectro de estilos y técnicas ha configurado el know-how empresarial a lo largo del siglo. Mas todo este desfile de rostros aparentemente diversos corporeiza unicidad radical de concepto: el concepto moderno de la empresa mundial. Se engañan pues quienes creen vislumbrar una nueva criatura de identidad alterada: quienes, como veremos, confunden, con el mejor de sus deseos, empresa y arte; quienes creyendo halagar por superación a ambos sujetos de esta dicotomía radical, no hacen sino reducir la empresa y reducir el arte. Porque, en efecto, si actualmente la primacía de la venta ha sido sustituida por la primacía del cliente; si la estructura organizativa se abre progresivamente a participaciones crecientes de personas del seno empresarial; si el estudio y asunción de las diferencias generacionales, de las diferencias culturales que distinguen y singularizan los marcos geográficos de empresas nacionales o transnacionales; si la culturización humanista de los miembros de la empresa es retomada como tendencia u objetivo –al modo como también

sucede, por cierto, en las Universidades especializadas en estudios científicos puros—; si la responsabilidad ecológica es asumida en los actuales cánones de la empresa; si está en discusión en el mismo corazón americano el "Power and Responsibility" o interrogante sobre quiénes, accionariado o ejecutivos, deben orientar determinados hechos que, como las ofertas públicas de compra, han adquirido relevancia estratégica; si la expresión **mercado social**—compartida por las diversas facciones políticas británicas y germánicas— es también integrada en los decálogos internos de las empresas; si un creciente sentido de la responsabilidad social induce en las empresas actos de mecenazgo cultural y artísticos. Si estos programas u objetivos se encuentran sobre las mesas de los estrategas y managers empresariales, no significan, —como enseñara Schumpeter—, con todo lo de **destrucción creativa** que implican, sino un paso más, y absolutamente propio, del constante actualizamiento estructural y organizativo de ese fenómeno vital que reafirmamos es la empresa. Y todo ello sin alteración de su mismidad ni de esas señas identificativas de un ente genérico inequívocamente personalizado como es, repitamos, la empresa productiva mundial que nos ocupa.

Hemos hablado hasta ahora de la empresa como entidad económica de nuestro tiempo; creo haber dejado constancia de una serie de factores definitorios ¿Por qué un Académico de Bellas Artes, desde la sede de su Academia, ha insistido en ello, sobrepasando la finalidad propia de un acto que se centra en proclamar no esencias o perfiles empresariales genéricos, sino la admiración agradecida que siente aquélla por la labor de mecenazgo artístico y cultural de una concreta de estas empresas?

He reiterado más de una vez, desde la perspectiva específica de mi condición de Académico, que el arte actual, acaso desde aquellos dadaístas que en Zurich, en plena primera guerra europea, y después desde Berlín ellos y otros grupos, ha incorporado de manera definitiva la responsabilidad de interpretarse e interpretar, inmerso activamente en la sociedad global de su tiempo. En forma alguna propugno fórmulas ideologizantes que, como el llamado realismo socialista ruso, al imponer desde la Academia de las Artes de Moscú, al dictado de Stalin, los criterios selectivos del arte que "debía ofrecerse a la nueva sociedad", humillaron al arte y a los artistas; pero reafirmo la responsabilidad de vivir, en cada momento, la sociedad y el tiempo plenos. Deberá pues el artista, conociendo todos los parámetros de esa sociedad y ese tiempo, asumir la indeclinable obligación/gozo de reinventar, refrescar, aflorar y proclamar los mitos nuevos que, cual soterrada raíz crítica e interpretativa, mañana fructificada en renovadas formas de vida, vaya generando, por los secretos caminos del arte, la realidad global de los hombres.

El día 4 de Abril de este año 1991, el Presidente del Banco de Bilbao, Sánchez Asiain, al ingresar como Académico Honorario de San Fernando, leyó un discurso cuyo título fue La Empresa como Realidad Estética. Del texto informativo ("El País"; 5/4/91) deduciase que pudiendo

existir en el seno de la empresa la armonía, la belleza y la imaginación, era eficaz la proclama de dicho título. Bajo mi punto de vista, si estos factores pueden existir en el arte, ninguno de ellos es el arte. Ni su eventual presencia, consecuentemente, modifica la naturaleza de la empresa, ni la aproxima al arte. Pienso que las palabras finales de este discurso descubren por sí mismas, sin necesidad de otro argumento, la improcedencia de sus conclusiones: La Academia de Bellas Artes, decía, tiene el **compromiso irrenunciable** de dotar a la sociedad que emerge, una sociedad que padece la sequedad de las épocas de transición, con ausencia de formas artísticas y gustos definidos; a esta sociedad, dice Asiaín, la Academia debe proveerla de categorías nobles con que enjuiciar los méritos y la autenticidad (del arte).

Lo bello se continúa en lo sublime y en lo siniestro. Pero ni lo sublime, ni lo siniestro, ni Freud, ni los mitos, ni lo surreal, ni lo absurdo, ni lo ambiguo y polisémico, ni lo rebelde, ni la locura, ni la inmortalidad, ni la muerte, ni la resurrección, ni la embriaguez, máscaras y velos del rostro significativo del arte, pueden ni deben hallarse en la empresa. Tampoco se halla la desencadenada libertad absoluta. Y **el arte es esencialmente inordenable, irreglamentable, irregulable e implanificable**. Entre ese domado "arte empresarial" y el arte habría acaso aquella diferencia que Don Antonio Machado encontraba entre el poeta y el señorito que hace versos.

Ezra Pound decía a Laughlin, el creador de la editorial New Directions que a lo largo de medio siglo, como recuerda Paz, ha publicado el corpus de la poesía moderna europea y latinoamericana: "Por amor de Dios, medite en aquello que le dije una vez: nada de lo que se escribe por dinero vale un comino; lo único que vale es aquello que se ha escrito contra el mercado". Las obras del hombre, las empresas del hombre, conquistas son y méritos de sus esfuerzos, afirma Heidegger: "**Y con todo**", palabras de Hölderlin, todo ello no atañe a la esencia de ese morar en la Tierra; todo ello no llega al fundamento de nuestra realidad de verdad.

Hölderlin insiste en el carácter divino del arte:

*Derecho es nuestro, de los poetas, de vosotros
los poetas, bajo las tormentas de Dios afincarnos,
desnuda la cabeza;
para así con nuestras manos, con nuestras
propias manos robar al Padre sus rayos;
robárnoslo a EL mismo;
y envuelto en cantos
entregarlo al Pueblo, cual celeste regalo.*

Es este Hölderlin quien, ya al borde la locura, escribe: "El poderoso entre los elementos, el Fuego del Cielo, me han sorprendido siempre;

y, como se dice de los héroes, puedo yo decir muy bien que soy un herido de Apolo".

El exceso de claridad, continúa Heidegger, arroja al poeta en las tinieblas: "Ha de saber partir a tiempo quien haya sido boca del Espíritu". El poeta, el artista, trata con los Dioses ¿Cómo hablan los Dioses? ..."por signos: que desde antiguo tal es la palabra de los Dioses". El decir del poeta (del artista) es un sorprender estos signos para significarlos, porque el poeta columbra ya en "el primer signo" lo Postrimero, y audazmente pone en palabras lo visto, para predecir lo que aún no se ha cumplido.

*... al encuentro de las tormentas
vuela audaz, cual águila, el Espíritu,
prediciendo el destino a sus dioses venideros.*

La fundación del Ser está vinculada a los signos de los Dioses. Y a la vez es tan sólo la explanación de la "voz del pueblo". Mas con frecuencia enmudece esta voz, y extenuada calla; y, sobre todo, no puede de por sí hablar, que para esto necesita de intérpretes. Existen, en verdad, épocas de transición y dudas; pueden existir épocas de espera de los dioses venideros. Existen épocas en que, cual oleadas de un soterrado magma, los familiares significantes del arte parecen ocultos y sepultados; parecen hundirse y renacer en encrespadas montañas de espumas irreconocibles. Epocas en que los signos cambian y las voces de los antiguos dioses se apagan.

Es el tiempo de los Dioses idos y del Dios por venir. Tal tiempo, concluye Heidegger, es tiempo de indigencia. Mas "cual águila, el Espíritu predice el destino a sus dioses venideros". El poeta, el artista acaso vele en silencio, aparentemente enmudecido para siempre.

Pero el arte no ha muerto, y **es libre, y sigue siendo inordenable**. Y en tanto el poeta se mantiene así, consigo mismo, en suprema soledad, bien atendido a su destino, es cuando crea, como representante del Pueblo, la verdad, y la crea en verdad para su Pueblo.

*FERNANDO MORALES HENARES
Granada, 11 de Junio de 1991*

**RESUMEN DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES
LLEVADAS A CABO POR LA
CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA
A LO LARGO DEL AÑO 1990**

Aula de Música ha celebrado 8 actos que reunieron a 2.400 personas.

Difusión Musical supuso 5 actos disfrutados por 2.500 personas.

Música Contemporánea, con 7 actos y 1.100 personas, incluyó el fallo del Concurso de Composición Musical "Luis de Narváez".

Andalucía Canta se concretó en el II Certamen Coral de Grupos de Cámara y Agrupaciones Musicales.

Cantatibus Organis en Andalucía contuvo, en la Catedral de Granada, el II Ciclo de los Intérpretes de Organo, y en Santa Fe el II Ciclo de Jóvenes Organistas.

Promoción Musical llevó a la propia Granada y a 11 localidades de la provincia las actuaciones de los Coros de Torreperogil, Santa Fe y Baza.

Sala de Exposiciones de la Acera del Casino: exposiciones de Vázquez Díaz, Torres García, José Seguiri, Manuel Ruiz Pipó, Arte Postal e Instituto geográfico.

Sala de Exposiciones del Triunfo: exposiciones de Ricardo Bellido, José Antonio Asensio, Francisco Santana, Jesús Conde, M^a Teresa Vivaldi, Manuel Martos y Grabadores en Granada.

Centro Cultural de Motril. En él se celebraron 11 exposiciones, 28 actos de difusión musical, 6 de teatro, 1 premio literario, 20 conferencias, 21 ciclos culturales, 13 tertulias, 6 temas de actualidad, las II Jornadas sobre Sociedad y Droga, 4 cursos médicos, 1 tertulia sobre cooperativismo agrícola y 8 actos varios.

Salas de Arte de Almuñécar, Jaén y Ubeda. En ellas se celebraron 28 exposiciones.

Salas y locales externos. En ellos, correspondientes a 16 localidades de la provincia, se celebraron jornadas teatrales y exposiciones itinerantes de pintores granadinos.

Certamen Nacional de Pintura, cuyos premios recayeron en Damián Linares y María Valverde.

Publicaciones. En diversas colecciones, se publicaron 20 obras, con 39.000 ejemplares.

Premios de Investigación, Taller escuela de Organería y colaboraciones con entidades y organismos diversos.

*Palabras pronunciadas en el acto de entrega de la
Medalla de Honor
de la Academia al
Festival de Granada*

Excmos. e Ilmos. Señores.
Señoras y Señores:

Para la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias" supone una gran satisfacción entregar al Festival Internacional de Música y Danza de Granada esta distinción académica. Para mí supone un gran honor presidir esta solemne sesión pública en calidad de Consiliario primero de esta Corporación, como consecuencia de la imposibilidad física que aqueja a nuestro Sr. Presidente.

Si en un primer momento estimé no ser yo la persona más indicada para pronunciar estas palabras, por haber sido durante un trienio Comisario del Festival, después cambié de opinión, obligado por la circunstancia de ser Presidente de la Sección de Música de la Academia, de la cual partió la propuesta para conceder al Festival esta **Medalla de Honor**.

Concurre este acto con el fausto acontecimiento de la inauguración del **Archivo "Manuel de Falla"** y con la presentación y primera actuación de la **Orquesta Ciudad de Granada**, acontecimientos ambos que constituyen el logro de viejas aspiraciones de la Ciudad. Y concurre también este acto con la ya inminente celebración del cuadragésimo aniversario de nuestro Festival. Estos cuarenta años de ininterrumpida existencia suponen ciertamente un capítulo importante, incluso decisivo, de nuestra historia musical. Quizá tengamos hoy una mejor perspectiva que en años anteriores para darnos cuenta de que el Festival no es sólo el devenir concatenado de sus jornadas anuales, sino que es algo más: ese algo más que ha ido produciendo frutos sazonados durante estos cuarenta últimos años.

En cierto sentido, el Festival nace en Granada al amparo del recuerdo, la memoria palpitante, de Don Manuel de Falla, cuya música ha tenido un protagonismo muy legítimo en la programación de sus

conciertos. Pero, como consecuencia del Festival, o al menos dentro de su radio de acción, se han ido produciendo en Granada la creación de la **Cátedra Manuel de Falla**, de la Universidad, en 1955; la adquisición del **Manuel de Falla** por el Ayuntamiento, en 1969; la fundación del **Centro Cultural "Manuel de Falla"**, en la década de los setenta, y hoy la instalación definitiva del **Archivo "Manuel de Falla"** y la presentación de la **Orquesta Ciudad de Granada**. Todo ello pudiera haber acaecido en Granada al margen del Festival; pero, de hecho, ha sucedido dentro de su existencia, y hasta se podría aventurar una cierta relación de causa-efecto entre el Festival y todo ello.

Este Festival no se entiende sin Granada, y, a la par, es posible que Granada ya no se entienda sin su Festival. A lo largo de estos cuarenta años ha habido momentos en que se ha puesto en duda su pervivencia. Hoy parece estar asegurada su proyección hacia el futuro: mucho tendrían que cambiar las circunstancias para que Granada se quedara sin él.

Desde su mismo alumbramiento, el Festival ha estado relacionado con esta Academia. No, ciertamente, por haber intervenido en su organización; pero sí en el sentido de que la mayor parte de sus protagonistas han sido miembros de esta Corporación. Así, Antonio Gallego Burín y, desde la sombra, Valentín Ruiz-Aznar se cuenta entre sus progenitores. Después, Luis Seco de Lucena, el que les habla y Antonio Gallego Morell fuimos sucesivos Comisarios del mismo. Otros miembros de esta Academia, como Antonio Moscoso Martos y Manuel Orozco Díaz, han colaborado activamente durante años en la organización de las sesiones del Festival. Nuestro Secretario General, José García Román, actual miembro del Patronato del Festival, ha contribuido en diversas ocasiones como compositor y director de la **Coral Ciudad de Granada**. Aparte de éstos, los ya fallecidos Antonio Marín Ocete y Emilio Orozco Díaz, desde la Presidencia del Patronato de la Alhambra, Francisco Prieto-Moreno, como Arquitecto-Conservador de la Alhambra, Manuel Maldonado Rodríguez, Francisco García Carrillo y tantos más, cuya enumeración resultaría, quizá demasiado prolija.

Quiero, sin embargo, no omitir la mención de un granadino que, aunque no perteneciente a esta Academia, lleva sobre sí la honra de ser **piedra fundamental** del Festival, sin cuya aportación personal se podría poner en duda la pervivencia del mismo en sus primeras sesiones. Me estoy refiriendo, como sin duda ustedes ya lo han advertido, a Manuel Sola Rodríguez Bolívar, Alcalde de la ciudad por aquellos años.

Tampoco quiero omitir una referencia a Don Andrés Segovia Ibáñez, miembro numerario de esta Real Academia, cuyas actuaciones, desinteresadas y benéficas en las primeras jornadas del Festival, contribuyeron a dar un particular atractivo nacional e internacional al Festival

granadino. ¡Cómo se nos ha quedado grabada en el recuerdo la imagen del **maestro**, verdadero **mag**o de la **guitarra**, en el recinto del Patio de los Leones!...

Nada tiene de extraño, pues, que esta Real Academia haya adjudicado su modesta pero entrañable y cordial distinción al Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en atención a su prolongada existencia y a su labor benéfica en pro de esta Ciudad.

* * * *
* *

Permítanme ustedes que, antes de concluir, aproveche esta ocasión para manifestar mis sentimientos personales. Un profundo reconocimiento de gratitud me obliga a no callar. Me siento deudor del Festival. Mi primer contacto con él tuvo lugar en 1955. Asistí entonces por primera vez a un concierto en que la Orquesta Nacional, con el Orfeón Donostiarra y un espléndido cuarteto de solistas, interpretó la **Novena Sinfonía** de Beethoven, bajo la dirección de Ataulfo Argenta. Sucedió esto un sábado por la noche en el Palacio de Carlos V de la Alhambra. A la mañana siguiente, en la Capilla Real, un selecto grupo de profesores de **La Nacional** y el mismo Orfeón y solistas de la noche anterior interpretaron, bajo la batuta más emocionada de Ataulfo Argenta, la **Missa en La bemol** de Franz Schubert. Desde entonces no he dejado pasar un solo año sin asistir siempre que me ha sido posible. Sin duda, el Festival ha ejercido sobre mí un cierto magisterio; pero quizá lo que más haya contribuido a mi formación (al menos, a una faceta de ella) fuera la costumbre mantenida durante años de asistir a los ensayos matinales de las orquestas en el Palacio de Carlos V. Allí, partitura en mano, seguía con avidez de joven las anotaciones y advertencias de cada director a los músicos, hasta conseguir que las obras salieran a su **gusto**. Si, llegada la década de los ochenta, el Festival me encargó la composición de una obra sinfónico-coral (estrenada en 1982 por la Orquesta y el Coro Nacional, bajo la dirección de Cristóbal Halffter), si yo pude aportar al Festival esta obra con un mínimo de garantías, ello fue posible gracias al **magisterio** recibido de él, año tras año, desde aquel afortunado encuentro de 1955.

Figúrense ustedes la emoción que experimento al entregar ahora esta **Medalla de Honor** de la Real Academia de bellas Artes al Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Granada, 8 de marzo de 1991
Festividad de San Juan de Dios
JUAN-ALFONSO GARCIA

*Palabras pronunciadas en el acto de entrega de la
Medalla de Honor
a
Don JUAN DE LOXA*

Señor Presidente de la Diputación, Sr. Presidente de la Real Academia.
Sres. Académicos, Señoras y Señores.

La Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, ha declinado en mí, y no a petición mía en modo alguno, la misión grata de ofrecer la Medalla de Honor que la Academia concedió a título personal, al incansable poeta y promotor de Poesía que es don Juan de Loxa, por su labor realizada en el ejercicio del año 1990, y su larga historia ejemplar.

Llamaría yo a Juan de Loxa, como llamara Federico a Juan Guerrero, Cónsul General de la Poesía, o Angel Guardían de la lira granadina. Y me viene a la memoria aquel delicioso cuento de Andersen llamado el Duende y el Abacero, que más o menos dice así.

Erase un estudiante que vivía en un desván y de nada era propietario, y érase un abacero que vivía en una habitación decorosa porque era propietario de toda la casa. Y era un duendecillo que se acostumbró al abacero, porque cada nochebuena recibía un plato de potaje y manteca, que a tanto llegaba la generosidad del abacero.

Una noche el estudiante entró en la tienda para comprar unas velas de cebo y un poco de queso. Envueltas las provisiones en papel que la mujer del abacero había arrancado de un viejo libro, el estudiante se detuvo leyendo lo que en la hoja del libro estaba escrito. Era la hoja de un libro de poesía. "Ahí quedan muchas más como esa" le dijo el abacero. Si me das cuatro cuartos tendrás lo que le falta del libro. ¡Gracias! dijo el estudiante, cámbiemelo por el queso que yo bien puedo comer solo pan y manteca, sería una lástima romper el libro. Es usted un hombre práctico, pero de poesía está usted tan ayuno como ese odre.

La frase era demasiado dura, especialmente para el odre. No le gustó al duendecillo aquel trato que diera el estudiante al abacero que era propietario de una casa y le ofrecía el plato de potaje cada Nochebuena.

Tampoco el duende estaba demasiado seguro de lo que era la Poesía, así que aquella noche mientras dormía la señora abacera, le arrancó la lengua, que la tenía bien larga, y cuando todos, menos el estudiante, dormían, se la fué colocando a los mudos recipientes de la tienda. Le puso la lengua al odre y le preguntó ¿Es verdad que no sabes lo que es poesía? ¿No he de saberlo?, respondió éste. Poesía es algo que escriben en los libros para que con sus hojas envolver los arenques y el queso. Puso después el duende la lengua al barril de la manteca, al cajón del dinero y al molinillo de la cebada, y todos fueron de opinión semejante. Así que respetando el acuerdo de la matoría, decidió subir al desván del estudiante, para ver que hacía éste con el libro. Por el ojo de la cerradura contempló como el estudiante estaba leyendo el libro roto que había obtenido a cambio del queso. ¡Cuánta luz desprendía aquel libro!. De él salía una intensa claridad y un vivo resplandor como de un árbol luminoso que convertía el cuartucho en un jardín del que una hermosa música se oía. Nunca el duendecillo había contemplado nada más dulce y armonioso. Me gustaría vivir con el estudiante, pensó. Pero el estudiante no tiene potaje, ni manteca, ni siquiera una alacena como la que el abacero le obsequiaba para dormir.

Así que restituyó la lengua a la abacera y se acurrucó calentito en su alacena. Pero ya no pudo dormir, aquella música, aquella luz radiante que desprendía el libro había alterado su corazón pequeño pero ardiente de sed de belleza y bondad.

Pero a media noche un estrépito le sacó de sus fantasías. Un fuego amenazaba la casa del abacero y cada cual corría a salvar sus mejores prendas. Salvaba el abacero su dinero, su oro y las alhajas empeñadas por sus clientes, y la mujer sus collares y prendas lujosas. Quiso el duende hacer lo mismo aunque nada tenía y subió al cuarto del estudiante que, como era pobre, contemplaba el incendio desde su cuartucho junto a su libro de poesía. Tomó el duende el libro de la mesa y apretándolo contra su pecho estaba seguro de haber salvado el más grande tesoro de la casa. Y así, desde la vieja chimenea sobre el tejado apretaba el libro sobre su corazón seguro ya de que lado estaba y a quién pertenecía.

Juan de Loxa, es como nuestro duende familiar de esta gran casa que es Granada, con sus abaceros, sus odres ignorantes, sus potajes que llenan barrigas, y sus mercaderes que envuelven la manteca en azules hojas de poesía. El, desde su árbol dorado habita el inefable paraíso del verbo y la armonía. Poeta y ángel guardián de ese paraíso cerrado para tantos, habita el desván del olvido de ese abacero que rige el mundo, iluminado en su fanal interior de belleza y luz poética. Creador de fantasía y sueños el poeta enciende cada noche el plenilunio de la ilusión en

el que habita el duende irrefrenable triunfador sobre la muerte y el tiempo.

Juan de Loxa iluminó la frente y, acaso el corazón de una generación granadina. Y, sobre todo, envió telegramas azules de esperanza que iban de sur al norte, porque cumple el destino del poeta fundamental granadino. Federico García Lorca. ¡Madre, cuando yo muera, que se enteren los señores. Pon telegramas azules, que vayan del sur al norte!

Y Juan de Loxa asumió ese testamento. Y desde Fuente Vaqueros, el norte, el sur, el este y el oeste y en ellos, se cruzan en esa estrella de los vientos las alondras del alto viento poético que hacen girar el corazón de la veleta lorquiana que eternamente gira y canta, y llora.

Y ha logrado que el mundo y las cartas náuticas de todas las naves señalen en el cuaderno de bitácora, el centro de peregrinación universal junto a esa cuna, nave o sudario del sueño primero de Federico. Juan de Loxa cada noche mece el desvelo del poeta imaginario que duerme o sueña, o reposa, el sueño infinito de la eternidad. Y ha logrado que Grecia, Rusia y todos los viejos países y cielos del mundo estén más cerca de Fuente Vaqueros, más cerca que está Granada de esa Fuente de poesía.

Y así, este duende nuestro de cada día que es Juan de Loxa este estudiante desvelado, enciende desde su desván prodigioso el árbol inefable de la Poesía. Gracias Juan, poeta, duende, estudiante y telegrafista de los azules pájaros de papel que van del Sur al Norte. Gracias.

La Real Academia de Bellas Artes que estatuariamente excluye a los cultivadores de la Literatura, no puede ser ajena a los hombres o mujeres que enaltecen con su obra el nombre de Granada. La Medalla de Honor de nuestra Academia no es de oro, ni siquiera de plata, esos metales los conservan y administran siempre los abaceros, sino del viejo y eterno metal aural de los altísimos laureles de Grecia, del Olympo eterno.

Gracias Juan de Loxa por tu obra fundamental y tu poesía en un mundo desalmado y a la deriva.

Muchas gracias

MANUEL OROZCO DIAZ



DOS TESIS APARENTEMENTE INNOVADORAS EN LA HISTORIA DE LA ALHAMBRA

En 1988 publicaba don Emilio García Gómez un libro cuyo título nos hacía ya vislumbrar su excepcional novedad: **Foco de antigua luz sobre la Alhambra (desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362)**. Se trata en realidad del único texto árabe que nos habla de la Alhambra cuando ésta aún se estaba construyendo por Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391), en buena parte de lo que hoy conocemos, o por él se renovaban algunas de las construcciones de su padre Yusuf I (1333-1354) e incluso de su abuelo Abu l-Walid Ismail I (1314-1325).

El libro de don Emilio, que constituye en verdad una auténtica delicia para cuantos nos ocupamos de temas alhambrenos y por el que se le ha otorgado el Premio Nacional de Historia 1989, que concede el Ministerio de Cultura, está representando un eficaz revulsivo para los estudios sobre la Alhambra, aunque algunos de los problemas que plantea el texto de Ibn al-Jatib acaso nunca lleguen a resolverse por completo, dada la dificultad, cuando no la total imposibilidad, de realizar las excavaciones necesarias en determinadas parcelas del Monumento.

Sin embargo, el aludido texto, editado, traducido y ampliamente comentado por García Gómez, no trata directamente de la "nueva Alhambra" de Muhammad V, sino que su primordial objetivo era describir la fiesta de **mawlid**, es decir, la conmemoración del nacimiento de Mahoma, celebrada con singular esplendor por el mencionado sultán en la fecha correspondiente a nuestro 30 de diciembre de 1362; con todo, en la mente del soberano primaría la intención de mostrar, con tal motivo, a los personajes más notables de su reino, las obras por él ya realizadas en la Alhambra, escenario incomparable de tal celebración.

Las dificultades que a veces plantea la interpretación del texto de Ibn al-Jatib en su confrontación con las partes correspondientes de la Alhambra actual, hacen que García Gómez recabe "la opinión crítica de arqueólogos y arquitectos" y reconozca que sus opiniones "no sólo necesitan modificaciones de técnicos, sino que conscientemente las provocan".

Esa invitación a una crítica serena y constructiva, ha tenido ya respuesta en cuanto a dos de la tesis por él especialmente defendidas en su libro, aunque formuladas ya con anterioridad en un amplio artículo aparecido el 19 de abril de 1986 en "Sábado Cultural" del diario **ABC**: según la primera, él ubica en la Sala de Dos Hermanas, por lo menos durante el siglo XIV, el área que en la Alhambra recibe el nombre de **Mexuar** desde el siglo XVI hasta nuestros días; conforme a la segunda, sitúa originalmente la conocida y bellísima Fachada del Palacio de Comares en el lugar que hoy ocupa la cripta de la capilla del Palacio de Carlos V —en el eje mismo del Patio de Arrayanes y del gran Salón del Trono—, donde, en 1538, sería desmontada por orden del propio Emperador y trasladada a su actual emplazamiento en el Patio del Cuarto Dorado.

1.—Ubicación del Mexuar

La respuesta a la primera de ambas tesis, que, de ser ciertas, respresentarían sin duda una visión altamente innovadora frente al considerable peso de la tradición en la historia de la Alhambra, la han formulado don Angel López López y don Antonio Orihuela Uzal en su trabajo "Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra" (1).

En su intento "de ajustar al máximo el significado de los términos arquitectónicos que emplea Ibn al-Jatib y de concordar la realidad arqueológica de los edificios con la descripción literaria que él nos ofrece", los autores del trabajo apreciaron, como primer paso, la necesidad de revisar el texto árabe utilizado como base por García Gómez e incorporar algunas de las lecturas de otros manuscritos por él incluidos en la tabla de variantes, ofreciendo luego una nueva versión parcial de dicho texto con arreglo al sentido de las lecturas seleccionadas.

Partiendo de esas premisas, realizan un minucioso estudio arquitectónico del texto de Ibn al-Jatib, aunque sólo —al igual que su nueva versión— en cuanto se refiere a las obras llevadas a cabo por Muhammad V y no al complejo ceremonial del **mawlid**; estudio "apoyado siempre en los testimonios arqueológicos subsistentes y en la amplia bibliografía que hay sobre el monumento".

Por último, recuerdan dos descripciones históricas del Mexuar, que muestran excepcional similitud y representan la proyección del texto de Ibn al-Jatib: una referente a la Alhambra en la misma zona que hoy se conoce por tal nombre y debida a Francisco Bermúdez de Pedraza

(1) Aparecido en **Cuadernos de la Alhambra**, 26 (1990), 121-144, e ilustrado con diversas fotografías de documentos y restos arqueológicos subsistentes, aparte varios planos de las nuevas construcciones descritas, tomando como base el de **Planta principal de la Casa Real de la Alhambra**, trazado por Torres Balbás en 1925.

en su **Historia eclesiástica de Granada**, aquí publicada en 1639; la otra, relativa al Mexuar del palacio real de Fez, tal como lo describe en 1803 Domingo Badía, el famoso Alí Bey, en sus **Viajes por Marruecos**.

Sabido es que en el Occidente musulmán el Mexuar es el sector destinado a las recepciones públicas y a las tareas administrativas, razón por la que siempre está situado inmediato a la entrada de los palacios; así, el texto de Ibn al-Jatib, prueba, con toda claridad, que el "nuevo Mexuar" de Muhammad V se construyó en el mismo lugar donde estaba el viejo y después de demolerlo parcialmente, sin que haya justificación alguna para suponer un cambio en su emplazamiento y llevarlo a la Sala de Dos Hermanas como propugna García Gómez, si bien forzando el texto y sin poder concordar la realidad arqueológica de las correspondientes edificaciones con la descripción de Ibn al-Jatib.

En cambio, para probar la conclusión tradicionalmente defendida por la gran mayoría de los investigadores que de la Alhambra se han ocupado en el último siglo y que es, en líneas generales, la reivindicada también con acierto por los autores del trabajo que vengo comentando, basta simplemente con transcribir algunos pasajes de su nueva versión, a los que tan sólo agregaré breves aclaraciones en nota o entre [...], aclaraciones que ellos puntualizan en su comentario con la necesaria amplitud (2).

"Así, pues, [Muhammad V] tomó el antiguo Mexuar, obra de sus mayores [sin duda Abul l-Walid Ismail I y su hijo Yusuf I], lo hizo demoler y le añadió, para agrandarlo, todo lo que lo circundaba" [hasta la muralla en el lado norte del actual Patio de Machuca].

"En su flanco oriental sitúa la Sala de Sesiones... [la actual Sala del Mexuar sin la parte final añadida en época cristiana]. Su emplazamiento lo elevó más de una braza sobre el suelo del atrio [Patio de Machuca] al que asoman, desde esta sala, decorados arcos que se alzan sobre torneadas columnas de mármol... Cuatro columnas sostienen la techumbre de la altísima cúpula... El torno las ha moldeado por arriba y dejado en ellas anillos y entalladuras que extasían la mirada y distraen el pensamiento. Sobre estas cuatro columnas se levanta la cúpula más elevada que todos los demás techos" (3).

(2) La indudable dificultad de interpretar un texto literario como el de Ibn al-Jatib, y las transformaciones que en época cristiana han sufrido las construcciones que en él se describen, originan todavía algunas dudas sobre ciertos detalles, pero esto no debilita en modo alguno la total coherencia de esta "Nueva interpretación" según he manifestado ya más de una vez.

(3) En época cristiana se desmochó la linterna de esta elevada cúpula y se regresaron exteriormente los muros de la sala a fin de construir una segunda planta para vivienda de los gobernadores de la Alhambra.

"Delante de esta cúpula, una braza y un tercio más abajo, se extiende el espacioso recinto que se conoce con el nombre de **Mexuar Principal** [llamado primeramente en el siglo XVI **Patio del Mexuar** y luego **Patio de Machuca**] (4). Este atrio está rodeado por una larga galería cubierta... y se alza sobre torneadas columnas de mármol".

"En la galería cubierta, a la izquierda del que entra, está el pabellón que se asoma sobre la ciudad [ahora conocido como **Torre de los Puñales** o **de Machuca**], desde el que se alcanza más allá de los puestos de guardia y de los límites de las murallas".

"En medio del patio de este alcázar, de dilatados contornos, aparece el **zafariche** de peregrina forma, de grandes costados semicirculares" [alberca del Patio de Machuca, pero hoy desprovista de ciertos elementos señalados en el texto de Ibn al-Jatib].

"Comunica la entrada [al referido patio] con el **Mexuar Secundario**, inferior al primero en hechura y capacidad [el llamado por Torres Balbás **Primer Patio** y por Bermúdez Pareja **Patio apeadero**]. Contiene **azaquefas** [pequeños zaguanes], lavabos, aposentos para los secretarios y la cúpula de la Cancillería Real, para la apertura de los escritos, la comparecencia de los agraviados y la presentación real para recibir el homenaje de la gente común. Su puerta comunica con la calle que está contigua a la **Mezquita Vieja**" (5).

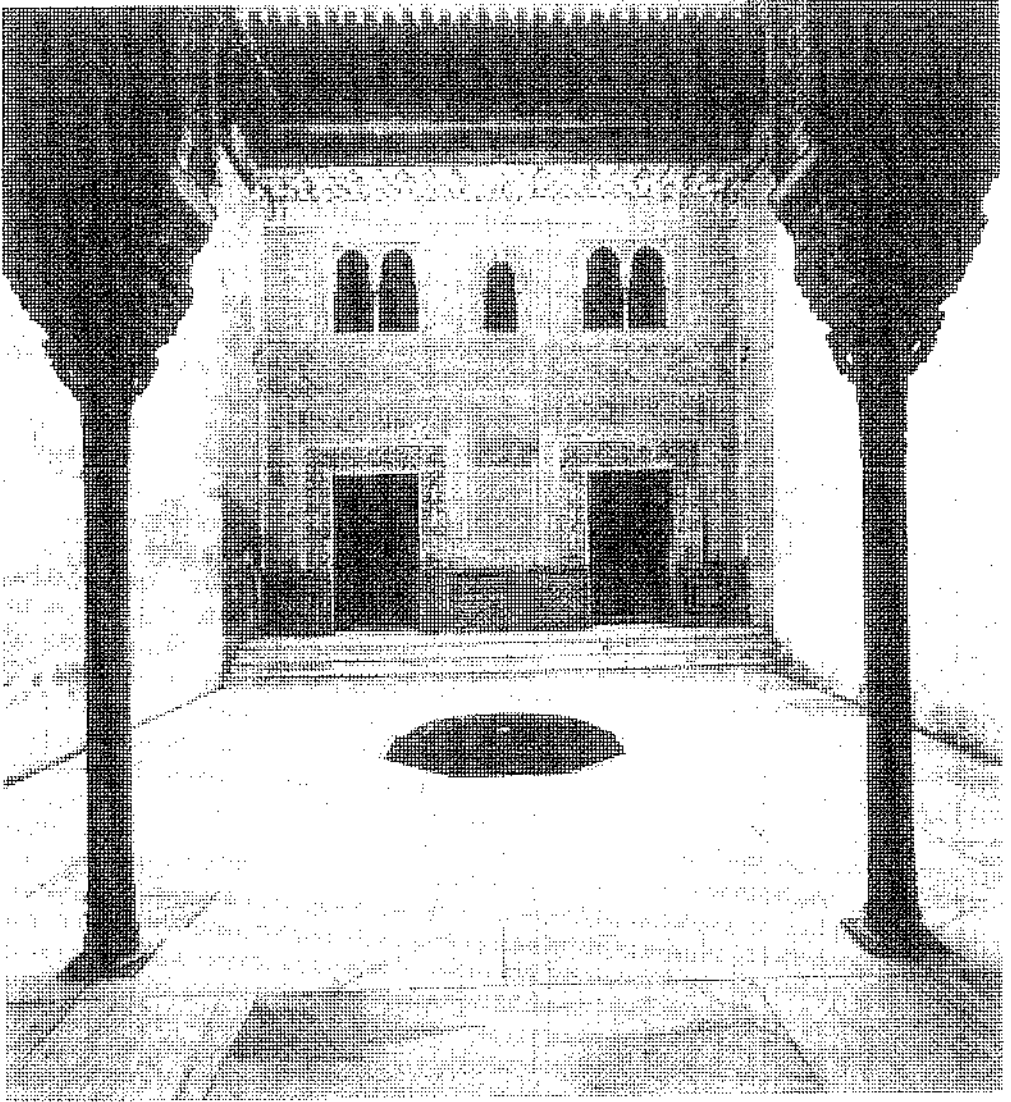
Según advierte Ibn al-Jatib, cuando se celebra la fiesta del **mawlid**, en diciembre de 1362, todavía no se habían ultimado las obras del **Mexuar Principal** y, menos aún, las del **Secundario**, lo cual parece estar de acuerdo con lo afirmado por Ibn Zamrak en una casida fechada en 1365, al señalar que ya se habían terminado por completo las obras del "nuevo **Mexuar**" (6).

Si comparamos simplemente esta nueva versión del texto de Ibn al-Jatib y su total adecuación a la zona actual del **Mexuar**, con el desplazamiento de éste a la Sala de **Dos Hermanas** según la tesis de García Gómez, comprobaremos la permanente dificultad con que él tropieza para explicar la verdadera significación de algunos elementos arquitectónicos en dicho texto y concordar la realidad arqueológica de los edificios

(4) La comunicación de este patio con la sala se realizaba por una puerta situada en su muro de poniente, citada en el texto de Ibn al-Jatib como "entrada a la cúpula para el común de la gente"; era sin duda la puerta principal de la sala, acusada, sobre todo interiormente, por las bandas de yeserías de su parte superior, tras la apertura de la ventana que la sustituyó, renacentista como las demás de la sala.

(5) Se trata de la llamada calle real baja de la Alhambra. Situada dicha mezquita al final de la parte derecha de este primer patio —según la orientación del que entra— y demolida por Muhammad V, éste construye luego el actual oratorio al norte de la Sala del **Mexuar**, al que se entraba por la Torre de los Puñales —hoy de Machuca— y no por la puerta moderna que ahora le da acceso desde la citada sala.

(6) Cfr. Emilio García Gómez, **Inb Zamrak, el poeta de la Alhambra**, reed. de Granada (1975), 108-109.



LAM. I. LA FACHADA DE COMARES (FOTO J. ALGARRA)

en cuestión con la descripción literaria que de los mismos nos ofrece el gran historiador de la Granada nazarí.

2.—El enigma de la Fachada de Comares

A la segunda de las tesis defendidas por García Gómez, que es la concerniente al supuesto traslado de la mencionada fachada desde el pretendido lugar de su ubicación original hasta su actual emplazamiento en el Patio del Cuarto Dorado, creo haber dado yo cumplida respuesta en la conferencia pronunciada el 25 de abril de 1991, bajo el siguiente título: "La Fachada de Comares y la llamada **Puerta de la Casa Real** en la Alhambra" (7).

Cuando García Gómez formula por vez primera esta tesis en su aludida colaboración de **ABC**, expone toda una serie de consideraciones, que, a primera vista, parecen hacerla sumamente atractiva e incluso espectacular, a la vez que, en su opinión, explican el epíteto que le antepone en el título de dicha colaboración: **La "rarísima" fachada de Comares en la Alhambra**.

Para él "rarísima", entre otros motivos, porque en el reducido ámbito que hoy ofrece el Patio del Cuarto Dorado, y dada la relativa altitud de sus muros, la fachada aparece allí privada de la necesaria perspectiva; porque su actual posición haría que cuantos hubiesen de entrar en la zona palatina, tuviesen que atravesar los departamentos burocráticos del Mexuar, aun cuando "sabemos —agrega don Emilio— que allí en el siglo XIV no estaba el Mexuar" (8); porque una de las dos puertas de la fachada da acceso directo "a un cuartucho, y la otra, a un pasadizo angostísimo y en recodo, por el que los visitantes tendrían que entrar"; porque la actual orientación de la fachada, al norte, contrasta con el sentido del 2º y 3º de los cuatro versos grabados en su espléndido alero, ya que la puerta, en cuya boca se ponen, afirma "tener orden de abrir a la Victoria apenas llame", y "estar siempre ansiosa de ver el rostro del Rey, como alba naciente" (9); y, finalmente, porque en algunos planos de la Alhambra y, sobre todo, en el del arquitecto Pedro Machuca, conservado en la Biblioteca del Palacio, se marca un hueco donde hoy se encuentra la cripta de la capilla del Palacio de Carlos V, que sería, en opinión de García Gómez, el ocupado originalmente por la Fachada de Comares.

(7) Con esta conferencia se abrió uno de los ciclos de "Encuentros en la Alhambra" y su texto, ampliamente ilustrado, aparece en **Cuadernos de la Alhambra**, 27 (1991). Aquí ofrezco simplemente una reproducción de la Fachada de Comares (Lám. I) y otra de la "Puerta de la Casa Real" ahora identificada (Lám. II).

(8) Ya hemos explicado en el epígrafe anterior que, según el citado trabajo de Angel López y Antonio Orihuela, también durante el siglo XIV el área del Mexuar en la Alhambra se correspondía, en su conjunto, con la actual.

(9) Los versos aluden a la conquista de Algeciras por Muhammad V en 1369.

Aunque, según luego expondré, don Emilio aducirá documentos procedentes del Archivo de la Alhambra para probar, a su juicio de manera irrefutable, el supuesto traslado de la fachada ordenado por Carlos V con diplomático silencio, para él las consideraciones apuntadas serán ya como el preámbulo que vendría a justificar tal decisión; sin embargo, respecto a la fuerza persuasoria de tales consideraciones preliminares, he de hacer las siguientes observaciones, siguiendo el mismo orden de aquéllas.

Según don Rafael Contreras, uno de los arquitectos de la Alhambra en el siglo pasado (10), la Fachada de Comares inicialmente daba a una pequeña explanada que se extendía hasta la muralla, y desde sus ventanas superiores se descubría el Albaicín y la cuenca del río Darro, hasta que, años después, se construyó la sala de enfrente con su pórtico, es decir, el hoy llamado Cuarto Dorado. De ser ésto cierto, aunque hoy no resulta fácil de probar, la fachada no daría entonces la sensación de enclaustramiento como ahora.

En cuanto a la necesidad de atravesar los departamentos burocráticos para quienes hubiesen de entrar en la zona palatina, veremos luego que la llamada en el siglo XVI "Puerta de la Casa Real", confundida por García Gómez con la Fachada de Comares, daba acceso al Patio del Cuarto Dorado, sin tener que pasar por los mencionados departamentos.

La incongruencia que para don Emilio supone —y que otros no compartimos— el acceso en recodo al Patio de Arrayanes desde la Fachada de Comares, tiene fácil respuesta, mas en esto prefiero remitirme a la reseña que Don Basilio Pavón hace del libro de don Emilio (11), en la que también rechaza el supuesto traslado de la fachada en cuestión y se aproxima a la clave del enigma que yo he logrado aclarar.

El pretendido contraste entre la posición de la fachada, al norte, y el sentido de los versos de su alero, prueba muy poco por tratarse de un texto poético, que, además, tampoco responde a la supuesta ubicación original de la fachada al mediodía, propugnada por don Emilio, ya que entonces debería situarse dando al oriente para que pudiese "ver el rostro del Rey como alba naciente".

Respecto al hueco señalado en algunos planos al sur del Patio de Arrayanes, pretendida ubicación original de la fachada, las dimensiones de ésta son considerablemente superiores a las representadas por aquél.

Por último, he de agregar aún dos notas más: en primer lugar la falta de perspectiva de una fachada de tal amplitud y belleza, cual es la de Comares, en una calle tan sensiblemente estrecha como es la

(10) *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea, la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente* (Madrid, 1878), 299.

(11) En la revista *Al-Qantara*, XI (1990), 247-252, con un plano en la p. 253.

calle Real Baja de la Alhambra, que en parte hoy conocemos y a la cual daría según la tesis de García Gómez; luego, el supuesto y poco convincente silencio diplomático de Carlos V respecto al presunto traslado, pues la Cesárea Majestad del Emperador no necesitaba acudir a tal silencio, en caso de estimar procedente ésta o cualquier otra innovación en los palacios de la Alhambra.

A pesar de lo hasta aquí reseñado, la tesis de García Gómez aún podría considerarse, en el mejor de los casos, como una hipótesis más o menos opinable, si en el apéndice 2º de su libro no pretendiera mostrarnos, como he indicado ya, la prueba irrefutable de la misma con documentos procedentes del Archivo de la Alhambra, pues lo que me movió a emprender este trabajo fue precisamente el que allí no existiera la menor referencia a una modificación tan importante en el palacio árabe, cuando, desde 1537 —un año antes del pretendido traslado— aparecen cuidadosamente anotadas las obras más insignificantes ejecutadas en la Casa Real.

Veamos, pues, lo que nos dicen los invocados documentos del Archivo de la Alhambra. En el antiguo legajo 233 (hoy en la Caja N.º 1) se conservan doce cuadernos de nóminas abonadas a operarios de la Casa Real (nueva y vieja) de la Alhambra (12), o por diversos materiales adquiridos para las obras allí ejecutadas, de las que aquí sólo me interesan las correspondientes a 1538 y 1539. Estos y otros documentos del Archivo, relativos al Monumento, fueron extractados por don Manuel Gómez-Moreno González, según él mismo nos dice en su **Guía de Granada** (13); pero gran parte de dichos extractos no sólo fueron utilizados por los hermanos José y Manuel Oliver y Hurtado en su obra **Granada y sus monumentos árabes** (14), sino que incluso —al parecer, sin autorización expresa de don Manuel— los publicaron íntegramente en el apéndice IIº de su libro bajo el siguiente título: **Documentos del Archivo de la Alhambra (Lista de trabajadores y materiales)** (15).

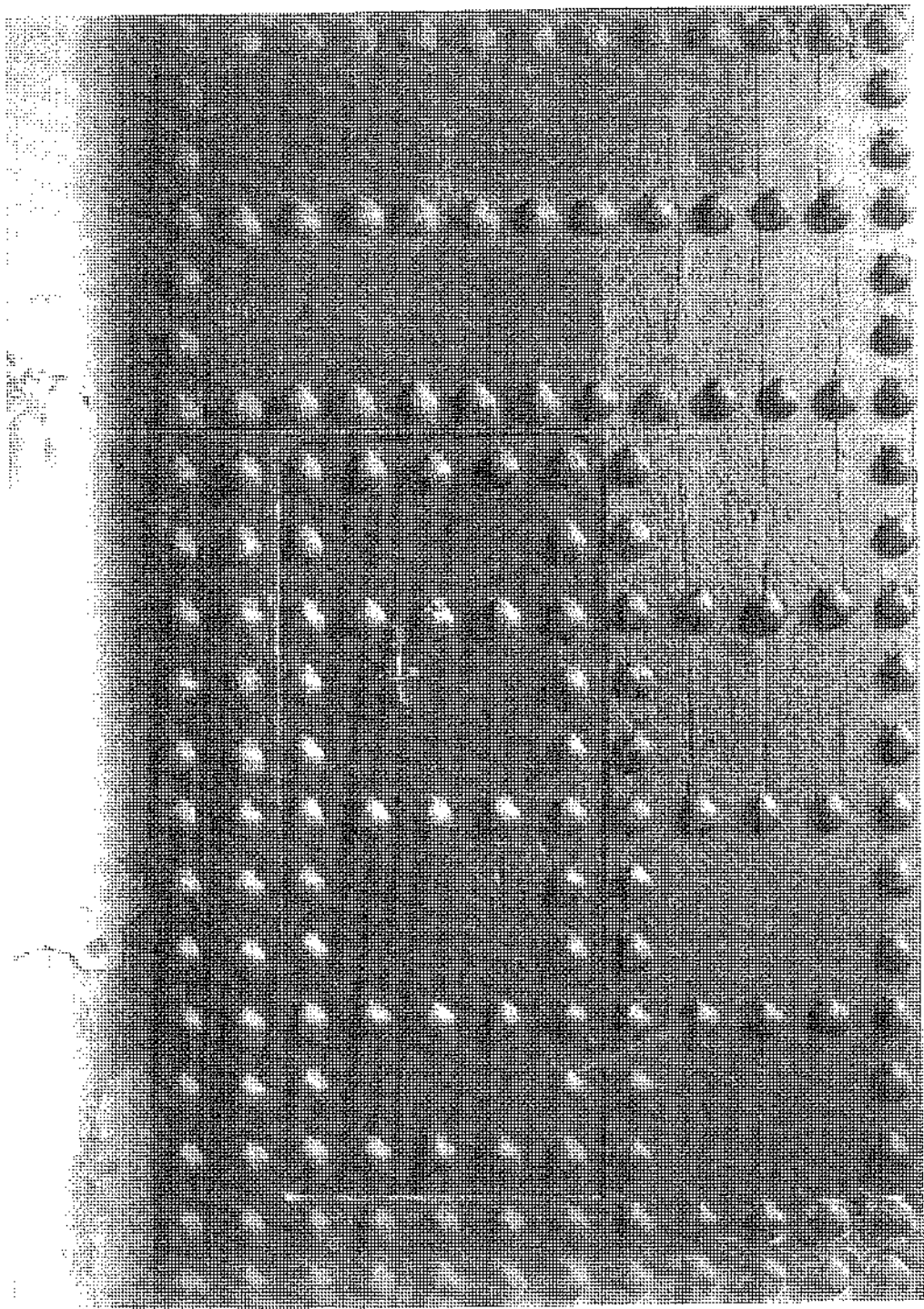
Pues bien, de ese apéndice, y sin compulsar su contenido con los originales existentes en el Archivo de la Alhambra, García Gómez reproduce en favor de su tesis seis breves pasajes, cuatro relativos a 1539, y dos a 1538. En el 1, 2 y 4 de los primeros aparece simplemente un operario, apellidado Mámol, enluciendo en el Cuarto Dorado durante algunos días del mes de abril de dicho año; pero los hermanos Oliver interpretaron aquí a su aire los extractos de Gómez-Moreno e incluso les agregaron

(12) Para quienes desconozcan la terminología, recordaré que la Casa Real **nueva** es el Palacio de Carlos V, y la **vieja** comprende los palacios árabes.

(13) Madrid, 1892, nota de la p. 89.

(14) Málaga, 1875.

(15) Una parte de los originales de dichos extractos se encuentran hoy en el Archivo de la Alhambra y la otra en el Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, de donde se hizo copia para la Alhambra; sin embargo, en ambos centros faltan hoy las páginas correspondientes al legajo 233, que tal vez habrán sido sustraídas.



TAM. II. LA BIERRIA DE LA CASA REAL (FOTO J. ALGARRA)

ciertos detalles inexistentes en el documento original, los cuales hicieron creer a don Emilio que se referían a la Fachada de Comares, aunque tal vez sin gran convicción por su parte, dada la diversidad de la terminología en ellos empleada y aun cuando él no podía suponer que se tratase de "añadidos" (16). Otro tanto ocurre con el tercero de los pasajes aludidos, relativo a la adquisición de un pino para los **aligeres** [aliceres o alizares] de la Puerta de la Casa Real del Cuarto Dorado, dato que en el documento original no aparece el día 24 de abril, como dicen los hermanos Oliver, ni tampoco en ningún otro día del mismo mes.

Pero los dos pasajes relativos a 1538, que don Emilio considera en realidad como pruebas apodícticas de su tesis, señalándolos incluso de manera especial en una página facsímil de los hermanos Oliver que en su libro reproduce, son los siguientes:

Día 26 de junio.- A Santiago, cerrajero, por [en el doc.: de] dos cerrojos grandes para la puerta de la Casa Real que agora se pone cabe el Mexuar, "con sus aligeres, 17 reales, que montan 578 maravedís" (17).

Día 2 de julio.- A Cubillana por [en el doc.: de] 152 clavos de Venecia [?] para la puerta de la Casa Real, cabe el Mexuar, "a 85 maravedís cada uno, que montan 12.920 maravedís".

Un dato común a los dos pasajes transcritos, más otro relativo a cada uno de ellos, me hicieron caer en la cuenta de que ninguno se refiere a la Fachada de Comares. El dato común es que se trata de una puerta —no de dos como en la fachada— "que agora —en 1538— se pone cabe el Mexuar", pero que no se trae ni se traslada de otro lugar, sino que se pone, recién labrada, como veremos.

El dato específico del primer texto es que, para esa puerta, se adquieren dos cerrojos, que efectivamente tuvo según luego diré; cerrojos que no iban destinados a las dos puertas de la Fachada de Comares, uno para cada una de ellas, como cree don Emilio, porque dichas puertas nunca tuvieron cerrojos, y si la que ahora se encuentra habitualmente cerrada tiene uno de reducidas dimensiones, es porque se le agregó recientemente, cuando se acordó clausurarla al paso de los visitantes, que hoy llegan al Patio del Cuarto Dorado sólo a través del Mexuar.

Pero más resolutivo es todavía el dato consignado en el segundo de los textos, según el cual, se adquieren a Cubillana, para esa puerta nueva de la Casa Real, **152 clavos de venera**, expresión ésta que aparece así en el documento original, pero en la cual erraron los hermanos Oliver

(16) En el citado artículo de CA concreto los pormenores de tales anomalías.

(17) Tanto en este pasaje como en el siguiente añadido entre comillas el precio correspondiente, omitido por Gómez-Moreno —al igual que en los cuatro anteriormente aludidos—, pero que está en el documento original y aquí me interesa, sobre todo, en el segundo de los pasajes, por lo que diré en la nota siguiente.

y Hurtado al interpretar la letra de Gómez-Moreno y pusieron clavos de Venecia [a los que yo puse interrogante], comprometiéndose con su fallo a don Emilio, quien no dejó de preocuparse por tal género de clavos, para los que, sin embargo, no pudo hallar explicación satisfactoria.

Clavos de venera, es decir, en forma de concha, son los de esa puerta, y de tamaño tan considerable que la diferencian de otros portones renacentistas y le han merecido su nombre moderno de "Puerta de las Conchas" (18). Labrada en 1538, se colocó tan "cabe el Mexuar" como es justamente a la derecha de su entrada.

Mas, si todo lo expuesto no resultase aún convincente, tenemos la definitiva solución del enigma en unas palabras de Gómez-Moreno, quien, al ocuparse del "Jardín de los Adarves" en su **Guía de Granada** (19), nos dice lo siguiente, de importancia realmente decisiva y que, de no habersele escapado a don Emilio, le hubiera ahorrado el gran esfuerzo desplegado en favor de su tesis, aunque seguramente le habría privado también de la excepcional ilusión que muestra en su empeño: **La puerta tiene clavos de venera hechos por Cubillana, y es la misma que se labró en 1538 para la entrada de la Casa Real cabe el Mexuar.**

Aquí tenemos, pues, la puerta que don Emilio toma por la Fachada de Comares supuestamente trasladada a su actual emplazamiento por orden de Carlos V. Pero aún he de señalar otro aspecto que no deja de sorprender: esta puerta se conserva hoy en su sitio original, aunque durante más de tres siglos y medio cumplió su cometido en otro lugar del Monumento. En efecto, cuando a principios del siglo XVII don Inigo López de Mendoza, 5º marqués de Mondéjar y 7º conde de Tendilla, plantaba el Jardín de los Adarves, ordenó trasladarla a su entrada interior, que por allí daba acceso a la Alcazaba (20).

En aquel lugar se encontraba la puerta cuando Gómez-Moreno publica su **Guía de Granada** en 1892; pero, debido a su creciente deterioro y a la pérdida de algunos de sus clavos de venera, en 1967 es trasladada a la carpintería de la Alhambra y sometida a una profunda restauración antes de reponerla en su sitio original, a la derecha de la entrada a

(18) Por el contrario, los clavos de las dos puertas de la Fachada de comares son diminutos, se cuentan por centenares y en modo alguno pueden considerarse clavos de venera; además, si cada uno de ellos costase 85 maravedís como los de la puerta a que me estoy refiriendo, en lugar de los 12.920 maravedís que valieron los 152 clavos de ésta, los de aquéllas habrían sobrepasado la exorbitante cantidad de 500.000 maravedís.

(19) *Ed. cit.*, 160-161.

(20) Como el vano a cubrir en el Jardín de los Adarves era menor que el tamaño de la puerta, a ésta se le cercenó un trozo por su parte inferior, según puede observarse en los planos realizados en la Oficina Técnica de la Alhambra en 1960 —siete años antes de la restauración a la que en breve he de aludir— y que publico en el trabajo citado; en dicha restauración, de la que ofrezco un plano conjunto de su anverso y reverso, se le restituyó de nuevo el fragmento antaño cercenado.

la Sala del Mexuar, entrada ésta que fue tapiada en el siglo XVI al proyectarse la conversión de dicha sala en capilla cristiana.

Al menos desde entonces, el ingreso al palacio se hace por la mencionada puerta, llamada por tal motivo "Puerta de la Casa Real", hasta que en 1692 se abre el acceso directo por el Patio de Arrayanes; pero este último ingreso fue suprimido por Torres Balbás en 1926, al reabrir la tapiada puerta del Mexuar, por la cual entran hoy los visitantes.

Debo las medidas exactas de la puerta ahora identificada al becario don José M^a Velasco, que puso a mi disposición la ficha técnica de la misma, incluida en el inventario que está elaborando sobre trabajos de carpintería en la Alhambra; pero de ella sólo voy a ofrecer aquí algunos datos esenciales: Se trata de un portón renacentista del siglo XVI, de bastidor y tablero clavado; mide 3'55 m. de alto, 1'84 de ancho, y 107 cm. de grueso. El postigo, que mide 1'81 m. de alto por 75 cm. de ancho, tiene una pequeña aldaba.

Al desconocer el diseño original respecto a la distribución de los clavos, por haber quedado éstos reducidos a 79, cuando en 1967 se ejecuta la aludida restauración, además de completarse los 73 que ya le faltaban, se le añadieron 22 más, sumando hoy un total de 174 en vez de los 152 originales.

Los dos cerrojos eran lo normal en puertas de esta envergadura: uno para cerrar el postigo asegurándolo al bastidor, y otro, desde éste al marco para cerrar el conjunto, al igual de lo que ocurre, por ejemplo, con la Puerta de la Justicia, aunque en ésta son lógicamente de mayores proporciones; mas, para evitar que en dicha puerta los cerrojos batieran contra el muro, se le retiraron antes de reponerla en su emplazamiento original, simplemente porque hoy se encuentra siempre abierta, al existir la puerta exterior de ingreso al patinillo del Mexuar.

¡Ojalá que desde ahora los visitantes de la Alhambra, antes de iniciar su recorrido por la Sala del Mexuar presten un momento de atención a esta noble puerta y a sus **clavos de venera**, que fueron elemento clave para su total identificación, precisamente a base de los citados documentos de la Alhambra, que a ella se refieren con toda claridad y no a la Fachada de Comares, que siempre estuvo en su actual emplazamiento!.

DARIO CABANELAS, OFM.

FERNANDO MORALES HENARES

LA NATURALEZA: UN PROBLEMA

Ecología, Sociología, Estética

*A la memoria de Emilio Orozco,
degustador de paisajes,
universitario ilustre, colega académico y querido amigo.*



No educa ningún maestro, sino,
maravillosamente omnipresente, en leve abrazo,
la potente Naturaleza de hermosura divina.
"El Poeta" Hölderlin

NUESTRA "casa" está en peligro. Casa, familia, patria, patrimonio: todo el viejo contenido semántico de **Oikos** reverdece en el término acuñado, por perentoria necesidad, en tiempos recientes. Es nuestra más común y amplia casa, es la casa que alberga a todos los hombres, a todos los seres vivos, todas las tierras, todos los mares. Es, di maravilla, el **Planeta azul**. Y está en peligro. La Naturaleza está en peligro. El hombre está en peligro, y su entorno proliferante de plantas y animales, y las aguas

y los aires. **Ecología** es la ciencia nueva de las relaciones de animales y plantas con el medio ambiente en que viven. Bajo su nombre se han encendido las señales de alarma, han crecido las denuncias y se han emprendido los remedios ¿Serán suficientes unas y otros?

Pero aún más. Quiero decir, aún más de lo que estrictamente contiene la palabra técnica Ecología: a nosotros nos interesan también ahora, interesándonos mucho aquel contenido, otros encadenados a la misma suerte. Son, en efecto, problemas sociológicos y problemas estéticos, aparte de los específicamente ecológicos, los que se encuentran en juego y nos invocan. Pues si pretendiéramos hablar sólo de estética –lo estético como asiento de los hechos de las artes y de las letras– estaríamos, pienso yo, faltando a la responsabilidad de la mirada englobante que debe proyectarse sobre el hombre, en cuanto el arte queda amputado de sus más altos valores si es "sólo" arte: ebúrnea erudición, oficio o diletantismo; si no se encuentra, afirmo, al servicio del hombre integral que somos.

En consecuencia, como enzarzado ramo de cerezas, se nos vendrán a las manos consideraciones ecológicas, consideraciones sociológicas y consideraciones estéticas. Se nos vienen a las manos cuando queremos hablar de esta realidad hiriente que es el hoy y el ahora del hombre.

CONCIENCIACION ECOLOGICA

Antes de penetrar en otros aspectos, acaso más significativos, del tema que nos ocupa, me propongo que los párrafos siguientes enuncien algunos hechos reveladores del alto interés y elevada sensibilidad que el hecho ecológico parece está despertando en los ambientes públicos. A continuación, consideraremos la naturaleza y alcance de los daños y amenazas directos; más adelante, serán los efectos indirectos, es decir los efectos sociológicos y estéticos, los que finalmente centren nuestra atención.

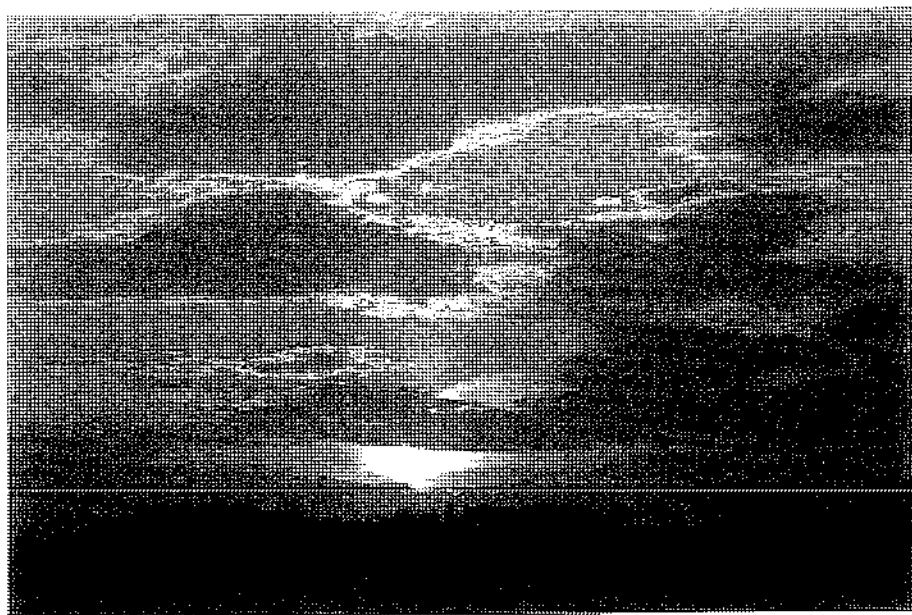
Precisaré que este comenzar hablando de sensibilizaciones positivas y logros persigue un objetivo doble: en primer lugar, alejarnos de las posiciones catastróficas a priori y de los reduccionismos que paralizan la acción correctora debida. En segundo lugar, huir del falso dilema felicidad/progreso: rechazar la postura de aquéllos que reniegan de la técnica, en nombre –dicen– del hombre no alienado. Porque ciencia, desarrollo, progreso y técnica son metas irrenunciables, valores primarios del hombre. No está en ellos ni el mal, ni la rémora, sino todo lo contrario. Lo estará, al igual que siempre que hablemos de los medios o potencias del hombre, en el uso adecuado o incorrecto: en la adopción equívoca de fines por medios, en la falsa jerarquía y fallida prioridad, o en la fijación y uso inmoderados de fines y medios. Porque al hombre no le está permitido renunciar al futuro, ni cejar siquiera en la construcción de la Ciudad material y en la elaboración inmaterial de la Idea, por muchos que sean

errores y fracasos. El hombre habrá de alabar y perseguir con denuedo el fruto del incesante esfuerzo. Pues, como dijera Rilke:

*¡Oh, ese placer renovado de sabernos de arcilla maleable!
Nadie ayudó casi a los que primero corrieron la aventura.
Y, sin embargo, ciudades surgieron sobre los golfos felices
y el agua y el aceite los cántaros llenaron.
Planeamos los dioses en osados conceptos
que el destino implacable nos torna a destruir.
...Nosotros, estirpe de milenios, padres
llenos siempre del hijo venidero
que un día descollante nos ha de estremecer.*

En Julio de 1991 Gabriel García Márquez entregaba a los 19 Presidentes de las Naciones Latinoamericanas —el Rey de España entre ellos— reunidos en México, en ocasión de la primera Cumbre Intercontinental, un manifiesto firmado por cien intelectuales y artistas: "...el planeta tierra está atravesando por la peor crisis ecológica de su historia... sabemos que casi la mitad de los bosques tropicales del mundo han desaparecido; que la tierra pierde entre 16 y 20 millones de hectáreas boscosas por año, y cada hora una especie viva se extingue... Lo que tomó a la Naturaleza crear durante millones de años, nosotros lo habremos destruido en poco más de 40 años...". Mitterrand apela a la solidaridad internacional cuando inaugura el X Congreso Forestal Mundial. El Príncipe de Asturias, en el Seminario internacional de Barcelona —Industria, progreso y medio ambiente en el horizonte del siglo XXI— considera llegado el momento de que Gobiernos y empresarios devuelvan a la naturaleza lo que ésta ha dado al hombre. Joaquín Araujo dice: ya casi sólo hay hombre en la tierra. Esto significa degradación ambiental. La Naturaleza ha muerto. Han dejado de existir los sistemas autónomos que la definen. Es tal nuestro dominio sobre el entorno, que no sólo podemos destruir el futuro que no nos pertenece, sino que también podemos destruir el pasado, el legado cultural que representa la naturaleza y el paisaje. Martínez Alier anuncia el programa de la nueva licenciatura en Ciencias Medioambientales de la Universidad Autónoma de Barcelona, y Carlo Ripa di Meana, Comisario de Medio Ambiente de la Comisión Europea, clama, en este mismo seminario, por la creación de un Tribunal Internacional, bajo los auspicios de las Naciones Unidas, para entender sobre delitos ecológicos mundiales. Y como prueba de la afortunada agudización de sensibilidades, Ripa di Meana comentaba que cuando hace dos años se filtró noticia sobre el proyecto embrionario de un impuesto carbónico, fue tachado de demencial. Por aquel entonces, decía Ripa, me contentaba con soñar, pero ahora hemos conquistado el derecho a discutirlo seriamente. Ya antes, la primera Ministra noruega, Gro Harlem, encargada de redactar el informe de la ONU acerca de Nuestro Futuro Común, señaló como respuesta una sustitución parcial de los impuestos sobre la renta, por impuestos ecológicos, como fórmula

de reconversión de una economía depredadora a preservadora; impuestos que gravarían el uso de combustibles fósiles, la utilización de materiales no reciclables, el vertido de sustancias tóxicas o los procesos contaminadores. Muy recientemente, el 21 de Octubre de 1991, Jefes de Estado, Presidentes de Gobierno y dirigentes de la ONU presidieron, en actos simultáneos celebrados en 60 ciudades del mundo, el lanzamiento de la estrategia elaborada por el Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF), el Programa de la ONU para el Medio Ambiente (PNUMA) y la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN), que proponen un cambio en el desarrollo y la explotación de los recursos del planeta. En el año fiscal de 1991, el Banco Mundial proveyó 1,6 billones de pesetas en créditos destinados a proyectos de índole medioambiental. La NASA lanzó en Septiembre de 1991 el satélite UARSS, uno de los ingenios espaciales más complejos hasta ahora realizados, dedicado específicamente a la investigación medioambiental en el espacio de la alta atmósfera, para comprender su respuesta a las perturbaciones naturales y derivadas de la actividad humana y definir la influencia de la estratósfera en el actual cambio climático. Las autoridades de California establecieron las normas federales respecto al grado de pureza que deberá alcanzar el aire en el año 2007, y señalan que en el 2010 todos los turismos de los Angeles, prácticamente, deberían estar propulsados por electricidad. La empresa privada multinacional HOESCHT dedicó durante 1990, a estudios de protección del medio ambiente, la cifra diaria de 124 millones de pesetas. El sector español de la industria química de plásticos ha creado una fundación para el estudio de los plásticos en relación con el medio ambiente. La Agencia del Medio Ambiente de Andalucía ha puesto en marcha, como plan piloto, la construcción de dos plantas de tratamiento de residuos plásticos agrícolas. Y, finalmente, Unión Fenosa y la alemana RWE Energie construyen en Toledo una central fotovoltaica –con paneles que transforman la luz solar en electricidad– de un megawatio, con presupuesto superior a los mil quinientos millones de pesetas.



DESTRUCCIONES

Asomémonos ahora al torrente de las destrucciones.

Podemos imaginar una casa americana, al atardecer, en las inmediaciones de la Universidad de California. Una mujer aguarda leyendo. Al otro lado del ventanal juguetea una ardilla que salta entre las ramas bajas de un arce ya enrojecido por el otoño. Se escucha el breve chirrido de una verja y el rumor de unos pasos que se acercan. Estamos a mitad de los años setenta. Rowland ha agotado en el laboratorio de la Facultad de Ciencias una larga jornada de trabajo, una más de un dilatado período de investigaciones. Rowland, que está culminando con éxito su trabajo, se debate entre la satisfacción y el recelo, y responde así a la pregunta que su mujer le formula: el trabajo va muy bien, pero parece como si anunciara el fin del mundo. Rowland había demostrado el efecto devastador de los clorofluorocarbonos sobre las moléculas del ozono de la alta atmósfera. Es decir, había hecho ver cómo la actividad industrial, formulada en los términos operatorios actuales, se convertía en causa determinante de la destrucción de las capas vitales del ozono atmosférico.

En 1957 Revelle y Suess hablan por vez primera del incremento del dióxido de carbono atmosférico. Scripps mide en 1958 la proporción de este gas en las laderas del Mauna Loa, en Hawái, a 3.400 metros de altitud, y encuentra 315 partes por millón (0,0315 %). En los siguientes

años las lecturas efectuadas mostraron incrementos anuales del orden de 0,7 partes; ya en fechas próximas, el aumento se acerca a 1,5 partes por millón. La presencia del dióxido de carbono atmosférico origina sobrecalentamiento. En Venus, con una atmósfera compuesta de dióxido de carbono en la proporción del 97 %, la temperatura supera en 400 grados a la de la tierra. Para nuestra atmósfera, puede temerse que al llegar al 0,6 % la elevación de la temperatura media produzca fusión masiva de los hielos, inundaciones marítimas catastróficas y alteraciones graves del clima. El dióxido de carbono atmosférico terrestre crece con las combustiones —un litro de gasolina consumida arroja 669 gramos de carbono en forma de dióxido— y con la ausencia de masas forestales. Por otra parte, el metano, que hoy se encuentra en la atmósfera en proporción de sólo 2 partes por millón, posee sin embargo una capacidad de calentamiento veinte veces más alta que la del dióxido de carbono. Los animales hervíboros, las termitas y cultivos como los arrozales arrojan a la atmósfera cantidades sensibles de metano. Ciertamente, aunque existen datos recientes de elevaciones anuales constantes de la temperatura ambiental, éstas no han superado aún el nivel de interferencia; lo que equivale a decir que matemáticamente no está aún demostrada la hipótesis de la elevación sostenida. No obstante, sabiendo que la desviación standard de una anterior serie secular de temperaturas fue de más/menos 0,2 grados, y que desde principios del siglo XIX se ha medido un aumento de 0,6 grados; cuando, como ha sucedido, se obtienen tres sigmas —el triple de la desviación standard— puede decirse que estamos llegando al punto de afirmar que, matemáticamente, es muy improbable que el fenómeno detectado se reduzca a un simple calentamiento incidental.

Anota Bill McKibben que entre 1964 y 1979 murieron la mitad de los alerces rojos de vermont, que en Suecia todas las masas de agua potable son ya acídulas, y aproximadamente 50.000 demasiado ácidas para albergar vida acuática, y que en 1988 más del cincuenta por ciento de los bosques de Alemania se encontraban afectados por la lluvia ácida. El agua de lluvia "normal" tiene un PH de 5,6, la lluvia ácida baja puede tenerlo entre 4,6 y 4,2, lo que significa ser entre 10 y 20 veces más ácida. En "Sootfall and Fallout", se lamenta así E.B. White: ...la dicha que experimentaba en la parcela de mi jardín está siendo minada por las larvas que excavan en la mente. Mañana lloverá, y la lluvia que caiga transportará su cargamento de residuos. Tanto si el volumen de este envió es grande, como si es pequeño, una cosa es cierta: el carácter de la lluvia ha cambiado, la alegría de verla empapando la tierra se ha reducido, y todo el sentido y el valor de los jardines ha sido cuestionado. Mueren los árboles y, como dice Llamazares, al morir muere también la memoria del bosque y esa parte de nuestra memoria que está llena de árboles que son recuerdos y recuerdos que crecen entre la niebla como los árboles. Allí en el silencio umbrío e inhabitable nació la historia y la leyenda del hombre. Allí, entre la bruma verde e indescifrable nacieron

las religiones, la música, los mitos y las palabras, los sueños de libertad y la desesperanza. Y Günter Grass escribió: la corrupción cotidiana hace hostezar. Günter Grass, entre el verano de 1988 y el invierno de 1989, había dibujado sin cesar madera muerta: nube como puño sobre el bosque; el dibujante vacila; tan diáfanos, casi de cristal, frágilmente quebradizos se vuelven los bosques...

¡Ahí están!, dice Christian Kempf. Misteriosos y desconocidos desde hace siglos, desafiantes, merodeando sigilosamente por los bosques, dando vida a la penumbra de espesuras aún vírgenes ¡Sus voces nos sobrecogen! Son los señores del bosque... Bisontes, osos, lobos, lince... han sido perseguidos hasta casi el exterminio. Criaturas que son lejanas sombras de la noche, que forman parte de la cultura, que forman parte del propio inconsciente colectivo surgido de las cavernas de nuestros antepasados... Son más. Son los Señores del bosque, los mitos de los últimos bosques y las últimas marismas.

Cuando a principios del siglo XVII el hombre blanco comenzó a llegar en número creciente, había setenta y cinco millones de bisontes en las praderas americanas. Tras el paso de un siglo, apenas quedaban algunas decenas de individuos a punto de extinción. El 27 de Septiembre de 1752, Augusto III de Polonia mató cuarenta y dos bisontes; la reina abatió veinte "sin fallar un tiro y sin dejar por eso de distraerse con la lectura de una novela francesa". Un bisonte abatido en Prusia en 1555 medía cuatro metros de largo y más de dos desde el suelo a la cruz, con un peso de novecientos cincuenta y dos kilogramos.

Cerca del vivac, el chotacabras hace sonar su monótono graznido, que se une en contrapunto a los aflautados reclamos del sapo oculto en el sombrío bosque. De rato en rato, el ulular del cárabo sitúa la distancia del oso, allá en las breñas donde aún blanquean los neveros. Profundos bosques, rocas calcáreas que se incrustan en las laderas. Se suceden hayedos y robledales que la maleza enmaraña. Más arriba, prados de altura donde crecen gencianas y narcisos entre los irreales dibujos que forman la tierra negra y la nieve que el sol de Mayo funde. Cumbres de León, Asturias y Cantabria, cumbres pirináticas, donde -se queja la voz de Christian Kempf- malviven los últimos osos de la península ibérica. La presencia del oso en España es la constatación de una permanente derrota. En el siglo XIV, se encontraba presente hasta en los montes gaditanos de Tarifa. Este animal, el oso, totem por excelencia de los pueblos primitivos. Aparte de los míseros ejemplares, cadáveres vivientes, dicen los biólogos, que deambulan por el pirineo, la principal zona osera española comprende áreas cantábricas y, particularmente, las asturianas de Somiedo, Degaña, Quirós y Cangas del Narcea, donde, escondidos en las últimas masas forestales, viven unos 80 ejemplares.

Canadá, Wood Buffalo National Park, cerca del gran lago de los Esclavos. La taiga despliega sus pesadas lomas erizadas de piceas de

enjutas cúspides. La pálida presencia de las auroras boreales recorre la bóveda celeste desgarrando el cielo. Es media noche: amarillos, verdes y naranjas visten el firmamento con el misterioso ballet del bosque boreal. Y entonces, en el centro de la noche, se escucha un canto de fuerza y poder extraordinarios, un largo aullido que, helando la sangre, se desliza sobre las colinas. Con voz de melodía asombrosa, el lobo entona su canto de libertad infinita. Hoy, en España, tras años de incansables trabajos, se conoce que la población del lobo oscila alrededor de los 1.500 ejemplares. La asturiana es la mejor cuidada y controlada. Los lobos de Extremadura -35- y Sierra Morena -50- están en inminente peligro de extinción, porque viven en las fincas particulares, dedicadas a la caza, donde son subrepticamente exterminados.

La gran figura emblemática del águila imperial, única rapaz europea incluida en el Libro Rojo de Especies Amenazadas de Extinción, sólo puede contemplarse en vuelo bajo los cielos de España. Actualmente perviven, en precarias condiciones, unas 126 parejas.

El lince, felino asombroso, abundaba hace 3.000 años en toda la cuenca mediterránea. En el siglo XVIII se le encontraba por toda España. El galdosiano Madrid decimonónico recibe anualmente más de 300 pieles -acaso aquéllas que Fortunata, subrepticamente, ve refulgir sobre los hombros de Jacinta, Barbarita y sus amigas, cabe la fuente de la vieja plaza de Pontejos, a la puerta de la casa de los Santa Cruz-. Hoy, bajo porvenir nada halagüeño, apenas se cuentan 1.100 lince dispersos en Doñana y otros territorios de la mitad sur.

El hombre ha perseguido cruelmente, con rencor implacable y tantas veces gratuito o placentero, a estas hermosas criaturas, los animales salvajes, que le rinden tributo triste de disecados trofeos, de exterminio, de silenciosas muertes, impávidas y ensimismadas. Las persecuciones han sido implacables e incesantes. Recordemos con cierto espanto los hechos y las narraciones, algunas como las de aquella falaz matanza de lobos, o, muy particularmente, la patética, ensañada muerte del oso que, con regocijo, escarnio y regodeo brutal lleva a cabo Viernes, el redimido "buen" salvaje de Robinson, en tierras hispánicas de Navarra. O la fría decisión de exterminio que el circunspecto, metódico y progresista Ciro Smith planea sobre los jaguares de su Isla Misteriosa. Estos ejemplos que surgen de las plumas de Daniel Defoe y Jules Verne son altamente representativos de la ancestral saña contra la vida animal, por encima del riesgo cierto que las fieras representaron para el hombre antiguo. Y lo son porque sobrepasando una primera lectura que juzgara triviales las narraciones citadas, éstas poseen otras lecturas más profundas, de las que surgen interpretaciones universales sobre el hombre, reflejos de mitos, modelos de sueños y pautas de actitudes, deseos y comportamientos. Y si de los animales agresivos pasamos a los inocuos, podemos citar otro ejemplo aislado y reciente. En el antologizado film Habla Mudita,

apenas unos años atrás, el director narra la siguiente escena, que hoy, afortunadamente, acaso sería ya inaceptable: de noche, por el bosque, caminan un hombre de ciudad y una joven campesina, la candorosa mudita. El hombre se detiene para escuchar el plañidero canto nocturno del cárabo. La joven hace señas de complicidad, avanza diestramente entre la maleza, avizora, se agacha, coge una piedra, la lanza y derriba con ella la confiada ave. En la secuencia que sigue, la mudita coge al cárabo, que aletea, toma un cordón de su traje y con él, entre un estertor de plumas, oyéndose de nuevo aquella voz nocturna, ahora desgarrada y última, el cárabo es ahorcado por la mudita. Sobre su cándido rostro, una cándida sonrisa.

MUERTE Y DESEO DE LA NATURALEZA

Alterando el clima, envenenando las lluvias, destruyendo los bosques, artificializando el paisaje, extinguiendo la vida animal salvaje, eliminando especies vegetales, contaminando las aguas, llenando de residuos imperecederos los campos, el hombre ha consumado la "primera" muerte de la Naturaleza: ya nada puede ser como era. Aceptemos que no exista en esta frase un juicio de valor absolutamente negativo; afirmemos la existencia de contrapartidas, algunas como sustituciones irremediabiles, algunas como ganancias últimas globales de colectivos humanos fatalmente desposeídos. Aceptemos, como recientemente señalaba Coustou, y, particularmente, como ha escrito Lévi-Strauss, que la supernatalidad constituye el principal problema ecológico de hoy. Aún así, seguiremos afirmando que en la Naturaleza ya nada será como antes. Y esto comporta cambios que afectan a interpretaciones, actitudes, improntas arquetípicas y sentimientos formados paulatinamente en el hombre, sin solución de continuidad, desde la más profunda noche de los tiempos.

Bill McKibben, que se refiere al entorno de su propio domicilio americano, comienza hablando de algo tan aparentemente trivial como el ruido de una sierra mecánica en el bosque y el de una lancha sobre las aguas: ...Es un lago curvado típico de los Adindorack, nos cuenta McKibben, en el que viven tres colonias de castores, una garza real, varias nutrias. Mi mujer y yo lo cruzamos a nado, olvidándonos de todo excepto de la sensación del agua sobre el cuerpo. Pero alguien, de vez en cuando, trae una barca para practicar esquí acuático, y entonces se transforma la experiencia por completo; en lugar de olvidarnos de todo excepto de nosotros mismos, salvo de los músculos y la piel, tenemos que mantenernos alerta. El problema no es tanto el peligro, ni siquiera es el pestilente humo azul que se extiende sobre el agua. Lo grave es que el ruido del motor se introduce en el cerebro. Obliga a pensar y dejar de sentir. El lago es por completo distinto esos días, del mismo modo que el planeta es del todo distinto en la actualidad. En el bosque, el ruido de la sierra mecánica destruye la sensación de que te encuentras en otro ámbito, aislado, sin tiempo, salvaje. Siempre se oirá ya la sierra en cualquier bosque. La Naturaleza, el clima, ya no serán el producto

de alguna fuerza distinta, imposible de civilizar. El mundo exterior significará lo mismo que el mundo artificial de los interiores. El significado del viento, del sol, de la lluvia —de la Naturaleza— ha cambiado. Sí, el viento sigue soplando, pero ya es desde otro ámbito, ajeno a lo radicalmente humano.

Esta alteración destructiva produce al hombre conmociones profundas, en cuanto la Naturaleza significa no sólo base primaria de su vida material, sino también trama substantiva y polivalente, y misteriosa o velada, de hondas verdades propias del arte, la poesía, la religión o la mística. Y así, el poeta, el artista, el pensador religioso, el místico, desvelando una profunda oscuridad, afloran a la visible superficie consciente deslumbradores manojos de realidades ignoradas, que estallan con mágica luz significativa ante los atónitos ojos de los hombres. A así, en efecto, se revelan verdades cuando alguien como Rainer María Rilke proclama en sus versos:

*En como el labrador hará y se preocupará,
que ese endonde en el que las espigas se truecan en verano
no está a su alcance. La tierra otorga...*

Y nosotros nos preguntamos ahora: ¿siguen reflejando los versos del poeta el hecho milenario, sin memoria, de la fructificación de la tierra? O nos preguntamos, en otro momento, cuando presente y siente la comunión hondísima:

*Limitamos con la flor, el pámpano y el fruto,...
¿O ellos son los dueños, los que duermen junto a las raíces
y de su turbia substancia nos deparan
ese híbrido de fuerza silenciosa y besos?...*

¿cómo, nos preguntamos, cómo hemos alterado, hombres depredadores, el misterio propincuo de las cosas?, ¿cómo, al meditar aquellas palabras alertadoras?:

*Mira las cosas, fieles a la tierra,...
Todo tiende a flotar. Y venimos nosotros, graves,
y nos depositamos maravillados de nuestro peso...
Si alguien apresase en su sueño interior y durmiese
profundamente con las cosas, qué leve despertaría,
qué distinto de los otros días y de la común gravedad.
O tal vez permaneciese y ellas florecieran y le glorificasen
converso, desde ahora semejante a todas,
hermanas silenciosas en el viento de los prados...*

Y sigue la fustigadora voz de los poemas azotando nuestra sensibilidad dormida, excitándonos ahora al cósmico flujo identificativo:

*Respiración. oh tú, invisible poema,
puro, incesante intercambio*

*de nuestro ser y los espacios. Contrapeso
en el que rítmicamente me cumplo.*

Ola única

*de la que soy el mar creciente,
el más estricto de los posibles mares
y apresador de espacio...*

*¿Me reconoces, aire,...
comba y filo de mis palabras?...*

Porque el poeta intuye que su intercambiante mismidad con la Naturaleza no debe ser desmentida, sino confirmada y confesada a voces, y debe exaltarse exaltando la Naturaleza que lo rige y lo asume, y a la que asume:

*Quiere la transformación. Oh, sé exaltado por la llama
en la que algo se te hurta que proclama la metamorfosis;
el Espíritu proyectador que señorea las cosas terrestres
en la curva de la figura estima sobre todo la inflexión...*

*y Dafne metamorfoseada,
sensitivo laurel, te quiere convertido en viento...*

*Sé muerte en Eurídice. Sube cantando
y ensalzando remóntate hasta el nexo puro...*

*Sé -al tiempo que conoces la condición de no ser-
el principio infinito de su vibración interna,
para que por entero te cumplas por única vez.*

*Al empeñado y apagado y mudo
acervo de la total Naturaleza, a la suma indecible,
añádetete gozoso y desmiente su número.*

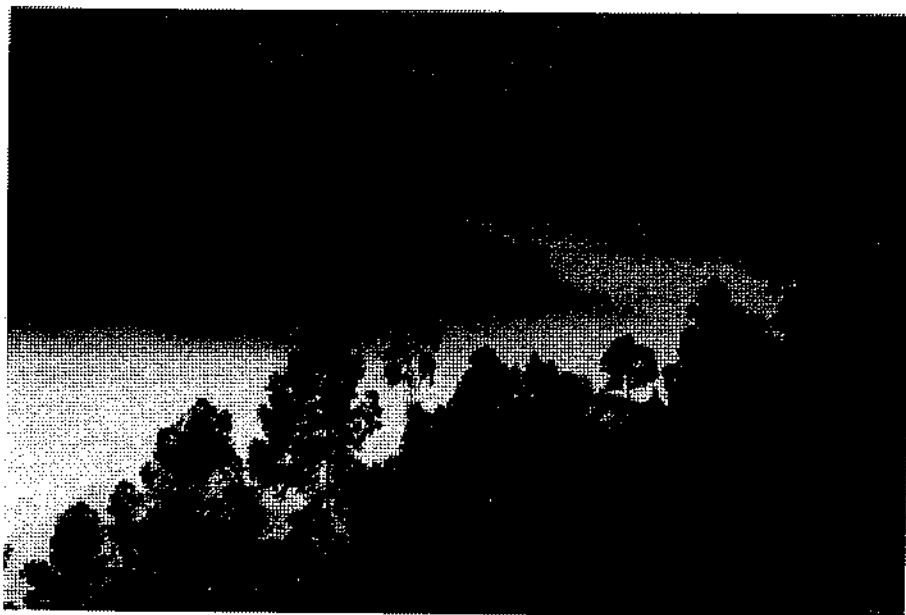
Esta naturaleza, que se aprehende como asiento de tal honda y múltiple verdad, es buscada y deseada, con apremio y denuedo, por hombres como John Muir, que en 1867, abandonó su carrera, se consagró al descubrimiento y defensa de los espacios naturales. Oriundo de Escocia, Muir penetró incansable los dilatados territorios de América, desde el Golfo de Méjico hasta Alaska. Gracias a él se establecieron en 1890 los primeros parques nacionales de Sequoia y Yosemite. Y más adelante, en 1897, ganado por el entusiasmo clarividente de Muir, el Presidente Grover Cleveland, por cierto no sin grandes presiones contrarias, ordenó la creación de 13 grandes parques forestales nacionales. La influencia de Muir se extiende hasta los tiempos de Theodore Roosevelt, quien en 1903, siendo ya Presidente, y tras acompañar personalmente a Muir por los senderos de aquella profunda Naturaleza, puso en marcha los amplios programas de protección que caracterizaron su mandato.

Ahora estamos en las montañas, escribe Muir, y ellas están en nosotros, aquietando cada nervio, inundando cada poro y cada célula de nuestro cuerpo, que parece transparente como el cristal a la belleza que nos rodea, como si fuera parte íntegra e inseparable de ella... una

parte del conjunto de la Naturaleza, ni joven ni vieja, ni sana ni enferma, sino inmortal...

De otro americano, uno de los primeros naturalistas profesionales de América, allá por las vísperas de la Guerra de Independencia, son las siguientes palabras, que con su breve simplicidad nos dejan, sin embargo, todo el perfume real y soñado de los grandes espacios vírgenes: Proseguí varias millas, hasta unas turgentes lomas verdeantes pródigas en brotes y fresas aromáticas, cuyo abundante jugo teñía los cascos y las patas de mi caballo...

Y marchándonos ahora a distantes y distintos espacios, recordemos también aquí las palabras y los sentimientos de un hombre que precisó, hasta el último aliento, trabajar en plena Naturaleza: Mientras Gustave Flaubert, revolucionando el arte literario, creaba Madame Novary, a lo largo de aquellos cinco febriles años recorría incansable sus célticos campos normandos, y desde ellos enviaba a sus amigos cartas donde analiza en pormenor los estados anímicos de su agitación creadora: me he paseado por el bosque, en una tarde de otoño, bajo hojas amarillas, y yo era al mismo tiempo los caballos, las hojas, el viento, las palabras y el sol rojo que le hacía entornar los párpados inundados de amor.



INTERPRETACION ESTETICA DE LA NATURALEZA EN OCCIDENTE

Libres entornos naturales, horizontes, paisajes. Ni la naturaleza, ni la pintura occidentales descubren de forma plena el paisaje hasta épocas relativamente próximas. Recuerda Emilio Orozco en sus estudios sobre el paisaje en la literatura, cómo Saint Beuve afirmaba que el sentimiento de la Naturaleza era un sentimiento moderno que comienza en Rosseau. Unamuno —quien a sí mismo se denominaba sentidor de la naturaleza— rectifica y precisa: Los antiguos eran poco paisajistas; el paisaje no era para ellos sino un medio para realzar al hombre, pero lo sentían. Orozco anota que deberá diferenciarse entre la descripción del paisaje y el sentimiento de la Naturaleza, y añade que si bien los primitivos habían llegado a la comunicación espiritual y aún a la visión trascendente de la Naturaleza, les faltaba la madurez mental necesaria para conducir ese sentimiento a la creación literaria, y la capacidad de estimar como artistas que tal emoción mereciera ser objeto de traslado a los demás. De hecho, y sobre esto hablaremos más adelante, existió desde el primer instante la interpretación religiosa de la Naturaleza; quedará claro, en sólo aparente contradicción con Unamuno, que sin embargo, ni el paisaje pictórico ni el literario fueron tenidos en cuenta autónomamente por los hombres de los primeros siglos, sino, en el mejor de los casos, como fondo o apoyatura de los seres humanos que aparecían en sus obras.

Si nos referimos al ámbito paisajístico de la poesía española próxima, deberemos anotar que no es éste tan extraño o débil como pudiera pensarse a la vista de la preponderancia que los temas sociales o existenciales realmente han gozado. En su investigación poética del período 1940-1970, Diego Marín demuestra la presencia real del paisaje, así como los diferentes usos que de la Naturaleza hace el poeta. Marín, al analizar el paisaje como objeto estético o afectivo, encuentra en la obra del poeta la descripción objetiva, la caracterización sintética, la vida en el recuerdo y la posición animista. Las notas más destacadas del acercamiento poético a la Naturaleza provienen de su consideración como reflejo del espíritu. Aparecen así, alternativa o a veces simultáneamente, el paisaje como soliloquio; la identificación del yo con la Naturaleza, bien como entrega del yo al paisaje, bien como asimilación del paisaje al yo; la visión simbólica; las imágenes de la Naturaleza como medio expresivo de la subjetividad, mediante ya actitud positiva, ya negativa; y, finalmente, la Naturaleza en función de la condición humana.

En las áreas de la poesía española antigua y clásica, Emilio Orozco ha estudiado la presencia del paisaje en algunas obras señeras. De buen aire et ferrosas salidas, decía Alfonso el Sabio en *Las Siete Partidas*, debe seer la villa do quieran establecer el estudio... et en él puedan folgar a la tarde cuando se levantaren cansados del estudio. Al considerar el sentimiento de la Naturaleza en el *Poema del Cid*, encuentra que

el juglar no ofrece, ni podía ofrecer, una vivencia compleja de índole intelectual o religiosa, sino algo elemental y primario de lo humano ante la visión y vida de la naturaleza: repercusión de los ritmos vitales y sentimiento de continuidad vital.

En el paisaje del huerto de Melibea se produce, escribe Orozco, la primera dramatización de la Naturaleza que ofrece la literatura española. Melibea y Calisto aparecen como seres profundamente compenetrados con la Naturaleza. Citemos unas palabras de Orozco que recogen vívidamente la profunda comunión vitalista de sus cuerpos: En forzoso imaginar el cuerpo de Melibea, caído y destrozado sobre las frescas hierbas y viciosas flores de su huerto, dando savia y color con su propia sangre a los lirios y azucenas...

Cuando estudia a Antonio Machado, escribe que sus metáforas, arrancadas de la Naturaleza, aunque descubramos un brotar de las coplas manriqueñas, tenemos que reconocer que su fuerza y eficacia proceden sobre todo del propio vivir y sentir cotidiano, más que de un acto de puro pensamiento. La emoción del camino y del caminar, o la del fluir y correr de los ríos, en su honda repercusión como metáfora del vivir, responden a algo experimentado ante la concreta realidad. Y al trasladarnos la emoción del ritmo del paso de las horas, de la llegada del atardecer y de la noche, nos produce la repercusión de hacernos pensar, vagamente, en el paso de nuestras vidas:

*Yo voy soñando caminos
de la tarde, ¡las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...*

—La tarde cayendo está—.

*Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío,
meditando. Suenan el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece;
y el camino que serpe
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.*

O ese infinito y sereno sentimiento de pérdida, de búsqueda, de desesperanza:

*En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean:
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta en el ocaso?*

En estos últimos versos, pienso yo, se concentra una de las altas manifestaciones que la poesía genuina y el genuino sentimiento de la Naturaleza persiguen y representan. El poeta usa metáforas que alcanzan el paisaje como certeras flechas directas y concisas, que con su presa nos traen, simultáneamente, el corazón del propio poeta. Es la auténtica *poiesis*, la auténtica creación, la auténtica naturaleza sin artificios, la auténtica poesía, el auténtico arte, en cuanto dirigido rectamente al fin por antonomasia: el propio hombre y el hondo, mas pudoroso y ambiguo, pozo de sus dudas, anhelos y destino.

Acaso como contraposición, habría que detenerse en ese otro poeta que Emilio Orozco ha estudiado con moroso detenimiento y secreta y experta fruición de gustador de barroquismos. Pedro Soto de Rojas, con su **Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos**, estableció, pretendidamente a través de la Naturaleza, indirectamente a través de García Lorca, la más devastadora y decadente interpretación del granadinoísmo: ...en Granada 'se limita el tiempo, el espacio, el mar, la luna, las distancias, y hasta lo más prodigioso, la acción... no queremos que el mundo sea tan grande, ni el mar tan hondo'.

El mundo barroco, como dice Mumford, había hecho del jardín su símbolo más representativo: una creación donde los crecimientos y las florescencias naturales se convierten en modelos subordinados a un diseño. Hablando del famoso y concreto jardín real de Soto de Rojas, que origina y funda su artificioso poema, escribe Orozco que en él se dan cita Naturaleza y arte, pero aquí es éste el que se superpone y limita a la primera; el arte viene a incorporarse a los elementos naturales, ordenándolos, recortándolos, para llegar así a la construcción artística del paisaje, esto es lo contrario de lo artístico entregado a las fuerzas naturales... El barroquismo de Góngora nos lanza (en las Soledades) -sigue diciendo Orozco- a una Naturaleza inmensa, libre y desordenada... en el paraíso de Soto penetramos guiados por un documentado cicerone (de mitologías)... Además se interpone ese plano de la erudición como alarde que quiere asombrar a la Corte que lo había rechazado. Góngora toma como punto de partida la Naturaleza, el granadino, en cambio, ciñe su poema a la descripción de un paisaje que ya previamente supone el sometimiento de la Naturaleza al arte. Y todo encerrado, limitado por las tapias, sin enlace con el libre paisaje de fondos y lejanías de la sierra y de la vega. Un amigo de Soto, Bartolomé Ramón de Morales, hablaba de vegetativa elocuencia, de plantas en cuyas hojas verdes se leían fábulas, pareciendo en su composición más libro que jardín. Y Orozco reconoce que hasta un elemento natural que como tal cruzaba el carmen, la acequia de Aynadamar, se decora hasta efectuar de ella una pia representación del río Jordán.

Y, para mí, cuando Soto de Rojas, en plena función poética, llama al ruiseñor, con desgraciada imagen, "espadachín enamorado", parece

evaporarse el último resto que nos hacía pensar en esa presencia de la Naturaleza que estamos evocando, y, antes bien, el poema se nos convierte en expresivo ejemplo antitético de la Naturaleza como agente catalítico, destinatario o hilo conductor de las autoinvestigaciones poéticas o artísticas del hombre.

Pasando, aún someramente, de la poesía a la literatura, citemos un autor que Orozco ha comentado en sus investigaciones del paisaje. Ningún escritor moderno ha llegado, escribe Orozco, como llegó Gabriel Miró a aunar en entretrejida e íntima trama la emoción y sentimiento de la Naturaleza con la visión y creación artística del paisaje. Y ello unido en ambos aspectos a otra complejidad, pues aunque lo esencial sea algo primario, un fundirse con su ritmo y fuerza vitales, sin embargo cruzan a veces ráfagas de una visión más intelectual de sentido cósmico y trascendente. Y se dan en Miró dos hechos que, por mi parte, destaco valorativamente: de un lado, como precisa Orozco, la admiración espontánea de su paisaje natal conduciéndole a la comprensión de **todo** paisaje —el paisaje natal, un paisaje, dice el propio Miró, es para el lírico el **paisaje**, la evocación de todos los paisajes—; y, de otro, la reconstrucción en el recuerdo, la recreación poética de la emoción o de la sensación primera y alejada en el tiempo, pues, coincidiendo en esto con la formidable elaboración proustiana, se garantiza o autentiza, se revela la genuina creación de arte.

Ya no nos queda ahora sino comentar brevemente la presencia del paisaje en la pintura occidental. Podemos confirmar que, con aproximación suficiente, el paisaje es, también aquí, un hallazgo de la sensibilidad moderna. En los viejos escritos leemos, cuando la Naturaleza hace acto de presencia, unánimes comentarios que, entre temerosos y desdeñantes, mencionan "horribles" montañas, "negros" desfiladeros, "pavorosas" soledades, "espantables" tormentas, "salvaje" vegetación y "fieros" animales; pues, desde los orígenes clásicos, la belleza sólo podía residir en lo limitado, ordenado, finito y previsible. Y un viajero que en el siglo XVIII se encuentra "condenado", por razones de negocio, a atravesar los Alpes, describe 'esas formas caóticas carentes de gracia y belleza, ese compendio de horrores y fealdades que son los Alpes con sus repugnantes extensiones nevadas, malformaciones irregulares y glaciares'. De forma anecdótica, algo que narra Eugenio Trias expresa válidamente este hecho. Está estudiando Trias las esferas significativamente ascendentes de lo bello, lo sublime y lo siniestro. A principios del pasado siglo, a lo ancho de un zona boscosa y accidentada de la Gran Bretaña, cierta diligencia conduce a una vieja dama y un estrafalario caballero que constantemente fija su atención en el paisaje, a través de la cerrada ventanilla. De pronto el cielo se oscurece, el viento azota y los truenos resuenan. Los viajeros se llenan de consternación, salvo aquel caballero estrafalario que, entreabriendo la ventanilla, con escándalo y estupor de sus compañeros

de viaje saca medio cuerpo fuera del carruaje y se dedica a contemplar y vivir con atenta fruición el espectáculo de la Naturaleza. Algún tiempo después, aquella dama comprobó en Londres, en una entonces discutida exposición de pintura, que el caballero degustador inaudito de la "desaforada" Naturaleza era el autor de aquellos cuadros y se llamaba Turner.

Aunque el paisaje aparece idealizadamente en las decoraciones de las antiguas villas romanas, en Europa hay que aguardar hasta el siglo XV, cuando los Libros de Horas se llenan de exultantes colores de campiñas, bosques y cielos. En Las muy ricas Horas del Duque de Berry, uno de los más hermosos libros jamás editados, el genio de los Limbourg llenó de Naturaleza, ya protagonista al par de los personajes humanos, el marco de las escenas rurales o caballerescas y los ámbitos mágicos donde aparece o se presiente la imagen mítica de Melusina. Y algunos años más tarde, el nuevo Duque de Berry, Renato de Anjou, yerno de Juan I de Aragón, escribe y manda ilustrar el Cuer d'Amours Epris. Aquí, el maestro del Cuer representa los cielos, la luz, bosques, colinas, árboles, hierbas, piedras acompañando activamente con su muda presencia a los enamorados personajes. Y no debe olvidarse que estos libros se nutren y parten de las viejas y míticas leyendas celtas que configuran el mundo fantástico que, en pleno siglo XII, recogió María de Francia en sus lais, en el entorno casi irreal de las Cortes de Leonor de Aquitania, aquel mundo celta cuya esencia viva es la insistente Naturaleza: bosques, aguas, fuentes, vientos y nubes, árboles. Porque si en el Renacimiento se encuentra el paisaje, su misión reside, básicamente, repetámoslo, en acompañar en tono pasivo las aposturas de los hombres y mujeres representados. De manera que, tras los Libros de Horas, debemos aguardar hasta el siglo XVII, con Rembrandt, Ruisdael, Rubens y demás artistas de las escuelas flamencay holandesa, a que el paisaje se independice, en Occidente, como objeto artístico autónomo. Y a que llegue finalmente, través de las visiones románticas de Palmer, Constable y Turner, y de Moureau el viejo, que pinta los agrestes alrededores de París, el auge de la Naturaleza que splende, ya definitivamente libre y central, en los lienzos impresionistas de Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Seurat, Signac, Gauguin, Van Gogh, Cezanne...

Desde entonces, en el mundo bidimensional de la pintura, la Naturaleza nos pertenece, y nosotros le pertenecemos, definitivamente. Nosotros, las gentes sin nombre, o con nombres infinitos y diversos. Como Lucrecia, aquella aventurera que, desde el invierno pasado en Lisboa, atraía irremisiblemente la negritud doliente y jazzística de Biralbo. Aquella Lucrecia que se dolía de haber vendido el objeto de su robo, en Ginebra, a uno de esos millonarios tejanos que no preguntan, y Biralbo, aquél, perseguido de muerte, que acababa a su vez de matar al extranjero de Burna, cuando ellos, en definitivos momentos de vida extremada, tenían aún tiempo y deseos para mirar y vivir, junto a sus propias vidas en

juego, la vida palpitante, y también como propia, de la Naturaleza en un cuadro: 'Era un volumen de grandes hojas satinadas con reproducciones de cuadros. Lucrecia le señaló una de ellas, apoyando el libro abierto sobre el teclado de la máquina de escribir. Biralbo me dijo que mirar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad... Los colores, diluidos en el agua o en la lejanía, dibujaban sobre el espacio blanco una montaña violeta, una llanura de ligeras manchas verdes... árboles o sombras de árboles en la umbría de una tarde de verano. **Paul Cezanne, leyó al pie, La montaigne Saint Victoire, 1906.** -Yo tuve ese cuadro- dijo Lucrecia, y cerró el libro de un golpe. -Mirando este libro no puedes saber cómo era. Lo tuve y lo vendí. Nunca me resignaré a no verlo más'.

ESTETICA, RELIGION Y AMBITO SAGRADO DE LA NATURALEZA EN OCCIDENTE

Como especie, los hombres hemos resultado más fuertes de lo que pensábamos, mucho más fuertes. En cierto modo, dice McKibben, hemos resultado ser iguales a Dios o, al menos, sus rivales, capaces de destruir lo Creado. Ya no podemos suponer que formamos parte de algo mayor que nosotros mismos. Antes, hasta revelaciones tan revolucionarias y heterodoxas como las del propio Darwin sólo podían reforzar la idea de pertenecer a la Naturaleza y nuestra admiración ante su magnificencia y variedad. Y era posible que algo mayor que nosotros reinara sobre nosotros. Pero observamos que las cosas ya no son así: Dios pudiera estar actuando de muchas otras formas, mas no está controlando la Tierra. Hemos construido un invernadero, concluye McKibben, donde antes florecía un jardín, salvaje y sutilmente bello al mismo tiempo.

Aparte de la cadena de daños materiales consumados y de las amenazas previsibles, como puedan ser las alteraciones del clima, el agotamiento de las materias primas, la irrespirabilidad del aire, la contaminación del agua o aún la propia subsistencia de la especie, existen otros daños y otros riesgos, de índole inmaterial, que centran aquí nuestra atención. Son problemas que afectan a la raíz de las vivencias y sentimientos más profundos del hombre. En las anteriores palabras de McKibben ha quedado definida, en términos de estética y en términos de religión, o de ámbito sagrado, la realidad que contemplamos. Y precisando aún más: el daño y la amenaza que entraña el actual deterioro de la Naturaleza han quedado definidos en función de la raíz cualitativamente sagrada que configura el sentimiento estético del hombre occidental ante la Naturaleza. Raíz o sentimiento que hoy, insistamos en ello, por vez primera en la historia, se encuentra en trance de destrucción o alteración substantiva.

Religión y estética constituirán pues el objetivo de estos párrafos. Y como ambos conceptos son complejos, y hasta polisémicos y ambiguos, deberemos precisar el sentido que aquí les vamos a atribuir. Religión

vendrá más de religare que de religio. Es decir, en lugar del literal 'escrúpulo', o virtud moral, será 'ligadura' del hombre con un creador omnímodo del mundo que le rodea, contiene y sustenta, o con un medio omnipresente dotado con la cualidad de lo sagrado. Como primera consecuencia de tal puntualización, habremos de afirmar que el sentimiento y las actitudes arquetípicas del hombre occidental ante la Naturaleza son absolutamente distintas de las del hombre de las civilizaciones del lejano oriente, cuyas religiones desconocen la figura del demiurgo, autor y señor del mundo. La estética de o ante la Naturaleza, en occidente, será, en consecuencia, muy diversa de la estética propia de China y de Japón, que, por cierto, posee valor extraordinario, y que al influir, como tan altamente influyó, en el arte europeo moderno, fue al mismo tiempo muestra de la alteración de los principios religiosos de occidente y concausa retroactiva de dicha alteración. De otra parte, y ahora alejándonos de los aspectos estéticos, para aproximarnos a los socio-ecológicos, deberemos mencionar una característica trascendente de la religión occidental. En efecto, el Génesis contiene un doble mandato: 'creced y multiplicaos' y 'dominad la tierra y los animales'. Ambos, hoy por hoy, en contradicción con los principios de la ecología profunda. Pues si la superpoblación y la supernatalidad constituyen, como hemos recogido en apartados anteriores, acaso la más grave amenaza ecológica, el mandato de dominio ambiental puede conducir al exceso-destrucción, puede hacer del hombre el depredador fatal de su propia base sustentadora imprescindible; y el de dominio de los animales puede conducir a la crueldad gratuita, la crueldad lúdica, la crueldad estética y la crueldad científica; sin que podamos desconocer en estos momentos, aunque nuestras opiniones fueran distintas, la relevancia de los movimientos de signo ecologista, que ya poseen fuerza política considerable, actuante y creciente, dentro de los cuales, entre otros diversos objetivos, la Carta de los Derechos de los Animales es un proyecto en concreto desarrollo, como parte del cuestionamiento general del derecho prevalente de la especie humana, frente a los "derechos" del resto de los integrantes cósmicos.

Es interesante anotar que junto a la voz bíblica del Génesis, que concede al hombre el mencionado y problemático señorío absoluto de la Naturaleza, la del Libro de Job parece hablarle palabras distintas y proponerle actitudes contrapuestas. En el centro de sus desgracias, Job se niega a maldecir a Dios; tampoco acepta las explicaciones de sus amigos: tú, Job, has pecado, quizás sin saberlo, y puesto que el mundo gira alrededor del hombre, viene a ser el razonamiento de aquéllos, y todos los sucesos tienen su causa en el hombre, tus desgracias son imputables a tus derechos. Job, que se proclama inocente, exige a Dios explicaciones, y Dios, al fin, se manifiesta. La voz de Yavé, en versos formidables, entona ahora uno de los más bellos cantos, de las más hermosas y profundas defensas de la Naturaleza salvaje y libre: '¿Dónde estabas al fundar yo

la tierra? Dímelo, si tanto sabes. ¿Acaso has mandado tú en tu vida a la mañana y has enseñado su lugar a la aurora? ¿Has ido a los escondrijos de la nieve? ¿Cuál es la senda por donde se difunde la niebla? ¿Quién abre el camino a la inundación y sus vías al rayo tonante para hacer llover sobre la tierra desierta, sobre desiertos inhabitados por el hombre, para empapar las áridas llanuras y hacer brotar la verde hierba? ¿Eres tú quien proporciona su presa al león y sacia el alma de sus cachorros cuando están agazapados en sus cubiles o se ponen al acecho en la espesura? ¿Sabes tú el tiempo en que paren las gamuzas? ¿Asististe al parto de la cierva? ¿Quién rompe las ataduras del caballo salvaje, al que por casa di el desierto, por guarida las estériles estepas? ¿Consentirá el búfalo en servirte y en pasar la noche a tu pesebre? ¿Se remonta por orden tuya el águila y hace su nido en las alturas? Habita en las rocas y allí pasa la noche, en la cresta de las rocas, en lo más abrupto. ¿Me condenarás a mí para justificarte tú? Mira al hipopótamo, creado por mí, como lo fuiste tú. Es obra maestra de Dios, a él le entregó su espada al Hacedor. Echase debajo de los lotos, en medio de los juncos del pantano. Los arbustos de la orilla le dan sombra, le rodean las mimbreras del torrente. Crezca el río, él no se espanta. ¿Taladrará nadie con el anillo su nariz? ¿Puedes tú con anzuelo coger al cocodrilo y atarle una cuerda a la lengua? ¿Te dirigirá ruegos suplicantes o te lisonjeará con palabras?...

La Naturaleza ha sido así para el hombre occidental, desde el comienzo de su historia, el signo de Dios y el medio para reconocerle en su poder y su don; ha sido el torbellino del misterio y el centro de lo inefable. 'Aramos los campos y sembramos la buena semilla, pero la alimenta y la riega la omnipotente mano de Dios. El manda la nieve en invierno, el calor para que maduren las cosechas, los vientos y la luz del sol, y la suave lluvia refrescante'. O como también dijera Milton: 'Deja hablar a la magnificencia del Creador, quien construyó tan dilatadamente, y su camino se extiende eternamente en la distancia insondable. Que el hombre debe saber que no vive por sus propios medios, sino alojado en un pequeño ámbito, y el resto ordenado para usos conocidos sólo por el Señor'.

¿Qué más, aparte la Naturaleza, había fuera de la mano del hombre? ¿Dónde podía manifestarse lo maravilloso, la divinidad o lo sagrado? Y el ámbito de lo misterioso y desconocido, la Naturaleza incólume, permaneció por siglos, hasta fechas cercanas, como punto inamovible de todas esas largas referencias absolutas del hombre. Aún a finales del siglo XIX podía hablar John Muir, acerca de la irremediable seducción del misterio de la Naturaleza, semejantemente a como hablara Yavé al principio de los tiempos: 'Las inagotables páginas de la Naturaleza se escriben y reescriben innumerables veces, con toda clase de colores y tamaños de letra, frases compuestas por frases: cada parte de un carácter es una frase; no en vano nuestras limitadas facultades se ven confundidas y sobrecargadas cuando intentamos descifrarlas'.

Mas hoy, digámoslo de nuevo, no sólo hemos alcanzado el poder de domeñar al cocodrilo, sino de alterar y destruir la Naturaleza entera. Y aún más, si fue posible, apenas un par de decenas de años atrás, hablar de la "primera" muerte de la Naturaleza, hoy palpamos ya una "segunda" muerte posible. No hará un mes que llegaba a Europa el tema del OncoMouse. En 1988 investigadores de la Universidad de Harward patentaron comercialmente, a favor de Du Pont, un ratón modificado genéticamente, cuyo precio fue entonces de cincuenta dólares, particularmente apto para las investigaciones oncológicas; y en 1987 fue producida en Estados Unidos una bacteria, bajo el nombre comercial de Frostban, destinada a evitar los daños de las heladas sobre determinados frutos. Son sólo dos muestras de ingeniería genética. Dejemos ahora de lado las implicaciones éticas de los hechos. Sólo estamos afirmando la profunda y radical alteración de las relaciones del hombre con la Naturaleza, la presencia de una línea divisoria de significado y alcance imprevisibles, cuyo tiempo no es el tiempo indefinido de las ficciones, sino que está cerca, próxima, en un tiempo al alcance de la mano; de manera que al contemplar los organismos, no como entidades autónomas, sino como cadenas de instrucciones del programa informático que conforma el ADN, el acto derivado: crear vida, crear vida en la práctica, o formas de vida, manipulada en sus más profundos estratos, hace entrar al hombre, para siempre, en el terreno que hasta ahora reservaba a lo divino; un terreno, un mundo donde acaso todo sea posible, acaso hasta la inmortalidad, o un revisado concepto de la inmortalidad, pues ¿por qué morir?, en cuanto, como escribe Stableford, a la larga podría desaparecer la diferencia entre lo vivo y lo no vivo, desaparecer la barrera que hoy separa ambos conceptos, tornarlos progresivamente confusos, reemplazarlos por sistemas que impliquen tanto la maquinaria de la vida, como máquinas de metal, plástico y vidrio. Y al fin, podemos ya asegurarlo, al ser manipulable la Naturaleza, al haberse producido "las muertes" de la Naturaleza, desaparece un cúmulo de actitudes, ideas, mitos, entidades, misterios y comportamientos milenarios del hombre, que serán sustituidos por nuevas realidades, nuevos sueños, nuevas pautas y nuevos modos de conducta. Hasta el extremo de lo desconocido, pero no hasta el extremo de la desesperanza o la renuncia estéril, en cuanto podremos decir con Jeffers: 'Integridad, totalidad. La mayor belleza es el todo orgánico de la vida, la divina belleza del universo. Amad eso, no sólo al hombre que conocéis. Partid de eso, o bien compartiréis las lastimeras confusiones del hombre, u os hundiréis en la desesperación cuando sus días actuales se oscurezcan'.

Decía Montaigne que, por experiencia, tocamos con la mano que la forma de nuestro ser depende del aire, del clima y del terreno donde nacemos, no sólo el color, la talla, la complexión y el aspecto, sino también las facultades del alma. Y habíamos leído en la física aristotélica que si una cosa fuera un producto de la Naturaleza, estaría construída como lo está ahora por el arte; y que si los objetos naturales hubieran sido

productos del arte, parecerían hechos por la Naturaleza. La Naturaleza se configura a lo largo de la historia como objeto absoluto, o como valor en sí, con poderes conformadores sobre el hombre, o como espejo donde mirarse y enaltecerse o sobrecrecerse, pues 'así la naturaleza se llama sublime, escribía Kant, porque eleva la imaginación a situaciones en que la mente puede percibir la sublimidad de su propio destino, en cuanto que supera a la Naturaleza misma'. El Romanticismo, partiendo de un terreno que Diderot había abonado, concluye en la hegemonía de lo natural: la Naturaleza tiene razón, nunca se equivoca.

La Naturaleza, configurando al hombre, configuró una particular visión estética del hombre, o una particular estética. Y como ya dijimos que estética es término ambiguo, deberemos también formular precisiones sobre el contenido y significado que le atribuimos. Estética no es aquí, por supuesto, **una** belleza, ni **lo** bello, y en este orden de primeros juicios, como corroboración a título de ejemplo—con todo el riesgo de error, imprecisión o desvío que suelen contener los ejemplos—, deseo mencionar aquella remilgada "belleza" que Ortega descubría en los éxtasis de tarjeta postal de ciertos asiduos espectadores de puestas de sol, aquéllos, añadido yo, que quedándose en la piel de la fenomenología toman la puesta de sol y dejan la Naturaleza, resultando así semejantes en lo trivial, no en la riqueza de las alusiones, a las miradas de Alicia, capaz, sin gato, de contemplar, colgadas entre las ramas de los árboles, las sonrisas de los gatos. O como los que, hablando de un arte, se quedan en los procedimientos, y ya sé que, sin llegar a la categoría de la superfluidad invocada por Ortega en aquel ejemplo, existen corrientes, como la relativamente próxima de la "pura visibilidad" de Fiedler, que se aplican a distinguir los valores sensibles por sus cualidades propias, desdeñando significaciones, asociaciones y contenido. Parece obvio añadir que tampoco acepto aquí el decorativismo, ni la simple mimesis, aunque entienda que puedan existir **en** el arte, pero que no considero sean **el** arte. De manera que pretendo poner en guardia los criterios, frente a ciertas tendencias sobrevalorativas de la pura técnica, de los géneros y de los procedimientos.

Hablaría también aquí de la estética como continente de los hechos de las artes; y sobre la Naturaleza, hablaría, valga la expresión, frente a la contingencia estética de la eventual belleza de su piel trivial de puestas de soles, de estética inmanente de la Naturaleza: lo que ha sido hasta ahora la Naturaleza, como hecho estético en sí, con aquella fuerza reveladora de la honda almendra de la verdad—un poner-en-obra-la-verdad— con que Heidegger, genéricamente, descubre y califica la **poiesis**: el genuino canto poético del arte. Situándome, por consiguiente, en la perspectiva croceana de una vida mental que sólo tiene realidad en cuanto expresión; es decir en cuanto fruto intuitivo; y desdeñando los géneros, la diferenciación de los materiales, la diferenciación substancial entre esbozo y obra terminada,

entre formatos; pues sólo es válido, para mí, ese instante intuitivo llamado poesía.

En el pitagorismo, el placer del alma provenía del reconocimiento intuitivo de la ley divina que organiza el universo: **Kosmos** era orden y belleza. Platón contempla el mundo como retrato, aunque deficiente, de la Verdad divina, y nos dice en Fedro: 'al ver la belleza de la tierra queda transportado con el recuerdo de la verdadera belleza... Pues, como ya se ha dicho, toda alma humana ha contemplado el verdadero ser en el modo de la Naturaleza'. Para Plotino, lo Uno, la divinidad, desciende en emanaciones graduales hasta la ceniza de la Naturaleza. Y surgiendo de la Baja Edad Media, Francisco de Asís, en el primer soplo de la modernidad estética, nos enseña la valoración de la Naturaleza en sus concretas criaturas. Más adelante, Fray Luis de León espiritualiza la Naturaleza —música acordada— como orden y concordancia sorprendentes traídos hasta nosotros por el Creador, para añoranza continua y angustiosa del más allá. La tierra, a pesar de todas sus maravillas, será para el agustino sólo prisión, valle hondo y oscuro. Por el contrario, Juan de la Cruz, al descender de sus más elevados éxtasis, encuentra en la Naturaleza la misma divinidad que acaba de vislumbrar: si para Fray Luis de León Dios está en las criaturas, para Juan de la Cruz las criaturas, la Naturaleza entera, se confunden con el propio Dios:

*Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las insulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silvo de los ayres amorosos.*

El contenido estético-sagrado de la Naturaleza fue puesto de relieve por Heidegger en sus interpretaciones de la poesía de Hölderlin. Fijémonos en el análisis que aquél efectúa sobre el poema que, sin título original, comienza: 'Como cuando en día de fiesta...' y que Heidegger pudo llamar El Poeta.

*...no educa ningún maestro, sino,
maravillosamente omnipresente, en leve abrazo,
la potente Naturaleza de hermosura divina.*

Transcribamos las palabras de Heidegger: 'La Naturaleza educa a los poetas. La maestría y la enseñanza pueden sólo aportar algo. Por sí solas no son capaces de nada. Otra cosa debe educar de otro modo que el celo humano para un hacer humano. La Naturaleza educa maravillosamente omnipresente. Está presente en todo lo real. La Naturaleza consiste en obra humana y destino de los pueblos, en las constelaciones y los dioses, pero también en las piedras, plantas y animales, pero también en los ríos y en las nubes y tormentas. Maravillosa es la omnipresencia de la Naturaleza. Nunca se deja tocar en ninguna parte dentro de lo real como

algo real individualizado. Lo omnipresente nunca es el resultado de la yuxtaposición de lo real aislado. Esto escapa a toda explicación por lo real. Escapa a todo manejo y sin embargo penetra todo con su presencia. El leve abrazo de la Naturaleza no alude a una incapacidad de lo débil: la omnipresente significa, en efecto, la poderosa. Pero, ¿de dónde saca el poder, si ella es, ante todo, lo presente en todo? La Naturaleza no ha recibido todavía de ninguna parte un poder en herencia. Ella misma es lo que da poderes. La esencia del poder se determina a partir de la omnipresencia. Poderosa es la Naturaleza porque es divinamente hermosa... La Naturaleza omnipresente encanta y escapa a la mirada. Pero el súmmun del encantamiento y el escapar a la mirada es la esencia de lo bello...'

Por eso cuando ella parece dormir...

también se entristece el rostro de los poetas...

*¡Pero ahora amanece! Yo esperé y lo vi venir,
y sea mi palabra lo que vi, lo sagrado.*

*...Te nombramos, sagradamente obligados, te nombramos
a tí ¡Naturaleza!, y nueva como del baño surge
de tí lo divinamente nacido.*

*Pues ella, ella misma, que, más antigua que los tiempos
está por encima de los dioses del occidente y el oriente,
ella, la Naturaleza, ha despertado...*

Y siguen las palabras de Heidegger: 'La Naturaleza está sobre los dioses. Ella, la poderosa, es capaz de algo diferente que los dioses: en ella, como la iluminación, es donde todo puede empezar a estar presente. A la Naturaleza llama Hölderlin lo sagrado, porque es más antigua que los tiempos y está por encima de los dioses. Así la sacralidad no es en absoluto la propiedad tomada en préstamo de un dios ya establecido en firme. Lo sagrado no es sagrado por ser divino, sino que lo divino es divino porque a su modo es sagrado; pues sagrado llama Hölderlin también al caos. Lo sagrado es la esencia de la Naturaleza'.



EVOCACIONES

¿Dejaste atrás acaso, antes del alba, los últimos caseríos? ¿Emprendiste entonces aquel largo camino hacia el bosque lejano? ¿Cuando es fría la incierta luz, como reflejo de acero, y azul, como escondidas alas de la noche? Entonces, antes de la aurora —la de rosados dedos—, cuando allá trota aún el lobo sus secretos cazaderos, el aire se contiene en las cumbres y un silencio augural precede por instantes la inminencia del primer clamor de la mañana.

Habías llegado ayer a la villa que se encuentra en la frondosa carretera regional, por la que corre el río al que afluyen los otros pequeños pero caudalosos ríos del bosque lejano, cerca de donde parte la estrecha

carretera abrupta que cumbrea los cerrados valles del bosque, en circunvalaciones, apresada a veces por árboles que descendiendo del puerto, como desperdigadas figuras, componen los clareados batallones periféricos de la gran espesura alejada. Esa villa en cuyo hotel de las afueras estabas revisando tus cámaras y tu mochila, mientras, desde la habitación contigua, te llegaba, en sordina, la inesperada insistencia de alguien que, sobre un doliente saxo, ensayaba frases de jazz; cuando iba ya cayendo la tarde, bajaban los ruidos de la carretera, acrecía, desde su otro lado, el rumor sordo de las aguas entre las peñas, se ensombrecía la alta ladera que tapa el horizonte, encendíanse, amarillos puntos tartamudeantes entre pasajeros girones de niebla, luces de caseríos perdidos, lejanos.

Has bajado atravesando corredores solitarios y desnudos; probablemente flotarán bajas nubes negras que amenazan lluvia. Hay un largo tramo de carretera que conduce hasta la villa, adonde piensas dirigirte para cenar algo, para deambular también a esa hora, cuando ya caída la noche, cerrados los escaparates, solitarias las aceras, cuando las calles, las veladas fachadas, los zaguanes adquieren cierto misterio, como lugares de extraños encuentros o de inesperadas presencias, y las luces de algunas ventanas altas, perdidas en la oscuridad, te ofrecen la incógnita de vidas que acaso sean triviales, que acaso escondan prosaicos dramas, fútiles esperanzas o acursilados sueños, pero que todas, en este como desprendimiento de su actual soledad, cercadas en el reducto de su desamparo, se magnifican en el agridulce, tétrico, vulgar, o acaso heroico asedio de sus irrenunciabiles destinos.

Pero tu soliloquio es ahora interrumpido por este amigo ocasional que surge bajo las luces de neon de la cafetería, él también forastero, a quien, con efusión inoportuna, das cuenta de tus planes. Te confiesa expansivamente que es biólogo. Ha insistido en pagar la cuenta de la cena. Muestra la artificiosa cordialidad del solitario inadaptado. Depredador de desvalidos, te envuelve con el adherente hilo de su incesante verbosidad. Ahora, cordialísimo, se ofrece a compartir tu aventura montaraz de mañana. Habéis salido por fin, bajo la lluvia fustigadora, a una calle de lívidos faroles. Se guarece bajo tu paraguas. Te ayudaré, dice él, llevaré parte de tu equipo; no conviene que vayas solo; te identificaré las plantas, trataremos de atisbar animales; y yo me haré cargo de la comida, esas porquerías tuyas sólo sirven para distraer el hambre. Gracias, dices tú, mientras piensas cómo abandonarle bajo la lluvia que arrecia. No hay más que hablar, dice él, verás lo inapreciable que resulto, y recalca con afectuosidad sonriente la palabra inapreciable. Tuviste el desgraciado acierto de hablarle de la Naturaleza, y en él has encontrado un técnico de la naturaleza. Mas para tí los significados son distintos. Tratas, en vano, de aclarárselo; te enredas en tus propias palabras; desistes. Pasan deprisa transeuntes aislados. En la puerta de un estrecho bar, os balbucea algo un hombre bebido. La lluvia amengua y acaba por cesar. Tú y tu ocasional amigo, con vuestras encontradas dialécticas, habéis caminado

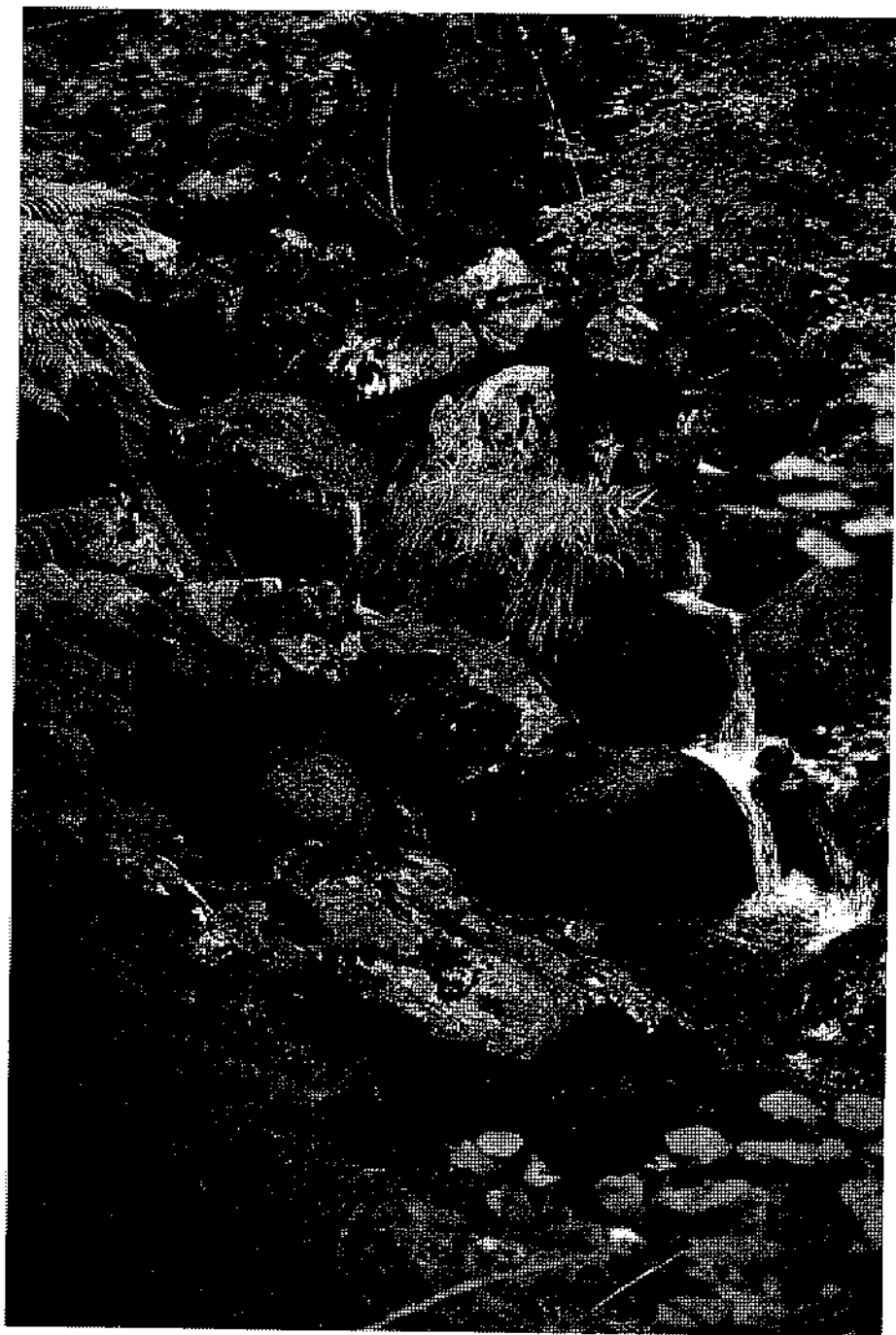
en exceso. Al fin, solo, liberado sin saber cómo, te encuentras en el iluminado porche del hotel, y tras unos oscuros corredores por los que avanzas ahora casi a tientas, la puerta de tu habitación se cierra con alivio a tus espaldas. Es tarde. Lees un rato en la cama. La carretera está silenciosa, sólo algún coche aislado cruza, suena más el agua del río entre las peñas, la elevada y amplia loma que cierra el horizonte es ya un telón que apenas se adivina, pasas revista mental a tu equipo y a tus planes de mañana que a lo peor frustran el temporal, revives tus sensaciones, tus vivencias en la dialogante soledad de la Naturaleza. Durante la noche oirás entre sueños, a intervalos, la lejana voz de un buho; sonará como un secreto mensaje compartido.

El sol aún no ha salido. Leves contornos de semiluz permiten adivinar masas de nubes o quizás porciones de cielo raso que enmascara el ya leve recuerdo de la noche. Hay niebla. Por fin, entre el presentido verde alto de los árboles del bosque, en un punto concreto, el cielo se aclara 'como si las partículas suspendidas de una vieja botella de vino hubieran descendido al fondo, dejando verde el vidrio. También más allá se aclaraba el cielo, como si el blanco poso hubiera descendido, o como si el brazo de una mujer recostada bajo el horizonte hubiera alzado una lámpara, y planas barras blancas, verdes y amarillas se proyectasen...'

Desde los cielos profundos, desde las más antiguas lejanías, desde las sendas perdidas llegan como bandadas de pájaros. Son bandadas de luz, apenas son aún granados frutos de luz, pues apenas es alba condensada que desde la cumbre del estrecho valle se precipita, 'aire que fulge como en festejo de una ritual lucha entre los árboles y entre las rocas, mientras más arriba ya la mañana platea las nubes, y, aún más alto, un dios, sobre luz, semejara aborto en el sagrado juego de darnos vida y gozo en el día que nace'.

Se divulga una vez más la llamada a vosotros, día a día, vosotros los que soñáis con el silencio de soledades umbrías, vosotros los que amáis las alejadas cumbres, la niebla que envuelve formas transfiguradas, los que buscáis ocultos senderos. Si estáis lejos, si trabajáis y durante breve intervalo, al levantar la vista, perdida un instante, evocáis antiguos recuerdos, si, viviendo en ellos, descansáis, si llueve, si corren las nubes, si el sol quema, si el viento, si el hastío, si la desesperanza, lo cierto es que ahora, en el ámbito fragante, suena el primer gorgojo, ahora acaba de saltar un mirlo, grazna un cuervo, hay un río, hay un bosque, todo se torna claro y tus recuerdos te reconocen y te conducen por este concreto sendero donde una madre selva, perlada de rocío, se brinda agotada en sus ramos, inmersa no obstante en su ser-madre selva prodigado e incitado indefinidamente. Y tú te reconoces y te reconduces en tus recuerdos, ya sin nunca renegar de ellos, sin nunca poder abandonarlos.

Exalta en consecuencia, aunque la ignores, la Naturaleza que ignoras, los bosques que ignoras, y convertido en hilo de una trama, sea cual



fuere la imagen o la forma o el papel que te toca, siente el tejido a que perteneces. Pregúntale si no es esto, en verdad, lo deseado por la global Naturaleza, que haciéndose como invisible a fuerza de presente, te atrae ya sin necesidad de primaveras, sino sencillamente reconociéndose en tí, para que tú, en definitiva, te reconozcas en ella, en firmeza, te reconozcas en mismidad segura, no vacilante, te reconozcas en afirmación permanente.

Ha crecido el sol y con él sube, desde el río que hendiéndolo desciende el estrecho y profundo valle, un cálido vapor que se condensa en menudas y brillantes gotas que empañan la mirada de tus cámaras, y ya pesa el ascenso de la estrecha vereda que reptá junto al torrente y cruza por frágiles maderos el curso ruidoso, de una a otra margen, evitando los canchales que el hielo ha ido quebrando o el farallón rocoso que se alza erguido en emulación de las altas cabezas de los robles. Cortas a veces, venas del bosque, algún narciso que, discretamente, sin presunción ostensible, amarillea su cabeza sobre el espejo del agua, o un brote del verde arándano de menudos frutos. El sol se sigue alzando y aparecen franjas de sombra, que reptan sobre la estrecha senda y zigzaguean, se pierden y reaparecen entre el sotobosque espeso que a uno u otro lado te cerca. El rocío centellea ahora en arcoiris infinitos que danzan según giras la cabeza, un golpe que el sol da sobre algo incendia en verdes aquel punto, levanta como una espada los filos de aquella piedra o hace cristales fulgurantes del remanso del agua o del desgarrado caer de la rápida corriente entre los escalones de roca del lecho del río. Y cuando aún más ha crecido el sol, cuando fatigado haces un alto en la marcha, te detienes, descuelgas la vieja mochila cuyas correas comienzan a lacerar tus clavículas, bebes el agua helada, de bruces sobre la agitada corriente que te baña el rostro, te sientas en esa roca, cuando respiras sosegado, cuando, tras el rumor del agua en el cauce y el susurro del viento en la copa de los árboles, percibes el hondo y largo silencio, entonces, al experimentar el pasajero sopor del descanso, acuden a tu memoria los versos que Rilke dedicaba a Orfeo:

*¡Ay!, ningún cuidado asaltaba al durmiente en la placidez del sueño,
pero soñando o en estado febril: ¡cómo se entregaba!*

*El, el nuevo, el amedrentado, cuán enredado estaba
en las prolíficas lianas de su interno devenir, cautivo ya
en las primeras muestras de su existencia, ahogándose en aquella
exuberante vegetación cercana al mundo animal.*

¡Cómo se dejaba seducir!

*Amaba. Amaba todo eso que llevaba dentro de sí, la maraña interior,
la selva ancestral en mudo derrumbamiento, sobre la cual se alzaba
con luz verdosa su propio corazón. Amaba. Lo dejó,
seguía las propias raíces, hacia el poderío forzoso de los orígenes,
de donde su pequeño nacimiento había surgido. Amando
descendió hasta la más antigua sangre...*

Ahora el sol cruzó su cénit y algunas nubes comienzan a apresurarse sobre las crestas del valle. Vienen otras detrás, más densas, más rápidas, y un aire que de pronto se levanta arrastra espaciadas gotas de agua. Se oscurecen los colores y huyen las sombras densas: una suave sombra apaga ahora los colores y, sin explicable causa, durante breve intervalo, se acallan los ruidos del bosque. Sólo durante breve intervalo, el tiempo justo de aparición de una nueva luz vehemente y oscura que flota sobre las vislumbradas cumbres, y la cálida luz antigua de la tarde huye de rama en rama, como el vuelo asustado de un pájaro. Ahora el cielo es plomo gris que se vierte sobre el callado temor del bosque, y alguien hablaría de un infinito dios amenazante.

Tras el momentaneo silencio, el sordo bramar del trueno, que arrastra el desatado viento del noreste, rueda sobre los valles, acercándose, redoblando su voz, llenando el bosque de ecos. Llueve ahora con fuerza súbita, y tu figura, primero dubitante, desamparada luego, sin refugio, abandonada al fin, se hace árbol impávido al que la lluvia empapa sin protesta. La lluvia llueve, dibuja trazos luminosos sobre las oquedades y las sombras, tiembla, y el bosque, en la penumbra que le invade, se llena de lechosas transparencias, mientras tú, ahora más unido a él, identificado con todas sus criaturas a través de la común piel del agua, contemplas las transfiguraciones, cuando es la lluvia, como el hondo rumor del mar, profundo rumor ubicuo que llena sordamente el bosque. Llueve. Llueve sin tregua, sin término. Todo rezuma; tu memoria biológica recuerda la primigenia, universal y prolífica matriz del agua. Y al abrirse las nubes, calmada la tormenta, es ahora la amainada lluvia espaciado tamborileo en la madera de los troncos muertos, titilar sonoro en las cóncavas huellas de las rocas que el agua ha colmado, rítmica plata en la delgada lámina del remanso; y los dardos de sol que atraviesan la espesura infinitamente engastada de gotas que tiemblan, incendia el bosque con ráfagas lineales que se expanden en mágicas atmósferas de luz sobre la encharcada senda serpeante y en derredor de la lustrosa fronda de los acebos. Y los olores. Los multiplicados olores del bosque tras la lluvia. Huele como lejanamente a caliente piel de oso, a azucarada podredumbre de madera y humus, a tierra mojada, a limo revuelto por la corriente, a polen, a viento dulce, a hierba estremecida, a maleza mojada, a anegados musgos, a torrentes henchidos, a madreSelva.

¿Arboles hay que sobrevuelan ángeles?... Arboles del bosque que te rodea. Tan semejantes y tan distintos. Tan angélicos. Tan fuertes y tan indefensos. Arboles, en tantos lugares, ignorados, despreciados, perseguidos: quemados, talados, podados hasta la degradación humillante. Arboles libres que vivís dichosamente aquí vuestras vidas a salvo, vuestras muertes naturales, y cuando el rayo, o el viento, o la edad os vencen, vuestros cuerpos caídos son en verdad útiles: dando cobijo a las criaturas animadas del bosque, nutriendo de materia renovable el incesante ciclo de vuestra exuberancia, de vuestra utilidad, de vuestra belleza.

Robles emblemáticos cuyas vidas se cuentan por siglos, robles de majestuoso porte, ramas tortuosas y resquebrajada corteza, que fuisteis ya para los viejos romanos alegoría de fortaleza y constancia de ánimo; hayas de las umbrías, que en otoño seréis la capa roja del bosque, con vuestros esbeltos troncos grises y vuestras aovadas copas de espesa sombra; arcos de preferencias solitarias que salpicáis con erguida presencia los profundos y frescos suelos de los valles, y de cuya madera fabricaban lanzas los antiguos celtas; fresnos y avellanos de los húmedos fondos de las gargantas; tejos mitológicos, de longevidad milenaria, también de solitarios hábitos, que solemnizáis el bosque con vuestra perenne mancha verde; finos abedules que subís hasta la altura de las crestas abiertas a la nieve. Te has detenido con admiración y respeto ante sus troncos, has apoyado tu espalda en ellos, levantaste la cabeza, soñaste en sus espesas e indescifrables copas, sentiste, con su contacto, un lejano e innombrable contacto. Has admirado incansable aquel inmenso roble que hunde sus raíces hasta el fragor del torrente, junto a la fuente que mana en el oscuro recodo de la senda fragosa, has descansado a su pie, y has recordado los versos que dedicó Leopoldo Panero a aquella otra parigual criatura que también un día saliera a su encuentro:

*...que creces,
alto como el deseo,
sobre la rota hondura
de los barrancos muertos
donde se oye
el rumor de un perpetuo
manantial, de un sigilo
derramado y espeso,
de una sed que deshace
gota a gota el nevero
en pureza y olvido
imposible y secreto,
en aroma y en agua
de continuo desvelo.
Contra el alzado tronco
de tu frescor
la sombra se desprende
del mediodía lento,
dulce como una isla
que el agua va ciñendo
de levedad, de nieve,
de limpio azul
en desnudez de rocas.*

Bajas el escarpado camino de regreso, y el aire templado de la tarde va secando tu lluvia, mientras sobre el horizonte oculto se levantan ya colores del poniente. Sobrevolando las copas altas, de pronto, el descomunal



Nóctulo Gigante: 'como espantado de sí mismo, rasga en zigzag el aire, cual hendidura que corre a través de una taza; así la huella del murciélago rayando la porcelana de la tarde'. Una sombra cobriza comienza a inundar el bosque, y la materia se adensa, penetrada aquí y allá, según los giros de la senda, por oblicuos rayos de luz que ya no son glorioso epílogo de tormenta, sino serenado ocaso, tan distinto, tan igual al que cantara en otro tiempo Rafael Morales:

*La tarde iba cayendo. Lentamente,
como se alacia un fruto de dorada
piel sensitiva y pura,
la luz palidecía y se mustiaba.*

*La furia del color, su poderosa
plenitud virginal, se sosegaba.
Ya el grana mineral, el rojo activo,
el azul sideral y el escarlata
de hiriente dentellada vengativa
tenuemente cansados replegaban
sus grandes alas silenciosas, puras
abatidas, serenas, derrotadas.
Los tiernos amarillos se extinguían
y era un suspiro fugitivo el malva,
lo gris iba creciendo, oscureciendo,
adensando negror entre las ramas.*

Cae definitivamente el día. El bosque debe ganar su soledad nocturna. Te acercas al final de la andadura, y después del esfuerzo de la marcha, cuando ya el sendero discurre con templada pendiente, vencido el esfuerzo, sientes de pronto la tensión dolorosa de los músculos, buscas un tronco caído, descuelgas la mochila, te sientas, diluyes un sobre de solución isotónica, bebes ávidamente, aspiras con fruición, comes un poco de chocolate, nueces, un pocillo de miel, revisas las cámaras, estiras los brazos, contemplas distendidamente las rosadas nubes y piensas: ¿he subido al bosque para traer -qué traigo- imágenes, la flor del narciso, la blanca flor del acebo y el fruto rojo y terrible del tejo? No, afirmaré, subí para bajar palabras, palabras acerca del bosque y acerca de la Naturaleza. Mas ¿diré lo que las cosas creen de sí, o la transmutación de las cosas en sentimientos? y ¿será éste un ardid de la propia Naturaleza, que me utiliza de intérprete, o será acaso mi propia voz, y la Naturaleza es muda? Porque siendo espectadores ineluctables de una proximidad que nos envuelve, y acaso ciega de tan próxima, acaso ignoramos las lejanías; y así nuestros afanes de ordenamiento e interpretación corren el riesgo de aplicarse sobre conjuntos que continuamente se disgregan, los reordenamos, los interpretamos, y vuelven a disgregarse. Pues, como diría Rilke, estamos siempre en actitud del que se marcha, de espaldas, como el que sobre la postrera colina que le muestra todo el valle por última vez se vuelve y se detiene, en despedida.

Sabes de ése que calladamente piensa: '¿Un dios que en mi cuerpo nace con bosques sobresaltados por un ramaje que canta?', y se pregunta: '¿Quién me llama en lo oscuro?: una rápida huida ilumina los bosques, un rumor se levanta... Esas nubes perdidas, ese cielo callado, verde, pálido y frío que se exalta hacia plata, es la imagen de un ser que se mira y se sueña.... A los dioses les basta contemplarse a sí mismos, pero yo soy hombre, soy de sombra y de sangre. ¡Oh rumor de este bosque! ¡Oh ráfaga!... Pero sólo es el viento'.

Sólo somos hombres, te dices, hombres que sentados al borde del camino consumimos nuestro pan mientras pensamos ya en mañana: fórmulas, despachos, aulas, bolsa, inversiones, autovías, ferrocarriles, laboratorios, trepidantes talleres de calderería, largas naves de trefilado por las que corren hilos al rojo, computadores, redes neuronales, inteligencia artificial, modelos matemáticos, cabinas de mando repletas de esferas digitales, satélites, órbitas. Hombres, estás pensando, a veces autodestructores, hombres peligrosos, hombres-demiurgos de dioses y mitos incesantes, hombres de espíritu hirviente y curiosidad irrefrenable; proyectados sin tregua hacia un adelante de sombras, realidades, sueños, incógnitas, riesgo y azar.

Piensas, en suma, que es válida la apuesta, que debes alertarte frente a los riesgos; mas piensas que aquellos dioses del bosque y de las rosadas nubes, jugando a los dados en sus troncos de niebla, y aquellos mitos, reelaborados mil veces, pudieran quedar obsoletos; y aceptas que acaso el arte, acaso la propia Naturaleza pudieran morir un día, según la inexorable cadena de los hechos de los hombres, en aras del hombre: en aras de nuevos sueños, nuevos logros, nuevos mitos y nuevos dioses, válidos, asumibles, convenientes.

Ha caído ya la noche cuando estás de nuevo a la puerta de tu hotel, junto a la carretera que bordea el río y enfrenta la ancha, alta y pesada loma boscosa donde se encienden lejanas luces amarillentas de caseríos perdidos. En tu habitación reina el silencio. Tu cansancio, que a veces acalambra un músculo, es no obstante placentero. Dejas por un instante el libro que lees; evocas ahora la noche del bosque, donde ya dio comienzo la libre, inexorable y bullente vida animal nocturna que lo puebla. Esa noche habitada, intensa, interminable, que cantó Rafael Morales:

*Las sombras se fundían. Ya la noche
entre la yerba humilde se ocultaba,
se hundía entre las cosas...
Pero la vida proseguía,
pero la vida viva levantaba
en medio de la sombra, de la noche,
surtidores de sangre...
surgía entre las uñas de la sombra,*

*brotaba incontenible como el agua,
surgía por la boca y por los ojos
de la nocturna y planetaria máscara.*

Con ternura, con asombro, dice Gabriel Celaya, con todo lo que en mi cuerpo es aún capaz de inocencia, pienso en los grandes animales melancólicos, y en los pequeños, devoradores y tenaces... Cierro los ojos para unirme con las plantas, con todos los seres que se agitan... Silencio infinito en el que siento un escondido latir de imperceptibles gritos, un tenaz y pequeño palpitar de nuevas vidas hechas o nueva primavera... Una rápida huida ilumina los bosques. Un rumor se levanta como un mar cuando tiembla ¿Quién me llama en lo oscuro? ¿Quién me empuja a la tromba?...

Vuelve el lobo a trotar sus cazaderos; el jabalí hoza en los prados bajos; abandonando el espeso matorral de piornos, la osa, cuyos dos oseznos retozan, desgarran un podrido tocón, en busca de insectos, y el viejo macho solitario, en una alejada ladera, pasea su imponente corpulencia alrededor del gran roble, estudiando el mejor acceso al panal que ha descubierto en el cruce de unas ramas bajas; se arquea el espinazo del gato montés; la nutria sale a la arena del remanso; y zorros, tejones, garduñas, martas, ardillas, musarañas, lirones, buhos, cárabos; que vuelan, que saltan, que acechan, que trepan, que devoran y son devorados componen la incesantemente renovada escena del implacable teatro, del incesante torrente vital del bosque.

Puros —vuelve la voz de Rilke— y misteriosos seres, los animales, libres de la muerte, pues sólo nosotros la vemos; ellos, libres, tienen su ocaso siempre tras de sí...

*y delante a Dios, y cuando avanzan, avanzan
en la eternidad, como el correr de las fuentes.
Pero nosotros no tenemos delante, nunca, ni un solo día,
el espacio puro donde las flores se abren infinitamente.
Y allí donde nosotros vemos futuro ven ellos totalidad,
y se ven en ella, y están a salvo para siempre.
Y sin embargo, alerta sobre ellos y caliente gravita
el peso y la inquietud de una gran melancolía.
Porque también se adhiere a ellos algo de eso que a nosotros
a veces nos subyuga —el recuerdo—,
como si aquello a lo que se tiende con insistencia
hubiera estado ya, una vez, más próximo, y su unión
hubiera sido infinitamente tierna.*

Es posible que ya duermas, que sea ya sueño ese claror lechoso, de húmeda noche, que adivinas, la habitación en tinieblas, a través de la ventana; es posible que imagine tu sueño ese 'canto agudo que rasgó el cristal del aura, como el eco de un suspiro, en una fronda lejana: el canto de un ave triste, nocturna, sola, ignorada, que nos dejó pensativos en plenitud

de añoranzas'. Y es posible que tu sueño sueñe ya el alba, cuando el urogallo altivo e incontenible lance al bosque su voz: '¿Súplica?', no. No súplica, sino voz emanada de sí mismo, tal es la naturaleza de su grito; con la pureza del ave, cuando la estación acrecentadora la levanta, casi olvidando que es una mísera criatura, y no tan sólo un corazón solitario que la primavera arroja a la serenidad del azul'. Cuando el primer rebeco asome su musculado cuerpo en la cima semivelada de las rocas; cuando sea el corzo esa fugaz presencia féérica entre la niebla, en la fronda del aún no amanecido bosque. Pero es cierto que esta noche, en la lejana espesura de la ancha y alta ladera, sonará la ulutante voz del buho, y te llegará, real, como un compartido mensaje.

FERNANDO MORALES HENARES
Granada, 5/12/1991

GRANADA, EL CABALLO ARABE, 1992

Ya Mahoma dijo, "Aquel que tiene un caballo árabe y lo atiende, Dios lo atenderá"

Como toda conmemoración implica una reconsideración y reconocimiento, "El 92" no debe quedarse en la celebración de un trascendental aniversario y ser también un caballeroso gesto de amistad entre todos los que, por herencia, representan a los protagonistas de entonces. No obstante, me temo quedará fuera, sin el espacio que se merece, el que fue un significado protagonista en la efemérides que celebramos: el caballo. De siempre compañero leal y efectivo, sin el cual la historia del hombre hubiera sido distinta. Sin su concurso también la conquista de América pudo fracasar; como fue pieza importantísima en nuestra Reconquista, en la que, durante ocho siglos, probaron su sangre miles de caballos de guerra sobre el tablero de la vega granadina que dominaba la fortaleza de la Alhambra.

Era la época en que la estrategia de la caballería se debatía entre dos montas: la europea, "a la brida", con sus pesados arneses, la recia armadura y el fuerte escudo, sobre un caballo robusto, y "la jineta", precursora de la equitación moderna que busca el caballo veloz y resistente, al que se aligera de peso para aumentar su movilidad. Estábamos ante la revelación del caballo árabe que, forjado en la durísima y milenaria prueba del Desierto, lucía una vez más su raza y coraje; que, más tarde, profundizando en su origen y reconocido como el pura sangre por excelencia, ha sido valorado como una esencia mejoradora de otras razas que, partiendo de él, se hicieron después; que, hoy, con una cotización creciente en el mundo, merece el recuerdo y homenaje de quienes somos herederos del valioso legado que representa.

Precisamente aquí, en la Granada del siglo XIV, repetía Alí-Abderraman, como glosando a Mahoma, "llegado el día en que Dios quiso crear el caballo, cogió un puñado de Viento del Sur y le sopló diciendo: te creo y te llamo Arabe, en las crines de tu frente ato todas las virtudes,

nunca te faltará fuerza, volarás sin alas; sólo te montarán aquellos capaces de proclamar tu grandeza y mi Gloria". Este bello trozo poético es una entre otras muchas referencias a actuaciones del caballo árabe.

Las iconografías, ya se sabe, estaban prohibidas por el Corán, no obstante, aquí en la Alhambra existe un documento excepcional que son las bóvedas de la Sala de los Reyes. Ambas de planta elíptica y decoradas con escenas caballerescas. Parece que realizadas por artistas toscanos, hay que reconocer que aportan poco a la descripción del caballo árabe, pues están faltas de rigor histórico, lo que se repite en los trajes de los personajes y otros detalles. Todo lo cual tiende a confirmar la autoría cristiana y, así, solamente la cabeza y cuello de algún caballo puede atribuirse a su raza, pero, las colas y, aún más, la aptitud, contradicen esta procedencia.

Más expresivos y reveladores de la presencia del caballo árabe en esta tierra son los platos de Fajalauza existentes en el Museo Arqueológico, que datan del siglo XIV, en los que son especialmente expresivas las cabezas, aunque seguramente y por las mismas razones aludidas en el caso anterior, se quiebra en las colas el valor descriptivo.

Así visto el tema, uno llega a la conclusión de que aquel Reino de Granada no ha sido un caso aparte dentro del gran número de países que conocieron al caballo árabe como una raza nueva, distinta y muy apreciada, representada por los ejemplares notables que enorgullecieron a jefes y caudillos. Estos fueron una minoría, ya que la tropa debió utilizar masivamente los caballos recogidos en la conquista junto a otros de origen oriental como pudieran ser los berberiscos, que no son exactamente lo mismo que el árabe. Lo que no excluye mezclas de sangre, que originaron otras razas. Es un hecho que la cría en pureza no ha existido hasta ahora; salvo el caso, excepcional y casi milagroso de los beduínos, absolutamente determinado por el medio. Así, sólo con discutibles excepciones, la erosión que ha arrastrado orígenes que hoy serían verdaderamente codiciados, ha hecho estragos aún en lugares cercanos a la cuna de la raza.

Hoy, a quinientos años de la Granada árabe, cuando ya el caballo ha dejado de ser arma de guerra e, incluso, ineludible medio de transporte, hace unos ciento cincuenta años que, el ya reconocido como *purasangre árabe*, ha vuelto a nosotros. Al llegar a este momento, que por cercanía tanto nos afecta, desde la reflexión, se impone un cierto rigor crítico y, siendo así, el detenernos algo para ver qué pasa en España, a donde su llegada se hizo entre el atractivo de su belleza y el de sus extraordinarias cualidades de raceador, a las que posiblemente debe su supervivencia.

Pero, esta inapreciable aportación, no ha sido ni entendida ni bien valorada, pues, no sólo se minimizó, incluso se trató de negar su contribución a la formación de otras razas mejor tratadas, sino que, olvidando que nadie da lo que no tiene, se ha arrinconado el ejercicio de sus propias

facultades, que debieron considerarse vitales para la conservación de ésta. Menos de recibo es que, hasta por elementos muy responsabilizados, al tiempo que se procura su superior clase, (de la que luego se alardea en sus descendientes), se critica su menor estatura. Cuando ésta está determinada por una situación forzada, por una aptitud en contra de su natural crecimiento.

En una situación peligrosa, hace unos años, seguramente por influencia americana, se despertó un gran interés por los concursos de morfología que, en realidad, están siendo como una puesta en valor de la gran belleza que este animal comporta. Celebramos que, aunque sea incompleta, esta actividad haya surgido en momento oportuno y ha servido para movilizar la atención por lo que es un aspecto muy relevante de este caballo.

Por fortuna en este caso la belleza no está reñida con la funcionalidad, sino que es consecuencia de ella, por lo que el efecto negativo que haya podido tener el abandono del ejercicio como medio de formación, será fácilmente recuperable, puesto que también se trata de un tiempo corto en la larga historia de esta raza. En cualquier caso los concursos morfológicos, preocupados por el aspecto exterior, han hecho que éste mejore mucho. Hasta el punto que podemos asegurar que los campeones actuales son muy superiores a los mejores conocidos, por lo menos en un pasado cercano. Ahora, nos toca demostrar que la belleza también funciona y en eso estamos.

Se trata de una tarea de recuperación ya que el árabe fue hecho en el ejercicio de sus facultades, en una prueba de impresionante amplitud y duración. Período aún no bien precisado, aunque se acepta que ya a unos tres mil quinientos años nuestros, se puede reconocer como tal el caballo que hoy se llama pura sangre árabe.

Claro que, antes, mucho antes, así como a unos cincuenta y ocho millones de años del nacimiento de Cristo, se sitúa la existencia de un animal, parecido al zorro, de unos 35 ó 40 cm. de altura, llamado "*eohippus*" que es considerado como el primer ancestro del caballo. A éste, sigue una evolución complicada y azarosa, larguísima; por supuesto, no lineal: plagada de cortes, desapariciones y retrocesos, condicionada por los cambios geológicos. Así nace el "*equus caballus*", el primer solípedo. Que surge en América del Norte y, aún en la época glacial, con el estrecho de Bering cubierto por los hielos, pasa a Euroasia, donde se extiende, para desaparecer después en América. En esta drástica simplificación no hay lugar para reseñar los muchos antepasados, superados o desaparecidos, que son como eslabones rotos en los orígenes de estos primitivos caballitos, cuya existencia se sitúa a un millón de años de nuestra era.

Es el tiempo en que el hombre establece las primeras relaciones con el caballo. En principio no propiamente amistosas, pues empieza descubriéndolo como cotizada pieza a cazar, cuya valoración da lugar

a un culto, del que proceden las primeras representaciones conocidas, como Altamira o Lascaux. Un hecho extraordinario fue que, en 1879, el capitán ruso *Prjevalsky* descubrió en la estepa de Kobdo una manada de animales que responden exactamente a las imágenes de las cuevas primitivas, lo que hace que el llamado "*equus prjevalsky*" se considere como un representante vivo del caballo de las cavernas. Que ha sido el antepasado de todas las razas apodadas "*de sangre fría*", en contraste de las cuales encabezando los caballos "*de sangre caliente*", está el árabe. Con la mezcla, se completa el amplio abanico de razas existentes.

Lo que no se conoce aún, es el momento en el que se decide la de este animal distinto, como lo es su forma de afrontar la supervivencia. Cuando del gran conjunto que, cobardemente, se refugia en el bosque donde, se esconde y alimenta, haciendo la vida de noche, se separa él, que sale a la estepa y, basándose en sus facultades, valientemente, dá cara a la vida. Es el ejercicio que conforma y fortalece, y es un efecto inducido, porque el ejercicio da la fuerza pero, a su vez, ese sentirse capaz es lo que provoca la prueba de sus facultades. Así nace la resistencia, la velocidad, el corazón, la viveza.

Uno no puede dejar de preguntarse si cuando se adoptó esa postura independiente, retardora, no existía ya una diferenciación morfológica, lo que pudiera representar una superioridad funcional. Nacida no sé cómo, si por la sustancial aportación de un medio más propicio o, aventurando hipótesis, porque ya nuestro caballo hubiera heredado una conformación distinta. El caso es que el árabe tiene una morfología sorprendentemente diferenciada y adecuada a lo que es capaz de hacer; que este buen hacer suyo no es, fruto de un gran corazón, que lo tiene.

Esta raza nace y se hace en el Desierto del Nejed, o sea en la meseta central de la Península Árabe y es evidente que el carácter de ese terreno es causa determinante en su formación: la amplitud del espacio, abierto, árido y, lo que es fundamental, aislado. Pero es también factor importantísimo la sólida vinculación a un hombre que se ha hecho en el mismo medio, aislado y duro, que tiene una forma de vida, incluso una filosofía, en la que el caballo encaja como pieza fundamental, afirmándose como una necesidad vital, lo que para su compañero motiva una íntima, larga y apasionada relación.

El tiempo transcurrido desde que el caballo árabe, ya definido como raza, se empieza a conocer por hititas, egipcios, griegos, árabes y romanos, hasta llegar a nosotros se puede cifrar en unos treinta y cinco siglos. Ya vimos que es aproximadamente siglo y medio lo que nos separa del último redescubrimiento que vivimos. Movilizado éste por rusos, polacos, egipcios, ingleses, españoles, últimamente fue potenciado por la intervención americana.

Hoy parecen superados unos anteriores planteamientos, cerrados y miopes, y con unos enfoques más racionales, profundizando el co-

nocimiento de la realidad viva que queremos mantener y mejorar, se están actualizando las posibilidades de este caballo. Ya, a la vista de actuaciones recientes, se acepta que esta raza es la que ofrece una mayor amplitud de utilidades con excelente rendimiento; realizando con absoluta brillantez aquellas en que se requiere agilidad y corazón; siendo el mejor en resistencia y velocidad en distancia. Así lo confirman los triunfos recientes en muy diversas pruebas, pese al escaso número de participantes que la raza puede aportar. Sirvan de botón de muestra las medallas de Oro y Plata en el último Campeonato del Mundo de Resistencia, celebrado en Estocolmo, el año pasado.

Todo hubiera sido distinto escuchando la historia, donde hasta las poéticas leyendas, que están inspiradas en hechos y, más aún, por una cultura, son una valiosa fuente de enseñanza: "Mahoma, que había establecido un campamento a orillas de un río, teniendo en él cien yeguas, las mantuvo sin beber tres días y, cuando al cuarto las liberó y éstas se precipitaron hacia el agua, hizo sonar las trompetas de guerra, y hubo cinco que, desatendiendo su enorme sed, volvieron a su amo. Y, desde entonces, se llamaron "Khamsa al- Rasul Allah", las "cinco del profeta": Abbayad, Saqlawiyah, Hamdaniyah, Kobailah y Habbdah". (Nombres que aún encuentran eco en nuestros días). "Son las razas más nobles", —dice—, "que el beduino enumera con los dedos de la mano".

También es interesantísima la de Ismael, hijo de Abraham y de Agar, padre de los beduinos nómadas: "Capturó una yegua negra, que tuvo un potro que hecho semental se unió a madre y hermanas. Esta yegua se llamó Kohaylan, el antilope negro y, las cien razas cuyo pedigree se remontan a élla han conservado este nombre".

Indudablemente estos documentos son un homenaje al personaje que los inspira pero, también a poco que se mire, son una valiosa fuente de conocimiento. Ahí está el rigor y decisión con que aquellos magníficos criadores ejercen la selección, partiendo de los orígenes y basándose en las yeguas, siempre ateniéndose al comportamiento, guiándose por la funcionalidad paralela de la belleza.

Pero hay algo que me parece interesante señalar, cómo desde el principio se reconocen rasgos diferenciales dentro de la esencial definición de la raza. Es la "diversidad relativa", vinculada a los distintos clanes o tribus poderosamente influida por el terreno y ambiente que con ellos comparten, en último término, por el sentido que cada ganadero dá a la selección. Así, se determinaron unas diferencias que fueron importantes, hoy lo son igualmente, y debemos conocer y valorar justamente, por el caudal de posibilidades que representan.

Claro que, ante todo y a cualquier precio, hay que salvar el conjunto de rasgos positivos que constituyen el carácter esencial de nuestros caballos. He dicho nuestros, porque el árabe español tiene y debe conservar su propia definición, a la que nunca podrá renunciar,

manteniendo: su arrogancia, la armonía y tensión de su dibujo, el equilibrio en sus tercios, lo que se ha dado en llamar "los tres ceros". Su posible inscripción en un cuadrado, la longitud y engallamiento del cuello; la pequeñez de su cabeza, de perfil cóncavo, tendente al triángulo, la frente amplia, los ojos grandes, separados y expresivos, los ollares abiertos; el lomo recto; muy buenos aplomos y un excelente equilibrio; y la inserción de la cola alta, lo que facilita el arqueado hacia arriba. Todo, en un esqueleto diferenciado de cualquier otra raza: con dos o tres vértebras lumbares menos, con mayor capacidad respiratoria en relación a la alzada, dada por la forma cilíndrica de su tórax. Los miembros enjutos, rodillas más bien bajas y grandes, para un movimiento fácil, armonioso, ágil y eficaz... Y, sobre todo, su "presencia", esa forma de estar abierta y desafiante, que es la revelación de una gran fuerza interior, del orgullo de la raza.

Aún así y pensando en lo dicho anteriormente, quedan cosas y matices a concretar, aspectos que han cambiado, para bien o para mal, e ideas que deberían reconsiderarse. Esto debería ser, no sólo labor de un ganadero, sino del conjunto.

Dada la influencia que tienen los concursos morfológicos, sería muy positivo revisar la tabla de las valoraciones que en ellos se manejan, lo que, en definitiva, conduciría, entre otras cosas, a que se fomente el tipo elegido y, dentro de lo posible, se eliminen las preferencias personales. Por ejemplo, habría que ver qué importancia se le da a la cabeza en relación con los aplomos; cual es el perfil modélico de aquélla, ya que dentro de la concavidad existen muchas variantes. Veamos el sello de A.E.C.C.A., en comparación con las cabezas, chatas y respingonas o lánguidas y declinantes, que tanto gustan hoy. Recalquemos el peligro que representa la moda para toda labor que pretenda perdurar.

Ya dije que nuestro caballo es la expresión de la belleza clásica, la que se identifica con la verdad. Lo que se traduce en formas tensas y operantes, carentes de desviaciones inexpressivas, ajenas a la función. Pese a todo, uno, que ya tiene acreditada cierta afición al gran placer de la vista, al mismo tiempo, es muy partidario del caballo como tal, y, no puede dejar de preocuparse, conociendo lo cambiantes que han sido, a través del tiempo, las encarnaciones de la belleza, lo indefinible y personal que es su apreciación y las versiones, por un lado folklóricas y por otro desconcertantes, que vive este noble atributo.

Es de notar la similitud que, con los poderosos y sofisticados sistemas y montajes del mercado actual del arte, van teniendo los que se adoptan para la promoción y explotación de ejemplares de esta raza, dando lugar a un aparato intermediario que desplaza y condiciona la iniciativa del ganadero, actuando como una de tantas empresas comercializadoras, para lo que se llegan a crear sociedades que, según sus planteamientos, determinan el ser o no ser de un caballo.

Todo lo cual produce efectos de evidente complejidad, difíciles de valorar. A mí no me gusta la crisis en que se pone la tradicional figura del ganadero, aquella que trataba de conseguir calidad, homogeneidad y personalidad, basándose en un atesorado caudal de conocimientos acumulados. Pues ahora parece que lo único que obsesiona es la calidad, muy en su manifestación comercial externa. Se trata de una belleza ya no tan identificable con la verdad, aunque, eso sí, en este terreno se ha avanzado mucho. Todo nos fuerza a insistir en la necesidad del fomento de las pruebas funcionales.

Ya traté el asunto más vidrioso, la alzada. Insisto, se debería saber que el árabe es pequeño porque, antes, es funcional y, en el Desierto, donde se hizo, su menor volumen lo defendía de las oscilaciones climáticas de aquel medio, lo hacía más operante. Pero ahora, ya trasplantado y emplazado a una función distinta, en la que no tiene que primar su resistencia a la escasez y calamidades, procuremos evitar que sólo sea tratado como una pieza del pasado. Parece que ha llegado el momento de levantar el bloqueo a que se ha sometido su adaptación a un entorno más amable, su natural crecimiento. Bien es verdad, repito y subrayo, que ésto no se podrá aconsejar nunca, si no, va acompañado de la vigilancia y atención que mantenga y, si es posible, potencie sus rasgos fundamentales: el carácter formal, las proporciones, su corazón y nobleza.

En cualquier caso hay que definirse, por que la falta de una fundada opinión, ha sido una de las causas de la lamentable desaparición de muchas *líneas y familias* en su momento altamente valoradas, pero que, habiendo caído, muchas veces por causas ajenas así mismas, como puede ser el desacierto en los cruces, fueron condenadas a la desaparición. Por lo que hay que reconocer que, aunque la selección es necesaria, muchas veces está forzada por causas extrañas a sus fines. Es muy de lamentar la inexistencia de una visión a largo plazo, una cierta paciencia y un buen conocimiento. Siempre la valoración de un caballo será algo comprometido y difícil, incluso irrenunciablemente personal. Cualquier recetario sería largo y, muy seguramente, inútil, si no partimos de un buen nivel de conocimientos que permita ver, no sólo lo que tenemos delante, también sus posibilidades.

Los orígenes son básicos, así se reconoce, y, lo normal, es que sean consecuentes. Aunque, en el complejo caudal que comportan los genes, existen rasgos y comportamientos que en ocasiones, sorprendentemente, afloran. Con mi opinión no pretendo juzgar hechos concretos para lo que no estoy capacitado, más bien señalar que, también aquí en España y por los mismos motivos que en otras parcelas de nuestro Patrimonio Cultural, frecuentemente falto del calificativo, se han perdido cosas irreparables como en nuestro caso ha sucedido con la línea *Wan-Dick*, que tuvo importancia para figurar hasta hace dos o tres años en el mosaico

que encabezaba la portada del Depósito de Sementales de Jerez, y las de *Nowik, Korosko, Sabat el Heir*, así hasta siete, de las once o doce. hace relativamente poco existentes.

Conviene conocer los rasgos que, dentro de los definidores de la raza, tienen los grupos que se denominan *tipos*, de los que se reconocen tres, que trataré de describir someramente. Ellos establecen las primeras diferencias dentro de la unidad de carácter de la raza. También en un principio, se reconocían *familias*, con personalidad propia dentro del conjunto, que recibían la denominación de la tribu, lugar o jeque al que estaban ligadas. Nombres que aún se mantienen, siendo muchas, trataré de enumerar las más conocidas, situándolas dentro del *tipo* en el que más encajan. Hagamos una somera descripción:

Tipos: KOUHAYLAN. Pequeño y tendente al cuadrado; compacto y proporcionado; fuerte y arrogante; de estructuras curvas, musculoso, ancho de pecho. Cabeza corta, en forma de cuña, concavidad moderada, carrillada ancha; cuello algo más corto, así como el lomo y las patas. "Masculino". Extrovertido, alegre.

Se vincula a este grupo las siguientes familias: HANDANI. De lo mejor, según algunos; muy cercano al saqlawi; buena alzada y movimientos. DAHMAN. Prototipo de fuerza y belleza. HADBAN, RODAN Y ADNAN.

SAQLAOUI. Algo más largos y altos; la cabeza, igualmente, más grande y fina, más cóncava; orejas más largas, puntas levemente hacia adentro, buenos ojos; huesos finos. Bellos, elegantes, expresivos, movimientos suaves, armónicos y efectivos. "Femeninos", en cuanto a belleza. Introversos.

Dentro de este grupo sobresalen las siguientes familias: OBEYA, OBEYAN o ABAIYAN. Especialmente bellos, finos y sensibles; de formas suaves, más bien largos; introversos y responsables. MILUA, MOUWAYI, RISHAN, TOUWAYSAN.

MOUNIQUI ó MANAGHI. Aún más alto largo y ampuloso; grupa derribada, tercio posterior potente; mayor cabeza. Apto para la velocidad. "Menos puro".

Las familias que se incluyen en este tipo son: YILFAN, RABDAN, ABOURQOUD, SADAN, KOUWAYCHAN, SAMHAN, MOUKALLAB.

Todos estos datos quedan fuera al llegar al Stud-Book Internacional, que, en la parte española, se edita por Cría Caballar. En aras de la simplificación, esta publicación parte de los primeros representantes españoles. Constituyéndose a partir de ahí lo que se vuelve a llamar *líneas*, cuando se inician por un macho y, *familias*, cuando parten de hembra. Encabezándose éstas por los primeros representantes españoles, a partir de los cuales se va dando de alta la descendencia con orígenes rigurosamente comprobados.

Desde que comencé a escribir, pensé que había que esperar hasta aquí, para enfrentarse a una interrogación latente: la relación existente entre el purasangre árabe actual y aquellos caballos, entre la historia y la leyenda, a que aludimos antes. Sin que exista documentación, es presumible que los caballos actuales estén enlazados con las antiguas familias, mantenidas en pureza por los beduinos; parece probable que tenga unos mismos orígenes pero, lamentablemente, su descendencia no se ha mantenido en pureza. Lo que hizo que, para conseguir el pura sangre actual, se tuviera que recurrir al Desierto, a Oriente o, después, a las contadas yegüadas, fundadas hace algo más de cien años.

Todo empezó por unos cuantos ganaderos que entusiasmados con esta raza, tras negociaciones con los jeques, muchas veces largas y difíciles, en operaciones muy costosas, cuando no pasando por comprometidas aventuras, (de las que existe apasionante literatura); lograron hacerse de ejemplares notables, generalmente muy cotizados. Tal es el caso de la de los Condes Branicki, en Polonia, de donde nos vino *URSUS*, cuya adquisición dió lugar a una viva polémica en el Parlamento, motivada por su elevado coste; la de Alí Pasha Sherif, en Egipto, o la famosa Crabbet Park Stud, inglesa, donde el duque de Veragua, al que se le debe lo mejor de los caballos árabes españoles, adquirió *RAZADA* y las magníficas hijas de *SKOWRONEX*, uno de los más importantes sementales de todos los tiempos.

En España se ha considerado como el grupo de mayor importancia el perteneciente a la Yeguada Militar que, en principio, adquirió por diversos medios, incluso enviando comisiones a los lugares de origen y, después, se enriqueció recogiendo lo que consideraba de mayor interés, como las yeguas de origen Veragua y sementales de las más importantes ganaderías, hasta hacerse con un conjunto que ha sido reconocido internacionalmente como de primer orden.

Las genealogías son como largas cadenas en las que se enlaza cada ejemplar que se incorpora. Es evidente que todos los eslabones no son igualmente importantes, depende del animal que representan, lo que hace que el interés se centre en los que corresponden a animales sobresalientes. Esto da lugar a un movimiento de atención hacia los mismos y una cotización en alza de su sangre, lo que se convierte en uno de los acicates para el progreso de la ganadería. Aunque, inevitablemente, en este fenómeno de forma creciente influyen factores extraños, unidos a activos intereses.

En cualquier caso, la clase se da en *líneas y familias* determinadas, en momentos concretos y, para mayor riesgo, no de una forma estable y continua. Son como veneros que afloran y se pierden, lo que hace más apasionante el logro de la vena milagrosa que puede enriquecer el caudal genético de la ganadería.

Al comenzar este artículo, pensé era conveniente partir de una exposición general, aunque fuese somera, de lo que es el caballo árabe. Pero, para completar el título que se me propuso, habrá que tratar, más en síntesis, las ideas y elementos que determinan la conformación de una yeguada. En este caso la mía, que, siendo la única en estos contornos, deberá representar al caballo árabe en la Granada de 1992.

Aunque, para ser sincero tengo que reconocer que en los comienzos me guié por la intuición, que indudablemente actuaba sobre el sedimento que deja una afición hípica de toda la vida. Mi iniciación como ganadero se produjo por azar y de forma atípica, partiendo de un macho, en contra de la costumbre beduína que se basaba en las hembras. *CAH*, (*BENI-SAJAR*, *PALABRERA*), luego, con *LIRA*, (*DAND II*, *ESCARCHA*), durante diez años, han constituido una limitada familia equina, lo que no ha impedido que sus productos hayan alcanzado una sorprendente notoriedad y reconocimiento, una gran "densidad" de premios.

En principio fue el capricho de mantener la sangre de un bello árabe que me había cautivado como montura, intuía que era algo que se debía salvar, como después he podido confirmar. *CAH* es, por su padre, el único representante de la línea *RAZADA*, ya mantenida por su descendencia. El semental que encabeza esta línea fue importado de la famosa yeguada *Crabell*, sirvió a Veragua en los últimos y mejores años de esta fundamental ganadería, muriendo con el Duque, después de haber ganado con él, el célebre Campeonato de París de 1930.

Esta sangre vivifica un gran porcentaje de los mejores caballos árabes españoles, siendo evidente la importancia de su presencia en nuestras yeguas más sobresalientes. Ahí están: *EGINA*, *FAMULA*, *HABLADURIA*, *FARINA*, *KAYAN*, *JAFIFA*, *JABEGA*, *CEQUI* y, si se me permite, *AZALEA*, (en la seguridad de que también será altamente prestigiada por su descendencia); madres de ejemplares tan relevantes como *MALVITO*, *MAQUILLO*, *BALDOSA*, *OCALINA*, *ARILLA*, *URIF*, *TESTIGO*, *GARBI* y todos sus maravillosos descendientes, que justifican sobradamente a los *NANA-SAIB*, *KASHMIR*, *BENI-SAJAR*, *ZAFIRO* y *CAH*, servidores de esta stirpe.

PALABRERA, (*HABIENTE*, *VERAZA*). Por su padre dá unos orígenes tan buenos, como poco difundidos y potencia la sangre Veragua, *HABIENTE*, (*GANDHY*, *VERANDA*); así como por *VERAZA*, otra de las acreditadas "yeguas V", posiblemente también de procedencia *Crabell* y que no tuvo más hija que a ella. Igualmente, *CAH*, fue el único producto de esta yegua, pues, recién traída del Desierto del Sahara, aún no adaptada al terreno abrupto de la finca Elmidar, donde la tenían los Condes de Belalcazar; siendo muy veloz y como consecuencia de una estampida, se despeñó por un tajo. "Era la mejor" se lamentaba la sensible y autorizada voz de Maripaz Murga, que tanto contribuyó después a la valoración

del árabe español; que tenía elegido a *CAH* para semental, cuando era dueña de otros varios potros, luego famosos.

Su otra abuela, *ALELUYA*, (*NOVELERA*, *AB-DER-RAMAN*), viene de *FATIMA*, kouhailan del Desierto, que ha dado ejemplares como *ILUSTRE* y *BARQUILLO* y yeguas de la categoría de *CORTEZA* y *BOCINA II*. Al mismo tiempo, por su abuelo paterno, *CAH*, incorpora a su sangre la de *GHAZEL*, "que da los buenos movimientos" y es la familia de *CANTINERA II*, *URAL* e *IBARA*.

Como valor añadido al suyo intrínseco y también con carácter exclusivo, con *RAZADA* se mantiene el tipo *kouhaylan*, de prestigiosa tradición que ya hemos descrito, lo que entiendo es del mayor interés pensando en el caballo para deporte. Las otras líneas existentes son tres: dos *saqlaoui*, *URSUS* y *SEANDERICH*; *BAGDAD*, es *managhi*. Así se hace más interesante su sangre nueva, no desgastada en enlaces recientes, al reforzar el tipo *kouhaylan*.

Desafortunadamente, desde primeros de noviembre de 1990 ya no tenemos a *CAH*, que murió, ya metido en sus airosos y arrogantes, excepcionales, treinta y cinco años. Uno no puede evitar un recuerdo verdaderamente sentido. Reconozcamos que, aún vivo, se hacía muy difícil enjuiciar morfológicamente a este animal. Como no se puede juzgar a todos los caballos, ya históricos, de los que sólo conocemos sus productos y, con suerte, alguna fotografía, no siempre acertada pero suficiente para poder afirmar que, tal como estaban, sin la preparación y exigencias que hoy se imponen en los campeonatos, está claro que no hubieran triunfado en ellos. En *CAH*, fueron varias las circunstancias que hicieron careciera de la adecuada preparación física y de doma de presentación. Así, quedó segundo en los Campeonatos de 1972, ya estaba viejo. Cuanto disfrutaría de tenerlo joven y poder prepararlo, hoy que ya medio sé. Sorprendería con la belleza y dominio de esos caballos, cada vez más escasos, kouhaylan del Desierto, mediano, enjuto, de dibujo tenso y coherente; maravillosamente equilibrado y limpio; ágil y airoso, buen saltador.

Gracias a Dios, me queda la satisfacción de haber salvado una interesante vena genética que poseo en sus descendientes. Casi todos con una yegua que, con él, ha constituido la base de esta yeguada *ALITAJE*.

LIRA, (*DANDI II*, *ESCARCHA*). Adquirida a Don Rafael Muñoz Rojas, es una yegua con mucha raza, arrogante y dominadora. Pertenece a la familia *KADRANKA*, de la subraza *ABAYYAN*, del grupo o tipo *SAQLAOUI*. Ya describimos los rasgos de esta familia. Cuando, hace unos años, vino el genetista Pezci Gazder para hacer un estudio de la Yegua Militar, en sus conclusiones dijo que *KADRANKA* era una de las dos familias que, a la vista de sus productos, consideraba

sobresalientes. Añadamos que *LIRA* ha sido reconocida internacionalmente como madre de campeones. (Nord Arab, IX).

En sus orígenes resalta la carga de *CONGO*, (75%). Este caballo, fue invatido en pista y, por su descendencia, ha tenido una gran influencia en los árabes españoles, sobre todo a través de *GALERO*. Fijándose, *LIRA*, tiene una fórmula sanguínea casi igual a esta, ya que *DANDI II*, es propio hermano de *ZALEMA*, y en *ESCARCHA*, *ZANCUDO*, se retrasa una generación dando paso a *ZARZA*, que cambia *YAIMA* por *OCALINA*.

Esta yegua es quien impone la familia *KADRANKA*. Conviene detenerse algo para ver que *OCALINA*, (*SIRIO IV - FARINA*), es, por ésta, una "yegua Razada", lo que enlaza con la esencia de esta yeguada. Permítaseme recordar mi primera asistencia a unos Campeonatos Nacionales, en Jerez, y la impresión que me hizo el desfile con que, a la terminación, nos obsequió la Yeguada Militar. Conducidos por unos soldados de impecable gala, con guantes y unos grandes manguitos blancos, eran llevados tres sementales de lo más representativos, que fueron presentados por un Coronel, detrás, al diestro de dos sargentos igualmente uniformados, dos yeguas, creo que eran *COMEDIA II* y *OCALINA*. Esta última muy vieja ya, absolutamente blanca y ensillada por el peso de los embarazos, pero con una gran presencia. El Coronel comentó que era, "la abuela del Depósito" al que había prestigiado dándole, creo que dijo, ocho de los mejores sementales. Confieso que me sorprendió el acto, aún sin saber, que se trataba de la abuela de *LIRA*.

Antes de terminar de hablar de ella. hay que resaltar la importancia de *GALATIFE*, (*GANDY, VERACRUZ*) como madre de *DANDI II* madre también de *ZULEMA* y, con *BARQUILLO*, de *ORIVE* y *TEORICA*.

Sus hijos, todos menos uno por *CAH*, inician esta yeguada; después, con *BAMBU*, dió a *DELIRIO*. Este ha sido, hasta hoy, el único caballo que ha salido de estas cuadras, ahora bloqueadas por las lamentables medidas impuestas a Andalucía. Fue exportado a EE.UU., en una operación muy comentada, después de haber servido cuatro yeguas, una mía y tres de Ibarra. Dejando cuatro productos, uno que es semental en la célebre yeguada de La Cascajera y dos potras y un macho que son míos. Antes, había triunfado, siendo sensación en la Copa de las Naciones, celebrada en Suiza en el año 1985. Confirmando su clase en nuestro Campeonato Nacional, en los que revalidó los resultados: Campeón de su Grupo y Campeón Reserva Junior.

A partir de entonces, me comprometí más como ganadero, adquiriendo *CATANIA*, (*SABLE, UYMA*), a D. Luis Ybarra y *SONSECA*, (*TESTIGO, RABIOSA*), en Mazarrazín. No obstante, hoy el núcleo principal de mis yeguas está constituido por lo que pudiéramos llamar "Razadas", casi todas a su vez, perteneciente a la familia *Kadranka*, por *LIRA*, *SONSECA*, es también *Kadranka*, como nieta de *OCALINA*; *CATANIA*, *Inm* y, como

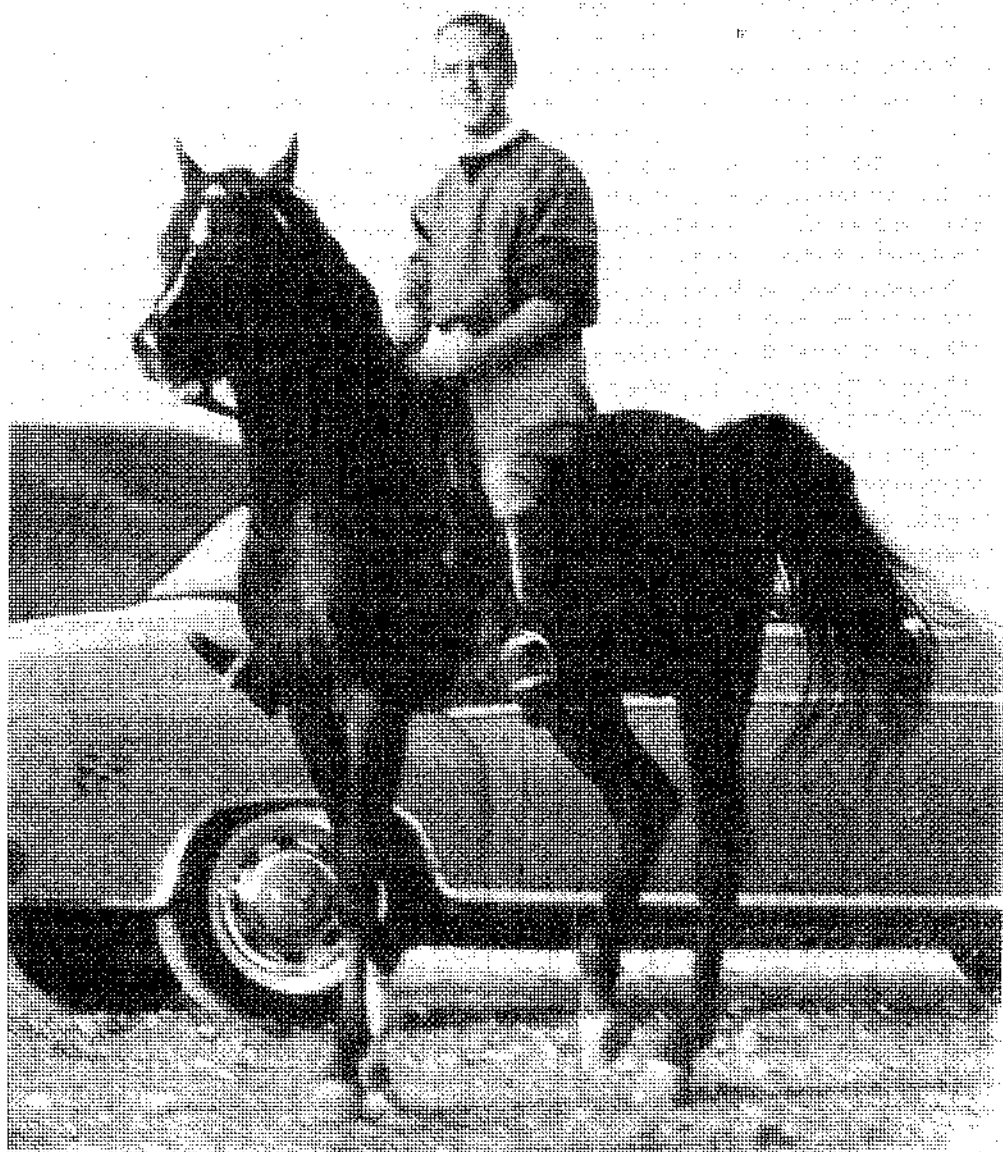
resultado de la "operación Ybarra", tengo una preciosa hija de *DELIRIO*: *ALTAMIRA (DELIRIO, BENAMAHOMA)*, por tanto, una *Farja I*.

Los sementales míos hoy son: tres *Razadas*: *BOABDIL, CAÑON* y *GENERALIFE*; dos *Ursus*: *ALARIFE* y *HABBUS*; y dos *Seanderich*: *KAZAN* y *KEREN*, todavía potros.

No puede dejar de destacar los diez sementales que, hasta hoy, han servido a esta yeguada: *CAH, DANDII, BAMBU, GARBO, TESTIGO, SABLE, DELIRIO, BOABDIL, URIF* y *VENCEDOR*, nombres bien conocidos.

Se impone terminar. La relación completa sería muy extensa y la valoración de los resultados, en este caso, caballos, siempre sería difícil y no debo ser yo quien la haga: ahí están. La descripción de un ejemplar se podría soportar, pero la de aproximadamente treinta, sería inaguantable. Se agotarían los abjetivos y, siempre, terminaría en fracaso porque, sobre la diversidad y cantidad de aspectos formales a tener en cuenta, pensemos, ¿cómo se puede describir reiteradamente el equilibrio, la cadencia y sincronización en los movimientos; el gesto?; ante todo, lo que llamamos "presencia", elemento definitivo, para enjuiciar esta raza.

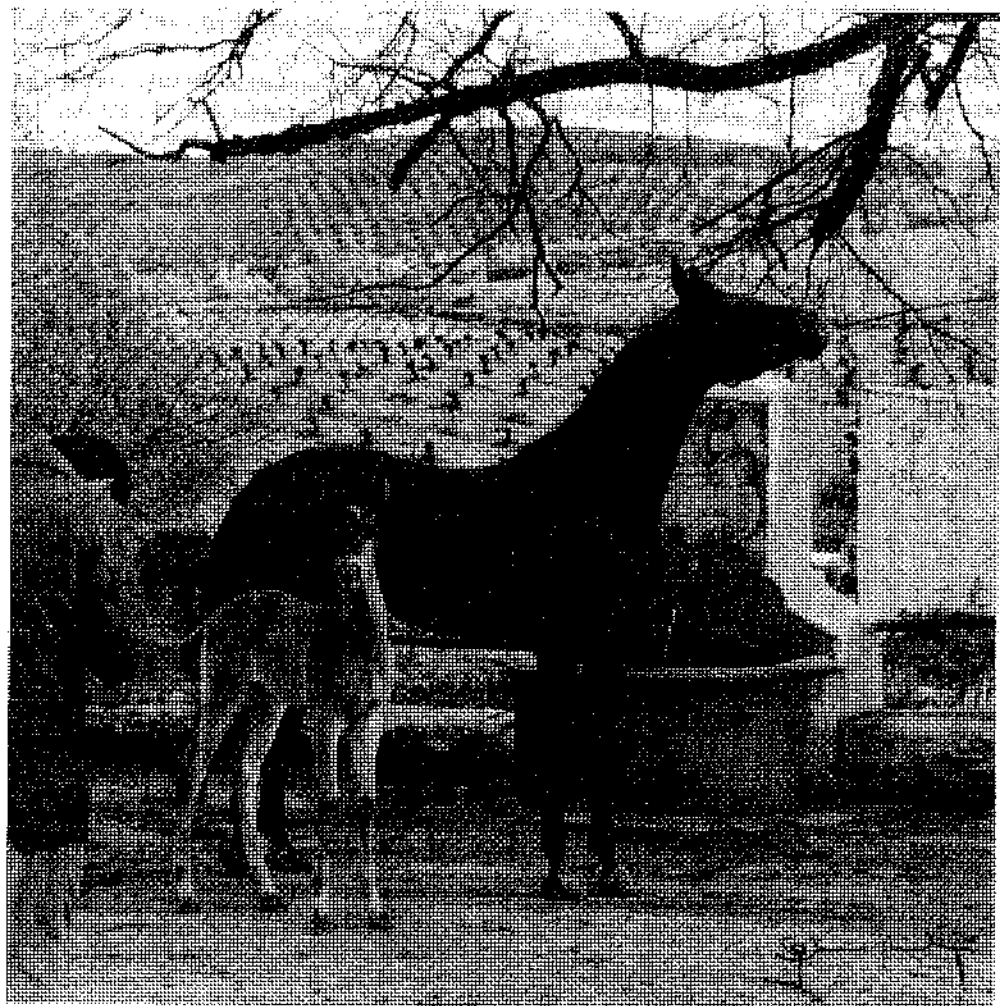
El conocimiento y la visión, representan dos aspectos complementarios que juntos se influyen y enriquecen. Desde que empecé a escribir este artículo, queriendo justificarme, no dejé de pensar en la frase de Leonardo Da Vinci, que tanto me gusta, "sólo se ve lo que se conoce"; ahora, me temo haber contribuido poco a un buen conocimiento de lo que tanto me apasiona y tengo que refugiarme en aquello de que "más vale una imagen que mil palabras", con lo que descargo la responsabilidad en un nuevo emplazamiento. De todas formas, permítaseme que me consuele pensando, que el árabe español no está mal representado en la Granada de 1992.



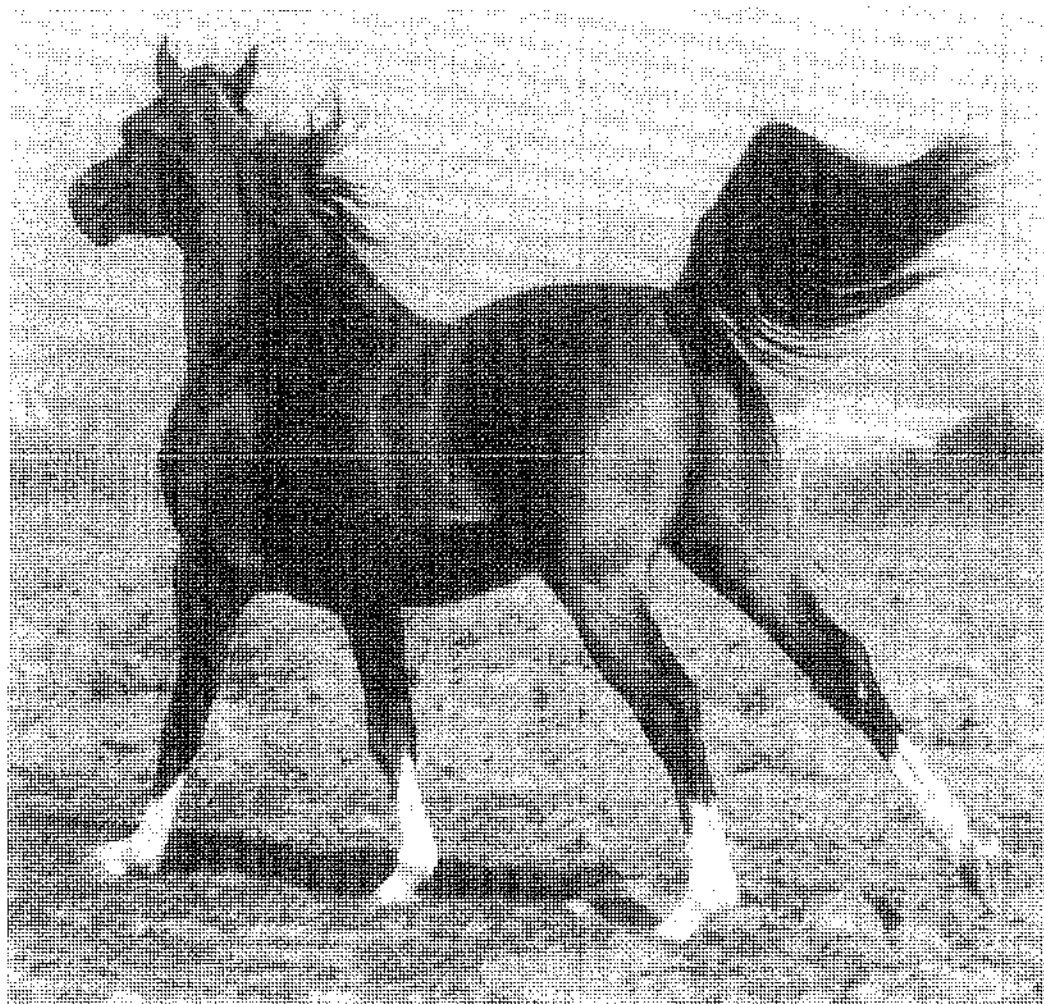
CAH, MONTADO POR EL AUTOR DE ESTE ARTICULO



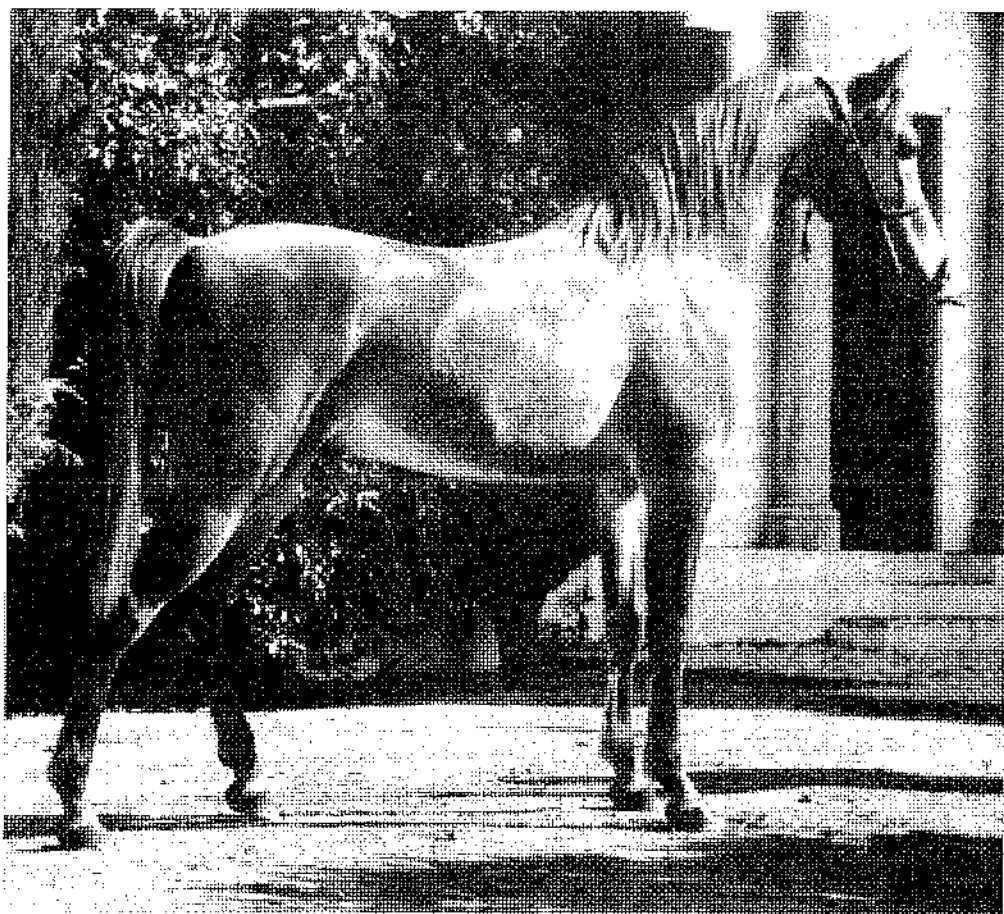
GENERALIFE, (CAH - LIRA, POR DANDI II)



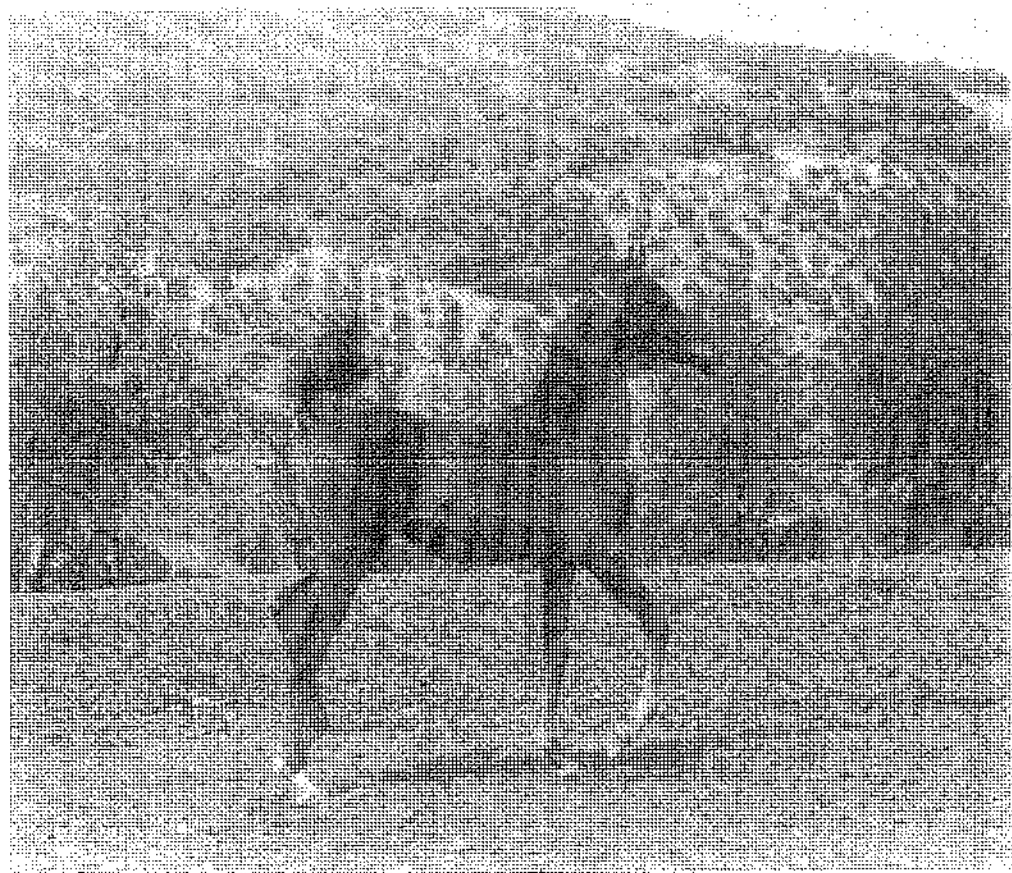
GARNATA, (DELIRIO - AZALEA, POR CAH). KEREN, (SABLE - GARNATA, POR DELIRIO)



KASAN, (SABLE - AZALEA, POR CAH)



KEREN, (SABLE - GARNATA, POR DELIRIO)



KRETA, (SABLE - FIESTA, POR CAH)

LA PASION GRANADINA DE ISAAC ALBENIZ

En la vida de Isaac Albéniz aparecen, como fuerzas condicionantes, diversas **pasiones**. La primera de todas fué la de **vivir**, lo que nunca debe confundirse con lo que suele merecer el calificativo de "bon vivant" (1). Amor a la existencia y alegría de vida venían a ser en el gran Isaac una misma cosa. Recordaba su hija Laura cómo su padre "se mostraba siempre lleno de energía, de juventud y entusiasmo y hasta producía la impresión de un ser robusto". "Nadie habría pensado, ante su talante vital, que se tratara de un enfermo casi permanente y, sin embargo, yo le he escuchado decir que no recordaba un solo día sin sufrir un fuerte dolor físico, lo que hace más meritorio su carácter alegre y lisonjero". "Habríamos visto a otra persona, dotada de tan mala salud como mi padre, malhumorada y taciturna. El, no; durante la terrible enfermedad que le llevó a la muerte nunca perdió esa fogsosidad de ánimo que resplandecía en todo él".

Quizá el secreto, la "clave" de semejante "anima alegre", residiera en las que denominamos **pasiones** de Albéniz: pasión inmensa por España, "su morena", como la llamaba; pasión por su Cataluña natal; pasión especialísima por la Francia que, como en Falla, funcionó como "segunda patria"; pasión entrañable por los seres queridos, pasión sustancial por la música, su razón de ser, por la literatura o la pintura y, de modo muy pronunciado, pasión por Granada.

El escritor canario Francisco Rodríguez Batllori escribió, entre tantos, un hermoso artículo sobre la **pasión andaluza de Albéniz** (2). De él tomo prestado y levemente modificado, el título y el argumento de este

(1) "Saber vivir. Fórmula de elegancia. Fórmula también de heroísmo". Eugenio D'Ors: *Españoles de mi tiempo*. Ediciones Libertarias, Madrid 1989.

(2) Francisco Rodríguez Batllori: *Albéniz y su pasión andaluza*. A.B.C., Madrid, 21 de noviembre de 1964. Posteriormente en *Crónica intemporal*. Madrid, 1976.

trabajo que pretendo amical y sin pretensiones de cosa sabia, ni revelación sorprendente. Y si me tomé la libertad de sustituir **Andalucía** por **Granada** es porque desde la ciudad de la Alhambra sintió el compositor de **Iberia** a la totalidad andaluza, tal y como la sintió Falla, sin mengua de su radical gaditanismo y de manera análoga a la visión sevillana a través de la cual oteó complaciente Joaquín Turina, la naturaleza, la luz, la gracia y el misterio de la España meridional.

SONIDOS GRANADINOS

En su obra dedicó Albéniz a Granada, directamente, la célebre **Serenata**, de 1886; **Torre bermeja**, que tocó en sus conciertos de la Sala Erard tres años después; la **Serenata española** dada a conocer a los londinenses en la St. James Hall, en 1891; la **Zambra granadina**, además de otras **zambras** sin adjetivar pero que de Granada son y proceden; **La Vega**, fechada en 1897, que es el auténtico pórtico o "compás" de la **Suite Iberia**; **El Albaicín**, pieza primera del tercer cuaderno de la **Iberia**, fechada por Albéniz el 4 de noviembre de 1906; **En la Alhambra**, cuarto número del cuaderno **Recuerdos del viaje**, situada entre la **Alborada** y el bolero **Puerta de Tierra**, que alude a Cádiz. Quedó apenas iniciada la versión orquestal de **El Generalife**, ocho páginas de partitura signadas en 1897, que debía acompañar a **La Vega** en el proyecto sinfónico.

Tenemos así en Albéniz una Guía musical y emocional de Granada, que nos lleva por el Palacio árabe, el Sacromonte, el Albaicín, los jardines del Generalife y los altos desde los que se divisa **La Vega**. La intención del compositor no es, como en Debussy, la sugerencia de imágenes, sino el evocar las impresiones recibidas en sus días granadinos, en los que la realidad y la ensoñación se entremezclan y confunden. Y aún ligaría a Granada, **Evocación**, suerte de prelude a la **Iberia**, pues nos da la cifra de la actitud sentimental del músico en toda su capacidad para entrever y poetizar lejanías, para absorber la feria calma de luces que coloreaban, por aquellos años, las "ciudades" que conforman Granada, desde **El Albaicín** a **La Vega**, desde la arquitectura árabe a la barroca, desde el silente Paseo de los Tristes al animado Salón; desde la urbe semiculta, "carmen" de "cármenes", al llano campo solitario herido por una sinfonía de campanas (las que anotaba Falla en su cuartito de trabajo), por tal canto solitario que devuelve a lo "jondo" su verdad, por este o aquel pregón, de los que recolectaba Valladar para su revista **La Alhambra**, o las insistentes "ruedas" de los niños cantando en corro, al aire del romance o de la "bamba". Acaso está presente Granada, de un modo general, en toda la **Iberia** pues ese piano laberíntico, de sonidos aglomerados y choques admirables, sería inexplicable si el antecedente del "barroco granadino", tan minuciosamente estudiado por Gallego y Burín (3), por

(3) Antonio Gallego y Burín: **El barroco granadino**. Granada, 1956.



RETRATO DE ALBENZ, POR CILLA

Torres Balbás (4) o por Gómez Moreno (5). ¿Y es que no son granadinos esos **Azulejos**, recuerdo de Fajalauza, que Albéniz dejó incompletos a su muerte y que su amigo el madrileñista Enrique Granados se encargó de ultimar, por expreso deseo de la familia Albéniz?

Con azulejos de Fajalauza conmemoraron un día, Manuel de Falla, García Lorca y sus amigos, la estancia de Albéniz en Granada y su residencia en el recinto de la Alhambra, al lado de la **Puerta del Vino** que Debussy cantara en uno de sus preludios pianísticos, sin otra referencia que una postal recibida de Manuel de Falla. El 31 de octubre de 1923, Don Manuel escribe a Laura Albéniz: "Querida amiga: les tendré a Vds. presentes esta noche, pues varios amigos, admiradores fervientes del maestro, descubrimos en la Alhambra una placa conmemorativa de su estancia en Granada. Está formada por azulejos de Fajalauza y dibujada deliciosamente, en estilo popular granadino, por Hermenegildo Lanz, el autor de las "cabezas" para el guiñol del **Retablo**. Lleva una inscripción que dice: **A Isaac Albéniz que vivió en la Alhambra. Primavera de 1882**. La placa está colocada en la fachada de la casa en que vive el arquitecto/director, que es ahora de D. Leopoldo Torres Balbás. Dicha casa está junto a la **Puerta del vino** (ya la recordarán Vds.), frente a la Plaza de los Aljibes, por donde se va al Palacio, el sitio más visible y mejor de estos lugares. Envío a Vds. una reproducción del retrato que se conserva aquí del maestro en aquella época (1882) y que tal vez no tengan Vds. Haremos una fotografía de la placa y se la enviaremos también" (6).

EN LA ALHAMBRA

Luis Seco de Lucena, que fuera Comisario del Festival, publicó en los **Cuadernos de la Alhambra**, Granada, una bella evocación de aquella visita, pero la sitúa en julio de 1881, y en ella nos da noticias tan interesantes como afectivas (7). Tal el concierto de Albéniz en la Casa de los Tiros, a la sazón habitada por D. Lino del Villar, tío de Eduardo Soria, el músico granadino que se encargó de organizar la velada. Tocó Albéniz obras de Bach, Mendelssohn y Weber y en la casa del conservador de la Alhambra, Rafael Contreras, interpretó algunas páginas de su repertorio, fundamentalmente romántico, a las que añadió otra suyas, amén de improvisaciones, arte que dominaba Albéniz y con el que llamó la atención de Liszt, cuando le visitó en 1880, según nos cuenta en sus **Impresiones de viaje**: "He ido a ver a Liszt. Me ha acogido de la manera más amable; he tocado dos de sus estudios y una rapsodia

(4) Leopoldo Torres Balbás: **La Alhambra y el Generalife**. Plus Ultra, Madrid, 1953.

(5) Manuel Gómez Moreno: **Guía de Granada**. Granada, 1982.

(6) Carta de Falla a Laura Albéniz. 31 de Octubre de 1923. (Archivo Albéniz).

(7) Luis Seco de Lucena Pereda: **Albéniz en la Alhambra**. Cuadernos de la Alhambra, Granada 1972.

húngara, le ha gustado mucho, al parecer, sobre todo cuando sobre un tema húngaro que él me ha dado, improvisé toda una danza" (8).

Otro testimonio nos queda, si imperfecto, verdaderamente emocionante, del arte improvisatorio de Albéniz. Se trata de una grabación realizada en cilindro de cera de dos improvisaciones, esta vez de carácter español, entiéndase andaluz, efectuadas por un "amateur" de Barcelona, durante una estancia en la cercana Tiana, quizá cuando Albéniz y Malats dieron allí un concierto que sitúo en el 16 de septiembre de 1906, tras consultar con atención la correspondencia Albéniz-Malats y las informaciones de la Revista Musical Catalana, publicación del Orfeo Catalá. Halló el cilindro en un anticuario, el violinista y compositor, Xavier Turull y, por gestión de Alicia de Larrocha, pasó a un disco, editado en Estados Unidos, en unión de otros registros históricos de pianistas catalanes: Malats, Marshall, Granados y la primera grabación de Larrocha, hecha cuando era una niña. En el caso de Albéniz, la importancia del hallazgo es superlativa pues se trata del único documento sonoro de quien, sobre genial compositor, fué admirable pianista, de méritos universalmente reconocidos (9).

No fué ésta, por supuesto, la única visita de Albéniz a Granada, (10) ni las relaciones del músico con la ciudad pueden reducirse al mero término de "las visitas" (11). En su correspondencia con Enrique Moragas, publicadas por su hijo, Rafael, conocido por el apelativo cariñoso de **Moraquetas**, Albéniz se expresa así:

"Querido Enrique: un abrazo y unas letras. Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña. Usted sabe bien que no me las doy de risueño moralista, pero creo en una moral de la música. Esta moral viene a ser, para mí, como esas personas que sonrien mostrando la humedad brillante de una lágrima".

"Creo que Granada, donde estoy, es el **tesorero** de la música andaluza. Yo creo, también, que debo escribir ésto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de la tierra maravillosa, en la que hay exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardaban las flores de sus jardines y las mujeres de sus palacios".

(8) "Isaac Albéniz: **Impresiones de viaje**. Fundación Albéniz, Madrid, 1990.

(9) **The Catalan Piano Tradition**. Cylinder and Disc Recordings from the collection of International Piano Archive. Nueva York, 1976.

(10) Rafael Moragas: **Espistolario inédito de Isaac Albéniz**. "Música", revista mensual del Consejo Central de la Música. Barcelona, nº 5, Mayo-Junio, 1938.

(11) Tras detenida consulta a las correspondencias y demás documentación, creo que Albéniz estuvo en Granada en 1872, durante una de sus "tournées" juveniles; volvió, con más años y mayor detenimiento, en 1881 y 1882 y estuvo de nuevo en 1898, el famoso "año del desastre".

"Debo confesar que no puedo narrar de otro modo mi permanencia en esta tierra de ensueño más que componiendo. Vivo y escribo una **serenata**, romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva. Busco ahora la tradición que es una mina de oro. Todo lo más, la guzla arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y, por encima de todo, un lamento desentonado y desgarrador".

Por si fuera poco, apura Albéniz sus intenciones sobre la hoy célebre **Granada (serenata)**: "Yo, a mi **Granada** la subtitulo **serenata**. Resultará ello, quizá, un poco romántico y, acaso, poco práctico, pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner, como subtítulo, **recogimiento espiritual**. Indudablemente, se me habría tildado de **pretensioso**". Dejémoslo en **serenata** y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos, contemplándola a través de las **bailaoras** que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola de su vestido de batista. Granada no es eso, amigo Moragas, y la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, debe ser, en este momento, todo lo contrario. Quiero la Granada árabe, la que es toda arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que pueda decir a Cataluña: sé mi hermana en arte y mi igual en belleza".

LA "IBERIA" TRASCENDENTE

Si de las primeras vivencias granadinas, Albéniz extrajo "sustancia" para su **Serenata**, su **Torre bermeja**, su **Serenata española**, ejemplos expresivos de su **primera manera**, después, a través de una **segunda** que nos avisa sobre la genialidad de su creación, arribará a la cima inconmensurable de **Iberia**, cuyo primer "cuadro", **Evocación**, es de 1905.

La constante granadina persiste en el alma y el pensamiento del compositor. Un día, comunica a Moragas, con enorme satisfacción, los elogios dedicados por Claudio Debussy a **La Vega** o el juicio del pintor Ignacio Zuloaga: "Me dijo que había dado con el color del cielo, un poco de cielo mahometano. Comprendo su entusiasmo por el color. Yo, ya lo ve Vd., no soy pintor y pinto, pero mis pinceles son las teclas" (12).

Mientras revisa en París, año 1899, la orquestación de su **Pepita Jiménez**, confiesa a su amigo: "Aún he de hacer algo más por Granada". Y en tanto le iba y le venía la idea de convertir en ópera **Juan José**, de Joaquín Dicenta, en su fuero interno tiene decidido **El Albaicín**, sin que la cada vez más deteriorada salud le arredre o desanime. "Aunque algo enfermo —por desgracia— (escribe en 1907) sigo teniendo amplio el

(12) Ver, Moragas, **Epistolario**, citado anteriormente.

corazón para guardar mi Granada. He concluído para **Iberia** una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa, y que es guitarra, sol y piojo. Pero he sabido, como dice Paul Dukas, aureolar **El Albaicín**, que así se llama la composición, de mucha ternura, pero de mucha ternura elegante".

"Lo que importa es que esto sea aquello y aquello sea esto. Y lo que no debo pasar por alto es que a Joaquín Malats le gusta lo indecible **El Albaicín** que yo he escrito. Pianista de más valer y brillo para mi obra no lo conozco. Aparte del mérito incuestionable de Malats, lo que me asombra es que al leer **El Albaicín** por vez primera (y es difícilísimo), sorprendí en él algo así como el despertar gallardo del sentimiento artístico que duerme en el barrio granadino. Es para echarse a pensar: fíjese, Malats, catalán, interpreta como un andaluz; Granados, leridano, se asimila como nadie la melancolía de los campos andaluces; Miguel Llobet, que es el guitarrista barcelonés rayando con lo maravilloso, comprende no ya los ritmos, sino que imprime a las cuerdas de su guitarra un sello de casticidad elegante que asombra. Yo escribo para Andalucía y llevo hechas, con este **Albaicín** y **Torre bermeja**, cuatro composiciones sobre Granada en unos veinte años y pico. ¿Qué le pasa a Granada que tanto se adentra en los artistas catalanes? Santiago Rusiñol va diciendo a todo aquel que quiere oírle, que son muchos, que nosotros, los catalanes, somos los verdaderos comisionistas de arte en el norte de la Península, y que por el alma granadina y para que no hagan chapucerías en las reconstrucciones de la Alhambra, velamos pluma, pincel y solfa al brazo. Ya está listo **El Albaicín**. Me propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu" (13).

Los anteriores párrafos, evidencia de una actitud y un sentimiento permanentes, nos eximen de mayores esfuerzos para demostrar la pasión granadina de Isaac Albéniz, pasión que superó el falso tópico pintoresquista y que partió del "salón" para elevarse a las más altas expresiones universalistas; que acabó, gracias a la transcendente **Iberia**, con un alhambrismo que, viciosamente interpretado, suponía una venda sobre los ojos a la hora de ver y sentir Granada.

Cuando Ortega y Gasset, en 1927, publica en **El Sol**, de Madrid, su **Teoría de Andalucía** (14), dejó bien a las claras su desconocimiento de la obra de Albéniz y de Falla, dos nombres, por cierto, que ni siquiera aparecen citados a lo largo de sus obras completas. De otra manera, habría tenido muy en cuenta que la nueva visión de Andalucía y de lo andaluz cuyo retorno anunciaba y casi profetizaba, la habían llevado a cabo, con sustancial hondura, esos compositores sin necesidad de despreciar el "cante jondo" o de atarlo, de por vida, a la "juerga" y los "contrabandistas", ni tacharlo de "quincalla meridional que nos enoja y fastidia".

(13) Ver, Moragas, **Epistolario**, citado anteriormente.

(14) J. Ortega y Gasset. **Teoría de Andalucía**. Revista de Occidente, Madrid, 1942.

La música que, como escribe Manuel Orozco, sigue en la zarzuela, erre que erre, con los temas alhambristas y orientales, encontraría al gran embajador de Granada y la Alhambra, en el genio de Albéniz. "Ante la figura impar de Albéniz" —subraya Orozco— "no hay sino gravedad y sentimiento, auténtica poesía y profundidad de ideas y de espíritu" (15). Y fué Albéniz quien primeramente animó a Falla para que se recogiera en Granada, el que tempranamente atizó el fuego de una pasión que casi le consume en el ardor dramático de *La vida breve*, en la magia oscura de *El amor brujo*, en la elegancia de *Andaluza* o en la ensoñación lejana de las *Noches en los jardines de España*.

A través de *Iberia* y a lo largo de su correspondencia —Albéniz tenía madera de escritor aunque no llegara a serlo— la "quincalla meridional" queda suficiente y genialmente repudiada y no con simples adjetivaciones, ni meros gestos de protesta, sino creando, en su lugar, modelos de cultura capaces de interesar a Claudio Debussy, Paul Dukas, Olivier Messiaen o Pierre Boulez (16). Siempre existirá, no obstante, esa "quincalla" que no es sino la falsificación de lo tradicional y siempre habrá público que aplauda tan fácil vía del andalucismo, en música como en cualquier otra expresión artística o que pretenda serlo. Pero la llama alimentada por la pasión granadina de Albéniz, como el mismo ser de Granada, son otra cosa: algo noble, riguroso y exigente; inquieto y con vocación universal, como un precipitado en el que se alberga la norma clásica, el romanticismo y la modernidad.

Buena prueba es que esa pasión, preludiada, a su manera, por un Barbieri, un Arrieta, un Sarasate, un Emilio Serrano, un Chapí, un Bretón, un Giménez o un Chueca continuó viva, cada vez más depurada de hojarasca y adherencias, en Albéniz, Granados, Falla o Turina, se prolongó en los Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Joaquín Rodrigo, Rodríguez Albert, Ruiz Aznar o Montsalvatge y tomó nuevo talante en los autores de la generación de los años cincuenta y en algunos de sus sucesores: Cristóbal Halffter, José García Román, García Abril, Manuel Castillo, Francisco Guerrero, Leonardo Balada o Tomás Marco, sin olvidar al casi español Mauricio Ohana.

(15) Manuel Orozco: *La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla*. Cuadernos de la Alhambra, nº 9. Granada, 1973.

(16) Olivier Messiaen: "*Iberia* tiene un puesto —y quizá el más alto— entre las estrellas más brillantes del instrumento rey con los *Estudios* y *Baladas*, de Chopín, las *Imágenes* y *Preludios*, de Debussy, *Gaspard de la nuit*, de Ravel, *Estudios sinfónicos*, de Schumann, *Estudios trascendentales*, del Liszt, *Sonatas*, de Beethoven, *Conciertos*, del divino Mozart, páginas como las de Balakirev, Prokofiev, Villa-Lobos y Bela Bartók, prolongadas y transformadas por las *Variaciones*, de Weber y las *Estructuras*, de Boulez; anunciadas y profetizadas por las obras clavecinísticas de Rameau, Couperin y Scarlatti. *Iberia* quedará en la memoria de todos".

Si sucedió así, cuando mudaron pensamiento musical, ideal sonoro, lenguaje y forma, ¿qué no sería ante la luz hiriente de la Granada albeniciana sugeridora, a los cuatro vientos de la cultura universal, de mil respuestas incitadas por una sola voluntad de descubrimiento? Lo difícil es encontrar, en cada caso y cada tiempo, la respuesta adecuada, el tono y el temple para esa pasión; renunciar al acarreo folklórico para profundizar en las constantes que determinan lo esencial, evitar la complacencia en el giro, la cadencia o el color, luchar, en suma, contra la "España, patria mía" que decía Albéniz, para derramar por un mundo sin fronteras un entusiasmo desmedido por la verdad hasta conseguirla tan fuerte como para sustituir una larga serie de supuestas verdades, esto es, de mentiras.

Albéniz, desde su pasión granadina, vió claro y libró con éxito la batalla; despejó para siempre el horizonte de apriorismos convencionalistas. De ahí que nunca agradezcamos bastante los españoles, que quizá nunca agradecerá Granada, el valor de una empresa que, entre otras cosas, abrió las puertas del mundo, de par en par, a la música española con ese saber tornar los "géneros chicos", y hasta enanos, en hazaña grande.

ENRIQUE FRANCO

FRANCISCO IZQUIERDO

APOGRAFIA EN LA ESTAMPA DEVOTA GRANADINA

*Notas en torno a la iconografía en papel del
Cristo del Paño, patrón de Moclín*

El repertorio de la estampa devota granadina es muy numeroso, pero más amplio es el número de planchas, pues se grabaron diversas y en distintos tamaños con el mismo asunto. Desde las "imágenes de papel" que encargara fray Hernando de Talavera al impresor Juan Varela de Salamanca en el umbral del siglo XVI, xilografías de "santicos" que, según Bermúdez de Pedraza, llevaba el primer arzobispado de Granada "cuando iba a la visita del Alpujarra" para repartir entre los moriscos, hasta la crisis definitiva de la lámina religiosa a mediados del XIX, precisamente cuando la litografía simplificaba los problemas de impresión y aportaba el beneficio del color, espléndida oferta gráfica para la imaginería de papel. Y numerosos son los entalladores y burilistas de esos siglos que dedicaron gran parte o todo su quehacer al grabado sobre madera o metal de las **veras efigies** del santoral penibético e, incluso, de allende extramuros locales. Algunos con mejor arte y fortuna técnica, muchos con obstinada insistencia en la copia de estampas anteriores y la mayoría con dañosa intención y lamentable tarea retocadora.

La plaga de los retocadores

En esos cuatro siglos, los artistas del grabado granadino de tema devoto se reúnen en la media docena. En el XVI, Antonio Ramiro el de Ecija, o el Astigitano, quien trabaja para la imprenta de los hermanos Nebrija; en el XVII, Francisco Heylan, cuya obra es un hito en la calcografía granatense; en el XVIII, Juan Ruiz Luengo, Antonio Sánchez de Ulloa y José de Ahumada, el primero un singular innovador y los tres excelentes diseñadores y hábiles aguafortistas, y en el XIX, Andrés Giraldos, aliento final de la estampa devota granadina. Estos seis maestros fijan las claves del arte de grabar en Granada y, por lo mismo, sirven de pasto a la caterva de imitadores, retocadores y "mamarrachos" (1) que rondan el

(1) "El arte de grabar en Granada" por Manuel Gómez-Moreno y Martínez. Separata de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" Madrid, 1900.

oficio de la estampación en esas centurias. En el mejor de los casos son artesanos (orfebres, plateros, repujadores, etc.) y en el peor "abridores de caracteres y escultores del latón y el alambre" (2), es decir, grabadores de berbiquí con más insolencia que pericia. Y viven lastimosamente el oficio de la calcografía caricaturizando las imágenes del altar, aniquilando planchas anteriores, casi siempre de mérito, con burdos retoques o "inventando" groseramente "verdaderos retratos" de los patronos de cofradías y hermandades. La epidemia devastadora adquiere límites alarmantes en la última mitad del XVIII.

Inmejorable comienzo de siglo y pésimo final

"El siglo XVIII determina desde su comienzo un cambio favorable en el grabado. Hasta entonces había sido complemento del libro: frío y ceremonioso en la invención, sin alma, pero hinchado de artificio como los escritos de entonces. Con el nuevo siglo la estampa desciende, o mejor dicho, se eleva al servicio del pueblo; su fin no es ya dar figura a la erudición, sino alentar los efectos devotos, retratando las imágenes más veneradas, y de ahí su cambio de carácter, que toca en un naturalismo enfermizo y amanerado, pero exuberante de sinceridad y ternura", escribe don Manuel Gómez-Moreno y Martínez (3) y remata desalentado: "Después fenece este arte por completo". Y justifica la sentencia añadiendo: "las planchas de Luengo, Ahumada y Ulloa, a fuerza de dar pruebas, quedaban inservibles y no habiendo a mano buenos grabadores que las repitiesen, se encomendaba el retallarlas a manos imperitas, lo que equivalía a destrozalas completamente. Además, la vanidad de los mayordomos de Hermandades que ordenaban la restauración, exigía se suplantasen sus nombres y la fecha, en vez de lo primitivamente escrito, y el retocador, no siendo menos, borraba la firma auténtica para estampar la suya, de lo que sobrevienen serias dificultades para reconocer el verdadero autor de las láminas, cuando solo tenemos ejemplares retocados".

La iconografía del Cristo de Moclín

A guisa de prueba nos sirve la iconografía en papel del "santísimo Cristo del Paño", que se venera en la villa de Moclín. Del Cristo del Paño, llamado así por ser pintura sobre tela y no imagen de bulto, existen varias estampas que hacen buena la tesis de Gómez-Moreno sobre los autores reales o los que copiaron de vista el original del santuario de Moclín, y sobre los suplantadores de diseño y de la misma plancha o imitadores y retocadores. Las dos láminas iniciales que conocemos del Cristo del Paño las firman Manuel Jurado y Francisco de Torres, pero sospechamos una anterior, seguramente abierta por Manuel de Ribera

(2) "Razón del juicio seguido en la Ciudad de Granada ante los ilustres señores don Manuel Doz, presidente de su Real Chancillería,..." Madrid, imp. de Ibarra, 1781.

(3) "El arte de grabar en Granada" Ob. ct.

o, en su defecto, por un Navarro García o un Rebollo Ordóñez, desde luego nada que debamos lamentar. Hay noticias de un "Cristo con la cruz auestas ante un paisaje de ermita y castillo roqueros", que no se especifica como Cristo del Paño y que, dentro de su tosquedad, refiere a un grabado de Bernardo Heylan con el mismo asunto donde "se resalta el encogimiento y mezquindad de la figura de Cristo bajo el peso de la Cruz". En cuanto a la estampa posible de Manuel de Ribera u otro entallador contemporáneo, nos tememos corresponde a la retocada por Manuel Jurado (ilustración A) o a la **firmada** por Francisco de Torres. Este grabador, del que dice Gómez-Moreno "le lleva delantera en cuanto a malo a todos sus compañeros de profesión", trabajó desde 1782 a 1808 y, en esos años, hizo, retocó y deshizo más de cincuenta planchas, entre ellas algunas de Luengo y de Ahumada. Incluso, sin molestarse en borrar cartelas anteriores, figura como retocador de láminas ya retocadas por Manuel de Ribera y por Ballesteros. Este Francisco de Torres fecha una estampa del Cristo del paño en el año 1791, copiada, sin duda, de la retocada por Manuel Jurado que, a su vez, expropió al autor desconocido del que venimos hablando.

Las incógnitas de Manuel Jurado

Manuel Jurado (1783 a 1821, época de grabador), a él lo señala Gómez-Moreno como "digno émulo del anterior en larga serie de estampas abominables", es quien más ha incidido en el tema del Cristo del Paño. Tenemos certeza, al menos, de cinco grabados suyos. Dos, en los que firma **M. Jurado fecit.**, por fecit o hizo; dos más en los que aparece solo **M. Jurado**, dando a entender que es el autor real; y uno donde se lee **M. Jurado R.**, como si escamoteara un segundo apellido, cuando **R.** es abreviatura de **retocó**, palabra que otros utilizaron con todas sus letras y en minúsculas. Esta última plancha (ilustración A) es la que sospechamos se debe a Manuel de Ribera, por la hojarasca de la cartela, propia del estilo chinesco asumido por el implicado en las falsificaciones arqueológicas del Albayzín, y por la manera de tratar los fondos, en este caso prácticamente desvanecidos a causa de las correcciones. De la lámina tengo a la vista tres diferentes estampaciones que delatan los remiendos y añadidos al fatigadísimo metal. Indudablemente, el grabado es anterior y, aunque no tiene fecha, se presume porque en el texto se ofrecen **cién días** de indulgencia cuando en las estampas del **Manuel Jurado fecit** se amplían a **seiscientos ochenta y uno y setecientos cuarenta días**, oferta enriquecida para compensar el fervor de los fieles. Esta plancha es el ejemplo más justo de "la dificultad para reconocer el verdadero autor de las láminas", que denunciaba Gómez-Moreno.

Otras manipulaciones

De los grabados donde figura como autor, fecit Jurado, más pequeños que el anterior y con distintas medidas, aunque las diferencias de tamaño

entre ellos son mínimas, también recelamos la apografía. Siendo posteriores, la falta de data los convierte en intemporales, sin embargo advierten una cierta fidelidad al esquema diseñado por el autor desconocido, especialmente en el rostro de la imagen, en la aureola, en el tocón de árbol en que se apoya el Cristo, etc., remiten a una fecha previa, como deseando anticipar su ejecución para eludir el plagio. Por otro lado admiten licencias en el entorno, que no están en la vera efigie del santísimo Cristo del Paño y son significativas, como los cielos tormentosos, el río bravo, el castillo y el pueblo con la ermita en constante rehabilitación, etc., a fin de establecer unas premisas particulares dictadas por los hermanos de la Cofradía o motivadas por el ingenio **creador** del mismo Manuel Jurado. Las estampas (ilustraciones B, C y D) son un curioso catálogo de manipulaciones, si olvidamos, naturalmente, su escasa calidad artística y la pésima caligrafía de alguna de ellas. Por eso desconfiamos de la autenticidad del diseño, del implícito "tomado del natural", y permanecemos en la desconcertante duda sobre el presumible autor de la estampa madre.

Y sigue la racha de plagios

Pero no desaparece la inclinación a la copia con la entrada del siglo XIX, mas, perdura a lo largo de la centuria e, incluso, llega hasta nuestros días. Andrés GiralDOS, madrileño afinado en nuestra ciudad en 1808, extraordinario grabador al que Gómez-Moreno, sin embargo, le regatea genio y originalidad, fue director de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Granada, profesor de dibujo y adorno en dicha Escuela ("aunque no aventajó mucho en el diseño", asegura G.-M.) y miembro numerario de la Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias". GiralDOS, entre 1813 y 1845, abrió más de cincuenta planchas y numerosas cabeceras y viñetas de finísima ejecución (véase la alegoría de la misma Academia granadina) y, entre las láminas devotas, **dibujó y grabó** un "Verdadero Retrato del Santísimo Cristo del Paño" (ilustración E), que, sin mezquindades, es la mejor estampa iconográfica del Patrón de Moclín. En ella, GiralDOS mantiene las señas clásicas, propias de la pintura original, aunque introduce el elemento romántico (paisaje, edificios, cielo, etc., y muy acusadamente en el recuadro) y corrige ciertas singularidades (sustituye el tocón de árbol por un trozo de roca, elimina el río y sus puentes, etc.) Pues bien, siendo un grabado personal, muy GiralDOS diríamos, resulta expropiable y lo demuestra Manuel Jurado y González, "hijo del otro, que cierra la nómina de mamarrachistas tan dignamente, que sin disputa es el peor de todos y aún tipo acabado de la degradación a la que puede llegar el arte", escribe Gómez-Moreno. La estampa de Manuel Jurado y González (ilustración F), firmada tal cual lo hacía su padre, **M. Jurado fez.**, y en ella el fecit apenas se ha mordido por disimulo, es copia descarada de la de GiralDOS, mas, para disfrazar el plagio cambia el recuadro, difumina los fondos, labra las telas y la madera con rasgos de buril y, sobre todo y principal, **olvida** fecharlo, viejo truco de los



EFIGIE DEL S. JERONIMO
del Rario que venia en la Villa de
Maceda Arzobispo de el Emperador CARLOS V Rey
e concedido con el consentimiento de los Señores de la
delante de esta Señoría



MILAGROSA EEE DEL SIS. CHRIS^{to} DI PANONIE SE
 venera en la Villa de Molin Arzob. de Gracia, y nro. S. Cardenal
 D. Borja a concedido 6 N. Dias de Indul^{tas} a los qe. Resacaen una redra delan
 te de sus Imagen e sus Estampas.



MILA. EPI. DE S.S. CHRISTO DE PAÑO.

*Que se venera en la villa de Mochin, Arzob. de Gran. Los Emíner. Card. Borja Lorenzana
 Sernmarat y los Esc.ºº e Illmos. S.S.º Arzobis.º y Obpos.º de Sevilla, Gran.º, Córdoba, Málaga, Jaen. Al-
 menia Guadis han concedido 740.º dias de Indulgen.º. Rezando un Credo a este S.S.º Imagen.*



MILÀ. EPI. DI S.S. CHRISTO. DI PAÑO

Que se venen en la villa de Moelin, Arzob. de Gra. Los Emper. Card. los Borja. Loren. Sentmarat, y los Ex. mos. S. S. Arzobis. y Obis. de Sevilla. Gran. Cortoba. Malaga. Jaen. y en Galicia, han corrido. 24. dias de Madrug. Rezando un Canto a esta S. S. Cruz.



"COPIA DE LA RESPETABLE Y SAGRADA IMAGEN DEL SANTISIMO CRISTO DEL PAÑO, QUE SE VENERA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA VILLA DE MOCLIN, EN EL ARZOBISPADO DE GRANADA". - LITOGRAFIA DE FRANCISCO CASADO. TALLER DE JOSE GOMEZ. AÑO DE 1877. GRANADA. - TAMAÑO: 46'6 x 56'2 CMS., MAS CARTELA (62'7 EN TOTAL)

copistas para crear la conjetura de la antigüedad. Con ello nos planteamos el dilema" ¿quién grabó antes el "verdadero retrato", Giraldos o Manuel Jurado y González? Lo que no admite duda es la categoría del grabado de Andrés Giraldos.

Otro ejemplo de usurpación o robo de cosa ajena lo tenemos a finales del siglo y sin salirnos del repertorio de estampas del Cristo del Paño. En 1897 se lanza una "Copia de la respetable y sagrada imagen del Santísimo Cristo del Paño, que se venera en la iglesia parroquial de la villa de Moclín, en el arzobispado de Granada", lámina que solo lleva el pie editorial de **Litografía Gómez**. No figura el autor del dibujo, ni el litógrafo, y la fecha, siendo la de esa tirada de estampas, es intencionadamente engañosa, porque el autor es Francisco Casado, tanto del diseño como de la grabación en piedra y la plancha o piedra litográfica perteneció al taller del mismo Francisco Casado, quien la trabajó y editó en 1884. Al pasar el taller de litografía "El Comercio", del que fue propietario Casado, a ser taller de litografía "El Artista" y su propietario José Gómez Zamora, parece que no solo el local, el utillaje y las prensas cambiaron de dueño, sino los grabados ajenos y los derechos de autor. Y el sistema más eficaz consistía en borrar la firma del litógrafo auténtico y del taller donde se realizó la estampa y colocar impunemente el nombre del nuevo taller, como si de verdad la obra hubiera salido de sus grabadores. La estampa de Francisco Casado (Ilustración G) es muy digna y en ella se regresa a la identidad de la imagen y se compendian los atributos de la pintura original, aunque el castillo sea de escudo y haya desaparecido el torrente protagonista de las láminas del XVIII.

Valgan, pues, estas líneas de meditación a aquella denuncia de don Manuel Gómez-Moreno y Martínez, hecha a finales del siglo pasado. Y esperamos ese día en que alguien con el suficiente coraje investigador y ganas de desentrañar entuertos nos brinde el regalo de conocer a los autores reales de tantos grabados incuneros, falsamente anónimos o prohijados por pésimos padres calcográficos.

FRANCISCO IZQUIERDO

CARLOS ASENJO SEDANO

LA CATEDRAL DE GUADIX

(fase del siglo XVI)

*Aprovechamiento de la mezquita musulmana
Yuxtaposición de las fábricas gótica y renacentista
Intervención de Siloé y sus discípulos o escuela*

Consideraciones históricas

La Catedral de Guadix tiene sus motivaciones jurídicas en la predicación del cristianismo en el sureste español por arte y parte de los Varones Apostólicos, o, en otro caso, por la misma antigüedad de este obispado que, evidentemente, corresponde al protocristianismo hispano, según reconocimiento unánime de toda la crítica, ya que, cuanto menos, es anterior al Concilio de Elvira, de principios del siglo IV, lo que lo retrotrae, lógicamente, cuanto menos, al siglo II/III. el hecho de aparecérsenos ya, en el Concilio de Elvira, el obispado de Acci debidamente organizado, y el hecho también de aparecer el obispo de Acci, Felix, en este Concilio, como primer firmante, quizás por ser el más antiguo, el más notable, o el de más categoría, abunda en la apostolicidad de esta sede.

Desde aquella primitiva fecha, y más concretamente desde el Concilio de Elvira, los obispos de Acci, prácticamente de una manera ininterrumpida, desfilan por los sucesivos Concilios, especialmente por los más notorios de la antigüedad, como son los de Toledo, en la época goda. Esta persistencia episcopal se adentra también en la época musulmana, y el obispo Frodoario es citado por el Pacense como uno de los pocos que, a la invasión musulmana, no abandonaron su grey. ¿Hasta qué fecha llegaron en el uso de sus prerrogativas canónicas...? Posiblemente hasta los almorávides, hasta las colaboraciones con Alfonso el Batallador, con cuya fecha los exilios hacia Aragón y las deportaciones a Africa, seguramente que acabaron por desorganizar esta iglesia, que, no obstante, todavía dejará huellas de su supervivencia hasta la época almohade, por los siglos XII/XIII, aunque no sabemos si por estas últimas fechas todavía funcionaba la institución episcopal. Por otra parte, la reanudación del obispado, se hace antes de la fecha de la reconquista de la ciudad por los Reyes Católicos —dicbre. de 1489—, lo que acredita la persistencia de esta ciudad a su derecho a silla episcopal, cuyo recuerdo parece que perduraba entre sus

habitantes musulmanes por el siglo XV. A todo ello no debió ser ajeno el corto período en que la ciudad de Guadix fue recuperada por el rey Alfonso VII, cuando la toma de Almería.

Como consecuencia de todo lo dicho, una de las preguntas que se sugieren es la de saber dónde se ubicaban los obispos de la ciudad, durante la época musulmana. O ésta otra: ¿Dónde se ubicaba la sede catedralicia?... La respuesta a todo ello es todavía difícil, pero para mí, basándome en distintos argumentos, la respuesta es que la primitiva Catedral accitana, al menos hasta la invasión musulmana del siglo VIII, se asentó, precisamente, donde está hoy la Catedral. Y creo todavía más, y es que este asentamiento estuvo todavía ahí hasta el siglo X o algo después. Por otra parte, lógicamente los obispos se asentarían muy cerca del templo metropolitano.

Y esto lo pienso en razón a ser este punto el centro urbanístico de la Colonia romana y de la ciudad hispanoromana que la siguió, junto al "cardus" de la fundación urbanística, en un sector inmediato a lo que sería foro, en una paralela del primer "decumanus" fundacional. También porque en unas cartas arqueológicas que se hicieron en el año 1983, en el centro de lo que hoy es Coro catedralicio, las cerámicas que ahí se hallaron, santuarios y de culto, testimonian en este sentido, y más aun si se tiene en cuenta la abundancia de ladrillos cruciformes en el subsuelo. Otra razón sería el haberse instalado ahí, precisamente, la subsiguiente Mezquita Aljama musulmana, hecho que en aquella época se producía normalmente sobre las precedentes catedrales cristianas, de la misma manera que, después, las Catedrales cristianas aprovecharon las fábricas de las Mezquitas para instalarse ahí.

Pero que la sustitución de la vieja Catedral cristiana fue un hecho tardío, lo confirma el que en esta ciudad, en términos generales, tal sustitución se produce hasta el siglo XII/XIII, de una parte. Y, de otra, porque sabemos que la Madina musulmana estaba escasamente poblada, aun en el siglo XV. Y porque sabemos también que el patio anejo a la Mezquita, —que ocupaba lo que hoy es cabecero de la actual Catedral, desde las puertas laterales al ábside, —no fue construido hasta el siglo XV, o poco antes, lo que indirectamente demostraría que esta Mezquita, tal como la conoció Münzer, era una construcción relativamente reciente para entonces, aunque es posible que entre el abandono de la Catedral, por los cristianos, y el establecimiento, ahí, de la Mezquita, mediara un largo período de abandono por todos, y consiguientemente de degradación arquitectónica del viejo edificio romano/godo.

La invasión almorávide de la ciudad expulsó a los residuos cristianos, desde la Madina a los arrabales, pero parece ser que sin prohibirles el culto en tales arrabales. La mayoría de ellos, pero no todos, se congregarían junto a la Bib/Paulenca, un sector tradicionalmente muy poblado de iglesias: la Magdalena, la Santa Cruz, Santa Catalina... Junto a la Magdalena

se instaló el obispo, con una jerarquía ya muy desdibujada popularmente, según recordaba la tradición local. Creemos que, con este hecho, la vieja Catedral también se abandona, pero no sustituida por la mezquita. Será después, ya en el siglo XII/XIII, cuando los almohades decidan prohibir el culto cristiano. Y cuando las iglesias desplazadas a los arrabales se transforman en mezquitas. Sería en este momento cuando la vieja Catedral se transformaría también en Mezquita, la Mezquita Mayor o Aljama, aunque la escasa demanda de la Madina seguramente que impidió que esta transformación se hiciera con gran rapidez, ya que algunos sectores de ella, como el patio, al menos, eran muy tardíos. Tan tardío que los indígenas, en el siglo XV, aun recordaban que el antiguo "cardus", después "alaqaba" se prolongaba hacia el este más allá de lo que hoy es calle de la Concepción, hasta pasar por una especie de plaza pública que ocupaba lo que hoy es cabecero de la actual Catedral, para concluir en la Barbacana, mediante una Puerta que había, entre dos torres, que llamaban Puerta del campo. Y este sector es el que se transformaría en Patio de la Mezquita, al construir ésta, impidiendo en adelante el acceso público a la citada Puerta del campo, por donde antes salía el ganado a pastar, a la vez que así resultaba yugulado un buen trozo del recorrido de esa "alaqaba", después calle de la Concepción.

En cualquier caso ya está claro que la Mezquita —y lo que fue precedente Catedral hispano/goda— ocupaban lo que hoy es este templo, desde el principio del Coro, por el cabecero, hasta la fachada del pie, que se situaba entonces, más adentro, en lo que hoy son primeras columnas, tras el acceso. En el otro sentido, perpendicularmente al citado, se encajaba entre la muralla y la calle que se llamará de Santa María— quizás llamada también en el medievo así, como reminiscencia de su anterior nombre hispano/romano, —aunque esta calle más retraída hacia el interior del templo, hasta lo que hoy son los paños de las naves laterales, desde el interior. Es decir, que se reducían en el espacio que hoy ocupan las capillas de las dos naves laterales. Junto a la Mezquita propiamente dicha se situaba el patio citado, que no lo tuvo la precedente Catedral, ya que este sector, entonces, lo ocupaba una calle o plazoleta pública, como antes se ha dicho. Tal patio —que vería Münzer— ocupaba aproximadamente todo el cabecero de la actual Catedral, desde la entrada al Coro, antes citada, hasta el ábside, y aun hasta el Palacio de los obispos. Frente a lo que hoy es salida de la calle de la Concepción se situaba la puerta de la Mezquita, que, en primer lugar, daba acceso al patio, y, desde aquí, al cuerpo de la Mezquita propiamente dicha, como sucede en la de Córdoba. Esta Mezquita, así, en su parte cubierta resultaba ser no muy extensa. En el patio figuraba una fuente o algibe. Y la actual Puerta de Santiago, en el lateral de la Catedral, es la que sustituiría a aquella puerta de la Mezquita citada. También en ese punto, junto a la puerta, se alzaba la torre o almuédano. Por su parte, la fachada de la Mezquita/patio, a lo que hoy es calle de Santa María, y posiblemente

entonces también lo fuera, se mostraba suntuaria, decorándose con alicates y cerámicas vidriadas, según testimonios escritos de la época... El patio, porticado, serviría después, para ampliación de la Catedral gótica, y también para el huerto del obispo y su palacio, con frecuentes contenciosos sobre la propiedad de sus aguas, que antes iban a la Mezquita, para las abluciones, y que ahora quería retener el obispo para su huerto. Testigo posterior de tal fuente sería la otra instalada, hasta hace poco, frente a la dicha puerta de Santiago, de la Catedral. La conclusión, pues, es que se penetraba a la Mezquita, desde el citado patio, por una puerta lateral, que era principal, que así no resultaba instalada en el extremo del eje, oponiéndose al mirab. Y esto era la consecuencia de haberse tenido que comodarse a una situación previa, en el que la configuración exagonal, a que alude Münzer, es un dato desconcertante.

Con esta tradición apostólica, jurídica y arquitectónica, era lógico que al producirse la reconquista de los RR. Católicos, en 1489, se decidiera restaurar, cuanto antes, la dignidad episcopal de esta ciudad, para lo cual incluso ya antes de 1489, como nos dice el cronista Suárez, hubo obispos designados en espera de tal reconquista. Pero producida ésta, será el franciscano fray García de Quixada el que sea designado como primer obispo "in situ" de esta diócesis.

Se restaurará, así, la Silla episcopal accitana, en virtud de las Bulas de S. S. Inocencio VIII, que concedían atribuciones para tal fin, al Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza (Roma, 4 de agosto de 1486 años), con arreglo a las cuales, el citado Cardenal Mendoza expidió, en la Alhambra de Granada, su Bula de 21 de Mayo de 1492, por la que erigía, en Catedral, la Iglesia mayor de Santa María de la Encarnación de Guadix, sita en la mezquita que había sido de moros.

Se erigía, así, como Catedral la citada iglesia Mayor, dedicada a la Encarnación de María Santísima, sita en la Mezquita Mayor que antes había sido de moros. Por la misma Bula se aplicaban a esta Catedral las posesiones y rentas que habían sido de la Mezquita. También se creaban las dignidades del Coro, al Arcipreste, veinte Canonicatos, veinte Racioneros, doce Capellanes, doce Clerizos, un Mayordomo de fábrica, un Solchantre, un Organista, un Pertiguero, un Secretario, un Sacristán, un Campanero y un Caniculero... Como se ve, era un proyecto de amplios vuelos. Por su parte, S. S. el Papa Alejandro VI, la asignó como sufragánea a la Catedral de Granada.

Pero, poco después, S. S. el Papa Julio II, hubo de reducir tales prebendas. Por lo que ya, por el año 1506, el citado proyecto de la Catedral de Guadix, a consecuencia de los incidentes motivados por la general conversión de los moriscos y por la misma repoblación, y por los exilios y epidemias coetáneas, se había desinflado en buena medida... por otra parte, no habría necesidad de añadir que, tratándose de una nueva Catedral

del reino de Castilla, la presentación para su obispado, y para todas las prebendas del mismo, era un derecho de la Corona.

Cronología y artífices

Ideada así la Catedral, la precedente Mezquita Mayor, en donde se había instalado provisionalmente la Iglesia Mayor de Santa María de la Encarnación, y que vio Münzer en este momento, fue desmontada para, sobre su solar, edificar la nueva Catedral. Para ello se aprovechó la misma estructura de la Mezquita, en cuanto a anchuras, cuyos límites se respetaban, además de utilizar, reforzados, los mismos cimientos. Por su parte, la zona ocupada por el patio, de momento, no se tocaba, reservándose una parte de ella para Casa/palacio y huerto del obispo.

Se levantó, así, una basílica de planta casi cuadrada, de estilo gótico, dividida en tres naves, aunque ahora, la disposición de todo el conjunto, se hacía en sentido perpendicular al eje de la Mezquita. Es decir, que en lugar de situar el Altar mayor o Presbiterio en el este del rectángulo citado, como lo había hecho el mirab de la Mezquita, se le situaba ahora hacia el oeste, como está hoy. Por su parte, la puerta principal del templo, en el extremo del eje opuesto al nuevo Presbiterio, se situaba en donde hoy está la puerta principal de la Catedral, ya que el viejo acceso por el Patio, al reservarse éste para el Obispo, quedaba inutilizado, con lo que seguía en pie la puerta árabe para este recinto. Y una nueva torre, o el viejo almuédano retocado, se alzaba cerca del Presbiterio. Y, arriba, bellas cubiertas góticas cubrían todo el conjunto: son las mismas que todavía se lucen en el cuerpo medio de la actual Catedral. Por su parte, la nueva Portada era sobria, y en su centro, sobre la puerta, lucía un Medallón alusivo a la Encarnación que, creo, es el que hoy se luce en la Iglesia Parroquial de Lapeza. En el centro de este nuevo templo se instalaba un Coro, que hiciera Martín Bello, con doble hilera de asientos, con respalderas y guardapolvos, de talla y maronería.

Agreguemos que para cimentar este templo, especialmente los sectores de pilares, y los refuerzos de la Torre, se hizo acopio, en toda la ciudad, de todas las piedras y sillares que en ella había, procedentes de edificaciones antiguas, especialmente de las murallas, puertas, edificaciones públicas y suntuarias, etc., casi todas ellas procedentes de la época hispano/romana, con cuyo motivo desaparecieron, de la faz de la ciudad, casi todos los restos urbanísticos y arquitectónicos antiguos, los cuales yacen, en gran número, en las entrañas de la actual Catedral, especialmente "henchiendo" los cimientos de su Torre.

No sabemos, exactamente, quién trazó y dirigió esta obra, aunque sí sabemos que el maestro Pedro Morales la llevaba a su cargo, en los primeros años del siglo XVI. También sabemos que, más tarde, el milanés, maestro Andrea, montaba su arco toral y, seguramente, que el resto

de sus cubiertas. Luego, a este maestro Andrea, los Mendoza se los llevaron a ciertas construcciones que ellos tenían en marcha en Guadalajara.

Pero, con todo, este templo, prácticamente cuadrado, era muy angosto, según la constante expresión y crítica de sus contemporáneos. Y también era muy corto. Hoy, que conocemos una traça de él, —anterior a la reforma de siloé—, nos hacemos cargo de su situación con bastante exactitud. En cuanto a su anchura, ésta era exactamente la de las tres naves actuales, con los correspondientes pilares en el centro, para sostener las bóvedas; pero carecía del espacio que hoy ocupan las capillas instaladas a todo lo largo de las naves laterales, con lo cual, las abundantes demandas de capillas para enterramientos de la aristocracia de la ciudad, debían instalarse invadiendo una parte de esas naves laterales que, así, se convertían en mucho más angosto. O optar por hacer las sepulturas bajo el enlosado general del templo, como a veces se hacía, pero esto obviamente impedía los añadidos suntuarios, de lo que también se perjudicaba la Catedral al no poder los feligreses costear capillas adicionales.

En cuanto a su largura, los problemas eran parecidos. La zona ocupada por el Presbiterio, que no tenía girola, y, las mismas, exigencias de la portada de entrada, contribuían aun más a mermar la superficie disponible para los fieles y el culto. Se quejaba el Cabildo que así no se podían hacer precisiones claustrales. Y todavía esta superficie, y el consiguiente problema, se agravaban si se tiene en cuenta que el centro del templo lo ocupaba el Coro. La sensación general era de clamor por esa angostura, que no permitía ni las procesiones claustrales, como se ha dicho, ni la instalación de capillas particulares para enterramientos, con la pérdida de la correspondiente financiación y embellecimiento del templo, y con el peligro de viejo y provisional almuedano/torre gravitando sobre el Presbiterio. No obstante, se acompañaban como podían: había órgano para los cantos, representaciones de autos y obras teatrales ante la portada, fiestas, chanzonetas... etc. Pero también la conciencia general de la gran necesidad existente de agrandar la iglesia.

Había que agrandar el templo. Pero ¿cómo?... ¿De dónde tomar el espacio necesario?... Respecto a su alargamiento, todos estaban de acuerdo que el problema era menor, porque se podía invadir el espacio correspondiente al antiguo Patio de la Mezquita que, además, era propiedad de la iglesia. E, incluso, en caso de necesidad, se le podían añadir algunas casas que se podían adquirir y demolerse para tal fin. Por el contrario, para su ensachamiento, los problemas eran más graves porque una parte del templo, la ya construida, marcaba las anchuras que se imponían por razones estéticas. Y, sobre todo, porque el templo se encajaba entre la muralla, de una parte, y, de otra, la calle de Santa María, y éstas eran referencias inamovibles, que ceñían cualquier solución. Por consiguiente, ante esta realidad, se optó solo por alargar el templo, ocupando una parte del patio de la Mezquita, adquiriéndose además unas casas

contiguas, propiedad de don Alvaro de Bazán, "el viejo", para incorporarlas a tal ensanche. En consecuencia, se buscó un maestro capaz de dar la traça para la nueva obra.

Para mí que el maestro buscado y hallado fue Enrique Egás, y su proyecto de alargamiento fue muy parecido al que diseñara para la Catedral de Granada. Incorporación, por la parte del Presbiterio, de una superficie prácticamente igual a la ya ocupada por la parte del templo en uso. Este añadido, condicionado por lo ya construido, se terminaba por un semicírculo, en el ábside, lo que permitía encajar, en ese semicírculo, algunas capillas absidiales, particulares, como la de don Tadeo Contreras y Benavides. Por otra parte, las modificaciones interiores serían mínimas, ya que bastaría con desplazar el Presbiterio hacia más atrás, hasta el centro del semicírculo del ábside.

La puerta de la Mezquita, que daba acceso al Patio, frente a la calle de la Concepción, se convertiría así en puerta lateral del templo, y la tradicional Puerta del campo, enfrente, podían ser la correspondiente para marcar el crucero. Por su parte, la fachada del pié, con la correspondiente portada, no había necesidad de tocarla. Y, por supuesto, este añadido, se hacía en correspondencia y armonía con la parte del templo ya levantada por los maestros Morales y Andrea. Con lo cual resultaban obras complementarias, por lo que se podía trabajar, y de hecho se trabaja simultáneamente, en uno u otro sector. Y así, mientras se hacía una Capilla para don Tadeo, en el nuevo ábside, se hacía otra, para los Giraes, en el sector que ya era "antiguo". Y las columnas que conformaban el todo, venían dadas por dimensiones y estilos de las que hicieran Morales y Andrea, y que aun pueden verse, sin recubrir, en las entrañas del maderamen del Coro actual.

Hasta el año 154..., se continuó con esta solución Pero, ya aquí, se dieron cuenta que esta solución no acababa totalmente con los problemas de esta iglesia, porque la cuestión del ensanche, de la enorme angostura, era asunto tanto o más grave que el otro del alargamiento. Desde otro punto de vista, también ahora, el viejo estilo gótico estaba siendo sustituido por el otro viejo/nuevo "a la romana", por arte del Renacimiento. Las modificaciones que, a este efecto, se llevaban a cabo en la Catedral de Granada, influían en el ánimo de todos... ¿Qué hacer?... Así el problema, o como consecuencia de ser éste el problema, llega a Guadix el maestro Diego de Siloé, para hacerse cargo del retablo y de la Portada de la iglesia de Santiago, traído por su gran mecenas, el arzobispo Avalos, tan interesado, por razones de familia y nacimiento, en los asuntos de esa iglesia, pero titular, poco tiempo antes, del obispado de Guadix, y conecedor, por tanto, de los problemas de su Catedral.

En efecto, Diego de Siloé visitará la obra catedralicia y dará una solución para ella, que concretará en una traça que entregará al cabildo de la Catedral accitana. Según los Libros de actas capitulares cobró por

la traça, veinte ducados, aunque las coetáneas Cuentas de Fábrica, de la misma Catedral, anotan que se pagaron tres mil maravidís... "por ciertos días que se ocupó en ver la traça de la obra de esta Santa Iglesia...", Año 1548...

La traça de Siloé.— Así, pues, tras la adjudicación del oficio de Maestro mayor de las obras de esta Catedral de Guadix, al milanés maestro Andrea, en el año 1547, por 140 ducados, seguramente que la inoperancia de éste en cuanto a la solución del espacio catedralicio, lleva a reclamar los servicios de Siloé, en 1548. Pero debe reseñarse que el tal maestre Andrea abandona la ciudad, en 1547, en cuya fecha se lo llevan los Mendoza a Guadalajara, como antes se dijo, lo que no sabemos si pudo ser la causa de llamar a Siloé, o, por el contrario, la llamada de Siloé, pudo motivar el alejamiento del citado Andrea.

En estas condiciones, con la ampliación de la iglesia proyectada, y ya cimentada a flor de tierra, incluso con algunas capillas ya vendidas, el año 1548, Diego de Siloé, como se ha dicho, visita esta obra, y da traça para solucionar sus problemas de amplitud. En definitiva esta traza siloésca parte de respetar lo hecho, dar por buena la ampliación hacia el cabecero, algunas de cuyos muros más altos han de ser demolidos para adaptarlos a su traza, y afrontar su ensachamiento agregándole en ambos costados una franja de unos tres metros de anchura, en cuyo exterior se situarán los nuevos muros exteriores del templo. En esta franja adosada podrán situarse las nuevas capillas laterales, para enterramientos y otros cultos, que demandaba la iglesia, en ambos costados. Para ello, en los muros antiguos de la zona vieja y nueva, se abrirán los correspondientes huecos de acceso a esas franjas laterales. En el ábside, los dos citados muros o franjas, para encontrarse sobre el eje, se acercaban al muro proyectado, dejando cabe a capillas menos profundas que las del cuerpo lateral de la nave.

Por otra parte, la vieja torre desaparecía de su anterior emplazamiento, y se llevaba a un lateral del presbiterio, al de la epístola. Y para hacer juego, y para solucionar el contencioso con don Tadeo Contreras y Benavides y su familia, que tenían ciertos derechos a enterramiento en la capilla principal de la iglesia —bajo el Altar Mayor— se proyectaba una capilla de más dimensiones que su compañeras laterales, redonda, que por su suntuosidad y diferenciación diera satisfacción a los citados Contreras Benavides.

A su vez, la nueva anchura se aprovechaba también para servicios auxiliares, como la Sala Capitular y las Sacristías. Y las puertas de acceso, desde el exterior, correspondientes a lo que podía ser crucero, —el antiguo acceso al patio de la Mezquita y la frontera Puerta del Campo—, como consecuencia de este ensanche, quedarían replegadas hacia el exterior, encajadas en el paño primitivo, y estas diferencias deberían ser salvadas artísticamente. Y, por supuesto, todo el conjunto se realizaría de acuerdo

con el viejo/nuevo estilo "a la romana", renacentista, acorde con la trayectoria siloesca.

Este proyecto, para su ejecución, previa la correspondiente publicación y subasta, se adjudicó al maestro Pontones, que ya venía trabajando en estas obras, en la ampliación del cabecero. Pero, enseguida, el dicho Pontones dió muestras de no ser capaz del desarrollo de la traza siloesca, o el Cabildo catedralicio lo advirtió así, por lo que el proyecto demoró ponerse en marcha hasta el año 1559 en que, nuevamente, se pregonó en todas las ciudades importantes del reino, y concretamente en Granada, acabando por adjudicarse en el mencionado año de 1559, al grupo compuesto por los maestros granadinos, —maestros de las obras de la Catedral y la Alhambra de Granada—, Juan de Arredondo, Juan de Maheda, con Diego de Morales, carpintero, y Juan Núñez, cantero, quienes afectos al círculo de Siloé, sí se mostraron capaces de poner en marcha tal proyecto bajo la alta dirección y vigilancia de Siloé. Y no solamente en marcha, sino que, de acuerdo con las condiciones anotadas por Siloé en el pliego que acompañaba a su citada traza también tal grupo corría con la obligación de dar otras trazas complementarias, así como dibujos, para el desarrollo de la traza siloesca, tales como pilares, arcos, adornos, etc.

No obstante, hay que reseñar que, en ese período de teórica dirección de Pontones, con el proyecto paralizado en su alzado, si se hacen las bóvedas subterráneas del templo, a la vez que Arnaldo de Vergara hace las vidrieras de los ventanales de la parte vieja ya casi ultimada, mientras Bartolomé Meneses y Juan García realizan los trabajos de madera, archivos, cajoneras, etc., a la vez que se continúa trayendo piedra del río Fardes por parte de Martín de Viedma. Por ello, en la citada bóveda o cripta catedralicia, aparecerá ya la heráldica del que fuera obispo electo de Guadix, don Fernando de Contreras, por lo que ésta puede datarse en 1546/1548, según Gómez Moreno, aunque esta atribución, para mí, sea dudosa.

Durante esta época, y hasta el año 1574, en que muere Arredondo, la alta dirección de la obra fue llevada por el dicho Arredondo y Juan de Maheda, y, más tarde, por Arredondo solo, hasta la citada fecha de 1574. El tasador de estas fases, ya realizadas, fue Juan de Vandelvira, al menos desde 1559 a 1567, y que en esta última fecha cobra 66 ducados por su última tasación.

La guerra de los moriscos, de 1568/70, influye negativamente en el desarrollo de estas obras, según expondrá el cabildo catedralicio al rey Felipe II, por la merma en la renta de los moriscos, con lo que se financiaba buena parte de la obra, y los mismos destrozos de la guerra, especialmente en esta diócesis, endonde —dice el cabildo— ha estado lo principal del campo Real. A ello, naturalmente, se unirá la muerte de Arredondo, en 1574. Como consecuencia de todo ello, la obra, así, quedaba plantada, entonces, a la altura de las cornisas

de los muros exteriores de la Capilla de don Tadeo, y rebasada ya la parte de la Sacristía.

En el año 1581, el entonces obispo don Julián Ramírez, con el acuerdo del cabildo catedralicio, decide continuar la obra, para lo que deciden que venga a Guadix el maestro mayor de las obras de la Catedral de Granada, para que, sobre el terreno, estudie la traça de Siloé y vea lo que se puede hacer. Pero como hay pocos dineros, tal maestro, y otros, rehusan acudir a la llamada del cabildo accitano. Y la obra persevera en su paralización.

Así las cosas, por el año 1594 fue nombrado obispo de la sede accitana, don Juan de Fonseca, que vuelve a intentar la reanudación de la construcción catedralicia. Y se opta, ahora, por llamar al maestro de obras de la Catedral de Murcia para que dé dictamen y traças para su continuación, visto que traer maestros desde Granada es tarea difícil. Y, efectivamente, el maestro de la Catedral murciana viene a Guadix, ve las obras y da instrucciones que debían modificar, al menos en algo, la primitiva traça siloesca. Por otra parte, el canónigo Ortega fue encargado de llevar administrativamente este asunto... "sin más limitaciones que su conciencia"... En consecuencia, el maestro de obras de la Catedral murciana visita un par de veces Guadix, dando, concretamente, las plantillas para los pilares que debían sostener la linterna central. Y, animados por ésto, se decide continuar, a escaso ritmo, la construcción de la capilla de don Tadeo.

Pero como quiera que se necesite un maestro de obras más a la mano que el de Murcia, ahora se opta por hacer gestiones para que acepte el oficio de maestro mayor de las obras de la Catedral accitana, el que ya lo es de la Catedral granadina, Juan de la Vega, que, por fin, en el año 1597, se hace cargo de la obra accitana, mientras Juan Caderas de Riaño lleva a efecto las realizaciones bajo las instrucciones que le cursa Juan de la Vega. Y así, en 1598, Juan Caderas hace la crucería de la capilla de don Tadeo. Y, en 1599, por su parte, Pérez LANDERO levanta la capilla mayor y organiza el corredor de la girola, para todo lo cual, en 1598, Juan de la Vega había dejado las consiguientes traças para los pilares y bases, con las cuales se hará el dicho Altar Mayor y Sacristía nueva. También el maestro Juan de la Vega dará las traças para los pilares y para las escaleras de la torre y de los servicios, mientras Juan Caderas, por esa misma fecha, hace la cripta de la Capilla de don Tadeo. Por la traça de la Capilla Mayor, el maestro Juan de la Vega, en septiembre de 1597, cobró doce ducados, además de su salario normal, que, en el año 1599, fue de 14.300 maravedís más doce fanegas de trigo en cada un año.

No obstante, como la escaleras de la torre presenta dificultades y problemas, Juan de la Vega se trae, desde Granada, al maestro de obras de la Catedral granadina, Ambrosio de Vico, y, entre los dos,

determinaron lo que debía hacerse en tal escalera, cómo había de nacerse y de qué forma se le podía proporcionar mayor claridad interna. Por este trabajo extra, Juan de la Vega cobra 24 ducados, y Ambrosio de Vico 16 ducados. En otros aspectos, el maestro de hacer órganos, Licer de Monforte, por el año 1575, hacía uno para esta Catedral. Y por el año 1597, el famoso maestro jienense, Fernández Zambrano, ilustraba los libros litúrgicos de esta iglesia. Poco después se ausentaría el maestro Juan de la Vega, por lo que las obras van entrando en una progresiva paralización que alcanzará hasta el año 1602, en que, nuevamente, hay que volver a llamar al maestro de la Vega.

La obra, concretada ahora a este sector del cabecero, separada ya de la vieja Catedral gótica, no impide el gran culto litúrgico en esta zona, sobre todo en la gran época del barroco. Es esta Catedral gótica la que recoge la época fuerte de la Inquisición, y en la cual, algún que otro hereje, escapado a Menéndez Pelayo, como cierto Prior, es obligado a retractarse, mientras que en las festividades del Corpus Christi, o en las de San Torcuato, ante su fachada, se representan obras de teatro tales como LA VIDA DE SAN TORCUATO, o LA DEGOLLACION DE SAN JUAN BAUTISTA, o LA COMEDIA DEL EMPERADOR COMODO... Se trata de una Catedral, la más vieja o la más joven de España, según se mire, que copia su ceremonial litúrgico de la Catedral de Granada. Y que pide noticias a la Catedral de Málaga sobre la forma de celebrar las honras fúnebres en memoria del rey Felipe II, aunque, en general, el pueblo llano prefiera las milagrerías de las Ermitas y de los Conventos a esta nueva armonía catedralicia, con el dogma siguiendo la ruta de santo Tomás.

En el año 1602, ante las nuevas dificultades que se presentan, otra vez el Cabildo catedralicio decide llamar al maestro Juan de la Vega, aunque, con este motivo, ya se definen claramente en tal Cabildo; unos que son partidarios de continuar la obra, y otros que no lo son tanto. Por ello, el maestro Juan de la Vega es invitado a asistir al Cabildo para que todos claramente conozcan el estado de la cuestión, y consiguientemente poder opinar con conocimiento de causa. Se optará, tras escucharlo, por continuar la obra...

(Como quiera que el desarrollo de la obra catedralicia, desde aquí, está expuesto en nuestra obra LA CATEDRAL DE GUADIX, y nuestro objeto, en este trabajo, se reduce a la arquitectura del siglo XVI, ponemos aquí punto a este apartado, invitando, al que le interese tal continuación, a que la vea en la obra citada).

La iglesia (fase del s. XVI).- Descripción

Dentro de la traza de Siloé, que trataba de solucionar, fundamentalmente, el problema de espacio, sobre el nuevo estilo arquitectónico, los aspectos más interesantes son la Capilla de don Tadeo y la Portada de la Sacristía.

La Capilla de don Tadeo, —desde el siglo XVII llamada también de San Torcuato—, se intala al principio de la girola, según se entra por el lateral del antiguo evangelio, y ábrese mediante un arco de esviaje doble, ostentando cuatro parejas de semicolumnas jónicas, estriadas, sobre pedestales cuadrados que soportan un entablamento de friso convexo y con resaltos. En los huecos mayores, tres arcos movidos en curva, verticalmente, cobijan altares, aunque la cúpula de claraboyas ya es del siglo XVII..., ya que esta construcción se paralizó cuando la obra estaba a la altura de las cornisas..., habiendo seguido nosotros, aquí, en su descripción, la que un día hiciera Gómez Moreno, quien añade lo excusado que es repetir aquí cuanto se parece esta Capilla a la de los Caraccioli, de Nápoles, hasta en el esviaje de su arco de entrada y tamaño, afianzando la atribución a Siloé.

Debajo, una cripta, redonda también, sobre diámetro de 7.90 metros, con cúpula rebajada lisa, hecha de sillería, como todo.

La otra muestra interesante de este cabecero, como antes se dijo, es también la Portada de la Sacristía. Una Portada —y otra vez seguimos a Gómez Moreno— en elegante estilo renacentista, compuesta de un arco entre semicolumnas corintias, entablamento, frontispicio angular y tondos de chórcholas en las enjutas, dentro ya de la Sacristía hay tres arcos a cada lado, entre pilastras dóricas recuadradas, y la ventana del fondo se guarnece por fuera con parejas de columnillas dóricas, frontispicio arqueado y remates de no mala traza.

El edificio, en esta parte del cabecero, forma, como en la de Málaga, un semidecágono distribuido en presbiterio, girola y capillas, éstas solamente tres, porque en los tramos extremos surgen, a un lado, la redonda Capilla de San Torcuato, antes llamada de don Tadeo, y, al otro, la gran torre cuyo hueco es la sacristía. Inmediatamente, el crucero que no sobresale, y que fue reformado igual que las naves (ancho de sus tres naves: 22.80 metros; la central, por sus ejes, 8.90 metros). Los pilares son idénticos a los de Málaga, así como el entablamento, y llevan capiteles dóricos provistos de óvolos, quizás por economía de la talla, dada la sencillez de todo.

La Capilla Mayor, menos diáfana que la de Málaga, abre hacia la girola arquillos con paños bien decorados encima; las capillas hornacinas tienen bóvedas de cañón, fajeadas y con medallones, arcos escarznos para los altares, y encima dos ventanas arqueadas, o bien una sola, entre óculos ciegos. Las bóvedas de la girola son vaídas, con terceletes sobre un rebanco.

La construcción arrancó, en este sector, desde el centro mismo del cabecero, pero se hizo antes la Portada renacentista de la sacristía que la redonda Capilla de don Tadeo, ya que, en efecto, en las columnatas de la Portada de la Sacristía, están los escudos de los obispos don Martín de Ayala (1548/60) y don Melchor Alvares de Vozmediano (1560/74).

Por otra parte, aunque su ejecución se demora a años posteriores, se tenía ya en cuenta, el ensachamiento del templo, sobre sus dos naves laterales, endonde se irían encajando las sucesivas capillas que iban pidiendo los huecos entre los pilares externos del templo, si bien todo ésto, por corresponder a la época posterior, —que ya no abarca este trabajo— lo omitimos aquí, aunque el lector interesado puede verlo en nuestro trabajo LA CATEDRAL DE GUADIX.

CARLOS ASENJO SEDANO

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo histórico de la Catedral de Guadix

Cuentas de Fábrica

1513/1514.—Se cita al maestro Andrea, milanés, que monta el arco toral. Hay torre y campanas. Se citan los poyos del Coro viejo. Se cita la ermita de Santa Quiteria. Hay gradas bajas del Altar Mayor. Y el maestro Marchema hace dalmáticas y albas.

1515/1516.—Un pintor alemán adereza una imagen para el Hospital.

10.1.1516.—El maestro Andrea, italiano, maestro de albañilería, cobra veinte ducados por empezar a labrar y edificar, a destajo, que tomó, de las tres capillas que al presente se hacen en la Iglesia, en que entran paredes y los arcos que caen en la pared de cada parte, dos de ladrillo para las capillas que se han de hacer. Y los tejanos de las dichas tres capillas.

Se abunda en lo de tabicar entre lo viejo y lo nuevo. Y echar las aguas. Y apuntalar todo. Y derrocar lo viejo, por donde la obra nueva ha de pasar. Se cita una casa que se cae de encima del aljibe. Y el cementerio debajo de las campanas. Se hace la obra de las capillas. se apuntala la techedumbre de la nave de la Concepción, en la Catedral, y se traslada la pila del bautismo que allí había.

Fernando de Escobar, cantero de Ubeda, trabaja en la obra de la Catedral. Vino a hacer la obra de las tres capillas, que ya se están haciendo.

24.9.1520.— Pagos para aserrar tablas, para las cimbras de las bóvedas de la Capilla principal de en medio. Los ladrillos se compran en el horno de Diego el Valorí, de Guadix. Se alude a la bóveda de la Capilla grande de la Catedral. Se cita la torre del reloj y el cementerio. Y el aljibe. Se trabaja en la bóveda de la Capilla principal. Y se cita con Coro viejo, al que se quitan dos tirantas, y se hace una subida a las campanas.

Se compra un lienzo de Ruan para hacer albas, aun mercader de fuera, a 4 reales la vara.

1521.— Se junta la obra nueva con la vieja y se hacen tabiques.

1548.— Se toman a préstamo 200 ducados, del mayordomo Santa Cruz, por mandato de S. S^a, para la obra de la iglesia.

Mas se descargan 7.500 maravedís, que, por mandato de su Señoría y del Cabildo, se le pagó a Siloé, maestro de la obra de la Iglesia de Granada, por ciertos días que se ocupó en ver la traça de la obra de esta iglesia. Pago de 3.000 maravedís a Maldonado, maestro de capilla, en aguinaldo, por las representaciones y gastos de la Noche de Navidad, del año 1547. Más 6.000 maravedís al maestro Molina, por un concierto que está hecho de darle 6.000 maravedís en cada un año, por los de su vida, por una iglesia que se hizo en su cortijo.

Pagos de: 4.400.—mrvds. a Arnaldo de Vergara, por vidrieras.

79.355.— » a Torre, de cal., por 7.950 fgas.

36.461.— » de arena.

210.107.— » de carretas.

- 143.686.— » de piedra.— A Pontones y los oficiales, que la han sacado y la han labrado.
 12.324.— » de 24 picos, 4 palancas, 5 almadanas, 2 azadones, etc.
 538.938.— » de peones y maestros de albañilería. Y en hacer el carril para traer la piedra.

23.5.1552.— Pagos de:

- 140.429.—mrvds. a Pontones, maestro de cantería, de la obra de esta Santa Iglesia, por su salario y peones, en que se tasó la obra y se despidió al maestro (17.1.1552).
 22.616.— » de 260 varas de sillares a 1½ rls. Y cal.
 22,500.— » de carretas de piedra, hasta que cesó la obra.
 85.783.— » de albañilería. Y la Caja de la puerta a la bóveda que está empezada. Y la cruz que está acabada.
 40.000.— » a Muñoz, platero, que se le debe la custodia.
 5.280.— » al entallador que vino de Granada, para hacer tres sillas del Coro

Pagos para tablados y chanzonetas y representaciones.

Pagos a Juan de Maheda, maestro cantero de Granada, de ocho días que se ocupó en venir de Granada, a esta ciudad, a ver la obra de la torre: ocho ducados.

Pago de 5.227.— maravedís a Bart. de Mencses, carpintero de la obra, que ha hecho la de Moreda.

Pagos a Leyva que hace entremeses para la Navidad de 1556.

Pagos de 10 rls. a Pontones. Y a Meneses y a J. García, 11.000 maravedís, de un año, que hacen el archivo de la Catedral. Pagos a cantores.

26.1.1558.—CXII.—Melchor de Mesqua se hace cargo del excusado de Cortes. Pagos de 3 ducados a Francisco López, pintor. Pagos por 4 caballos, adargas y lanzas para los entremeses de Navidad. Y a Serrano para el tablao. Y a Melchor Prieto, platero, que hace cosas para la Catedral. Se traen casullas de Granada.

23.5.1558.—CLX.—Se hace una estacada en el río ardes para sacar y traer la piedra. Pagos por el carril. Y a los oficiales. Pagos a Martín de Viedma, de Granada, adelanto, para que empiece a sacar la piedra que se le ha rematado: 18.750 maravedís. Vienen canteros de Granada y Baza para sacar la piedra con el maestro Pontones.

1.4.1559.— Pagos de:

- 171.528.—mrvds. de obra a Pontones, de su salario de 1559.
 ? de piedra, oficiales y carril.
 3.750.— » a los pintores Dionisio de Avila y Juan de Moya, por las pinturas que se hicieron en las honras del Emperador.

Pagos a Lope, pintor, por tres vestidos, y una máscara y una bandera y una cruz, para la fiesta de Navidad, de 1559: 510.—mrvds.

Pagos de muchas carretas de piedra para la obra de la iglesia, a 9½ rls.

Pagos por comprar un horno de ladrillos: 10 ducados.

Pagos a un mensajero a Granada: 6 rles.

Pagos de 3.077 marvds. a J. Arredondo, mestro Mayor de la obra de esta Sta. Iglesia, de su trabajo y el de los oficiales. Los ladrilleros son: Lorenzo Rotachi y Hernando el gazi (198).

13.1.1560.-(245).- Pagos a J. Arredondo: 6 fgs. de trigo de cada un año de su salario, como maestro de obra, que cumplió en 10.4.1560. Pagos por aderezar el reloj.

Pagos a Arnao de Vergara por las vidrieras: 937 marvds. Pagos por la pila del agua bendita. Y por las luminarias de la venida del Rey Nuestro Señor. Y por chanzonetas de Navidad y Reyes. Mas pagos a J. Arredondo, 9.000 marvds., de su salario de cada un año: al 10.10.59. Y a Villegas, albañil, por aderezar el acequia por donde viene el agua al algibe, 6 ducados (274).

1561.- Pagos de 800 ducados a Arredondo, de cada un año.

1558.- Melchor de Mesqua debe el excusado de Cortes, hasta 1.2.1559.

Pagos a Ontones, 10.000 marvds. de cada año de salario.

Pagos para la vivienda del sacador de piedra Martínez Rienda.

Pagos por limpieza de las bóvedas de la iglesia, dos ducados.

Pagos por tres vestimentas y máscaras y banderas para las fiestas de Navidad.

Pagos a J. Arredondo, maestro de obras, hasta fin de los años 1563, 1564 y 1565.- Pago de 24.750 marvds. a Andrés de Vandelvira, vecino de Ubeda, maestro de cantería, de ciertos días que se ocupó en tasar la obra de esta Sta. Iglesia, que está a cargo de J. Arredondo, en 1566/67.

9.1.1565.- Pagos al DR. Figueras, médico del Hospital: 6 ducados. Y a Luis de la Cueva, Cirujano, 3.000 maravedís, del año 1564. Y a Vargas boticario. Muchos pagos en 1566. Termina de cobrar Arredondo en abril de 1567.

5.12.1566.- Pagos a J. Arredondo, maestro de la obra.

2.5.1567.-(28).- Pagos a Andrés de Vandelvira por tasar la obra de la iglesia, a razón de tres ducados en cada día. Echó 22 días.

7.11.1570.-(57).- Pagos a doce hombres que limpiaron y guardaron la iglesia, mientras los moriscos estuvieron encerrados: 5 ducados.

1579.- Pagos a los herederos de J. Arredondo. Obras en el caracol de madera: 1.768 maravedís.

25.11.1598.- Pagos a Juan de la Vega que dejó traças de los pilares y basas de la obra de esta Santa Iglesia.

Y a Juan Caderas que tiene labrada la crucería de la Capilla de don Tadeo: 420 rles.

La obra tiene pagos de dos sectores: el antiguo y el nuevo: así la capilla de los Guirales y la de don Tadeo.

Pagos de maderas para la capilla de don Tadeo. Se hace el Altar Mayor. Se escombra la sacristía nueva. Se hacen moldes para los pilares. Se apaña

la escalera para que pueda dar la traça Juan de la Vega. Vega hace moldes y le ayuda J. Caderas. Se desenmadera la capilla de don Tadeo. Se hace la pared de la capilla de don Tadeo. Juan Caderas saca los cruceros de la capilla de don Tadeo.

7.1598.— Se pagan las bóvedas para la capilla de don Tadeo. Se traen tornos para subir la piedra. Se citan los cimientos viejos.

12.1598.— Pagos a J. Caderas por crucerías para la capilla de don Tadeo.

8.1599.— Se trabaja en la capilla de los Guirales. Y en la de don Tadeo.

17.2.1598.— (122).— Pagos a J. Caderas que saca al crucero de la capilla de don Tadeo.

8.3.1599.— Pagos a J. Pérez de Landero que hace la capilla y corredor de esta Santa Iglesia.

3.5.1599.— Pagos a J. Caderas, de 145 varas de piedra que se gastaron en la Capilla de don Tadeo, a 17 rles. vara.

1.3.1600.— Pagos a Juan de la Vega, maestro mayor de la obra de esta Santa Iglesia: 13.400 maravedís más doce fanegas de trigo, de su salario de 1599.

12.9.1597.— Pagos a Juan de la Vega, maestro de cantería de la obra de la Alhambra de Granada, de doce ducados, por lo que se ocupó en hacer la traça de la Capilla Mayor de esta Santa Iglesia (109).

3.3.1608.— Pagos a Juan de la Vega, de 8.333 maravedís, del tiempo que fue maestro mayor de la obra de esta Santa Iglesia.

Archivo Histórico de la Catedral de Guadix

Libros de Actas capitulares

1597.— Viene Juan de la Vega a ver la obra de esta Santa Iglesia.

30.7.1599.— (355).— Que se prosiga la obra de la Capilla Mayor.

5.10.1600.— (539).— Que se pague su salario a Juan de la Vega.

16.4.1602.— (98).— Que ha venido, desde Granada, Juan de la Vega; que se le pague...

26.9.1602.— (129).— Que se llame al maestro Juan de la Vega para que vea la obra que se ha de hacer (en esta Santa Iglesia)...

26.9.1602.— (131).— CARTA AL REY, del Cabildo: Que por el levantamiento de los moriscos no se ha podido concluir la obra de la Catedral. Y que, además, el obispo y un deudo suyo, amigo, titular de la Capilla Mayor de San Miguel, todos los fondos los aplican a la obra de San Miguel, por lo que la Catedral no se puede gastar nada, y por ésto tampoco se concluye...

22.3.1603.— (226).— Que se pague su salario a Juan de la Vega: 10.000 marvds. más doce fanegas de trigo en cada un año.

5.10.1604.— (44) Que se pague su salario a Juan de la Vega: 10.000 marvds. más doce fanegas de trigo en cada un año.

26.4.1605.— (113).— Que se paguen a Ambrosio de Vico, maestro Mayor de la obra de la Catedral de Granada, 24 ducados, y a Juan de la Vega, maestro

Mayor de la Alhambra, 16 ducados, por venir de Granada, a ver la obra de esta Iglesia de la Catedral, para trazar la escalera de la obra nueva, y de la Torre nueva. Y dejar claridad y razón de como se habrá de macizar, y otras cosas de dificultad que tiene dicha obra...

4.11.1634.-(80).- Juan Martínez Ramal viene de Baza para hacer un retablo de San Fandila, que tasó Miguel Freyla, clérigo, maestro de escultura.

Hojas sueltas

Sin fecha.- siglo XIX

La Junta Pericial territorial del Ilustre Ayuntamiento de Guadix. Relación de templos -que según el Sr. Obispo- tiene la iglesia de Guadix (no está completo).

Catedral.- Tiene, con atrios, 4.885 mts/2 y 65 cmts.

Sagrario.- Tiene 625 mts/2. Linda a la derecha, entrando, con Paseo de manzo Alfaro.

Hospital.- Tiene 532/mts⁹. Linda a su izquierda, entrando, con la Casa del marqués de heredia. 1434.-mts⁹. A sus espaldas hay un corral de los herederos de los condes de Antillón. Ahí está la casa de don Emilio Martínez Dueñas.

San Agustín.- Tiene 1.500 mts/2.

La Concepción.- Tiene 540 mts/2.

Convento: 3.515.- mts/2.

San Sebastián.- Tiene 280 mts.

Archivo de Protocolos Notariales de Guadix

Hojas sueltas del ss. XV/XVI

25.6.1499.- ...otorgaron, fray García de Quijada, obispo de esta ciudad, y los venerables don Pedro de Guiral, deán; el licenciado Juan de Salamanca, prior; el bachillero Pedro de Salamanca, provisor; el canónigo Gómez de Suárez, el canónigo Antonio Ortega y el canónigo Alonso Gutiérrez, juntos... que nombraban por obrero de esta iglesia y procurador, para que se haga cargo de las obras de la iglesia, y de cobrar del mayordomo Fernando de Ysla, todos los maravedís pertenecientes a la fábrica, y a Juan de San Pedro, para que todo ello se gaste en la obra y cosas necesarias de la dicha fábrica... Y le dieron poder para todo ello...

17.5.1697.-Este día, estando en la Iglesia Mayor el Reverendísimo señor Obispo y los canónigos y beneficiados, y el virtuoso señor, el licenciado Diego López de Truxillo, Corregidor de esta ciudad, y los Regidores de ella..., entre ambos Cabildos se debatió sobre el daño y reparo de los caños de agua que viene al albe, diciendo que los unos son obligados a pagar el reparo, y los otros diciendo que no... Y para averiguar la verdad se nombró una comisión para que averigüe e informe...

1496.- Se compran tejas para la Iglesia Mayor.

23.11.1510.-Nos, don fray García de Quijada, maestro en artes y en santa teología, da poder al reverendo padre Alonso Lobo, para que cobre todo lo que le corresponde a la Iglesia y que antes era de la mezquita de moros...

26.10.1510.— Carta de trueque entre el licenciado Alonso Gutiérrez, por la Iglesia de Guadix, y Diego de Morales, mayordomo de la iglesia de Santa María de la Encarnación de la villa de Fiñana, en nombre de la dicha iglesia, para adquisición de unas casas en Fiñana, junto a la iglesia...

30.12.1512.— Se reúne el cabildo Catedral y da poder para que se presenten ante SS.AA. a pedir que la dotación que se le da a la Catedral cada año, se haga vitalicia, y no la tenga que solicitar cada año, por las molestias y gastos que esto ocasiona...

Otros documentos

1495.— Derechos de la Iglesia Mayor de Guadix sobre las rentas de SS. AA.: 28.000 maravedís sobre un total de 33.000 maravedís.

1624.— La Iglesia de Paulenca, en Guadix, tenía un Juro de los Sres. Reyes católicos, de 4.000 maravedís, para su reparo., y ahora, como está con mucha ruina, se debía gastar de ésto, porque la iglesia se está cayendo, y no tiene tejas y se hunde la sacristía...

Protocolo de Pedro de Burgos

10.1.1545.—XXIII.— El maestro Manuel Urrutia, cantero de Castril, con sus compañeros, hicieron cierta obra en la Catedral de Guadix.

Protocolo de Franc. de Molina

30.7.1560.—CCCIV.— Se hace la obra de cantería de la Catedral de Guadix, por el maestro Juan de Arredondo, por 83.700 maravedís, que recibe Arredondo y se da por contento.

Protocolo de P. de Quesada

19.8.1577.—CLVII.— Juan de Riaño está casado con Isabel de Verdugo... Y dicen que por muerte de Juan de Arredondo, sus bienes quedaron para Isabel de Verdugo, la susodicha, y Pedro y Jerónimo, sus hijos...

Protocolo de Franc. de Molina

31.7.1577.— Diego de San Martín, tejero, de Guadix, en San Miguel, se compromete a entregar para la obra de San Miguel, 50.000 ladrillos, buenos y limpios, antes de Pascua Florida.

18.181577.—DV.— El doctor Matías Figueras, médico, da poder a su hijo Marco Ant. de Figueras, para que por él pueda cobrar todo lo que le deben, y hacer todo...

1.2.1578.—XC.— Arrendamiento de Mrco Ant. de Figueras, como hijo y heredero del doctor Matías Figueras, médico, de una casa principal que tiene por bajo de San Miguel, por un año, al precio de tres ducados al año, a don Francisco Pacheco de Bocanegra.

Protocolo de Gregorio de Siles

4.8.1609.—CLXIII.— El obispo Orozco de Covarrubias se compromete a terminar la Capilla Redonda de la Catedral, para enterrarse allí, mediante una

limosna de 200 reales cada año, más varias reliquias, con una Espina de Nuestro Señor. Y que esta Capilla se dedique a San Torcuato, y en ella digan misa los jesuitas, con procesión al Colegio, en su octava.

Otras notas sueltas

19.11.1800.—Desde Julio a Noviembre se rindieron cuentas del Sobrestante de la SAI/Catedral, de la obra de la Capilla de San Rodrigo, y de la reja de la misma capilla, y de solar la Puerta de la Catedral que cae al paseo. El maestro cantero fue Torcuato, y el gasto total de 4.072 rles. y 19 maravedís.

*OBJETO Y SIMBOLO: A PROPOSITO
DEL MONUMENTO DEL TRIUNFO EN GRANADA*

INTRODUCCION

Muchos y variados son los puntos de interés que ofrece para su análisis el Monumento a la Inmaculada Concepción de la Virgen, de Granada, popularmente conocido como "el Triunfo". Es por ello que estamos en la actualidad realizando un trabajo amplio y pormenorizado sobre diversas cuestiones concernientes al mismo, como son su morfología, el complicado proceso de su realización, las modificaciones sufridas posteriormente, su sentido simbólico-devocional, el desarrollo urbanístico en torno a él, su último traslado, etc. Pero hemos querido colaborar en este segundo número del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, con una serie de reflexiones puntuales sobre la singularidad iconográfica del monumento, que no son sino adelanto o esbozo de lo que pensamos ofrecer, con más profundidad, algún día (1).

El Monumento del Triunfo de Granada es una obra pionera en su género dentro de España. Su realización marca el reinicio en la modernidad de una tipología monumental, originada en la cultura clásica, y que, sobre todo a partir del siglo XIX, se habría de extender por casi todo el mundo, no habiendo ciudad importante que no posea alguna columna votiva, simbolizando las más peregrinas esencias de su historia, cultura o religión (2). El Triunfo granadino constituyó una empresa eminente

(1) El único trabajo hasta ahora específico sobre el monumento del Triunfo es el ya centenario de GOMEZ-MORENO GONZALEZ, M. "La Virgen del Triunfo", *Boletín del Centro Artístico*, Tº I (1968-87), nº 6, p. 43-44 y nº 7, p. 51-53, en el que se ofrece un apretado pero jugoso resumen del motivo de la erección, su construcción y la descripción del mismo. Después ha sido aludido en otros trabajos con mayor o menor extensión (fundamentalmente las Guías de Gómez-Moreno y de Gallego Burín), pero sin aportar mayores novedades.

(2) El profesor Bonet Correa señaló la circunstancia de ser éste el primer monumento levantado al misterio de la Inmaculada. BONET CORREA, Antonio. — *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978.

de exaltación pietista y conmemorativa, promovida por el Cabildo Civil o Ayuntamiento de Granada, con la anuencia y explícito apoyo de las principales instituciones religiosas. Con su construcción se pretendía perpetuar en la memoria de los granadinos el juramento público y la solemne defensa de la Concepción Inmaculada de María, juramento que tuvo lugar el día 2 de Septiembre de 1618. Este juramento y devoción a la Inmaculada se convirtió en un fenómeno generalizado de todas las instituciones, hasta el punto de que todos los individuos opositores a un cargo en algún organismo principal (Cabildo civil y catedralicio, Universidad, Inquisición, etc.) debían jurar antes del reconocimiento y la defensa de la Pureza de María Inmaculada. Esta devoción inmaculadista en Granada, como en el resto de España, no fue un fenómeno que tuviera en su inicio un carácter popular (3), pero ello no impidió que al poco tiempo el pueblo se sintiera imbuido en este arrebato fervoroso, como se comprueba en los sucesos ocurridos el año 1640, vivamente narrados por Henríquez de Jorquera (4). Para enmarcar cronológicamente nuestro comentario referiremos sucintamente los datos estrictos de su realización. Estos serían: en 1621 se decide su construcción; en 1626 se redactan las primeras condiciones y se celebran las subastas, quedando con toda la obra de cantería y escultura el escultor Alonso de Mena (aunque en principio se habían subastado por separado); tras numerosas peripecias, demoras y denuncias, que llevaron hasta a abandonar el trabajo a Mena y recluirse en una iglesia para escapar de la justicia, se concluye su instalación y se bendice en 1634; la verja de hierro se terminó en 1638.

Precedentes iconográficos y estructurales

La organización del Monumento del Triunfo no deja de ser bastante acertada en lo estético a la vez que original en lo estructural, pero sin duda tiene su más remoto precedente en la antigua Roma. Las columnas

(3) Es la opinión de STRATTON, S.— **La Inmaculada Concepción en el arte español**. Madrid, Fundación Universitaria, 1989, pág. 32. Además, afirma que la proliferación de imágenes y pinturas con el tema de la Inmaculada, en las primeras décadas del siglo XVII, "no se trata tanto de una expresión del fervor popular de los españoles hacia la doctrina de la Inmaculada Concepción, como de una propaganda a favor de esta creencia", pág. 57. En su trabajo, Suzanne Stratton, recoge la relación que tuvo la doctrina de la Inmaculada con las Sagradas reliquias del Sacromonte y la especial incidencia de Castro en ambos cultos pero, extrañamente, no menciona el monumento del Triunfo en su estudio, cuando es uno de sus hitos más representativos. Por otra parte, la bibliografía utilizada por la autora (en lo que se refiere a nuestro ámbito) es bastante tangencial y antigua.

(4) HENRIQUEZ DE JORQUERA, F. **Anales de Granada**. Edición de Antonio Marín. Granada, Facultad de Letras, 1934, p. 846 y ss. (2ª ed. Granada, Universidad, 1987). Los sucesos (ya bastantes veces aludidos en otros estudios) se inician con la aparición de un panfleto difamatorio contra la Inmaculada Concepción de María, el cual motivó un verdadero furor devocional en Granada, con numerosas procesiones, misas, actos de desagravio, que no cesaron hasta el descubrimiento del culpable, para convertirse desde ese momento en actos de acción de gracias.

conmemorativas de Trajano y Marco Aurelio son la referencia visual más clara y paradigmática de las columnas triunfales de la modernidad, en su doble sentido plástico y simbólico.

En el imperio romano, el arte oficial se vinculó eminentemente al servicio del poder y fue en gran medida utilizado para reproducir la "imagen" trascendente del emperador: su efigie y su obra, su poder y su gloria. Así, el arte público, era al mismo tiempo legitimador e instrumento propagandístico del dirigente supremo del imperio, cuya figura se elevaba por encima de las miscrias del resto de los mortales. En el caso de Trajano nos encontramos, además, con la circunstancia de haber sido el primer emperador elevado a la categoría de Optimus, tratamiento que solamente poseía el dios Júpiter (Júpiter Optimus Maximus).

En este contexto, la columna triunfal representó una forma más de la ostentación pública del emperador, cuya exhibición se expresó mediante diversas representaciones escultóricas: la estatua-retrato (en sus diferentes maneras: sacralizada o heroizada, toracata, velada, cum imperio, pontifex maximus), la estatua ecuestre, o la más complicada en su sentido semántico y estructural como es la que nos interesa ahora: la columna conmemorativa o triunfal. En ella encontramos un esquema claro, y sencillo a la vez, pero bastante original, extraído, al igual que ocurriera con el Arco de Triunfo, de un modelo previamente constructivo y esencialmente arquitectónico. Un podio o basamento sirve de apoyo y transición hacia la columna propiamente dicha; normalmente acogerá una inscripción alusiva. Encima, la columna, la cual en su verticalidad permite una mejor visualización y una mayor proyección hacia el entorno urbano; y como remate, la imagen correspondiente, que, majestuosa y altiva, dominando aire y tierra, se coloca coronando el capitel. La de los dos emperadores mencionados tiene además el complemento original de los relieves historiados que se desarrollan arrollados en el fuste, utilizado como campo de expansión de sus hazañas.

Este antecedente estructural en las columnas romanas, como inspiración de la nuestra, no es una referencia que pudiera establecerse "a posteriori", sino que así aparece indicado en el tiempo de su realización, por Ginés Carrillo Cerón, el cual afirmaba antes de 1635 que el Triunfo consistía, en lo principal, en una columna de mármol "a imitación de las agujas de los emperadores y encima el bulto de Nuestra Señora" (5). Así pues, sus diseñadores, hubieron de tener en su precedente romano la fuente de inspiración más segura, aunque, como veremos, enriqueciéndola con nuevas aportaciones de gran novedad e interés.

La existencia de estas columnas "honorarias", coronadas con la imagen estatuaria, fueron habituales en Roma, según recoge Plinio en

(5) Citado por COTARELO, Emilio.— "Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes, desconocido", en *Boletín de la Real Academia Española*, Tº XII, Cuaderno LX, (1925), pág. 644.

su **Historia Natural**, considerando Becatti que su origen se remonta al menos al siglo II a. d. C. (6). Pero también para las romanas, una vez más, hemos de buscar su modelo iconográfico en la antigua Grecia, como lo demuestra la aparición de frescos romanos (que copian originales griegos), en los que aparecen estas columnas triunfales como motivo escultórico urbano en medio de plazas o paisajes urbanos. Así lo encontramos en una vista de Boscoreale, copia romana de un original griego del siglo II a. d. C., o en otras obras en las que estas columnas adquieren un claro protagonismo simbólico, como en la copia de un cuadro original de Nicias con el tema de Io y Hermes, representado en la Casa de Livia del Palatino (Roma) o la vista de un puerto en el Museo de Nápoles (7). Y aún tenemos otro precedente mucho más remoto como es la esfinge alada sobre una columna que se encontraba en el santuario de Delfos, levantada por los naturales de Naxos en el año 550 a. d. C. La esencia frágil de estos monumentos y las complejas vicisitudes históricas, han hecho que desaparezcan los existentes en las ciudades griegas, pero hubieron de ser bastantes, sobre todo a partir de la época helenística, muy proclive a la ostentación pública y al desarrollo urbano de monumentos votivos; las romanas, salvo las de Trajano, marco Aurelio y algunos fragmentos aislados, no han corrido mejor suerte. Quizá el ejemplo más interesante del modelo fuera de Roma sea la columna de Maguncia (Alemania), levantada antes del año 69, dedicada al emperador Nerón. Tiene un doble pedestal, encima el fuste cilíndrico fragmentado en tambores independientes y coronándola la figura de "Júpiter Optimus Maximus". La importancia de este monumento es más iconográfico que estético, ya que sirvió de modelo a otras varias que se levantaron en Centroeuropa también dedicadas a Júpiter.

En resumen, encontramos abundantes precedentes visuales y simbólicos de la columna historiada tanto en la antigua Grecia como en Roma, pero habría de ser en esta última, al vincularse el lenguaje encomiástico del arte a personas y no a colectivos, cuando se generalizara y perfeccionara como imagen-objeto. Sin duda, este tipo de monumentos, y sobre todo las columnas de Trajano y Marco Aurelio, vienen a ser una de las más originales creaciones romanas en el terreno de los monumentos triunfales, en los que el "valor" y la "fama" vienen a esencializarse como propuestas más significativas. No fueron éstas las únicas columnas triunfales

(6) Estos estudios se han centrado principalmente en sus aspectos simbólicos, estéticos y la originalidad de su tema, escultura, etc. pero no tanto en la esencia misma del monumento en cuanto a su esquema tipológico. Ver BECATTI, Giovanni.— *Colonna coclide istoriata*. Roma, 1960, y BIANCHI BIANDINELLI, Ranuccio.— *Del Helenismo a la Edad Media*. Madrid, Akal, 1981, pág. 113 y ss. El Propio Cesare Ripa recoge a Plinio y Andrea Fulvio como los autores romanos que nos ofrecen noticias de la existencia e importancia de estas columnas triunfales RIPA, Cesare.— *Iconología*. Tº 2. Madrid, Akal, 1987, pág. 329.

(7) El pintor Nicias fue policromador de las esculturas de Praxiteles, por tanto estaríamos en una cronología en torno al segundo tercio del siglo IV a. d. C.

levantadas a emperadores (recuérdese las famosas rostra de los foros romanos), ni tampoco fueron los emperadores los únicos efigiados, pero, aparte de su propia singularidad por la banda escultórica enrollada en el fuste, las dos mencionadas se conceptuaron como prototipo fundamental para obras posteriores al ser las únicas conservadas. Otras columnas imperiales se habrían de levantar posteriormente, sin la monumentalidad de éstas, como la erigida por Marco Aurelio y Lucio Vero en honor de su antecesor, el emperador Antonino; las de Teodosio y Arcadio; las que magnificaban la vía principal de la ciudad de Constantinopla, confiriéndole un alto contenido simbólico, y de las que sólo quedan los restos de la del Filadelfio; o la tardía levantada al emperador Focas en el foro de Roma, hoy perdida.

Pero si el modelo remoto y su alta significación simbólica debemos buscarlos en las columnas imperiales romanas, el precedente más cercano en el espacio y en el tiempo (aunque pensamos que no tendría un carácter causal sobre el nuestro) lo encontramos en las columnas de la Alameda sevillana, completadas por las esculturas de Diego Pesquera. "Sin embargo, en esta obra, de 1574, el sentido es todavía totalmente pagano, ya que se trata de dos columnas romanas antiguas sobre las que se colocan las estatuas de Hércules y Julio César" (8). Efectivamente, si bien el modelo estructural y la dimensión urbana nos lleva a la columna honorífica, no deja de tratarse de una alusión a la antigüedad y legitimidad histórica hispalense, estando bastante lejos de la dimensión devocional que conlleva la granadina (9); es decir, las sevillanas son producto del humanismo encomiástico del quinientos, mientras la columna granadina responde a un sentido de religiosidad claramente contrarreformista, en lo simbólico, y en su configuración estética se inserta en los modelos del incipiente Barroco.

Para las columnas sevillanas tenemos numerosos modelos que nos ofrece la pintura renacentista italiana, en clara alusión al clasicismo antiguo, en la que abunda la representación de esculturas sobre columnas en su forma más simple, es decir, desprovistas de los aditamentos

(8) ROMERO BENITEZ, Jesús.— "El monumento del Triunfo en Antequera", *Jábega*, nº 27, (1979), pág. 28. Este autor también señala sucintamente el precedente de la columna romana como referencia primera.

(9) Esta significación de legitimación histórica y exaltación simbólica, para las columnas sevillanas, se resalta en JLEO CAÑAL, Vicente.— *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, págs. 195-198; MORALES, Alfredo J.— "La ciudad del Renacimiento", en *La arquitectura de Nuestra Ciudad*. Sevilla, 1981, págs. 51-53; del mismo, "Gloria y honras de Carlos V en Sevilla", en *Seminario sobre arquitectura imperial*. Granada, Universidad, 1988, págs. 157-158. Es ANGULO INIGUEZ, D.— "La Mitología y el arte español del Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX, (1952), pág. 178, quien recoge incluso la tradición escrita, de haber sido Hércules el fundador de Sevilla y cómo había colocado unos pilares con una placa y una escultura encima, con lo que la obra levantada en el XVI venía a cumplir esta tradición mitológica.

estructurales e iconográficos que ofrece la granadina. Por citar sólo algunos ejemplos, podemos mencionar la "Historia de Lucrecia" de Botticelli, en la que en el pasaje de su muerte coloca el pintor una columna corintia detrás del cadáver de la heroína (incluso con un colorido diferenciado respecto al resto de las arquitecturas del fondo, intentando destacarlo como objeto singularizado), coronada la estatua de Judith. En "La flagelación de Cristo", de Piero della Francesca, encontramos a Jesús atado a una columna de capitel corintio coronada con una escultura clásica. Poco después, Luca Signorelli, volvería a retomar el tema, copiando claramente el modelo anterior y volviendo a reproducir la misma columna. También en una "Vista de ciudad ideal", de la Walters Art Gallery de Baltimore (con atribución a Piero della Francesca, Laurana o Francesco di Giorgio) encontramos cuatro columnas triunfales centrando una gran plaza rodeada de edificios clásicos. Esta inclusión de columnas triunfales en representaciones de ciudades utópicas nos remite al idealismo humanista, como es el caso de Tomás Moro, el cual en su "Utopía" proponía para la ciudad ideal la idoneidad de levantar monumentos a los grandes hombres y héroes como ejemplos moralizadores.

No serían las aludidas las únicas apariciones de este elemento en la pintura italiana del renacimiento. En el siglo siguiente, el pintor manierista Pontormo volverá a utilizarla de forma incluso reiterada en su "Estancia de José en Egipto", de la National Gallery de Londres. En el tratado de "Los cinco órdenes de Vignola", en su estudio de la perspectiva, presenta como ejemplo de una vista ideal a una columna centrando una plaza. Pero mucho más evidente es su valoración en los frescos de la Biblioteca Vaticana, mandados realizar por el gran urbanista Sixto V, en los que aparece un Plano de Roma con numerosos obeliscos y columnas triunfales que marcan los hitos dominantes de su espacio urbano; igual ocurre en las vistas de algunas plazas de la misma ciudad.

Que la columna votiva era una propuesta plástica basada en modelos teóricos previos, recuperados fundamentalmente a través del neoplatonismo renacentista, nos lo comprueba el gran tratadista y compilador iconográfico Cesare Ripa. Entre su repertorio de imágenes simbólicas incluye la "sublimidad de la gloria", la cual la representa (o aconseja que debe representarse) como "una estatua sobre una gran columna, toda ella tallada con hermosas y bellísimas esculturas, sosteniendo en la diestra una corona de laurel, mientras con la siniestra sujetará la lanza" (10). La fuente de inspiración estaba, lógicamente, en las columnas romanas antes mencionadas, y los atributos del personaje eran los mismos que portaba la escultura de Marco Aurelio en su columna. En todo caso, lo que nos interesa resaltar aquí es la existencia de un código identificativo, a nivel teórico, entre la glorificación de un personaje y su representación sobre una columna.

(10) Ob. cit., pág. 327.

Así pues (y reconocemos que estas referencias son simples pinceladas sobre una muy abundante iconografía y literatura sobre el tema), el modelo tipológico y el significado encomiástico de la escultura sobre columna, estaban perfectamente asentados en la iconografía grecorromana, de la que fue retomada por la plástica y teoría especulativa Renacentista, sin duda insuflada por el ideal neoplatónico, incluso manteniendo su sentido arqueológico de modelo recurrente.

Esta corriente especulativa no parece corresponderse con igual número de obras concretas, aunque hay excepciones importantes y simbólicamente muy conocidas, como las columnas venecianas con el León de San Marcos y San Teodosio. En el caso de estas columnas, levantadas en los albores del siglo XII, se sabe de su procedencia oriental. No olvidemos al respecto la importancia que tuvo el santuario de San Simeón el Estilita (Kalat Siman) en las comunidades cristianas orientales, y cómo Venecia actúa de nexo de unión, en lo económico y en lo artístico, entre Oriente y Occidente. A propósito del caso de San Simeón el Estilita, tenemos en su figura la primera referencia histórica de un Santo ligado vivencial y simbólicamente a una columna como forma de emancipación terrenal, que lo eleva al nivel de lo celestial. En la misma Italia, también sabemos de la realización por Cosme I de Médicis de una columna en Florencia simbolizando la Justicia, otras levantadas en Nápoles, y más lejos, en París, la levantada por Catalina de Médicis dedicada a la Paz. Como muestra, por ahora, pueden valer.

Revisados los antecedentes remotos y reconocida la presencia visual e ideológica de las columnas triunfales en la Antigüedad Clásica y en el Renacimiento, tenemos otra circunstancia histórica que nos acerca simbólicamente a nuestra columna. Nos referimos a las transformaciones que experimentaron las propias columnas de Trajano (1587) y Marco Aurclio (1589), al colocarles, encima por orden de Sixto V, las esculturas de San Pedro en la trajanea y San Pablo en la antonina, en opinión de Ripa "para mayor honra y gloria de estos dos Santos Apóstoles, pues ellos son, sin dudarlo, las dos Excelsas Columnas sobre las cuales se funda la Santa Iglesia Romana" (11). Con esta incorporación, las columnas imperiales pasaban a convertirse en pedestales de las dos figuras cimeras de la iglesia católica, quedando legitimado su nuevo sentido religioso y desposeyéndolas del carácter pagano anterior. Este nuevo modelo iconográfico, con un contenido ya netamente cristiano, habría de utilizarse en el monumento mariano del Triunfo, sin ningún tipo de contradicción, y en otros monumentos posteriores.

Fuera de la órbita italiana, hemos de reflejar que en Centro Europa (Suiza, Austria y Alemania) encontramos con bastante frecuencia es-

(11) Ob. cit. pág. 329. Las esculturas de los emperadores habían desaparecido hasta tiempo.

culturas públicas que se erigen sobre modestas columnas o pedestales (muchas veces sobre fuentes que eran lugares imprescindibles para recoger el agua o abreviar los animales), que representan a héroes locales, junto a los blasones del estado, cantón o ciudad. Aunque la mayoría han sido renovadas recientemente, su antigüedad se remonta a la Edad Media. Estos monumentos, sin duda, responden a la misma trascendencia simbólica de los que venimos viendo desde Roma: la exaltación moral y política del personaje al que se le dota de una proyección pública para servir de ejemplo cívico. Si estas columnas tienen su precedente en las romanas antes comentadas dedicadas a Júpiter no estamos en condiciones de afirmarlo.

Pero vengámonos a España, en la que no faltan tampoco algunos precedentes que reseñar, aparte del ya citado de la Alameda sevillana. Una "imagen" de la Virgen, anterior en el tiempo y de especial veneración en España, la cual también presenta esta articulación de escultura sobre pedestal columnario, la encontramos en la Virgen del Pilar. En su esquema iconográfico la columna pasa a ser elemento constitutivo de su esencia visual y constituye el pedestal físico y simbólico de la Virgen. Pese a que no creamos que exista una relación iconográfica o similitud formal entre la Virgen del Pilar y nuestro monumento, sí podemos señalar que su existencia es el precedente más claro en el campo de la iconografía mariana como binomio Virgen-columna. Y para que comprobemos hasta qué punto esta similitud no es casual podemos citar un ejemplo granadino, en el que las coincidencias con los elementos manifestados por el monumento del Triunfo dejan de ser curiosas. Se trata de un retabito (ya desaparecido pero del que queda constancia fotográfica) dedicado a la Virgen del Pilar, que estaba en la iglesia mayor de Baza. Tenía un amplio encasamiento en el que aparecía la Virgen con la enrallada alrededor, unos ángeles entre nubes revoloteando sobre ella y nube con querubines a los pies, todo ello soportado por una columna bastante esbelta. Dicha columna presentaba la peculiaridad de ostentar sobre el fuste dos medallones con atributos marianos; por lo demás, su tratamiento plástico divergía bastante de la zaragozana. La cronología debía andar en torno a los años 1530-50, por el estilo de las esculturas y el del propio retablo. No pensamos que esta obra sirviera de referencia directa para el diseño de la del Triunfo, pero sí que existen algunos precedentes iconográficos que nos indican la presencia en el siglo XVI de estampas y obras que circulaban por los talleres granadinos y que pudieron inspirar a los diseñadores de la del Triunfo.

Vamos a señalar un último monumento público, que incluye una columna, ubicado en la propia ciudad de Granada. Pese a su modestia y la relativa relación que puede tener con el nuestro es conveniente recordarlo aquí. Nos referimos a la columna, a modo de testimonio, que mandó levantar el arzobispo Castro, en 1610, delante de la iglesia de Santa María de la Alhambra, para conmemorar y venerar la muerte

de los mártires Juan de Cetina y Pedro de Dueñas que fueron presos y ajusticiados, en 1397, por predicar el cristianismo delante de la mezquita mayor de la Alhambra. El hecho, aparte de inscribirse en la corriente de fervor martirial de principios del XVII, que se expresa en la configuración de la devoción sacromontana, manifiesta la definición plástica de un referente histórico, expresado mediante una columna, en este caso toscana, sobre cuyo fuste se colocó una placa o lápida rectangular alusiva al suceso y encima una cruz de hierro.

Singularidad del Triunfo granadino: morfología, elementos y simbolismo

Hemos de iniciar este apartado afirmando que, al igual que el modelo precedente ya comentado, el Triunfo granadino constituye un emblema moral en el más amplio sentido de la palabra. En la literatura y descripciones de los siglos XVI al XVIII encontramos numerosas referencias a los jeroglíficos, emblemas, empresas, etc., que se incorporaron a los montajes efímeros de las fiestas, funerales, celebraciones religiosas, canonizaciones, bendiciones de templos, etc., siendo en la época del Barroco su momento de mayor prestigio y proliferación. Esa unión de la forma y el símbolo en el monumento, ya sea efímero o perpetuo, en el que la palabra y la imagen se integran indisolublemente para dar el significado último a la obra, viene a manifestarse en nuestro monumento de manera proverbial. El Monumento del Triunfo se ofrece como el gran emblema de la religiosidad granadina de la Contrarreforma, que viene a unificar, de forma conciliadora, la devoción a la Inmaculada con el centro de atención religioso más eminente en el arranque del barroco granadino: el Sacromonte y los restos de los Santos mártires fundadores. Incluso su relación con el Sacromonte se habría visto reforzada si el Triunfo se hubiera llegado a levantar delante de las Santas Cuevas, como en un principio estaba pensado y proyectado.

La configuración definitiva de la estructura que ahora contemplamos habría de sufrir diversas modificaciones sobre el proyecto original, dado por Francisco de Potes, las cuales matizaron en gran medida su sentido último. Dichas modificaciones fueron introducidas por indicación de diferentes personas pertenecientes a las jerarquías religiosas, políticas y artísticas que controlaban el horizonte ideológico y estético de la ciudad en ese momento y que habrían de participar en el proyecto de forma más o menos interesada. En todo caso, Alonso de Mena sería el instrumento más adecuado para interpretar y expresar plásticamente los nuevos contenidos morales y emblemáticos que los ideólogos exigían. Nuestro análisis lo vamos a centrar en su definitiva configuración, haciendo alusiones al proyecto original cuando ello sea conveniente. Al no poder ofrecer aquí una descripción pormenorizada del Triunfo, remitimos a las fotografías que acompañan este estudio, para la comprobación de lo que a continuación vamos a ir comentando.

En el Monumento del Triunfo de Granada encontramos un esquema estructural muy parecido al de la columna romana: basamento con inscripción, columna con relieves e imagen honorífica, pero se va a complicar su organización para poder introducir todos los elementos necesarios con los que subrayar la dimensión religiosa y cívica del monumento. También vienen a coincidir en la columna trajanea y en la inmaculadista la doble significación de su horizonte moral y político (como señala Bianchi Bandinelli para la romana), pues no en vano la política del momento está impregnada de una fuerte dosis de religiosidad.

Varía, sin embargo, en el Triunfo, la manera de desarrollar el concepto formal de la escultura y la dislocación del equilibrio clásico, siendo la granadina expresión palpable del incipiente barroco, tanto en su complicación estructural como en la introducción de motivos novedosos, entre los que destacan las preciocistas urnas agallonadas con incrustaciones de piedras que soportan a los dos grupos escultóricos principales. Efectivamente, las dos grandes urnas constituyen la principal novedad en la estructura y al mismo tiempo uno de sus mayores aciertos en la composición, por la riqueza cromática y plástica que introducen en el momento. La utilización de estas urnas, como objeto y como símbolo, se produjo en dos géneros artísticos diferenciados: la escultura y la orfebrería. No es necesario que hagamos mucho hincapié en su abundantísimo empleo en las custodias u ostensorios de esta época, en las que el moldurado astil se hacía descansar sobre caprichosas urnas ornadas con aletones, gallones, cabujones de pedrería y otras formas caprichosas. La inclusión en las urnas del Triunfo de piedras blancas a modo de cabujones parece remitir a una transvasación del tratamiento plástico; el mismo sentido tendrían los grandes óvalos de jaspe que se incrustaron en las escocias de la peana que las soportan.

Pero es en el campo de la escultura donde la urna va a experimentar una utilización mucho más amplia y de mayor trascendencia. Temporalmente su aparición es muy anterior y, además, su empleo no es tan anecdótico como en la orfebrería. Por indicación de Miguel A. León Coloma, podemos señalar que existe un gran desarrollo de la urna como objeto altamente significativo en la escultura funeraria, estando presente en numerosos sepulcros como soporte físico y simbólico de los cuerpos yacentes; no en balde la urna tiene su relación más directa con el sarcófago y el arte funerario en general, desde el arte romano. Dichas urnas o sarcófagos tomaron en el Renacimiento su configuración más característica, acogiendo elementos ornamentales propios de la época, y entre los más significativos los gallones, ya en su forma tradicional convexa o formando estriones o filetes, como están aplicados en el Triunfo granadino. Existen, por otra parte, algunos sepulcros en los que el difunto se coloca de pie o de rodillas, pero en todo caso erguido, pasando a parecer visualmente una escultura sobre una peana. Es el caso de la tumba de los Birago, esculpida por "el Bambaia" (en el palacio Borromeo). coronada la urna

por San Juan Bautista (12). Otras veces, esta misma escultura funeraria se ofrece, en la región de la Lombardía, mostrando al personaje sobre una urna o sarcófago coronando la portada de la Iglesia que acoge su panteón, adquiriendo de esta manera un sentido de ostentación pública, como en la portada de Santa María Formosa de Venecia.

Pero si la urna tiene un claro precedente como parte integrante de algunos cenotafios, no menos habitual es la disposición de esculturas exentas sobre las cuatro esquinas de los mismos. Su número es amplísimo y no creemos necesario citar aquí la larga serie de sepulcros renacentistas españoles que lo manifiestan; basta fijarse en los de la Capilla Real de Granada, en el que el sepulcro de Felipe y Juana presenta tanto la urna como las esculturas en las esquinas (13).

También vamos a encontrar la urna a modo de peana, con los típicos gallones, aletones y demás elementos, como basamento escultórico de numerosas imágenes, ya sea santos o alegorías, sobre todo durante el siglo XVII, imágenes que llenan nuestros templos y que sería prolijo enumerar ejemplos. En estos casos, salvo en las imágenes relicario, no tienen sentido funerario y solamente se incluirán con un fin meramente ornamental. En nuestro caso, el paralelismo más patente lo vamos a encontrar con algunas figuras de los altares relicarios de la Capilla Real, también obra de Alonso de Mena y del mismo tiempo, en donde aparecen las urnas como base de esculturas y bustos relicario; el parecido más evidente lo encontramos con las que soportan a la Caridad y la Justicia sobre dichos armarios.

Así pues, sin restarle interés y carácter novedoso a la aparición de la urna en el Triunfo granadino, sí podemos afirmar que no se trata de un elemento inusual en el campo escultórico. Quizá lo que extrañe y admire en el Triunfo sea su escala monumental y la perfecta integración con otros elementos netamente arquitectónicos. Habría que señalar, asimismo, la utilización de otras piezas también relacionadas con la orfebrería y la escultura, como son los protomos de león que se colocaron en las cuatro esquinas del basamento, que aquí tienen un sentido meramente anecdótico, y se incluyeron en una modificación al primer proyecto. Precisamente, la intervención de Alonso de Mena como colaborador del diseño inicial y las modificaciones introducidas al hacerse cargo de su realización, explican la utilización de ciertos recursos escultóricos, en

(12) Una representación similar encontramos en el texto de Francesco Colonna *El Sueño de Polifilo* (en el estudio y traducción de Pilar Pedraza, Murcia, 1981, Tº 2, págs. 38-39). Este motivo, de escultura erguida sobre sarcófago no deja de sorprender, pues en la antigüedad romana lo normal era representar el difunto yacente o a lo sumo con el busto incorporado pero el resto del cuerpo recostado; de todas formas la tipología y relación del difunto con el sarcófago fue muy variada en los siglos XV y XVI, período en que adquiere un inusitado auge.

(13) Nuestro agradecimiento a Miguel Angel León Coloma por su orientación en este aspecto.

principio extraños a una estructura puramente arquitectónica, y que enriquecieron sin duda el monumento, tanto en su dimensión plástica como simbólica. En este sentido, la presencia de reliquias incrustadas en las esculturas (que después comentaremos), al tiempo que corrobora esta naturaleza eminentemente escultórica y orfebre, cubren a la columna en una máquina de alta trascendencia ideológica que poco a poco iremos desmenuzando.

En cuanto a la participación y el protagonismo de la escultura en el monumento, debemos recordar que ésta constituye la propia esencia simbólica del mismo; es su principal sintagma cognoscitivo. En el Triunfo, se van a escoger intencionadamente, por un lado, aquellas figuras que vienen obligadas por la esencia misma de la devoción y, por otro, se incorporan elementos y figuras que interesan por las circunstancias históricas que se dan en Granada en el momento de su erección. Entre los primeros tendríamos como figura principal a la imagen de la Inmaculada, remate sublime que corona la columna; debajo se ubican, formando peana, las habituales cabezas de querubines, entre nubes, y los crecientes de la luna; si está la serpiente bajo los pies no hemos podido advertirlo por la altura a que se encuentra. Alrededor, sentados sobre las esquinas de la urna superior que soporta a la Virgen, aparecen los ángeles músicos, con las piernas pendiendo graciosamente en el vacío, cuya presencia nos convida a la participación en el coro celestial de exaltación mística; entre ellos unas cartelas de bronce con inscripción casi borrada exclaman: "ES MARIA". Muy cerca de donde se encontraba originariamente el monumento del Triunfo (junto a la Puerta de Elvira), tenemos, en la cúpula de la escalera del antiguo convento de la Merced, hoy Gobierno Militar, otra representación de este coro de ángeles músicos alrededor de la imagen de la Inmaculada y con un parecido estilístico al del Triunfo bien patente (14). En ambas obras se trata de la adaptación de un tema compositivo netamente pictórico, presente con frecuencia en la iconografía mariana. Pero tanto en el Triunfo como en la Merced, valiéndose de las posibilidades ofrecidas por la volumetría escultórica, adquieren un mayor realismo y expresividad. Igual sentido de integración plástica y sublimación simbólica tendrían los medallones con los temas lauretanos que se distribuyen de forma original por el fuste de la columna, en cuatro fajas verticales de cartelas ovoidales con ocho temas lauretanos cada una (treinta y dos en total), que vienen a magnificar las esencias virtuales de la imagen que arriba se exhibe; no conocemos otros ejemplos anteriores de esta feliz disposición, que de manera sutil permite ampliar el espacio simbólico-iconográfico. Estas esculturas, junto a los ángeles luchando con demonios que se disponen sobre la urna inferior, que ahora comentaremos,

(14) Ver GOMEZ-MORENO CALERA, J. M.—**La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)**. Granada, Universidad-Diputación, 1989, pág. 239, lám. 38

responderían a la dimensión devocional estrictamente relacionada con la Inmaculada.

Hacia abajo nos encontramos un repertorio escultórico más variado y complejo, impuesto por el contexto socioreligioso preciso en que se erige el monumento, y que sin pertenecer estrictamente al esquema iconográfico habitual de la Inmaculada, participa y refuerza su carácter trascendente, como gran protectora de los granadinos. En primer lugar tenemos los cuatro ángeles guerreros que derriban y acosan a otros tantos demonios, en las cuatro esquinas de la urna; representan el triunfo de la virtud sobre el pecado y enlazaría con la propia esencia de la Inmaculada arriba representada. Sobre sus pechos una banda recoge la inscripción "MARIA SIN PECADO ORIGINAL", lema tan implacable como las armas que blandían los ángeles y que ahora faltan. También han desaparecido ocho cartelas de bronce que había sobre la misma urna, según afirmación de Bermúdez de Pedraza, y que no sabemos su posible ubicación ni lema (15). Detrás de ellos, sobre el pedestal, se disponen cuatro tableros de mármol, en los que su iconografía aún la exaltación eclesiológica granadina con la ostentación y patrocinio cívico-político de la ciudad. Así, en el tablero frontal, se dispone el escudo heráldico de Granada, el cual parece obligado por ser el Cabildo Civil (Ayuntamiento) de Granada el promotor de la obra. Los otros tres ostentan relieves de San Tesifón (en el de la derecha), Santiago (detrás) y San Cecilio (a la izquierda), que se incluyeron en un segundo momento, en sustitución de otros tres escudos de la ciudad que en principio se habían proyectado (16). Por debajo de este segundo pedestal y de la urna que lo soporta, y en relación a las imágenes contenidas encima, hay otro podio con cuatro cartelas con inscripciones, una en cada lado. La frontal, alusiva a la Virgen, concebida sin pecado, y el juramento de su defensa, junto a la rogativa para que el Rey Felipe IV tuviera descendencia (17). Las otras tres, referidas a la vida de los Santos efigiados, fueron borradas en el siglo XVIII, por haber sido tomadas de los textos sacromontanos, condenados como falsos.

(15) En su descripción comenta que había "una urna grande retocada de piedras de color de puntas de diamante, con ocho cartelas de bronce dorado..."; *Historia eclesiástica... de Granada*. Granada, 1638, fol. 42v.

(16) Las figuras de Santiago, San Cecilio y San Tesifón muestran un claro paralelismo con los relieves de las puertas de los armarios relicarios de la Capilla Real, que se realizaron también por Alonso de Mena y por los mismos años. El Santiago es muy similar en la postura y talla pero con sólo un sarraceno a los pies en el Triunfo. Los relieves de los otros Santos los coloca sobre ménsulas de poca altura y muy voladas, como si se tratara de esculturas exentas que descansaran sobre una repisa.

(17) Dice así: A SANCTA MARIA MADRE DE IESVS VERBO EN/CARNADO DE DIOS SIEMPRE VIRGEN, VENDITA / PVRA, LIBRE DE PECADO DE TODAS MANERAS QVE / AMPARADA DE DIOS PARA ESTE EFECTO, CON / SINGVLAR DEFENSSA, NO TOCO EL ORIGINAL. / EL YLUSTRE CAVILDO DE LA MUY NOMBRADA / Y GRAN CIVDAD DE GRANADA EN MEMORIA / Y FEE DESTA VERDAD QVE JVNTAMENTE CON EL / DE LA SANCTA IGLESIA EN SV TEMPLO MAYOR CA / THEDRAL A DOS DE SEPTIEMBRE

La presencia de estos tres Santos en un monumento dedicado a la Inmaculada, en principio, pudiera extrañar. Ciertamente no tienen relación directa con el tema de la Inmaculada en el ámbito nacional, pero sí con el sentir religioso de la Granada contrarreformista, en el que el fenómeno sacromontano y la Inmaculada aparecían íntimamente unidos. No olvidemos que en los libros plúmbeos se hacía mención y defensa del misterio de la Inmaculada Concepción. Eran los tiempos más activos de la reivindicación eclesiológica de Granada, que buscaba sus signos de identidad personal y la integración en los orígenes de la iglesia española, orígenes legitimados por la aparición de los restos de las cavernas del Sacromonte. La elección de los tres Santos era obligada: Santiago como patriarca y primer evangelizador de la iglesia española (de hecho el Episcopologio granadino se hacía arrancar del apóstol Santiago y en la inscripción borrada se afirmaba que había sido el primer defensor del misterio de la Inmaculada); San Cecilio su discípulo, primer obispo de Granada y actualmente nuestro patrón; y San Tesifón, su hermano y colaborador más directo.

Esta unión iconográfica de la Inmaculada con los Santos sacromontanos no fue exclusiva del Triunfo, sino que subyacía en el horizonte ideológico de las cabezas y de las "plumas" más influyentes en la religiosidad granadina, empezando por el gran valedor de ambas devociones: el arzobispo Pedro de Castro. No es por ello infrecuente encontrar esta simbiosis como propuesta iconográfica en más de una ocasión. En la portada de la **Historia eclesiástica de Granada**, de Bermúdez de Pedraza, encontramos un grabado de Ana Heylan que reproduce un esquema conciliador, acogiendo (como en el Triunfo) las figuras fundamentales en los orígenes de la iglesia granadina: la Inmaculada en el centro, a sus lados San Hiscio y San Tesifón, y debajo, como columnas simbólicas que soportan la estructura, Santiago y San Cecilio. La inclusión del escudo de la ciudad en el pedestal del monumento del Triunfo (con lo que quedaban libres solamente tres caras), obligó a la supresión de uno de los santos sacromontanos, siendo el perjudicado en este caso San Hiscio. Parecido esquema iconográfico encontramos en otro grabado de Francisco Heylan, unos años anterior, realizado para

MDCXVIII AÑOS PVBLICA Y SOLEMNEMENTE JVRO Y POR/FESSA, Y PORQUE DIOS DIESE SVCESION A / EL REY NVESTRO SEÑOR DON FHELIFE IIII / MANDO PONER ESTA YMAGEN Y TROFEO SIEN/DO ROMANO PONTIFICE VRBANO OCTAVO / Y CORREGIDOR DON LVIS LASO DE LA VEGA, CA/VALLERO DEL ORDEN DE CALATRABA MAYOR/DOMO DEL SERENISIMO SEÑOR INFANTE CAR/DENAL DON FERNANDO, Y AVIENDO CONSEGVIDO/ EL BOTO CON EL FELIZ NACIMIENTO DEL PRIN/CIPE DON BALTASAR CARLOS NVESTRO SEÑOR. SE ACABO DEDICA Y CONSAGRA SIENDO / CORREGIDOR DON JVAN RAMIREZ FREILA DE ARE/LLANO Y COMISARIO DON FERNANDO DABILA SV VEIN/TIQVATRO Y CAPITAN DE ALCABVCEROS. 1634. Nótese la alusión a la feliz descendencia de Felipe IV. Esta petición venía a corresponder con la magnanimidad del Rey, por haber cedido "graciosamente" una columna que estaba desechada en el Palacio de Carlos V, la cual, retallada, es la que después se puso y ahora existe.

la portada de **Relación breve de las reliquias que se hallaron en la ciudad de Granada...**, en el cual de nuevo la Inmaculada corona el frontispicio, dispuesto a modo de retablo, en este caso acompañada con los símbolos lauretanos, algunos de ellos soportados por angelitos; bajo ella encontramos dos pequeños tondos con San Cecilio y San Tesifón, y delante de las columnas las figuras de Santiago y San Hiscio (18). No pensamos sea necesario desarrollar más esta evidencia iconográfica, ampliamente utilizada en los inicios del Barroco granadino, y que se apoya en el discurso ideológico de la nueva iglesia granadina, que encuentra en el Sacromonte y en sus Santas reliquias su justificación más cierta de legitimación histórica. Como estandarte y paladín más representativo de nuestra tradición religiosa se eligirá a María, en estos momentos especialmente valorada en la forma doctrinal de su Inmaculada Concepción.

Aclaradas estas circunstancias especiales, no podemos dejar de reflexionar sobre otra propuesta moral que aparece en el monumento. Nos referimos a la victoria del Bien sobre el Mal; de la Virtud sobre el Pecado. En esencia, es el gran símbolo que viene a significar la Inmaculada (no olvidemos la relación Virgen-serpiente con la Mujer-dragón de las visiones de San Juan en el **Apocalipsis**), y que se materializa, por un lado, en la suprema belleza y virginidad de María, representada en su estado adolescente y rodeada de coros angelicales (como proponía Pacheco), y, por otro, con la aparición de los belicosos ángeles derribando demonios; la conexión de esta lucha ángel-demonio tiene su paralelismo en otros Santos heroicos como San Jorge o, sobre todo, San Miguel. En el contexto de la España de los Austrias, con un Tribunal de la Inquisición vigilante e implacable con las prácticas heréticas, no extraña la aparición de este código de violencia y hasta de muerte. No olvidemos tampoco el maniqueísmo de la sociedad Barroca, presente en la reciente expulsión de los moriscos; la guerra de los Treinta años que entonces se iniciaba; o la propia panorámica que nos ofrece la literatura, con místicos y prohombres de alto prestigio conviviendo sin contradicción ni empacho con legiones de pillos, truhanes y mendigos. El cuadro que nos ofrece la literatura y las artes plásticas parecería indicar que en la España del XVII no había personas normales, con su mezcla de virtudes y defectos. No debe extrañar por ello que encontremos en los relieves del pedestal a Santiago en su iconografía como Matamoros en la batalla de Clavijo y no como peregrino (19). En el primer proyecto, la relación de los elementos violentos aun abarcaba más espacio en el monumento, pues los ángeles con flechas se colocaban

18) Publicados y estudiados ambos grabados por MORENO GARRIDO, Antonio.— **El grabado en Granada durante el siglo XVII. I: La calcografía.** Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad, 1976, catálogo nº 24 y 180, figs. 8 y 192.

(19) Tres esculturas con la misma iconografía tenemos de Alonso de Mena: el del Triunfo, el de las puertas de los armarios relicario de la Capilla Real y el más famoso de la Catedral granadina.

rodeando y "defendiendo" la escultura de la Virgen, sobre su urna, vigilando a los demonios que asomaban por debajo de la columna; mientras que en la obra definitiva se colocaron ángeles y demonios en la parte baja, reservando la alta para el símbolo de exaltación mariana, con coro de ángeles músicos y querubines, sin alusión a elementos beligerantes. Este doble mensaje de virtud y pecado, de bondad y violencia, no es sino expresión de la propia cultura Barroca en la cual el Triunfo se inscribe.

El Triunfo como relicario

Habría otro elemento interesante, complementario e incorporado a la escultura, que hasta ahora no ha sido valorado por los que de una forma u otra se han ocupado del Triunfo. Se trata de las reliquias que encierran las imágenes, no sólo de la Virgen (referencia que se recoge desde antiguo y aparece en la base del pedestal), sino las de los Santos mártires granadinos Cecilio y Tesifón que se incrustaron en su pecho. En el caso de la Virgen se trata de un "lignum crucis" regalado por el cardenal Baronio a los jesuitas que fundaron el Colegio granadino y cedido por éstos para el monumento (20); en el de los santos Cecilio y Tesifón, sería alguno de los huesos que se habían encontrado en las cavernas del Sacromonte. No existen referencias a estas reliquias en la documentación, por lo que debieron ser incorporadas en las modificaciones introducidas por Alonso de Mena al proyecto original. Nadie ha mencionado esta circunstancia que nosotros entendemos tiene un gran interés para la configuración simbólica del Triunfo. Dichas reliquias se encerraron en un pequeño hueco con reborde metálico, tallado sobre el pecho de las imágenes. Actualmente se han perdido, quedando sólo el hueco y el cerquillo, pero que las hubo no queda duda, pues, además del cerco metálico indicativo, unas inscripciones a la altura de las cabezas (apenas observables a simple vista) dicen: "S CTESIPHON Y SVS RELIQVIAS" (en la de San Tesifón) y "S CECILIO Y SVS RELIQVIAS" en la otra.

La inclusión de reliquias dentro de las imágenes fue un procedimiento bastante extendido en la escultura barroca española, ya fuera en una imagen completa, o sobre todo en un busto o incluso en un brazo. En Granada se generalizó, en el campo de la escultura, precisamente con la actividad de Alonso de Mena, pues no en vano hemos de recordar los monumentales armarios relicarios de la Capilla Real, que suponen una obra de gran interés desde el punto de vista iconográfico y estético en los inicios del setecientos granadino, o los bustos relicarios existentes

(20) Con esta actitud los jesuitas se alineaban claramente con los defensores del dogma de la Inmaculada, frente a otras órdenes y teólogos mucho más reacios a ello, como fue el caso de los dominicos. Debo esta información al profesor Martínez Medina. Tampoco hemos de olvidar el apoyo que los mismos jesuitas prestaron a Pedro de Castro en su defensa de los restos sacromontanos.

en el Monasterio de San Jerónimo. Así, no extraña que Mena incluyera estas reliquias en el Triunfo, pues venía a conferir al objeto escultórico una carga sacral más intensa, al acercar la realidad del resto óseo a la efígie inanimada y pétreo del Santo. Por otra parte no olvidemos la "afición" a las reliquias en el contexto de la Contrarreforma granadina, siendo los hallazgos y la pasión devocional hacia los restos aparecidos en el Sacromonte un exponente bastante claro de este fervor y, hasta cierto punto, de la atracción místico-morbosa por los huesos y restos de los Santos fundadores de la Iglesia granadina.

Así pues, el Triunfo no sólo era un símbolo y testimonio de la devoción local (popular e institucional) hacia la Inmaculada Concepción. La magna estructura se convertía, a la vez que en recuerdo del voto perpetuo, en un inmenso relicario (Miguel Ángel León, según afirmación oral, cree ver incluso un sentido de "panteón en el primer cuerpo), en donde la referencia estética de la imagen y sus símbolos se complementaba con la realidad misma de la presencia de los restos sagrados. En otras palabras, los Santos y sus reliquias trascendentalizaban y acentuaban el valor del monumento al ponerlo en íntima relación con el fervor sacromontano. No olvidemos el carácter especialmente sensitivo que la imagen tiene en la cultura del barroco y que con la inclusión de la reliquia, la cercanía, el contacto con el devoto, se hacía mucho más directa; más real y evidente. De hecho, lo que en un principio era simplemente testimonio de un voto o defensa de la Inmaculada, se convirtió muy pronto en objeto de veneración en sí mismo, como da idea el gran número de exvotos o reproducciones que se realizaron en agradecimiento de favores conseguidos (21), aparte de los otros muchos testimonios y referencias escritas.

Una noticia tangencial nos pone en evidencia otra modificación que se pensó introducir en el Triunfo que hubiera reforzado su dimensión simbólica. Nos referimos al contrato celebrado con un cantero, para traer de las canteras de Macael (Almería) cuatro piedras en las que se habrían de representar las cuatro partes del Mundo (22). De esta forma, la dimensión ecuménica, la exaltación de la Virgen como vencedora sobre el espacio

(21) Nosotros tenemos localizados dos de ellos de pintura. Uno propiedad de un particular, bastante malo, y otro muy interesante por mostrar la policromía original y su carácter testimonial; se encontraba en la Hemeroteca de la Casa de los Tiros antes de su actual remodelación. También se realizaron numerosos grabados e incluso pequeñas esculturas, existiendo algunos ejemplos en conventos granadinos como el de la Concepción y el de San Bernardo (según comunicación de Javier Martínez Medina).

(22) En una escritura otorgada por Julián Martínez, maestro de cantería vecino de Macael, jurisdicción de Baza, "se obligó a sacar, desbastar y traer a la ciudad de Granada cuatro piezas de piedra blanca de Filabres de la cantera alta, que han de tener cada una nueve cuartas de alto, y de ancho una vara y de grueso tres cuartos, que han de servir para el trofeo del Triunfo de Nuestra Señora..., las dichas cuatro piedras han de representar las cuatro partes del mundo". Escritura otorgada en 5 de Octubre de 1632. Instituto Gómez-Moreno. Leg. CVII, fol. 92.

y el tiempo, se proyectaba a todo el orbe cristiano. Seguramente se debió pensar en incluirlas en las esquinas de la cerca o verja de hierro, para así reforzar su sentido iconológico, pero a la postre no llegaron a hacerse. El posible punto de referencia para la incorporación de estas figuras estaría en los monumentos efímeros, muy dados a este tipo de representaciones. Al cambiarse la forma de realizar la reja perimetral, y para reducir costos, debieron suprimirse.

La policromía como factor semántico y decorativo

Habría otras cuestiones concernientes a la dimensión estructural y plástica que merecerían un más amplio comentario, como la propia epigrafía que incorpora en diversas formas y contenidos, pero ahora, para terminar, queremos solamente referirnos a una que tiene una clara relación con el momento cultural en que el Triunfo se erige. Nos referimos a su tratamiento cromático.

Desde casi el momento mismo de su realización, todos los que se han ocupado en ofrecer un comentario más o menos amplio del Triunfo, en los siglos pasados, coinciden en señalar el papel fundamental desempeñado por el color. Basta releer las condiciones y las diversas reformas que sufrió durante su construcción, para comprobar que en la mente de sus diseñadores, y en la de los propios patrocinadores, este factor fue tan importante como el de los temas o elementos a reproducir. Y es, sin embargo, en la actualidad, e incluso para la moderna historiografía, uno de los matices que ha pasado más desapercibido, dado que el bruído original de las piedras, así como todo el dorado y pintura que tuvo en diversas partes, han desaparecido.

Ya en las primeras condiciones, dadas por el maestro mayor de la Alhambra y de la Ciudad, Francisco de Potes, se aprecia el interés por conferir al Triunfo un evidente carácter cromático, el cual venía a responder a una tendencia muy acusada en los inicios del Barroco y a la propia esencia de estos monumentos públicos. Su consecución se llevaría a efecto mediante el empleo de piedras de diversa naturaleza y color en la estructura; la utilización del metal en elementos accesorios (como las alas y armas de los ángeles y demonios, cartelas, corona de la Virgen, etc.); y la aplicación de color a pincel (dorado sobre todo) en algunas partes, como el manto de la Virgen, los medallones del fuste, cabellos de los ángeles y leones, etc. Con este tratamiento diferenciado venía de nuevo a coincidir con la columna de Trajano, puesto que en la romana las esculturas también estuvieron policromadas en un principio y las armas de los soldados eran, asimismo, metálicas.

Para comprender mejor lo que venimos afirmando nos detendremos brevemente en las condiciones originales (23). Las gradas serían de piedra

(23) Una copia de ellas se encuentra en el Instituto Gómez-Moreno. Leg. CVII, fol. 75 y ss.

parda o gris de Sierra Elvira, con solería de piedra de Alfacar (después se hicieron en ajedrezado blanco y negro, desaparecido actualmente); las molduras y cornisa del pedestal bajo se harían de piedra negra de las canteras del Rey y los netos de los cuatro lados serían de mármol blanco; encima vendría la urna gallonada sobre pedestal de mármol y ella sería de piedra negra, los gallones y cartelas de piedra verde y cuatro que hacían "brocadete" con piedras de Priego; encima vendría el basamento del segundo pedestal, también de mármol blanco, y sobre él un pedestal en piedra negra sobre la que se colocarían los escudos de la ciudad en mármol blanco; más arriba llegaríamos a la columna, que tendría también el basamento y capitel en piedra negra, en contraste con el blanco mármol del fuste que sería el de una columna hecha como muestra para el patio del Palacio de Carlos V y que había sido desechada. Vemos, pues, claramente la valoración cromática que el contraste entre el blanco y el pardo, como norma general y la inclusión de jaspes a modo de engastes, conferiría al monumento.

A su vez la escultura también se diseñó con el mismo sentido: la Virgen se haría de piedra gris de Sierra Elvira, pero con las manos y cabeza de mármol de Filabres y los crecientes de la luna también de mármol blanco; el cuerpo de la Virgen iría todo dorado y pintado; el resto de las esculturas que completaban el monumento (los demonios y ángeles) se harían también conservando la dualidad cromática: los ángeles blancos y los demonios negros. Al quedarse con la obra Alonso de Mena introdujo algunas variaciones que en nada mermaron su colorido sino que incluso lo reforzaron. La Virgen se hizo toda de mármol y los demonios, que ahora pasaban a estar pisados por los ángeles, se harían de piedra roja (como era su propia condición infernal). El fuste de la columna, que antes iba estriado o liso (según se hiciera el capitel corintio o toscano), se talló con los símbolos lauretanos entre diferentes caprichos, todos ellos dorados.

Nos hemos detenido en estas condiciones porque en ellas se aprecia perfectamente cómo el diseño del Triunfo venía a integrarse en una corriente que se iniciaba en el último tercio del siglo XVI, en la que se acudía a la piedra no solamente por su solidez y dureza, sino atendiendo también a su cualidad cromática, siendo en este sentido paradigmático el retablo de El Escorial y sobre todo, por su repercusión en Andalucía, el de la Catedral de Córdoba como obras iniciales. Su mayor eficacia se produciría en el pleno Barroco con las filigranas y caprichos de Hurtado Izquierdo y el resto de artistas dieciochescos. En Granada tendríamos dos ejemplos simultáneos iniciales de esta tendencia, y, aunque producto de la creatividad de dos maestros bien distintos, ambos se inscriben en el manierismo pleno de final de siglo. Nos referimos a la portada del Palacio de la Chancillería, obra de Francisco del Castillo, y al segundo cuerpo de la portada de poniente del Palacio de Carlos V en la Alhambra, diseñado por Juan de Herrera. En las dos obras se atiende a una feliz conjunción

del empleo de la piedra gris de Sierra Elvira, el mármol blanco de Macael y los apliques puntuales de jaspe (serpentina) verde del Genil; la naturaleza cromática de la piedra y la perfección y regularidad de la línea recta (con la eliminación de la hojarasca y grutesco anterior) vienen a significar uno de sus elementos más carismáticos, que habrían de aplicarse en otras portadas posteriores. Otro precedente, anterior a los dos mencionados, del empleo de piedra en contrastados colores para fachadas, lo tenemos en el diseño propuesto por el propio Francisco del Castillo para la Catedral de Granada, en la famosa oposición a maestro mayor, de 1577, con una intencionalidad que no admite dudas. En la memoria explicativa de su fachada, afirmaba que "en lo que toca a los ornatos de las portadas como son basas, columnas, chapiteles, arquivadas y cornisas, batientes, impostas y frontispicios y piezas de molduras sean de piedra de la Sierra Elvira y los demás campos y retribos y frisos sean de piedra blanca de Iznalloz, **Lo qual sin otro ornato de sí propio tendrá muy grande ornato y autoridad** (subrayado nuestro) (24).

Esta experiencia, de indudable interés estético, es recogida con acierto en nuestro Triunfo, enriqueciéndola con el complemento del dorado y pintura en las piezas de carácter iconográfico, y las cartelas de bronce que completaban la iconografía de ambas urnas (25). Esta variedad técnica fue en su día clave para su eficacia estética, hoy desvirtuada por la desaparición del color aplicado a pincel y el deslustrado del resto. Pero habría otra cuestión que conviene comentar acerca de la diversidad de piedras y de su color. Nos referimos a la dualidad cualitativa que se establece en el blanco del mármol y el gris de la piedra parda. Su diferente empleo atiende, genéricamente, a una valoración selectiva previa: el blanco para las piezas más importantes dentro del contexto estructural y simbólico, el pardo para las piezas secundarias y el jaspe para apliques puntuales

(24) Archivo Catedral de Granada. Leg. 314. Publicado por ROSENTHAL, E. **La Catedral de Granada**. 2ª ed. Granada, Universidad, 1990, leg. 150C, pero atribuyendo la afirmación a Lázaro de Velasco. A este respecto, hemos de hacer notar que el amplio memorial presentado para la oposición de 1577, que Rosenthal publica en su apéndice documental como Docs. 150 A, B, C y D asjudicándose a Velasco, pertenece a Francisco del Castillo, como el arquitecto advirtió en otra carta: "Otro si, porque los que ovieren de juzgar las dichas traças..., hora sea para este efecto o para otro cualquiera orden que vuestra señoría diere, se me haga merced que los memoriales que doy con ésta después de vistos se pongan juntos con mis traças...". Además, las objeciones puestas en la oposición por Orea y Velasco contra Castillo, no dejan lugar a dudas de que se trata del proyecto de éste, claramente deducible por los tres arcos que cobijaban las portadas y la torre con el tercer cuerpo ochavado. Este error llevó a Rosenthal, y a muchos de los que lo hemos seguido, a deducciones confusas en algunos aspectos. Nadie está libre de equivocarse, y nosotros mismos en otro trabajo anterior a éste, al analizar el proyecto de Orea le otorgamos un diseño de fachada, con un orden de columnas pareadas que en realidad correspondía a Velasco, mientras Orea las proyectó individuales y muy altas. Sirvan estas líneas para corregir lo uno y lo otro.

(25) Las de arriba se conservan con las inscripciones muy perdidas, las ocho que había abajo, según Bermúdez de Pedraza, han desaparecido.

de tipo ornamental como si de piedras preciosas que adornan un joyel se tratara. En este sentido es dignificativo que en las esculturas de la primera urna, los ángeles se hicieran blancos (por su pureza) y los demonios de piedra rosada, imitando el matiz bermejo de su propia naturaleza ígnea.

Sobre esta bicromía contrastada del conjunto destacaría también el dorado, como antes hemos avanzado, que se repartía por los sitios más singulares, perfilando un conjunto mucho más vibrante del que ahora ofrece y en línea con la sensualidad y fulgores del Barroco. Veamos cuáles eran esas partes, siguiendo las condiciones que contrató su primer dorador, Guillermo Lambert: Se habían de dorar la corona de la Virgen y los rayos de las espaldas, así como los cabellos, orillas del vestido, y en el manto los florones y motivos que hicieran labor de brocado; en los serafines de la nube de la peana se dorarían los cabellos y alas, y lo mismo con los cuatro ángeles músicos de las esquinas de la urna superior; los gallones de las urnas y los tableros que bordean los relieves e inscripciones; en las esculturas de los Santos sacromontanos, Santiago y el escudo de Granada se daría dorado en las partes convenientes del vestido, los perfiles, etc.; en los ángeles que pisan demonios se dorarían los cabellos, alas, bandas, broquelillos, cruces y todos los perfiles de los vestidos; incluso se le aplicaría oro en las melenas y uñas de los leones del pedestal. Aparte se pintarían o dorarían todos los letreros y cartelas, yendo las letras en negro sobre las cartelas y piedras blancas y doradas sobre la piedra negra (26). Aunque no queda especificado en las condiciones del contrato, por las pinturas de la época y la descripción de Bermúdez de Pedraza, sabemos que también se doraron los medallones con los símbolos lurretanos del fuste de la columna y los demás resaltes de filigrana. Esta aplicación del dorado sobre la piedra en exteriores no debe de extrañarnos, pues tenemos noticias de su utilización en otros monumentos granadinos, sobre todo en los frisos de las portadas, donde iban letreros, y el mismo Alonso de Mena habría de aplicarlo en el Pilar de Carlos V en la Alhambra (entonces llamado fuente de las Cornetas), con motivo de la venida de Felipe IV a Granada en 1624.

Pero no concluyó tampoco con el dorado la valoración policrómica del monumento. En las mismas condiciones se especificaba que "Más ha de retocar en todas las figuras del Triunfo los rostros con los colores necesarios a el olio". Con ello se comprueba que su matización estaba bastante próxima al carácter de la escultura policromada, e incluso del retablo, muy difícil de comprender por el aspecto que hoy ofrece. Todo ello nos lleva a afirmar que en su tratamiento estético se están barruntando ya las portentosas máquinas barrocas.

La acción del tiempo nos ha privado de la contemplación de la Virgen que remata el monumento en su estado original, con su manto

(26) Instituto Gómez-Moreno. Leg. CVII, fols. 90v-91r.

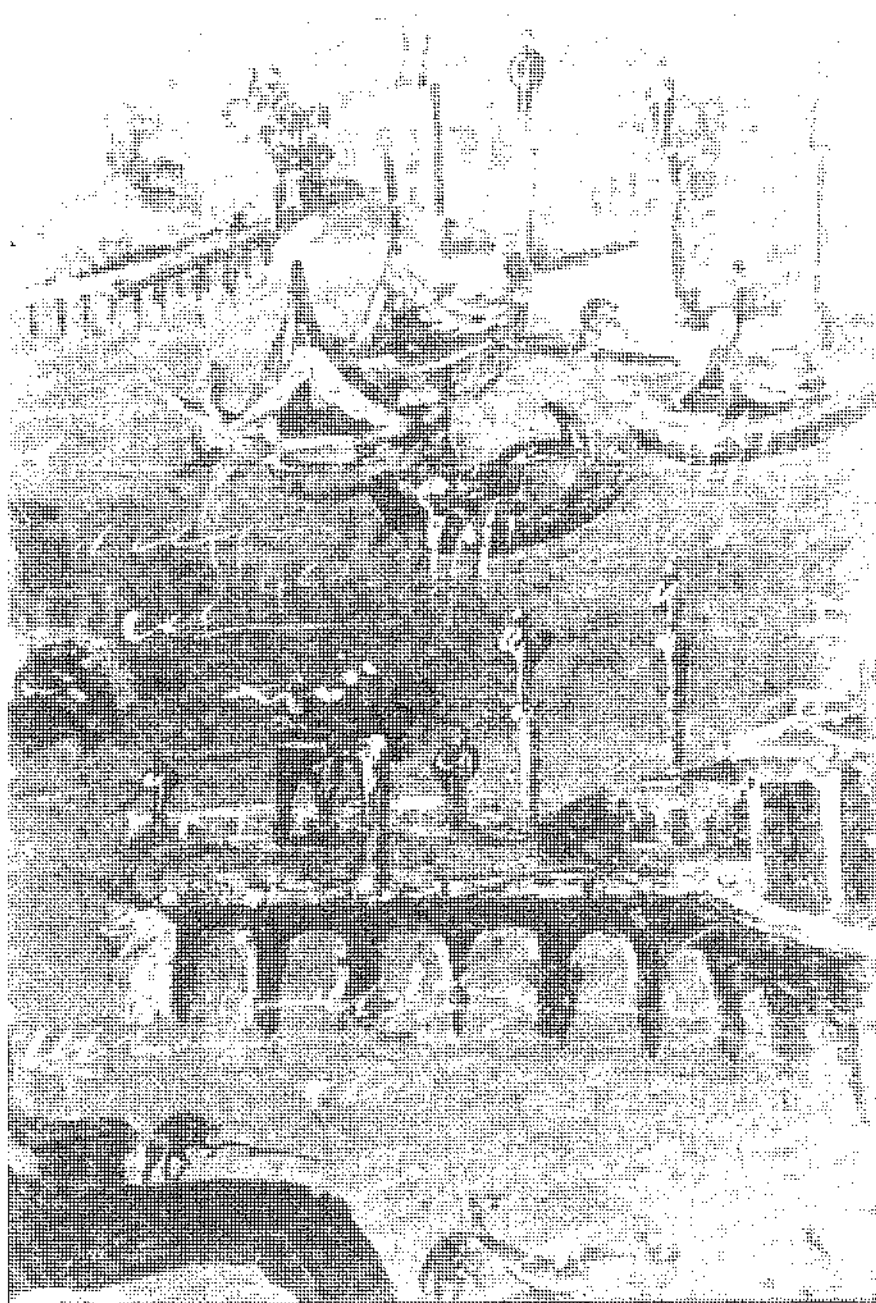
dorado, e igual cabría decir de la corona, rayos y demás metales, así como del resto de los ángeles y figuras, ahora completamente pardos; pero la "imaginación" (tan necesaria para comprender exactamente la dimensión física y simbólica de los monumentos del pasado) debe aplicarse con todo su rigor y extensión en este caso. De hecho, ya en 1673 hubo que "dorar los rayos, óvalos, molduras y atributos del Triunfo" pues se encontraban bastante deslustrados. pensamos, pues, que no se puede entender toda la dimensión estética e incluso simbólica del Triunfo, sin tener en cuenta el complemento cromático, que constituye una parte consustancial con la estructura y el ornato. Sería interesante, como experiencia técnica e histórica, el restituirlo a su estado original, al menos en lo que a policromía se refiere. Nosotros desde aquí, modestamente, lo proponemos.

Queremos ofrecer, como colofón a estas breves reflexiones sobre el Triunfo, el juicio que mereció a una de nuestras más lúcidas cabezas, Emilio Orozco, que supo captar como nadie la espiritualidad y sentir de una época: el Barroco. En su estudio sobre el poema **Granada**, de Collado de Hierro, y mirando con los propios ojos del poeta, afirmaba: "La profusión en estatuas y relieves de figuras alegóricas, santos y ángeles, la abundancia de inscripciones, escudos y representaciones de símbolos y alegorías marianas, la multitud de elementos decorativos, todo realizado con el mayor primor, y en contrastadas combinaciones de mármoles, resaltados con los brillos y adornos en bronce dorados y luces de faroles, y todo ello coronado –perfilándose en el azul– por la estatua de la Virgen, hecha en mármol blanco, luciendo en su cabeza la corona imperial y rodeada de lucientes rayos, también dorados como ésta, constituía un conjunto de arte y riqueza en alabanza de María..." (27). Huelga cualquier comentario al respecto.

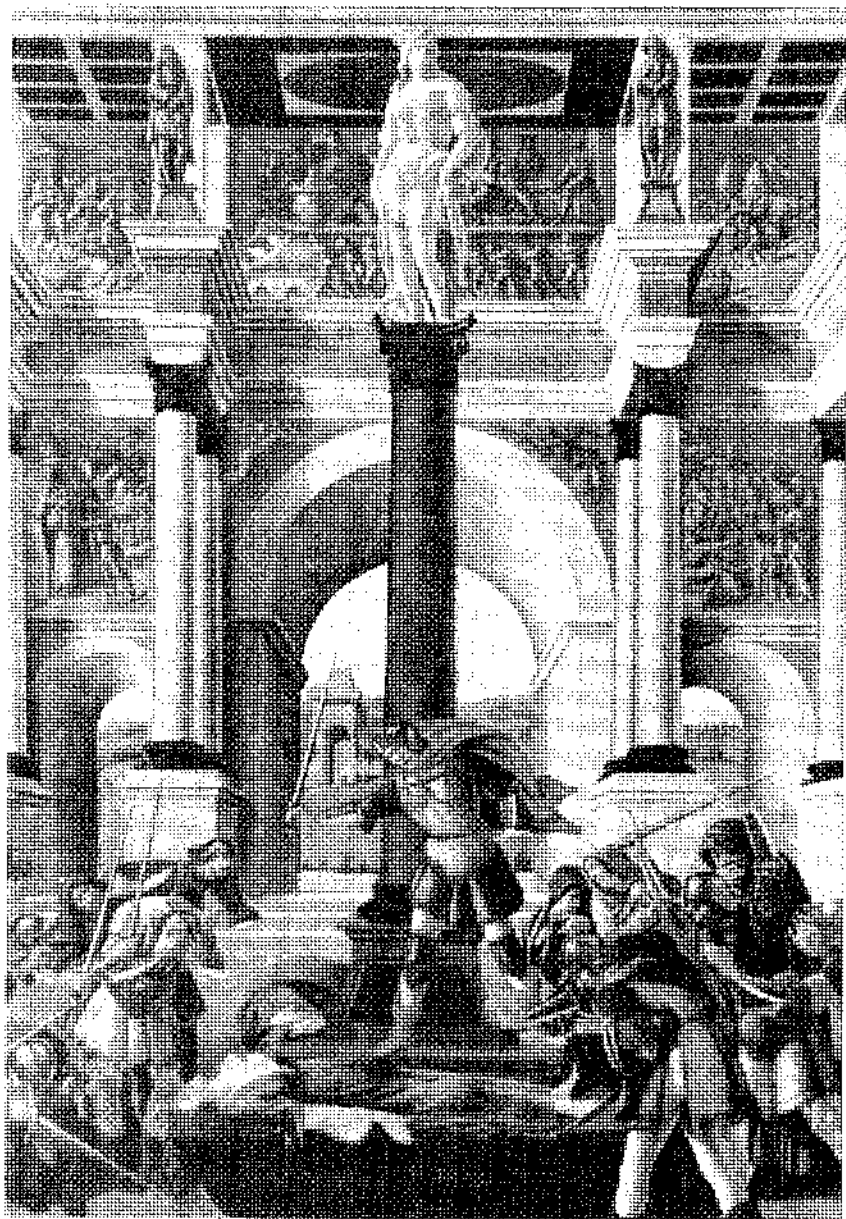
Concluyendo, el Monumento del Triunfo de Granada supone uno de los hitos más sobresalientes, y uno de los pioneros, en la definición de una propuesta iconográfica muy precisa. Dicha propuesta, de amplio desarrollo en el Barroco y sobre todo en los Monumentos Públicos del XIX y principios del XX, encuentra en el Triunfo granadino uno de sus ejemplos más notables, en el que la originalidad y cuidado estético corren paralelas a su concepción simbólica y emblemática. El ponderado equilibrio entre forma y color, entre estructura y decoración, y su alto grado de significación político-religiosa, hacen de esta obra una de las más interesantes de nuestro pasado artístico, y creemos que merece un estudio y conocimiento más detallado. En esa tarea estamos.

Granada, Septiembre de 1991

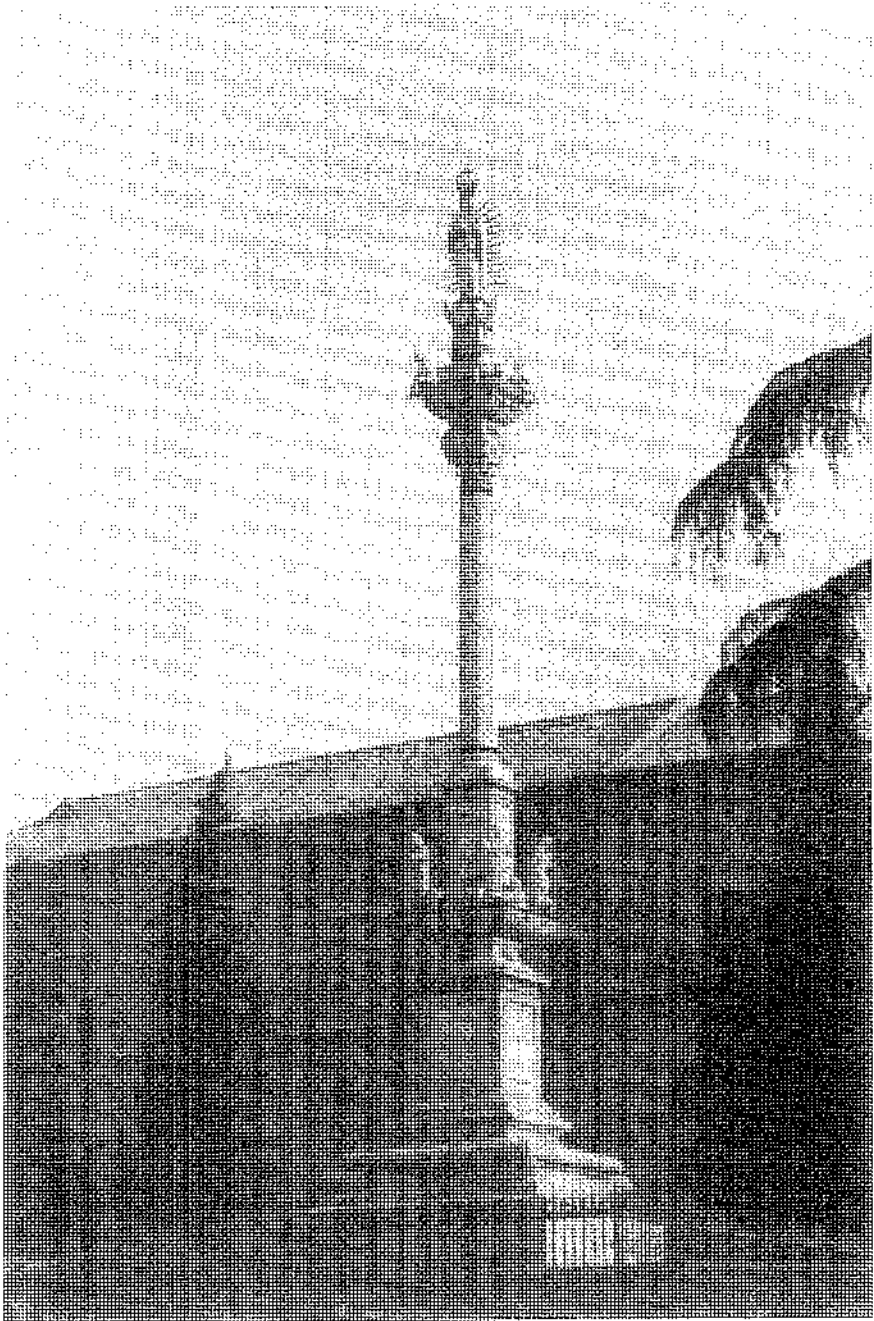
(27) OROZCO DIAZ, Emilio.—El poema "Granada" de Collado de Hierro. Granada, Patronato de la Alhambra, 1964, págs. 232-233.



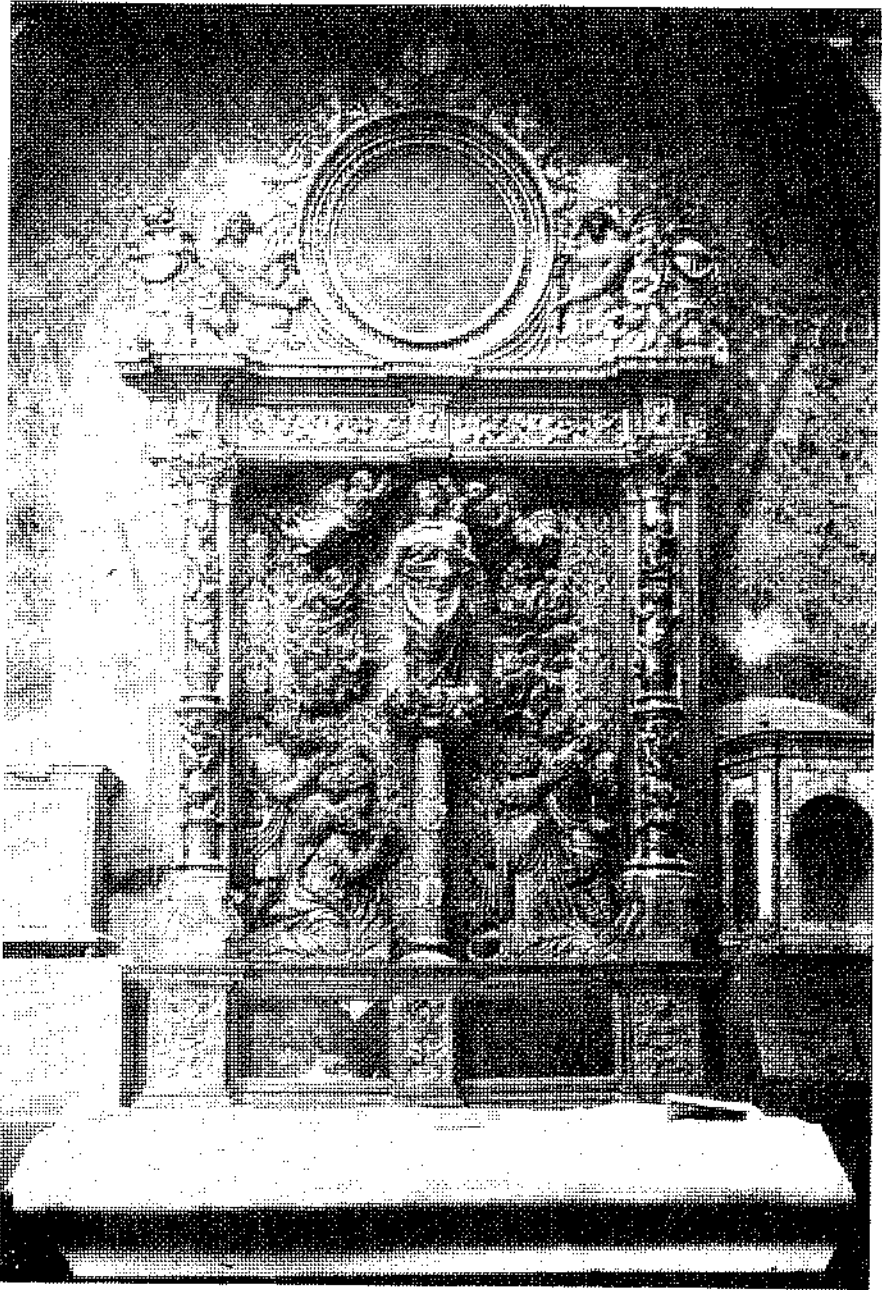
VISTA DE UN PUERTO. - PINTURA ROMANA



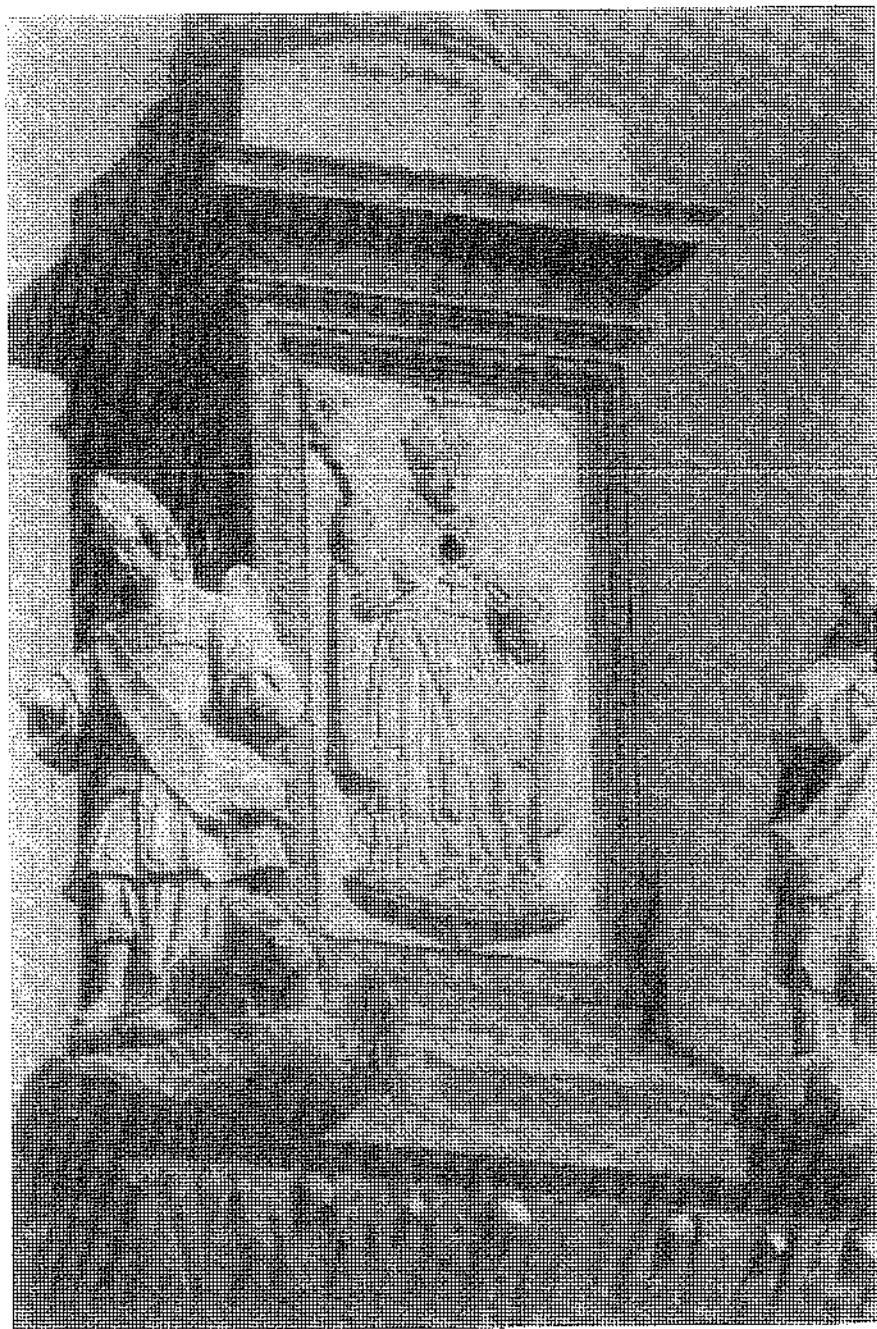
BOTTICELLI - MUERTE DE LUCRECIA



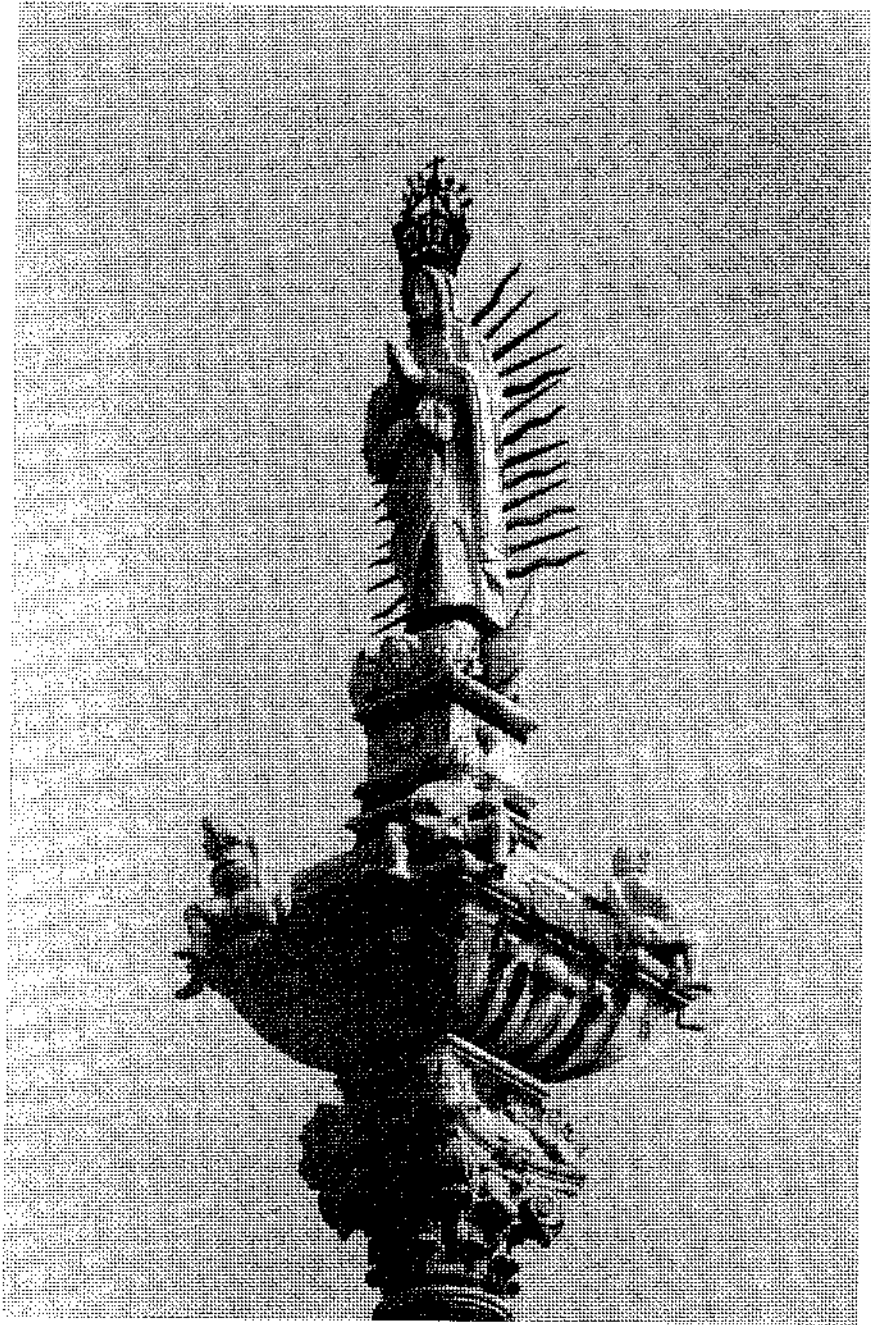
MONUMENTO DEL TRIUNFO. - VISTA GENERAL



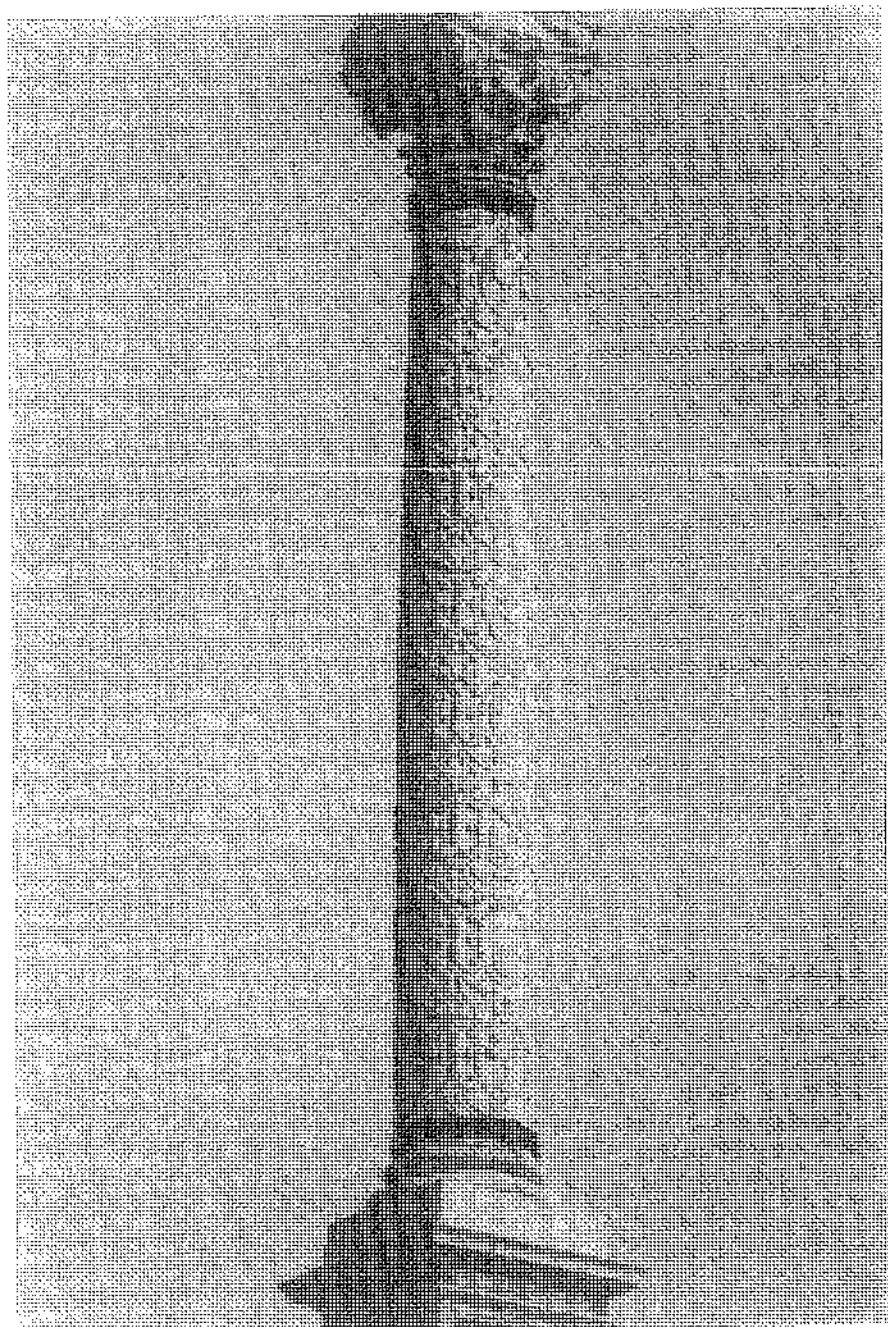
BAZA, COLEGIATA. - RETABLO DE LA CAPILLA DEL PILAR (Desaparecido)



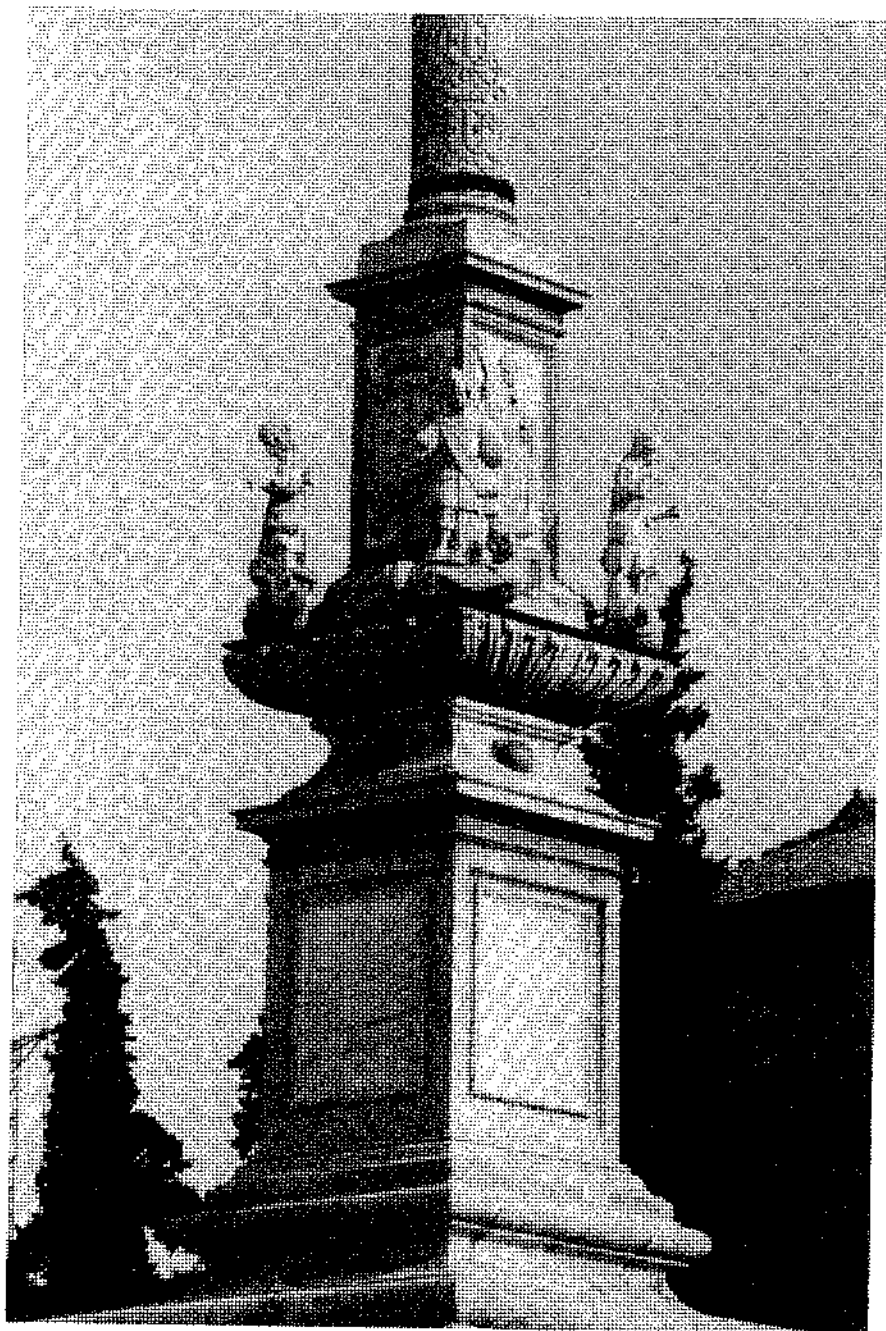
MONUMENTO DEL TRIUNFO. - SAN TESIFON CON SU RELIQUIA SOBRE EL PECHO



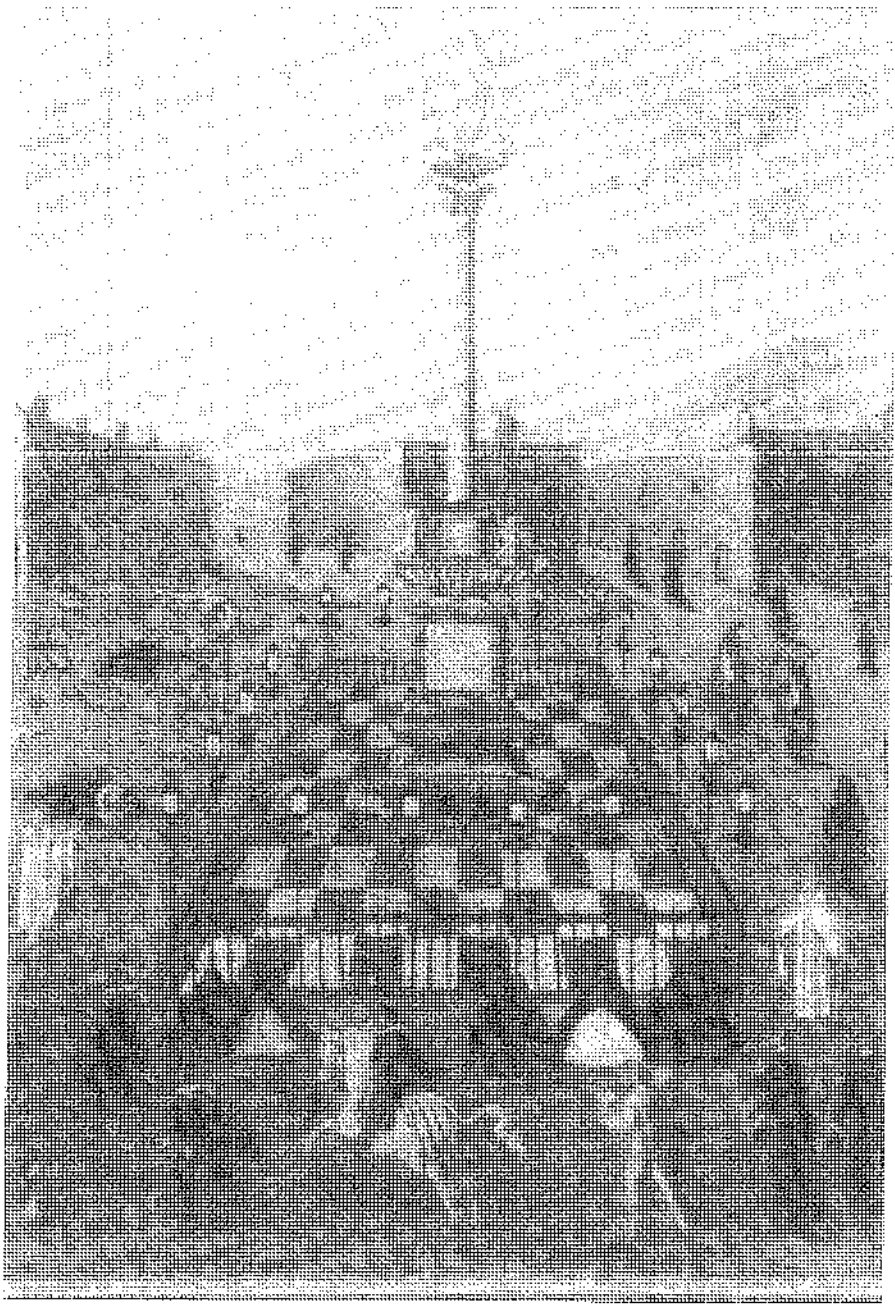
MONUMENTO DEL TRIUNFO. - LA INMACULADA Y SEGUNDA URNA



MONUMENTO DEL TRIUNFO. - FUSTE DE LA COLUMNA



MONUMENTO DEL TRIUNFO. - FRAGMENTO INFERIOR



MONUMENTO DEL TRIUNFO. - PINTURA DEL SIGLO XVII. - CASA DE LOS TIROS



DIBUJO DE IZQUIERDO (1990)

*LA CONSTRUCCION DE LA CATEDRAL
DE GUADIX*

Intervención de Siloé (Testimonio documental)

En la muy noble y nombrada y gran ciudad de Granada a veintidos días del mes de Julio de 1549 años, en presencia de mí el escribano y testigos de yuso escritos, el bachiller Julián de Almagro, vecino de esta ciudad de Granada, y Juan de Maheda, aparejador de la obra de la Santa Iglesia de esta ciudad de Granada y vecino de ella en la colación de la Iglesia Mayor, y Cristóbal de Montalvo, vecino de la Alhambra de Granada, y todos tres juntamente y de mancomún y a voz de uno y cada uno de ellos por sí y por el otro, renunciando como renunciaron las leyes de la mancomunidad como ellas se contienen, DIJERON que por cuanto en Juan de PONTONES, vizcaino, maestro de cantería, vecino de esta ciudad de Granada, se remató cierta obra que los muy reverendos Señores Dean y Cabildo de la Iglesia de la ciudad de Guadix hacen en la Iglesia Mayor de la dicha ciudad, en cierta forma y por cierto precio de maravedís en cada un año, y con ciertas condiciones su tenor de las cuales son estas que se sigue:

PRIMERAMENTE el maestro y aparejador, que ha de ser todo uno, que se encargare de la dicha obra ha de tener todo el tiempo que durare la dicha obra, en la ciudad de Guadix su casa, mujer e hijos si los tuviere para que esté atento en la dicha ciudad y presente en la dicha obra, la cual casa se procure siempre cabe la dicha obra si se pudiere haber que sea la que es menester para su persona y sus oficiales.

LA SEGUNDA CONDICION es que el tal maestro y aparejador que se encargare de la dicha obra se lo siga en la prosecución de ella y la ordene y apareje y haga conforme a la traça que por el Señor Obispo y su Cabildo está aprobada, y POR SILOHEE, y la cual se dará, sin quitar ni poner ni añadir en ella nada, sin consultarlo primero con su señoría y con su cabildo y con SILOHEE, y con el maestro y maestros que Su Señoría y Cabildo les pareciere, para que no se ande haciendo

y deshaciendo, ni quitando ni poniendo si no fuere con necesidad y con el parecer de quien convenga.

LA TERCERA CONDICION es que el tal maestro y aparejador que se encargare de la dicha obra por razón del salario que se le diere ha de estar obligado de señalar traças por donde se hubiere de cubrir los cimientos, y dar las industrias necesarias para los andamios y gruas y otros ingenios que fueren menester para la dicha obra, y hacer los moldes que fueren menester para las molduras de la dicha obra, y cualquier otro modelo de ingenio necesario para la dicha obra.

ASIMISMO el dicho maestro y aparejador ha de ser obligado por razón del salario que se le diere a dar las anchuras y alturas que para la dicha obra convinieren, y a dar orden para que se provean las cosas necesarias para la dicha obra y ha de ver qué oficiales convienen que anden en ella. Asimismo ha de trazar las piedras y sacar las muestras de la dicha obra, y proveer de asentadores y peones que sean menester para la dicha obra, para que con su parecer los provea el Obrero de la dicha Iglesia en tiempo, de manera que no haya falta, y dar orden para la provisión de los materiales, y verlos para aprobar los que fueren buenos y para que no se usen los que no fueren tales.

ASIMISMO el dicho maestro y aparejador ha de ser obligado a ver en que tiempo conviene asentar y en que no aprovechar, y que se hagan con tiempo las mezclas y pilas de cal para que no se gasten a locas, y en que tiempo se han de proveer los materiales y labrarlos, para que por falta de ésto no cese la dicha obra. Y ver también como se asientan, corrigiendo y mandando a los asentadores que vaya el asiento primo y bueno así de cal como enrejado con sus rajadas de piedras, y dar orden para las diferencias de mezclas que serán menester para asentar y el enrupiar. Y finalmente que ha de colgar del todo el cuidado de la dicha obra, pues que la falta que hubiere se le ha de imputar a él.

ASIMISMOS ha de estar obligado el dicho maestro y aparejador que se encargare de la dicha obra, pues su presencia es tan necesaria en ella y para este fin se le ha de dar casa en la ciudad y cerca de la obra si se pudiere haber, a no hacer ausencia en ella, y si por caso se hubiere de ausentar con alguna necesidad, ha de ser en tiempo que no haga falta, y dejando aquí, en su lugar, (quien) sirva de aparejador pues siendo por poco tiempo habrá en la dicha obra algún oficial a quien se pueda encomendar, como se habrá también de encomendar con su parecer si acaso cayere enfermo el tal maestro o aparejador.

SI POR CASO tal maestro o aparejador se ausentare como dicho es por alguna necesidad y necesidades que se le ofrecieran ha de ser pidiendo licencia a Su Señoría y al Cabildo, fuera de los días de fiesta y otros tiempos en que cesare dicha obra, y si fuera de los dichos tiempos se ausentare sin licencia como dicho es en tal caso ha de estar sujeto a que por rrata se le quite por el obrero de la dicha Iglesia lo que le

cupiere en los dichos días que se ausentare, del salario que se concertare con él.

ASIMISMO ha de estar obligado y se ha de obligar a dar fianzas llanas y abonadas el dicho maestro y aparejador que se encargare de la dicha obra de estar y asistir en ella con toda diligencia todo el tiempo que fuere necesario conforme a las condiciones arriba relatadas, hasta ser acabada la dicha obra en perfección, con lo cual se ha de obligar también a dar fianza bastante que si dentro de un año que la dicha obra fuere acabada, vista y reconocida por oficiales bastantes en la dicha arte para que si en la dicha obra paresciere alguna falsedad o falta o quiebra u otro cualquier defecto, así por falta suya o de los materiales que con su parecer se han de poner en ella, o por falta de los asentadores y de otros oficiales, o por no seguir la traça que se le diere, pues todo, como dicho es, ha de estar a su disposición, que a su costa se volverá a hacer y enmendar, como convenga, a parecer de los dichos oficiales.

Y CON LAS DICHAS CONDICIONES de suso incorporadas en JUAN DE PONTONES fué rematada la dicha obra, como se contiene y declara en las posturas y remate que de ello pasó y porque conforme a las dichas condiciones el dicho Juan de Pontones es obligado a dar fianza para ello, por ende todos tres so la dicha mancomunidad otorgaron y conocieron que fiaban y fiaron al dicho Juan de Pontones en la dicha obra, y se obligaban u obligaron juntamente y de mancomún con él como sus fiadores y principales pagadores, sin que contra ello preceda exclusión de bienes ni otras dilencias algunas que el dicho Juan de Pontones asistirá y estará a la dicha obra y no alzará mano de ella hasta ser acabada conforme a la traça y condiciones de suso incorporadas, y si no lo hiciere y cumpliere así que ellos, como tales fiadores, lo harán y cumplirán y pagarán qualquier daño e interés que a la dicha obra sobrediere, so la pena o penas contenidas y declaradas en las dichas condiciones de suso incorporadas. Y demás de ésto pagarán todas las costas y daños e intereses y menoscabos que se le siguieren y recrecieren a la fábrica de la dicha Santa Iglesia de la ciudad de Guadix, y se obligaron según y como de la forma y manera que el dicho Juan de Pontones está obligado, sin aceptar ni reservar de ello cosa alguna, para lo así cumplir y pagar y haber por firme todos tres sola dicha mancomunidad, obligaron sus personas e sus bienes muebles y raíces, habidos y por haber, y dieron y otorgaron este poder cumplido a todas e cualesquiera Justicias y Jueces de Su Majestad, de cualquier Fuero y Jurisdicción, que sean, en especial a las Justicias y Jueces de la ciudad de Guadix, a cuyo Fuero y jurisdicción se sometieron y renunciaron su propio Fuero, jurisdicción de esta ciudad de Granada, y de la Alhambra de donde son vecinos y domiciliarios, y la ley sicut venetis de jurisdicionen e myun judicium , para que por todo rigor y remedio del derecho le constringan e compelan e apremien a lo así cumplir y pagar y haber por firme como por cosa que fuese dado y pronunciado por sentencia definitiva de Juez competente por ellos

y por cada uno de ellos consentida y pasada en cosa juzgada, sobre lo cual renunciaron todas y cualesquiera leyes, fueros y derechos y ordenamientos que sean en su favor. Y contra lo que dicho es que non valga ni aproveche en juicio ni fuera de él a ellos, ni a otros por ellos, y en especial renunciaron la ley y derecho en que dice que general renunciación no valga en lo susodicho, y otorgaron la presente ante mí el dicho Escribano y testigos yusoescritos, en el registro de la cual los dichos bachiller Julián de Almagro y Juan de Maheda y Cristóbal de Montalvo, confirmaron de sus nombres, a lo cual todo que dicho es fueron presentes y llamados especialmente, para esto rogados, por testigos Pedro de Astiaso y Miguel de Vergara y Francisco de la Cruz, vecinos de Granada, —Juan de MAHEDA y Cristóbal de Montalvo y el bachiller Juan de Almagro.

Y yo Diego Montilla, escribano de Sus Majestades en su Corte y en todos los sus Reynos y Señoríos, presente fuí al otorgamiento de esta Carta con los dichos testigos y la hice escribir, y doy fé que conosco a los otorgantes, y por ende hice aquí este mi signo a tal verdad...— En testimonio de verdad: DIEGO MONTILLA, escribano público.

AL DORSO DE ESTE DOCUMENTO ESTA ESCRITO: La Iglesia de Guadix; Registro sobre lo de la Obra de la Iglesia: NO SE USO DE ESTO PORQUE SE BUSCO OTRO MAESTRO.—

Fianzas para la fábrica de Guadix: El bachiller Almagro y Juan de Maheda y Cristóbal de Montalvo vecinos de Granada.

Como —según se ve en la nota marginal— no se acabó de conceder a Pontejos, seguramente que porque no ofrecía garantías técnicas, por lo que hubo que buscar otros maestros.

En Guadix a diez de octubre de 1559 años, se adjudicó esta obra a JUAN DE REDONDO, maestro de cantería, vecino de Granada, por si y en nombre de JUAN DE MAHEDA, veedor de las obras de cantería de la ciudad de Granada, y de DIEGO DE MORALES, carpintero, vecino de Granada, y de JUAN NUÑEZ, maestro de cantería, vecino de Granada, en la Alhambra, a los que se les otorgó la oportuna escritura pública, en Guadix, firmada por el dicho Redondo, en nombre de sus compañeros citados, y por la Sta. Iglesia de Guadix, por el Ldo. Vizcaya, por el Ldo. Renera, por el Ldo. Priero, arcediano, por el doctor Sarabia, por el doctor Ahumada, por Luis de Mezqua, y por el doctor Cruz Navarrete.

APN/ de Guadix.— Protocolo de P. de BURGOS.— DCXXXII.— 10.10.1559.

GRANADA Y EL ARTE EN 1991

En una ciudad monumental como Granada se presume que su vida cultural debe corresponder al esplendor del que son indicio sus monumentos. Cuando en el pasado se invirtieron tantas energías en adornarla, dotándola de Instituciones de trascendencia política que animaron sus anales y la abonaron como vivero de artistas, hoy se pretende, a pesar de su lejanía de los grandes centros de poder, el mantenimiento de esa tónica cultural que supla con su brillo otras importantes carencias que la relegan a los últimos lugares de cualquier índice económico.

El que aquí tengan lugar importantes acontecimientos del que suele llamarse "mundo de la cultura" no eleva automáticamente la sensibilidad ni el conocimiento de los ciudadanos que, por desgracia, participan poco en su disfrute, y comparten menos aún los esfuerzos necesarios para su sostenimiento. Todo se espera de la Administración Pública o de terceras partes que antes o después tiran la toalla ante la falta de demanda o ante la pobre respuesta de corresponsabilidad en lo que se refiere a promoción y financiación de la cultura. Sería larga la lista de proyectos fallidos o en precario, como museos cenicientos y nonatos, orquesta con anemia, premios raquíuticos o con "mortalidad infantil", rehabilitación del centro histórico pendiente, festivales internacionales con déficit, teatros inexistentes, cines en extinción, publicaciones a cuenta gotas, Fundaciones sin actividad, atentados continuos contra el Patrimonio Artístico, y una Universidad ajena al trajín urbano, que no descendiende de su púlpito intelectualista ni trasciende más allá de sus centenarios muros para elevar un poco ese índice cultural de la población que se revela más por conciencia que por ciencia.

De todas formas, no se forma una conciencia en pocos años, como el carácter no se fija en un sola generación. Por eso cuenta el hecho no sólo de multiplicar los hechos, sino de estudiarlos, divulgarlos, anunciarlos, y criticarlos, para que, a fuerza de cantar artistas, se

fragüe una imagen sólida en la que la ciudadanía se reconozca hasta el punto de reivindicar su permanencia, y de comprometerse activamente a prolongar su vida.

Es cierto que los escaparates del arte son cada vez más llamativos y sofisticados; entre otras cosas, porque funcionan como aval publicitario para quien los monta. Pero no es menos cierto que, a pesar de esta manipulación un tanto espúrea, y de que pocos aún se dan por enterados, valdrá la pena el esfuerzo aunque los resultados no brillen de inmediato. Adaptando la queja de Beaumarché, podemos decir: "invierte en cultura, que algo queda".

Entre esas "inversiones" que suelen utilizarse como baremo de la actividad cultural están las exposiciones de arte. En Granada se da una media anual superior a 150 muestras artísticas; y si tenemos en cuenta todo el espectro con su correspondiente marco socio-económico, podemos llegar a conclusiones útiles para valorar la incidencia del arte en ese lento proceso formativo al que todos estamos llamados de hecho y por derecho.

Las grandes exposiciones

Aunque la tendencia ascendente en cuanto a la categoría de las muestras viene de años atrás, 1991 ha sido excepcionalmente fértil en acontecimientos de nivel internacional equiparables a los que tienen lugar en metrópolis de cultura como Madrid, Venecia, París, o Nueva York. La exposición de **Roberto Matta** recién llegada de Venecia con presencia y audiencia del pintor constituyó probablemente el hito más alto del año, a pesar del poco espacio que ocupó en la prensa local que se limitó a publicar su fotografía con una breve crónica, sin la obligada reflexión crítica. La espontaneidad de Matta y su irónico surrealismo impregnado de ingenio y buen humor constituyeron un excepcional estímulo a la autenticidad de los que se consideran creadores.

De semejante rango por el reconocimiento mundial de sus nombres, fueron las exposiciones de **Manuel Rivera** con un nuevo colorismo en sus ya conocidas telas metálicas, la antología del onubense **José Caballero**, la trilogía informalista formada por **Millares-Saura-Tapies** con obras del Instituto Valenciano de Arte Moderno, y la presencia de **Gregorio Prieto** en Fuentevaqueros como homenaje a su amigo y compañero Federico García Lorca.

En el cincuentenario de la muerte de **José María Rodríguez-Acosta**, la Fundación por él creada hace también 50 años, y la Caja General de Ahorros que se apresta a celebrar su primer siglo de vida, reunieron alrededor de la figura de **Ramón Pérez de Ayala** un museo imaginario de artistas cuya obra había merecido la atención del escritor. En este privilegiado encuentro se dieron cita piezas claves de López Mezquita, Vázquez Díaz, Joaquín Sorolla, Anselmo Miguel Nieto, Zuloaga, Rusiñol,

Anglada Camarasa, Juan Cristóbal, Romero de Torres, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, y del mismo José María Rodríguez-Acosta, además de publicar con lujo editorial la obra completa de Pérez de Ayala en su vertiente de crítico de arte.

La fotografía no suele equipararse a otras artes, si no mayores sí mayoritarias, pero tuvo gran interés histórico y artístico la muestra de **Lewis Hine** organizada por la Diputación Provincial con originales de principios de siglo que venían por primera vez a Europa.

Los nombres reconocidos

Inmediatamente después de estas muestras difíciles de repetir se sitúan una larga lista de figuras notables cuya presencia dignificaría cualquier programación y cuya obra ha sido ilustrada con buenos catálogos a cargo de tres entidades que se llevan la palma del éxito publicitario: Diputación Provincial, Caja General de Ahorros y Universidad de Granada. No resulta superfluo el que estas Instituciones cuenten con la mejor infraestructura de medios y personal cualificado para, además de prestigiarse, elevar el nivel de las iniciativas culturales que poco a poco determinan otros hábitos de convivencia.

El amplio y monumental marco del Hospital Real se prestó para exhibir además de la ya mencionado de José Caballero tres muestras en colaboración con otras tantas entidades: El mural olímpico de **Cristóbal Gabarrón** de la mano del Comité Olímpico Barcelona 92 y de la Junta de Andalucía, la polifacética obra del arquitecto **Velázquez Bosco** organizada por la Consejería de Obras Públicas, y el **V Premio BMW de Pintura** patrocinado por esa firma comercial, y que recaló en Granada por habérsele concedido el primer Premio a **Juan Manuel Brazam**. Precisamente este Premio motivó que el Ayuntamiento de Loja, ciudad natal del pintor, organizase una excelente muestra con su obra más reciente y algunos cuadros de primera época, editando un catálogo a la altura de las circunstancias.

Por la Sala principal del Palacio de los Condes de Gabia desfilaron, además de los dichos Hine, Matta, Rivera, Millares, Saura y Tapies, otros tres artistas cuya hondura, novedad, y coherencia constituyen un espectáculo plástico de excepción: en Febrero veíamos la primera muestra individual en Granada de **Miguel Rodríguez-Acosta**, un pintor que desde hace muchos años es cita obligada en cualquier lista representativa del arte contemporáneo granadino, y que, por extraño que parezca, nunca había sido requerido para una muestra personal; **Soledad Sevilla** volvería una vez más con la finura de sus trenzados, aunque esta vez jugase alrededor de la Fiesta Nacional embriagándose de color para terminar en un éxtasis de luces difuminadas y abstracciones puras; y en tercer lugar, cerrando ya la temporada antes del verano, los papeles inéditos del malogrado **Julio Espadafor** que fueron complemento de otros grabados

recién expuestos en el Carmen de los Mártires, y que dejaron al descubierto una febril fantasía cargada de originalidad en el diseño.

La programación de La General en su sala del antiguo Centro Artístico dió prioridad, como en 1990, a la recuperación de artistas andaluces poco conocidos, como el sevillano **Joaquín Sáenz**, aunque su estrella fuese la presentación del cuadro de **David Roberts** sobre Granada, acompañado de otros grabadores viajeros como Laborde, J. Lewis. Owen Jones, o Gustavo Doré. La Sala Dos de La General parece tener nombre de escala inferior, pero en ella han tenido lugar excelentes muestras de pintura que por el menor volumen editorial de sus catálogos merman de peso en el ambiente artístico de la ciudad. Por ahora subrayo sólo tres ejemplos de significada trascendencia que suponen momentos nuevos en la trayectoria de cada pintor, y, por ello, una aportación personal enriquecedora de nuestro patrimonio: el último colorismo de **Carmelo Trenado**, las "elegías" de **Emilio Zurita**, y pinturas de "La Noche Oscura" de **Pedro Garcíarias**, que con arrebatado misticismo rinde homenaje a San Juan de la Cruz en el IV Centenario de su muerte.

La sala universitaria¹ de La Madraza, excepto en el caso del joven **José Manuel Darro** que cerró la temporada 90-91 con una inspirada reflexión de cromatismos intimistas, ha optado por presentar a figuras reconocidas de ámbito nacional ofreciendo un arte de contrastada calidad técnica y de indudable proyección didáctica. Dede **Echaz** a **Francisco Borrás**, pasando por **José Luis Verdes** y **Clemente Ochoa**, hemos podido contrastar valores estéticos dispares, como el realismo fantástico, el expresionismo, la abstracción cuasi futurista, y sobre todo la experiencia del oficio y la autoridad de maestros con reconocida y comprometida trayectoria, entre los que destaca **Fernando Somoza** del que vimos una interesante retrospectiva correspondiente a los años de la Transición Democrática.

Fuera de estos marcos de élite, merecen citarse las exposiciones de **Manuel López Vázquez** en el Banco de Granada, de **Julio Juste** en la Galería Palace, y los poemas gráficos de **Alberti** en la Casa de la Cultura de Maracena, si bien en este caso resultó más importante la firma del personaje que el contenido plástico de la muestra.

Los jóvenes

Entre las quejas permanentes de los artistas está la dificultad de los jóvenes para abrirse paso antes de alcanzar la fama. El número de estos jóvenes se ha visto incrementado sensiblemente tras la apertura de la Facultad de Bellas Artes con una primera promoción de licenciados que vienen a sumarse a las hornadas de alumnos apiñados en la veterana Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Para responder a esta demanda, la Universidad habilitó una nueva sala en la Facultad de Ciencias, y galerías comerciales como Cartel, y

Centro Hogar Sánchez dieron entrada a colectivos de estudiantes que en otros casos exhibieron su obra en espacios sin programación regular, como el Banco de Granada, la Facultad de Letras, el Centro de Actividades Comunitarias del Albayzín, Club Cultural Adara, o incluso bares y pubs nocturnos de garantizada concurrencia.

La galería Hispano 20 está abierta en exclusiva para los jóvenes pero no cuenta con personal ni medios de divulgación; y el Ayuntamiento de Granada, como única actuación municipal en esta parcela de la programación cultural, ofertó el Carmen de los Mártires para varias exposiciones de jóvenes valores: junto a dos colectivas de indudable pretensión como "**Arte Joven Ahora**" y "**Arte Joven de Chile**" pasaron por sus salones otros estudiantes de Bellas Artes con breve currículum a sus espaldas. La Diputación también dispone de una Sala B en el Palacio de los Condes de Gabia con programación asidua de jóvenes creadores por donde han pasado algunas de las imágenes más ingeniosas y provocadoras, aunque no siempre se asentasen sobre maduros planteamientos: de hecho ha menudeado lo efímero valorado como experiencia fugaz digna de plasmación artística, y como puente necesario para llegar a propuestas más firmes.

Otros como **Silvia Anel** o **Juan Molino** han entrado en galerías comerciales (Cartel y Sureste respectivamente), o en la Sala Dos de La General dedicada a menores de 40 años entre los que se incluyeron, además de los ya citados, **Asunción Jódar**, **Roberto Martín**, **Armando Salas**, y **Pilar Pastor**.

Muestras insólitas

No todas las iniciativas encajan en el panorama convencional de las exposiciones descritas, por la misma razón que el arte no puede reducirse a tres géneros o contadas formas de expresión. En el mundo en que nos movemos se valora de modo especial la originalidad en cualquier fenómeno que estimule la creatividad y dé alas a la imaginación, quizá porque una de las lacras del consumismo sea precisamente el hastío de la rutina.

Por eso hay que señalar algunas "rarezas" que, sin sentar cátedra, se salen de lo común, ya sea por su planteamiento lingüístico, por su atrevimiento conceptual, o incluso por el montaje, aunque este señalamiento no implique juicio favorable: por ejemplo, me pareció "pseudocultural" la morbosa exhibición en el Palacio de los Córdoba de numerosos y horrorosos instrumentos de tortura usados por la **Inquisición**; y más deleznable aún la propaganda dirigida a los escolares y el incentivo de reducir el precio de la entrada para los niños; que yo sepa, es la primera vez que en Granada se pone precio para visitar una exposición.

Tampoco me pareció serio montar una colectiva de "**Mujeres Artistas**" en la rehabilitada Casa del Rey Soler, aunque el motivo fuese la celebración

del Día de la Mujer Trabajadora: ni el arte es un adorno femenino, ni el sexismo debe ser criterio de influencia en la valoración del arte.

Propuestas insólitas de difícil integración en el mercado del arte fueron las osadas "Metáforas" de **Mon-Fernández-Dans** que el mismo dejó entrever como "chorradas", o el original experimento de pintura al alimón por cuatro manos sin programa previo que ofreció el grupo **Ossimori**, llevando a su extremo la creencia del arte como instinto, en conexión con los principios psicologistas del llamado "arte gestual".

A mayor nivel hay que situar los artilugios mecánicos polivalentes que **Ignacio Burgos** presentó en el Palacio de los Condes de Gabia, y una de las propuestas más sugestivas formulada por un equipo de Bellas Artes en la sala B del mismo Palacio bajo el título de "**Besos negros**".

Sin olvidar la apertura de la galería de ambiente "**Esohayram**", a la manera de otros rincones europeos especializados en lo exótico y lo curioso, cabe señalar como "felices rarezas" dos muestras organizadas por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la línea de las que el año anterior había montado en torno al erotismo ("Camas") o al "Arte Textil". Por su diseño sugerente y por su propio contenido plástico, la exposición "**Libros de Artista**" fue una de las ocurrencias más fecundas que se pudieron disfrutar en Granada, a la que siguió "**White Spirit**", no menos interesante por su intencionada ambigüedad de lenguaje respecto al hecho y al resultado de la labor impresa. La Escuela de Artes y Oficios, como todos llaman a este centro docente, da muestras de profunda transformación ideológica asumiendo criterios de modernidad en el diseño que, sin excluir otras tendencias, refleja ese esfuerzo imaginativo imprescindible para estimular a quienes pretenden hacer de cualquier arte su dedicación profesional.

Como epílogo del año, podrían incluirse en este apartado de "inclasificables" la muestra de humor gráfico "**Le Canard en canal**" de la fundación Velázquez de Sola, y la "**Iconografía y arte carmelitanos**", conmemorativa del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz.

Los géneros

No es imprescindible que aparezcan todas las artes a lo largo de un año de exposiciones, pero puede ser indicio de riqueza el que en medio tan prolífico como el granadino se mantenga el interés por determinadas especialidades que otrora tuvieron más o menos fortuna. Parece obvio que la **pintura en gran formato** es el objeto artístico más pretendido a juzgar por la orientación de la mayoría. Ninguna exposición de esmalte que en otros años fue protagonista asiduo, y sólo una de **escultura** (la de Clemente Ochoa en La Madraza). De **acuarela** sobresalen cuatro: **Carmona Almendros** y **Visconti** en Centro Hogar Sánchez, **Gurrea** En Galería Xauen, y **Ricardo Bellido** en el Centro Municipal de Actividades

Comunitarias del Albayzín, con especial significación por romper este joven artista con las fórmulas habituales del género abriendo nuevos horizontes para la acuarela granadina.

Más abundante ha sido la producción y exhibición de arte seriado, que incluso cuenta con una firma distribuidora ("Ediciones Originales") que ha venido a sumarse con estructuras comerciales actualizadas al trabajo artesanal de talleres como "Laguada" o "Ciudad y Diseño": en Enero se presentaba en la galería Sureste la carpeta "El Olvido y la Memoria"; por las mismas fechas el **Taller Realejo** exponía en Cartel; en Marzo vino a la Escuela Arte Granada el "**Arte Impreso de la Walonia**"; **Paca Jiliberto** presentaba sus grabados en Cartel a principios de Mayo; gran cantidad de **grabados románticos** se vieron en la presentación del cuadro de David Roberts, y otros más recientes también sobre Granada, en **Antigüedades Ruiz Linares**; la Diputación paseó por la provincia "**Grabados a buril de la época de Goya**", y la Escuela de Artes y Oficios hizo filigranas de ingenio con la ya mencionada "**White Spirit**". Granada sigue fiel a su rica tradición de arte impreso.

La fotografía tuvo tres citas estelares con **Lewis Hine**, **Manuel de Falces** (Escuela de Artes y Oficios) y **Alberto Sehommer** (Fundación Rodríguez-Acosta), pero también estuvo presente en otras exposiciones de alumnos de Bellas Artes, de la Escuela Arte Granada, y de las varias Escuelas Taller de la provincia que durante unos días convirtieron al Hospital Real en una inmensa almohada de oficios artesanos.

Las firmas más sonadas

Por desgracia no alimentarán su fama si no traspasan las montañas que rodean la vega de Granada, pero es justo citar algunos nombres como protagonistas de exposiciones que, sin rivalizar con el lustre de los grandes acontecimientos señalados al principio, están poniendo las bases para ser noticia. A los ya citados **Rafael Bellido**, **Pedro Garcíarias** y **José Manuel Darro**, habría que añadir —aunque no haya expuesto aquí en esta temporada— a **María Teresa Martín Vivaldi**, a **Juan Cabrera** de cuya exposición en Montefrío llegaron pocos ecos, a **Alejandro Gorafe** que repitió una antología muestra de gafas surrealistas, a **Jorge Balboa** que tras volver de París expuso su reflexión de un año, a **Pedro Jiménez Rivas** con pintura abstracta de sorprendente aceptación, a **Rafael Doblas** recién licenciado y creador polifacético con gran habilidad artesanal, a nuestro más serio pop **Manuel Vela**, al pintor **Julián Amores** del que, antes de este año, sólo conocíamos grabados, y a **Bianca María Uceda**, sorprendente niña prodigio que a sus nueve años demostró rara madurez en la concepción y ejecución de originales composiciones cromáticas.

No hay duda de que el nombre más sonado, tanto por los premios obtenidos ("BMW", y "Pintores Andaluces para el 92") como por sus varias exposiciones fuera de Granada, fue el de **Juan Manuel Brazam**. Pero

también salieron con éxito a otras provincias **Jesús Manuel, Jesús Conde, Alejandro Corral**, único con sus muñecos de gomaespuma, y **David González Zaafrá** con muestras monográficas sobre los toros y el flamenco.

Artistas foráneos

Aunque Granada sigue siendo puerto deseado para muchos que llegan sin intención preconcebida de quedarse, pocas exposiciones se han dado de artistas extranjeros, que suelen crear aquí y vender en su país de origen. Algunos, como **Eva María Herbold, Maureen Lucía Booth, Teiko Mori, Susan Hart, Vicente Brito, o Garcíarias**, ya se consideran de la tierra, como también es posible que se naturalicen el marroquí **Mazen Boukai** buen dibujante de retratos y paisajes, y el escocés **Geoffrey Wynne**, que tras repentizar torbellinos urbanos de gentes y de gestos, se ha visto conquistado por el paisaje puro de Granada.

En la Galería de la Caja Rural se presentaron también el egipcio **Husam Said**, y el argentino **Manuel Ruis**, hijo de padre granadino, que ha vuelto definitivamente a España con voluntad de repetir los éxitos que declara haber conseguido a lo largo y ancho de las Américas.

Pero de afuera cabe esperar almas distintas y modelos novedosos: esto fue particularmente visible en la obra del japonés **Yoshiyosú Zenitani**, y de otros artistas afincados en la costa que aparecieron juntos en la Galería Lecrín: **Palfrey Rogers, Rowland Fade** (se dió a conocer la temporada pasada en la Galería Sureste), el tándem **Márgaret Harris-Robert Harding**, y la diseñadora de joyas **Federica Brause**.

Galerías

No pueden competir las **galerías comerciales** de Granada con las Instituciones Públicas o con el patrocinio de los Bancos, y menos cuando las alarmas disparadas por la Guerra del Golfo y el anuncio del luego abortado Impuesto sobre el Patrimonio Artístico apagaron los entusiasmos del mercado, agudizando más aún su ya crónica crisis. De las tres galerías dedicadas al arte contemporáneo, sólo **Cartel** mantuvo una programación regular, mientras **Palace** se limitó a las compareencias de **Julio Juste** y **Luis Costa**, y **Galería Sureste** funcionó de forma intermitente casi sin ventas, hasta el punto de no inaugurar la temporada 91-92.

De la programación de **Xauen**, dedicada al arte figurativo, merecen destacarse las miniaturas de **Peracchio** muy reclamadas por los amantes del género, las composiciones naïf de **Luis Romero**, los cuidados pasteles de **Domingo**, y los iconos de **Gabriel Puche**. Menor nivel mantuvo la sala de **Centro Hogar Sánchez** que contó con **Mazen Boukai, Visconti, Doblas, y Geoffrey Wynne**.

En este año se inauguran dos nuevas salas: **Electrodomésticos Sánchez**, con sólo dos muestras sin efectiva trascendencia, y **Galería**

Vera que se ofrece a los artistas sin exclusivismos de tendencia y que comenzó con varias colectivas en las que participaron figurativos como **Fernando González** y **José Ortuño**, para seguir con una individual de **Antonio Domínguez de Haro**.

El vaivén de salas que aparecen y desaparecen no es exclusivo de iniciativas privadas con pocos medios como en el caso de "Laguada", "Espacio Público", "Sureste", "Sajonia", "De Santis", "Meliá", "Hotel Palace", y Clubs Culturales varios, sino que también se da en los Bancos, como el de Granada que de pronto adquiere la obra de **Hernández Quero** con el propósito de habilitar una sala de exposiciones en la que sólo aparecen **López Vázquez** y un grupo de estudiantes de Bellas Artes; o como el Banco de Crédito Industrial que inaugura una galería para olvidarse de ella tras la primera exposición; o como las galerías de la Caja Provincial de Ahorros que, al "fusionarse" con La General, se difuminan en el horizonte de los locales valdíos.

Desapareció definitivamente —al menos por ahora— la sala del Colegio de Arquitectos; la Fundación Rodríguez-Acosta mantiene la cada vez más floja exposición de los becarios del verano, además de su colaboración en el Festival Internacional de Música; pero, salvo excepciones como la antología de **Ramón Pérez de Ayala y las Artes Plásticas**, tampoco cuentan con programación regular.

Otro tanto puede decirse del Ayuntamiento de Granada que mantiene abierta una sala menor en el Centro Municipal de Actividades Comunitarias del Albayzín con programa autónomo, pero que ha renunciado a grandes exposiciones como las realizadas otros años en el Auditorio Manuel de Falla o en el Carmen de los Mártires, en espera, quizá, de contar con un Centro Cultural Polivalente y una sala dignamente acondicionada. En períodos electorales sí encuentra financiación y espacio para hacer publicidad de su memoria de gestión (este año en la Casa del Rey Soler), pero eso es otra historia.

También se han hecho exposiciones en Casas de Cultura de otros Ayuntamientos cercanos como Santa Fe, Churriana, Huétor Vega, Maracena, La Zubia, o Albolote; pero su actividad se reduce a las pocas fechas coincidentes con la fiesta patronal a la que sirven de ornato sin clara conciencia de su repercusión cultural.

En principio, no hay por qué reclamar protagonismos obligados de la Administración Pública en el montaje de exposiciones de arte, pero ante el progresivo monopolio de los recursos por parte del poder político, se impone cada vez más una planificación conjunta de los medios disponibles para que la cultura no siga siendo la cenicienta de todos los presupuestos.

Premios y Coleccionismo

Precisamente esa función de fuelle que siempre tiene el capítulo presupuestario destinado a cultura ha hecho que desaparecieran los Premios

de artes plásticas patrocinados por la Universidad, la Diputación, y el Ayuntamiento de Granada. En 1990 la Caja General de Ahorros creó el suyo, pero no pasó de la primera convocatoria. Y ahora acaba de nacer otro, el de Hoteles Center para pintores granadinos, de escasa cuantía y dudosas perspectivas de futuro cuando surge como reclamo publicitario y sin definidos propósitos de coleccionismo.

Un coleccionismo que ha dado la sorpresa en los últimos meses del año cuando, después de lamentar repetidamente la falta de interés por los artistas granadinos, salta la noticia de que una familia está dispuesta a ofrecer a la ciudad la mejor colección de Escuela Granadina de entre siglos, con más de 200 piezas de gran valor histórico, económico, y documental. Su objetivo, tras fundar la asociación "**Granada Artística**", es montar un museo monográfico abierto al público: ahora el Ayuntamiento tiene la palabra. Buena parte de esta colección junto a otras piezas de la misma época, fueron expuestas por la empresa Municipal de Aguas en un malogrado montaje con el título de "**El Agua, la Luz, y el Color de Granada vistos por sus Pintores**".

Conclusión

Podíamos hablar de libros, y de actuaciones sobre el Patrimonio Artístico y Monumental, pero merecen capítulo aparte.

Si esta apretada crónica permite algún diagnóstico de futuro, y los avatares políticos lo consienten, no será el dinero la dificultad principal para elevar la sensibilidad artística de los granadinos, porque Granada, acostumbrada a no trascender más allá de la silueta de su Alhambra, es un terreno fértil como pocos. No hay que esperar del 92 más de la cuenta. Hay que seguir trabajando para que la densidad que se concentre aquí explote de forma imparable hasta lograr que no sea imprescindible exiliarse de Granada para saborear el triunfo del arte.

Juan Manuel GOMEZ SEGADÉ
10 de Diciembre de 1991

*LA DIFUSION DE LA MUSICA
CONTEMPORANEA*

A punto de concluir el siglo XX, está aún sin resolver el problema de una seria difusión de la música que se ha compuesto en nuestro tiempo y para nosotros, sin olvidar la inmediata anterior que, casi en su totalidad, espera una justa recuperación. Aunque parezca extraño, aún permanecen en ciertos ambientes los ecos del escándalo que fue el estreno de *La Consagración*. El pobre Stravinski sigue torturando los oídos de los que se atrincheraron en Wagner y seguidores, y proclamaron un "no pasarán" musical.

Aunque cada vez es mayor el número de conversos a la música de hoy, sin embargo la situación no deja de ser preocupante. A pesar del tiempo transcurrido y de la muchísima música que se ha compuesto, la falta de formación e información se ha aliado con el conservadurismo más terco, propiciando una situación muy ajena a los ideales de una sociedad que profesa credos de modernidad.

Ciertamente no es tan sencillo el análisis de la situación que ahora estamos sufriendo. En esta historia hay bastantes culpables. Existe una importante parte de culpa que recae en los propios compositores que, en cierta medida, se desprecuparon del gran público (siendo despreciado en algunos casos), y se entregaron a una música de corte experimental, pero con la contradictoria pretensión de ser comprendidos. Yo no hago música para que se me aplauda, se decía, pero las obras se interpretaban en público con algún fin, y no el de provocar precisamente, aunque en algunos casos sí lo fuera. Esta actitud y otras similares, unidas a una desconfianza y falta de fe en la nueva música que, al parecer y en cierta proporción, podía ser compuesta por gente no preparada y con conocimientos insuficientes a la manera tradicional, coadyuvaron en el aislamiento.

Pero hay más argumentos, y algunos graves, que debemos comentar para mejor comprender el momento que vivimos. Y no olvido aquello que decía André Guide de que "el verdadero artista permanece durante

su creación semiinconsciente de sí mismo". Tenemos que aceptar que, al amparo de un experimentalismo y por mor de él, se ha compuesto bastante música mala. Así lo manifestaba Bernard Gavoty a Arthur Honegger: "Pobre público, tan frecuentemente engañado. Lo que le aleja de la música moderna es la mala música moderna. Noventa y nueve malos conciertos aniquilan a un centésimo excelente...". Honegger, sin dejar de recriminar al público por la falta de curiosidad y deseo de oír obras nuevas, lo exime de culpa, diciendo: "He asistido, a veces, a conciertos de música moderna de los cuales salía diciéndome: Si hubiera tenido que pagar la entrada me sentiría muy amargado...". De ahí que en cierto momento exclamara este ilustre músico: "Si algunos compositores fueran los arquitectos de sus propias casas, o los constructores de su auto, hace tiempo que estarían reducidos a papilla".

Mas digamos en defensa de unos y de otros, que en nuestro siglo se han producido demasiados cambios radicales y a una velocidad vertiginosa, lo que nunca había sucedido, impidiendo un sedimento que facilitara la reflexión, el análisis y la síntesis. ¡Cómo se puede asimilar así tanto cambio! Pero no debe servirnos de excusa para ignorar el problema y dejar que la solución llegue de manos del azar.

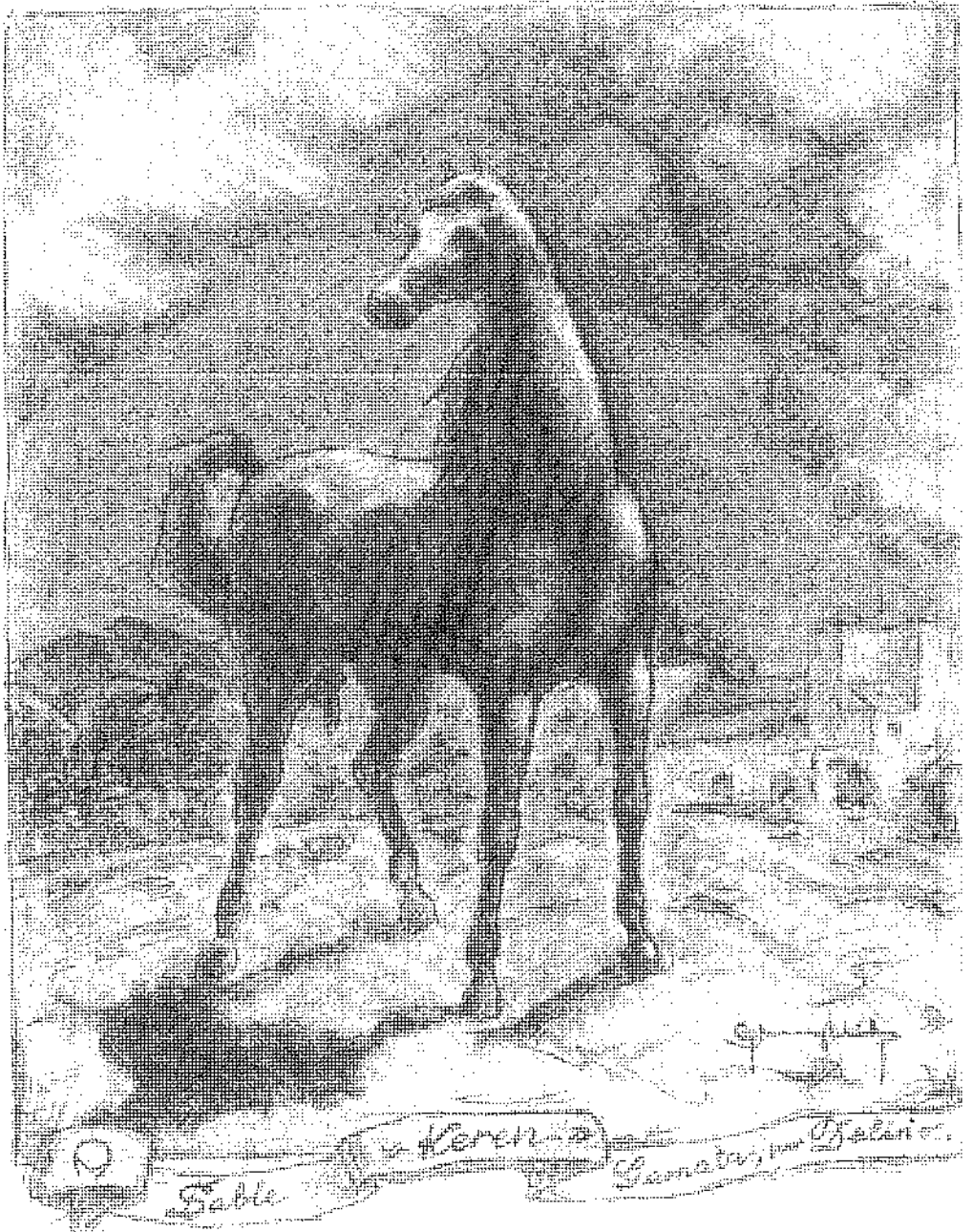
Es justo reconocer que últimamente se está luchando en muchos frentes para sacar de su aislamiento a la música de nuestro siglo y a la que se compone ahora. Hay cada vez mayor sensibilidad en los que tienen la responsabilidad de organizar conciertos y lo notamos en las programaciones de los mismos. De igual manera ocurre con los intérpretes, cuyo compromiso con la música de nuestro siglo va in crescendo. Los Centros para la Difusión, las Jornadas, las Semanas y Los Festivales especializados proliferan y están llevando a cabo una labor importantísima de divulgación, sin olvidar otros medios de difusión, como la radio. Pero, ¿Es suficiente?

Ciertamente no. Queda mucho por hacer y debemos seguir aportando ideas para la causa. Hay que convencer a los directores para que programen más música contemporánea, aunque ello vaya en menoscabo de los aplausos. A la música actual, como a la tradicional, se llega con más facilidad a través del género sinfónico. Pretender ganar adictos con la música de cámara es un riesgo a tener en cuenta. Miremos las salas de conciertos cuando se programa la música de cámara del siglo XVIII o del XIX. El gran público pertenece al género sinfónico y, si se me apura, al sinfónico-coral. No pretendamos hacer milagros con nuestra música.

Otro asunto a tener en cuenta es el de los estrenos. No basta con estrenar obras, pues si interesante es dar a conocer al gran público una obra sinfónica, también es su reposición e inclusión en los repertorios de las orquestas. Se están estrenando bastantes partituras, más ¿cuántas de ellas se reponen? En el peor de los casos ni siquiera se dispone de una grabación para difundirla por la radio o por la televisión.

Los momentos actuales, a pesar de la crisis patente, son de consolidación y por tanto optimistas. El pluralismo existente con sus consiguientes contradicciones va en la línea de una lucha sincera por la supervivencia de la música. ¡Que el siglo XXI no nos acuse de pelucas y reaccionarios! Aprovechemos estos años para recuperar gran parte de la música de nuestro siglo, con lo que haremos justicia a muchos ilustres compositores que entregaron desinteresadamente gran parte de su vida al noble oficio de la creación musical.

Testimonio



SERVIDUMBRE ARTISTICA

I

Raro es el día que no llega a nosotros la noticia de algún despojo artístico en el caudal mermaidísimo que nos queda. Poco a poco, desaparecen de las casas, puertas, rejas, capiteles, artesonados, etc., etc. Mobiliario, esculturas, tapices, armas y cuadros de mérito y valor, emigraron antes de nuestro suelo, y sólo hemos podido conservar aquellos objetos que, la afición o el recuerdo de familia, hicieron guardasen como oro en paño los amantes de un glorioso pasado, o los privilegiados de la fortuna, que pudieron y quisieron resistir las ofertas cuantiosas de negociantes y chamarileros, hechas en espera del americano que más tarde habría de comprarlos a elevadísimos precios.

Toca el turno ahora a lo que aun nos queda y sólo fué conservado por su **aparente** estabilidad y fijeza. Derrribanse edificios para lucrarse con sus despojos. Portadas de piedra, artesonados, yeserías, columnas, zapatas, azulejos..., todo se arranca, vende y transporta. nada importa el volumen, el peso y la distancia. América del Norte es nuestro principal cliente; tiene mucho dinero, y allí —si Dios y los hombres no ponen remedio— se trasladará lo que nos resta y forma hoy nuestro quebrantado caudal de arte.

Fué para nosotros triste cosa la emigración de grandísima parte de nuestra riqueza artística mobiliaria; pero apena más la de aquella otra que constituye y forma nuestros pueblos y ciudades, **nuestro ser**; sirve de ejecutoria y testimonio de grandezas pasadas, y con el transcurso del tiempo, que todo lo ennoblece y avalora, da a nuestros viejos pueblos y artísticas ciudades su carácter peculiar de clásico y romántico españolismo.

Desaparecen, unas tras otras, las viejas casonas de pórticos de piedra y balcones blasonados; de grandes y voladas rejas con alto y forjado

copete y retorcidos hierros; anchas naves de artesonados techos; talladas zapatas; espaciosos patios de esbeltas columnas y grandes balaustradas. Son codiciadas por los nuevos ricos y ofrecen abundante filón a negociantes, estimulando al propio tiempo, la avaricia de sus poseedores que, no vacilando en vender lo que muy poco les produce, obran con perfecto derecho. No son malos patriotas, sino buenísimos administradores de sus caudales e intereses. La ley les autoriza. La suprema razón de la belleza y del arte no cuenta ante la ley; para ésta nada significa. No debemos asombrarnos, por lo tanto, si el particular la menosprecia.

En esta época egoísta y ambiciosa, de careta socialista, pero, en realidad, del más exagerado individualismo, ansioso de riquezas, honores y placeres, lo que sucede es lógico. Cambian los unos lo **bello inútil** por las pesetas que necesitan, y otros lo adquieren, más que por su belleza, para tener algo que les ligue con un pasado noble e histórico, con el cual, ni tuvieron, ni pueden tener, otra conexión que la que ahora les presta su dinero. Este afán de los pueblos nuevos y de los nuevos ricos, por lo antiguo y noble, sería despreciable y ridículo si no tuviese efectos de verdadero cataclismo para nuestros pueblos y ciudades, que, con rapidez y saña, venirse desposeídos de todo cuanto tienen de bello y artístico, sin que nada ni nadie lo ataje y entorpezca.

Pueblos y ciudades pierden, poco a poco, su carácter típico y peculiar. Con pesar hemos visto transformarse la nuestra. La apertura de anchas calles, al modernizarla, alteró su especial y característica fisonomía. Casas artísticas e interesantísimas desaparecieron, al par que típicos y pintorescos rincones. Ahora, en una segunda época destructora, la codicia de sus habitantes derriba, destroza y mutila, los pocos edificios artísticos que aun nos quedan. Tiempo es todavía de salvarlos.

Las Comisiones de Monumentos; las autoridades locales y Delegaciones Regias de Bellas Artes; los centros de cultura, nada pueden hacer para impedir con eficacia este descuaje artístico que ven con pena y tristeza.

Las leyes y decretos, aun los mejor intencionados, no tienen, en estos casos, por tratarse de propiedades privadas, efectividad alguna. Sólo el dinero, que concurriese en oposición al ofrecido por aficionados y anticuarios, podría impedirlo, y este dinero, necesariamente, habría de proceder —pues de otro modo nada se conseguiría, sino aplazar el caso— del Estado, la Provincia o el Municipio, únicos que pueden adquirir, las cosas y edificios, sacarlos fuera del comercio de los hombres, colocándolos entre aquellas otras que, por ser declaradas de aprovechamiento común, o utilidad pública, no pueden nunca ser enajenadas. Desgraciadamente el Estado, la Provincia y el Municipio, tienen tantas atenciones, pesan sobre ellos tan ineludibles y perentorias cargas, que ante ellas habrán de ceder los intereses artísticos, sometiéndose a postergación forzosa y necesaria.

No sólo de pan vive el hombre. La contemplación de la belleza y el atractivo de los viejos rincones y solares, dan pan al espíritu y al cuerpo. La curiosidad universal —el turismo— fuente es de incalculable riqueza, cuya corriente va donde quiera haya algo digno de admiración y estudio, y ciertamente, que el turista universal no viene a España, ni a Granada, a pasear por grandes vías, contemplando modernos "rascacielos".

El cuidado de nuestro patrimonio artístico es obligación de todos. Su conservación corresponde, en primer término, al Estado; pero más directa y particularmente, debe corresponder a los Municipios y entidades artísticas de los lugares en que aquél radica. Dentro de estas ciudades, hay algunas de celebridad universalmente reconocida, consagradas y clasificadas como ciudades de arte (Villes d'art.) Granada ocupa preeminente lugar entre ellas. Conservarla en su rango, debe ser nuestro especial y decidido empeño.

Nada hay que temer para los edificios públicos, ni para aquellos otros que han sido declarados monumentos nacionales y están en poder, directo o indirecto, del Estado, por pertenecer en su mayor número a la Iglesia, corporaciones o entidades públicas. El temor existe para cuantos, considerados y declarados monumentos artísticos e históricos —castillos, palacios, casas solariegas, capillas, etc., etc.—, se hallen en poder de particulares. Unos y otros constituyen nuestro caudal artístico urbano; el mayor atractivo de los pueblos y ciudades de que forman parte. Son, permítasenos la frase, **señas personales** que identifican y determinan su ser característico y distinto. No deben destruirse. Su desaparición atentaría a la personalidad artística **total** del pueblo mismo. Quedaría desfigurado, transformado, tanto como desfigura y trastorna el más hermoso rostro, la alteración, por enfermedad o accidente, de cualesquiera de sus más bellas facciones.

Sobre estos edificios no tienen el Estado, la Provincia y el Municipio, otro derecho que el de su adquisición, ni para hacerla, más privilegio que el de ejercitar el derecho de tanteo, dentro de un plazo de tres meses, a contar de la fecha de su enajenación. Pero en Estados, Provincias y Municipios, con déficit en sus presupuestos, no existe recurso ni cabe esperanza de adquirirlos, y este es, desgraciadamente, nuestro caso. Faltando el dinero para lo necesario, no podemos pedirlo para lo **superfluo** (¿?). La obligación es antes que la devoción, y el culto al arte y la belleza, no es obligatorio.

Hemos de arbitrar un medio que no sea oneroso para la Hacienda pública, si queremos conservarlo.

Talvez sea atrevida mi teoría; pero en aras del arte y de la conservación de la belleza de nuestros pueblos y ciudades y de su caudal artístico y tradicional, todo me parece morigerado y parco; así que, nada juzgo atrevido, si el objetivo se logra, y ahí van mis argumentos y razones,

y mucho me alegraré sean recogidas por cuantos, más capacitados que yo, quieran amplificarlas y sostenerlas.

II

El Estado, la Provincia y el Municipio, en sus relaciones con los bienes privados, pueden considerarse como simples particulares, o bien, en una situación privilegiada, reconocida por la ley. Esta situación nace del principio de que la utilidad general y pública debe anteponerse a la particular, y se traduce en limitaciones de la propiedad privada, impuestas por la ley de expropiación forzosa, las servidumbres públicas y los impuestos.

La **expropiación** forzosa produce una modificación, un cambio, en la forma de la propiedad. No priva al individuo de ella. Cambia los bienes muebles e inmuebles por dinero. Es, en realidad, una compra venta obligatoria; exige, necesariamente, la indemnización, el numerario, y, por lo tanto, no hace al caso presente.

La **servidumbre pública** constituye, por el contrario, una limitación de la propiedad privada, impuesta por razón del bien común, sin exigir transformación, ni indemnización alguna. No hay predio dominante. Es el público quien domina. Para él, para su mayor comodidad y mejor organización de los servicios públicos, se establece esta mediatización de la propiedad privada.

Existen servidumbres públicas de "zona militar", marítimo-terrestres, de montes, de caminos, de aguas, de ferrocarriles, en el interior de las poblaciones, etc., etc., todas como limitaciones del derecho de la propiedad y con un fin **material determinado**. Sólo en la servidumbre en el interior de las poblaciones, en las impuestas por las ordenanzas y, muy particularmente, entre las que a ornato público se refieren, existen algunas de carácter más espiritual. Un paso más y habríamos logrado nuestro deseo. Bastaría para ello, dar mayor cabida al elemento espiritual en el contenido jurídico del derecho de servidumbre, y nuestra servidumbre, que pudiéramos llamar artística, quedaría legitimada. ¿Por qué no establecerla? Consistiría en la obligación del propietario de conservar, e impedir que fuesen destruidos, los monumentos artísticos e históricos, las casas solariegas, las capillas, los rincones y lugares típicos y pintorescos, ante las razones supremas del arte, el ornato público y la conservación característica, propia y peculiar, de una calle, de una plaza y de un pueblo. ¿No son por ventura, su mejor ornato, muchas veces su orgullo, y siempre su mayor atractivo y galardón? (1).

(1) Las Comisiones de Monumentos, Academias de Bellas Artes, Delegados Regios, formarían el catálogo de todos los monumentos, cualesquiera que fueran, y que, existiendo en cada una de las provincias españolas y en sus distintos pueblos y capitales, fuesen, a su juicio, dignos de perpetuarse **por el mayor tiempo posible**. (Sólo la denuncia por ruinosas, daría

Tiene su razón y fundamento la ley de expropiación forzosa a cuanto afecta y se refiere a pueblos y ciudades, en las necesidades públicas que nacen de su formación, ensanche y reforma. Impone al particular una transformación necesaria de su propiedad, las más veces, para ser derribada, destruida, por razón de mejoras, higiene o embellecimiento, de las poblaciones. Priva al propietario de su inmueble en bien del público, para la mejor circulación, salud, esparcimiento y solaz.

Nuestra servidumbre artística dejaría, por el contrario, al dueño del inmueble, el disfrute íntegro, limitando sólo su derecho en cuanto a su conservación se refiere. Se impone el deber, la obligación de **conservar**. La expropiación forzosa expropia para mejorar y embellecer, **destruyendo lo existente**. La servidumbre artística, embellece, **manteniéndolo**. La una, **destruye y modifica**. La otra, **conserva**. La expropiación, como limitación de la propiedad, mira a lo futuro, a poblaciones aireadas, anchas y modernas, sin tradición ni historia. La **servidumbre artística**, nos liga al pasado, mantiene la tradición, la historia, el alma de las poblaciones, su **ser**, la razón de su existencia; sin sacrificio, ni otra limitación impuesta a la propiedad privada, sino la de conservarla, manteniendo en las poblaciones, lo que **todavía es**, para saber y tener razón de **cómo fueron**.

Tanto fundamento racional y jurídico encuentro en esta servidumbre artística, como en cualquiera otra de las servidumbres públicas. Expondré mis argumentos y razones.

III

Formadas las ciudades y los pueblos por un conjunto de calles, plazas y paseos, aquéllas y éstos lo están, a su vez, por el **suelo**, que es **común** —de la ciudad o pueblo—, y por los **edificios**, en su mayor parte —en proporción, tal vez en muchos de ellos, de uno a ciento— pertenecientes a particulares. Pero **suelo y edificios** las forman de tal manera, en consorcio tan inseparable y estrecho, que no es posible limitar, separando, lo **público** de lo **privado**, pues si **privado** es cuanto a **alguno pertenece con exclusión de los demás**, es público todo lo que el **público disfruta por medio de sus sentidos**, y el propietario, en la estructura

ocasión al derribo). Claro está que debiera darse alguna compensación o premio al propietario, a quien se obliga al gasto de su sostenimiento, si no en todos, en algunos casos concretos, v. y g.: cuando no reunieren condiciones de habitabilidad, ni rindieren el interés que debieran rendir por hallarse situados en sitio céntrico y de valor considerable, en atención a **la conservación** que se le impone, pues aunque esta compensación desnaturalizaría el concepto jurídico de la servidumbre, que es carga gratuita, no importaría para la nuestra, toda vez que, siendo **sui generis**, y no teniendo otro objetivo que el impedir **la destrucción**, sólo pensamos en ella como **medio de legitimar y dar razón de ser**, a la ley mediatizadora del derecho absoluto del propietario.

externa de su casa, en el adorno y disposición de las fachadas, atiende, más al recreo de la vista, al goce que al público transeunte, nacional o extranjero, le ha de producir su contemplación, que a su propio peculio—producto— y a la comodidad de quien habite el edificio. La fachada se adorna y enriquece, más para recreo del viandante y del vecino, que del dueño de ella. Es más **pública** que **privada**. En su exorno, más o menos rico, se atiende por el particular, más al **buen ver de la ciudad** y de la **calle**, que a la **utilidad propia**. Tal vez, al hacerlas ricas y suntuosas, halaga con ello su vanidad, pero es seguro que, al edificarlas, pensó más en el pueblo, en su adorno y embellecimiento, en **perpetuar** su orgullo con la ostentación de sus blasones, de su poder y riqueza, en el pueblo en que tuvo su solar. Al hacerlo, **donó**, digámoslo así, al **pueblo**, el derecho a **contemplanlos**. Quiso que **para él** fuese el goce de esta exteriorización de su buen gusto. Construyó, con un **fin público**, y si así fué, del público es lo que el **arte ennoblecíó**, y para el público **debe conservarse**.

Este aspecto **público** de los edificios particulares, nacido de la voluntad decidida del dueño, que los hizo bellos por vanidad y **deseo de embellecer el sitio donde fueron levantados**, ¿por qué no perpetuarlos? ¿Por qué no reconocerlo por medio de una ley? ¿No pudiera considerarse, por razón de esta voluntad supuesta y de la belleza de sus fábricas, como una **fase** del derecho de **accesión**, la incorporación al suelo de estos bellos, curiosos y pintorescos edificios que sirven de recreo, admiración y estudio a propios y extraños y constituyen el patrimonio artístico y espiritual de los pueblos? ¿No supone su construcción un deseo manifiesto de **añadir al suelo**, al recinto, las edificaciones, y de dar al público y a la ciudad, al embellecerla, algo de lo que el particular tiene y con exclusión de los demás le pertenece, como ofrenda al pueblo donde nacieron, o eligieron como residencia, libre y voluntariamente? ¿No pudiera reconocerse el derecho de la ciudad a los edificios que en ella son conocidos y famosos y desde hace siglos la adornan y embellecen y subsisten en ella, resistiendo la destructora acción del tiempo, **estableciendo la prescripción de los derechos del dueño**, para el libre ejercicio de su voluntad codiciosa y destructora? Si por razones de belleza y ornato público existen en todas las ordenanzas municipales, prohibiciones y limitaciones que impiden construir libremente, imponiendo estilos, marcando líneas y rasantes, interviniendo en la disposición de las instalaciones sanitarias, etc., etc., ¿por qué no dar un paso más y coartar la libertad de destruir, de mutilar lo que es bello y tradicional?

Una ley, basada en las anteriores consideraciones, estableciendo la servidumbre **artística**, que consiste simplemente en **conservar** para los pueblos lo que a los pueblos forma y pertenece y es digno de conservarse, sería el único modo de poner remedio al afán de lucro, a la destrucción y emigración de los restos de nuestra riqueza **artística urbana**.

Como precedentes legales, pudiéramos invocar la R. O. de 1837, un proyecto de ley de 1904 y la ley de 4 de marzo de 1915. Todas limitan la propiedad privada en interés público, pero son tan miradas, tan parcas y respetuosas con los dueños, que nada evitan y para nada sirven. Disposiciones más valientes son necesarias para atajar el mal, y si en las leyes antes citadas y en algunas otras extranjeras, encontramos la prohibición de exportar objetos artísticos, impidiendo que éstos salgan de las naciones que los poseen, ¿por qué no impedir que salgan de pueblos y ciudades, lo que en ellos radica y forma parte integrante de su ser?

(Texto del Sr. Conde de las Infantas, publicado en 1924. Granada).

*REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA
SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS GRANADA*

La Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada en su junta General del día 13 de diciembre de 1990, en la interpretación del espíritu y el texto de sus Estatutos y funciones, tomó, por unanimidad, el siguiente acuerdo relativo a la Celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, programado por el Gobierno de la Nación y el Autonómico de Andalucía, y resumido en los puntos siguientes.

1º.- Hacer público Manifiesto de su más enérgica protesta ante la filosofía, exclusividad de actuación, programa de inversiones y preferencias que para dicha efeméride la Administración pública ha acordado con absoluta marginación de la Ciudad de Granada y Santa Fe, así como Huelva, centros culturales y núcleos todos de ineludible protagonismo en el acontecimiento histórico que se conmemora.

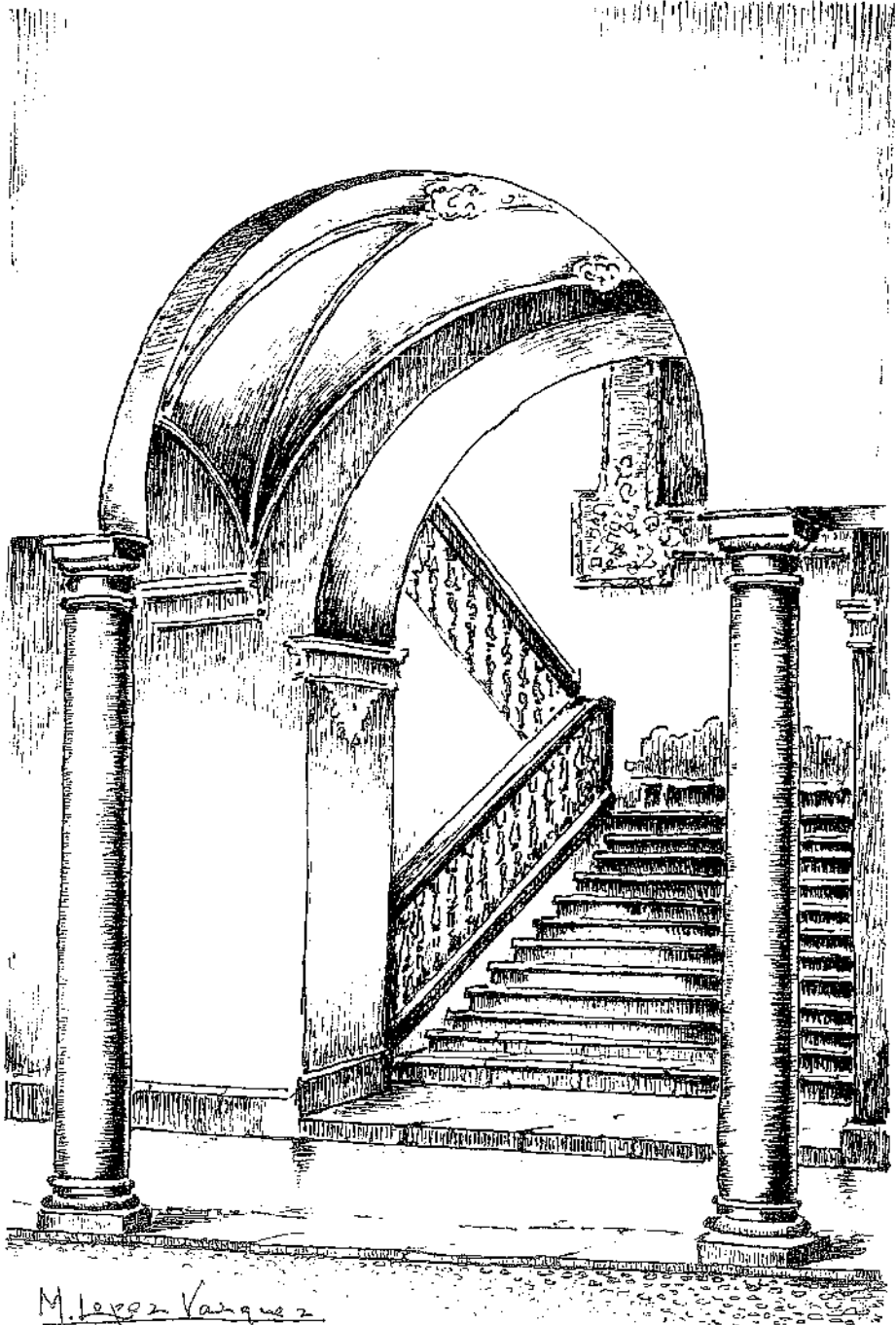
2º.- Entiende la Real Academia de Bellas Artes que Granada ha recibido un agravio irreparable en esa coyuntura histórica de la que fué importantísimo protagonista, agravio que se extiende y condiciona su desarrollo socio cultural, económico y humano, así como en el orden artístico, toda vez que son insuficientes y mínimas las inversiones realizadas en las obras de la Catedral y Capilla Real, en relación a las cuantiosas inversiones en otras zonas bien alejadas del centro neurálgico histórico que dió origen al Descubrimiento y que ocuparon un muy segundo plano en la realidad del acontecimiento.

3º.- Que independientemente de esa legitimación histórica insoslayable y refrendada por la voluntad de los Reyes Católicos de su enterramiento en la cabeza del Reino de Granada, la ciudad ha sido excluída de un programa de inversiones y estructuras socio culturales, económicas, servicios, promociones y recuperación del patrimonio monumental e histórico y modernización del entramado social y programas de desarrollo.

y 4º.- Igualmente esta Real Academia afirma su voluntad de gestión y testigo delator de cuanto en perjuicio o deterioro de los valores culturales y artísticos y por quién fuere se produzcan, lamentando el silencio que Instituciones seculares y administrativas han asumido, ante este desdén de la Administración a la Ciudad y su componente humano y social, y que esta Academia estima un agravio a estamentos socio económicos, culturales, empresariales y pueblo que han sido ilegítimamente desposeídos de unas cuantiosas inversiones de las que la cuna del Descubrimiento, uno de los más portentosos acontecimientos de la Historia del Mundo, ha sido desplazada por los responsables administrativos de la gestión política.

Granada Diciembre de 1990.

Memoria DEL CURSO



M. Lopez Varquez

MEMORIA DEL CURSO ACADEMICO 1989-90

*Leída en el Acto Académico celebrado el 20 de noviembre de 1990,
con motivo de la inauguración del Curso 1990-91*

De nuevo esta Real Academia de Bellas Artes públicamente rinde cuentas de su actividad desarrollada durante el curso 1989-90, y que bien podíamos calificarla de "intra muros". Por esta razón no va a ser fácil la traducción en hechos de las muchas horas dedicadas en Juntas ordinarias y extraordinarias al estudio y reflexión sobre asuntos de interés para nuestra sociedad.

Dos fueron los objetivos que la Corporación se propuso conseguir durante el pasado curso académico: La elaboración y consiguiente aprobación en Junta de unos nuevos Estatutos y la publicación del Boletín. Pues bien, dichos objetivos se han cumplido.

En cuanto a las actividades de la Academia, hago resumen de las más significativas y de más interés, así como de los sucesos más relevantes.

Durante los días 2, 3 y 4 de noviembre se celebró el VI Congreso de las Academias de Andalucía que fue inaugurado por el Excmo. Sr. D. Antonio Pascual Acosta, Consejero de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Nuestra Academia estuvo representada por la ponencia del Ilmo. Sr. D. Fernando Morales Henares que disertó sobre "Factores de modernidad, exigencia de progreso". En la Capilla Real se ofició una misa en memoria de los académicos fallecidos, y que estuvo presidida por el Excmo. Sr. D. Fernando Sebastián Aguilar, Arzobispo Coadjutor de Granada. La parte musical estuvo a cargo de la Coral Ciudad de Granada, dirigida por el profesor D. José Palomares Moral. Aparte de las sesiones académicas, hubo actos de confraternización y una emotiva clausura en el Palacete del Carmen de los Mártires.

El 14 de noviembre se concedieron los Diplomas de Bellas Artes a las escultoras D^a Inmaculada Jerónimo Sánchez, D^a Teresa Rancaño Lejárraga y al pintor D. Manuel Ruiz Ruiz. En la Junta celebrada dicho día, se volvió a tratar el asunto de la fachada del Banco de Santander

ante el signo de la contestación de la Dirección de dicho Banco, poniéndose de manifiesto una vez más la preocupación de la Academia de que no se consigan las soluciones más deseables, a tenor del entorno del edificio.

El 17 de noviembre se inauguró el Curso Académico pronunciando el discurso el Ilmo. Sr. D. Fernando Morales Henares que trató sobre la "Incursión por los reinos de la mujer". En este acto inaugural se entregaron los Diplomas concedidos con anterioridad.

El 7 de diciembre la Academia realizó un informe en el que mostró su preocupación por la situación de los monumentos El Monasterio de Santa Paula, el Arco de Elvira y la Catedral (en relación con la casa del Pasaje Diego de Siloé). Dicho informe fué enviado a la Consejería de Cultura.

El 12 de enero nos dejó para siempre un compañero: El Ilmo. Sr. D. Manuel Cano Tamayo que, en palabras del Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García, "arrancó y se proyectó desde el mundo flamenco con el que se sintió identificado y en el que alcanzó las más altas distinciones, paseando su guitarra por gran parte del mundo".

El 4 de mayo se aprobó en Junta General el proyecto de Estatutos de nuestra Academia, enviándose a la Dirección General de Universidades y a la Presidencia del Instituto de las Academias de Andalucía para su estudio y aprobación.

El 21 de mayo se celebró un acto académico con motivo de la entrega de la Medalla de Honor a la Ilma. Sra. D^a Elena Martín Vivaldi. Intervino en nombre de la Corporación el Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz. Tras la entrega de la medalla, actuó la Coral Ciudad de Granada bajo la dirección del profesor D. José Palomares Moral interpretando madrigales de todos los tiempos. El recital concluyó con dos poemas de Martín Vivaldi, musicados por los Ilmos. Sres. D. Juan Alfonso García y D. José García Román: "Amarillos" y "Soneto en amarillo".

El 31 de mayo se celebró un acto de confraternización con motivo del día de nuestra Academia.

El 2 de junio se celebró el día de las Academias de Granada, correspondiéndole la organización de los actos a la Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental. El Acto Académico se centró sobre la conferencia "Una zoonosis de interés en Andalucía" a cargo del Ilmo. Sr. D. Miguel Francisco Muñoz Navarro y en homenaje a título póstumo al Excmo. Sr. D. Juan Manuel Sepúlveda Gil, primer Presidente de la Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental.

El 7 de junio la Corporación concedió las Medallas de Honor 1990 a la Caja General de Ahorros de Granada por su hacer cultural y artístico y a D. Juan de Loxa por su encomiable labor al frente de la Casa-Museo García Lorca de Fuente Vaqueros. En esta Junta fué elegido por unanimidad

Académico Correspondiente el compositor Ilmo. Sr. D. G. Ligeti, que había sido propuesto por los Ilmos Sres. D. Juan Alfonso García, D. Manuel Orozco Díaz y D. José García Román.

Esta es una pequeña muestra del trabajo de la Corporación de esta Real Academia de Bellas Artes, a la que quisimos cuando nos llamó y a la que entregamos desinteresadamente muchas horas de nuestra vida con el afán de renovar los aires de nuestra sociedad con la que tenemos contraída la obligación de mantener las lámparas de las Artes encendidas.

JOSE GARCIA ROMAN
Secretario General

MEMORIA ACADEMICA

1990-91

Letda en el Acto Académico celebrado el 4 de diciembre de 1991, con motivo de la Inauguración del Curso Académico 1991-92

La actividad del nuevo Curso se inició el día 4 de octubre con la celebración de una Junta extraordinaria, convocada para elegir al académico que debía cubrir la vacante producida por el fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Manuel Cano Tamayo. Había un solo candidato que venía presentado por los Ilmos. Sres. D. Antonio Moscoso Martos, D. Rafael Revelles López y D. Manuel López Vázquez. La Corporación, tras la votación reglamentaria, admitió en la Academia al Ilmo. Sr. D. Francisco Izquierdo Martínez, siendo proclamado académico electo.

El 8 de noviembre se concedieron los Diplomas de Bellas Artes al pintor D. Antonio Rodríguez Barbero, al músico D. José Luis Aróstegui Plaza y al escultor D. Jesús García-Ligero. También se aprobó la redacción de un comunicado institucional referido al V Centenario.

El 20 de noviembre se celebró una sesión solemne para inaugurar el Curso Académico. El discurso estuvo a cargo del Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz quien disertó sobre "El ocaso de un mito". En dicha sesión solemne se entregaron los Diplomas que se habían concedido anteriormente.

El 13 de diciembre fueron nombrados académicos correspondientes los Ilmos. Sres. D. Cristóbal Halffter Jiménez, compositor, D. Ramón González de Amezúa, organista, y D. Tomás Marco Aragón, compositor, que fueron propuestos por los Ilmos. Sres. D. Juan Alfonso García García, D. Manuel Orozco Díaz y D. José García Román. También fue elegido el Ilmo. Sr. D. Alvaro Delgado Ramos, pintor, presentado por los Ilmos. Sres. D. Fernando Morales Henares, D. Benito Prieto Coussent y D. José García Román, y el Ilmo. Sr. D. Enrique Padial Ruiz, pintor, presentado por los Ilmos. Sres. D. Benito Prieto Coussent, D. Antonio Moscoso Martos y D. Miguel Moreno Romera.

El 14 de diciembre nos dejó para siempre el compañero Ilmo. Sr. D. Nicolás Prados López, que fuera elegido académico el 16 de junio de 1959 e ingresara en esta Institución el 29 de abril de 1967.

El 10 de enero, el Ilmo. Sr. D. Miguel Moreno Romera leyó la Memoria del Académico recientemente fallecido, Ilmo. Sr. D. Nicolás Prados López.

El 23 de enero, y en la Sala de Juntas de esta Academia, se presentó a los medios de comunicación el Manifiesto aprobado en su día y relacionado con la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América. En dicho Manifiesto se protestaba por la programación de inversiones que para tal efemérides la Administración pública acordó con absoluta marginación de la ciudad de Granada, Santa Fe, así como Huelva, acentuando el agravio recibido por Granada, centro neurálgico histórico que dió origen al Descubrimiento.

El 7 de febrero se proclamó la vacante producida por la muerte del citado académico, celebrándose una misa funeral por su alma el 14 de febrero.

El 8 de marzo se celebró una sesión solemne para hacer entrega de la Medalla de Honor 1989 al Festival Internacional de Música y Danza de Granada. En representación del Patronato del Festival asistió el Subdirector General de Música del INAEM del Ministerio de Cultura, Ilmo. Sr. D. Francisco Cánovas, y la Directora de dicho Festival, Ilma. Sra. D^a Carmen Palma. En nombre de la Academia intervino el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García, Consiliario Primero.

El 25 de mayo se celebró el Día de las Academias de Granada. Comenzó la celebración con una misa en la Basílica de San Juan de Dios. Posteriormente, y en el Salón de Grados de la Facultad de Ciencias, hubo una conferencia sobre Ciencias de la Naturaleza a cargo del ingeniero geógrafo Ilmo. Sr. D. Luis Esteban Carrasco, Numerario de la Academia de Ciencias Matemáticas Físico-Químicas y Naturales de Granada. Dicha conferencia versó sobre "La Tierra, ese planeta vivo". Finalizaron los actos con un refrigerio.

El 27 de mayo se celebró la toma de posesión del académico Ilmo. Sr. D. Francisco Izquierdo Martínez, versando su discurso de ingreso sobre "Dibujantes granadinos del Romanticismo". En nombre de la Corporación contestó el Ilmo. Sr. D. Antonio Gallego Morell. Entre los ilustres asistentes se contó con la presencia del Excmo. Sr. D. Antonio Montero, Obispo de Badajoz.

El 3 de junio, y en sesión solemne, se hizo entrega de la Medalla de Honor 1990 al poeta D. Juan de Loxa, Director de la Casa-Museo "García Lorca" de Fuente Vaqueros. En nombre de la Corporación intervino el Numerario Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz quien elogió la labor desarrollada por el premiado, así como su trayectoria literaria. D. Juan de Loxa dedicó unas palabras de agradecimiento a la Academia por la distinción recibida. Asistió, entre otras personalidades, el Presidente de la Diputación Provincial, Ilmo. Sr. D. José Olea Varón.

El 11 de junio se celebró sesión solemne para efectuar la entrega de la Medalla de Honor 1990 a la Caja General de Ahorros de Granada. En nombre de la Corporación intervino el Numerario Ilmo. Sr. D. Fernando Morales Henares quien elogió la labor cultural y artística desarrollada por esta entidad financiera granadina, documentado su discurso con datos y reflexiones referidas al mundo de la economía y de la empresa. Representó a la Caja General su Vicepresidente 1º D. José Olea Varón, quien agradeció vivamente la distinción recibida y prometió en nombre de la Caja General seguir en la línea de fomento y promoción cultural y artística.

He dejado para el final el comentario de una de las muestras más significativas de la actividad de esta Academia: El Boletín que, tras azarosa gestación, vió la luz durante este Curso. Para dicha actividad la Corporación delegó en los Numerarios Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Díaz, D. Darío Cabanelas Rodríguez, Dª Angela Mendoza Eguaras, D. Antonio Gallego Morell y D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, que formarían el Consejo de Redacción. Este vehículo de comunicación, como es el Boletín, era imprescindible para nuestra Academia, pues podría cumplir mejor con la misión de fomento y difusión de las Bellas Artes, desde una tribuna libre.

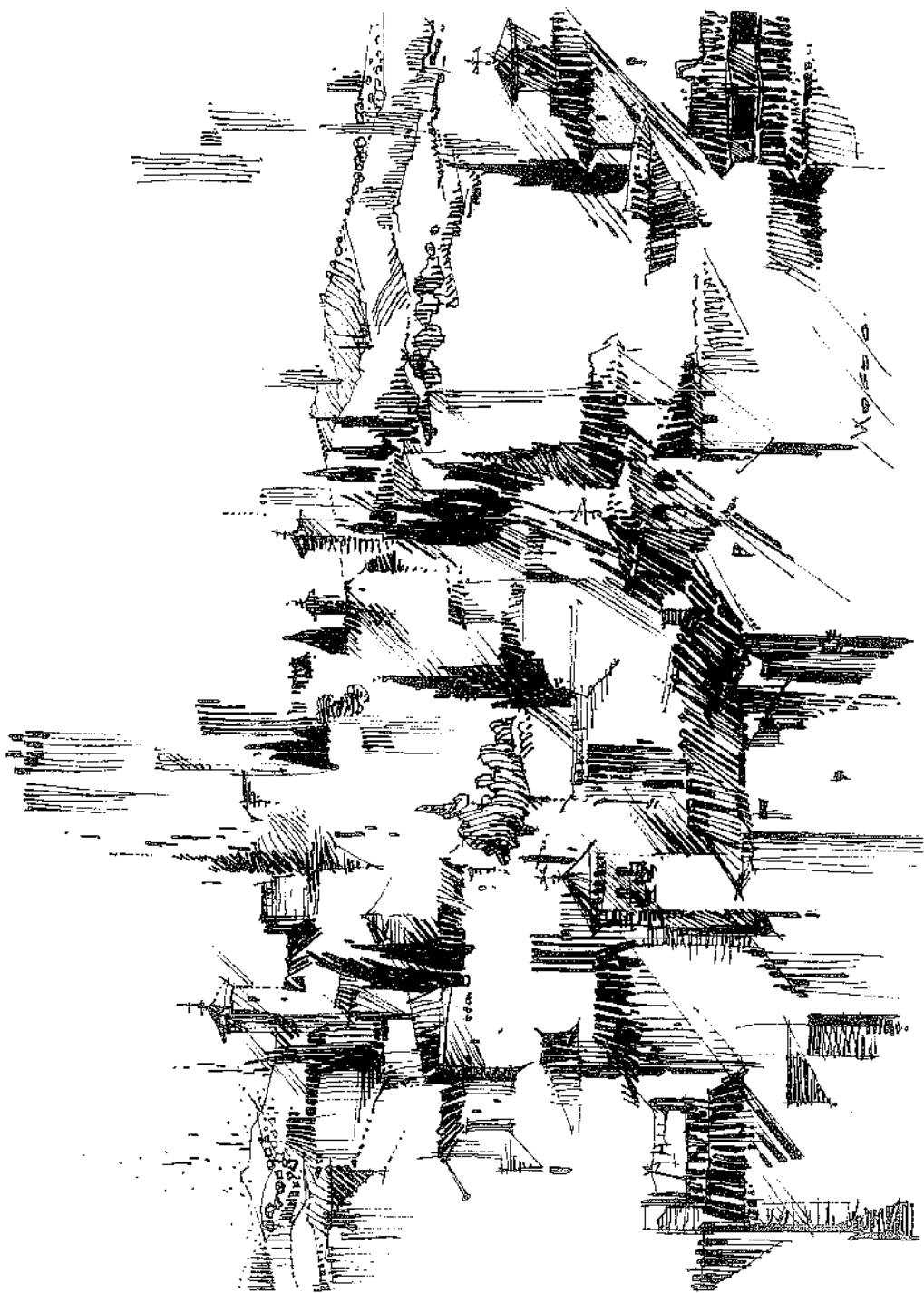
Los que componemos esta Corporación somos conscientes de los pasos que está dando nuestra Academia en la recuperación de espacios perdidos a través del tiempo. Ciertamente cada vez estamos más presentes por deber y por derecho en la sociedad que más que nunca demanda luz y apoyo para las Artes que sufren la crisis de nuestro siglo XX. Sabemos que nuestro reto es conseguir la mayor credibilidad ante la sociedad, no sólo por nuestras actuaciones individuales como miembros elegidos un día para formar parte de esta Institución, sino también por nuestra actuación corporativa, certera, justa, equilibrada, científica, adelantada y puesta al día de lo que ocurre a nuestro alrededor y, por tanto, incorporada al tiempo que vivimos.

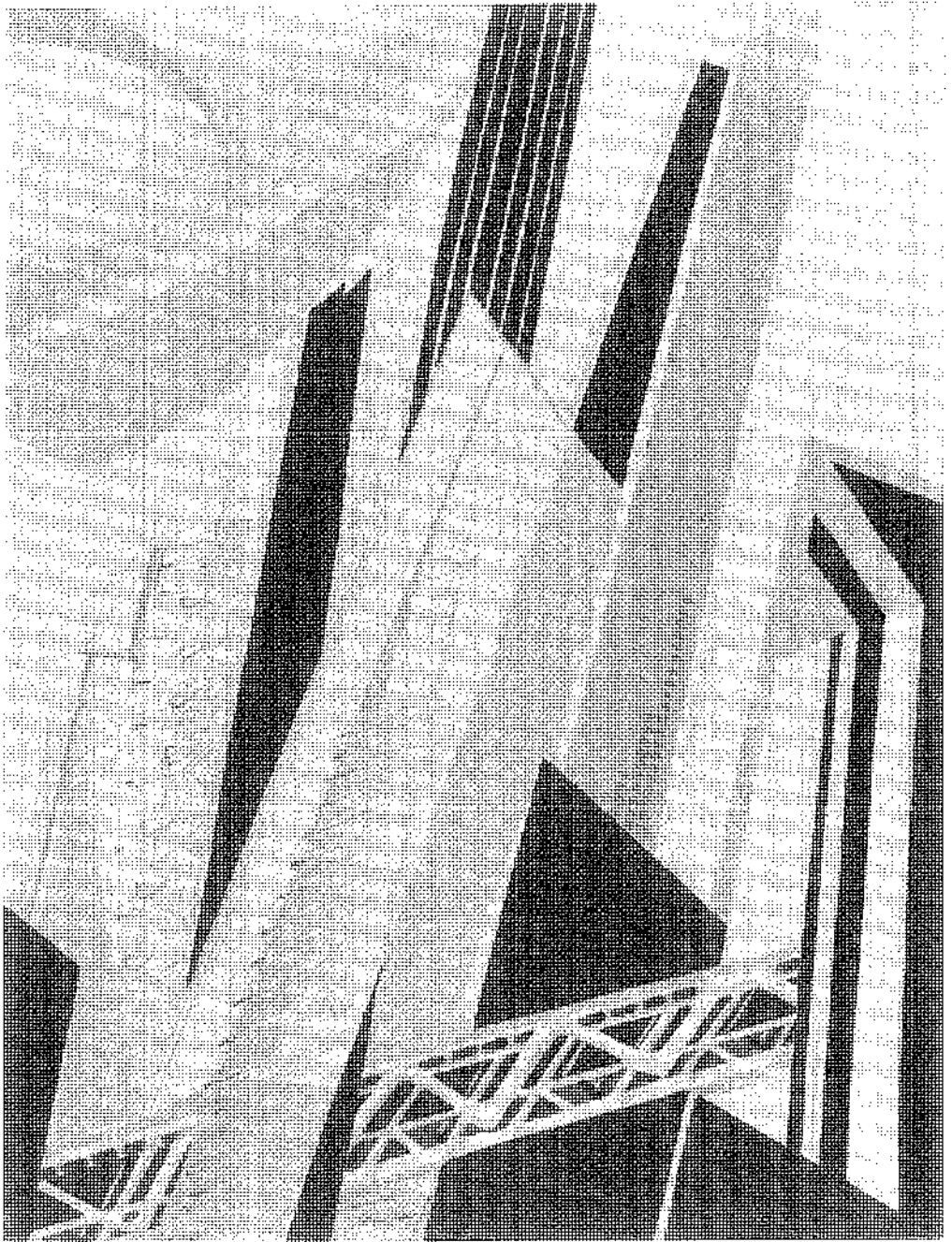
Porque sabemos también que una de las principales causas del desprestigio de las Academias ha sido el anquilosamiento y la desconexión de su entorno, nos sentimos en la obligación de recorrer el camino que nuestro tiempo exige para que podamos ser auténticos valedores del espíritu artístico de nuestro momento.

JOSE GARCIA ROMAN
Secretario General

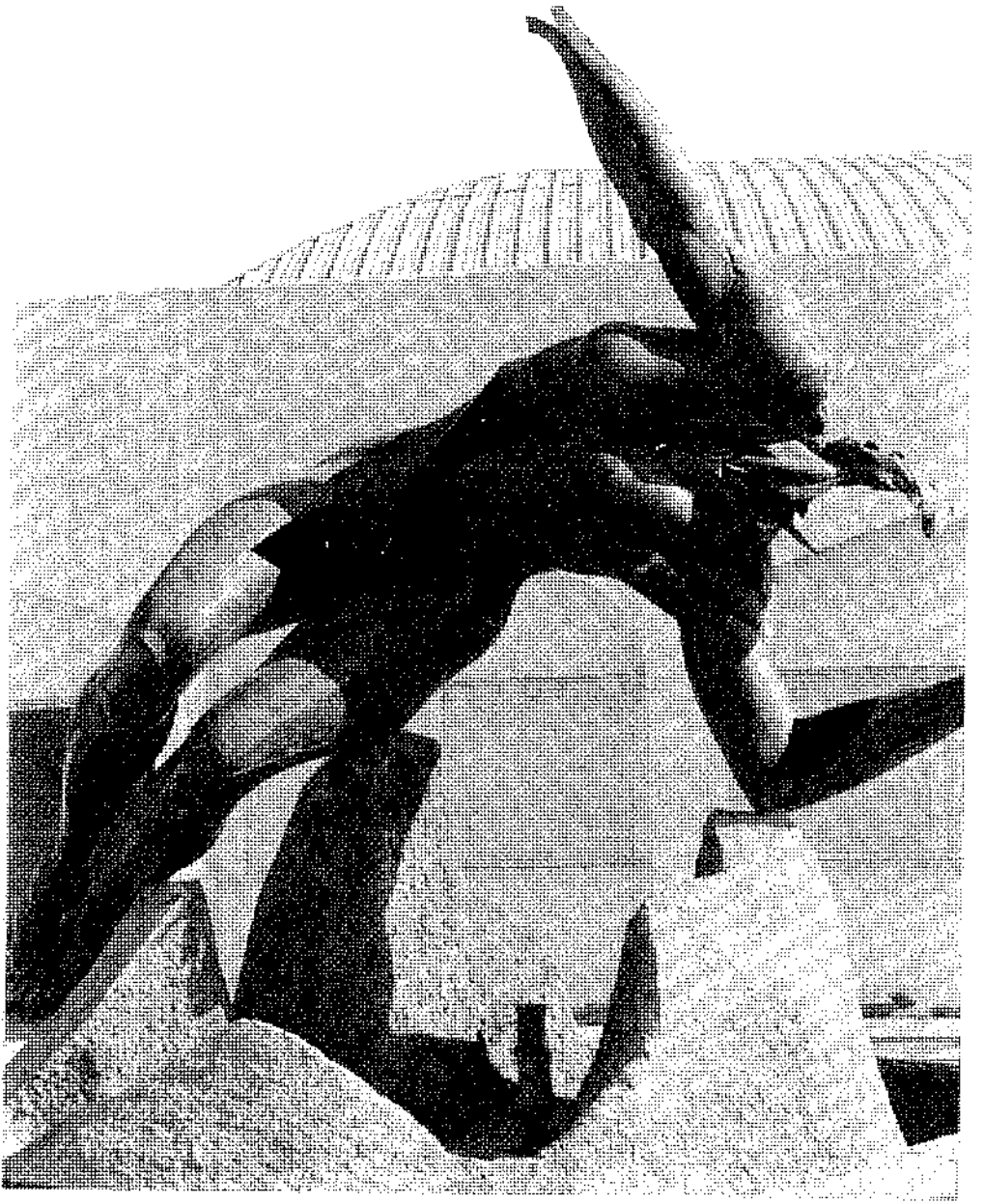
*RELACION DE ACADEMICOS NUMERARIOS
AL 31-10-1991*

ILMO. SR. D.	<u>Fecha elección</u>	<u>Fecha ingreso</u>
Marino Antequera García	28- 6-1945	18- 6-1946
Miguel Rodríguez-Acosta Calström	31-10-1958	3- 6-1961
Antonio Moscoso Martos	6- 3-1959	12- 4-1967
Francisco López Burgos	31-10-1959	8- 3-1974
Rafael Revelles López	28-11-1963	8- 3-1974
Juan Alfonso García García	23- 4-1971	24- 5-1974
Gonzalo Moreno Abril	15-12-1977	12- 7-1978
Manuel Orozco Díaz	21- 2-1980	5- 5-1982
Benito Prieto Coussent	15-12-1977	6-12-1983
José García Román	13- 5-1983	12- 4-1984
Darío Cabanelas Rodríguez	15-12-1977	5-11-1984
Miguel Moreno Romera	7- 6-1984	19- 1-1985
Angela Mendoza Eguaras	14- 4-1982	14- 3-1985
Antonio Gallego Morell	3- 1-1959	5- 7-1985
Josefa Bustamante Garés	28- 4-1985	14-11-1985
Fernando Morales Henares	28- 3- 1985	12-12-1985
Domingo Sánchez-Mesa Martín	23- 4-1971	12-11-1987
Pedro Salmerón Escobar	24- 3-1987	25-11-1987
Manuel del Moral Hidalgo	24- 3-1987	10-12-1987
Andrés Soria Ortega	14- 4-1982	21-12-1987
Manuel Sotomayor Muro	1-10-1987	21-11-1988
Manuel López Vázquez	7- 4-1988	18- 4-1989
Francisco Izquierdo Martínez	4-10-1990	27- 5-1991





"LA CIUDAD" SERIE III. - (Técnica mixta). HECHA EN 1991. - AUTOR: A. MOSCOSO

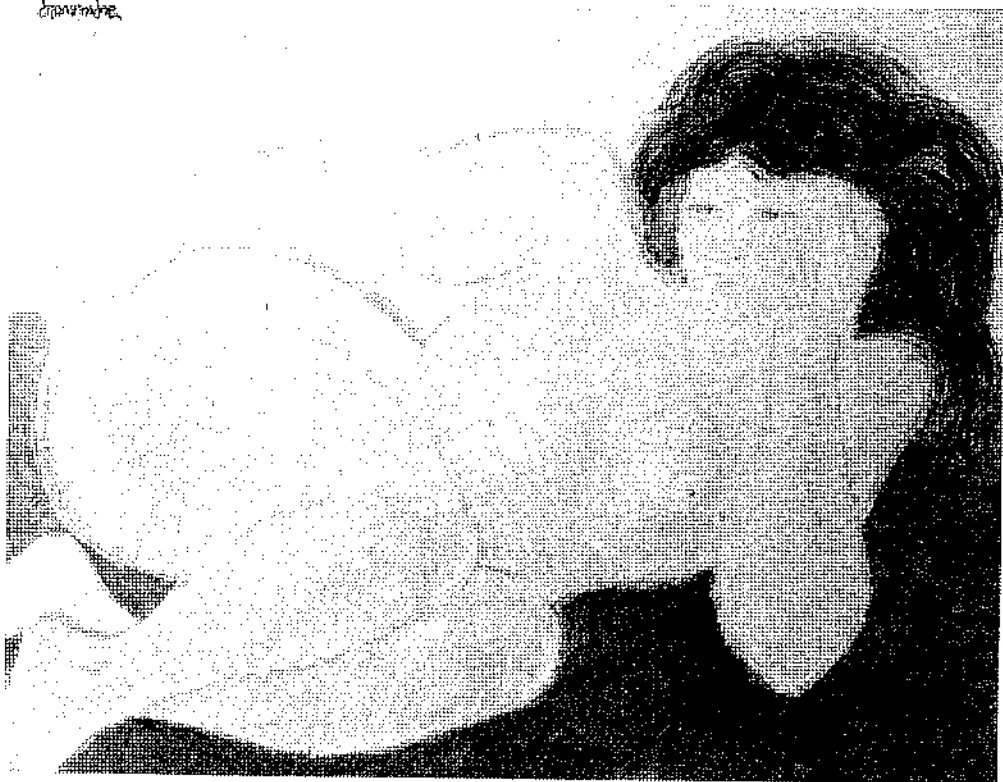


ESCUPTURA, DE MIGUEL MORENO ROMERA

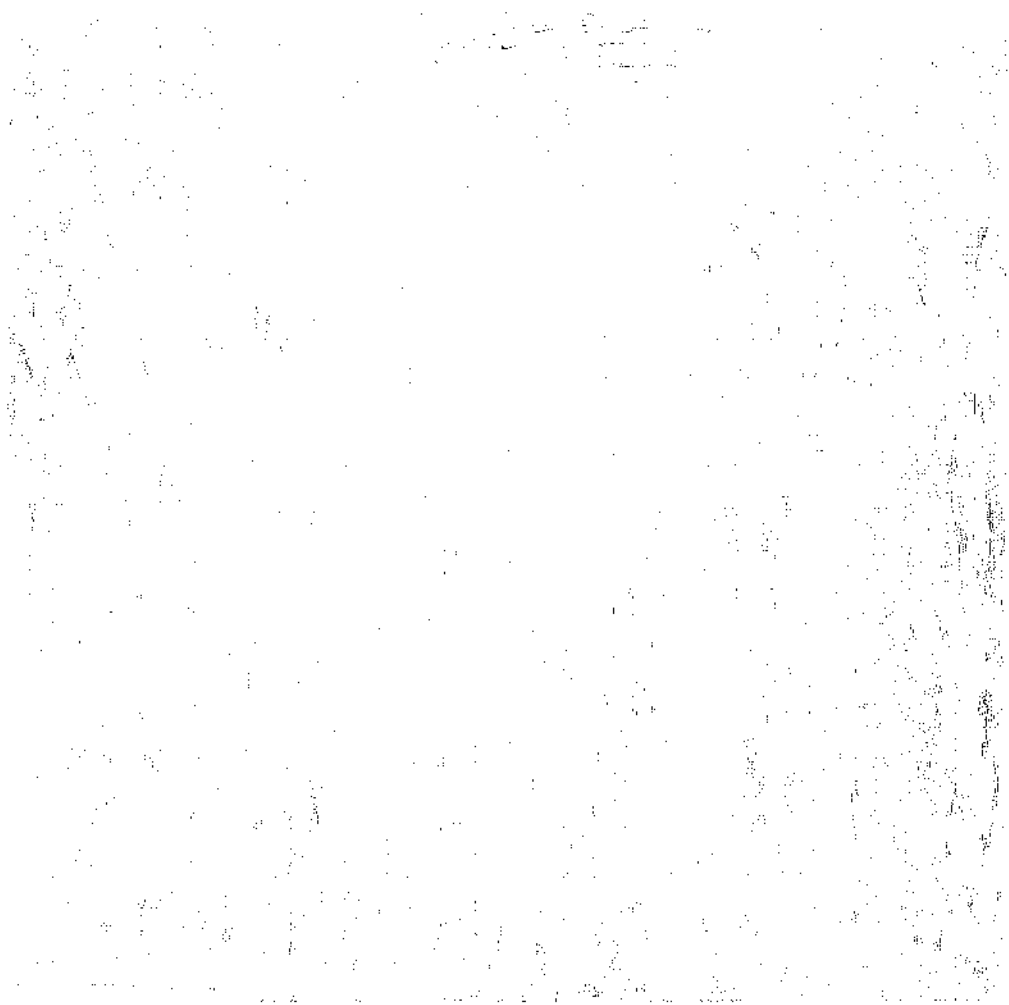


MANUEL LOPEZ VAZQUEZ. - LLUVIA DE OTOÑO. - (Oleo sobre tabla, 52 x 38 cms)

opavmbe



"DESNUDO" (1991), DE IZQUIERDO



"LETTRE A MANET". FRAGMENTO. OLEO SOBRE LIENZO. 150 x 450 CMS. DE
M. RODRIGUEZ ACOSTA

Necrológica

1925-1926

EN MEMORIA DE NICOLAS PRADOS LOPEZ

La ausencia física que nos deja nuestro amigo y compañero Nicolás Prados López, nos llena de consternación. Somos conscientes que con él se nos fue una parte de nuestra historia y nuestro arte más tradicional. Por ello, se hace imprescindible nuestro recuerdo y agradecimiento al hombre y al artista.

Resulta una maravilla, para el niño que nace artista, que cuando empieza a tomar consciencia de su existencia se encuentre rodeado de una atmósfera cargada de estímulos: color, luz, formas, útiles de trabajo..., y todo aun sin comprender. ¡Qué misterio! Pero detrás de todo, envuelto en una nebulosa de presencia y tantas veces olvidado por la historia, el padre. El padre que, maestro, amigo y compañero, le lleva de la mano explicándole y despertándole la curiosidad por todo. Así, sin darse cuenta, comprende para qué sirve esto o cómo se hace aquello. De este modo comienza el aprendizaje Prados López, garabateando sobre el papel para, con el tiempo, sentar las bases de una sólida formación que le permita abordar gran cantidad de trabajos muy diversos sin que algún desconocimiento técnico le impida su completa ejecución.

Más adelante ingresaría en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, simultaneando estos estudios con los de educación básica. Allí aprendió las diferentes técnicas de dibujo, entusiasmándose con la acuarela y el modelado. Ya con dieciséis años hizo el busto-retrato del Magistrado D. José Enríquez de Salamanca y Muro. Fruto de sus trabajos juveniles consiguió la beca de estudios concedida por el Excmo. Ayuntamiento de Granada, que disfrutaría durante varios años.

El tiempo transcurre y su formación crece. Su ilusión tanto por la pintura como por la escultura le lleva al sueño natural de todo artista, proyecto de estudios superiores y París, meta deseada por tantos artistas de la época. Pero la realidad de nuestra postguerra obligaría a nuestro escultor a desistir de tales sueños adaptándose a las circunstancias y

necesidades. Es entonces cuando atiende a los encargos predominantes, en un tiempo en el cual la Iglesia se dedica a recuperar su Patrimonio que había sido devastado durante la guerra. Así pues, realiza bustos y manos para imágenes por encargo de los talleres de Navas Parejo, donde se formaron tantos escultores, tallistas, orfebres y pintores granadinos. Más tarde él mismo, sin intermediarios, realizará tronos para las cofradías de Semana Santa, restaurará imágenes y realizará otras, atendiendo a una importante demanda como otros escultores contemporáneos. Sin embargo, no olvida la pintura, aprovechando cada momento para deleitarse con el color. Como él mismo nos comentara, la pintura le resultó muy útil, aplicando su experiencia en la policromía de sus esculturas.

El procuraba ilusionarse con cada encargo, pero añoraba los años de trabajo en Madrid, durante sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, cuando realizó obras creativas hondamente sentidas. La sensibilidad de Prados López, desarrollada a través de las múltiples facetas que fue cultivando desde niño, se nos manifiesta en sus variados trabajos, desde lo simplemente ornamental, hasta lo estrictamente creativo. Su formación en el "taller", así como su aplicación y esfuerzo por conocer las diferentes técnicas y estilos, dieron su fruto como maestro. Hubiese sido feliz en tiempo del Renacimiento, tenía muy clara la idea de "taller". Sabía la importancia del aprendizaje y formación del futuro artista conocedor de procedimientos y técnicas. Ejemplo de ello, sus trabajos de escultura y talla ornamental donde, al igual que en los talleres del cuatrocento, proyectaba desde monumentos hasta objetos ornamentales con amplios conocimientos sobre estilos y técnicas. Se reunía de un equipo para realizar sus ideas. Pintaba con verdadero deleite y modelaba con pasión, evocando a los maestros de siempre.

En la docencia, dedicó gran parte de su vida como profesor de dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, poniendo el empeño y toda su experiencia al servicio, siempre, de sus alumnos, estimulando y contagiando su amor tanto por la pintura como por la escultura. Precisamente fue en mi juventud cuando conocí, al asistir a sus clases de dibujo, al artista versátil perfeccionista del lenguaje plástico y hombre de elegante sensibilidad. Enamorado de la belleza más clásica, transmitía su concepto estético con la fuerza y energía del convencido.

Animó siempre a perseverar en lo que entendía como la verdad y mostró indignación y menosprecio por el mercado del arte, al que consideraba nocivo y sin ética ya que daba lugar, entre otras cosas, a la confusión.

Dominaba el dibujo, todos recordamos sus proyectos de Tronos y admiramos con qué gracia más peculiar resolvía los elementos decorativos. Conocedor del barroco, sabía imprimir su sello con trazos fugaces de un gran efecto y elegancia. Son conocidos sus retratos a pastel realizados con destreza y gran parecido.

Los retratos en su escultura se definen por el depurado modelado y clara definición de sus rasgos, fundamentados en un ajustado dibujo.

Sobre el tema de la escultura se expresaba con humildad y modestia, considerando siempre la misión del artista como elevada y difícil. Admiró los retratos de Julio Antonio y Juan Cristóbal, la obra de Miguel Angel y más tarde Meunier, al que rindió un secreto homenaje en su obra "El labriego", que hoy podemos contemplar en el Cementerio San José de Granada.

No hemos querido entrar en apreciaciones críticas ni alabanzas a su memoria con exaltaciones sobre su obra, ya que todos conocemos su valía. Tan sólo hemos tratado de dedicar algunas palabras a nuestro compañero, quien fue en otro tiempo uno de mis maestros que con su experiencia supo enriquecer la mía.

MIGUEL MORENO ROMERA

EN MEMORIA DE MANUEL CANO

Con los primeros brotes de la primavera, Manuel Cano, nuestro compañero, se ha ausentado para siempre. Algo con él muere también en nosotros. Y algo de la ciudad muere en él. Ha enmudecido su guitarra y su corazón, y acaso, en ese silencio estremecido y estremecedor de la muerte, en esa resonancia que contiene y deja la guitarra muda de Manuel Cano, esté el mejor homenaje de sus compañeros de la Academia.

Manuel Cano había trascendido la guitarra a un universo de sortilegios, desde la honda encrucijada del flamenco. Su guitarra se sustanció de sutilezas y cantos ancestrales de Andalucía. No era ya solo el ritmo, el acento, sino la caricia sonora y el estremecer del cante jondo, siempre sorprendente, lo que ascendía del pozo negro sobre el que las seis liras gongorinas tiemblan, como la brisa de las umbrías y los meandros de los arroyos y los juncos, se alzan como una floración musical fluyente y manantialica, cantarina.

Pertenció Manuel Cano a esa larga tradición guitarrística granadina que desde el siglo XIX, con Rodríguez Murciano, amigo y anfitrión de Glinka, propicia el cultivo del instrumento entre intelectuales y pueblo. El pintor José Ruiz de Almodóvar, y su hermano "cofrades" de la del Avellano de Ganivet, fueron grandes guitarristas.

Cano llega en sus primeros pasos de autodidacta, a una maestría y depuración estilística en el hallazgo de aires populares y flamencos. Es decir, de la guitarra cantora y acompañante. Más que de ningún maestro, su gran espejo fué el granadino Angel Barrios de quien Cano fúe depositario de sus creaciones y estilo.

La guitarra de Manuel Cano alcanzó una alta cota de universalidad de la Andalucía que a la sombra de Federico se desprendía del patrón exclusivamente jondo, para alcanzar la órbita de los planetas en el sentimiento renovador del canto. Y con ella Granada, esta ciudad de maleficios y estandartes, de luces y sombras.

Pero ¿cómo era este artista que vivió entre nosotros? Esencialmente Cano fué un hombre bueno. Beethoven dijo que no conocía otra señal de exelsitud que la bondad. Y Cano ejerció de hombre sencillo, y bueno. Del sentir de su corazón se iluminó su guitarra y su sonrisa, y con ellas en su voz y presencia, llevó el sentimiento del pueblo como una dávida.

Decía Andrés Segovia que en su arte había algo de inspiración y mucha transpiración. Y mucha "transpiración" puso Cano a su maestría y su arte, en ese instrumento cordal y cordial que es la guitarra.

Con su cintura de mujer –imagen de Andrés Segovia– y su mástil de nave desarbolada, la guitarra derrama su canción como un lamento, un éxtasis sonoro y amoroso. El guitarrista como en el rito del amor, abraza el instrumento, el único que funde al intérprete en un abrazo amoroso y casi maternal. Lejos de lo lúdico que tiene el violoncello, cisne de una Leda amorosa y oculta.

Manuel Cano supo y ejerció ese amor materno que solicita la guitarra y propició el sortilegio de su voz. Lo aprendió del aire mismo de las umbrías granadinas, de las siembras magistrales de un Manuel Jofré o un Angel Barrios. Profesor y maestro, ejerció la docencia y el análisis, la historia y el origen de la guitarra flamenca. Su arte, sus versiones y creaciones, quedaron, para bien, grabadas, como grabada en nuestro corazón su sonrisa.

Profesor del Conservatorio de Córdoba, conferenciante y maestro, paseó su arte por el mundo bajo el signo de Granada y su folklore. Por eso su guitarra perdura en nuestro recuerdo y nuestro corazón, porque como dijo el poeta

*...es imposible callarla.
Llora como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada...
es imposible callarla.*

M. O.

RECUERDO DE JOSE GUERRERO

Era un día fresco, dorado y luminoso, de esos que acaso constituyan el tiempo más puro del año en Granada. En la mañana del 14 de Octubre de 1983 había subido esforzadamente, llevando conmigo un bolso, una cámara y un trípode pesados, las empinadas y oscuras escaleras de la torre de la Catedral de Granada. Promediado su montañoso ser, a la altura del límite del aliento, alcanzaba ya la increíble casa de los campaneros, cegado ahora de pronto con la luz de un balcón repleto de macetas y pájaros que se abría al fondo de un espacio en penumbra, inmerso en un extraño ámbito, donde unos tabiques cobijadores de heterogéneas y fascinantes multitudes de objetos separaban en habitaciones de mediado tamaño la planta de la gran torre y dejaban libre arriba el enorme volumen negro, sin término visible, que, como techo surreal, completaba la imponente planta de la torre. Paca la campanera, ágil, aunque bien provista de achaques, llevaba años encerrada en el reducto de su fantástica vivienda; su hermano Santiago, como redivivo Quasimodo, se movía lenta, sabia, pesadamente, haciendo sonar con antigua ciencia la descomunal familia de las campanas; María, vestigio de la generación anterior de campaneros, viejísima, atada ya a la inmovilidad de su asiento, ni siquiera recordaba la última vez que "bajó a Granada".

Estábamos comiendo unos dulces que había llevado José Guerrero a sus viejos amigos. Surgían recuerdos de pasados tiempos, cuando, cincuenta años atrás, José y Santiago trabajaban en el taller de ebanistería del mublista Martínez Herrera; cuando, a cambio de ayudarles en los toques, los campaneros, a hurtadillas del cabildo, dejaban a José pintar, más arriba de la torre, en el que fuera retirado lugar de trabajo del propio Alonso Cano. José Guerrero, mientras María asentía con una sonrisa ausente, quería contarme lo que decía era para él uno de esos menudos recuerdos recurrentes que acompañan toda una vida surgiendo como vivas imágenes en los más inesperados momentos. Si desde la nave central de la Catedral levantas la vista, decía el pintor, hasta la cornisa que corre su perímetro, como desnuda línea apenas resaltada desde abajo,

por encima de los capiteles de las grandes columnas, justo en el arranque de las bóvedas, no percibirás que, arriba, esta línea constituye un estrecho voladizo accesible que los habitantes secretos de la Catedral se permiten temerariamente franquear a veces. A José Guerrero se le había quedado clavado en la memoria lo que muchos años atrás le había contado María: ésta, siendo niña, vio un día, en la soledad oscura de la Catedral, llena de mudo y paralizado terror, cómo su padre el campanero, cargado al hombro con un gran madero, venía hacia ella, desde el otro lado de la nave, avanzando vacilante y lentamente a lo largo de la cornisa, dando traspies al borde del abismo, apareciendo y desapareciendo de su vista según recorría el poligonal camino circundante de la altura.

Cuando terminamos nuestra charla, antes de subir a la planta de campanas donde iba yo a hacerle un retrato, José Guerrero me llevó a la que era oscura habitación de Santiago, avancé casi a tientas, me tomé del brazo, me aproximó a la que yo pensaba era una puerta de alacena o ropero, la abrió de golpe y, aunque soy aficionado a las alturas, un violento golpe de vértigo y asombro me invadió: allí, a mis pies, sin intermediación, se abría el enorme y dorado abismo interior de la "armónica montaña". Desde allí se accedía a la cornisa: comprendí entonces el pavor de niña de María y la fuerza plástica del recuerdo recurrente que no abandonaba, desde hacía casi medio siglo, la mente prolífica de José Guerrero.

Volví a trepar torre arriba, ahora, según me parecía, por una escalera aún más empinada y estrecha, cargado con mis petrechos y un poco sorprendido de que José Guerrero no me ayudase, y aún más al verlo cómo me miraba con cierta sonrisa burlona, moviéndose ágil y libre. Por último, cuando comprobó mi jadeo, se detuvo recostado en la piedra labrada, acentuó su gesto burlón, guiñó un ojo y me dijo: —¡Aquí te quería yo ver! Subir con esas cositas, ¡tortas y pan pintado! ¡Ya te querría ver subiendo por estas mismas escaleras un par de marranos cebados! Santiago y yo les echábamos maíz en los escalones delanteros, para animarlos, ¡pero en vano! ¡Tú no puedes imaginarte cuándo y cómo llegábamos arriba!—.

Cogió entonces parte de mi carga, alcanzamos por fin el campanario y terminó de contarme de qué manera criaban ocultamente, en ciertas altas terrazas perdidas entre tejados, algunos cerdos cuyos jamones se curaban después en los frescos, elevados y oscuros techos de la vivienda de los campaneros. El problema surgía, me contaba José, a la hora de la escandalosa matanza: debían impedir que los canónigos se enterasen de aquel subrepticio negocio, aunque, sin formular inoportunas preguntas, algunos de ellos fuesen más tarde prudentes compradores de los secretos jamones catedralicios. —Sí—, terminó de contarme José Guerrero, redondeando el relato, —teníamos que evitar que se oyese los chillidos de la matanza; para eso, llegada su hora, subíamos los marranos hasta

el pie de las campanas; allí, en día de repique general, la tremenda voz de la campana gorda y las no menos sonoras de las campanas menores ahogaban los testimonios sonoros del sacrificio—.

Cuando terminé de hacer mis fotos, José Guerrero volvió a guiñarme un ojo, sacó de un escondido bolsillo una pequeña cámara que había traído de Nueva York: —Ahora me toca a mí— y comenzó a danzar por la torre, crujiendo bajo sus pies el estiércol seco de las palomas, girando a mi alrededor, haciéndome fotografías, mientras llegaban desde los cuatro puntos cardinales los mil ruidos profundos y apagados de la ciudad, mientras veíamos alternativamente oleadas de tejados, agudas torres de iglesias albaicineras, caseríos lejanos, el mar ondulante de la vega, las cumbres ya recién nevadas de la sierra, mientras sus ojos chispeaban con unos júbilos irónicos, danzantes, creadores, jugosos y como coloreados, que me parecieron picassianos. Los ojos de un granadino universal que, habiendo salido de Granada en 1944, deambula por Berna en 1947, por Roma en 1948, por París en 1949, que se afinsa en Nueva York a partir de 1950, que experimenta el deslumbramiento inicial de las formas abstractas de Paul Klee, que vive, como diría Julián Gallego, aquel prodigio de libertad que fue el **Action Painting**, el Nueva York de Pollock, de Motherwell, de Rothko, pero donde José Guerrero, tras la parsimonia europea, tras la proverbial escasez de medios granadina, habiendo percibido con agudeza y perspicacia aquellas creaciones, arriesgándose a las estimulantes y tumultuosas aguas de aquellas obras, evitando sin embargo compromisos o estilos que condicionaran su personalidad, desarrolla —"la disciplina es mi libertad"— el individualismo del color, crea la tensión del equilibrio estructural, logra que la sencillez de los elementos otorgue a sus obras el inequívoco poder de la seducción.

FERNANDO MORALES HENARES
Granada, 24 de Diciembre de 1991

