

REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES
NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS

Boletín

3

 Mayo-93

GRANADA

REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES
NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS



Boletín

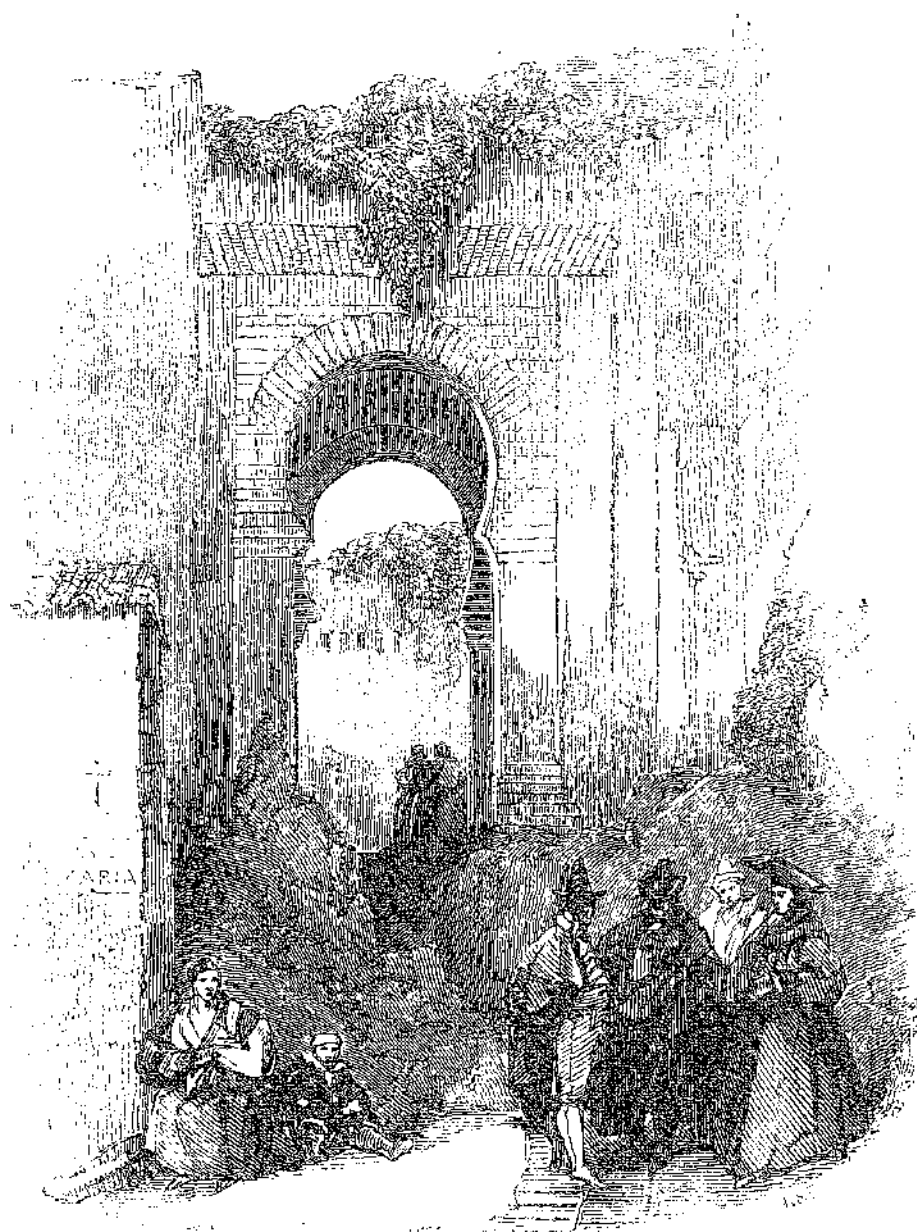
3

Mayo-93

GRANADA

Edita: Real Academia de Bellas Artes de Granada
ISSN: 1133-1348
Preimpresión: F3D
Impresión: Gráficas La Vega, S.L.

TRABAJOS ORIGINALES



ARQUEOLOGIA Y PROGRESO

Excmos. e Ilmos. Señores.
Señoras y Señores:

Cualquiera que haga excavaciones arqueológicas en nuestros campos y cortijos, más tarde o más temprano oirá alguno de estos dos comentarios, repetidos con ligeras variantes en dondequiera que vaya a trabajar públicamente en arqueología. Le contarán que por allí se recuerda que antiguamente alguien del pueblo, o que vino de fuera, estuvo hurgando por aquella zona y se hizo se repente rico, sin duda con el tesoro que encontró. O le harán saber que en aquel pueblo o en algún cerro cercano al yacimiento existen unas larguísimas galerías subterráneas cuyo trazado completo, de varios kilómetros, nadie ha sido capaz de recorrer. Yo diría que es infalible: o le cuentan una de estas dos noticias, o le cuentan las dos.

Ambas historias son fruto de la imaginación popular. Pero por lo que se refiere al tesoro, hay otra circunstancia que la explica. Lo que generalmente aparece en un yacimiento no suele ser muy espectacular ni llamativo: piedras, pedazos de vasijas o de ladrillos rotos, escombros, algunos cimientos casi deshechos, etc. Y para sacar a la luz eso ¿tanto

trabajo, tantos sudores y tanto dinero? Dificilmente lo pueden creer quienes ni saben ni están en condiciones de poder saber que son bienes culturales y no materiales los que motivan esa investigación.

Esto sucede cuando se excava en el campo. ¿Qué sucede cuando se excava en la ciudad?

Los habitantes de una ciudad no suelen tener una imaginación tan fantasiosa, ni suelen ser tan amigos de tradiciones orales o leyendas. Teóricamente están más capacitados que los del campo para entender lo que es un bien cultural y el valor que representa algo que pertenece a nuestro patrimonio histórico. Sin embargo, no siempre ni todos suelen ver con especial interés ni simpatía la realización de excavaciones arqueológicas en la ciudad, por cuanto éstas, en muchos casos, llevan consigo molestias, retrasos en obras, cambio de planes, impedimento de mejoras, y otros inconvenientes que se piensa puedan afectar muy negativamente a importantes intereses públicos o privados.

De vez en cuando se exageran los inconvenientes, que también la arqueología arrastra y padece su particular "leyenda negra". Pero sería pura ceguera negar que inconvenientes existen y a veces graves y engorrosos; lo cual no excusa a aquellos ciudadanos que, al igual que los habitantes del campo, no aprecian en absoluto los restos arqueológicos, a los que suelen referirse con el calificativo despectivo de "esas cuatro piedras".

El problema que plantea el justo deseo de conciliar el conocimiento y conservación del patrimonio histórico con las exigencias de la vida ciudadana y su progreso no puede afrontarse ni desde la perspectiva del que ignora o desprecia el valor del patrimonio histórico, ni tampoco desde la del entusiasta arqueólogo que pretenda someter cualquier otro valor a la necesidad de explorar, conocer y preservar los restos del pasado. Hay que partir del reconocimiento de la importancia de todos los diferentes valores que pueden entrar en conflicto y tratar de encontrar una solución que, a ser posible, no elimine ninguno de ellos.

Olvidémonos por un momento de los problemas y conflictos que puede crear la realización de unas excavaciones arqueológicas. Volveremos más adelante sobre ello.

Ahora quisiera detenerme unos instantes sobre la razón de ser y el por qué o para qué de la arqueología y de las excavaciones.

El fin de las excavaciones arqueológicas no es encontrar objetos antiguos; ni menos, encontrar objetos de mucho valor o interesantes o

valiosos o bellos por sí mismo. Ese puede ser el fin pretendido por un coleccionista aficionado a las antigüedades, o por un comerciante anticuario; pero nunca el de un arqueólogo. Esto conviene aclararlo desde el primer momento, porque la idea contraria es la más generalizada. Por ejemplo: si un arqueólogo cuenta o anuncia a sus amigos que va a comenzar una campaña de excavaciones, lo primero que se les pasa por la imaginación y lo primero que con la mejor voluntad le desean es que tenga la suerte de encontrar alguna buena pieza antigua y no digamos nada si es de oro. El oro está siempre presente también en los obreros que trabajan como peones en el yacimiento. Y no saben bien, ni unos ni otros, con cuanta verdad desea el arqueólogo que no aparezca nunca ni medio gramo de semejante metal. ¡Menudas complicaciones, si aparece! Y si la excavación es en las cercanías de algún pueblo, milagro será que en la misma noche del día en que haya corrido la noticia del hallazgo, la mitad de los habitantes del pueblo no se encarguen de excavar entero el yacimiento.

Otra muestra de esta concepción del fin que se persigue en una excavación es la pregunta que se nos suele hacer cada día cuando estamos excavando y, al atardecer, hay ocasión de entablar conversación con compañeros o amigos: ¿Qué, has encontrado algo? En la pregunta se adivina la misma opinión equivocada según la cual el que excava pretende, sobre todo, encontrar algún objeto de valor. En una excavación todos los días se está encontrando lo que se busca, porque se está descubriendo y conociendo cada vez mejor el yacimiento y haciendo acopio del mayor número posible de los datos que el yacimiento puede ofrecer.

El arqueólogo no solamente no pretende hacer recolección de objetos por sí mismos, sino que ni siquiera aprecia principalmente en ellos su valor estético, ni mucho menos su valor material. El arqueólogo busca y estudia todo rastro material dejado por sociedades ya desaparecidas, con el fin de reconstruir lo que fue la vida real de los hombres y mujeres de esos pueblos y la evolución de esas sociedades. Objetos sin ningún valor comercial, sin valor estético, incluso insignificantes a vista del profano, pueden ser mucho más valiosos que otros objetos más llamativos pero poco reveladores de esa vida pasada que se trata de conocer.

Un ejemplo clásico es, en la arqueología romana, el caso de la cerámica. La cerámica, por muy pequeños fragmentos que sean, suele ser mucho más útil para la datación de un yacimiento o de una determinada zona de él, de lo que puede ser, por ejemplo, una moneda. La cerámica dura mucho menos en uso que una moneda, y como una

buena parte de ella está muy estrechamente datada, su presencia en un estrato arqueológico o en la composición de un pavimento, o sobre el suelo de una habitación, permite una aproximación cronológica mucho más definida de la que proporciona una moneda, que ha podido estar en curso durante muchos años. No olvidemos nunca que los objetos que van apareciendo en una excavación, para el arqueólogo antes que todo son datos históricos.

En nuestros días, en los quince o veinte últimos años, la arqueología ha hecho enormes progresos en su metodología. Los avances de la antropología, la etnografía, la sociología, la geografía, la fotografía, las ciencias, la informática, etc. han aumentado de manera casi increíble las posibilidades de recoger y estudiar infinidad de datos, permitiendo con ello un desarrollo espectacular del arte de hacer hablar a muchos testigos de la antigüedad que hasta ahora permanecían mudos o ignorados. Actualmente se recoge y se estudia todo: restos de semillas, trazas de polen, pequeños huesos de animales, cenizas. etc. Actualmente se presta mucha atención a la suma y síntesis de los diferentes datos recogidos en una zona delimitada del yacimiento. En la actualidad no se estudia únicamente el yacimiento en sí, sino que se procura situarlo debidamente en su contorno, estudiando todas las características posibles de lo que debió de constituir su territorio, estudio fundamental para poder entender la vida y el desarrollo de los que habitaron el lugar que constituye el yacimiento. Como puede apreciarse claramente, todas estas son preocupaciones muy ajenas al coleccionista o al buscador de tesoros. La arqueología es una ciencia, y cada vez lo es más; y cada vez más complicada, porque requiere el concurso de otras muchas especialidades y, consiguientemente, el trabajo en equipo y con medios cada vez más costosos. Tanto es así que modernamente se plantea el problema de la imposibilidad de excavar en las debidas condiciones en todos los yacimientos que merecerían ser estudiados, y se prevé una drástica selección, siempre que no se trate de yacimientos en inminente peligro de desaparición, en cuyo caso es inevitable una intervención urgente.

Alguno podría preguntarse si vale la pena tanto esfuerzo y tanto gasto (y en algunos casos tantos inconvenientes) solamente para satisfacer la curiosidad que unos cuantos especialistas sienten por el pasado. Y con esto tocamos un aspecto de la arqueología que es común a toda ciencia histórica y, más en general, a toda ciencia humana.

El fin último de la historia y de la arqueología, en contra de lo que puede parecer a primera vista, no es conocer el pasado, sino conocer el presente, nuestro presente, conocernos a nosotros mismos.

Partimos de un principio fundamental: el hombre, las culturas, la sociedad humana y sus instituciones no nacen hechas como un bloque fijo y permanente; están y han estado siempre en un proceso de desarrollo que se va realizando a través del tiempo; y es imposible conocerlos plenamente, si solamente se les conoce en uno de los momentos de su desarrollo, como puede ser el momento presente en que nosotros vivimos. La inmensa mayoría de las circunstancias en que nos movemos, por no decir la totalidad, no puede comprenderse si no se entiende por qué caminos han llegado a existir y ser como actualmente son y existen. Y eso es lo que nos ayuda a comprender la historia y la arqueología, poniéndonos a nuestro alcance otras épocas y otros momentos de ese proceso de evolución, anteriores al nuestro y que en parte o en todo son los que lo han generado.

Se estudia el pasado para conocer el presente, para conocernos, para saber más de nosotros mismos y de nuestras circunstancias, para entender mejor nuestro entorno y nuestra herencia cultural, de la que inevitablemente dependemos y con la que tenemos que contar para progresar a partir de ella, si no queremos condenarnos a estar empezando siempre de cero, lo cual igualaría nuestra condición a la de los simios.

Estudiar nuestro pasado con estas intenciones no puede presentarse nunca como algo que pueda entrar en conflicto con el progreso, porque el aumento de esos conocimientos es progreso, a menos que consideremos progreso solamente ciertos aspectos materiales y de orden directamente útil o práctico, y no todo aquello y principalmente aquello que aumente nuestra calidad de vida. Progresar en el conocimiento propio y en el del entorno es condición fundamental para el progreso de la sociedad.

La aportación de la arqueología al progreso no puede, por tanto, minusvalorarse, contraponiéndola con demasiado simplismo a la utilidad inmediata de una obra pública o privada, para la que una investigación arqueológica concreta puede representar en algún caso una demora o una reestructuración.

Es evidente que no todos los yacimientos arqueológicos tienen la misma importancia, ni todos contribuyen por igual al progreso humano; y esta diferencia en la escala de valores se ha de tener en cuenta a la hora de ponderar los pros y contras cuando una intervención arqueológica puede entrar en conflicto con otros intereses. Pero no podemos olvidar tampoco que todas y cada una de las investigaciones, en conjunto y sumando sus pequeñas o grandes aportaciones, son las que proporcionan ese progreso en nuestros conocimientos sobre nosotros y nuestra sociedad, a que nos hemos referido.

No obstante todo lo hasta aquí expuesto, no es posible ignorar que los conflictos entre los intereses de la arqueología y los de propietarios, empresarios, obras públicas y posibles usuarios, son frecuentísimos y a veces de difícil solución. Es una realidad casi cotidiana que no se puede negar. Otra cosa es que el conflicto lo presenten a veces como conflicto entre caprichos de especialistas y progreso. No es ese el problema: se trata de diversas exigencias y diversos aspectos del progreso, y solamente desde ese punto de vista se puede y se debe buscar una solución conveniente y justa.

En España especialmente, por diversas causas que concurren, desgraciadamente no se puede decir que sean muchas las soluciones justas que se han dado y se dan; y en esta afirmación creo que están de acuerdo tanto arqueólogos como propietarios, instituciones privadas o públicas y simples ciudadanos.

No se trata de buscar ni señalar ningún culpable. Puede ser que no lo haya en muchos casos, en el sentido estricto de la palabra. Las culpables son diversas circunstancias adversas como, por ejemplo, la falta de dinero. Estudiar, mantener y salvar el patrimonio artístico e histórico es muy costoso, especialmente en países como España, país extraordinariamente rico en monumentos y en yacimientos. Por lo que se refiere a la arqueología, Andalucía es zona privilegiada —me refiero ahora principalmente a la época romana— por la cantidad y calidad de sus restos conocidos y aún por conocer.

Por otra parte, los medios modernos de trabajo en el campo y las mejoras realizadas en él para un cultivo más racional y productivo ponen en peligro yacimientos que han permanecido intactos durante siglos. Lo mismo ocurre con la expansión experimentada en las ciudades, y con las obras mucho más radicales y profundas que se realizan en la actualidad. Muchas de esas obras son ineludibles y, con frecuencia, urgentes; lo cual requiere en muchos casos, por parte de la arqueología, una intervención igualmente urgente aunque nunca deba ser precipitada, si no se quiere destruir yacimiento tras yacimiento antes de que éstos nos proporcionen los datos que contienen.

La administración casi siempre hace esfuerzos por acudir a ambas urgencias, logrando su intento unas veces más y otras menos, debido, en los peores casos, a la lentitud de nuestra máquina burocrática y a la escasez de medios económicos.

Hay otra circunstancia que contribuye al conflicto: la falta de previsión, planificación y coordinación. Es un defecto que perjudica no solamente al patrimonio histórico; sus malélicas consecuencias las

estamos experimentando continuamente. Todos creo que hemos visto alguna vez pavimentar una calle, y poco tiempo después, una brigada de obreros taladrando el pavimento recién estrenado para abrir una zanja en la que instalar, por ejemplo, el tendido eléctrico y el telefónico, si es que no se espera a que esté tapado el tendido eléctrico para abrir de nuevo e instalar el telefónico. En muchos casos de obras, si se hiciese un estudio previo y se coordinasen debidamente las actuaciones, no tendrían por qué surgir tantos inconvenientes y tantos apremios como a veces surgen cuando se trata de estudiar o salvar un yacimiento.

Y ahora que he hablado de estudiar o salvar un yacimiento, creo que es conveniente hacer alguna breve consideración sobre estos dos aspectos diferentes de actuación arqueológica.

Los casos de urgencia se multiplican en los últimos tiempos a causa del ritmo acelerado con que se suceden las obras en los campos o en las ciudades. No todos los casos serían de tanta urgencia si, como queda dicho, hubiera más previsión, coordinación y acuerdo. Pero esto no quita que existan muchas ocasiones en las que la urgencia se impone; y otras, en las que no es fácil la previsión; por ejemplo, cuando surgen inesperadamente unos restos arqueológicos en una zona en la que nunca se había sospechado que pudiera haberlos. Creo que en estas circunstancias de auténtica urgencia lo verdaderamente importante por parte de la arqueología es que no se pierda el yacimiento antes de haber sido estudiado lo suficiente para recoger al menos los datos más significativos que pueda proporcionar. Es más: hay yacimientos que no requieren otra cosa; no requieren su conservación, basta con que quede constancia de su existencia y de sus características. Esto puede suceder, por ejemplo, con una necrópolis de modestas condiciones, de la que bastará recoger los datos sobre su situación y disposición, bastará estudiar las sepulturas, su ajuar y restos humanos, y el espacio quedará libre para realizar en él la obra urgente. Lo mismo se podría decir de un vertedero de un alfar: una vez estudiado y recogido el material que lo forma, no queda ninguna estructura que haya de conservarse. Y así en otros casos.

Aun en estos casos en los que bastaría la excavación, dejando después campo libre para las obras, suele haber muchas reticencias. Puede que éstas nazcan a veces del egoísmo individualista, que no desea ninguna clase de sacrificios en aras del bien común, o de intereses políticos o sociales de diversa índole. Pero también hay que reconocer que a estas reticencias y temores ha contribuido durante muchos años toda una tradición de lentitud e ineficacia en la resolución de los problemas que siempre lleva consigo la suspensión temporal de unos trabajos que en breve tiempo deberían poderse reanudar.

Más grave es el conflicto cuando la entidad propia del yacimiento exige de un país culto que se conserve y valore como merece; sobre todo, si el hecho de su conservación lleva consigo cambios notables en proyectos de obras o incluso renuncia a ellas o a parte de ellas, ya sean éstas en una finca privada, ya sean en zonas públicas, urbanas o que afecten a las comunicaciones o a complejos industriales, turísticos, etc.

No creo que haya nadie capaz de dictaminar para estos casos unas reglas fijas que resuelvan tales situaciones. En cada uno de los casos será necesario examinar todas las soluciones posibles en esas circunstancias concretas. Para eso hay que estudiar, por una parte, la importancia real, científica y cultural, del yacimiento arqueológico y de su conservación, que —dicho sea de nuevo— no necesariamente se ha de medir por su espectacularidad o interés meramente turístico; por otra parte, habrá que explorar las diversas posibilidades de modificaciones en el proyecto de obras, si es que las hay, para tratar de salvar yacimiento y proyecto. En todo caso será de desear que, como decía al principio, cuando hayan de tomarse decisiones en estas ocasiones difíciles, estén siempre ausentes de los órganos de decisión, de la opinión pública y de quienes la configuran, actitudes simplistas en pro o en contra, no nacidas de un justo equilibrio en el aprecio de los diversos valores en conflicto, sino de una insuficiente estima del patrimonio histórico, o de una utópica sobrevaloración que no permita ningún tipo de compromisos con otros intereses.

Para hacer posible el estudio ecuánime de cada caso existen leyes que regulan los modos de proceder cuando se presentan semejantes conflictos. Es más: aquí también, como en medicina, es mejor prevenir que curar; y por eso hay una legislación que protege zonas cuyo valor arqueológico se conoce, aunque no se hayan podido estudiar con amplitud todavía. En estas zonas, la legislación vigente exige prospecciones arqueológicas previas a toda actuación que pueda poner en peligro la integridad del patrimonio histórico subyacente. Buenas son todas estas leyes que, por otra parte, pueden suponer ciertos sacrificios o inconvenientes; pero, en general hablando, son sacrificios justos que hemos de asumir en bien de todos. Precisamente en Andalucía se ha legislado muy bien en este particular, hasta el punto que nuestra legislación ha servido de inspiración y modelo para la de otras comunidades autónomas. Lo malo es que las buenas leyes son útiles cuando se cumplen, y las nuestras no suelen cumplirse.

A finales de julio pasado el diario "Ideal" de Granada publicaba una entrevista con el catedrático D. Fernando Molina, director del Departamento de Prehistoria y Arqueología de aquella Universidad. Refiriendo-

se a uno de los más importantes yacimientos de la provincia de Granada, se expresaba así el profesor Molina: "En Montefrío tenemos un yacimiento de primera categoría; hay una necrópolis de la época megalítica y un poblado medieval. Desde hace meses una cantera lo está destruyendo todo, también el propio terreno declarado paraje natural. Yo llamo todos los días a la Dirección General de Bienes Culturales; se envían telegramas a la Junta, ésta remite el tema al Ayuntamiento de Montefrío... y todo sigue igual. La administración no es capaz de parar las obras".

En 1991 y en este mismo año de 1992, en Andalucía, concretamente en Córdoba, hemos tenido uno de los casos más graves de conflicto entre obras públicas y yacimiento arqueológico.

Desde hace muchos años, la ciudad de Córdoba venía sintiendo la necesidad, cada vez más apremiante, de una nueva estación ferroviaria. La existente hasta ahora no reunía desde hace tiempo, y cada vez menos, las condiciones necesarias para un servicio tan importante en el sistema de comunicaciones, y al mismo tiempo suponía un serio obstáculo para el desarrollo y expansión del casco urbano. La construcción, pues, de una nueva estación era una obra pública de gran envergadura, con numerosas repercusiones favorables para la ciudad y para las comunicaciones regionales y aun nacionales; y, como consecuencia, era una obra muy bien acogida por la opinión pública.

La intrínseca necesidad y la apremiante urgencia ante la perspectiva de la llegada a Córdoba del famoso tren de alta velocidad confluyeron en feliz coyuntura, que condujo, por fin, a la realización de tan esperado proyecto.

Pues bien: si importante era y es esta obra para el progreso de Córdoba y de Andalucía, yo me atrevo a afirmar que no menos importante para el progreso era, en esta ocasión, la excavación, el estudio y la conservación de los restos arqueológicos aparecidos con motivo de la preparación del terreno para la playa de vías y edificio de la nueva estación.

Tengo para mí que es éste uno de los casos en los que ni tan excepcional importancia de las obras basta para zanjar el conflicto entre obras y patrimonio histórico mediante el sacrificio de este último en aras de la inmediata utilidad pública, entendida en un sentido unilateral y al mismo tiempo absoluto. En casos como éste, según mi opinión, el progreso debidamente entendido impone la necesidad de encontrar una solución capaz de salvar íntegramente obras y patrimonio.

Los restos arqueológicos hallados en Córdoba en esta ocasión eran

los de un enorme complejo monumental, los de un conjunto de construcciones palaciegas de época tardorromana. Una serie de edificios de diversas plantas, basilicales unas, centrales otras, con diversos ábsides o exedras, todos articulados de varias maneras por un pórtico y criptopórtico semicircular, de más de 100 m. de diámetro, precedido este último de otros edificios alineados paralelamente en una extensión que no ha llegado a conocerse ni será ya posible conocer. La extensión total del yacimiento supera el medio kilómetro.

Parte de los edificios descubiertos estaba construida sobre otras habitaciones romanas anteriores, menos ambiciosas, pero también importantes, a juzgar por las pocas habitaciones conocidas, cuyos pavimentos estaban revestidos de mosaicos. El conjunto monumental principal puede situarse a finales del siglo III y en el siglo IV. Algunas partes de estas grandiosas construcciones fueron reutilizadas posteriormente, convirtiéndolas en iglesia y cementerio, en época visigótica, y perdurando como tales en época mozárabe. Importantes inscripciones de ambas épocas han aportado nuevos datos históricos de gran interés.

El yacimiento descubierto supone un nuevo enfoque de nuestras concepciones de la historia de la Córdoba tardorromana y de su papel en la provincia Bética. La magna construcción cordobesa constituye un hito, y no solamente en la Córdoba romana: es un conjunto importante en toda la Hispania romana y digno de enumerarse entre los primeros en su género en todo el Imperio.

En muchos casos, los restos descubiertos han llegado hasta nosotros solamente en sus cimientos. Esto no obstante, y teniendo en cuenta además que algunos, por el contrario, conservan partes más importantes de sus paramentos, la conservación del conjunto de las estructuras se imponía por diferentes razones. En un complejo arquitectónico de tan impresionantes dimensiones, solamente la contemplación directa del conjunto y el recorrido de su dilatado espacio es capaz de hacer percibir la grandiosidad del palacio, sus verdaderas proporciones y la importancia de sus funciones en la sociedad a la que perteneció. Por otra parte, la permanencia de restos tan importantes, aun después de haber sido dibujados y fotografiados, es necesaria como legado a la posteridad y como garantía de nuevos y reiterados estudios en condiciones mejores y con métodos que cada vez se van perfeccionando más y se van haciendo más eficaces.

Desgraciadamente, los restos de Córdoba aparecieron cuando las obras de las nuevas vías y la nueva estación se hallaban ya en un punto tan avanzado que podríamos considerarlo como un punto de no retorno.

Esto no obstante, la Junta de Andalucía, enfrentándose a comentarios adversos demasiado simplistas u oportunistas, ordenó la suspensión temporal de los trabajos y la realización urgente de unas exploraciones arqueológicas que permitiesen conocer el alcance y la importancia del hallazgo. Renuncio a detenerme ahora en la descripción de las difíciles condiciones en las que tuvieron que trabajar los arqueólogos, que fueron los primeros sorprendidos al descubrir la magnitud del yacimiento. Duras condiciones meteorológicas, apremio constante de tiempo, cambios reiterados en las zonas designadas como prioritarias, presiones de varios géneros y, sobre todo, incomprensión en muchos ambientes, fomentada demagógicamente mediante la manipulación de la opinión pública, fueron algunos de los obstáculos que hubieron de superar en su difícil trabajo, que requería precisamente todo lo contrario: tranquilidad, apoyo e interés por conocer una aportación tan señalada a nuestro patrimonio histórico.

A pesar de tantas circunstancias adversas, los apresurados trabajos de excavación cumplieron con el más elemental deber de una sociedad culta, cual es, si ha de destruir algo, saber antes, por lo menos, qué es lo que destruye.

La Junta de Andalucía dio un paso más y decidió convocar una reunión de arqueólogos de toda España y algunos expertos del extranjero con el objeto de asesorarse debidamente antes de proceder a ninguna determinación definitiva.

La comisión se reunió en Córdoba el 13 de septiembre de 1991. Su respuesta, después de examinada la documentación y de haber realizado una inspección directa del yacimiento, fue que se trataba de un complejo de especialísima significación para Córdoba y que, por su categoría y grandiosidad suponía un monumento notable, no sólo con respecto a España, sino en el ámbito de todo el Imperio Romano. Los componentes de la comisión se manifestaron conscientes de la necesidad imperiosa que existía de llevar a cabo la construcción de la nueva estación del ferrocarril, pero al mismo tiempo insistieron en que el conjunto monumental descubierto no solamente había que terminar de excavarlo, sino que era digno de ser conservado y que, por tanto, se imponía la necesidad de encontrar alguna fórmula de compromiso que salvase ambos intereses en conflicto.

Desgraciadamente, a esas alturas, las hipotéticas soluciones para salvar al mismo tiempo yacimiento y trazado de las vías férreas suponían todas ellas inversiones muy fuertes y retrasos peligrosamente impopulares. Estaba claro que quienes tenían en su mano la decisión

última no veían la posibilidad de superar ninguno de estos dos escollos. Y posiblemente, en ese momento ya no la había. Estábamos ante uno de esos casos desdichados en los que se acude tarde y cuando ya, al menos prácticamente, no hay remedio. El remedio hubiera estado, mucho tiempo antes, en una planificación adecuada, con unas prospecciones previas y con un talante abierto y bien dispuesto por parte de todas las instituciones y los diversos técnicos directamente relacionados con el asunto. Por una serie de desdichadas circunstancias no habían discurrido las cosas por esos cauces; y, en consecuencia, no es de extrañar que la fórmula escogida por la administración, llamada, con evidente eufemismo, de *integración* del monumento en la nueva estación, no sea sino una sentencia de desintegración del monumento, del que se condena a la destrucción un 80% de las estructuras descubiertas.

El resultado final, pues, ha sido la destrucción de la mayor parte de los restos hallados, sacrificados al ferrocarril y a su nueva estación de Córdoba.

Semejante destrucción no pasará, sin duda, a los fastos gloriosos del 92.

Afortunadamente no siempre han sido tan negativos los resultados cuando ha habido que enfrentarse a conflictos surgidos entre los diversos valores del progreso; y es de justicia recordar que en los últimos años se viene haciendo un gran esfuerzo en nuestra comunidad autónoma no solamente desde el punto de vista legislativo, sino también en el aspecto económico, dentro de nuestras menguadas posibilidades. Es una buena disposición que tiene una de sus principales manifestaciones en el importante Plan General de Bienes Culturales, destinado a ordenar las diversas actuaciones necesarias para la administración de los citados bienes, su conservación, investigación, difusión, conservación y restauración.

Es de esperar que esta buena disposición inicial no se deteriore con el tiempo y ante el embate de circunstancias políticas o económicas adversas más o menos coyunturales; sino que, al contrario, perdure y se incremente; y que un trabajo serio y constante para elevar el nivel cultural general nos permita a todos estimar como bienes propios los bienes comunes de nuestro patrimonio histórico.

Manuel Sotomayor Muro S.J.

Granada, 24 de noviembre de 1992

ARTISTAS EN LA LEYENDA

El granadino es aficionado a las leyendas desde tiempos inmemoriales. Quizá por haber asistido a tantísimo tráfico de culturas y por haber asumido pacientemente toda clase de referencias históricas y toda índole de tradiciones de pueblos forasteros que llegaron, vencieron o convencieron y se quedaron. Y no sólo es afecto a escucharlas y recordarlas, sino inclinado a la mejora y aliño de las clásicas y propenso a la invención de muchas otras que, a su vez, promovían y generaban nuevas historietas. Ejemplo arcaico son las versiones ingeniosas sobre el origen y fundación de Granada, incluso sobre el significado del nombre. Tales ficciones, a veces avaladas o justificadas con remedos tradicionales y supuestos parabólicos, abundaron en tiempos romanos (los montes del Sol y el Aire, trono de la Diosa Luz), visigodos (el olivo milagroso de San Miguel, el Cerro del Aceituno), musulmanes (apariciones, bichos fantásticos, tesoros ocultos, intrigas de clanes, etc.), cristianos (actualización y recreación de la imaginativa anterior y puesta en escena de nuevos argumentos), etc. Hasta que aparece don Washington Irving y les da formato de literatura turística, enorme favor del norteamericano a "las delicias y grandezas del último reino islamita en Europa".

Antes, en el XVIII, ya se abre la veda de la fábula acamada en el claroscuro singular de un reino reservado a la cultura antitética de los cristianos. Como las crónicas no desentrañaban infinidad de sucesos, muchas veces falseados de propio intento por los historiadores de uno y otro lado, a veces perdidos en la confusión de los mismos hechos y con frecuencia hurtados por la restricción mental de los analistas para suplir algunos de esos vacíos teóricos, y no lo fueron la mayoría, se echa mano de la leyenda, hasta el chisme y de la conseja. Así, la invención literaria, con escasos materiales de raíz histórica, se refugia en la patraña y completa el panorama descriptivo de la epopeya, de sus héroes, del arte, de las costumbres, de la ciudad y sus monumentos, etc., hasta convertir Granada en lugar enigmático y portentoso. Es verdad, el testimonio de pacotilla, alimentado por un manantial de cuentos y habladurías, en algunos casos comadreo de buen cuño, crea un expediente paralelo que, de hecho, compite con la historia real, la auténtica, y obtiene, entre la gente de poca instrucción, un éxito verdaderamente superior al de la certidumbre. Y, en ocasiones, recibe el aplauso afectivo, incluso fervoroso, de toda la comunidad. Los patronos de Granada, San Cecilio y N^a S^a de las Angustias, son ejemplos importantes y respetables de la leyenda.

Y así como la relación imaginativa cuela sucedáneos en el hecho histórico, en alguna oportunidad lo suplanta, e inventa fundamentos espurios a los lugares, calles, monumentos, palacios, casas, etc., valiéndose de los hombres extraños o curiosos de esos rincones y edificios para justificarlos, para hallar una explicación consecuente, tampoco respeta a los personajes, sobre todo sin son famosos, como artistas, escritores, políticos, etc. En siglos antepasados, especialmente en el XIX, son examinados desde la fábula cualquier asunto o acontecimiento discutible, equívoco o nebuloso. Por ello caen en el pozo de los supuestos y de la tergiversación algunos aspectos biográficos de personalidades aparentemente diáfanos como Isabel la Católica, el Cardenal Cisneros, Muley Hazém, Boabdil, Colón, Mariana Pineda, etc. Pero sucede que, junto a personajes reales o cuasi reales, emergen los presuntamente auténticos, ligados por semejanza de nombre y por cercanía de fechas a individuos históricamente ciertos. O, en su defecto, a esos individuos legítimos se les busca alguna extravagancia, algún fallo humano, la genialidad, la misantropía, el retiro imprevisto de su actividad, etc. Ningún personaje importante escapa a la leyenda, para bien o para mal, y entre los favorecidos o los damnificados, figuran nombres notabilísimos de las artes. En ocasiones, para hacerles el flaco favor de la creatividad artística partiendo de la anécdota; en otras, para sacar a luz trapos sucios de sus vidas, aunque no los hubiera; incluso para destacar rasgos de una categoría humana que, de hecho, no se corresponde con la verdadera.

Entre los artistas granadinos o afincados en Granada por sus trabajos locales existe un buen número de ellos atrapados en la leyenda. Desde Diego de Siloé a fray José Manuel Vázquez, pasando por Alonso Cano, Bocanegra, Juan de Sevilla, Teodoro Ardemans, etc. Y justamente de estos maestros hemos recogido cuatro historias fabulosas pasadas a letra de imprenta en el siglo XIX. Aunque damos los resúmenes de Francisco de Paula Villa-Real (*Libro de las tradiciones de Granada*, 1888), por economía de espacio, las cuatro narraciones se publicaron completas en el libro de *Tradiciones granadinas* (1849), de José Joaquín Soler de la Fuente (*El Santísimo Cristo de la Puerta de los Colegios*); en el *Semanario Pintoresco de Madrid* (1850), por José Jiménez Serrano (*El cuadro de la Chanfaina, o el pintor Alonso Cano*); en el libro *Tradiciones granadinas* (1857), edición del editor José María Zamora, escrita por Luis de Montes (*Los dos pintores*), y en *El Mensajero* (1862), escrita por Aureliano Ruiz Torres (*El monje artista*).



EL SANTÍSIMO CRISTO DE LA PUERTA DE LOS COLEGIOS

En el año 1539 trabajábase en la construcción de la gran basílica metropolitana de Granada. Los planos se habían trazado, y ante lo que hoy es plaza de las Pasiegas, se ideó la edificación de nuestra hermosa Catedral, no sin que para ello hubiese que destruirse la famosa Torre Turpiana, de remotísimo origen, y otros monumentos de época más cercana.

Diego de Siloé era el director de tan monumental templo. Inmenso era el número de operarios de todas clases que a sus órdenes trabajaban, y todo el día lo ocupaba en vigilar y dirigir a los unos y a los otros. Raro era el que podía dedicar a esculpir en la dura piedra alguna de sus magníficas creaciones, que son hoy el encanto de cuantos visitan nuestra grandiosa iglesia Catedral.

Un día en que estaba absorto contemplando la subida de unas piedras para la colocación de un arco difícilísimo, un hombre que toda la mañana había andado vagando a su alrededor por aquella gran plaza, materialmente tropezó con él en su inseguro andar, y el notable escultor granadino no pudo menos de preguntarle con extrañeza:

—¿Qué os ocurre? ¿Qué queréis de mí, que todo el día estáis a mi lado?

—Señor, dijo el interpelado, soy escultor; soy pobre; vengo de muy lejos, y os demando como arquitecto de las obras, que me deis trabajo en ellas.

—Trabajo: todos piden trabajo...

Y dicho esto, siguió dirigiendo la colocación de los sillares,

—Y bien, ¿qué resolvéis?, volvió a insistir el pobre trabajador.

—¿Traéis útiles de vuestro oficio? Si los traéis, coged una piedra y podré ver a lo que alcanza vuestro arte.

—¿Y qué hago? Repitió el artista, cogiendo una piedra y preparando el cincel para comenzar su obra.

—El *demonio*, contestó Diego de Siloé, enfurecido y marchándose de aquel sitio.

No desconcertó esto al escultor. Se puso a trabajar con afanoso empeño, y cuando pasados ocho días el director volvió por aquellos sitios, y se le ocurrió ver lo que había hecho aquel pobre muchacho, a quien tan mal tratara, quedó admirado de lo perfecto de su obra.

Recordando la última palabra del maestro, trazó un *diablo* en la piedra de una manera admirable.

Diego de Siloé le felicitó por su trabajo. Adivinó en él un artista de mérito, y para estimularle prometióle que aquella escultura sería colocada en la Catedral.

Y así fue en efecto.

Vuelta la piedra al otro lado, esculpió en ella Siloé, un hermoso Ecce-Homo, y fue colocada en la puerta llamada *de los Colegios*, que de la Catedral conduce al actual Seminario.

La palabra del artista eminente fue cumplida, y el demonio hecho por Juan de Maeda (que así se llamaba el desconocido escultor), ocupó un sitio en el interior de la referida puerta de la Catedral.

Este escultor siguió trabajando en el templo que se levantaba, y fue uno de los discípulos predilectos de Siloé, y de los escultores de más fama en la renombrada escuela granadina.

(Diego de Siloé (n. finales del siglo XV, m. en 1563), era de Burgos. Juan de Maeda, discípulo predilecto de Siloé, continuó las obras iniciadas por el maestro en Granada. En la Puerta del Colegio Eclesiástico existe, efectivamente, el medallón con un relieve del Ecce-Homo, labrado por Siloé en 1531. La escultura está muy deteriorada por haberse fatigado la piedra en que se hizo).

EL CUADRO DE LA CHANFAINA, O EL PINTOR ALONSO CANO

Aún no se había terminado la iglesia de la famosa Cartuja de Granada. Los frailes que la habitaban procuraban ir aumentando sus riquezas artísticas, y por todas partes encargaban los mejores cuadros para adornar los claustros y el nuevo templo.

Por entonces desempeñaba el cargo de racionero de la Catedral, el esclarecido pintor *Alonso Cano*, que a la vez figuraba como escultor y arquitecto notable. Atraído por la fama del buen precio con que los frailes de la Cartuja pagaban las obras de arte, encaminóse cierto día al monasterio, acompañado sólo de un aprendiz, que llevaba envuelto un enorme cuadro, trabajo el más predilecto de los del maestro.

Una vez llegados al monasterio, y en presencia del padre guardián, mostróle su obra, que de una manera particular expresaba el admirable misterio de la Santísima Trinidad. La inspiración cristiana del artista, había en él descorrido el velo de lo impenetrable, y la representación de las tres sagradas personas, daba a conocer toda la elevación de este sublime dogma.

Pidió por él el racionero la suma de dos mil pesos y cuatrocientos de regalo para el aprendiz. Parecióle carísimo el guardián. Regateó sin miramiento alguno, y hasta profanó la grandeza del artista, anunciando que el pintor del convento tendría que retocar aquella sublime obra de arte. Ofreció hasta mil quinientos pesos, pero fueron tantos los defectos que puso a la obra, que el buen *Alonso Cano*, tuvo que recordar el hábito que vestía, para no llevarse de su natural ardimiento y castigar cual se merecía al fraile, que sin saber apreciar todas las bellezas que encerraba aquel cuadro magnífico, se atrevía a profanarle poniéndole defectos.

Ya iba a marchar, cuando un pobre fraile de San Diego, llegado por entonces a la Cartuja, le rogó que le dejase ver el cuadro de la Trinidad, tan regateado por el guardián de la Cartuja. Artista de corazón, el buen fraile, colocóse convenientemente para admirarle; le elogió cual se merecía, y sólo lamentó su pobreza, para no poder adquirir aquella verdadera joya del arte granadino. Entonces *Alonso Cano*, movido por

uno de esos espontáneos arranques que le eran tan característicos, volvióse al modesto fraile de San Diego, y le dijo:

—No tenéis riquezas para pagar mi cuadro; pero tenéis virtud y sentimiento artístico, y yo os lo cedo por un plato de *chanfaina*, que hoy comeré con vuestra comunidad.

El fraile de San Diego creía soñar. El guardián de los cartujos ofrecía ya los dos mil pesos porque no saliese el cuadro del convento. Pero Alonso Cano le miró con altanero desprecio, hizo con una pluma su caricatura como recuerdo de aquel día, y a las tres semanas, la comunidad de San Diego celebraba una solemne función para colocar en el altar mayor de su iglesia el cuadro de la Trinidad, que a su autor había valido un plato de *chanfaina* condimentada por aquellos frailes.

De aquí el nombre *tradicional* de dicho cuadro, que hasta mediados de este siglo permaneció en Granada, y que robado de su museo, será orgulloso de alguna galería extranjera, pero que siempre dará honor y merecida gloria al esclarecido pintor granadino, el racionero *Alonso Cano*.

(*Chanfaina* era un guisado hecho con asadura picada. El cuadro al que se refiere la leyenda, el *Misterio de la Santísima Trinidad*, perteneció al convento de San Antonio, de donde pasó al Museo Provincial con la desamortización y del que, a poco, desapareció. El que existe en la capilla de la Santísima Trinidad, en la Catedral, es un boceto del anterior).



LOS DOS PINTORES

Con grande solemnidad se celebraron las fiestas del Corpus en Granada, en el año de 1688. El Ayuntamiento había dispuesto festejos sin cuento para atraer los forasteros, cual siempre ocurría, y en aquel año notóse que la concurrencia era extraordinaria, a causa de haber venido multitud de ellos, atraídos por la novedad del programa, de las inmediatas ciudades de Málaga, Sevilla, Jaén y Córdoba.

Y en efecto, el adorno de la plaza de Bibarrambla era de un mérito exquisito, y siguiendo tradicional costumbre, se había colocado en el interior de la misma, cuadros de los principales pintores de la escuela granadina.

Esto era lo que más llamaba la atención del público, sobre todo cuando se admiraban las obras del esclarecido pintor Juan de Sevilla, y las del discípulo predilecto de Cano, el renombrado D. Pedro Atanasio Bocanegra.

La dulzura que éste sabía imprimir a sus creaciones artísticas, la pureza y corrección del colorido de sus vírgenes, daban motivo para que más de un inteligente se quedase extasiado ante cada una de las maravillosas obras de su divino pincel.

Así no parecerá extraño que entre el protector entonces de los pintores granadinos, D. Francisco de Toledo, y un oidor de la Chancillería que pasaba por muy entendido en el arte de la pintura, se trabase ruda disputa en la plaza misma, sobre las excelencias de las obras de Atanasio, y las de Cieza y Juan de Sevilla.

De pronto presentóse el primero de éstos, y con el altanero porte que le distinguía, comenzó a quitar el mérito a las escuelas sevillana, valenciana, y madrileña, no pudiendo seguir en sus diatribas contra ellas, pues que de entre el grupo de curiosos surgió un joven como de 25 años, que encarándose con el maestro, le dijo con airado acento:

—Comprendo cuanto valen vuestras obras; pero acabáis de vituperar a la escuela de que procede, y yo, el último de los discípulos del inmortal Claudio Coello, es propongo un reto singular, a propósito de

nuestros trabajos en la pintura, en presencia de estos señores, que se conoce pueden ser jueces en la materia.

-Acepto el reto, replicó Atanasio Bocanegra, y nuestro desafío ha de consistir en retratarnos mutuamente. ¿Pero quién sois para hombrearos conmigo?

-Teodoro Ardemans me llamo, y vengo a optar a la plaza de maestro mayor de las obras de la Catedral.

Quedó convenido el desafío artístico. Al día siguiente todos los aficionados de Granada se hallaban reunidos en casa de D. Francisco de Toledo, que entregando los pinceles a Ardemans, aguardaron el retrato que se había de hacer de su contrincante. Este fue hecho a maravilla, en breve espacio de tiempo. El mismo Atanasio nada pudo objetar, e invitado para hacer el del joven pintor, pretextó un repentino accidente que le obligaba a aplazar dos días el realizar su obra.

Todos aceptaron las excusas del maestro; y cuando pasado el plazo se congregaron para ver el trabajo singular que desde luego realizaría Atanasio, supieron con sorpresa que una congestión le había aquel día privado de la vida.

El sentimiento se retrató en todos los semblantes. El triunfo quedó por Ardemans, y éste, haciendo elogios de su rival ganó en fama de día en día, repitiendo siempre como fundamento de la gloria que después alcanzó, este episodio de su vida, que desde entonces se recordó con el título del desafío de *los dos pintores*.

(Pedro Atanasio Bocanegra, según sus biógrafos, era de espíritu orgulloso y altanero lo que le acarreó graves disgustos e "influyó no poco en su muerte". Parece que, en Madrid, no compareció a un reto pictórico de Matías de Torres, volviendo avergonzado a Granada, donde, parece igualmente, le desafío así mismo Teodoro Ardemans, sin poder corresponder en la apuesta. El retrato de Bocanegra pintado por Ardemans estaba en el Palacio Arzobispal antes del incendio).

EL MONJE ARTISTA

Durante la primera parte del reinado de Felipe V, ocupaba en Granada un suntuoso palacio el ilustre conde de Alarve, cortesano discretísimo que por diferencias con otros magnates, había abandonado a Madrid, fijando aquí su residencia en el barrio del Zenete, donde moraban muchos de los nobles de aquella época.

Vivía solamente acompañado de su preciosa hija Emilia, y lo mismo el padre que la hija, tenían una decidida afición por los trabajos artísticos, especialmente por esas primorosas obras de ebanistería, copia de los trabajos árabes, y esos muebles prodigiosos con incrustaciones de nácar y oro, que hoy con tanto afán se imitan por los cultivadores de este arte en Granada.

Por entonces tenía su taller de estos trabajos, aunque modesto, frecuentado por todos los inteligente, el joven Manuel Villegas, en la Carrera de Darro.

A él se dirigió el conde de Alarve, en demanda de un sencillo cofrecito con las primorosas incrustaciones de la época, para festejar el cumpleaños de su querida hija.

El trabajo quedó concluido para el día prefijado. Y fue tal el contento que al recibirlo tuvo Emilia, y tan calurosas las celebridades que escuchó del artista, que deseando conocerle, hizo que su padre le convidase una de las tardes del mes de Mayo de 1722, a su preciso carmen en las orillas del Dauro, donde conservaba cual primoroso museo, todas sus preciosidades artísticas.

El celebrado ebanista, asistió muy ufano al convite del conde de Alarve. Pero de él salió perdida su libertad, y presa su alma de mortales sufrimientos. Emilia le había trastornado con su discreción y con sus encantos, hasta el punto, que sin reparar en la diferencia de clases, se atrevió a descubrir su pasión a la hija del poderoso conde de Alarve.

Esta, amante del talento, y admiradora del ingenio, vio en aquel corazón de fuego más grandeza, que en el de los grandes que la rodeaban, y aceptando la pasión del artista, comenzó a alentarla, sin temer las iras de su padre.

Nada supo éste de tan románticos sucesos. Hizo un viaje a la corte en 1725. Volvió a Granada, y nunca llegó a conocer los extraños amores de su hija.

El artista veía todas las noches a Emilia por una callejuela, a espaldas de su morada. Más de una vez tuvo Manuel que defenderse en estos apartados lugares, de los rateros que a deshora pululaban por aquellos sitios, pero una noche quedó sorprendido al volver de madrugada hacia su casa, y recibir un aviso en que se le ordenaba no fuera al día siguiente por el Zenete, pues peligraba su vida.

Nunca había conocido el miedo. Así es que preparando sus armas, fue, como siempre, a conversar con su amada. Pero ya cerca de su casa, oyó ruido de espadas; vio tres hombres riñendo con un embozado; se puso de su parte, y momentos después caía éste en sus brazos, herido de muerte, y los asesinos huían por aquellas cuevas, presentándose los corchetes, que le pusieron preso, acusándole de la muerte del conde de Alarve...

Quedó desvanecido. Despertó de su letargo en un calabozo. Allí estuvo tres años. Probada su inocencia recobró la libertad, fue en busca de Emilia y se la encontró en su favorito carmen del Dauro, pero privada de razón.

Entonces, no quedando a su exaltada imaginación más que dos caminos, el claustro o el suicidio, eligió el primero, ingresando en la Cartuja de Granada, donde murió el 2 de Abril de 1765, siendo de todos llorado por sus virtudes y legando a la posteridad los primores de su mano que se advierten en la *sacristía y Sancta Santorum*, y a aquella casa, y a esta ciudad, la gloria de recordar siempre como cosa propia, la honrosa memoria, del *monje artista*.

(El ebanista Manuel Villegas al que se refiere la truculenta historia suponemos que es fray José Manuel Vázquez, el lego cartujo que enriqueció su convento con magníficas obras de marquetería. Del señor conde de Alarve no hemos encontrado la menor noticia).

Francisco Izquierdo

MEDITACION EN TORNO A UNAS ESCULTURAS EN LA CASA DE LOS TIROS Y SU RELACION CON EL MONASTERIO DE SAN JERONIMO

La Casa de los Tiros de Granada, como todo gran legado histórico y monumental en una ciudad en la que confluyen diversas culturas, y un gran desprecio por los monumentos, estuvo siempre sometida a los avatares políticos y dominios amén del espíritu destructor producto de una incultura proverbial y mayor insensibilidad social.

Siempre fue un enigma a interpretar y uno de los monumentos granadinos peor estudiados y que más alteraciones y "añadidos" tuvo. Desde su origen islámico pasando por el Comendador Juan Vázquez Renjifo de Avila que según Pedraza murió "peleando en la Vega de Granada", a los Venegas y Mondéjar, esta "Casa fuerte de los Tiros" como la llama Enríquez de Jorquera, sufrió innumerables reformas y cambios no siempre afortunados. Desde las alteraciones de huecos, a las concesiones a las ideas decorativas, al pintotesquismo populista y andaluz o el romanticismo añadido al barroquismo deisiochesco, este edificio siempre tuvo una faz mixtificada.

En ella siempre me sorprendió, y es el tema de mi hipótesis, la



Lucrecia

apresurada y poco atenta descripción con que aparece en los manuales y guías más o menos comerciales, y el escaso rigor del análisis de sus pormenores como estos cuatro medallones en piedra policromada que aparecen en el Cuarto Dorado.

Por ella y ante ellos pasaron casi de compromiso de catálogo, viajeros, curiosos y eruditos, antes y después del más prestigioso Manuel Gómez Moreno, y en todos ellos hay como una reiterativa repetición casi literal copia, transmitida, que no satisface en un edificio que tantas interrogantes tiene igual que atractivos.

Nada más lejos de mi intención que invadir parcelas acotadas y científicas ajenas a mi disciplina universitaria, pero nunca acepté ni me sentí espectador mudo y resignado, ante tópicos o caminos trillados y opiniones no contrastadas.

Hay además, y tampoco he observado una opinión u observación semejante, una demasiada relación histórica temporal y espiritual y hasta en su ejecución simultánea, entre esta Casa de los Tiros y el Monasterio de San Jerónimo, obras ambas paralelas en la Granada de la reconquista, es decir en los primeros años del siglo XVI.

Intento pues, y refiriéndome a determinadas obras escultóricas, establecer esa relación partiendo de esos cuatro medallones en piedra que ocupan un absurdo lugar en un edificio para el que pienso, no fueron labrados y tan magistralmente.

Destacan dentro del contexto de la Casa de los Tiros estos medallones de un tamaño colosal, y casi exentos del medallón, por su calidad, belleza, que no tienen en el resto del edificio, obras escultóricas de esta magnitud. Situadas en los cuatro lienzos de muro del Cuarto Dorado, representan cuatro figuras femeninas que desde cintura para arriba, aparecen con atuendos renacentistas y atributos guerreros, espadas, escudos y hasta una de ellas, Judith, con la cabeza de Holofernes en la mano.

No son pues, simples tondos de perfil de moneda, o frontales como los de San Jerónimo, o cabezas en alto relieve, sino figuras en movimiento y desprendidas de su fondo.

Sorprende ya su monumentalidad en una sala no demasiado espaciosa para su contemplación, su delicadeza de labrado y su indiscutible estilo italiano en un edificio concebida como semi fortaleza y residencia de guerreros.

Aunque repintadas o totalmente carentes de su policromía origi-



Grupo del Entierro del Cristo de Florentino

nal, en ellas se adivina un gran artista del renacimiento bien experimentado, y de una formación italiana, y lejos de la obra de maestros canteros con la que se adorna la fachada y el artesonado de este Cuarto Dorado. Extraña pues que su monumentalidad y maestría haya pasado inadvertida por estudiosos de distintas épocas y siglos.

Más parecen concebidas y realizadas para elementos complementarios de retablo o interior, y para un espacio de más amplia perspectiva, y desde luego incompletas al estar, no como tondos propiamente dichos, es decir con el marco circular habitualmente labrado sobre el muro. De aquí que en este lugar aparezcan engastadas directamente en la pared de yeso.

La segunda observación que nos ofrecen es su emplazamiento en la estancia cuadrada de no más de ocho metros de lado. Casi colocadas tangencialmente a la línea del artesonado y a una altura inadecuada a su colosal tamaño, ofreciendo siempre una contemplación con escorzo, forzada y tan próximo que las desproporciona.

Ello nos confirma que aunque colocadas lo más alto del muro, no cumplen la función para la que fueron realizadas que no es otra que una mayor distancia, quedando en esa proporción de no estar integradas en el lugar actual.

Otra gran y manifiesta evidencia es la comprobación de la diferencia de calidad y maestría entre estas cuatro obras y el resto. Así tanto en las figuras de la fachada representando a Mercurio, Hércules, Teseo, Jasón y Héctor como la larga teoría de guerreros del artesonado, aquellas en piedra y éstas en madera policromada, muestran la gran diferencia entre obra de un gran maestro italiano y las de artesanos o maestros canteros, de escaso valor artístico.

Ante estos tondos o medallones, necesariamente hemos de pensar en los grandes escultores que entre 1500 a 1530 trabajan en Granada en las grandes obras renacentistas y que no son otras que Catedral Capilla Real, San Jerónimo y Hospital Real, junto a la Casa de los Tiros en cualquiera de cuyas obras se integrarían lo que no ocurre en ésta.

De aquí nuestra extrañeza comprobar que ningún historiador o erudito prestara atención a estas obras, su inadecuado emplazamiento, y su excepcional calidad. Gómez Moreno refiriéndose a ellas nos dice. "En las paredes de la misma sala medallones de bulto con figuras de Pantasilea, Lucrecia, Semiramis y Judith". Es decir, nos relata lo que estamos contemplando. Ningún comentario crítico, ningún juicio de valor, ninguna observación de la factura y calidad, emplazamiento, etc.

Gallego Burín en su Guía repite la misma descripción con estas palabras. "La parte alta de las paredes de la sala, la ocupan cuatro medallones de piedra con bustos en alto relieve de Judith, Semiramis, Pantasilea y Lucrecia". Tampoco llaman su atención la calidad y maestría de las obras. Sólo Marino Antequera en su libro "Unos días en Granada" al referirse a ellas, dice. "En las paredes medallones de piedra con Judith, Semiramis, Pantasilea y Lucrecia, de bastante mejor manos que los relieves del techo".

Ante estas superficiales notas y escasas de información y análisis de tan eminentes estudiosos que se repiten casi literalmente, hemos de pensar que la Casa de los Tiros no ha tenido demasiada atención de especialistas, ni ha producido el estudio monográfico granadino que demanda una de las más destacadas muestras del renacimiento granadino.

Estos tondos representan el más puro estilo italianizante y ejecutadas por las más expertas manos de artista procedente del cuatrocento italiano, de los que trabajan en la Granada de la Reconquista.

Entre 1497 hasta bien entrado el siglo XVI hay dos obras que aunque diferentes en magnitud, tienen algo en común, y éstas son el Monasterio de San Jerónimo y la Casa de los Tiros. Durante esos años la ciudad conquistada, el Reino en fin, se renueva bajo el signo de la Victoria y el fervor religioso y militar. Ebrios de glorias y laureles de conquistas dentro y fuera del territorio nacional, el impulso evangelizador de unos años gloriosos en triunfos militares y políticos se manifiesta en edificios religiosos y civiles que desencadenan una fiebre constructora casi lúdica. El prestigio ganado en Italia por Gonzalo Fernández de Córdoba arrastra hacia Granada y España no sólo grandes escultores pintores y arquitectos, como es el caso de Jacobo Florencio el Indaco, así como Pedro Torrigiani, Domenico Alexandro Florentín, más conocido como Fancelli, Martín Milanés, Felipe de Borgoña, así como canteros y artesanos.

Y ¿dónde trabajan estos italianos y en especial Jacobo Florentino? Sin duda en las obras más importantes de esa hora, Capilla Real, San Jerónimo y Catedral, junto a sus compatriotas Torrigiani y Fancelli. Analicemos someramente, estas obras, especialmente San Jerónimo y Capilla Real, contemporáneas de la Casa de los Tiros.

De entre las obras atribuidas al Indaco y realizadas en Granada en los años de su estancia entre 1513 a su muerte en 1526, sin duda las más destacadas por su calidad, independientemente de su obra pictórica y el retablo de la Capilla Real, son el Grupo del Entierro de Cristo, este en

talla de madera para el Monasterio de San Jerónimo y enterramiento del Gran Capitán, y la Anunciación de la Capilla Real, en piedra policromada, la misma piedra de los tondos de la Casa de los Tiros.

Si contemplamos estas tres obras observaremos su evidente relación, no sólo estilística y conceptual, sino en la identidad de sus modelos y complementos, atuendo, peinados, ropaje, y en todos ellos maestría de un gran artista del renacimiento italiano que justifica la atribución a Jacobo Florentino.

Concepción y movimientos y esa especial elegancia del gesto expresada en cabezas, cuellos y brazos y expresividad de las manos que encontramos en el grupo del Entierro y la Anunciación, se reproducen en estos tondos de la Casa de los Tiros que delatan la misma autoría de gran artista.

Observemos los peinados femeninos y su relación entre ellos. Así las crenchas o guadejas de la Magdalena del Entierro, se corresponden casi exactamente con las de las figuras de Judith y Pantasilea, así como los peinados de la Virgen y el Ángel de la Anunciación con los de Lucrecia y Semiramis. Y hasta la misma técnica en la labra de la piedra.

De la misma forma la relación de ropajes y complementos, túnicas, broches, grecas, brocados y cíngulos y filigranas es casi idéntica y paralela en el Entierro, la Anunciación y estos tondos del Cuarto Dorado.

San Jerónimo

Como casi todas las obras ingéntes del renacimiento granadino, sufre innumerables penurias presupuestarias, retrasos, mixtificaciones estilísticas, y cambios en la dirección de las mismas. Así como la Capilla Real granadina comenzada a 1504 hasta Felipe II, San Jerónimo sufre, con la Catedral las mismas peripecias y demoras.

San Jerónimo que igual que la catedral y Capilla Real sobre la planta gótica se levantará un edificio renacentista, excepto la Capilla que lo conserva tardío, pasará de las manos italianas de Florentino a las de Siloé a la muerte de aquél.

Estamos ante la obra más puramente renacentista de Granada, en el orden religioso, y como en la Capilla Real, proyectada como enterramiento, del Gran Capitán y la Duquesa de Sesa. Así bajo el crucero el no realizado mausoleo centraba entre el Altar mayor y la reja de hierro, la cabecera de la Iglesia dedicada a la memoria del guerrero.



Judith

Sobre los lienzos de muro de piedra el trazado gótico de la Capilla se complementa la ornamentación con heráldicas, escudos y estandartes, mientras que en San Jerónimo y sobre la misma piedra además de estos elementos se complementan con abundante referencia a la exaltación del guerrero con figuras labradas sobre la piedra para policromar, de héroes reales y legendarios que exaltan la glorificación de la guerra, y es este punto importante de referente a la Casa de los Tiros.

Va utilizar Florentino la misma fórmula del presbiterio de la Capilla Real, un presbiterio ochavado precedido de gradas, y capillas a los lados como la define Pita Andrade. Sobre esa escalinata los tres paños de muro en piedra entre pilastras estriadas, renacentistas aquí, con capiteles corintios, sostienen un entablamento y bóveda profusa y ricamente decoradas con elementos vegetales, bichas y figuras enteras situadas entre las nerviaduras de la bóveda del presbiterio y el medio punto de la de cañón, de la cabeza del crucero. En ellas y junto a representaciones religiosas, aparecen y en la misma escala héroes y heroínas de la antigüedad y mitológicas. Así junto a Julio César, Aníbal, Pompeyo, Homero, Mario Escipión, comparten la escolta al Gran Capitán, Abigail, Judith, Débora, Esther, Hersilia, Artemisa Penélope y Alceste. Y todo ello entre elementos decorativos diversos, medallones de riquísimo labrado y policromados.

Ya están como en la Casa de los Tiros los símbolos guerreros y los héroes y heroínas de la antigüedad.

Y toda esta riqueza ornamental que realiza Jacobo Florentino ¿está realizada para ser cubierta por un retablo de madera, desde luego magnífico, aunque recompuesto y desigual?

Si observamos el plano que en su Guía Gómez Moreno nos ofrece, podemos comprobar como este "añadido" retablo que nos llega aparece más como un hermoso "mueble" que rompe el módulo arquitectónico del presbiterio de Florentino, más sobrio y utilizando al estilo renacentista, la propia estructura de la obra.

Hay entre el lienzo de muro del presbiterio y el retablo posteriormente realizado, muerto ya Jacobo Florentino, un espacio casi de tres metros. Si penetramos en ese espacio descubriríamos el gran enigma pendiente de investigación científica, porque Jacobo Florentino pudo dejar allí su mejor obra.

Entre los años 40 y 45 el pintor y coleccionista de Arte, don Luis González acompañado de don Miguel López Escribano penetraron en ese espacio, muy antes de la estrecha prohibición posterior. Todavía el



Semiramis

Monasterio era propiedad del Ministerio de Educación y no se había producido ese rechazo y cierre con candado de la puertecita de acceso, al Sagrario, en el que se colocó luego, una imagen de la Virgen. Ellos, subiendo esa pequeña escalera pudieron encontrar la gran hornacina sobre un dosel también renacentista, de grandes proporciones y profundidad en el muro del ábside. Entre pilastras labradas de motivos vegetales y bichas, la gran hornacina y sus proporciones, les hicieron recordar que ese era el lugar para el emplazamiento del grupo escultórico de Jacobo Florentino del Entierro de Cristo. Y no sólo comprobaron tal supuesto, sino que trasladados el Museo sacaron una plantilla del mismo, para con ella comprobar la exactitud de las medidas y hasta la continuidad de la greca de la talla del Grupo a la de la piedra de la hornacina. Comprobaron igualmente en los lienzos de muro laterales del ábside, la existencia de sendas hornacinas menores que hubieran sido fabricadas para las estatuas orantes del Gran Capitán y la Duquesa que, tan pésimamente y en tan mediocres ménsulas fueron colocadas y aún existen.

Todos hemos aceptado las conjeturas y erradas opiniones de Gómez Moreno y Gallego Burín en sus dudas sobre el emplazamiento del Grupo escultórico en las naves laterales del crucero. Y nos preguntamos, ¿qué razones existieron durante siglos para no investigar la absurda ubicación de tan importante grupo en capillas secundarias y hasta pobres? De aquí las poco convincentes descripciones de los eruditos respecto a la obra y su ubicación en la Iglesia jerónima. Gómez Moreno lo contempla en una capilla del crucero, y Gallego Burín describe la tabla de "mármol de Carrara que colocada luego, en la nave derecha del crucero, la describe como de estilo "italiano" que "sirvió de base al grupo del Entierro" que estaba situado según él, "a la izquierda de la nave de crucero que se hizo en 1795".

Ningún historiador nos da noticia de otro posible emplazamiento. Todos se manifiestan sorprendidos de la calidad del grupo, de su autor italiano, de su grandeza, pero ninguno de lo impropio del emplazamiento secundario en la propia Iglesia.

Gómez Moreno lo describe y dice que Cea Bermúdez lo atribuye a Gaspar Becerra, y "al estilo y la época de la Capilla Real en 1520". Y añade "Cuando se acabó el Monasterio se vendieron las capillas y el claustro a una de las cuales perteneció esta obra". Y dice que "quien la esculpió de seguro había estudiado en Italia, y entre los pocos que por entonces habían venido de aquella tierra, parécenos bien pudo ser el ignorado autor, aquel Pedro Torrigiani, émulo del gran Bounarrotti que precisamente trabajaba en Granada como atestigua Vasari".



Detalle del Angel del grupo de la Anunciación de la Capilla Real

Ante esta frase, uno se pregunta. ¿Cómo pueden venderse las capillas laterales y del claustro, si toda la Iglesia está subordinada a capilla funeraria del Gran Capitán no solo en su interior sino en sus muros exteriores? Y ¿En qué otra capilla se pudo colocar y para cual se labró ese grupo si no es para la capilla mayor? Todos coinciden en su mal emplazamiento y nadie piensa en la más lógica del eje del presbiterio.

Gallego Burín dice que "es posible que se hiciese para decorar el lugar del entierro del Gran Capitán, antes de que se concediese a la viuda la capilla Mayor del templo..." Y uno se pregunta ¿Si desde sus primeras piedras los escudos, armas y atributos guerreros están labrados y referidos al héroe, cuyo escudo y gloria ya está labrado en la cabecera exterior del ábside, quien puede pensar que este y su túmulo en piedra va a ocupar una capilla secundaria del templo?

Necesariamente el Grupo de Florentino estuvo destinado desde su origen para esa capilla ya labrada en la piedra por el autor del mismo, así como las estatuas orantes expulsadas también de su proyectado emplazamiento.

Siempre intenté esa comprobación repitiendo la exploración de mis amigos González y López Escribano. La incitación a lo prohibido, las ambiguas teorías del emplazamiento del Entierro, la inexplicable existencia de ese espacio "muerto" que el plano de Gómez Moreno muestra, la obstinada reserva y aquel cierre con un candado cuya llave nunca apareciera, solo me permitió y muchos años después de la exploración de mis amigos en los años cuarenta, entrever a través de ese portillo un andamio y gran cantidad de maderas que hacían imposible toda comprobación. Eran los años primeros de la recuperación para la Orden Jerónima del Monasterio por la gestión personal del Alcalde Manuel Sola Rodríguez Bolívar y la compra del Carmen de los Mártires a Sor Cristina de Arteaga, cuya lápida al pie de la torre testimonia el esfuerzo de la restauración con el monumento a punto de ruina.

Desde entonces, la incógnita estuvo abierta. Recientemente solicité de nuestro compañero de Academia, y restaurador de la Catedral y Capilla Real, el arquitecto Pedro Salmerón que me acompañara para visitar ya con el permiso del Arzobispado, ese espacio existente tras el retablo de madera. Nuestra sorpresa fue desconsoladora. Alguien y ya en los años sesenta, había ordenado cubrir de arriba abajo el muro de piedra donde existen las capillas, y la hornacina. La polémica esta abierta. ¿Debemos investigar la oculta verdad de San Jerónimo?

Y volvamos a nuestra hipótesis. San Jerónimo es una obra paralela y simultánea en el tiempo a la Casa de los Tiros, y también, ya lo hemos



Detalle de la Virgen del Grupo de la Anunciación de la Capilla Real

dicho, levantada con el mismo espíritu de glorificación del héroe de la cristiandad, el Gran Capitán. Como en aquella también un emblema las identifica. En San Jerónimo, sobre el dintel del Monasterio, las palabras labradas en la piedra transfieren a Dios la Gloria del héroe. Soli Deo Honor et Gloria. En la Casa de los Tiros el guerrero nos dice sobre la piedra que, el corazón manda, con la espada del honor guerrero de árbitro.

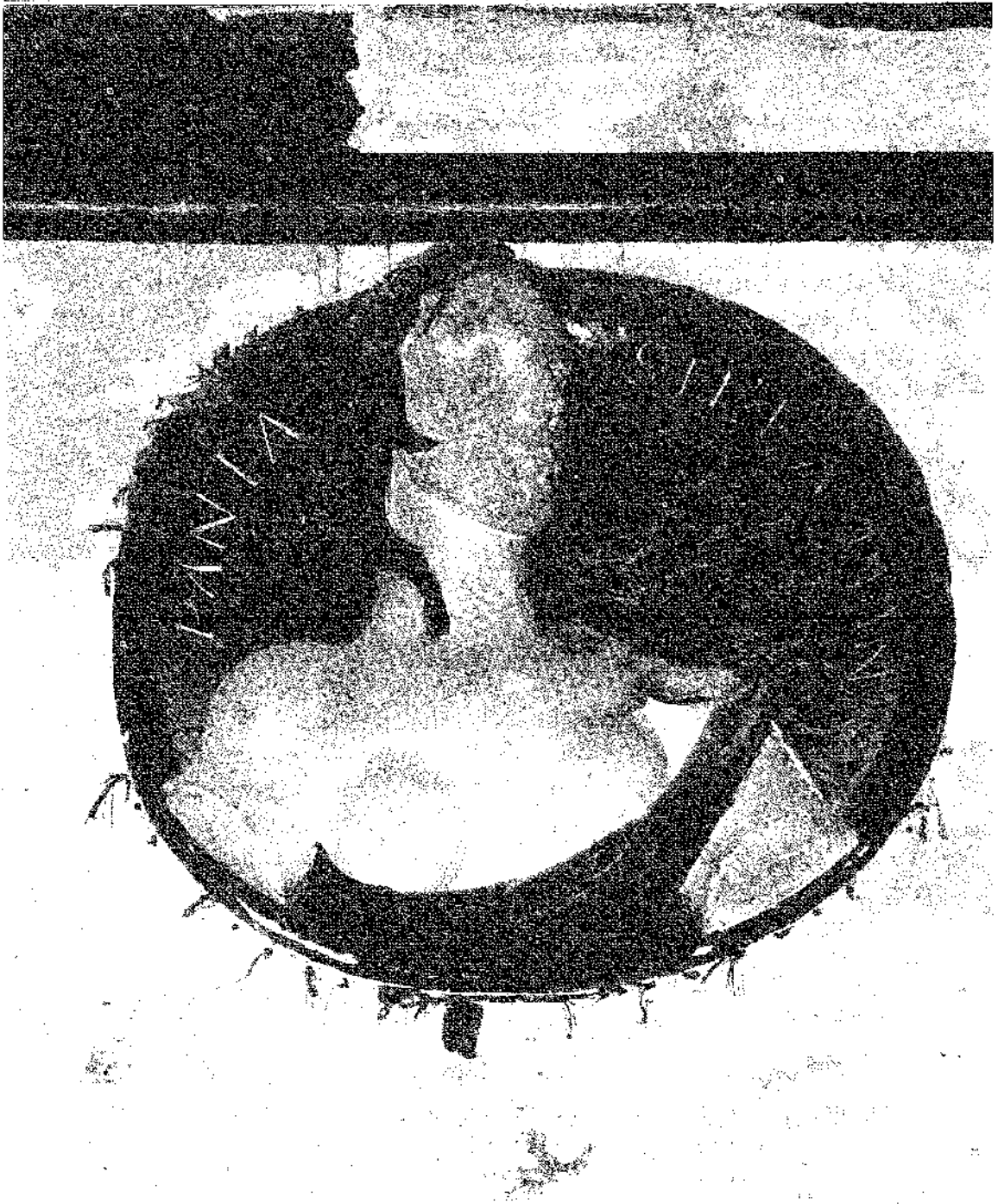
Como en la tumba del Héroe una corte de reyes, reinas y heroínas de la antigüedad, dan testimonio presencial a la larga teoría de héroes reales de la Reconquista de Granada que en perfil de moneda en el artesonado inscriben sus hazañas. Y ¿dónde mejor podrían estar estas cuatro heroínas que desgajadas del viejo proyecto de Jacobo Florentino en el ábside de San Jerónimo, tuvieron su destino por voluntad del autor?

Prueba que son obras complementarias a un eje central o supuestamente esa capilla mayor de San Jerónimo, es que de dos en dos, vuelven las cabezas a uno y otro lado y son elementos ornamentales de inusual riqueza, que ocuparían los laterales del ábside o capillas laterales, bajo el friso. Gallego Burín nos dice que "el friso tiene medallones con cabezas y parejas de medio cuerpo de hombres barbudos con capacetes y hachas todo obra de Jacobo Florentino quien a los lados de la capilla mayor rehizo los arcos de los dos laterales ricamente decorados... "Y también nos dice que "las bóvedas de los brazos del crucero en alto relieve, héroes y heroínas de la antigüedad cuyas hazañas se comparan con las del Gran Capitán y su esposa", (sic) relacionando a continuación las ya enumeradas.

La verdad es que una cierta tosquedad y teatralidad en algunas de ellas hacen pensar que no todas son de esa mano maestra.

Sin embargo, los medallones del Cuarto Dorado, si que debieron pertenecer a esa serie muy especialmente labradas para lugar preferente dignas del mismo y de complemento del Entierro, con el rostro vuelto hacia ese eje preferente.

También y en esos "arcos de las dos capillas laterales ricamente decorados... "cuatro marcos circulares de 98 ctms. de diámetro nos afirman que bien pudieron ser labrados los medallones para esos marcos, por la exactitud de sus medidas, marcos circulares o tondos en los que unas pinturas mediocres posteriores suplen lo que debieran ser figuras en relieve. La única objeción es que su escasa altura no parece compatible con las figuras de los medallones mayores que el natural. Sin

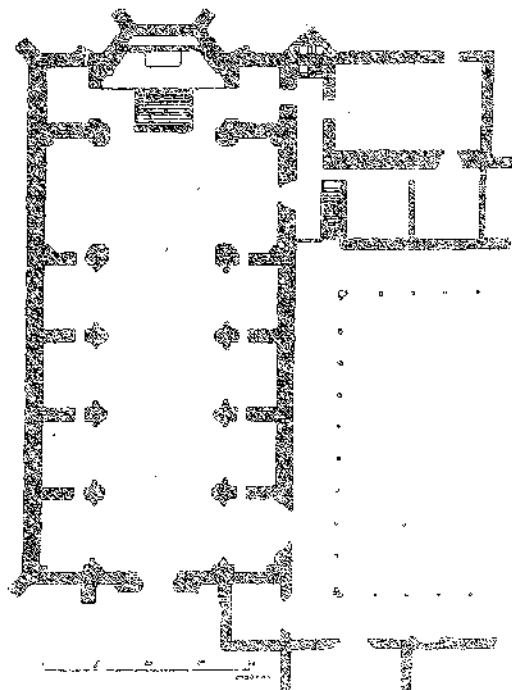


Pantasilea

embargo pensemos que también el nivel del suelo de esa capilla mayor fue alterado al construir el retablo de madera.

Observemos que el altar mayor, estuvo formado por un gran frontal de riquísimo mármol rosa labrado y policromado, y dos laterales del mismo igualmente labrados continuando dibujo, color y tema, de sorprendente riqueza. Al desmontar ese altar, para la colocación del retablo de madera posterior, se elevó la rasante de ese nivel alargando la escalinata y ensanchándola, y se fragmentó ese altar en tres piezas, el frontal que ocupa, y adelantado, el actual altar, y montando absurdamente independientes los paños laterales destrozando el conjunto del primitivo altar. Este, soberbio y empobrecido con enlucido de yeso los laterales, con sus correspondientes paños, si que compondría bajo el grupo del Entierro un complemento digno de este.

La comprobación de este cambio de nivel al elevar esa planta del altar, se comprueba al penetrar tras ese retablo de madera para el que se construye de toscos guijarros y mortero, una elevada base muy alejada del muro real y entre la que comprobamos incluso, restos humanos cuyo estudio sería orientador y antropológicamente interesante.



Así esas "capillas laterales ricamente decorados" sus arcos según Gallego, tendrían otra altura distinta de la actual.

Todo ello nos afirma que estos medallones de la Casa de los Tiros pertenecieron a este templo, y cuyo lugar de emplazamiento en el mismo merece su investigación.

Nada tiene de extraño, que existiendo estrecha relación entre las familias de los guerreros, las del Gran Capitán, los Venegas Renjigo etc. y ya cubierto el original presbiterio, estos medallones fueran cedidos a los propietarios de la Casa de los Tiros.

Así no creemos arriesgar mucho atribuyendo a Jacobo Florentino estas cuatro figuras, de tan próxima filiación a las de este artista como el Grupo del Entierro y la espléndida Anunciación de la Capilla Real, esta también en piedra -la misma piedra- policromada, y técnicamente idéntica a las elegantes Pantasilea, Semiramis, Lucrecia y Judith que desplazadas de su destino el Monasterio de San Jerónimo, no tuvieron nunca la atención de investigadores y eruditos.

Manuel Orozco





TRES MOTETES

Pasos coro de 4 voces mixtas
"a capella"

1. NISI GRANUM FRUMENTI

A Don Emilio Orozco Díaz (+ 21.I.1987)

2. VENITE AD ME

A Pray Darío Cabanelas Rodríguez, OFM (+18.IX.1992)

3. EGO SUM PANIS VIVUS

A Luis Rosales Camacho (+24.X.1992)

COMPUESTOS POR

JUAN - ALFONSO GARCIA

De la Real Academia de Bellas Artes
"Ntra. Sra. de las Angustias" de Granada

GRANADA
1992

A Don Emilio Orozco Díaz (+21.I.1987)

NISI GRANUM FRUMENTI (To 12, 24)

4 v.m.

Juan-Alfonso García
(1987)

GRAVE (d: ca. 32; j: ca. 64)

p legato sempre ed espressivo

Ni- si granum fru- men- ti ca- dens in

Ni- si gra- num fru- men- ti ca- dens in

te- rram mor- tu- um fu- e- rit, ip- sum

te- rram mor- tu- um fu- e- rit, ip- sum

p leg. ed espress.

so- lum ma- net. Ni- si gra- num fru-

so- lum ma- net. Ni- si gra- num fru-

so- lum ma- net. Ni- si gra- num fru-

so- lum ma- net. Ni- si gra- num fru-

S

A men- ti ca- dens in te- ram

T men- ti ca- dens in te- ram

B men- ti ca- dens in te- ram

S

A *mf* mor- tu- um fu- e- rit, mor- tu-

T *mf* mor- tu- um fu- e- rit, mor- tu-

B *mf* mor- tu- um fu- e- rit, mo- tu-

poco cresc.

S

A *dim.* um fu- e- rit, Ni- si gra- num fru-

T um fu- e- rit, Ni- si gra- num fru-

B um fu- e- rit, Ni- si gra- num fru-

leg. ed espress.

S men- ti, gra- num fru- men- ti ca-

A men- ti, fru- men- ti ca-

T gra- num fru- men- ti, fru- men- ti ca-

B gra- num, ni- si gra- num fru- men- ti ca-

poco a poco dim.

S dens in te-rram, ca-dens, ca-dens in
 A dens in terram, in te-rram, ca-dens, ca-dens in
 T dens in te-rram, ca-dens, ca-dens in
 B dens in te-rram, ca-dens, ca-dens in

mf *p*

S te-rram mor-tu-um fu-e-rit,
 A te-rram mor-tu-um fu-e-rit,
 T te-rram mor-tu-um fu-e-rit, mor-
 B te-rram mor-tu-um fu-e-rit,

cedendo poco a poco *pp a tempo*

S mor-tu-um fu-e-rit, ip-sum so-lum
 A mor-tu-um fu-e-rit,
 T tu-um fu-e-rit,
 B mor-tu-um fu-e-rit,

S ma-net, ip-sum so-lum ma-net,
 A ip-sum so-lum ma-net,
 T
 B

S *p* *div.*
 ip- sum so- lum ma- net;
 A *p* ip- sum so- lum ma- net; *mf* si
 T *pp* ip- sum so- lum ma- net; *mf* si
 B *mf* si

S *mf* si au- tem
 A au- tem mortu- um fu- e- rit, *mf* si
 T au- tem mortu- um fu- e- rit, *mf* si au- tem *mf* si
 B au- tem mortu- um fu- e- rit, *mf* si

S mortu- um fu- e- rit, *mf* mul- tum fruc- tum
 A mor- tu- um fu- e- rit, *mf* mul- tum fruc- tum
 T mortu- um fu- e- rit, *mf* mul- tum fruc- tum
 B mor- tu- um fu- e- rit, *mf* mul- tum fruc- tum

S *div.* *ff* *marc.* mul- tum fruc- tum af- fert.
 A *ff* af- fert, mul- tum fruc- tum af- fert.
 T af- fert, mul- tum fruc- tum af- fert.
 B af- fert, mul- tum fruc- tum af- fert.

VENITE AD ME (Mt 11, 28-29)

4 v.m.

Juan-Alfonso García
(1987)

Maestoso (d: ca. 48)

S
mf Ve-ni-te ad me om-
A
mf Ve-ni-te ad me om-
T
mf Ve-ni-te ad me om-
B
mf Ve-ni-te ad me om-

S
nes
A
(o) nes
T
nes
B
nes

S
mf qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-
A
mf qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-ra-
T
mf qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-ra-
B
mf qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-ra-tis, qui la-bo-

S ra- tis et o- ne- ra- ti

A (a) tis et o- ne- ra- ti

T tis et o- ne- ra- ti

B ra- tis et o- ne- ra- ti

S e- stis, et e- go re-

A e- stis, et e- go re-

T e- stis, et e- go re-

B e- stis, et e- go re-

S fi- ci- am vos. *Poco più mosso.*

A fi- ci- am vos.

T fi- ci- am vos. *div. mf*

B fi- ci- am vos. *mf* Tol- li- te iu- gum

S *div. mf* Tol- li- te iu- gum me- um su- per vos,

A *mf* Tol- li- te iu- gum me- um su- per vos

T me- um su- per vos, *più* tol- li-

B me- um su- per vos, *più* tol- li-

rit. e cresc.

S *piu*
 iu-gum me-um su-per vos, et di-sci-te a

A *piu*
 iu-gum me-um su-per vos, et di-sci-te a

T
 te iu-gum me-um su-per vos, et di-sci-te a

B
 te iu-gum me-um su-per vos, et di-sci-te a

S *sub. p a tempo*
 me, qui-a mi-tis

A *sub. p*
 me, qui-a mi-tis

T
 me,

B
 me

S
 sum et

A
 sum et

T
 qui-a mi-tis sum et

B
 qui-a mi-tis sum et

S
 hu-mi-lis cor-de, et

A
 hu-mi-lis cor-de, et

T
 hu-mi-lis cor-de, et

B
 hu-mi-lis cor-de, et

12 Tempo

S hu- mi- lis cor- de. Et in-
A hu- mi- lis, hu- mi- lis cor- de. Et in-
T hu- mi- lis cor- de. Et in-
B hu- mi- lis cor- de. Et in-

S ve- ni- e- tis re- (e) qui- em a- ni-
A ve- ni- e- tis re- qui- em a- ni-
T ve- ni- e- tis re- (e) qui- em a- ni-
B ve- ni- e- tis re- qui- em a- ni-

S ma- bus ve- stris, a- ni- ma-
A ma- bus ve- stris, a- ni- ma-
T ma- bus ve- stris, a- ni- ma-
B ma- bus ve- stris, a- ni- ma-

S bus, a- ni- ma- bus ve- stris.
A bus, a- ni- ma- bus ve- (e) stris.
T (a) bus, a- ni- ma- bus ve- stris.
B (a) bus, a- ni- ma- bus ve- stris.

A Luis Rosales Camacho (+24.X.1992)

EGO SUM PANIS VIVUS (Io 6, 51)

4 v.m.

Juan-Alfonso García
(1992)

GRAVE (♩: ca. 44)

Soprano: E-go sum pa-nis vi-vus, qui de
Alto: E-go sum pa-nis vi-vus, qui de
Tenor: E-go sum pa-nis vi-vus, qui de
Bass: E-go sum pa-nis vi-vus qui de

Soprano: cae-lo de-scen-di, qui de cae-
Alto: cae-lo de-scen-di, qui de cae-
Tenor: cae-lo de-scen-di, qui de cae-
Bass: cae-lo de-scen-di, qui de cae-

Soprano: lo de-scen-di.
Alto: lo de-scen-di.
Tenor: lo de-scen-di.
Bass: lo de-scen-di. Si quis mandu-

S *mf* Si
 A *mf* Si quis manduca-ve-rit
 T *mf* Si quis manduca-ve-rit ex hoc pa-
 B ca-ve-rit ex hoc pa-ne, si quis manduca-
 S *f* quis manduca-ve-rit ex hoc pa-
 A *f* ex hoc pa-ne, ex hoc, ex hoc pa-
 T *f* ne, si quis manduca-ve-rit, ex hoc pa-ne, vi-
 B ve-rit ex hoc pa-ne, ex hoc pa-ne, vi-
 S *p* *rit.* vi-rit, vi-rit in ae-ter-
 A *p* vi-rit, vi-rit in ae-ter-
 T *p* rit, vi-rit in ae-ter-
 B rit, vi-rit in ae-ter-
 S *mf* *a tempo* ter-num; et pa-nis quem e-go da-
 A *mf* ter-num; et pa-nis quem e-go da-
 T *mf* ter-num; et pa-nis quem e-go da-
 B ter-num; et pa-nis quem e-go da-

1º Tempo

S
A
T
B

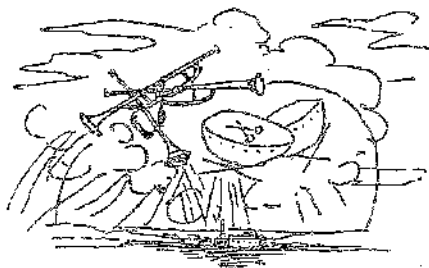
vo, ca-ro me-a est pro mundi
vo, ca-ro me-a est pro mundi
vo, ca-ro me-a est pro mundi
vo, ca-ro me-a est pro mundi

S
A
T
B

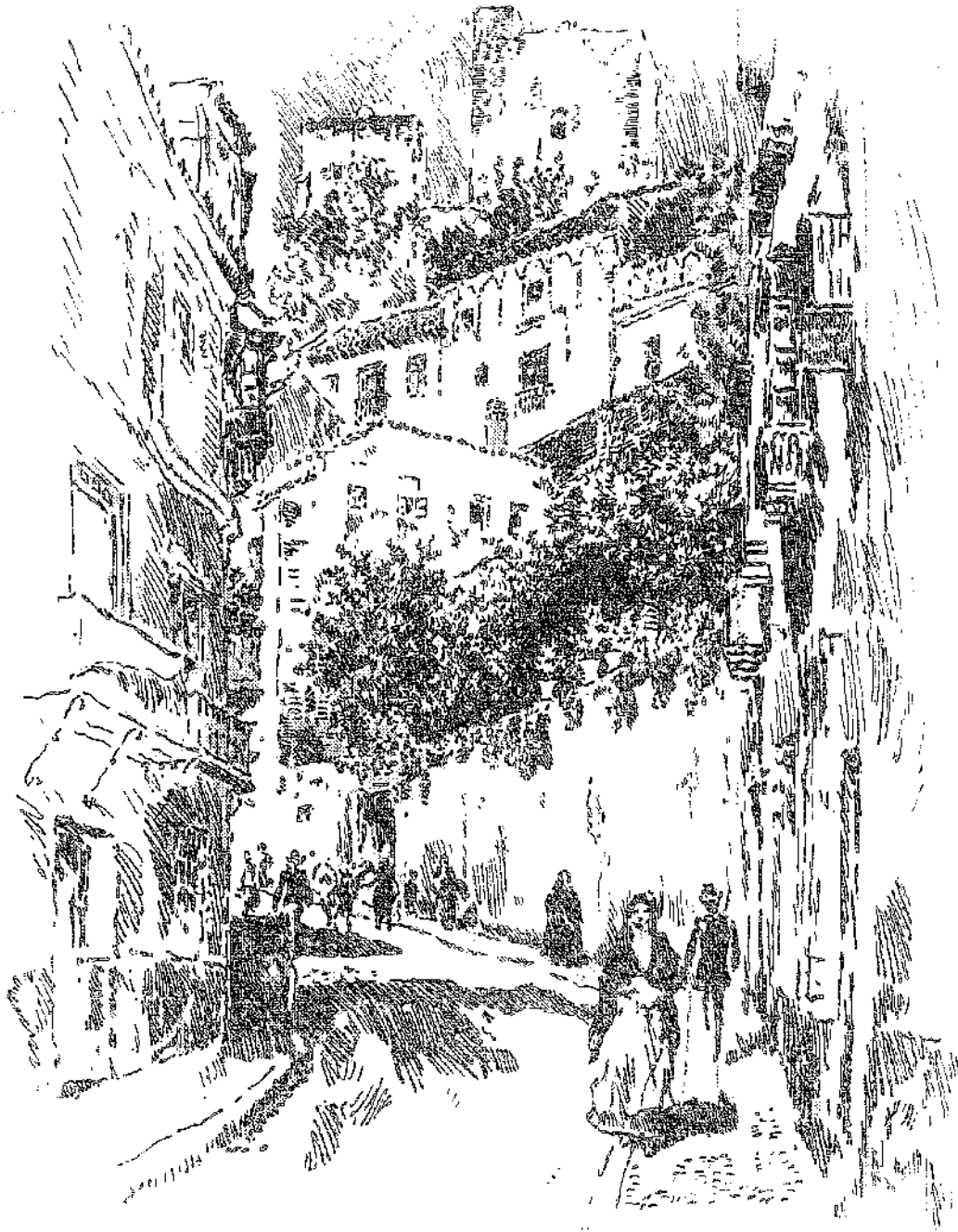
vi-ta, ca-ro me-a est pro mundi vi-ta, pro
vi-ta, ca-ro me-a est pro mundi vi-ta,
vi-ta, ca-ro me-a est pro mundi vi-ta,
vi-ta, ca-ro me-a est pro mundi vi-ta,

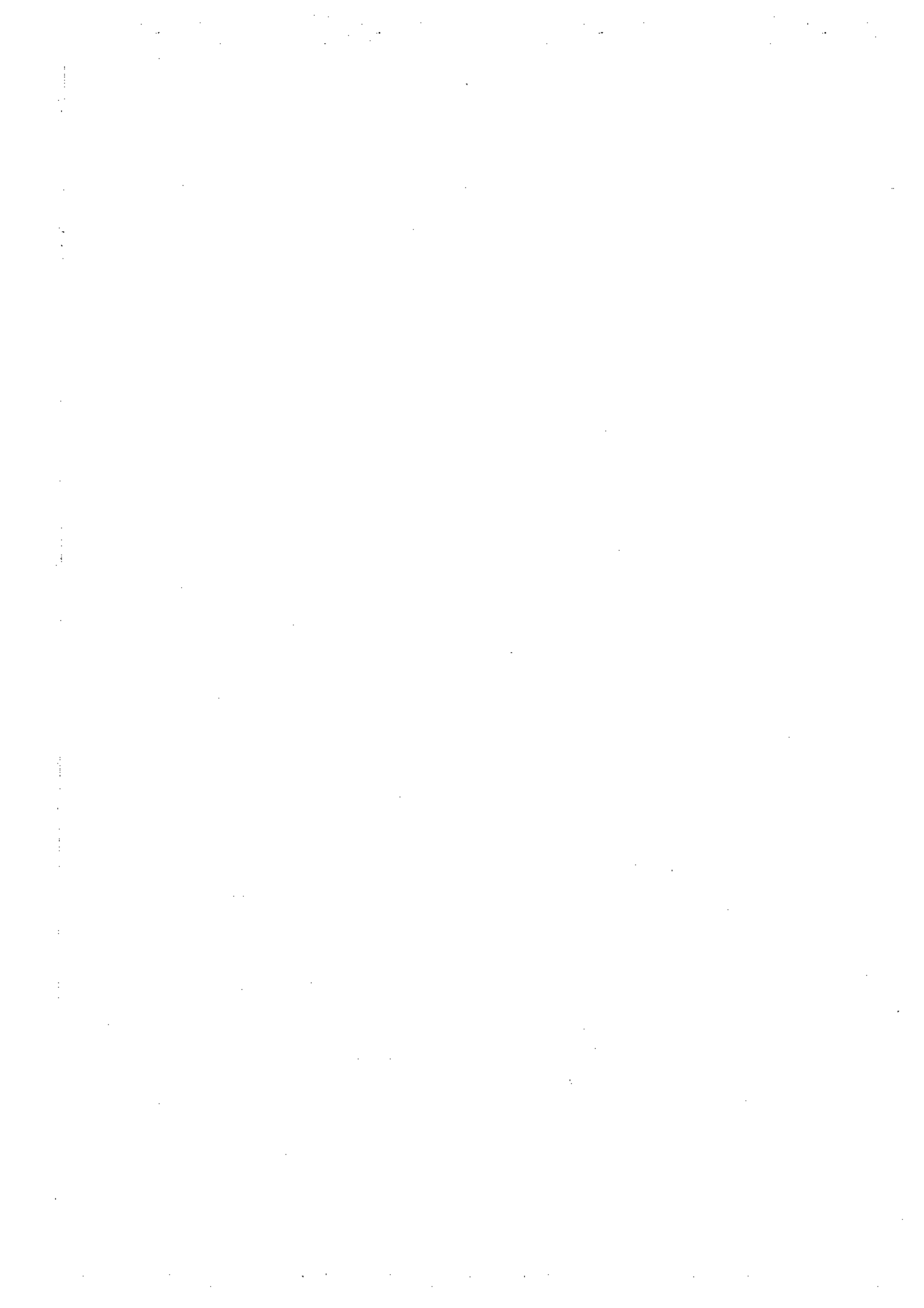
S
A
T
B

mun- di vi- ta. *Dim.*
pro mun- di vi- ta.
pro mun- di vi- ta, vi- ta.
pro mun- di vi- ta.



COLABORADORES





ARTE Y COLOR EN PRIMAVERA

En los días de la incipiente primavera, adquiere su máxima fuerza esa agonía de colores: el morado.

Morado el manto de la Santa Princesa, Casilda de Toledo, cuya fiesta celebra la Iglesia, el noveno día de Abril. El "dulce color malva", el predilecto de los artistas y poetas, de Zurbarán a Juan Ramón Jiménez, sin olvidarnos de El Greco, Sorolla, Vázquez Díaz y Darío Regoyos, éste con su delicioso lienzo "Camino de los Neveros", de la Sierra granadina, en tonalidades malva.

Un bello búcaro de flores en los días de la naciente primavera, lució al pie del altar, en el que se admira la efigie de la Santa de la Caridad, en la Capilla de la Virgen del Carmen, del primer templo granadino.

El gran artífice, Diego de Siloé, al realizar la genial arquitectura de la Catedral de Granada, pensó sin duda, en la obra que dedicara a la Santa en el santuario de los Montes Obarenes; allí el retablo del gran arquitecto, pleito documentado incluido. Efigie, en mármol, similar a la

de Granada, idéntica diríamos, dedicada a Santa Casilda; representación, en muelle y regalada postura, comprensible ante la realidad del antecedente árabe de la Santa. ¿No llegaría Diego de Siloé a Granada en la fecha del 9 de Abril? ¿No realizaría su obra de Granada, bajo el recuerdo de aquel pleito tenido con el Abad de Helines? Es lo cierto, que ambas efigies, son idénticas, la del santuario castellano historizada y ésta de la Catedral de Granada, en mutismo documental.

El único comentario que encontramos, en relación a la obra que representa a Santa Casilda en la Capilla de la Virgen del Carmen de la Catedral de Granada se reduce a dos líneas: "...y las restantes esculturas de Santa Casilda yacente y de dos santos carmelitas, son poco notables"¹.

Zurbarán, no encontró color más adecuado, a la hora de plasmar el manto de la Santa de la Caridad, que el color violeta. En el cuadro, la dama que representa a la santa, levanta la pollera o manto, de color morado y luce bajo ésta un faldellín de terciopelo verde².

En el palacio arzobispal de La Zubia, una ¿reproducción? de la obra del gran pintor extremeño, obra subastada años ha, para paliar días de penuria. En el Santuario dedicado a la Santa, un cuadro influenciado en la representación existente en la iglesia de Santa María de Briviesca.

Otras representaciones, en Toledo, de Bayeu y de Marceliano Santa María, en la colección de los marqueses Torre y Villanueva, en ambos casos, en el trance del milagro de las flores.

Diego de Siloé la efigió, en el citado Santuario castellano y lo más seguro, también en la Capilla de la Catedral de Granada. Pedro López Gámiz, "sabio y experto en el arte de la talla", la efigió en el gran retablo de la iglesia de Santa María de la capital de La Bureba. En pintura, Fray Juan de Rizzi, en el trascoro de la catedral burguense y el pintor Evaristo Barrio, en el trance de ser recibida en el castillo de Burgos, por el rey Fernando I "El Magno". Una representación más, en bajo relieve, en la sillería del coro de la catedral de Lugo.

Volvemos a la efigie de Diego de Siloé, por el hecho de no haber encontrado referencia alguna de peso en los tratadistas del artífice, por lo que se refiere a la obra que representa a la Santa en Granada, ni aún referente al pleito de aquella otra del santuario castellano.

Médiaba el año 1524, cuando finalizaban las obras de la iglesia de San Román, en la ciudad castellana de Burgos y los cuatro artistas, que tasan las obras reciben 442 maravedís, a cuenta, Diego de Siloé, entre ellos³. Pasan dos años, la iglesia de San Román, encarga a Siloé un retablo, por valor de 400 ducados, de los cuales el artífice cobra 300 en

los primeros días del año 1526. Los mayordomos de dicha iglesia y Siloé mantienen un pleito, apareciendo en 1526-27, ciertas cantidades gastadas en el litigio, descargadas por el mayordomo Ortega Curiel y 52.584 maravedís entregados, en varias veces a Diego de Siloé, por razón y cuenta de dicho retablo; anotados igualmente 80 maravedís, entregados a operarios del artífice por el hacer de la llave del sagrario de la dicha iglesia⁴.

Si traemos la referencia de tales detalles, es para situar al lector, en los días inmediatamente posteriores a los que el artífice recibe el encargo de realizar el retablo para el Santuario de Santa Casilda, del término de Buezo de Bureba; encargo que efectúa, el Abad de San Martín de Helines, como rector que era de la iglesia de San Vicente de los Lagos, contigua al Santuario. El artífice interpuso, contra dicho Abad una reclamación, por incumplimiento del contrato.

En el Archivo de la Catedral de Burgos, el Libro I de Registro de "Petición Original", en el folio 32, figura un documento que copiado fielmente dice:

"—Muy Magníficos y reverendos señores: Diego de Siluee que vesa las manos de V.M. e digo que puede aver un año poco más o menos quel señor abbad de Helines se concertó conmigo de dar ciertos maravedís por una obra que fiçe en la yglesia de Santa Casylda laquel hiçe como se concertó muy cumplidamente y quedome deviendo tres mile e novecientos cinquenta e seys mrs. e se los pedido muchas vezes y con dilaciones q'ha puesto no me ha querido paztar en lo qual rescibo agrabio e suplico a V.M. mande que luego sea pagado syn dilacion en lo qual V.M. administrara justia e a mi haria merced".

Al respaldo del folio de la anterior petición figura el nombre y signatura de Diego de Siloé, careciendo de fecha el documento. Bien es cierto que tras algunos cálculos, y los mismos antecedentes consignados arriba, puede cifrarse en las fechas anotadas.

El Abad, quizá a raíz de la anterior petición, puso ciertos reparos, según se deduce de adjuntos escritos. Reparos al busto de la representación de Santa Casilda, diciendo que fue entregada sin pulir, que unas tablas que aparecían en pintura, según el contrato, debían ser de media talla y aún del retablo todo añadía, que el artífice se había desentendido de su ejecución y entregado a la realización de ciertos canteros.

La figura de Santa Casilda, de dicho retablo es en todo similar a la que se admira en la Capilla de la Catedral de Granada, obra ésta de lo que no logramos referencia alguna.

En relación a las circunstancias, en las que se realizaba aquella labor, cabría añadir, que los días no eran de abundancia, y sí de penuria; una gran riada asoló la comarca, los trabajos se acumulaban, los puentes y calzadas, pedían reparación, la visita del Emperador, trató de mitigar las calamidades; la torre de Santa María del Campo, las obras de la catedral de Plasencia, como desde Toledo y Granada, se le ofrecían mayores beneficios, Diego de Siloé se sentía con un pie en el estribo, ante las tentadoras ofertas. Llega el año 1527, León Picardo y Diego de Siloé, reciben 12.000 maravedís, "... por el pintar el primero de la caja del Crucifixo del sepulcro de Santa Casilda Penitente..."⁵. Cantidad recibida por la obra realizada bajo contrato, firmado por ambos artistas en 1524.

El simbolismo de la Santa, es delicado, cual arco iris de paz, que afecta a dos religiones y podríamos decir en la actualidad, a tres comunidades autónomas.

Almamún "El Afamado", padre de Casilda, taifa toledano, extendió sus dominios hasta las puertas de Granada, a través de Córdoba, donde murió. Se dice que "era generoso y noble", según lo puso de manifiesto en su trato con el monarca Alfonso VI de Castilla, figuras y época que centran la existencia de Casilda.

La figura de la Princesa Casilda, interesó tangencialmente a Lope de Vega, a Calderón y a Nicolás Fernández de Moratín y en días más cercanos o de un modo más completo, a Tirso de Molina, a Concha Espina (1940), a José Montero Alonso (1946) y al poeta Rafael Alberti, en su obra teatral, con data de 1930 y editada por la Diputación de Cádiz y la misma Fundación del Poeta, (1990).

Rodeo por la Historia y el Arte, a través del color del manto de Santa Casilda, en pinceles y gubias, desde los Montes Obarenes, a la Vega de Granada, pasando por la ciudad origen de la Princesa: Toledo.

Saturnino Colina Munguía

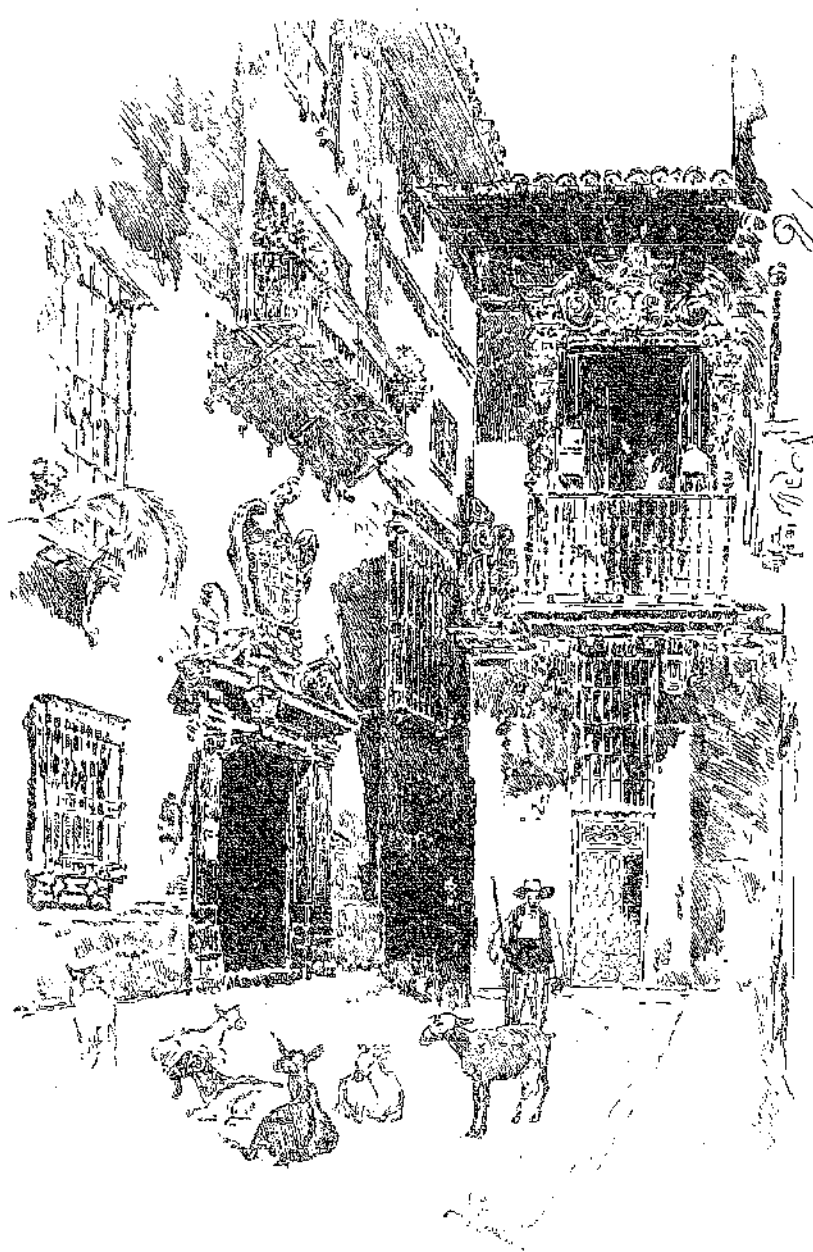


Santa Casilda, obra de Francisco de Zurbarán, en el Museo del Prado.

NOTAS

1. *"Unos días en Granada"*. Mariano Antequera. 1ª Edic.- Abril, 1950. Pág. 123. Granada.
2. *"Santa Casilda"*. Obra de Francisco de Zurbarán, en fechas anteriores a 1814, figuró en "Pieza de Chimenea". Palacio de Oriente, en la actualidad en el Museo del Prado, Sala XXV, nº 1239, lienzo de 1'84 por 0'90 m.
3. Archivo Parroquia de San Pedro y San Felices de la ciudad de Burgos. Libro de Fábrica de San Román.
4. id. id. id.
5. Archivo Catedral de Burgos. Libro de Fábrica del año 1524 y siguientes.

TESTIMONIA



GRANADINOS AUTORES DE UNA SOLA NOVELA

O la aventura literaria de abogados, médicos, diplomáticos,
artistas, militares...

Aunque Granada, sorprendentemente, no tuvo ni tiene Academia de las Buenas Letras*, sí ha gozado de presuntos numerarios en el arte de escribir, incluso de abundantes furtivos que realizaron incursiones desde otras academias en el campo sin acotar de la literatura. Es posible que la falta de esa Corporación oficial de las Buenas Letras se deba a la falta de escritores codiciosos y de plumíferos de taller con horario laboral. O a la desgana penibética por cuanto huelga a solidario, a conjunción de intenciones y a donativo de la propia valía. Y nos referimos intencionadamente a todos los escritores, desde los que trabajaron el verso con presunción de inmortalidad hasta los que

* Existió una mal llamada Academia Literaria de Granada, incluso alguna poetisa romántica llegó a titularse Académica Profesora de la de Bellas Letras de Granada, pero sólo era la sección literaria del Liceo, que también tuvo otra sección de ciencias, aulas donde los socios recibían clases de tales materias, impartidas por miembros competentes de la Sociedad.

manosearon en solitario el mejor argumento teatral, pasando por los noveladores. Y de ellos tratamos.

Se ha dicho que el panorama de la novelística granadina, a lo largo de los siglos, es un inmenso baldío. En apariencia, nos encontramos ante ese yermo sin límites de la narrativa local y de ahí que nos preguntemos: ¿Dónde están las obras o dónde están los autores, si es que los hubo? ¿Dónde ese escritor o esa novela definitiva, pieza maestra de una ficción literaria genuina? Es como si no preexistiera nuestra narrativa más allá de Pedro Antonio de Alarcón o, en todo caso y con nuevo páramo de por medio, más allá de Francisco Ayala. Se afirma que es cuestión de sequía imaginativa, de la que resulta la negación fabuladora, y, según otra tesis, de repugnancia a novelar por causa de la abrumadora y tenaz epopeya arábigo granadina, lastre tropológico acumulado durante los pánfilos finales de los siglos XVII y XVIII. También se quiere justificar la posible ausencia de novela por la autojubilación anticipada del autor granadino ante obras de mayor empeño, rutinaria anquilosis que, dicen, reprime los impulsos ambiciosos de la creatividad local, incluso en todas las ramas del arte. Que no es problema de carencia imaginativa, ni de trauma histórico, ni siquiera de pereza escritora, lo demuestra la extensa nómina de autores en los que abunda la impenitencia fantasiosa, el desacato a la Historia, festoneado además por la sorna, y el derroche de papel de tina.

Los ejemplos que confirman tal exuberancia son numerosos, desde el siglo XVI. Tuvimos un narrador soberano en este siglo, Diego Hurtado de Mendoza, padre putativo de "El lazarillo de Tormes" durante trescientos años y, por lo mismo, patriarca de la novela picaresca, género que inaugura la narrativa española. Pero, hace cien años, los doctos de la crítica expropiaron a Hurtado de Mendoza su "Lazarillo", internaron al de Tormes en la inclusa de los anónimos y despojaron a Granada de uno de los relatos clave de la literatura hispánica.

A pesar de ello, tenemos un caso inicial y concreto de intimidación narradora, en el que se encuentran los avíos señalados antes. Es *"La verdadera historia del rey don Rodrigo, en la cual se trata la causa principal de la pérdida de España y la conquista que de ella hizo Miramamolín Almanzor, rey que fue del Africa y de las Arabias, compuesta por el sabio alcaide Abulcasim Tarif Abentarique, de nación árabe y natural de Arabia Pétrea, traducida de la lengua árábica por Miguel de Luna, vecino de Granada"*. (Perdón por tantísimo título). El libro se publicó en 1592, imprenta de René Rabut, y tuvo una segunda parte, también de Tarif Abentarique, impresa en 1599 por Sebastián de Mena, talleres ambos de Granada. La obra es una flagrante invención

que crea Historia Real, fidedigna y razonable, la utopía de la fábula, y ahí permaneció durante siglos engendrando testimonio. Es tal su poderosa ficción que Bermúdez de Pedraza y Rodrigo Caro juran que el manuscrito de Tarif Abentarique se halla en la biblioteca de El Escorial. En 1708 se publica en Francia una denuncia sobre la autenticidad del original, titulada *Cuestión curiosa: si la historia de las conquistas de España por los moros es una novela*, sospecha que asaltó igualmente a Jaime Bleda, lo que no impide que, en 1796, a dos siglos del timo, Faustino de Borbón, en sus *Cartas para ilustrar la historia de la España árabe*, concediera un crédito ciego a la *crónica* de Miguel de Luna. Y continúa lozana y acreedora hasta que don Ramón Menéndez y Pidal, al cabo de mil espulgos y rencores eruditos, desentraña el fraude y prueba que es una *auténtica novela* trazada por el farsante Miguel de Luna que, además, dice, es pésimo escritor.

Tiene razón en que el granadino es una trápala, pues el morisco intérprete de Felipe II, aparte de la tomadura de pelo del *Abentarique*, fue uno de los amañadores, si no el primero, de la gran superchería del Sacromonte de Granada, con la desmadrada tramoya de los libros plúmbeos y de la expertización de cenizas apostólicas. Pero de mal escritor, nada. La *novela*, mejor la primera parte, descubre un narrador de buenos modales literarios, con *ingenio en el dulce y sabroso ejercicio de las letras*, como se piropea a sí mismo, y muy hábil en la trama de lo histórico-legendario con lo de propia cosecha, que es lo más, pues los textos que maneja para monumentalizar la ficción son bien escasos, toscos e indecisos: *Crónica sarracina*, de Pedro del Corral (hacia 1430); *Crónica general* de Alfonso el Sabio y la *Crónica gótica* de San Isidoro. *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, para el que les habla, cuaja el paradigma de la invención granadina, de la desfachatez historiográfica (... *saqué a luz y resucité esta presente historia tan deseada de saber de nuestros españoles*) y de la inflación descriptiva. Y lo más asombroso, crea escuela.

Ejemplo inmediato y eficaz es el de Ginés Pérez de Hita con su *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes caballeros moros de Granada, de las Civiles guerras que hubo en ella...*, reduzco el título, aunque debo añadir el crédito final: *Agora nuevamente sacada de un libro árabe, cuyo autor de vista fue un moro llamado Aben Hamín, natural de Granada*. La *crónica*, no se tiene por novela hasta más tarde, se publicó en 1595, tres años después que la primera parte del *Abentarique*, de Miguel de Luna. Del libro se han hecho, al menos, ochenta ediciones en distintos idiomas y unas cincuenta sólo en el siglo XVII. Paula Blanchard-Demouge señala que, visto el éxito enorme del *Abentarique*,

bien pudo usurpar Pérez de Hita a Miguel de Luna la idea de atribuir sus *guerras civiles* a un autor árabe. Lo que, por otro lado, era vieja artimaña de los escritores de libros de caballerías, quienes simulaban traducciones de textos orientales. Luego se abusa del truco hasta el hastío, como sucede con la réplica de François d'Abeil, intitulada *Vida del rey Almanzor*, atribuida al capitán Alí Abenzufán, para llegar, en el siglo XVIII, a *El Omar furioso*, parodia sanduguera del desaliñado, chirigotero, farsante y erudito Juan Velázquez de Echeverría, tan fulero como Miguel de Luna, aunque más divertido, como lo prueba la entelequia de la *Historia del Moro Alcayde de la fortaleza de la Alhambra, según un manuscrito antiquísimo hallado en la misma Alhambra*, donde se regodea con toda seriedad de la calumnia de Zulem Zegrí y Hazem Gomel sobre los amores de la reina Moraycela y Aben Zurrag. Bien, la *original* idea de largarle el muerto a un inexistente cronista árabe se le apropia, incluso, don Miguel de Cervantes con su Cidi Hamete Benegelí.

Entre esos siglos, los escritores granadinos exprimen el tema a conciencia. En el XVII escorados hacia *El Abencerraje* (la Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa) o hacia el *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán. En el XVIII, ya descaradamente con efectos especiales de *moros y cristianos* (versos ripiosos, espingardas, charanga de trompetas y tambores, tapetes de mesa de camilla convertidos en turbantes y albornoces y vítores cristianos). Es el reto, muy particular, de la fantasía al funambulismo histórico, provocación que practican algunos poetas eventualmente convertidos en narradores vergonzantes, como ocurre con los doctores Arenas y Godínez. Arenas, médico, escribe *La rebelión de los moriscos* y, para no ser menos que sus antecesores, le endilga el manuscrito original a un fraile granadino que presencié los hechos. El doctor Felipe Godínez también escribe su *Buen moro, buen cristiano* desde la perspectiva anónima.

Ante ese aparato quimérico, uno se pregunta: ¿se puede hablar de negación narradora, de inexistencia de una rigurosa creación novelística, cuando esas obras tienen poco de común con lo que entendemos como relación histórica, o mejor, como refrito dramático de un hecho tradicional? No queremos exagerar, pero la apariencia o la ficción de tales *historias* es soberanamente mayor que la realidad testimonial, y justo ese supuesto o ese fingimiento, esa especie legendaria, la afirman como legítima narrativa. Y, para muestra, habría que mentar a Pedro Granada Benegas, a Pedro Morquello, a Alonso Pérez, a Pedro de Salazar y a Manuel Pando, autores, entre otros, que supieron hilvanar la fábula con retales del mejor cuño histórico.

Tampoco hay la menor duda en que el juego era peligroso para el

futuro de la novela granadina. Tanto, que la corrupción surge en los inicios del siglo XIX. Y no pretendemos culpar de la contaminación a un Walter Scott, ni a un Jean Pierre Claris de Florián. Este individuo, es curioso, para avalar una denominación de origen, en vez de inventarse el autor moro, se saca de la manga un lugar de nacimiento indígena y va y asegura que nació en Cogollos de la Vega, cuando realmente vino al mundo en Sauve, en el Languedoc francés. Tampoco deseamos culpar a un Nicasio Álvarez de Cienfuegos, traductor del *Gonzalo de Córdoba*, del citado Florián, y padre legítimo de *La Zoraida*. Ni siquiera a François René de Chateaubriand, autor de *Las aventuras del último Abencerraje*. Todos ellos promotores de una pandemia que aquí encontró portavoces eficientes. Como Francisco Martínez de la Rosa con su desangelada *Isabel de Solís, reina de Granada*, novela parienta próxima en sosería del *Sancho de Saldaña*, de Espronceda, y de *El Doncel de don Enrique el Doliente*, el Larra. Para más inri, al romanticismo le surge un vecino de casta, pedestre y dicharachero, el costumbrismo. Aunque resulta que no es de tan limpia casta, pues tiene como padrastro al francés De Jouy. Pero esta moda también cuenta con promotores activos en nuestra tierra, como Nicolás de Roda y el mentor de todos ellos, José Vicente Alonso, gallego afincado junto al Darro y socio de la prole costumbrista de Estébanez Calderón, malagueño cuasi granadino, y de Mesonero Romanos. José Vicente Alonso, que apenas abandonó la poesía, es el autor del sainete trágico *Pancho y Mendrugo*, epopeya cuyos protagonistas son los vecinos de la Churra y El Mauror, moradores de los bajos de la Alhambra, y broma penibética del *Orestes* de Alfieri que, naturalmente, tuvo muchísimo más éxito que la versión de Solís estrenada en Granada por Máiquez. *Pancho y Mendrugo* dio lugar a la apografía titulada *El Cornejo o la parodia del Paoli*, con los mismos contendientes de la ribera del Darro, reducida a novela en 1832. Esta obrita, a mi modesto parecer, es el vademecum del relato corto granadino, malbaratado luego por nuestros escritores.

Aquella corrosiva creatividad de siglos anteriores, camuflada hábilmente en viruta histórica o legendaria, se cambia de improviso en cantinela heroica con mortaja novelesca o en chisme folclórico aliñado por el galimatías. La narrativa granadina pierde una de sus mejores virtudes, quizá la única, el desafío a la Historia y se enfanga en el ronroneo de la mediocridad, amparada por las publicaciones periódicas, fundamentalmente por las revistas. *La Alhambra* (1839-1841) es el vehículo inaugural de la narración breve de tema granadino y morisco. Le siguen *El Genil* (1842-1843) y *El Aben cerraaje* (1844), cabeceras de prensa que ya lo dicen todo. Dichas revistas y otras del XIX se limitan a repetir la fórmula cuentística nacida en las publicaciones de Madrid,

como *El Artista* (1835-1836), *El Panorama* (1838) y *El Semanario Pintoresco Español* (1840), donde se comenzó a explotar mañosamente lo *del moro granadino* o, en su defecto, la historieta con rebabas orientales. Propuesta editorial rentable a corto plazo para los impresores de periódicos que, a su vez, publicaban libros y, en Granada, lo fueron Benavides, Sanz y Zamora, entre otros tipógrafos de menor enjundia, los cuales, en la primera mitad del XIX, divulgan novelas cortas y relatos en colecciones populares, a veces sin título genérico o de serie, como el repertorio de la librería-imprenta de Sanz. Incluso se aventuran con autores foráneos y ediciones de fuste. De lo que resulta una cosecha de publicaciones bajo las familias cuento, tradición, leyenda, episodio y cuadro de costumbres, tan copiosa como vulgar, salvo algunas excepciones, lo que condujo inexorablemente a las antologías, como la editada por José María Zamora, en 1857, con el título de *Tradiciones granadinas*, o la preparada y resumida por Francisco de Paula Villar-Real, en 1888, como *Libro de las tradiciones de Granada*, en la que figuran cien leyendas.

La insistencia en la narración de formato periodístico hace sospechar que los autores granadinos se rinden al gusto de los suscriptores o a la exigencia de los directores de dichas publicaciones. Sin descartar, por supuesto, aquella repugnancia a emprender obras de mayor empaque, señalada al comienzo de estas notas. ¿Y ahí queda toda su ambición literaria? ¿Es que no existe el novelista tal y como lo entendemos hoy? Naturalmente que existe, pero sin posibilidad de publicar o, al menos, con notorias dificultades para dar salida editorial a su obra. No hay mecanismos para un posible lanzamiento de tales libros, porque aún se descansa en el impresor o en el librero que no disponen de otra distribución que el reparto a colegas locales y, a lo sumo, a los libreros de la región, menguando de tal manera la difusión que las tiradas jamás superan los quinientos ejemplares y, por lo mismo, son un negocio deplorable. De ahí que nos sorprenda la osadía del impresor José María Zamora, editor de Manuel Fernández y González, el cual, en 1850, ofrece una red distribuidora que cubre ochenta puntos de venta, situados en lugares tan dispersos como Tuy, Calatayud, Chiclana y Toro, o como Manila, La Habana, Trinidad de Cuba y Santa Cruz de Tenerife. Bien, ¿por qué este impresor/librero, que se titula a sí mismo *editor*, acomete un repertorio lírico/dramático en el que promociona a granadinos como Mariano Pina, José Joaquín Soler, Enriqueta Lozano, José Giménez-Serrano, etc., y no crea una colección de novela para divulgar a esos mismos autores en su vertiente narrativa?

El autor granadino, si pretende publicar, ha de seguir una de estas

tres direcciones: la conquista del Madrid/editorial o de la Barcelona/editorial, con todo lo que conlleva de trajín viajero, recomendaciones e, incluso, de *colaboración* financiera, aventura que, en el XIX, abocaba casi siempre en el fracaso; segunda, la publicación fragmentada en revistas que, además de fatigosa, dispersaba el impacto y anulaba el interés de la novela. Una narración de Gago y Palomo se ofreció por entregas de dos páginas durante dos años en *La Alhambra*, 3ª época, la revista fundada y dirigida por Francisco de Paula Valladar. Y, por último, la edición del propio autor, es decir, correr con todo el costo de la impresión y todo el esfuerzo de distribución, lo que produjo un invento curioso y lamentable, la sospechosa "lista de señores suscritores a este libro", incluida al final de la obra, que salvaba en parte la puja económica del escritor, pero declaraba el escaso número de lectores, si admitimos que todos los nominados, en general parientes y amigos, leían el libro y, aún así, jamás se consiguió la meta de los quinientos ejemplares.

En vista de ello, los escritores granadinos de la segunda mitad del XIX y comienzos del XX, eligieron la última fórmula, la edición del autor, la impresa con dinero propio y, por lo común, con grande dificultad. Efectivamente, quedaba noticia de la presencia de un narrador, de un posible novelista, de un presunto genio de las letras, pero ahí terminaba su trayecto literario. Esa única salida, por penuria contante y narrante del escritor, es la que le convirtió en *autor de una sola novela*. Lo sorprendente es que ese *autor de una sola novela* nunca fue el narrador de vocación, el escribidor de oficio y beneficio, sino el maestro en otras disciplinas o en otros quehaceres que, sin apremios económicos, se edita la consabida única novela, quizá para demostrar sus cualidades narradoras o para exponer su bulliciosa imaginación fabuladora. Y eso ocurre con abogados, médicos, historiadores, diplomáticos, arqueólogos, etc., los cuales, normalmente, escribe libros de texto, material de enseñanza para sus respectivas escuelas y facultades, o componen trabajos de investigación, de ensayo, de crítica e, incluso, firman tratados de ciencias, derecho, medicina, historia y arte. El fenómeno es interesante por lo común y habría que analizarlo con detenimiento por lo que encierra de evasión de la rutina o de esquinazo al hábito cotidiano, eso que hoy llamamos *hobby*. Ellos son los furtivos que señalábamos al comienzo, hipotéticos numerarios de una inexistente Academia Granadina de las Buenas Letras, aunque muchos fueron reales miembros de número de las academias de jurisprudencia, medicina y bellas artes.

Si exceptuamos escritores con *caché* editorial, o séase, los que sacaban dinero de la pluma, cuyas obras se publicaban fuera de Granada, el caso de Ramón Ortega y Frías, Torcuato Tárrago y Juan de Ariza,

engendradores copiosos de historias con marca Fernández y González y cuya base de lanzamiento fue Madrid, o como Francisco José Orellana, también de la cuadra de Fernández y González, por cierto era economista, cuyo resorte estuvo en Barcelona, o como Emilia Serrano, baronesa de Wilson, que se vale de los pies de imprenta de París y La Habana; y si nos olvidamos de Antonio Joaquín Afán de Ribera, que consigue editor en Málaga, o de doña Enriqueta Lozano Velázquez, sustituye su segundo apellido por el Vílchez de débito conyugal, prolifera, santurrona y mediocre escritora que se monta un complejo editorial apoyado en revistas, imprenta y beatas, el resto de los autores de una sola novela son personajes ajenos al gremio del cuento, literario naturalmente.

De estos, los que más incurren en el envite narrativo son los abogados. Francisco Martínez de la Rosa, político que subió todos los escalones de la Administración y practicó el travestismo partidista, ganándose el sobrenombre de *Rosita la pastelera*, y poeta, dramaturgo, historiador y tantas vocaciones más, pero que sólo escribió una novela, *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*, que ya recordamos anteriormente, fue doctor en derecho civil y catedrático de la Universidad de Granada. Angel Ganivet, pensador y ensayista, cónsul de la añoranza granadina, también autor de una novela en dos hermosos volúmenes, *La conquista del reino de Maya y Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, siguió las carreras de leyes y de letras. Hasta Antonio Joaquín Afán de Ribera y González de Arévalo, cuya obra impresa es tan amplia como su nombre, cursó los estudios de derecho y filosofía. Y, en el concurso de abogados adictos a la narrativa figuran José Giménez-Serrano, con su novela *Amor de madre*; Juan de Dios Vico y Bravo, con *Ni rey ni roque*; Rafael Roldán Martínez, con *El hechizo de una criolla*; Mariano Sánchez de Enciso, con *El peor camino*; Matías Méndez Vellido, con *Prisca*; Francisco de Paula Valladar, con *Ovidio*; Juan García Goyena, con *Alá es grande*; Angel del Arco Molinero, con dos novelitas, *Andrés y Juana la Violetera*; Nicolás de Roda, con *Las tres hermanas*; Mariano Piná, con *Un seductor de criadas*, y muchos otros de menor relumbrón profesional.

La nómina de doctores en medicina aficionados a la fabulación, aunque sólo dieran a luz una novela, es igualmente numerosa. Pero vamos a destacar, por notoriedad del nombre, a José de Castro y Serrano, autor de *La novela de Egipto*; a Rafael Gago y Palomo, que también era ingeniero, autor de *María*; a Antonio Campoy, con el relato *Intimidación*; y a Nicolás Paso y Delgado quien, para mayor abundancia, culminó los estudios de letras y derecho.

Entre los que, habiendo cursado filosofía y letras, practicaron la enseñanza o la investigación, y dispusieron de tiempo libre para inge-

niar y redactar su única novela, que también pulularon, recordamos a los arabistas Francisco Javier Simonet, autor de *Camar*, y Leopoldo Eguilaz Yanguas, autor de *El hadits de la princesa*; al bibliotecario Manuel de Góngora Ayustante, con el relato "*La agonía de un sentimental*"; al catedrático de Historia Francisco de Paula Villa-Real, con *El libro de las tradiciones de Granada*; a José España Lledó, también catedrático, con *Páginas de mi cartera*, y a Raimundo Torres Blesa, profesor de Magisterio, con *Mi rincón amado*. Es cierto que, entre estos licenciados, se da más el verso que la prosa, pero muchos cometieron el relapso venial de escribir un libro de ficción.

Y los periodistas. Estos, acostumbrados a rellenar cuartillas sobre la marcha con asuntos y noticias perecederas, incluso hechos a la difícil química de la opinión, deciden escribir más largo y de cosecha imaginativa, pero no rebasan la única novela. Así les ocurre a Joaquín Corral Almagro, autor de *Laurita, la mujer rubia*; a Constantino Ruiz Carnero, con *La Hoguera*; a Joaquín Corrales Ruiz, con *La pesahombres*, y a Fabián Vidal, seudónimo de Enrique Fajardo Fernández, con *Pasión*. La inclinación del periodista por la narrativa aún se mantiene y con buenos frutos.

Como la de los militares, de los que podríamos ofrecer múltiples ejemplos, pero nos limitamos a dos nombres significativos: José Joaquín Soler de la Fuente, considerado romántico en su tiempo, autor de dos libros, *Casos y cosas* y *Tradiciones granadinas*, y Rafael López Rienda, cronista de la guerra con Abd el Krim, autor igualmente de dos novelas, *Juan León* y *Aguilas de acero*. Y haríamos interminable y fatigosa la relación si trajéramos a cuento los sacerdotes, los funcionarios, los entonces maestros de escuela, algún marino mercante, algún impresor, el aristócrata y el zapatero de obra prima.

Lo peregrino, en esos autores, es el refrendo mayoritario y constante de las claves establecidas por Miguel de Luna: el atentado a la Historia o, en su defecto, la sorna cronística; los ties arabigogranadinos, o garambainas de marco incomparable, y una sola novela. Claves que, a comienzos del XIX, se inoculan el romanticismo, con todo el énfasis ético y patético en los personajes y todo el aparato estético del paisaje. Más tarde, las claves se hacen portadoras del virus de las costumbres típicas, y los patios y corralas pasan a ser campos de batalla; los vecinos, moros y cristianos de silla de anea, según lindes domésticas de los gremios, y las historietas pequeños argumentos de los cronicones clásicos. En esa fecha, finales del XIX, se produce la aleación imposible de tales elementos con el realismo. Un bodrio creativo apasionante porque no renuncia a la ornamentación erudita, al empacho provinciano y a un cierto aroma

de herrumbre doctrinal. Y lo positivo es que, debido a los guerrilleros de una sola novela, se ha mantenido durante siglos una esperanza de narrativa granadina, espera satisfecha en los últimos años con la obra cabal de autores jóvenes, libres, al fin, del trauma epiconasarita, de las coordinadas palurdas de la Penibética y de la apatía jactanciosa del entresuelo municipal.

De esos autores nuevos, además, solicitamos la fundación de la Academia de la Buenas Letras de Granada. Al menos, en homenaje a la olvidada literatura local que animaron y enamoriscaron tantos académicos de jurisprudencia, medicina, ciencias y bellas artes. Alguno de los cuales perteneció a la Real Academia Española.

Francisco Izquierdo

Disertación en la apertura de curso del Instituto de
Academias de Andalucía.
La Madraza, Granada, 7 de noviembre de 1992.

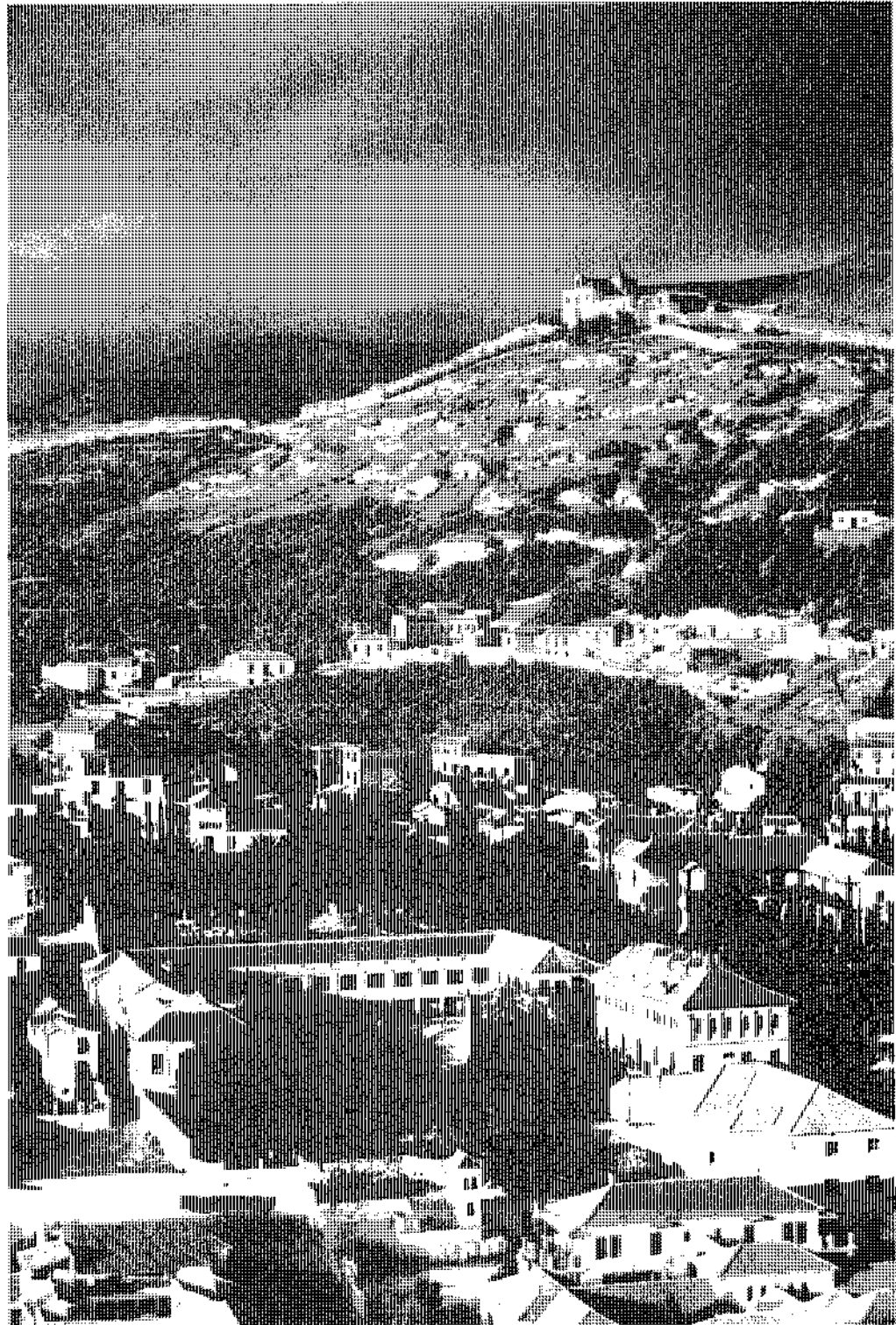


SOBRE NUESTRO PAISAJE

Incluimos en este número un trabajo del miembro de esta Real Academia Gonzalo Moreno Abril, que aunque muchos años después de pronunciada la conferencia, pues de una conferencia se trata, su manifiesta actualidad y su interés de denuncia y premonición, expresa la permanente inquietud y sensibilidad de hombres e instituciones en la defensa de los valores monumentales históricos y paisajísticos de una ciudad tan gravemente destruida.

Desde la Fundación de esta Real Academia en 1777 sus miembros estuvieron siempre en la vanguardia del pensamiento el Arte y la Cultura, junto a la Universidad de la que se nutriera, así como de los más destacados artistas.

Ello implicó siempre no sólo el cumplimiento estatuario, sino la más atenta preocupación por la defensa de los valores históricos y monumentales y muy especialmente en el intento, casi siempre desestimado por la administración o el especulador, de la salvaguardia de nuestro patrimonio, y el legado histórico cultural y paisajístico de Granada. Y fue la Academia en la voz de sus miembros, la delatora de

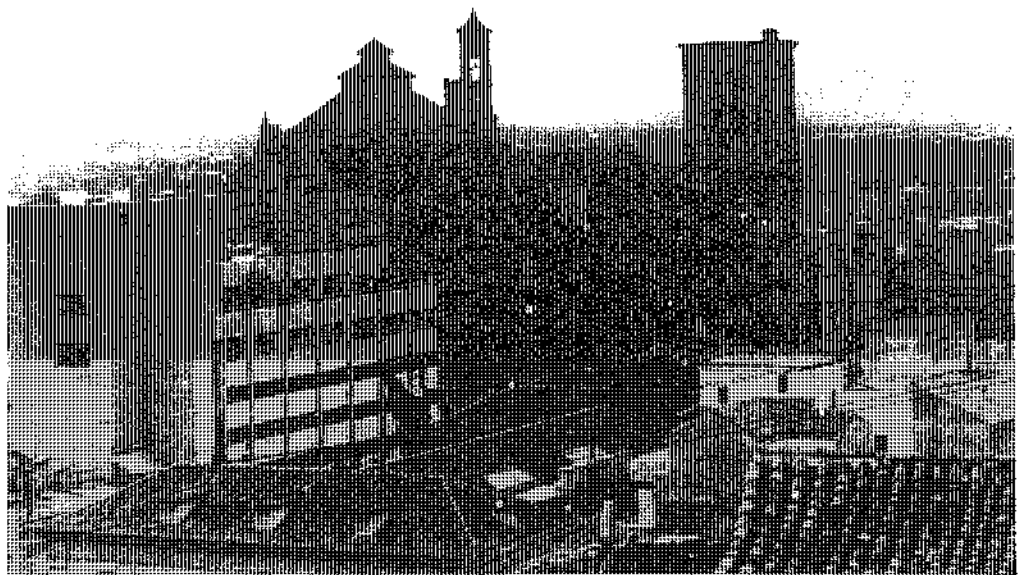


los desmanes contra los bienes públicos, el paisaje y la biología urbana nunca entendida como un equilibrio entre la historia y la modernización.

Demoliciones de monumentos, destrucciones urbanas, imposición de módulos arquitectónicos agresivos y mediocres, se interpusieron entre la sensibilidad estética y el espíritu lucrativo de un poder económico que configuraron un desolador paisaje urbano. Ya en los últimos años del siglo XIX municipios hubo que se vanagloriaron, en palabras del Académico Valladar, de las demoliciones del Arco árabe de las Orejas y las Cucharas y de los soportales de la Plaza de Bibarrambra, de la misma forma que otros recientes se sometieron a imperativos políticos coyunturales, con la promoción de las Barriadas Políticas en la Vega a todas luces, entonces, ilegal, en las del Comandante Valdés, 18 de Julio y el Zaidín. Y unas ordenanzas de 1949, convierte en Ley, la masiva construcción en la Vega con la calificación de Zona Intensiva de Bloques, que invade la huerta de los Escolapios, Alcázar Genil, Chinarral y Callejones de Gracia.

Ninguna voz como la de Gonzalo Moreno Abril, nuestro compañero académico, con más rigor, autoridad y sensibilidad pudo señalar y en su día, la gravedad que para el paisaje representa ese momento funesto que en la Historia del Urbanismo de Granada, con la especulación del suelo, la insensibilidad, al amparo de un Plan de Ordenación apresurado, que imposibilitó la conservación del módulo paisajístico del equilibrio entre colinas y llanura.

De esa inquietud es muestra este trabajo de Moreno Abril fundador del colectivo "Granada Nuestra", en el que analiza desde una óptica personal el contenido e importancia del paisaje en una ciudad como Granada contenida entre el espacio y el equilibrio.



Se está hablando mucho sobre nuestro paisaje, puede que con demasiada resignada aceptación. La puesta en actualidad del tema, promovida por Granada Nuestra, está teniendo un eco extraordinario. Son ya muchos los jalones brillantes de una preocupación constantemente manifestada hacia este apasionante asunto, expresión, en fin, del convencimiento unánime de la necesidad inexcusable de salvar a esta ciudad, por ser pieza insustituible en la antología del paisaje universal. La verdad es que esta conciencia responsable, de la que yo nunca he dudado, ha tenido holgada confesión. Lástima que el pecado que nos remuerde no tenga, ni lleve camino de tener, propósito de enmienda. Requisito ineludible para que la confesión sea válida.

Después de esto, hablar torpemente, cuando ya tanto y tan bien se ha hablado, cuando ya empiezan a no interesar las palabras en sí; entraña un gran atrevimiento, al que me creo obligado por los vínculos que me ligan a esta Asociación, recaudadora de esfuerzos en defensa de nuestro Patrimonio. Pensando en cómo superar este trance, he llegado a la conclusión de que puede tener más interés lo que diga si me apoyo

en mi experiencia personal, de pintor, que aparentando una erudición que no poseo o entrando en un tratamiento demasiado sistemático que va contra mi condición. Así, sin más condicionante que el espacio y la búsqueda de conclusiones válidas, trataré de aportar algo personal, procurando concretar las ideas abstractas, de artista. De todas formas pido perdón por la aridez que les pueda transmitir mi falta de agilidad en el manejo de la palabra.

Cuando nos enfrentamos con un trozo más o menos amplio de naturaleza y su contenido expresivo influye nuestros sentidos, despierta nuestras ideas, estamos ante un paisaje. Ya lo dice el Diccionario: "Paisaje, porción de terreno considerado en su aspecto artístico". Por supuesto, en ese terreno se incluye todo lo que sostiene. Pensamos que, estas cosas superpuestas, pueden llegar a tener tanta importancia que, incluso, tapen el terreno, como sucede en el paisaje urbano.

Desde el primer momento apunta este término a un enfoque amplio, de fondo, de escenario. Así, el primitivo concepto hizo que, durante un cierto tiempo, el paisaje no haya sido considerado como género pictórico. También paisaje puede ser sinónimo de ambiente e, incluso, puede desmaterializarse más y expresar el ámbito en que viven las ideas.

Sea como sea, siempre el paisaje fue el medio en que se desarrolló nuestra existencia, de ahí su fundamental importancia. En el momento en que Dios hizo al hombre, de arcilla según la Biblia, de la tierra que es carne del paisaje, nació éste: en el punto en el que el hombre pudo contemplar el mundo y gozar el mensaje de belleza que le reservaba. Se hizo por esa actitud receptiva, ya que no es el terreno que nos rodea, sino lo que éste puede decir si le preguntamos. Así, resulta que hay para quien el paisaje no existe. Como sucede a todo aquel que, cuando mira una parcela, sólo puede pensar en la valoración de la cosecha que se avecina.

El hombre, como cada planta, como cada fruto, es producto de la tierra que lo sostiene. Dice Ganivet: "La Patria es la cantidad de medio que de pequeños hemos asimilado". Es la esencia de las montañas, de los ríos, de los campos que vivimos, los que van modelando nuestra alma. Esta es la suprema razón del paisaje. Después de esto, no habría que hablar del negocio que puede engendrar su existencia, sea turismo o simple cotización como soporte de otras cosas.

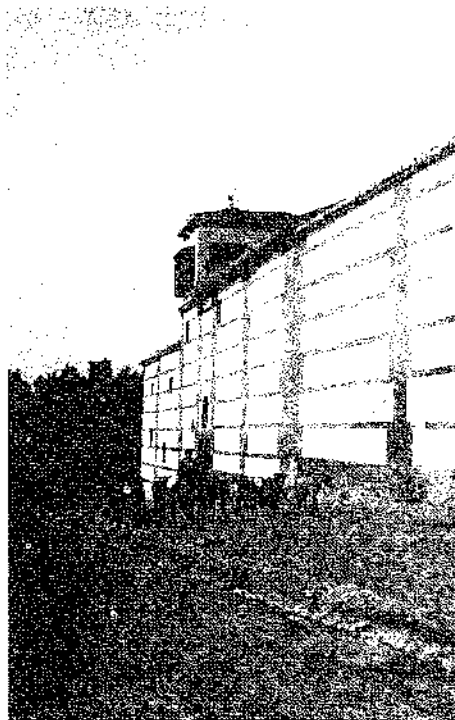
Leonardo Da Vinci tiene una frase feliz: "Sólo se ve lo que se conoce". Podríamos apostillar, el conocimiento es el mejor camino para la estimación. Como consecuencia de la existencia de una cierta des-

igualdad receptiva, se da un fenómeno que debemos conocer. Hay un tipo de personas, que tienen una forma particular de acusar el impacto que producen en su sensibilidad las cosas que le rodean, elaborando un producto que se llama arte y, ellos en consecuencia, artistas. Interesa analizar este fenómeno del que podemos sacar alguna enseñanza provechosa, ya que en el arte, en ese otro tipo de paisaje pasado a través del hombre, hallaremos la mejor luz para el conocimiento del paisaje vivo.

El arte nos sirve en bandeja la asimilación, que ya requirió su creación. Este presupone un entendimiento y una ordenación, una puesta en valor de elementos, que en el natural, se presentan envueltos y desordenados. Esto engrandece la aportación y el atractivo, al potenciar la sensación que pasa por una personalidad superior; así como, por el carácter definitivo y concreto que adquiere un estudio reiterado y sereno. Se puede valorar también, por la facilidad y el enriquecimiento que supone el poder acumular y comparar visiones distintas entre sí, permitiéndonos revivir el proceso de la creación y la comparación con lo que nos rodea.

Cuando lo que tratamos de ver es la naturaleza, hay que añadir que el arte enseña profundamente a esto; pero, también, condiciona por cuanto da una visión superior que tiende a imponerse a la nuestra más débil. Por esto, hay paisajes que llegan a considerarse como creación del artista que los ha pintado y se dice: paisaje de Patinir o de Velázquez. Y, al decirlo, estamos viendo el Pardo, con sus fondos azules y verdes, distantes, sobre los tonos que dan nombre a este paraje; estamos reviviendo el descubrimiento del aire, visto por primera vez, hecho elemento plástico. Se saborea mejor la belleza de los alrededores de Madrid, después de contemplar a Velázquez.

Cada manifestación del arte tuvo que esperar el momento propicio para hacer su revelación. Hay que esperar hasta conseguir el eslabón de lo que es una cadena coherente, aunque a veces, también sorprendente. El Arte y la Naturaleza, siendo cosas distintas, quede esto bien claro, se necesitan. Creo que de ella, ha sacado él, todos sus hallazgos, que ahora se amplían explotando zonas de difícil acceso e identificación, incluso, por extracciones del gran depósito que es el subconsciente. Sé que ésta es una comprometedor idea, sobre la que pretendo volver en otro trabajo. Pero insisto en que es prácticamente imposible inventar nada que ya no esté en la Creación. Otra cosa es el que el Arte tiene que esperar el instante propicio para interesarse y sacar a la luz lo que después, puesto en valor, constituye una revelación que, incluso, puede ser determinante de un movimiento creador y condicionar los gustos y estética de una época. Por lo que, debiéndonos considerar depositarios



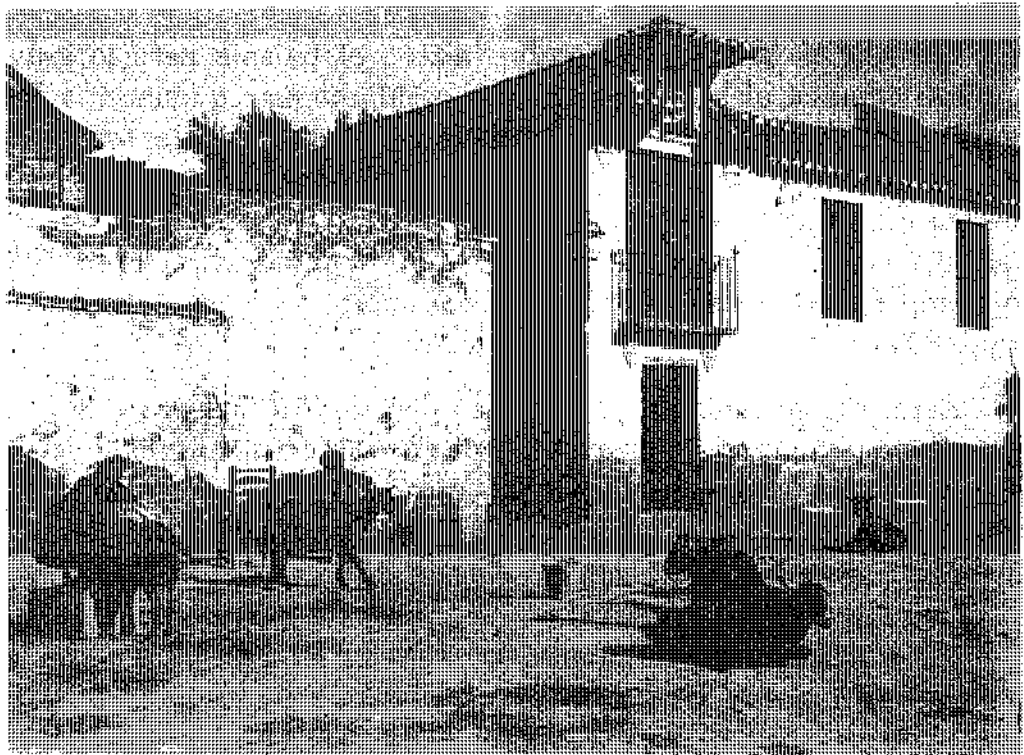
del gran legado que es el Patrimonio Cultural, esto nos debe decir que, si actuamos al dictado de un momento, si no consideramos las cosas con suficiente amplitud y perspectiva, es fácil destruir lo que, más adelante, puede representar un valor insospechado.

En todo caso, habría que escuchar el lenguaje del arte, porque es la más profunda y aleccionadora creación humana. Aunque, por desgracia, "las pesas y medidas" que él maneja no son fácilmente traducibles a las cifras y fórmulas usuales. Por esto, han fracasado tantos intentos para pasar sus hallazgos a fórmulas de aplicación generalizada y son numerosísimas las equivocaciones que se cometen en terrenos que necesitan la percepción sensible, escasa y desoída. Se pueden desgranar multitud de ejemplos.

Aceptada la importancia del paisaje, y la participación del arte para su entendimiento y supervivencia, habría que analizar la ineludible tensión entre el hombre y la naturaleza. Esto nos puede preparar para ese negocio común que son sus relaciones, en las que nace, vive y sufre el paisaje. Veamos lo que hace el hombre en el paisaje, ya que, teniendo que vivir en él, inevitablemente, lo modifica. Hasta el punto de que ya son pocos los trozos de la tierra que no han sido alterados por él. Este hecho va a centrar una buena parte de las ideas que trato de expresar.

La sola presencia del hombre altera el paisaje pero lo grave empieza cuando, al hacerse normal y cotidiano este quehacer, no se analiza responsablemente y, al poner una piedra sobre otra, tender un árbol sobre el río o excavar un nuevo cauce para un torrente, desatendemos sus consecuencias. Nunca deberíamos olvidar, que en ese continuo crear y destruir formas, estamos cambiando la superficie de la tierra y, no siempre, con el sentido de responsabilidad que debe entramar la arquitectura, la escultura, o la ingeniería.

Estas responsabilidades no tienen porqué paralizarnos y hay que sentar bien una premisa optimista: la de que el hombre ha creado y debe seguir haciendo cosas grandiosas. He dicho grandiosas y quede dicho, pero hay que aclarar bien los conceptos. No son las dimensiones grandes, la riqueza, el esplendor y los brillos, los que dan la medida del hombre. Para llegar a tener una buena opinión, amplia y polivalente, debemos tender a comprender igualmente, el puente de Brooklin y la cueva de Altamira; estamos en Granada: Carlos V, y un plato de Fajalauza. En una palabra, tenemos que valorar las cosas por lo que representan como aportación humana, como conquista expresiva, sólo así podremos servirnos de los ojos como ventana del espíritu.



Aunque la naturaleza tiende siempre a eliminar la estridència a través de la nobleza de los elementos que la componen y, a encontrar el equilibrio, pasa a lo que se sirve del aire y la luz unificante; la tozudez de la vulgaridad imperante está haciendo grandes progresos en la destrucción de elementos que ennoblecían nuestra existencia. Esto es particularmente oportuno decirlo en esta ciudad que vive prisionera del mal gusto y los colorines; cerrada al paisaje nuestro, que es todo lo contrario: vario y sensible, terriblemente fino y apurado en sus matices.

El paisaje de Granada responde a la conjugación de unos cuantos elementos felices. Es la orografía, que mantiene un contrapunto constante en los niveles del suelo; es nuestro clima, fértil y lleno de contrastes, que permite una sorprendente variedad de vegetación; es, como consecuencia de su situación, la luz y el cielo limpio, nacarino, que invita a la gran fiesta para los ojos que es vivir en Granada. Tanto que, en Granada, es más importante lo que se ve, que lo que se pisa.

Como todas las ciudades con mucha historia, ésta es un cierto conglomerada, pero, esa amalgama ha trabado tan milagrosamente bien, que heredamos una ciudad bellísima. Sin duda es así, por la compenetración del caserío con el paisaje que lo alberga y sustenta. También, por la calidad de los elementos que la integran, pero sobre todo, por la disposición y la vegetación lo adorna. Sin escatimar méritos para los que supieron verlo así, convengamos en la responsabilidad de los que, después, han destruido estos logros. Claro que para que esto no sucediera, para acatar y mantener los elementos existentes, supeditando los intereses y la obra personal, hubieran sido necesarias muchas cosas: unos buenos conocimientos, sensibilidad, humildad y generosidad o, lo que era más simple, la firme decisión de las autoridades competentes.

La variedad de niveles y posible ángulos de visión, hacen inagotables los descubrimientos para el expectador. Aunque hay un elemento que interviene de una manera casi constante: Sierra Nevada. Con su magnitud y grandiosidad, ella pone en valor, no sólo las llanuras que domina, sino sus mismas estribaciones y otras ondulaciones menores. Siendo referencia, no sólo en tamaño, sino en calidad y en la misma índole de su belleza, dura, impresionante. Con sus caras descarnadas por la erosión, el color en acordes muy simples, a veces rozando el agrío. Belleza no apta para enfermos de espíritu, difícil de ver por su sencillez; de asimilar, por su crudeza.

El espectáculo de la nieve es muy bello y sorprendente. Aunque, pienso y me atrevo a decir, que está sobrevalorado por lo que tiene de

espectáculo. Volvemos a nuestra propensión al deslumbramiento. Son los brillos, la luz, lo inusual que nos encandila. Pensemos lo aburrido que sería vivir sobre la nieve, monótono y un poco soso. En esta situación, nos atraerían los acordes suaves y sobrios de unas tierras recién aradas en verano. Me parece interesante pensar en estos matices que determinan una cierta jerarquía de la belleza.

La Sierra, rozando zonas de una total aridez, tiene vertientes de una gran riqueza de vegetación y frondosidad. Las Alpujarras son un buen ejemplo de esto y un gran plato para los que aman la naturaleza vivida. También representan una sabia lección de arquitectura paisajística, donde se puede gozar la fuerza expresiva que tiene lo que construye el hombre no pervertido, que maneja elementos sencillos para hacer lo que necesita, para su vida y no para deslumbrar al vecino.

Es preciso fomentar en estas zonas y, en general, en nuestros pueblos, la conciencia de lo que tienen; evitar, no sólo que se talen los bosques, que su arquitectura no pierda autenticidad y no se vea sustituida por la comercial en uso. Es muy aplanante ver lo que hacen los arquitectos y prácticos resabidos, al lado de lo que ya había. Un buen ejemplo de lo que no debería suceder es Lanjarón, donde, lamentablemente, la riqueza que atesoran sus aguas medicinales, ha servido para hacer un pueblo cerrado a todas las posibilidades que ofrece su emplazamiento.

Nuestra Costa es otro gran regalo de la naturaleza, que hace un alarde de registros, enseñándonos la nieve, mientras nos bañamos en un clima tropical. Calas y pequeñas playas arrebuajadas en las faldas de la Sierra, mantienen un fondo de perennidad en el arretrato de vida que es la orilla del mar. Pueblos y caseríos, de arquitectura cúbica, del cal deslumbradora, decantados, hechos al roce con civilizaciones, llenos de reliquias. Preocupa pensar en su futuro.

También en llanuras tenemos lo que se nos pida, desde las casi estepas rojizas de la meseta de Guadix a nuestra Vega, que tiene algo de "Jarapa" mágica, por la calidad de tejido que le dan sus cultivos, terriblemente fraccionados en parcelas rectangulares, en continua mutación y sorprendente alarde de gamas de color, finas, pero suficientemente contrastadas.

Tenemos bosques, no sólo olivos y encinares, bosques frondosos de castaños y pinos, donde el espíritu. A la vez que se recrea en la contemplación de su belleza, se esponja en una serie de asociaciones gratas, que traen consigo la paz y frescura del ambiente. Es sorprendente la zona del Valle de Lecrín, en la que la benignidad del clima y la

riqueza del agua, permiten la asociación de cultivos y arbolados muy distintos. Con el naranjo y el olivo, el efecto es extraordinariamente llamativo, vario y de una gran alegría colorística. Lecrín, significa alegría.

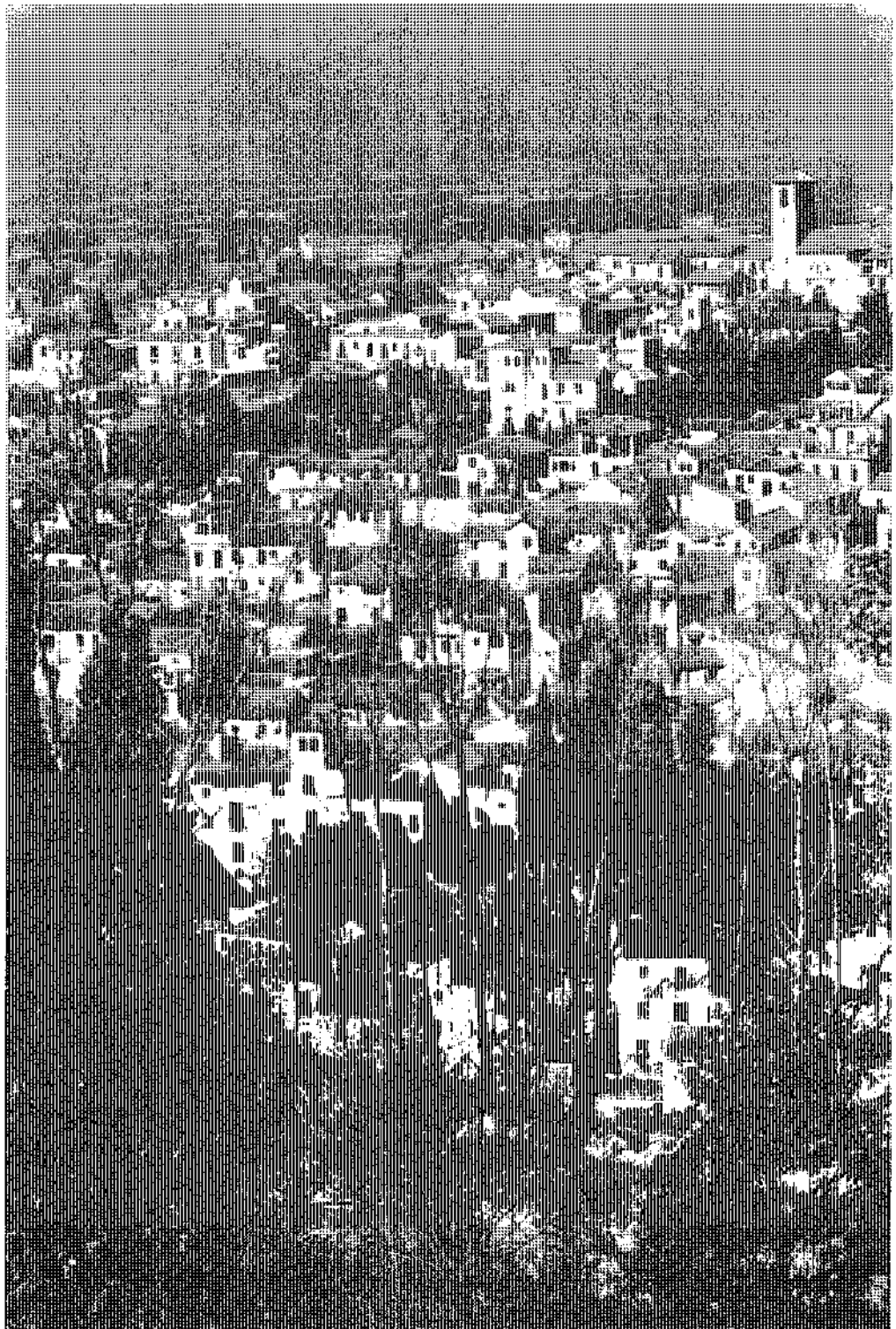
Y tenemos también un paisaje de ondulaciones suaves, llenas, humanizadas, como de desnudo de mujer pacientemente modelado, Paisaje sensible, que pudiera ser de la Toscana italiana y haberse pintado en el "cuatrocento", donde cabe bien el hombre. Es la zona de los Montes.

Realmente Granada, como riqueza y variedad paisajística, constituye un verdadero paraíso. Son tantas las facetas del paisaje nuestro, que es difícil pensar en una manifestación pictórica que no hubiera podido nutrir su sensibilidad en el perímetro de nuestra geografía. Este es un tema que se sale de foco, pero que sería de interesante desarrollo.

En todas nuestras tierras está muy presente la mano del hombre y, aún donde casi ya no hay tierra, en la montaña descarnada, es fácil encontrar un arbusto, un montón de piedras o una cabaña de pastor. Ese modelado de que hablábamos, es en mucho fruto de la erosión, pero también se debe a la labor paciente del arado. En cualquier caso, pronto los cultivos y las plantaciones acuden amorosamente a cubrir estas heridas o arañazos.

Pero cualquier cosa puede poner en valor o estropear un paisaje, desde una catedral mal emplazada, hasta una bicicleta o un árbol inoportuno. El resultado lo da, no sólo el volumen y las condiciones específicas, sino, mucho más, su relación con los otros elementos que intervienen. Generalmente el efecto de una cosa depende, más que de ella misma, de las que le rodean. Por esto, al hablar de estas alteraciones, no sólo debemos referirnos a las grandes obras de ingeniería o desmesuradas construcciones, de un efecto claro e incluso espectacular; la importancia de las cosas pequeñas, por su proliferación, es si cabe, de mayores consecuencias. Consideraciones de este orden y otras, hasta cierto punto inagotables, se podrían entender mejor ante el terreno, el ideal sería comentarlas así.

Decía antes que el paisaje artístico, generalmente tiene su orden en el natural; la fotografía también, pero existe una diferencia entre uno y otra: en el primer caso, se antepone necesariamente una visión asimilada, en la fotografía, no tanto. Puede ser producto de una visión, entonces es también, más o menos, arte. Según participe de las condiciones que hacen que el arte sea mejor o peor. Creo que la fotografía no permite, en la misma medida, la elaboración sensible y, la deformación que es



consustancial del arte, tiene en ella un carácter distinto, muchas limitaciones. Es exagerado el uso que actualmente se hace, a nivel consumista, de ésta, la televisión y el cine. Lo que ha llegado a producir una suplantación, hasta el punto de que hay personas que viajan sólo para hacer fotografías y no ven nada, hasta que llegan a su casa y revelan aquello. Que ya a un tamaño pequeño, con una fórmula de coloración determinada, llamativa y fácil de entender, los deja satisfechos. Este fenómeno, contribuye al olvido de la consideración de la naturaleza sin intermediarios y en toda su amplitud.

Convengamos en que son las viviendas las construcciones de mayor proliferación e influencia en el paisaje. En Granada, existe un tipo de difícil y controvertida valoración, por el efecto social que representan, sobre todo a primera vista: las cuevas. Es evidente que hay que eliminar todas las que no reúnan condiciones de seguridad e higiene y, mucho menos, no prodigarlas sin una revisión a fondo. Sin embargo, hay que decir, que nuestro Sacromonte tiene tanta importancia por belleza y valor turístico, que salvarlo sería una, más que buena, necesaria inversión para Granada. Aunque fuera reduciéndolo y, por supuesto, consolidándolo y dotándolo de los servicios higiénicos precisos. El terreno libre podría repoblarse con chumberas y árboles autóctonos y, con tapias de contención, encajadas y bien dispuestas, hacer un parque rústico con carácter y personalidad inigualables.

Ya las cuevas de Guadix, hechas en un terreno más compacto y adecuado, que permite una mayor libertad de elaboración, representan el caso más elemental y sorprendente de la compenetración del hombre con la tierra y son de una fuerza expresiva y un contenido plástico impresionantes. Comprender esto, con todas las dificultades que presenta, es ponernos en el camino de la apreciación de cosas que necesitamos salvar, como es la arquitectura popular, de muchísima importancia en esta tierra.

En ella podemos aprender lo fácil que es acertar cuando se manejan elementos afines, que están ya en el ambiente, cuando no se miente; que la imaginación y el atrevimiento no son malos y, lo que hace daño, son los elementos extremos y los resabios que desbordan nuestros conocimientos. Cuando un hombre, para guarecerse del frío y del agua, crea un espacio a medida de sus necesidades y, con cariño, lo distribuye y le da luz y ventilación por donde conviene, crea belleza. Porque se sitúa en el mismo punto de partida de la arquitectura auténtica de todos los tiempos, en la postura que han tenido los grandes arquitectos que hicieron nuestras catedrales y nuestros castillos, sabiendo lo que querían, dominando los materiales y usando la imaginación.

El arte popular está de moda en el mundo, quizá aquí no tanto porque aún no es suficientemente escaso. Evidentemente, existe una falsa idea de lo que es su médula, parece que la palabra popular conduce a la idea de fácil, de barato. Realmente así es la mayoría de las veces y así nació mucho de lo que nos queda. Primera enseñanza, no es cuestión de esto. Fijémonos, en cambio en un factor muy importante para hacer las cosas bien, el tiempo. No me refiere al momento histórico, que da lugar a su solidez y coherencia; sino al pedazo de vida empleado en hacer esa arquitectura o ese pequeño objeto. Fraguados en una elaboración lenta, meditada, vivida e insistida: "a medida". Lo que los hace únicos, ni caros ni baratos.

Realmente, lo auténtico no se puede imitar, por definición. Lo único que se puede hacer, cuando se quiere repetir bien algo, es tratar de ponerse en las mismas circunstancias que lo motivaron y, eso, es más difícil a medida que nos separamos de aquella situación. Por tanto, la reconstrucción de la arquitectura popular, no es tan sencilla como parece y, esa dificultad, no se resuelve sólo con dinero; requiere talento, sensibilidad, y cierta humildad. Claro que, antes, si se dan estas condiciones, no se deja perder, que es mucho más fácil.

Nuestros pueblos guardan todavía mucho de esa fuerza creadora, lejos del formulismo y la cursilería. Nuestros barrios típicos, representan un ejemplo insuperable de imaginación, medida, buen gusto y originalidad. Aunque, ambos, están siendo invadidos a una velocidad vertiginosa por todo lo contrario. Todo conduce a la necesidad, cada vez más apremiante, de una crítica solvente, que rompa ese estado de privilegio de un arte, de tanta trascendencia y rentabilidad para todos, como es la arquitectura. Lo que irá mal, si no se impone, en el sitio que le corresponde, un elemento tan escaso como necesario, la sensibilidad; mientras las clases directivas, políticos y técnicos, sólo sean sabios referidos a lo suyo, no hay nada que hacer.

Siempre he pensado que concretar estas ideas, aún claras y palpables, en un programa de actuación, necesariamente precisa una elaboración y un accesoramiento amplios. En estos días, en que se impone el culto al urbanismo y a su hijo mayor el plan urbano, cuyos efectos aún están por ver, mejor dicho, no acaban de verse; me atrevería a opinar que, dichos planes o proyectos, siempre con una idea de conjunto, deberían basarse en unos esquemas muy simples, a la vez que estar dotados de un control y seguimiento riguroso, que permita una continua revisión en los resultados, muchas veces imprevisibles, y su posible corrección y mejora; manteniendo una actitud coherente con las

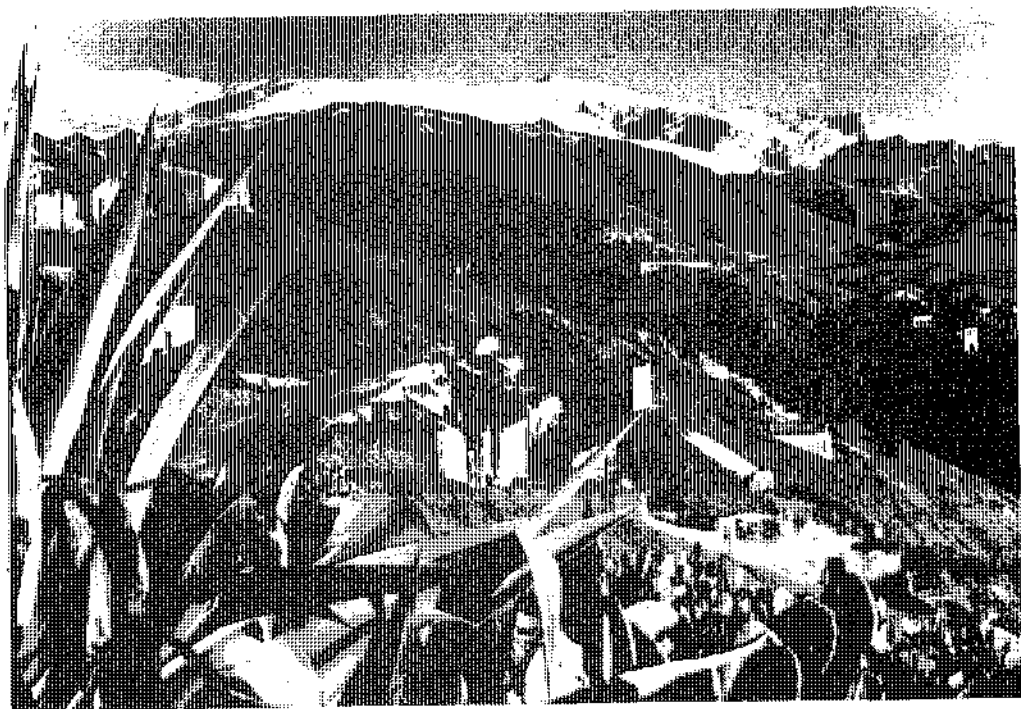
ideas básicas, que permita una unidad en la solución, pero, a su vez, abierta, que facilite la incorporación de toda iniciativa que represente un enriquecimiento.

A este respecto, es aconsejable comenzar por ver lo que era el funcionamiento de la ciudad primitiva. Sorprende constatar lo bueno que hubiera sido para Granada conservar las "zonas de penetración abierta", que como la que desembocaba en el arco de Elvira, con su gran bosque rodeando el Hospital Real, y las que se han perdido recientemente por la cara que da a la Vega. Hubieran sido soluciones de muchas más posibilidades que lo que se está haciendo. Bastando entonces, encauzar el crecimiento en el sentido que es la tendencia natural, por los extremos. Repitiendo el esquema de la ciudad primitiva: zonas residenciales a media altura, con núcleos de relación, en la zona de penetración del llano. Para resolver las comunicaciones, hubiera sido suficiente dar amplio acceso, por delante, a estas zonas.

Por este procedimiento, la amplitud que hubieran tenido que adquirir los servicios, ineludible y aconsejable, siempre que no se caiga en el amontonamiento, hubiera estado compensada con creces por el menor valor de los solares y, sobre todo, por la categoría y posibilidades futuras de esta solución, que facilitaría crear las zonas industriales, que estamos necesitando y los barrios, habitables, sin trabas, totalmente nuevos, sin que molestaran lo más mínimo a lo que hay; cerca y bien comunicados, tal y como corresponde a una ciudad de nueva planta.

Después de expresar estas ideas, el comentario de un amigo, me ha puesto en contacto con un texto que prueba lo difícil que es ser completamente originales. Se trata de un artículo del Diccionario Geográfico de Pascual Madoz, publicado en Madrid en 1847. Título: "Granada". Dice: "Sería sin embargo, muy laudable que se llevase a cabo con suma perseverancia la construcción de jardines, ya comenzados en el Triunfo, y que se extendieran por el campo llamado Eras de Cristo. Estos parajes son más saludables y de aires más puros que los del Genil y tal vez a abrigo de estas mejoras, la población, que va recargando malamente hacia la llanura, tomaría un giro hacia las posiciones elevadas, como sucedió en tiempo de los árabes y recomendaban los Reyes Católicos".

Evidentemente, con la solución que sea, la ciudad tiene que mantenerse de un compromiso razonable entre lo que tiene y lo que necesita. Necesitamos encontrarnos y actualizarnos, en este orden. Si lo hacemos a conciencia, habrá muchas cosas que no podremos mantener y que tendremos que dejar ir, pero su determinación no debe ser



caprichosa, porque hay elementos en las ciudades no prescritos, aunque vengan de muy atrás.

Sin exagerar el furor locomotriz, cuando llega el momento en que se necesita amplitud, hay que conseguirla de verdad, creando espacio con generosidad. Lo que no se puede enfocar como un negocio de solares. Granada tiene entre manos un proyecto del que debe ocuparse o, mejor dicho, preocuparse: el camino de circunvalación. Que debe hacerse, pero con cuidado, no sólo en el trazado, sino concretando y alejando suficientemente las construcciones que pudiera originar. Siendo así, representará una auténtica ganancia; de lo contrario, contribuirá a la destrucción de "la Florencia Española"

Sería bueno insistir en que Granada no es producto de la casualidad y que su belleza no es un pozo sin fondo, donde se puedan tirar todos los excrementos y mamarrachos que nos apetezca, porque ya lleva tiempo rompiéndose el cristal de su superficie. Que el impresionante espectáculo que era la contemplación de esta ciudad, para propios y extraños, tiene ya demasiadas bambalinas y estorbos. Se necesitan ideas claras, que nos liberen de la recitación, monótona y dolorosa, del interminable rosario de cosas perdidas: sin más explicación que la pasividad de quienes pudieron evitarlo, responsabilidad de un alcance amplísimo que, incluso, podría afectar a órganos internacionales, como es la misma O.N.U.. Es realmente inexplicable que estas ideas no estén en la mente de todos, cuando se ha avanzado tanto en el concepto de lo social y, para defender el bien común, se acepta la creciente limitación de los derechos individuales. Esto, en lo moral. En lo técnico, debemos ser igualmente exigentes. Por ejemplo, es preciso que sólo se llame "nuevo" a lo que realmente lo sea, que dejemos de copiar cosas que no nos van, de atender tanto a la moda, que en arquitectura también la hay.

Tratemos de conocer las constantes de clima, de latitud; las razones para usar determinados materiales; historia, costumbres, disposición de elementos. Así, hasta lograr una arquitectura con savia y belleza, a la medida de lo que somos y de donde vivimos, en consonancia con lo que tenemos. Si, además potenciamos el talento y formación de los arquitectos, que debe revelar lo que esta noble profesión tiene de arte, colocaremos a la arquitectura en el plano previdente que, por su alcance y transcendencia, debe ocupar dentro de los oficios del hombre.

Para completar y apoyar lo dicho, se proyectaron unas diapositivas pensarlo pensando que, en definitiva, estas cosas tienen que entrar por los ojos. Aunque creo que en Granada también es bueno oír, porque son paisaje las campanas, las "músicas" del Ave María y los ladridos de los perros.

Señores: con estas ideas sueltas, demasiado personales y desordenadas –lo reconozco y pido perdón por ello– he tratado de fomentar el interés por el paisaje y que sepamos que su porvenir está en nuestras manos. Gracias.

Gonzalo Moreno Abril





MUSEO DE BELLAS ARTES

PAPELES DE INVIERNO

Las hojas del otoño pasado, sin quererlo, alumbra nuestro bosque y sobre el cubismo almenado de la Alhambra, que en silencio soporta los ásperos vientos de Jesús del Valle. Enfrente él Albaicín se hace bullicio y a los pies o Granada se levanta día a día con su atuendo de invierno. En medio de éste escenario, la tristeza en piedra, el Palacio de Carlos V, arquitectura incompleta que nunca tuvo su destino rogado, fué el sueño olvidado de un omnipotente alumbreado en los días cuando la luna seajetaba de su juicio con Isabel de Portugal. De sublella algunas voces han hablado pero aun sigue siendo una arquitectura triste. En esta arquitectura, un granadino con la pasión interior de un místico llevó a cabo la instalación del Museo de Bellas Artes.

En estas primeras hojas que intentamos no sean las últimas, queremos como primer paso rendir un sentido homenaje a la figura de D. Emilio Orozco Díaz. D. Emilio, el Museo no olvida, no ha olvidado a los hombres que han ligado a su vida los abatares del mismo, de ellos hablaremos en otras hojas y con otros edificios. En este Palacio aún se siente la presencia, se sienta la agitación de aquellas fechas en torno a 1957, donde el día no tenía horas, el ir y venir de Granada a la cocina era constante, frénica era la labor de selección de la obra a exponer y a la vez la tristeza hacia acto de presencia cuando no se podía cantar con toda la obra debido a su estado precario de conservación. A pesar de que gran parte de ella estaba siendo restaurada por Manuel López Vázquez, pero si una parte de este tiempo, que esos días se le escapaba de su vida tan deprisa lo ocupaba la selección, la otra parte lo ocupaba en preparar las fichas para la futura guía del Museo, que varió la luz en 1966, en organizar el sistema de documentación interna, partiendo de los inventarios anteriores y sobre todo del catálogo que en 1899 realizó D. Manuel Gómez-Moreno González de los fondos de este Museo.

El írrua de todo este esfuerzo fue la instalación modélica para su época, y no me equivoco Emilio, al afirmar que ha sido escasamente valorada por los granadinos.

El Museo hoy, dicta mucho de aquella instalación modélica, sus causas las centraríamos, en el tiempo, que ha ido introduciendo nuevas valoraciones y criterios, que en este momento no voy a desmenuzar, simplemente decirte que hemos intentado recuperar el equilibrio en aquellas Salas más queridas, manteniendo el hilo cronológico como hilo conductor del visitante.

En estas hojas el lector encontrará el inicio de la reedición, sin ningún cambio, de la guía, iniciativa que consideramos positiva a dos niveles: el primero como homenaje de admiración y el segundo porque consideramos que las valoraciones y comentarios que sobre los pintores contiene, siguen siendo válidos y a la vez enriquecedores a la hora de contemplar la obra.

Por último dos iniciativas que desde este momento intentaremos llevar a cabo; el albergar durante ocho meses una selección de obras que el Museo del Prado depositó al Patronato de la

Alhambra y Generalife. Deposito que consideramos de gran valor pedagógico y complementario a la visita del Museo, a este depósito se le indica en estas hojas un amplio comentario. Y a través de una serie de breves textos, celebrar el tercer centenario del pintor granadino José de Cieza.

Francisco M. González de la Olive

EL VERANO DE 1957

Santi tiempo un especial y profundo sabor de hablar o escribir sobre mi familia y muy especialmente, sobre mi hermano Emilio. Este pudor espiritual es legítimo por el temor de añadir a la devoción y sus razones, la hipérbola que el impulso de la sangre edifica sobre la personalidad de un miembro tan querido, con lo que ello implica de ridículo botafumero. Y nada más ajeno a mí que mi hermano que la vanidad el otropol y el incienso.

Hoy y por vez primera he de escribir sobre él en ocasión de este homenaje que la actual Dirección del Museo de Bellas Artes hace en honor del que fuera su primer director y de la instalación absolutamente impecable que en tiempo y hora, hiciera.

Como es inherente a la gratitud y la lealtad y justicia a los grandes hombres que esta ciudad ha tenido, y mi hermano fué uno de ellos, este homenaje, y desde este canto en el que tan honda huella dejara un hombre que huía del bombo y el halago casi siempre reservado para los falsos valerosos, tiene el acendrado, intenso, casi familiar espíritu, más alemporado a quien cultivo con esmerado rigor la austeridad y el apartamiento. Y es por ello por lo que me siento en el deber moral de acercar a esta hora, la estampe y la visión de un tiempo en el que Emilio Orozco, mi hermano, dedicó amor, sabiduría y esfuerzo, a una obra cultural de la magnitud del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, en el Palacio de Carlos V en la Alhambra.

Agonizaba el verano de 1957. El turismo - esa plaga rezagada, deambulaba con ese aire de tedio urbano que tiene todo el gregario, por un ancho pasital que suele ser el recinto de la Alhambra.

Pasear con mi hermano la Alhambra fué siempre como una golosina sensitiva que desde niño recibí de él. Con él y con Jesús Bermúdez, recorrí todos los itinerarios cuiales de los retablos de iglesias y conventos persiguiendo bocanegras, y canos y morasos sánctezcotanes. Correía Emilio errores y involuciones de las poncioas del Arte local que ni se percataron de esos matices del arte granadino. Mi hermano me hacia encaramar a los retablos descolgando bocanegras y canos y aquellas immaculadas de Ambrosio Martínez de Bustos, pintor y poeta. Eso se me quedó. Pintor y poeta, como Miguel Ángel o Cano... ¡aquellas deliciosas tallas de Cano, Mora, Risueño, Ruiz del Peral o Mená! que desde sus hornos descendían a las manos de Emilio como pequeñas o grandes joyas empolvadas y yerbas. Ellos, Jesús y Emilio las "revisaban" a "pié de obra". Conventos de

San Bernardo, Zafra, Santa Isabel la Real, Los Angeles, y Comendadoras de Santiago.

Por eso, cuando aquel verano de la instalación del Museo, mi hermano que ocupaba sus vacaciones en él, me invitaba a veces a que le acompañara, yo sentía, como un reencuentro con los años de sus correrías por los itinerarios del arte granadino, que merecía la pena contemplar su esfuerzo y saber.

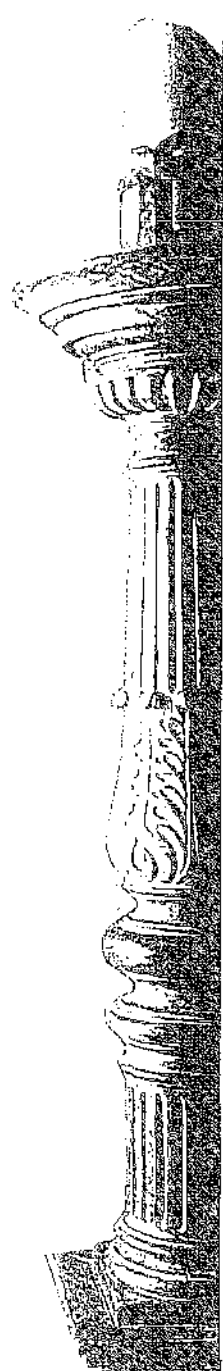
Esta trabajo, pero es dulce de empolvar los recuerdos y las nostalgias. Al fin y al cabo el hombre es un árbol estremecido por el pulso del corazón que es, en definitiva, el recuerdo. Así contemplar en esa memoria del corazón aquella sencilla y cotidiana imagen de mi hermano, en los días en que dedicado en cuerpo y alma al Museo que día testimonio de su sabiduría, es como un volver a retornar el tiempo imposible.

Aquella mañana subía él - que siempre dejó el coche - las cuestas de la Alhambra. Bajo la tupida bóveda esmeralda, mi hermano con un atuendo deportivo y pulcrísimo, un poco enervado - había que ya nuestro padre - iba a arregirle en su juventud - ascendía el bosque perfumado junto al agua canterina de los arroyos. Me unía él. Estaba en pleno fragor de la instalación del Museo. ¡Buenos días don Emilio y la compañía repetían los guardas. Victoriano Quero y Rafael, Guardia, Unica, y ya en la puerta del Palacio, Eduardo el conserje ya del Museo. Así con este sencillo ceremonial humano, penetrábamos al patio y las estancias.

En las salas, como en un ballet estático las esculturas y los lienzos instalaban su protéica belleza mientras los carpinteros manilleaban atronadores. Era la gran algarabía preludio de la belleza ordenada como una troría del rigor. Como un maître de danse mi hermano recorría las salas imponiendo un ritmo de presto agitado a la gran sintonía del trabajo.

Allí, junto al Coleo de Roberto Domingo, mis amigos de Mezquita, se enfrentaban al prodigioso Descendimiento o la Inmaculada, Luisa, la modelo de Rodríguez Arcoata, que yo conocí, nos miraba desde la soberbia desnudez de su bizania lúdica, junto a la marchita decadencia mustia de las Dos Hermanas de Mezquita, mientras Fernando, el payaso Cascabel, modelo de Gabriel Morcillo, nos producía la escalofriante sensación de desamparo sobre el frío paisaje convencional de un pueblo cido lejano y fantasma. Andrés Segovia junto al tío Baldomero impartían el equilibrio de la perfección.

Y entre ellos, mi hermano contemplador de la contradanza muda del universo de tantines y luz. De vez en cuando, se inclinaba contemplando, como recién descubierta, una cabeza, un cuadro que analizaba con aquella su eterna duda amorosa. Aquel San Juan de Dios, aquel prodigio policromado del fondo de San Juan Bautista de Siloé, aquella vígen gótica. Luego, en su despacho, fresco, silencio fimpidez, la espléndida cabeza de Vicente Escudero de López Burgos y, sobre la mesa un mutilado rostro de mármol, nada menos que un San Juan Bautista niño, de... Miguel Ángel. Con sus manos, aquellas manos de Emilio casi fementi-



nas y que cultivó como un manismo cálido en su oratoria docente, me ofreció el milagro de belleza, reliquia que procedía del vandalismo revolucionario de la anteguerra en Ubéda, en su Iglesia del Salvador. El con otras piezas, en su pariplo de la recuperación de Arte, la había traído al Museo, como reliquias de un martirio inútil.

Pero sobre todos los recuerdos de esa mañana, y como en un primer plano de esa visión estelar del instante está la instalación del bodegón del cardo de Sánchez Cotán. Aquella mañana los carpinteros habían instalado la mampara que en un rincón de la sala presentaría el lienzo. Aquel sistema de crear una recudida estancia, casi como un confesionario junto al ventanal, creaba un reducido recinto casi íntimo, como un rincón místico que producía la impresión de un paraíso cerrado. Allí la luz, sablamente administrada, trascendía la sobria composición a immanente presencia. Aquel diálogo, entre la luz y la sombra, delataba la intención ascética de la cotidianidad de las cosas en su silencio armónico. ¿Que justo, que altísimo homenaje supo imprimir mi hermano a ese bazar ventanero del cardo y los frutos de la huerta cartuja! Hay en ese bodegón de Cotán toda una teoría del recogimiento, de la soledad de las cosas transfiguradas, trascendidas, a la luz mística de lo inefable.

Me hablaba Emilio, sobre el trász del ventanal que el resoldo los árboles encendía de una epifanía estremecida, del sentimiento barroco en lo íntimo, frente a la teatralidad de lo representativo, del "ásca" machadiana, y del recogimiento en el claustro y la soledad ante Dios. Había como una contemplación y una complacencia en aquel diálogo, en la lectura y en la búsqueda del espíritu y el pensamiento del tralécico cartujo. Daba la impresión de que aquel pequeño cuadro que tan amorosamente había situado junto al ventanal era para mi hermano, como un lugar de referencia o meditación. He aquí el milagro del arte en el que siempre hay un destinatario, una minoría, y, en última instancia, una mirada amorosa y atenta descubridora del espíritu del espíritu del mensajero.

Tuvo mi hermano una especial debilidad, que abotó a la sabiduría total exclusiva y excluyente, por el espíritu el pensamiento y la estética del fenómeno cultural del Barroco. Su formación en el campo de la literatura y el arte raramente cultivada con más profundidad intuición analítica y sensibilidad artística, la situó en esa zona del intelecto investigador que deambula de igual modo por los "prados y espesuras" del Cántico, y la filosofía luminosa de Zurbarán o Sánchez Cotán.

Así desde su ferviente religiosidad católica y devoción estética, pintor y escritor al mismo tiempo la figura y la obra de Emilio Orozco no ya como profesor universitario y prolífico publicista investigador reconocido más allá de las fronteras, se destaca hoy, al fin, como el Director-diseñador amoroso del Museo de Bellas Artes del Palacio de Carlos V que un día estableció la medida entre sabiduría y espíritu.

Allí en aquel ventanal renacentista y cartesiano, muchas tardes después de la jornada, se quedaban la deliciosa tertulia-Bermudez, Gamir, Lumbres-contemplando el trenesí clamoroso del bosque de la Alhambra cuando lo enciende bermejo el último sol del ocaso.

Desde esta memoria del corazón que son los recuerdos-recordar es volver a pasar por el corazón las vivencias amorosas y las nostalgias-contemplo hoy aquella noble estampa de mi hermano como un punto de referencia esencial y amorosa. Y triste.

...
Bajaba yo esta mañana de un invierno cualquiera que el almanaque, esa tonta contabilidad del tiempo; señala como el 28 de Noviembre de 1991, bajaba digo, la cuestecita de la Alhambra itinerario habitual de mi hermano.

Había llovido y desgranaba, deslagnimaba el bosque el llanto de su lluvia prendida en sus ramas. Con ese olor a tierra mojada, a madre

tierra, y ese rumor de los arroyos a madre río, acompañaba el bosque el ritmo de mi andar. Se están desnudando las alamedas y caen como menos cortadas las grandes hojas amarillas de los álamos, los álamos, los castaños. Hacía una tibia y gris mañana. Entre los árboles y sobre la puerta de las Granadas de oscura piedra, el paisaje lejano, la Catedral, Sierra Elvira, La Vega, azulean en la niebla sobre los amarillos dorados de las hojas que se resisten a morir sobre las negras ramas deshojadas. Es la hora sensitiva de la luz y del paisaje cuando sobre el suelo y los arroyos las hojas muertas instalan su crujiente allombra de oro final, de moribundia de la naturaleza.

Tiene una profunda tristeza la hora de la lluvia cuando desciende cenital la luz como en una epifanía envolviendo al paisaje en un fanal desvaído y gris.

Por esta misma cuesta tantas veces mi hermano y yo nos encontramos, y por ella tantas veces el amor y nuestra infancia ascendían al dorado esplendor de los Palacios. Por esta misma cuesta, acaso esta mañana se está desvelando la razón para que una vez más evoque todo lo que el hombre, este extraño amasijo de sueños y nostalgias, regresa al recuerdo doloroso como un lenitivo para seguir desmurándose en el imposible esfuerzo del olvido.

Pero todo esto es ya historia y nostalgia de una hora y un hombre, de un Museo por el que, luego, algún vándalo pasó a descurtizarlo acaso, para dejar la funesta huella de su ignorancia de patán.

Hoy con un rigor y una sensibilidad que me atrevería a llamar oroquíana, Francisco González de la Oliva nos devuelve intacta y estremejada la presencia de Emilio Orozco, que dejó en estas salas el testimonio de su esfuerzo en este lugar de silencio armonioso donde,

"A zaga de tu huella
los jóvenes discurren el camino..." que
dijera San Juan de la Cruz.

Manuel Orozco Díaz

FONDOS DEL MUSEO DEL PRADO

Lo que conocemos como "Fondos del Museo del Prado", en el Palacio de Carlos V de Granada, son 45 cuadros, que desde 1970, se han exhibido en 5 Salas de la planta baja, esquina noroeste del Palacio y, que ahora, se encuentran depositados en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Por dos Ordenes Ministeriales de 27 y 28 de Julio de 1970, se depositen una serie de cuadros en el Patronato de la Alhambra y Generalite procedentes de los fondos artísticos del Museo del Prado, para ser expuestos en Salas del Palacio, respondiendo a unas condiciones previamente establecidas.

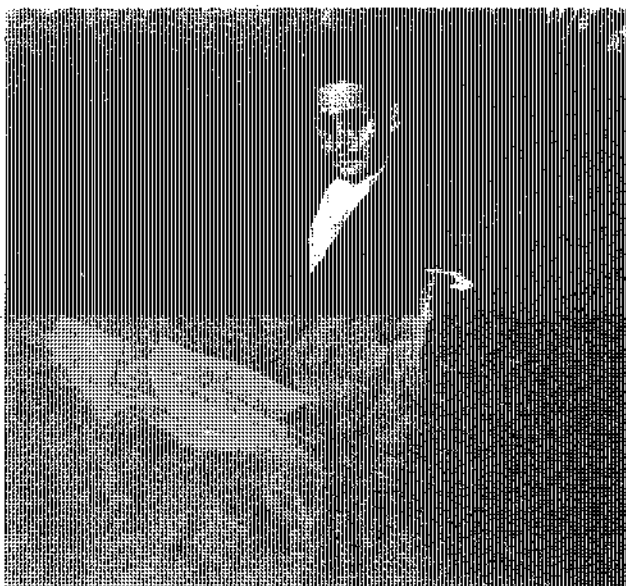
La responsabilidad es conjunta, entre el Patronato de la Alhambra y el Generalite y de la Dirección del Museo de Bellas Artes, que quedan obligados a garantizar la conservación y la seguridad, de acuerdo con las instrucciones dadas por el Museo del Prado.

Añade la Orden que "Cuando sea necesario proceder a alguna restauración de los cuadros, la Dirección del Museo, así como el Patronato, lo pondrán en conocimiento de la Dirección General de Bellas Artes y del Museo Nacional del Prado, a fin de obtener por escrito la correspondiente conformidad previa, y la colaboración técnica precisa". En caso de préstamo o traslado de alguna de las obras del depósito, con la previa Orden Ministerial, el hecho será comunicado inmediatamente a la Dirección del Museo del Prado.

Esta serie de obras, en su mayoría de autoría extranjera y, en menor proporción de otras regiones españolas, completa el panorama pictórico que se exhibe en el Palacio. En el Museo de Bellas Artes, en su mayoría obras granadinas y las del Fondo, pintura europea; alemana, italiana, flamenca, holandesa... Nos da una idea de la pintura europea en los siglos XVI-XVIII.

En la relación técnica de obras que a continuación se enumeran, se hace referencia a los Inventarios y Catálogos del Museo del Prado, que mencionan cada una de estas; pues éstos constituyen una fuente imprescindible para la investigación de la procedencia y atribuciones de que han sido objeto cada una de las piezas.

Los datos han sido recogidos del Boletín del Museo del Prado, en el epígrafe "El Prado disperso" 1982, y del Inventario General de



Emilio Orozco Díaz. Maldonado



La Inmaculada. Palomino

pinturas del Museo del Prado. I. La colección Real. II. Inventario de la Trinidad o Museo Nacional de pintura, escultura.

Casi la totalidad del Fondo son obras procedentes de la Colección Real, que constituye el fondo inicial del Museo, propiedad, primero de los reyes Fernando VII, e Isabel II, y luego vinculadas a la Corona hasta que la revolución de 1868 decretó la nacionalización y su carácter de propiedad del Estado.

Entre los catálogos que registra esta colección, el de 1854-58, es el más completo recogiendo obras de la colección, de todas las Escuelas.

Sólo uno de los cuadros procede del Museo de la Trinidad. Las obras procedentes de los conventos desamortizados por Layes de Mendizábal, se reunieron constituyéndose el Museo Nacional de Pintura y Escultura, instalado en el antiguo convento de la Trinidad, al que se debe el nombre. Inaugurado en 1838, se fundió con el Prado en 1871.

Cuatro de las pinturas están recogidas en el Inventario de Nuevas adquisiciones que registra las obras incorporadas al Museo Nacional, con posterioridad a su inauguración.

Se hacen dos apartados entre obras que pasan directamente al Palacio de Carlos V y otras, que anteriormente estaban depositadas en la Universidad de Granada. Este depósito, corresponde a los inicios de la política de depósitos y cesiones, que el Prado inició tras la fusión de ambos Museos (Museo Nacional y Museo de la Trinidad), al quedar los almacenes sobrecargados.

Por último enumeramos otros depósitos del Prado en Granada.

- Universidad, en alguna de sus Facultades
- Instituto Angel Ganivet
- Ayuntamiento
- Museo de Bellas Artes

La selección de cuadros que estarán expuestos en la primera Sala del Museo de Bellas Artes son:

FRANCISCO D'A PONTE BASSANO (1549-1592)
JESUS EN EL PRETORIO
1'92 x 1'93
Nº INV. 35

CARLO MARITTI (1525-1713)
AGAR E ISMAEL EN EL DESIERTO
0'59 x 0'45 O/L
Nº INV. 245

CAMILO PROCACCINI (1550-1826)
LA SAGRADA FAMILIA DEL PACIMO
1'36 x 1'11 T.
Nº INV. 292

GIUSEPPE CESARI, CABALLERO DE ARPINO (1568-1640)
LA SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO
0'89 x 0'66 O/L
Nº INV. 556

ANONIMO BOLONÉS, S. XVII
MOISES RECIBE LAS DADIVAS DEL PUEBLO PARA LA CONSTRUCCION DEL TEMPLO
1'22 x 1'73 O/L
Nº INV. 565

ESTEBAN MARCÓ (1510 - 1588)
SAN JERONIMO
1'19 x 1'00 O/L
Nº INV. 881

ÁSCISCO ANTONIO PALOMINO (1655-1726)
LA INMACULADA CONCEPCION
1'33 x 1'37 O/L
Nº INV. 1026

ATRIBUIDO A RIBALTA
UN CANTOR
0'76 x 0'60 O/L
Nº INV. 1665

HENDRICK DE CLERK (h. 1570 - 1630) y DEMIS VAN ALSLOOT (1570-1628)
EL PARRISO CON LOS CUATRO ELEMENTOS
0'58 x 0'73 T.
Nº INV. 1409

ALEXANDER COOSEMANS (1627-1689)
BODEGON
0'53 x 0'77 T.
Nº INV. 1462

JORIS VAN SON (1623-1657)
GUINNALDA CONFRU TASRODEANDO A SAN MIGUEL (?)
1'19 x 0'83 O/L
Nº INV. 1776

ANONIMO ARAGONES (h. 1509)
SAN JUAN EVANGELISTA
1'54 x 0'84 T.
Nº INV. 3096

ANONIMO ARAGONES (h. 1509)
SAN JAIME
1'60 x 0'60 T.
Nº INV. 3098

ANONIMO ARAGONES (h. 1509)
SAN VICENTE
1'59 x 0'60 T.
Nº INV. 3095

ANONIMO FLAMENCO (S. XVII)
LA CONVERSION DE LA MAGDALENA
1'68 x 2'09 O/L
Nº INV. 3162

GASPAR DUSHNET (1615-1675)
PAISAJE CON SAN JUAN EVANGELISTA
1'58 x 2'36 O/L
Nº INV. 3163

CORRADO GUANQUINTO (1703-1766)
PENTECOSTES
2'66 x 1'76 O/L
Nº INV. 3168

CORRADO GUANQUINTO (1703-1766)
LA FLAGELACION
1'39 x 0'96 O/L
Nº INV. 3170

CORRADO GUANQUINTO (1703-1766)
LA ADORACION DE LOS PASTORES
2'61 x 2'15 O/L
Nº INV. 3171

LEANDRO BASSANO (1557-1622)
VIAJE DE JACOB
1'54 x 2'57 O/L
Nº INV. 3172

COPIA DE GUIDO RENI
LA CARIDAD
1'41 x 1'10 O/L
Nº INV. 3174

María E. Sánchez Torrente

LOS CIEZA, UNA FAMILIA DE ARTISTAS

El año de las grandes efeméridas, nos genera de una manera consciente y con rigor crítico, la búsqueda de otras efeméridas, tal vez por un rechazo a lo impuesto.

De hecho en cada rincón de este País encontramos la vida y la muerte, como fenómenos históricos, merecedores de una atención y que por coincidir en este 1992, han tenido la desgracia de la coincidencia, el desalino de la simultaneidad y non allo una pena, el silencio.

Estas hojas de invierno no quieren olvidar que en el año en que estamos, José de Cieza cumple el tercer centenario de su muerte (1652-1692). Así dedicaremos a lo largo del mismo y en estas páginas, un espacio donde hablemos de él, de su familia y de las obras que hay en el Museo, valga ello como un pequeño y modesto homenaje a un artista local.

Pero para hablar de José de Cieza, hay que hablar de la dinastía en que está inmerso "El clan de los Cieza". Miguel Jerónimo de Cieza, fundador y padre de Juan, Vicente y José.

Miguel Jerónimo de Cieza, nace en 1611 y muere en 1685 y a pesar de que logra aglutinar en su taller, no solo las inquietudes de oficio de sus hijos, si no el aprendizaje de la pintura en otros artistas locales, es considerado un artista menor, de puro trámite hasta la llegada de Alonso Cano.

Como él, encontramos, en la lista de pintores granadinos, muchos nombres, que sin saber claramente porqué, son sólo una lista y a veces, una referencia escasamente extensa, para centrar todo en la figura de Cano y en menor grado en los llamados discípulos, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra y José Riquelme.

Al reflexionar sobre el escaso tratamiento que hay en sus biografías, nos sorprende, aún más, que no existe, un juicio que lo situe con claridad, en el marco del discurso de la escuela granadina.

Es tal la escasa valoración historiográfica, que de estos artistas "olvidados" exista, que en 1985 nada se publicó, nada se dijo y nada se hizo, como homenaje al tercer centenario de Miguel Jerónimo de Cieza. De él dirá Palomino en *El Museo Histórico y Escala Optica*, que era "ilustre y limpio de linaje". Llega a suponer y supone mucho, "que era discípulo de Cano". Indudablemente, algo de Cano hay en su pintura, porque ningún artista, que en esos momentos pintaba en la mediocidad de una ciudad de provincia, lejos de los círculos de Sevilla y Madrid, pudo resistirse al torbellino técnico y artístico de Alonso Cano.





Felipe II, visitando al príncipe D. Carlos, Miguel J. de Cieza

Emilio Orozco dirá de él "Terminará asimilando el arte de Cano, dando una nota, a veces simpática, pero poco expresiva" "En definitiva perduran en él siempre las características que persisten en todos los artistas granadinos, blanda, suavidad y descuido en el dibujo". Interesa por su significación en la historia local, como primer maestro de un grupo de pintores granadinos en la época anterior al regreso de Cano.

Ignacio Henares, nos señala de Miguel Jerónimo de Cieza, esta frase: "Pintará temas bíblicos e históricos, se anticipa a los desarrollos historicistas de su hijo y discípulo".

Por último señalar que existe una Tesina Dña. Ana M^a. Castañeda Baceira "Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino" Granada, 1989, lamentablemente aún sin publicar.

Entre las obras, que de Miguel Jerónimo de Cieza, existen en el Museo, siempre me ha llamado la atención la titulada "Felipe II visita al príncipe D. Carlos en su última enfermedad", por su significación temática. Tema tabú a pesar de que ya había pasado un tiempo de los hechos históricos.

El artista aquí se lanza a representar, por esa vocación historicista, un tema cuyo valor se encuentra en esos momentos bajo el silencio y

en una lectura oficialista, Miguel elige el camino de la representación oficial, huyendo tal vez por miedo, de una representación rigurosa, donde la verdad fué moldeada por la disciplina del autoritarismo de Felipe II.

La narración de los hechos, se ciñe casi literalmente a la versión de Cabrera, según Cabrera, Felipe II había ido a visitar y confortar a su hijo, en la primera recaída que tiene éste, tras el encierro en la torre, momento que refleja Miguel Jerónimo de Cieza.

Según el testimonio de los embajadores de la época y en concreto el de Venecia, el monarca no visitó a su hijo nunca, ni quiso que se hiciese nada para consolarlo en su encierro, si no todo lo contrario, reforzó las medidas de seguridad, colocó personal de su entera confianza y prohibió cualquier difusión de lo que ocurría en la torre. Es tal la actitud del Rey, que acercándose la madrugada del 24 de Junio, pide al príncipe ver a su padre y éste se niega e impide que lo viera la reina e incluso que fuera visitado por sus antiguos y devotos servidores. Al final el príncipe en un acto de arrepentimiento profundo, según el fraile Diego de Chaves que lo asistió, perdonó a todos, repartió los escasos objetos de uso personal que le habían consentido tener en la Torre y en acto de "luminosa lucidez" se des-

prendió de las ideas, anhelos y aspiraciones que tuvo en su corta vida, encaminadas todas ellas a superar el autoritarismo paterno, a través del disparate, locura para otros, como forma de organizar su vida.

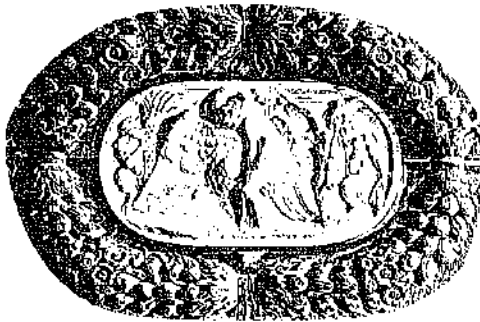
Trás ser amojatado, con hábito franciscano, su cuerpo se pierde de la historia, en un carro tirado por mulas.

El cuadro se divide en dos planos, uno amplio con dos ejes, el representado por la cama y el enfermo (El príncipe Carlos) arropado por dos figuras de religiosos ensimismados en su propia conversación, el príncipe gira la cabeza hacia el otro eje, con actitud idealizada, como si existiese una conversación con su padre, en sillón traillero con dos caballeros a sus espaldas y un enano de frente, los personajes de éste eje contemplan al espectador, si bien, parece que el enano ha recibido la atención del grupo.

El otro plano, libera la habitación en su ángulo derecho, donde se desarrolla el cortejo lúnebre y sobre las nubes San Francisco dispuesto a recoger al príncipe.

En general la obra nos hace encajar perfectamente las palabras de Emilio Orozco, blanda, suavidad y descuido en el dibujo.

F.G. de la O.



JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA Y
MEDIO AMBIENTE
DELEGACIÓN PROVINCIAL
MUSEO DE BELLAS ARTES
GRANADA

Diseño y maquetación: Museo de Bellas Artes
Fotografía: Arabasco
Imprenta: Ave María
Depósito legal: GR662 - 1982

Nota: Publicación del Museo de Bellas Artes que por lo que tiene de interés documental e inventario y homenaje incorpora la Academia a su Boletín nº 3.

ACADEMIAE ACTA



LA REVOLUCION CULTURAL GRANADINA DE LOS AÑOS CINCUENTA

Durante la década de los cincuenta, en franca y abierta oposición a la cultura oficial y al academicismo imperante, Granada se situó a la cabeza de la vanguardia cultural española.

Fue la única ciudad que denunció la maniobra del régimen para difamar a Maritain. La primera en pedir públicamente la separación de la Iglesia y el Estado. La primera en abrir al arte español las vías del informalismo y en dar a la estética una teoría de la abstracción. La ciudad en que se tributaron los primeros homenajes a García Lorca y a Antonio Machado. La única en que la vanguardia se erigió en tribuna libre. La única en que la vanguardia logró adueñarse de la calle.

Tales hechos fueron posibles al encauzarse e "institucionalizarse" —si no fuera un disparate esto último— el inconformismo y la inquietud latentes en amplios sectores de la intelectualidad local, hasta entonces dispersa en oscuros cenáculos, generalmente enmudecida y un tanto atemorizada.

CARACOL

ABRIL
1950



1

GRANADA

1 (Caracol): Primero y único número de "Caracol". Director, Victoriano Catena; secretario, Nicolás Marín López.

No era para menos, dada la situación. Había riesgo en manifestarse frente a una política cultural con atribuciones coercitivas para censurar escritos, prohibir actos y sancionar conductas, aunque no para cortar las alas de la imaginación. Y en Granada había por entonces tantos vuelos imaginativos, que constituían una clase cultural, la de los "volaeras".

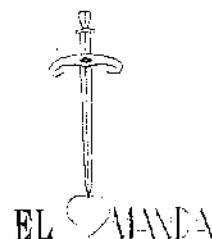
Fue Maldonado quien simbolizó las dos tendencias de la cultura local en esos productos de la artesanía lúdica granadina que son las "volaeras" y los "bartolos". Estos ejercían en Granada el poder cultural, copaban los jurados de los concursos, disponían de todas las tribunas, controlaban todos los medios informativos. Los "volaeras" en cambio, sin órgano de expresión, sin acceso a jurados ni a puestos de responsabilidad cultural, desplegaban su actividad en reducidos círculos, tertulias y reuniones tabernarias. Prácticamente ignorados por la ciudad, nada influyentes sobre la opinión.

Era la suya una actividad soterrada que sólo muy de vez en vez, tímidamente, energía como nuncio inequívoco de que en tales cenáculos se incubaba otra cosa. Ya en las actividades programadas por la Asociación Cultural Iberoamericana, para el curso 1949-50, se pudieron percibir ciertos estridores, como aquella conferencia de exaltación democrática, el seminario de estudios europeos o los contactos de su sección social con el mundo del trabajo.

En enero de 1950 un grupo de estudiantes —entre ellos Catena, Pascual González Guzmán, Antonio Cabrero, Gregorio Salvador y Manuel Cano— osó tributar público homenaje a García Lorca. La revista "Caracol" hizo esta breve reseña del mismo, donde se escamotea la palabra "homenaje" por elemental medida de prudencia: "Organizada por los alumnos de nuestra Facultad se ha celebrado en los días 20 al 27 una evocación de Federico García Lorca, con una emisión antológica por los micrófonos de Radio Granada, un ciclo de conferencias sobre la personalidad y la obra del poeta granadino y una corona poética¹.

Desde nuestra perspectiva, estas cosas pueden parecer irrelevantes. Pero allí y entonces tenían la trascendencia que en el riesgo se implica. Era arriesgado en un país que, coactivamente, había impuesto el catolicismo, la ortodoxia y la intransigencia como "elementos vitales" de la vida cultural española². Era arriesgado en una ciudad que no sólo asumía esos tres elementos vitales sino de que los potenciaba. De una parte, con la voluntad de imperio latente en la exaltación incesante de la contrarreforma y el Barroco; de otra, con una voluntad tan tesoneramente sumisa a las glorias locales como excluyente de lo nuevo y

CLAVE



REVISTA UNIVERSITARIA

Núm. 1

FEBRERO 1952

Granada

MENENDEZ PELAYO y el tiempo nuestro

por Rafael Acosta

A la interpretación "menendezpelayista" de nuestra historia, -de nuestra esencia que en la historia se hace-, hay que reprocharle violentamente, a gritos, su inadecuación actual. Si como hombres, si como pueblo vivo, nos vamos haciendo por el camino cansado, sin atajo posible, de la historia; si somos lo que somos por lo que hemos sido, no podemos aceptar una fórmula que hace tan distintos y distantes, tan incommunicables, presente y pretérito. El servicio militante de la Iglesia, tarea temporal española, de nuestros siglos clásicos, sólo puede explicar a ellos. No es lícito lanzarlo como clave de lo que somos y, después, en nombre de un imperativo nacional, hacerlo slogan de lo que debemos ir haciendo. Es: o desoladoramente inútil o amargamente peligroso.

Es cierto que sin el catolicismo, entendido no sólo como religión íntima sino, y más, como comunidad viva, queda enigmática la mayor y quizá la mejor parte de nuestra historia y cultura. Es una constante que la cruza por todos sus vientos y la asaetea desde sus más secretos interiores. Pero es inútil decir, si queremos que nuestras palabras suenen a verdades, que toda ella, en todos sus rumbos, queda explicada por su servicio. Desde el final de las Guerras de Religión, al trasponer a un campo estrictamente profano todo el hacer y el pensar, no nos sirve de nada ir apellidando de ortodoxos y heterodoxos acaecimientos mundanos, que sólo pueden ser sopesados exactamente en su valor

(Continúa en la página siguiente)

Seminarios Universitarios en las Facultades de Derecho

por José A. Sainz Cantero

El problema de los Seminarios Universitarios preocupa desde hace tiempo a un sector de estudiosos de las Facultades de Derecho de toda España. Son muy pocos los sitios donde se llevan estos centros de estudio con buena organización y donde representan una verdadera inquietud, y, sin embargo, son en nuestra Facultad más necesarios que en ninguna otra.

Desde hace unos años el plan de estudios ha aumentado considerablemente el número de disciplinas de la carrera lo que motiva que todas se estudien de un modo sumario. A este problema de las muchas asignaturas que hay que estudiar se trata de poner remedio suprimiendo esas materias que algunos creen superfluas. Sin embargo, no hay entre todas esas disciplinas ninguna que desmerezca de las demás: todas son esenciales para la formación del universitario, para ir sedimentando ese sustratum que se llama cultura jurídica, y, a nuestro parecer, aun faltan algunas cuyo estudio detenido nos evitaría el triste espectáculo de encontrarnos con magníficos abogados, con jueces justísimos, con notarios de alta categoría y, lo que es peor, con sapientísimos investigadores que, en resumidas cuentas, no son otra cosa que lo que Ortega ha llamado "palurdos de la ciencia". Faltan esas materias que den al jurista una visión total de la cultura, que hagan que en él encontremos junto a la lograda técnica profe-

(Continúa en la última página)

Sumario

Trabajos de:

Rafael Acosta,
Antonio Aróstegui,
Antonio Cabrero,
Vicente Cacho,
Pascual González,
Eugenio Martín,
César Pacheco y
José A. Sainz.

Dibujos de:

Guillermo Acevedo y
Manuel Erciso.



2 pls.

foráneo. La antinomia imperialismo-localismo convergía en una y la misma fijación en el pasado, común a todas las instituciones y corporaciones locales. El año 1959, desde el número dos de "Arte y tiempo", que dirigían Manuel Orozco y Antonio Moscoso, José María Bugella advertía en estos términos a la Academia granadina: "Salga la Real Academia una lápida que conmemore sus fastos, y extingase sin preocupaciones sobre las cenizas de su decreto fundacional (...). Las palmas académicas no son un adorno, sino un noble símbolo de patriciado y magisterio que hay que honrar con las acciones".

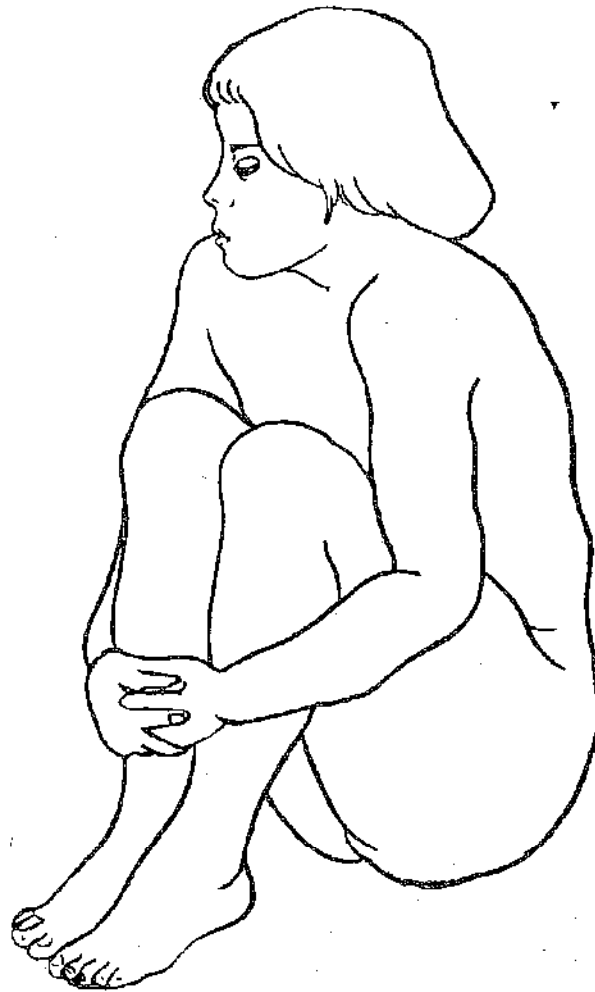
El 27 de abril de 1956 insertaba "Patria" la siguiente nota: "Se habla de la presentación ante el público granadino de "El Petardo", publicación satírica que ha tomado como tema central, los carteles del Corpus". El origen de este engendro panfletario fue la decisión estentóreamente injusta del jurado, pues ni tan siquiera respetó las bases del concurso. Su carga crítica y satírica aflora en el título de los artículos que lo integraban: "Loa al jurado", "Despilfarro", cochambre y pobredumbre del cartel moderno", "Sugerencias para un cartel del Festival", "Refranero cartelario", "Guía bibliográfica para futuros miembros del jurado".

No se publicó. José María Bugella, que encarnaba algo así como la prudencia política del grupo, advirtió que no era aconsejable. Podía exacerbar más aún los ánimos ya encrespados de los otros. Hoy que el tiempo ya limó las asperezas y sosegó los ánimos, creo oportuno reproducir aquí la "Loa al jurado". Es un documento de la época, hasta ahora inédito, cuya risueña ironía refleja fielmente una situación cultural no tan risueña. Redactada en macarrónico estilo gongorino, por aquello del Barroco, es a la vez un reproche al inmovilismo local, una protesta contra su excesivo poder, una denuncia de sus velados procedimientos coercitivos. Dice así:

"Salve, jurado insigne, Cerbero indómito, de las vetustas y venerandas artísticas tendencias fiel guardián. Salve".

Tú, modernista del indino azote, libraste de las nocivas garras a Granada. Tu alentó esfuerzo poderoso, pretéritas de las suaves auras, dulce soplo (+). ¡Oh manes de Enriqueta de Lozano! ¡Oh manes de Larrocha y de Mezquita! ¡¡Isidoro Marín, hoy por ti, mañana por mí!!

Tú, engregio, la consuetudinaria tradición conservas hoy, de tiempos para siempre idos, con admirable ardor. No has pasado del año 1902. *¡Rinnouarsi o perire? ¡¡Perire, perire e "parrmare"!!!*



" don alhambro "

número uno * granada * año 1953

3 *(Don Alhambro): Suplemento poético de "Norma", dirigido por Victor A. Catena.*

Juveniles ímpetus extraviados supiste refrenar con diestra fuerte. Domeñaste torcidos, desmesurados afanes torpes, y enderezaste caminos tortuosos con el lema insigne de ancestral pedagogía, según el cual "el signo escriturario con sanguíneo flujo penetra".

Hoy ya la juventud postrada ante tu justo fallo, acata tus deseos, acepta sus consejos, doblega a tus normas su cerviz doliente, aunque a veces alce el gallo en rebeldía.

¡¡Isidoro Marín, hoy por ti, mañana por mí!!

(+) Dámaso Alonso hubiera interpretado estas bellas frases en los términos siguientes: "Tú libraste a Granada de las nocivas garras del indigno azote modernista. Dulce soplo de las suaves auras pretéritas alentó tu poderoso esfuerzo" (N. de la M.).

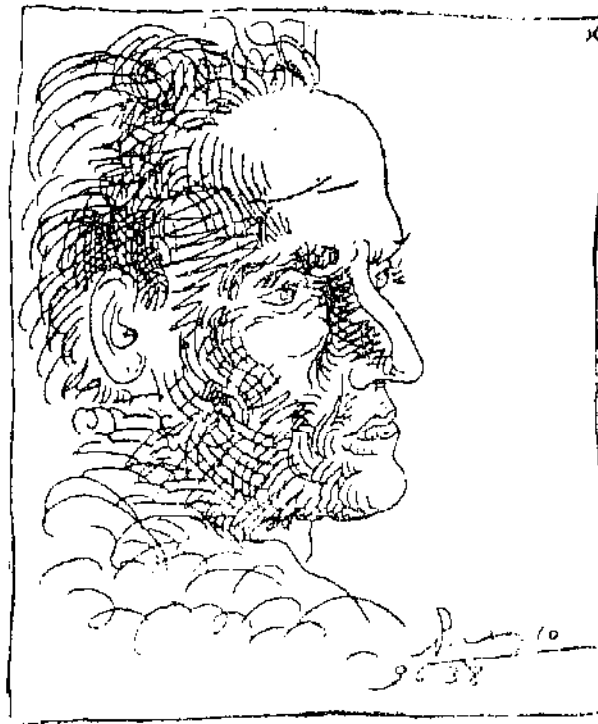
Este sector obstinadamente inmovilista reforzaba sus posiciones desde la prensa con reiterados ataques al progresismo cultural. Ante la opinión pública se presentaba una imagen nefasta y maldita de lo nuevo. Una imagen donde el concepto se transmitía mediante el terrorismo de la palabra. Un terrorismo tanto más terrorífico cuanto más graves eran sus connotaciones políticas.

Era grave acusar de *apátrida* al arte nuevo en una sociedad patrióticamente enfervorizada. Era más grave acusar al arte nuevo de *inmoral* y *judaizante* en un país donde, oficialmente, se institucionalizaban como "elementos vitales" de la cultura de la ortodoxia y el catolicismo. Era sumamente grave acusar al arte nuevo de *comunista* bajo un régimen que había hecho del anticomunismo su bandera.

El ardor guerrero de mis veintitantos años se rebeló contra tales infundios. El 7 de diciembre de 1951 publiqué en "Patria" un artículo, titulado *En defensa del arte nuevo. Notas a una crítica fácil*, que desmontaba una a una dichas acusaciones y, con ellas, todo el tinglado de la farsa. Para aquella vanguardia soterrada y dispersa fue una especie de manifiesto. Artistas, escritores y poetas me acosaron para que aceptara la crítica de arte en "Patria", vacante por traslado a Madrid de Gil Tovar. Accedí a regañadientes —no era eso lo mío—, y así se produjo mi transfiguración periodística en Xavier Montes.

Pero ni esa voz aislada, ni aquellas actividades esporádicas, podían ser causa suficiente de la explosión vanguardista que vivió Granada en los años cincuenta. Un movimiento así, tan pertinaz como dilatado en el tiempo, requería cierta infraestructura que le permitiera encauzarse e

ANTOLOGIA POETICA
DE
CESAR VALLEJO



SUPLEMENTO LITERARIO DE
DIALOGO

GRANADA
1953

4 (Suplemento de Diálogo): Suplemento de "Diálogo" con una antología poética de César Vallejo. Seleccionada por José Jiménez Blanco.

institucionalizarse en cierto modo. Una conjunción de las circunstancias, más fruto del azar que de la previsión, dotó a la vanguardia de las bases logísticas que iban a mantener durante esa década en lucha. Fueron principalmente tres: el diario "Patria", la Casa de América y la revista "Norma".

Como hace años recordaba Izquierdo³, "Patria" tuvo la virtud y hasta el valor de prolongar a lo largo de ese tiempo la cotidiana comparecencia de la vanguardia en la vida local. Y no sólo eso, sus directores –Alberto Crespo antes, José María Bujella y Eduardo Molina Fajardo después y a pesar de su filiación falangista– figuraron entre sus más destacados propulsores.

La Casa de América, que presidía el Arquitecto Luis Alvarez Cienfuegos fue algo así como la palestra de la vanguardia. Allí se organizaron conferencias, se recitaron poesías, se convocaron concursos, seminarios, reuniones, tertulias y encuentros. Su Sala de Exposiciones en más de una ocasión escandalizó a la ciudad con sus muestras artísticas.

En cuanto a "Norma", en verdad que no fue la única revista de vanguardia. También lo fueron "Caracol", "Clave", "Diálogo", "Arte y tiempo", "El lobo". Pero "Norma" produjo más impacto en la ciudad. Por tres razones: porque quienes hacían esas otras revistas eran los mismos que escribían en ella; porque, frente a la efímera existencia de esas publicaciones –rara vez llegaban al tercer número–, "Norma" mantuvo su presencia en la ciudad durante cinco años, de 1953 a 1957, ambos inclusive; por último, y sobre todo, porque en "Norma" adoptó la vanguardia sus posiciones más radicales. Veladamente, contra el poder. "¿Eres tú rey –decía el número seis en su sección "Libros santos"– para que muestres tanto apasionamiento en edificar con cedros? Mas tú no tienes ojos ni corazón sino para tu ganancia ilícita, para derramar sangre inocente, para la vejación y para ejercer la tiranía"⁴.

No ya velada sino abiertamente se pronunció contra la cultura oficial. Cuando todas las publicaciones del país difamaban a Maritain, "Norma" lo honraba difundiendo en lugar destacado su pensamiento⁵; cuando Ortega era oficialmente denostado y aún proscrito, Manuel Orozco escribía en "Norma": "No sirve esconder el rostro ni volver la mirada, Ortega es una mole granítica que ha iluminado desde España, y para suerte de España, gran parte del pensamiento universal"⁶; cuando la filosofía de Unamuno era exaltada en "Norma"⁷, "Ideal" titulaba a cuatro columnas: "Hace veintitrés años que el actual arzobispo de Granada señaló el veneno desparramado en los libros de Unamuno"⁸;

NORMA

Revista Bimestral

La separación de la Iglesia y el Estado

por

Josef Holzner

NOSOTROS, los hombres, nunca o debiéramos ser palimpsestos de Dios. Después de haber sido escritos por la naturaleza y por la herencia que nuestros antepasados nos han legado, por el mundo en tanto factor de la sociedad, place a Dios volver a escribir sobre nosotros de su puño y letra. Así escribir en las Almas con la caligrafía divina es el oficio más humilde del sacerdote. Como se ha explicado por su ocupación en los conflictos del siglo en el modo: «Siendo ministro de un sacerdote de oficio administrada de nosotros, escrita no en tinta, mas con el espíritu de Dios vivo» (2.^a Corintios, 3, 3).

La Iglesia está abocada a un presente que se va abriendo. Va arrojando por la borda el lastre del pasado, que tan a menudo ha dificultado su libertad de movimientos. El vendaval de los tiempos contribuirá a ello. ¡Qué grande, qué libre y qué soberana se levanta hoy la Iglesia de Compostela al mundo, desde que las fuerzas históricas se han quitado de las espaldas la carga de la Edad Media! Con qué nobleza de gesto ha intervenido en Portugal

una nueva política de concordato, mediante el suscrito con este país el 7 de mayo de 1940! De ello habla con noble orgullo el Primado y Patriarca de Lisboa, Manuel Gonçalves Cerejeira, en un sermón al clero portugués: «Ya están separados la Iglesia y el Estado, aunque de una manera que muy bien pudiera considerarse solución ejemplar para nuestra época. El Estado reconoce a la Iglesia en su forma actual dándole garantías en lo que respecta a su misión religiosa y moral. Ni el Estado enseñará estas materias, ni la Iglesia se ocupará de política. Ambos cumplirán los deberes que a cada uno correspondan, ninguno tiene la pretensión de preferir al otro. La redacción del concordato muestra un desinterés material tan grande, un reconocimiento tan sincero de la independencia del Estado, y una escrupulosidad tan marcada de lo que significa la libertad de conciencia por parte de la Iglesia, que no habrá ningún verdadero amigo de la paz, de la justicia y de la libertad que pueda sustraerse a reconocerlo, alabarlo y defenderlo». (Herder-Correspondenz: n. 6, pág. 287). «Hay mu-

época segunda

granada

núm. siete

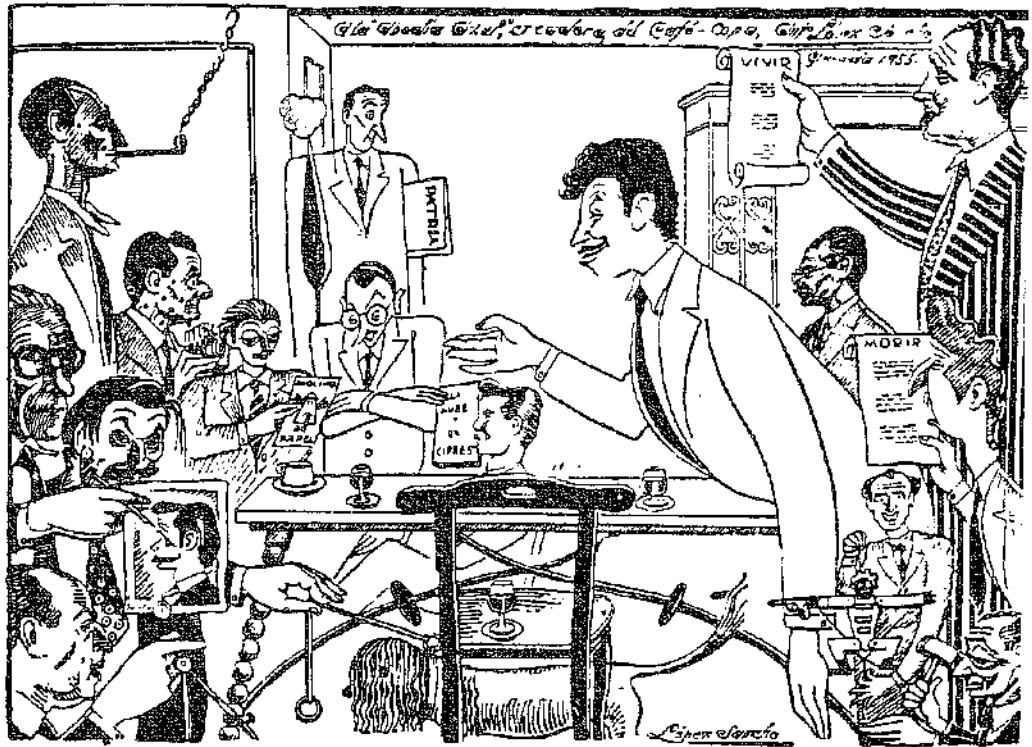
cuando era tabú el tema de la prostitución, con la publicación en sus páginas centrales de una circular privada de García Cuesta (1), "Norma" abrió una polémica nacional cuyos ecos llegaron al "Time" de Londres. En un régimen confesional, que ha pasado a la historia como nacionalcatolicismo, el número siete de "Norma", correspondiente a mayo de 1955, pedía desde su portada la separación de la Iglesia y el Estado.

La actividad desplegada desde estas bases consiguió aunar inquietudes y esfuerzos hasta constituir esa extraña mezcolanza que fue la vanguardia cultural granadina. En ella figuraron jóvenes y viejos, retrógrados y progres, conformistas políticos e inconformistas culturales y a la inversa; escultores, pintores, comerciantes, escritores, poetas, funcionarios, periodistas, estudiantes, abogados, profesores, farmacéuticos, fotógrafos, oficinistas... Hasta marmolistas, carpinteros, frailes y guardias civiles.

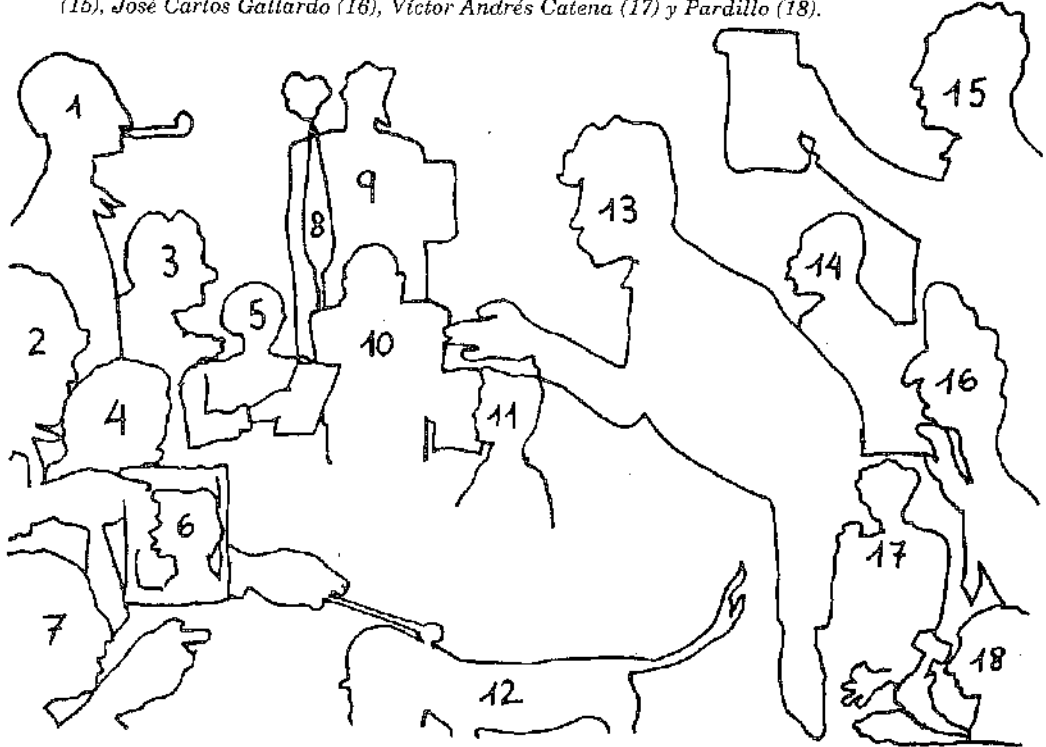
Extraña mezcolanza, en efecto, donde compartían desvelos y afanes Antonio López Sancho, sexagenario, y Nono Carrillo, apenas veinteañero; David Gonzalo Maeso, conservador, y Rafael Acosta, liberal; Rafael Revelles, académico, y surrealista; Miguel Burgos, fotógrafo, y José Luis Serrabona, capitán jurídico; Antonio Rosales, tesorero de la Falange, y Antonio Pérez Funes, socialista represaliado por el Movimiento; Joaquín Navarro, mancebo de botica, y Alvaro Huerga, fraile dominico; José Jiménez Blanco, estudiante de Derecho, y Francisco Aguado, teniente de la Guardia Civil; Alfonso Gámir, catedrático de Universidad, y Manuel Maldonado, pintor. La relación de estos contrastes podría extenderse hasta la saciedad.

La explicación de tan singular fenómeno puede encontrarse, de un lado, en las limitaciones oficiales impuestas a la cultura; de otro, en las trabas que a todos los efectos entorpecían el ejercicio de la libertad. En uno y otro caso, abría cauces el movimiento vanguardista, bien posibilitando en el ámbito de la cultura el ejercicio de una libertad que, en otros ámbitos, no era posible ejercer.

Esa apertura vanguardista a la libertad no tuvo nada de teórico o retórico. No fue una apología de la libertad soñada ni un lamento por la libertad perdida sino, simple y llanamente, un ejercicio desaforado de la libertad. Allí y entonces, cada cual andaba a su aire, organizaba sus actos, lanzaba sus panfletos, celebraba homenajes, editaba libros o revistas, convocaba concursos, abría exposiciones, pronunciaba conferencias, colgaba cuadros o recitaba poemas en cualquier calle o plaza sin



7 (Caroca): Antonio López Sancho reprodujo a pluma la caroca del café-copa, dedicada "A la Abadía Azul, creadora del café-copa". Granada 1955". En ella figuran: Pascual González Guzmán (1), Antonio López Sancho (2), José Guerry (3), Manuel Maldonado (4), José García Ladrón de Guevara (5), Francisco López Burgos (6), Manuel Párrizas (7), La Nube y el Ciprés (8), José María Bugella (9), Eduardo Molina Fajardo (10), Fernando Belda (11), "el perro de Maldonado" (12), Antonio Aróstegui (13), Angel Benito y Durán (14), Miguel Rutz del Castillo (15), José Carlos Gallardo (16), Víctor Andrés Catena (17) y Pardillo (18).



cumplimentar los mínimos requisitos legales, solicitar el obligado permiso gubernativo.

Fue una eclosión cultural tan profusa como espontánea. No respondió a un proyecto inicial, a una estrategia, a una confabulación. No hubo conspiración ni conspiradores. Creo que los hombres de la vanguardia ni tan siquiera llegaron a tomar plena conciencia del alcance de lo que hacían. Sentían eso, pensaban eso, y obraban conforme a lo que sentían y pensaban; es decir, sin cumplir consignas, sin aceptar dogmas ni adoctrinamientos, sin someterse a paternalismos, sin venerar santones artísticos o literarios. En una palabra, la vanguardia no acataba en el ámbito de la cultura el principio de autoridad, ni confería validez a sus argumentos. En el ámbito local de la cultura, la Vanguardia había implantado el imperio de la libertad.

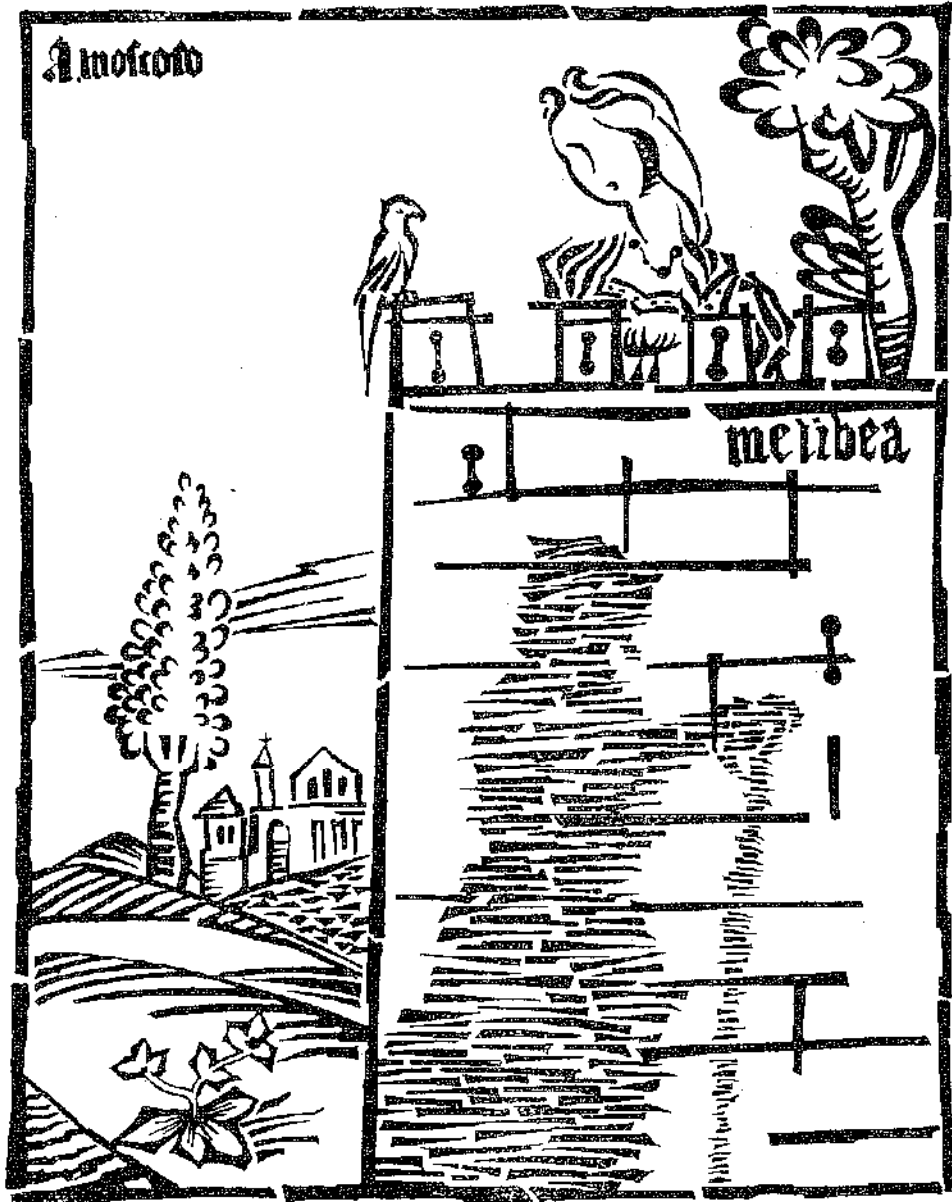
El resultado de todo eso fue una expansión cultural que se extendió al ensayo, el periodismo, la literatura, la filosofía, el arte, la poesía, el teatro. Fueron, sin embargo, estos tres últimos los que con más contundencia y fragor irrumpieron en la vida pública, quizá porque en ellos se evidenció más la ruptura con la mentalidad vigente y dominante.

No es aventurado ni jactancioso hablar de ruptura si se atiende a la anquilosis cultural que Granada padecía. Hay un episodio significativo al respecto. El 26 de diciembre de 1951 se inauguró en la Casa de América una exposición de Benjamín Palencia, pintor manchego plenamente figurativo en cuyos lienzos apenas se advertía un lábil estribidor: toros verdes, caballos rojos y azules. Era solamente un tímido asomo de fauvismo figurativo.

Llegaba a Granada con medio siglo de retraso, y cuando hacía más de treinta años que Malevich, Mondrian, Kandinsky o Paul Klee había roto por completo con la figuración. Sin embargo, esos toros verdes y esos caballos rojos conmovieron a la ciudad profundamente. Originaron un escándalo indescriptible. Motivaron apasionadas polémicas, avalanchas de cartas a los periódicos con protestas a injurias. En la plaza de los Campos, colas interminables esperaban pacientes para comprobar personalmente tanta monstruosidad, para abominar de aquel crimen artístico, de tanta profanación. Para constatar también, incluso a su pesar, que además de la "escuela granadina" había otras formas de expresión estética.

En el mundillo del arte, esta exposición fue como un revulsivo poderoso. La inquietud latente en algunos de los jóvenes vanguardistas se disparó más allá de las posiciones artísticas del pintor manchego. En breve plazo saltaron, como quien dice, del academicismo al "arte otro".

PALACIO DE CARLOS V



La Celestina

PATROCINADA POR EL CENTRO ARTISTICO
los días 18 y 19 de Junio, a las 11 de la noche.

8 (Celestina): Portada del programa de "La Celestina", obra de Antonio Moscoso, cuya representación fue prohibida por la autoridad.

Moscoso, casi a tumba abierta, se lanzó al más abstracto de los abstractismos; Izquierdo abría ruta al informalismo incorporando a sus cuadros la arpillera; Rivera se apoyaba en las quiebras geométricas del Albaicín para iniciarse en una abstracción que lo conduciría a las telas metálicas.

Y hubo más revuelta en el mundillo del arte, al margen de tan escandalosa exposición. Desde el figurativismo más estricto, Benito Prieto organizó por su cuenta y riesgo una revolución a fondo en la tradicional iconografía cristiana. Su versión pictórica del Crucificado, más allá de los límites locales y nacionales, soliviantó a los teólogos y artólogos de todo el mundo.

También el teatro de vanguardia sacudió la atonía de la ciudad, la despertó de su secular modorra, también del pasmo y el asombro que aún obraban en ella los aparatosos autos sacramentales de Tamayo. En aquellos años cincuenta, Martín Recuerda con el Teatro Español Universitario, y Catena con el Teatro Universitario de Cámara, hicieron furor. Alzaron banderías y facciones cuyos arrebatos y transportes parecían como un presagio, en tono menor, de los actuales ultrasur. Los furibundos e irascibles partidarios y detractores de éste eran a la vez los furibundos e irascibles detractores y partidarios de aquél. Unos y otros llegaron a tropelías como la de arrancar los carteles que anunciaban por las calles las representaciones teatrales de la competencia; y poco faltó para que llegasen a las manos. Hasta la prensa sintió el deber de llamarlos al orden⁹.

Se explica tan vehemente sectarismo porque ambos diferían totalmente, en carácter y temperamento, en su concepción del teatro y de la dirección escénica, en sus preferencias dramáticas. En 1953, ya habían definido sus posiciones. Recuerda se inclinaba apasionadamente por lo español, por nuestro teatro clásico y romántico¹⁰; Catena, ante la imposibilidad de representar el teatro de los españoles exiliados o proscritos¹¹, se decidió por los dramaturgos yanquis de actualidad. También a sus respectivas aventuras teatrales siguió desigual fortuna. Mientras Catena era víctima de la represión, la Falange condecoraba a Recuerda con el Víctor de Plata¹².

Por obra y gracia de uno y otro, los autos sacramentales, los Quintero, Muñoz Seca y Benavente dieron paso en los escenarios granadinos a Ionescu, O'Neill, Priestley, Saroyan, Claudel y al mismo Recuerda.

Punto y aparte merecen los poetas. Por su constante presencia en la ciudad, por su increíble y hasta agobiante proliferación, por sus

EL LOBO es un nombre que puede decirlo todo y nada. Para nosotros esta hoja es algo así como un acto de presencia. El símbolo de un hombre que recorre cualquier camino de la vida. Del hombre solo que recorre el camino que ha elegido, o el que le han trazado. Tanto da lo uno como lo otro aunque, naturalmente, no es igual.

El caso es que vamos por ahí danzando con nuestra vida a cuestas, con nuestra ilusión a cuestas, con nuestro dolor también a cuestas. Y queremos decirlo para que se enteren. Y decirlo a voces, si es preciso. No vayan a pisarnos, siendo tan insignificantes como somos.

EL LOBO es, pues, tan sólo, la certificación de nuestra existencia. No pretendemos más. Ni menos.

Claro que el manifestar nuestra existencia no tenemos más remedio que hacerlo de un modo determinado. No podemos decir qué somos sin decir cómo al mismo tiempo. Y nuestro modo de ser es simple, sin complicaciones, sin artilugios oscuranisias. Queremos ser sinceros con nosotros mismos, y con los otros también. Llamamos «gallo» al gallo y no, como Góngora, «doméstico del Sol nuncio canoro». Y no creemos con esto haber descubierto ni el Mediterráneo ni la pólvora. Porque lo dijo Cristo: «Que vuestro lenguaje sea: esto es, esto no es» (Mat., v. 37).

Por eso tampoco intentamos sentar cátedra de nada. Sabemos de verdad que no estamos en posesión de toda la verdad, y nos limitamos a opinar, a exponer las cosas tal y como las vemos. Verazmente, humildemente. Por lo mismo, siempre estamos dispuestos a rectificar y a golpear nos el pecho cuantas veces se nos pida. Razonablemente, porque atendemos a razones —incluso a las razones del corazón—, pero nos resistimos a comulgar con ruedas de molino. No por otra cosa, sino porque son difíciles de digerir.

Como podéis ver, no somos originales y, mucho menos, genios de la raza. No traemos nada nuevo que decir. No pretendemos imponer una estética literaria ni defender un arte determinado. Nos contentamos simplemente con mantener una postura ante la vida. La de llamar a las cosas por su nombre.

No pretendemos sembrar ni queremos fomentar el confusioñismo, sino todo lo contrario. Por eso quizá tropecemos alguna vez con los confusioñistas. Luchamos por una visión aguda y limpia de las cosas sin nubes ni cataratas y por eso quizá tropecemos alguna vez con los miopes. Defendemos la espiritualidad del hombre y su universalidad. Por eso quizá tropecemos alguna vez con seres mezquinos, sárcinos y limitados.

No se nos tache por todo ello de rebeldes, disidentes o partidistas. «¡Ay de aquellos —dice Isaias (V. 20)— que a lo malo dicen bueno, y a lo bueno dicen malo; que hacen luz de las tinieblas y de las tinieblas luz!».

EL LOBO

Pedimos orden en el Arte

«El Arte es constructivo por excelencia. La Revolución implica ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el Arte es todo lo contrario del Caos».

Stravinsky

El Arte para los griegos y para todo el mundo es la suprema serenidad del hombre. Se ha venido haciendo demasiada algarabía sobre la rebeldía del Arte a los principios elementales estéticos. Pero si analizamos un poco los más atrevidos y «revolucionarios» movimientos estéticos, observamos cómo por dentro de ellos late una auténtica tesis con su ordenación interior, siempre consecuente con los principios sustanciales históricos de su tiempo.

Si no tener que alejarnos demasiado, podemos observar cómo el Impresionismo, tan revolucionario y cataclísmico para los que no estaban informados en su época, no representa más que la expresión estética de cuanto en el orden de las ideas, de la ciencia, de la técnica y de la filosofía venía ocurriendo en el mundo de entonces. El Impresionismo no es sino la manifestación pictórica de las teorías nuevas de la ciencia experimental que Claudio Bernard tenía sobre su mesa de trabajo, las de la novela naturalista de Zola, y la explicación de los fenómenos luminosos o teoría de los colores, bajo su aspecto casi científico. Todo esto tan aparentemente inconsecuente, hace del Impresionismo el único movimiento estético posible en el mundo en que inciden tantos hallazgos de todo orden. Pero no es en modo alguno una explosión anárquica y desordenada de las fuerzas creadoras de una época, sino la expresión plástica de las ideas que en otros campos los hombres van hallando. Hay pues en él, equilibrio interior y también exterior.

Toda manifestación plástica o estética que no posea estas cualidades será pura intrascendencia en el campo de las actividades humanas. El hombre de la calle anda así un poco desorientado de lo que en realidad debe considerar como Arte. Esto es cierto. El hombre de formación auténtica se queda perplejo de lo que a veces la crítica, una crítica benevolente o apasionada por lo indefendible estéticamente hablando, defiende como Arte y aún intenta hacer insólito en el ancho campo del Arte. Las manifestaciones estéticas del hombre a lo largo de la Historia han seguido siempre un curso consecuente con la Historia misma.

El carácter que domina no el arte de nuestro tiempo, que no lo hay —no hay un arte específicamente de nuestro tiempo— sino el Arte que en nuestro tiempo se hace es ese caos del que ya va siendo hora que salgamos. Es curioso que Stravinsky dedique una serie sabrosísima de conferencias a poner en claro estas cosas, y especialmente, a defender el orden y la preparación técnica del artista, él que paradójicamente, como dice, fué siempre considerado como el músico más revolucionario de nuestro tiempo.

Nuestra época, como situada entre dos vertientes trascendentes, mantiene en equilibrio dos esenciales puntos de vista. Por otra parte, como en todas las épocas, los artistas se sienten romanos o cartagineses según las armas que tienen en sus manos sin entretenerse a pensar que de cualquier modo se puede hacer la guerra, pero que sólo hay una forma de victoria: aquella en la que el arma que utilizemos haya sido forjada por nosotros y con el mayor esfuerzo posible, que sólo el orden interior, ese silencio interior que tuviera un Beethoven o un Leonardo y ese dominio absoluto de la materia estética en la que todo era sometido a la suprema razón del equilibrio y la belleza, pueden lograr una obra verdaderamente de Arte.

Precio 1'50 Pesetas

9 (El Lobo): Portada del número 1. Publicación crítico-satírica de la Casa de América, que preside el arquitecto Luis Alvarez Cienfuegos. Apareció el 20 de febrero de 1958 y sólo aparecieron dos números en cartulina amarilla y azul. La dirigió Manuel Orozco y Nicolás Martín. Todos los artículos fueron sin firma. Colaboraron en ellos, los citados, y Aróstegui, Moscoso, Bujella, Ladrón de Guevara, Catena y otros.

extrañas y aún audaces iniciativas. Hasta pretendieron organizar un certamen en el Picacho. Alguien hizo al respecto esta quintilla:

"En el Pico de Veleta
van a hacer juegos florales,
y acudirá hasta Peteta
por ver si a tanto poeta
lo arrastran los vendavales" ¹³

De su actividad incesante y hasta abrumadora da idea esta breve reseña que el 24 de abril de 1955 publicaba "Ideal": "Además de sus reuniones semanales, el grupo "Versos al aire libre" ha organizado dos ciclos de conferencias, dos exposiciones de pintura, recitales de poetas españoles e hispoamericanos y juegos florales".

El origen de ese grupo puede situarse en la I Exposición de Poesía, que tuvo lugar en el Liceo durante el Corpus de 1953. En ella hay tres claros indicios de lo que fue el movimiento vanguardista. En primer lugar, la intención innovadora. En la presentación del catálogo, que es casi un manifiesto poético, se decía entre otras cosas: "Hoy los poetas de Granada rompen el hechizo de la soledad para clavar sus versos en las paredes, como reclamos de verdad apasionada para los ojos del prójimo desconocido".

Además, esa exposición fue una obra común, integradora de hombres e ilusiones. Había poemas de Antonio Moreno, Eduardo Gálvez, Eduardo Roca, Eugenio Martín, fray José Gabriel Rodríguez, Gonzalo de la Torre, José Carlos Gallardo, José Fernández Castro, José García Ladrón de Guevara, Julio Alfredo Egea, Juana Nieves Serrano, Manuel Benítez Carrasco, Pilar Espín, Miguel Ruiz del Castillo, María Antonia Soler, Rafael Guillén, Ramón Soriano y Ramón Moreno; óleos de Eduardo Cuesta, Martínez Puertas, Ruiz Molina, Pío Augusto Verdú y Rafael Revelles; esculturas de López Burgos, López Azaustre y Martínez Olalla. Los poemas expuestos habían sido ilustrados por Moscoso, Moleón, García Carrillo, Chaládez, Sánchez Muros, Izquierdo, Fernando Belda, Fernando Correa, Jorge Steel, Ismer, Juan Manuel Burgos, Soriano Quirós, Miguel Lozano, Manuel Santaella, Sebastián Closas y Gil Remacho.

Por último, muy significativo, esa exposición concedió lugar de honor a los poetas granadinos de otras generaciones: García Lorca, Manuel de Góngora y Angel Ganivet.

Esto sucedía en junio. A partir de julio, ya clausurada la exposición, continuaron sus contactos en el carmen de "Las tres estrellas" varios de

ARTE y tiempo

GRANADA
AVENIDA CALVO SOTELO, 84

LA DIRIGEN:
M. OROZCO
A. MOSCOSO

EDITORIAL

DESEO Y ESPERANZA

QUEREMOS ir al museo como a un lugar amable y luminoso en donde podamos hablar alto, vivir los cuadros — no visitarlos — sin la triste presencia de un guardián para el que somos siempre un ladrón o destructor en potencia.

TENEMOS exceso de exposiciones y escasez de salones con prestigio.

¿Quién patrocinará ese tan esperado Salón de Independientes con categoría nacional, sin recompensas en metálico, que represente sólo un auténtico valor de prestigio en el que se valore a criticar y valorar con justicia la actual producción artística?

NUESTRO elogio irá sin regatos a toda labor de divulgación, a las entidades y Centros "que se movan", que hacen cosas en el mundo de la Cultura y del arte, a los que saben que el arte es una imperativa de los tiempos y del quehacer artístico.

Y A están haciendo falta los "marchands" jóvenes y audaces para vender al mundo la pintura española de hoy.

¿Tendremos que hallarlos en Madrid o Barcelona? ¿Por qué no en las ciudades turísticas más visitadas?...

PEDIMOS a cada local que se decida una novedad furiosa para nuestro gusto ostragado.

Creemos que sería urgente acabar con tanto aparato rústico en interiores, tantas duelas de madera, tal cantidad de suelos de establo combinados con total ignorancia del color. Los renovadores pretenden reunir en una obra las soluciones y materiales de ocho o diez. Atención a los nuevos materiales. ¡Pero no todos juntos! Otro signo más de la falta de equilibrio de nuestra época.

SEGURAMENTE los hechos van a demostrar que "estar en la luna" es una de las frases más erróneas de la tierra. Esperemos que el nuevo "ismo" pictórico el "lunismo" nos aporte una visión sin prejuicios desde el primer momento de aquel man-

GRANADA PROBLEMA DE URBANISMO



por Francisco Prieto Moreno

Una ciudad no es un conjunto de edificaciones y servicios de comunicación sino que constituye una organización viva y como tal, sometida a las alteraciones que el tiempo, los hombres y sus exigencias sociales le imprimen. Quiere esto decir, que una ciudad es el producto de la aportación, que en el transcurso de la historia y del tiempo imprimen las generaciones a esa agrupación y organización que el hombre ha creado para vivir en comunidad; por tanto, no es, como una obra de arte, un cuadro, una estatua o una partitura musical, un objeto artístico que podemos cambiar de lugar y de perspectiva, sin alterar su estructura y su contenido. La ciudad ha surgido por propia necesidad vital del hombre y se ha ido constituyendo a partir de la primitiva unidad, polis en la moderna y compleja organización y contenido que en la actualidad una ciudad precisa.

Por ello, cuando una generación aparece, se encuentra ya constituida y con un carácter y distribución, la organización urbanística que la constituye, con todas las sucesivas o interminables aportaciones, que las generaciones han impuesto en ella.

La Granada que hoy poseemos es, en fin, el exponente de esta evolución histórica, y nuestra aportación inevitable ha de ser consecuente con este legado tradicional estético.

(Pasa a la página 2)



2

10 Arte y Tiempo. Número dos de la Revista Arte y Tiempo. Dirigida por Manuel Orozco y Antonio Moscoso en 1959 y 60. Sólo dos números publicó y fue intervenido por el Ayuntamiento el número dos, por los artículos sobre Urbanismo, que escribe Manuel Orozco y firma el arquitecto Prieto Moreno.

los poetas expositores: Eduardo Roca, Ladrón de Guevara, Gallardo, Fernández Castro, Juana Nieves Serrano, Pilar Espín, Ruiz del Castillo, Rafael Guillén y Julio Alfredo Egea. A esas reuniones se agregaron Elena Martín Vivaldi y Juan Gutiérrez Padial. Todos ellos constituyeron el núcleo creador y propulsor de "Versos al aire libre", el grupo poético de cuyo dinamismo cultural queda constancia en lo que precede.

El arte, la poesía y el teatro intercambiaban hombres y coordinaban actividades como movidos a una empresa común por una voluntad común, incontenible en los tradicionales reductos teatrales, poéticos o artísticos. Sin encomendarse a Dios ni al diablo, se lanzaron a la conquista de la calle. Entre esas actividades callejeras, un recital poético en los jardines del Partal; o aquella exposición en la plaza de Babataubín con obras de García Ortiz, García Lomas, Béiztegui, Lozano, Capilla, Fernández Barba, Juan Manuel Burgos e Ignacio Belda; o los escaparates abstractos que, en las calles más céntricas, montaron López Burgos y Moscoso para celebrar el Día de la Poesía.

Los murales vanguardistas se prodigaron. Manuel Rivera decoró todo el Teatro Isabel La Católica con inclusión de los amigos en el Hall, una obra inmensa, así como la Capilla del Pantano del Cubillas, o la decoración abstracta de la Cafetería Capri por Antonio Moscoso, el gran mural de Angel Carretero del Cine Aliatar, el del Albergue Universitario en Sierra Nevada, o el Parador de San Francisco de Maldonado, con el Balneario de Lanjarón, los casi cincuenta metros cuadrados de acrílicos surrealistas de Manuel Orozco en el Hotel del médico Francisco Girón Lozano, el Anacapri. José Carlos Gallardo ponía en las antenas de Radio Granada casi cuarenta números de la revista poética "Alamo" a la vez que Catena llevaba en la Emisora Sindical, un espacio de "Teatro radiado". También en los quioscos se difundía el mensaje vanguardista. En ellos a la vista del público, la portada abstracta de "Norma", obra de Izquierdo, y poco después, la también abstracta de Moscoso en "Proyección" la revista de los Jesuitas.

Hasta tal punto irrumpió la vanguardia en la ciudad, que la llamaban "La Marabunta", título de una película que se proyectaba entonces, cuya base argumental era una terrorífica invasión de insectos¹⁴.

Si hubiera que poner nombre a tal derroche de imaginación, a tanto poder organizativo, a tal desenfreno de ironía y de humor, yo diría por este orden correlativo, Víctor Andrés Catena, Miguel Ruiz del Castillo, Pascual González Guzmán.

Manifestación y a la vez acicate integrador de todos esos grupos

fueron los cafés-copa, caja de resonancia del vanguardismo, factor aglutinante de la vida cultural, lugar de encuentro para intelectuales foráneos, tribuna libre y abierta, donde todos tenían derecho a asistir y la posibilidad de hablar. Eran actos públicos que se celebraban en un establecimiento público, el café "Granada" de Puerta Real. A ellos se incorporaron asiduamente los jóvenes catedráticos recién llegados a la Universidad—José María Stampa Braum, Antonio Llorente Maldonado, Juan Sánchez Montes— Manuel Alvar y el lector de francés de la Facultad de Letras Alain Gouhier; en ellos participaron destacadas personalidades de la cultura a su paso por Granada. Entre otras, el poeta Jorge Guillén y el escritor norteamericano Thornton Wilder.

Fue tanta su popularidad, que el Corpus de 1955 les dedicó una caroca. En ella figuraban los tres artistas "caroqueros" —López Sancho, Maldonado, Párrizas— y además José Guerry, Pascual González Guzmán, Francisco López Burgos, Ladrón de Guevara, José María Bugella, Eduardo Molina Fajardo, Fernando Belda, Angel Benito y Durán, Miguel Ruiz del Castillo, Pardillo, José Carlos Gallardo, Víctor Andrés Catena y el que suscribe.

Fue ésta de los cafés-copa la única la única actividad convocada expresamente por la Abadía Azul, ese ente fantasmagórico que, como un ectoplasma, emergía en el mundillo vanguardista para elevar, según escribía entonces Fernández Castro, "el pulso de la vida artístico-literaria de Granada"¹⁵.

Extraña abadía, sin frailes ni abad, sin vísperas ni maitines, sin credo ni liturgia. Sin organización, aunque reglamentada. Su singular reglamento sólo tenía un artículo, el 14, de tan poderosa fuerza persuasiva como disuasoria. Bastaba que uno dijese: "esto se hace en virtud del artículo 14", para que se zanjaran las discusiones que cualquier proyecto pudiera suscitar. Por obra y gracia de ese artículo, quizás no haya existido ni exista grupo, entidad o asociación cuyos miembros hayan sido más sumisos a la regla y, a la vez, más libres. Porque el artículo 14 era algo así como la apoteosis de la libertad o, si esto no fuera un disparate, como la reglamentación formal del desmadre libertario.

En su referido escrito, Fernández Castro lo formulaba así: "Cada uno obrará de un modo determinado, mientras no se canse de ello". La prodigiosa alquimia literaria de Fernández Castro transmutaba así el dichoso artículo en algo honorable, respetable y, sobre todo, publicable en "Ideal". La Abadía Azul lo enunciaba en forma más concisa, expeditiva y contundente. Sólo seis palabras: "Porque me sale de los cojones".

Hubo de todo en aquellos tiempos. Gozos y sombras, sobresaltos,

también represión. El 16 de abril de 1952 publiqué en "Patria" un artículo titulado *Acerca de la inquietud*. Decía entre otras cosas: "La dictadura de los buenos burgueses sonrío irónica detrás de bastidores, ante la caravana vacilante y trémula de los claudicantes. La juventud, aquíetada, bala suavemente y sesteaa complacida debajo de un olivo (...): el perfecto ideal del rebaño perfecto. Los buenos burgueses, mastines de la manada, cuidarán de que ninguna oveja se desmande".

"Pero no es posible encerrar tras las mallas de un redil a la inquietud verdadera (...) la juventud que rebulle y forcejea (...) está más allá de los buenos burgueses y de su tiranía (...) A pesar, sobre y contra ellos seguirá lanzando dentelladas y zarpazos a diestro y siniestro, a troche y moche. Y cuando el buen burgués pase a su vera, cuidará muy mucho de taparse las narices. Porque le molesta el hedor de la carroña".

El director que autorizó su publicación en "Patria", Alberto Crespo, fue destituido fulminantemente. En junio de ese mismo año era prohibido y secuestrado el libro en que yo denunciaba una conjura española contra Maritain.

Transcurrieron tres años de paz y sosiego, más por la circunspección de la vanguardia que por la gracia del Estado. Casi tres años justos porque en junio de 1955, para baldón de Granada, fue prohibida la representación de "La Celestina", dirigida por Catena e incluida en el programa de las fiestas del Corpus. Así comentaba "Patria" un hecho harto significativo del celo integrista local: "Ahora resulta que en Cáceres han llamado al TPU (Teatro Popular Universitario) para que represente en esa ciudad extremeña "La Celestina". ¿Por qué allí sí y no en Granada? En los medios literarios granadinos se tema que, por este camino, prohiban en nuestras librerías la venta del Quijote"¹⁰. Ese mismo año murieron los cafés-copa. El último de ellos, también celebrado en junio, fue disuelto por la policía.

Tras esta ojeada general al panorama vanguardista en esos años, es posible hacer un balance de sus logros y, con la serenidad que presta la distancia en el tiempo, determinar en cierto modo su sentido.

Hoy, con la objetividad que imponen los datos históricos, puede decirse que la vanguardia no pasó por Granada como un fulgor pirotécnico, más o menos brillante, que se extingue sin dejar rastro. Ahí queda el legado de la vanguardia, incorporado por siempre a nuestro acervo cultural. Ahí quedan "Caracol", "Clave", "Diálogo", "Don Alhambro", "Arte y tiempo", "El lobo", "Norma". Ahí queda, con "La nube y el ciprés", el proyecto hasta entonces más logrado de una colección de libros granadinos. Ahí queda, con "Veleta al sur", la más valiosa colección



**En Tetuán, Monolo
Orozco habla
de poesía con
Antonio Aróstegui**

Y en la sección «El autor y su obra» (página 5:) puede usted conocer la opinión del médico y poeta granadino

(Caricatura de J. M. Burgos)

11 *Patria el Periódico del Movimiento, editado en los talleres intervenidos en 1936 al diario Liberal La Publicidad, a pesar de su disciplina política y policial, fue desde su primer Director el Falangista José López Ruiz, el que acogió más tolerante al movimiento literario frente al clerical, y en manos de la burguesía política y financiera, Ideal.*

Así fue hasta su desaparición la expresión de ese movimiento cultural de la Granada de la postguerra.

Esta información es una muestra más de ese espíritu tolerante y jocoso.

poética con que hasta ese tiempo pudo contar Granada. Ahí queda, en fin, el único libro de consulta de que hasta ahora pueden disponer los estudiosos del arte granadino actual.

Si ahora situamos a la vanguardia en su entorno socio-cultural, y atendemos a los efectos que en él produjo, cabe concluir –tal sería su sentido histórico– que el movimiento vanguardista promovió en Granada una verdadera revolución cultural. Su rigor dialéctico, su constancia y firmeza, su impetuosa vitalidad, resquebrajaron esquemas culturales de profundo arraigo, rompieron viejos moldes estéticos. Casi como un rayo y, como quien dice, sin proponérselo siquiera.

Revolucionario fue, en efecto, el cambio que en menos de un lustro se operó en la sociedad local. Recibida al principio con indignación o con sorna, en tan corto tiempo la vanguardia logró conquistarse no sólo el respeto, sino hasta la adhesión de los granadinos. Aquella ciudad que en 1951 abominaba de Benjamín Palencia y de sus toros verdes, aquellos "hombres terribles de la calle" que en 1951 abrumaban las páginas de los periódicos con cartas al director injuriando al arte nuevo, ahora –en 1955– no sólo silenciaban su clamor, asumían sin embages la abstracción artística. Lo confirma esta nota publicada en "Ideal" el 3 de julio de ese mismo año 55:

"Hacemos un encargo a ese excelente artista de la forja que es Salazar.

–¿Mucho trabajo ahora?

–Mucho, contesta; y lo más gracioso es que a toda Granada le ha dado por encargarme hierros abstractos".

En ese sentido, fue una revolución de efectos irreversibles, sin posible retorno al punto de partida, aunque en la vanguardia no hubo designios revolucionarios, ni intenciones iconoclastas. Respetó a los hombres de la reacción, pero sin compartir sus criterios. Ejerció cuando fue preciso el derecho a la legítima defensa intelectual. Y enalteció cuando y cuanto pudo a los valores locales. Así informó la prensa del café-copa-capa que convocó la Abadía Azul en honor a Pedro Antonio de Alarcón:

"El acto, concurrendísimo, pareció por la proliferación de capas una reunión de la "Cuerda granadina". Destacadas personalidades de la literatura, el periodismo y el arte locales hicieron uso de la palabra. Se recibieron numerosas adhesiones. Y, lo principal, esa agrupación un tanto quimérica o intangible que es la Abadía Azul, integrada por los grupos más avanzados granadinos, supo demostrar con este homenaje

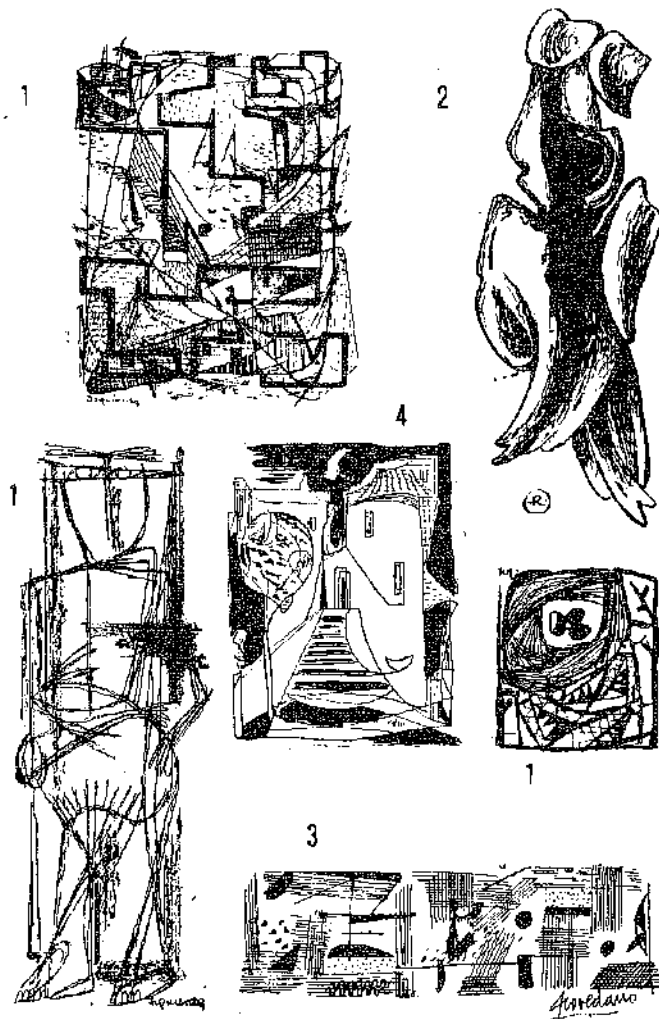
que, si bien está abierta a todos los movimientos de vanguardia, sabe no obstante valorar y apreciar lo más auténtico y representativo de la historia, el arte y las letras granadinas"¹⁷.

De ahí que aquello, a lo sumo, sólo fuese una revolución atípica, si es que en sentido estricto puede llamarse revolución tan siquiera. Dicha denominación se justifica, sin embargo, por la concatenación de las tres circunstancias que allí y entonces concurrían: la situación del país, la postración cultural de la ciudad, y la obstinación de los poderes locales por eternizar tal postración. Frente a esas circunstancias, el movimiento vanguardista se limitó a exigir la palabra para decir aquí estamos, eso somos. A algo tan simple, tan inocuo, tan intrascendente, se reduce la revolución cultural granadina de los años cincuenta.

Antonio Aróstegui

NOTAS

1. Núm. 1 (1950), p. 20.
2. Ver JESUS ARELLANO, *Nuestra generación universitaria y la vida española actual*, Arbor, 79-80 (1952), pp. 298 y s. En el mismo sentido se pronuncian LEOPOLDO E. PALACIOS (*El mito de la nueva cristiandad*, Rialp, Madrid, 1951, pp. 147 y s.), RAFAEL CALVO SERES (*Teoría de la restauración*, Rialp, Madrid, 1952, pp. 127 y ss. y 49 y ss. 220), ANTONIO FONTAN (*Los católicos en la Universidad española actual*, Rialp, Madrid, 1961, pp. 113 y ss), y FLORENTINO PEREZ EMBID (*Comprensión e intransigencia*, "Arriba", diciembre de 1949).
3. "Queremos recordar sus años cincuenta, en que el diario acogió sorprendentemente a los escritores y artistas "contestatarios", en actitud claramente paradójica, donde se destacaba su decidida ayuda y promoción a la pintura abstracta local, acaso el primer brote serio en la ruptura con la pintura oficial que se produjo en España, anterior con mucho a los movimientos catalanes y madrileños. El encauzador y coordinador de tal reacción fue el filósofo y crítico de arte Antonio Aróstegui" (*Guía secreta de Granada*, Al-Borak, Madrid, 1977, p. 318).
4. *Jeremías*, 22, 18-19.
5. Portada del número 2.
6. Núm. 8.
7. Núm. 1.
8. 6-3-57.
9. *Ideal*, 29-5-55.
10. JOSE MARTIN RECUERDA, *Balance teatral*, *Forma*, 1 (1953), p. 28.
11. *Vacío teatral*, *Norma*, 1 (1953), pp. 18 y s.
12. Ver B. BAQUERO, *Se estrenó "La llanura"*, *Norma*, 2 (1954), p. 25.
13. *Patria*, 15-5-55.
14. *Patria*, 2-1-55 y 16-1-55.
15. *Ideal*, 2-1-56, y en la obra del mismo autor *Bajo el cielo de Granada*, Caja Provincial de Ahorros, Granada, 1988, p. 73.
16. 26-6-55.
17. *Ideal*, 13-3-55.
- (*) El Lobo, fue una revista que dirigieron Manuel Orozco y Nicolás Marín, desde la Casa de América. Todos los artículos fueron sin firma. Colaboran en ella, junto a sus promotores, Aróstegui, Bujella, Moscoso, Catena y Ladrón de Guevara. Sólo dos números amarillo y azul, y en cartulina, vieron la luz. Fue la primera revista contestataria de Granada.



6 (Ilustraciones de Norma): En esa década, "Norma" revolucionaba en Granada el concepto académico de ilustración con dibujos de Francisco Izquierdo (1), Manuel Rivera (2), Antonio Povedano (3) y Enrique García Calvo (4).

Cuando deja de publicarse la Revista El Lobo, y nace Arte y Tiempo Manuel Orozco en ésta y en su primer número escribe.

El Lobo dice adiós.

Efectivamente, El Lobo dice adiós. Se vuelve al monte. Allí rodeado de la abrupta naturaleza, amará a la loba, cuidará los lobeznos y aguardará, paciente, la nueva ocasión de descender el llano. Entre tanto, los pastores pueden dormir tranquilos.

No es ésta la ocasión de hacer examen de conciencia. El Lobo, sin embargo, reconoce modestamente que ha estado en los últimos tiempos un poco desdentado y que ha tenido un poco de respeto de más a los pastores. Por eso se va al monte al cuidado del lobezno.

El Lobo piensa ser un elemento necesario en toda convivencia. Nada hay peor para la seguridad del rebaño que la falta del lobo. Con todo, rebaño y pastores prefieren la cómoda seguridad de todos los días. Una comodidad hecha de mesa de camilla y pantuflas, los primeros elementos de todo perecer. ¡Folgaba el Rey don Rodrigo y todo eso...!

El Lobo piensa que sobre la sociedad de bombos mutuos de toda vida local, nunca está de más alguna dentellada. El Lobo piensa en la dolorosa meméz de las ciudades alegres y confiadas del arte fácil y el pensamiento vulgar. El Lobo piensa, con su amigo Camus, que hay en los hombres muchas más cosas dignas de admiración que de desprecio. Pero piensa que entre las cosas despreciables están la paz rebañuna y el sueño del pastor.



A. CARRETERO

FIESTAS DEL STMO. CORPUS CHRISTI

1 9 4 2
GRANADA

LIT. HIJO DE PAULINO VENTURA-GRANADA.

12 *Cartel del Corpus de 1942 de Angel Carretero de un modernismo revolucionario frente a la tradición y carácter del gitanismo y la maceta.*

Se ha dicho harto ligeramente que el Lobo tenía entre sus dientes una crítica negativa, que es cosa mala, en lugar de una crítica de la otra, de la buena, de la constructiva. El Lobo no sabe de parches. Muerde. Cumple su destino. Se salva.

Las gentes, ese mar sin olas y ese desierto sin oasis, no contentas con este Lobo tan poco feroz querían, como en la canción moderna, que trocara el ternero lechal por la remolacha. Las gentes, nunca está de más repetir, gustan oírse ponderar en una mesa de café. Como El Lobo no toma café a las gentes no les gusta. Por eso se vuelve al monte. Prefiere la apacible soledad de las estrellas a la lona del circo. El Lobo es así.

Ya podrán descansar tanto novelista sin novelas, tanto poeta sin versos, tanto pintor sin ideas, tanta idea sin pintor, que alimentan su "genialidad" a base de cebada -tostada claro- de tres a cinco en todos los cafés. El Lobo dice adiós. Se vuelve al monte.

Adiós pues.

N. de la R.- Nos llega esta carta desde la Sierra. Viene sin firma. Le pondremos un nombre de pastor: Pascual está bien.



(ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE GRANADA AL POETA RAFAEL GUILLEN)

Excmas. Autoridades, Sras. y Sres. Académicos, Sras. y Sres.:

Las Medallas de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Granada son, en realidad, el visto bueno cum laude a la obra de una persona o una entidad que, por su peculiaridad creativa o por su carácter gerencial público, inciden en los fines perseguidos por la Corporación (Académica). Así y desde su reciente implantación, se ha premiado con el honor de la Medalla la tarea cultural del Centro Artístico, el Festival de Música y Danza, la Caja General de Ahorros y el Patronato de la Alhambra y, con mayor énfasis nominal, al no existir en Granada la Academia de las Buenas y Bellas Letras, la entrega a la creación literaria y a los notables éxitos obtenidos en ese quehacer por los escritores Elena Martín Vivaldi y Juan de Loxa o, en otro caso, a la propuesta artística de algún pintor no perteneciente a la Academia, como Iván Piñerúa. Aunque de origen inmediato, ante ese inventario de crédito, la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Granada anuncia un firme destino de confirmación para cuanto se ha realizado y se realiza en bien de la Cultura y en favor del afecto literario o artístico por Granada.

Hoy, con todo el fervor de la admiración, hacemos entrega de la medalla de la Real Academia de Bellas Artes a un granadino nacido para atrapar el brío de la palabra y modelarla en verso con la gravedad del pensamiento y la belleza natural de la revelación. Porque Rafael y Poesía son una misma esencia, la expresión del binomio en un solo término. Aunque, hace años, aventuraba yo una tercera naturaleza en Rafael Guillén, *el prodigio*, rango absolutamente ligado al hecho único de su identidad. Para mí, decía entonces, Rafael es un asombro que, a veces y siempre, se llama Granada. Y corregía para mayor justeza: Granada es un asombro que se llama Rafael, recordando que *Rafael*, etimológicamente, significa *Dios le mejoró*. Pronuncio Granada y confieso amor, podría ser el gesto íntimo del Poeta al cabo de tantísimas emociones líricas. Con lo que la tercera naturaleza cierra el triedro Poesía, Rafael, Granada.

Dicho ángulo doméstico, desde el más virgiliano estado civil, presuntamente reservado en gran parte de su extensa obra, pues la dimensión poética de Rafael escapa de alrededor local para fecundar los límites universales de la creación literaria, tal abolengo de nación fluye espontáneo en todos sus versos, hasta en aquellos aparentemente descastados, aparentemente desarraigados del espacio nativo al perseguir conceptos cardinales en una escalada lúcida de los ámbitos superiores del amor, de la muerte, de la duda, de la espera, del tiempo, sobre todo del tiempo, y de las numerosas vocaciones del destino. Pero la búsqueda de la agonía o deseo vehemente por desvelar y manifestar tales signos, despega siempre de aquella ciudad, morena y alta, rastrojo de todas las infancias, donde hay un aljibe en el que reclinar la ternura, lugar que aprende el nombre y distingue los pasos del poeta y diariamente amanece por el ras de los montes. "He visto este paisaje y lo describo", dice el Poeta. He dicho este paisaje y se ha creado, es lo cierto. La Granada genesiaca de Rafael Guillén, engendrada por la pasión en siete quinquenios, siete largos días de inspirada disciplina que van desde "Pronuncio amor" a los poemas recientes, aún inéditos, cumple ya la octava jornada del nacimiento de un océano emotivo que define los horizontes familiares. Rafael nace y renace en *su* ciudad y desde ella sobrevuela los sinos poderosos de la creación poética. Luego, es posible, se tumbará a lo largo de Granada para contemplar la bondad de su obra.

Anotada esa tercera naturaleza, y era necesario, he de repetir, por manifiesto, que Rafael es rotundamente poeta, tanto en la acción reflexiva como en el efecto lírico. Aquel virgiliano estado civil a que me refería anteriormente lo confirma nuestro autor cuando responde: "La poesía para mí es una manera de respirar" y añade: "Se vive en estado

de poesía". Es verdad, vive en estado de poesía, pero no es alumno público de las musas, sólo ejerce de poeta cuando escribe. Y el mejor aval es su obra. Y los importantes premios nacionales e internacionales que ha conseguido, entre ellos el "Leopoldo Panero", el "Guipúzcoa", el "Boscán", y el "Ciudad de Barcelona". Y la inclusión de sus poemas en numerosas antologías, como "Lírica española de hoy", de José Luis Cano, o "Poesía Española 1939/1980", de Fany Rubio y José Luis Falcó. Y el estudio de su poética en textos como la "Historia y Crítica de la Literatura Española", de Francisco Rico; la "Historia de la Literatura Española", de Valbuena, en cuya ampliación, realizada por Pilar Palomo, se le dedica un amplio análisis, o la "Historia de la Literatura Española" coordinada por Díez Crespo. Y las exégesis concretas de José Luis Cano, de Carlos Muñiz-Romero, de Enrique Molina Campos y tantos otros poetas críticos que anuncian "Estamos ante una de las voces más auténticas y profundas de la poesía actual" y, precisa Muñiz-Romero, "de la poesía de todos los tiempos". De ahí, que sus poemas hayan sido traducidos a varios idiomas. De ahí, que su nombre esté presente en el árbol genealógico del arte poético.

"Materia es la palabra", dice el poeta, el más sutil e indómito adobe con el que recrear el aire y el más difícil y recio adobe con el que construir el relámpago. En el principio es el verbo y con tal herramienta nuestro autor eleva un portentoso monumento a la belleza. El homenaje del rayo esclarecedor a la sosegada brisa del hecho poético. Aunque Rafael Guillén, modestamente, nos comunique

... Por eso,
amigos, sólo puedo
asegurar que algunas veces, pocas,
estoy en situación de lluvia, estoy
en personal estado de palabra.
Luego llega el poema, si es que llega,
por sí mismo; no siempre
con una misma intensidad, o modo,
o razón para ser. Y yo lo veo
alejarse. Esto es todo.

He aquí un soberbio ejemplo del sosiego lírico fastigado por la luz brillante del conocimiento. He ahí la actitud, sinceramente creativa, de Rafael Guillén, nuestro poeta. Al que la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias", de Granada, entrega su medalla de

honor. La Corporación, con este acto, se muestra enormemente complacida, por lo que significa de reconocimiento a un autor de prestigio y por lo que supone de orgullo incorporar el nombre de Rafael Guillén a esta Institución Académica.

Francisco Izquierdo



PALABRAS DE RAFAEL GUILLEN EN EL ACTO DE RECEPCION DE
LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS, DE GRANADA

Ilmos. Sras. y Sres. Académicos. Señoras y Señores:

A punto he estado de empezar diciendo que ha sido para mí un honor la concesión de esta medalla; pero, atento siempre por oficio a evitar redundancias, repeticiones y otros vicios harto frecuentes hoy en nuestro maltratado idioma español, he reparado a tiempo en la denominación del reconocimiento que se me otorga y evitado así la albarda sobre albarda que supone decir que es para mí un honor recibir la Medalla de Honor. Y no es porque no lo sea, como ustedes comprenderán.

Así que empiezo por mostrar mi agradecimiento a quienes con ello han valorado mis muchos años de entrega a la literatura, tantos que ya me voy acordando, pues parece que con la edad recupero una memoria que siempre me trató con despego, y también mi gratitud a don Francisco Izquierdo por sus cálidas palabras de acogida, manifestando que ahora sí, que ahora no es redundancia decir que es un honor y una alegría que tan insigne escritor, investigador, pintor, dibujante, editor, etc. etc. haya sido quien, en nombre de la Academia, me ofrezca esta distinción con la erudición y el buen decir que son en él connaturales; loas y encomios

aparte, de seguro influidos por nuestra vieja y grande amistad. Y aprovecho para llamarle insigne, ahora que están todos ustedes delante, porque a solas y en la calle me lo hubiera tomado a chanza, sobre todo si nos hallábamos dedicados a alguna de nuestras actividades tan poco académicas como la de buscar un buen vino mosto por las tabernas de Granada y sus pueblos limítrofes.

Saco a colación esto del mosto, para decir que yo no creo en los poetas puros, ni en los pintores y escultores puros, ni en los músicos puros, entendiendo por pureza la pérdida de contacto con el planeta tierra; no porque atribuya impureza alguna al mosto, Dios me libre. Por eso creo que cuando César Vallejo dijo aquello de "hombres humanos" bien sabía lo que decía. Y sirva esto de introducción a algunas consideraciones en las que se podría compendiar mi actitud ante el hecho de que se me tenga por escritor y poeta, con las que pretendo corresponder a la generosidad y buena intención de quienes me han puesto en este trance.

Para mí la poesía (no los versos, claro) es la intuición de una de las caras ocultas de la realidad; también, en otros casos, es la exteriorización de un sentimiento, común a todos los mortales desde los primeros balbuceos de la humanidad, pero expuesto con belleza y de manera tal que el lector, sorprendido, crea que lo está sintiendo por vez primera. O sea, que una de las condiciones para que un texto sea poético es que produzca sorpresa. Esto ya lo estudió admirablemente Carlos Bousoño, explicando cómo en el mecanismo que suscita la emoción poética —que es el mismo que el que produce la risa en un chiste u ocurrencia— hay una sorpresa en la forma de exponer la idea o el suceso que conduce, según el tema, bien a un estremecimiento sentimental o puramente estético, bien a una carcajada. Y empiezo por esta toma de posición porque para la gran mayoría de los llamados poetas que, como yo, pululan por las antologías y por las calles céntricas de las capitales de provincia, la poesía no consiste en expresar un sentimiento con verdad y con sorpresa, sino con nocturnidad y alevosía.

Entendamos por nocturnidad esa innecesaria oscuridad que suele ocultar la más descarada desnudez o ausencia de ideas y por alevosía el intentar premeditadamente que no esforcemos en descifrar unos circunloquios que, cuando con tiempo y paciencia hemos descifrado, nos dejan la impresión de que más provecho hubiésemos sacado resolviendo un crucigrama.

En lo que respecta a la similitud y procedimiento para alcanzar la poesía o la sonrisa, y puesto que comparto tal teoría, he de afirmar que, en consecuencia, no creo en un poeta que carezca del sentido del humor.

No que sepa contar chistes, no; sino que se asome a la vida desde esos altos barandales de la comprensión, de la ternura, de la sabiduría en suma, porque la poesía y el humor no son más que manifestaciones de un profundo conocimiento.

Pudiera parecer, con todo lo dicho, que soy de la opinión de que en poesía todo es forma. Quien conozca mis poemas sabe cuán lejos está de la realidad tal apariencia. Porque (y lo he expuesto no sé ya en cuántas ocasiones) para mí es un poema aquél que, desde el primer verso, me coja por las solapas del sentimiento y me zarandee con violencia. No estoy diciendo que con mis poemas lo consiga, pero sí que lo intento con todo lo que soy capaz. El virtuosismo, el oficio, las influencias, el estilo, la personalidad, todo es necesario; pero al servicio de la razón primera y última del poema que no es otra que la emoción. En poesía no hay cuadros decorativos ni música de fondo, por más que los ilustres pintores y músicos aquí presentes puedan argüir, con toda razón, que esto es entrar en la cuestión de lo que es y lo que no es arte. Pero ellos y ustedes me entienden.

Los procedimientos formales o estilísticos han de ser analizados por el poeta "a posteriori". No puede proponerse producir sorpresa, porque sería un contrasentido. No se puede provocar lo inesperado. De ahí que no sólo ha de estar todo al servicio de la emoción, sino que esa emoción o aliento poético ha de preexistir en el momento de la creación si se pretende transmitir al lector.

La poesía, pues, es intuición y es conocimiento a un tiempo; es emoción y es exactitud y dominio en la palabra, que a veces se desboca bordeando precipicios; es una manera, una de las pocas maneras, de sentirse vivo en este valle lleno de lágrimas y de supermercados. Porque, eso sí, primero es la vida y después la poesía. No tanto porque la poesía se compagina bastante mal con el "rigor mortis", sino porque para ser verdadera ha de nutrirse, ha de sorber los jugos de lo que el poeta considere la expresión mínima de la vida.

Llegamos, pues, a la pregunta clave: ¿Qué es para mí la poesía, o sea, que es la vida para este poeta al que hoy se homenajea de una forma cuya exacta calificación sería la de rimbombante, o sea, con gran resonancia y repercusión?

La contestación o es palmariamente imposible o requeriría todo un tratado de filosofía doméstica que empezase en la época que lo latinos denominarían "a teneris unguiculis" —es decir, la infancia, dicho sin pedantería— y terminaría en las siglas, muy anteriores a las de los partidos políticos y organismos estatales e igualmente latinas, que se

deletrean R.I.P. Por eso he pensado que unos ejemplos me ayudarían a transmitir a ustedes mi particular visión de tan escurridizo concepto.

La vida, para este humilde poeta, es verse viviendo. No es una perogrullada, no: hay quien está vivo desde hace sesenta años y todavía no se ha enterado. Y, por supuesto, hay quien sigue sin enterarse hasta la consumación de los siglos, sepelio incluido. De ahí que, cuanto más fuerte sea la sensación de estar despierto, más viva esté la vida y, por ende, más se convierta en elemento poético. Y, por contra, la cotidianidad, la costumbre, la rutina es lo más lejano a la vida y a la poesía, a no ser que el poeta, haciendo malabarismos increíbles con el lenguaje nos convenza de lo contrario, que también puede.

Cada ocasión en la que me pregunto "¿y a mí qué se me ha perdido aquí?" coincide, en un imaginario gráfico, con cada uno de los momentos más intensos de mi vida. Es algo así como un verse desde otra dimensión. Es un desdoblamiento de la percepción, mediante el cual existe otro yo, lúcidamente consciente, que me ve actuar, que me mira complacido vivir. Algo de lo que experimentaba el protagonista de "El extranjero", de Albert Camus. Por ejemplo, el día de mi boda, en que me lo preguntaba viéndome allí, arrodillado junto al gran amor de mi vida, con una estola por los hombros y un cirio en la mano. ¿Y a mí qué se me ha perdido aquí? Es lo que, hace un mes aproximadamente, me preguntaba en plena jungla thailandesa mientras navegaba en una estrecha canoa, río Mekong arriba, por la frontera norte con Laos y Birmania (aventura a la que, por cierto, no es ajena esta Real Academia, ya que algo en mí debió influir para emprenderla el estímulo de su medalla, concedida, entre otras consideraciones, por el libro que narra mis peripecias norteafricanas: "El país de los sentidos). Y es exactamente eso lo que me estoy preguntando ahora, rodeado de tan ilustres personalidades y sintiéndome querido y acompañado por mis amigos y por tantas otras personas también amantes de las artes y las letras. Pregunta, como he dicho, que es señal inequívoca de que éste es uno de los momentos en que, gracias a todos ustedes, puede afirmar, como sólo he podido hacer en ocasiones insólitas, que estoy real y poéticamente vivo.

Así que, para terminar, y aprovechando que les veo muy atentos a los despropósitos que en forma de elucubración pretendidamente sesuda les estoy endilgando, les voy a leer dos breves poemas para que puedan hacerse una idea más cabal y, en lo que cabe, práctica, de cuanto en teoría ha quedado aquí dicho.

LA OTRA CIUDAD

Cuando la luz penúltima
se cuelga de perfil entre los párpados
del horizonte y arden los cristales
de la abadía y la tarde toda
se desmorona como hojaldre y crece,
desde un rincón oculto, todo aquello
que nunca fue real, pero que ayuda
tanto a vivir,

entonces,
un momento, los altos
miradores del Albayzín se miran
en el espejo deformado de otra
ciudad, abajo, donde
las calles sólo son las calles, donde
hay otra luz, con humo, que cobija
nuevos amantes, donde
una extraña belleza con harapos
nace del ruido, donde
todo es real, real y urbano, todo
terriblemente verdadero.

ALGUIEN EN EDIMBURGO

La niebla, la llovizna tal vez acudiría
más deprisa al conjuro; no obstante, es esta forma
de luz apenumbada la que hoy confusamente
parece que pronuncian los palacios. Las nubes
alzaron sus rastrillos y un asombro dorado
de sol a media asta se coló, calle arriba,
por la Milla Real. Cada noble fachada
exhibe, hechido el pecho, su pasado de piedra
y es un alarde oscuro el castillo. No lejos,
entre azules inciertos, campea el mar del Norte.

Ausente en la mirada de los que pasan, fuera
de la ruta sabida, no me encuentro en mí mismo.
Soy yo, pero es a otro al que acepta este aire.
¿A quién habré prestado mi cuerpo? ¿Quién me habita?
¿Quién estará mirando a través de mis ojos?
¿Acaso el que me empuja hacia el lugar exacto
del parque en que coinciden mi dicha y su sosiego?

Una solemne guardia de edificios escolta
mi moroso descenso, jalonado a ambos lados
por pasadizos hechos para el asombro. La esquina
me cede amablemente el paso hacia otra calle
por la que, puerta a puerta, me siento conocido.
¿Dónde estaré yo, entonces, si estos no son mis pasos?

Se alza abajo, inmutable, la filigrana gótica
que recuerda a Sir Scott. Los árboles verdean
contra un fondo de negra pizarra en los tejados.
Alguien en Edimburgo, pudiera ser yo mismo,
pasea su sorpresa esta mañana limpia
y se encuentra perdido como en un sueño hermoso.

Muchas gracias.

Rafael Guillén

ALGUNOS MATERIALES DE LA POESIA ORAL Y SAN JUAN DE LA CRUZ^(*)

La celebración pública del IV^o centenario de la muerte de San Juan de la Cruz (1542-1591), sin duda ha inspirado a nuestra Academia proponer una disertación sobre este tema, asociando así, en esta inauguración de las actividades de su curso ordinario, una figura incomparable y universal.

Se trata, pues, de una parcela del homenaje nacional al gran poeta, a la vez que se exaltan, en doble proyección, los matices locales y académicos. Y puede anticiparse, sin forzar nada, sin extrapolaciones innecesarias, que todo lo que aquí se diga está naturalmente justificado.

En primer lugar, el protagonista máximo, a quien se dedica la totalidad del acto –San Juan de la Cruz– vivió y probablemente escribió en Granada. Su peregrinación vital lo trajo de Castilla a Andalucía

(*) Palabras pronunciadas por Andrés Soria –Académico Numerario –en la inauguración del Curso Académico 1991-1992– (4 Dic. 1991).

(donde acabaría su existencia terrena). Nada más corriente entonces. Y ésta, es una razón de mucho peso. Porque, de todos los grandes escritores del Siglo de Oro no nacidos aquí, el más seguro en cuanto a residir fue, con certeza, el Santo.

La ciudad lo recuerda en una plaza y alguna otra calle, si bien es verdad que el centro neurálgico de la vida urbana sigue todavía siendo la Plaza del Carmen... (En cambio, nada relaciona a Ana de Jesús— primera colectora de las obras de San Juan y priora del convento de las Descalzas— con el callejero granadino, a veces el único signo común y familiar capaz de excitar la curiosidad por los personajes y que invita a seguir un itinerario real tras las huellas de sus pasos).

Aparte de esta vinculación —la principal— hay otra entre el poeta — el artista— y la Academia, directa y ¡ay! ya, intemporal.

Un distinguido académico y consiliario de esta corporación, Emilio Orozco, fue acendrado estudioso sanjuanista ¡Cómo no recordarlo y en cierto modo, asociarlo, a su vez, a esta solemne conmemoración!

Estos dos puntos motivan mi propósito celebrativo. Apoyado en los textos del santo y en la lección de Emilio Orozco (conjugando su escueto recuerdo vivo, operante y sus escritos) pretendo discurrir sobre el mensaje del poeta. Su propio mensaje entendido sin restricciones.

Habría que presentar, si fuese posible, el chorro limpio de la espiritualidad de San Juan de la Cruz como una potente lanza de agua contra un incendio. Y su ardor para los mundanos, incomprensible **con llama que consume y no da pena** que puede ascender con fuerza elemental a lo más alto y arrastrarnos consigo. Todo ello sin temor a las repeticiones o insistencias de cualquier glosador. Pero, al mismo tiempo tratando de huir, en lo posible, a los tópicos, los dogmatismos y las interpretaciones que apuntan más a la exaltación del doctor que a la de la doctrina.

Pero frente a estas intenciones, se levanta una barrera imponente. San Juan de la Cruz ha suscitado una legión de especialistas, en su doble faz de místico y de poeta. El centenario actual concentra y multiplica las aportaciones en todas las lenguas, que pretenden desvelar matices, pretericiones e incluso señalar perspectivas nuevas. ¡Ojalá fuese yo uno de los particularmente dedicados a la obra del santo! No lo soy. Y, por ello, esa retórica petición de benevolencia con que se debe iniciar todo tipo de discurso, es aquí, ahora, verdadero llamamiento desesperado.

Voy, pues, a enjaretar o montar algo que espero responda a los deseos ya declarados. Con una afirmación, exculpatoria si queréis:

Todos mis materiales serán auténticos y comunes. Piezas de un tesoro de fácil acceso y segura participación.

1.- En el campo de la literatura religiosa se nota en la actualidad un verdadero pluralismo.

Libertad e impulso ecuménico han abierto un horizonte de convivencia en el que, aun con algunos desequilibrios que pueden observarse, se acusan inmediatamente hábitos nuevos, que animan frecuentes reuniones de gentes diversas en busca del diálogo.

Este ambiente ha influido, sin duda, en el terreno, más restringido, de la investigación de la historia y de la literatura religiosa nacional.

En ella, acaso el signo más característico del presente, sea el abrazo de los trabajadores religiosos y de los laicos. Y frente a las posturas analíticas de individuos o grupos aislados (siempre alerta y propensos a la defensa y/o a la agresión), se levantan las síntesis, cada vez más frecuentes y ambiciosas.

Sería muy interesante continuar describiendo esta situación y divagar por este amplio campo, aunque en ocasiones, movedido e inseguro. Pero hemos de ceñirnos a lo prefijado sin dejar, no obstante, de apuntar la diferencia entre la actitud de hoy y las de hace años. Ahora, puede decirse que el número de interesados en todas las cuestiones es mayor, y, sobre todo, que se percibe un intercambio o un entrecruzamiento de posiciones. Lo que —creemos— es provechoso en alto grado.

Como muestra de este espíritu sintético, citamos un artículo reciente, en parte relacionado con nuestro argumento. En él, Melquiades Andrés, especialista en historia de la teología española, traza un cuadro bastante claro de los núcleos de elaboración del pensamiento religioso y eclesial —es decir, de la Iglesia— y en último término, cristiano¹.

Estos núcleos se consideran intelectuales y vivenciales. Distinción muy conveniente porque separa dos modos de actuación.

El más general, abarca las facultades de Artes y Teología, por donde pasan los estudiantes más numerosos año tras año en continua demanda, en tanto que, con más lentitud, también se renuevan maestros y escuelas —el mismo proceso universitario de hoy—.

Sin contar los lectorados dispersos de teología, los grandes centros son las universidades de Salamanca y Alcalá, muy por encima de las otras ya existentes. El núcleo más particular —colector de situaciones

vivenciales— refleja la espiritualidad de cada orden monástica. Pero, como es sabido, es muy frecuente que ambos centros sean compartidos. Y ese es el caso de San Juan de la Cruz.

Por otra parte, las órdenes mendicantes —que ya en el XVI comprenden a los carmelitas y agustinos— junto con las dos primitivas (franciscanos y dominicos), al menos en la denominación española, tenían centros de estudio y formación para sus frailes, de gran importancia. Los dominicos, San Gregorio, de Valladolid y San Esteban, de Salamanca (El Primero para estudiantes aventajados de Sevilla, Granada, Avila, Córdoba... Los franciscanos, por su parte, que en los siglos XIII-XIV, cuando sufren su crisis más intensa, rechazaban en principio los estudios teológicos ("París ha vencido a Asís"), recomendados por los papas, poseen ahora centros en Salamanca, Alcalá y Toledo. Los carmelitas, también se distribuyen en estas tres ciudades. Y, finalmente, los descalzos, a las universidades castellanas añadirán la andaluza de Baeza. (Nuestro Santo, sin embargo, aparecerá mencionado en los registros universitarios salmantenses, desde 1564 —en el colegio carmelitano de San Andrés, de Salamanca— hasta el curso 1567-1568 donde se le menciona como "prebitero y teólogo").

2.— Destacada la intensificación investigadora lo mismo entre los religiosos que entre los laicos como uno de los signos que diferencian a nuestro tiempo, llamamos ahora la atención sobre otro fenómeno de la actualidad, de gran amplitud y de un interés máximo para esta "activa literatura" —la religiosa— de la 2ª mitad del XVI: la **oralidad**.

Un mundo fascinante, que ha puesto de relieve su atractivo, extraordinario. Pero hay que anticipar, sin embargo, que se trata, y esto es lo más importante, de una nueva actitud —más ambiciosa y sistemática— ante un fenómeno muy antiguo y muy corriente, del que se ha hablado mucho, desde siempre... hasta casi prescindir de él. Y que, además, tal vez sea el único que hace confluír la corriente diacrónica y la sincrónica en una realidad común.

Como otros hechos (que reúnen curiosidad general y meticulosa observación), la oralidad se ha estudiado en Europa y en América. Pero es fácil extraviarse en su cronología, por lo que la mencionaremos aquí a grandes rasgos.

Se concreta al final de los años veinte, tan creativos. Es revitalizada en los treinta, volviéndose a ampliar en los últimos cincuenta (todavía, sin embargo, en esferas muy específicas). Pero su lanzamiento mundial se escalona en los años ochenta.

Los personajes que la animan –sus más importantes corifeos– son americanos o trabajan allá: el P. Walter Ong S.J., de la universidad de San Luis, Missouri y Paul Zumthor, el gran romanista de la universidad de Quebec, Canadá, son sus más conspicuos representantes. Sin olvidar, desde luego, a otros asiduos cultivadores de oralidad (el más conocido, muerto recientemente, Jean Rychner, de la universidad suiza de Neuchâtel).

Pero, sin duda, el precursor más ilustre –reconocido así por los brillantes oralistas de hoy– ha sido nuestro don Ramón Menéndez Pidal que, nada menos que en 1909 (¡hace ya más de medio siglo!), en la universidad de Columbia –la universidad donde, más adelante, estudiaría el autor de *Poeta en Nueva York*– explicaba los orígenes de los **romances viejos** –juglarescos– en los términos que la recepción oral encuentra hoy para los cantares heroicos...

En general, lingüistas y folkloristas son los más implicados en la oralidad sincrónica, comenzando por sus recogidas de materiales. Igualmente, es fácil imaginar que en el campo diacrónico, los más interesados por la oralidad sean los **medievalistas** y **romanistas**. Y hay que prestar mucho "oído" a esta parcela. Porque la tradición, suele mezclar sus objetivos presentes y remotos. Para ilustrar, por ejemplo, la actuación de los juglares épicos medievales y sus **cantares de gesta** nada más claro que los cantores de la **épica viviente** (actual, de Yugoslavia).

Precisamente, este **universo oral** de hoy, con su inmensa posibilidad de conservación, reproducción y transmisión y su utilidad para aprendizaje (p. ej., de lenguas) o la importancia de la música vocal, etc., es lo que ha despertado el interés por las expresiones orales de todo tipo, dando nueva vida a métodos quizás olvidados y sembrando en profusión nuevos incentivos.

En este terreno, pues, la postura actual –en concreto, la del P. Ong– está, diremos, del lado **moderno**. Porque no podemos hoy juzgar de cualquier forma de oralidad (especialmente de la de **palabra**) sino en función de la **escritura**. Lo que abre un panorama muy vasto y muy complejo, que afecta a los medios de comunicación, a la problemática del final de la **Galaxia Gutenberg**, al de constructivismo, etc.

3.– Pero, he aquí que San Juan de la Cruz no parece ser –ni su fama lo ha consagrado así– un poeta, por completo oral. Más bien, lo contrario: un poeta culto y de su tiempo. Y no sólo porque convencionalmente se le estudie –desde hace más de un siglo– en el ápice y el final de la lírica culta

del siglo XVI (Garcilaso-Herrera-Fray Luis de León y él), sino porque en su poesía alterna innovaciones y tradiciones (su obra mayor está escrita en liras: un artificio dentro de la combinación innovadora la silva).

Sin embargo, también se halla totalmente inserto en el ámbito mixto de la vida de la Iglesia de su tiempo. Mejor dicho: en toda esa tradición eclesiástica que viene de la Edad Media con sus **registros orales** sobre los que no hay que insistir aunque sí recordarlos.

- Oración - Predicación
- Diálogo - (Catequesis)
- Oración - Canción
(antífona -
(coro -

Todos, instrumentos de comunicación inmediata y directa. Muy relacionados con la postura moderna. Pero, simultáneamente, con toda la cultura oral, tanto religiosa como profana.

Y si, hasta el centenario primero de San Juan de la Cruz (1942) era todavía lo corriente hablar del poeta como **culto y popular** (criterio, además, aplicable a otros vates coetáneos y posteriores), hoy quizá se pueda establecer no la distinción, sino la suma: poeta escrito y oral, participante de los dos mundos, buscando así una imagen más exacta. Porque hay que contar con una necesidad de misión, que combina la palabra pronunciada y la palabra recogida en escritura. Y justamente, aquí, en nuestra ciudad, están los ejemplos clarísimos de San Juan de Avila y el P. Granada. El Apóstol de Andalucía tiene el registro oral de la predicación y el escrito de la carta —aquéllas que escribía de un tirón y que jamás corregía o enmendaba—: las cartas espirituales (también en San Juan). Igual que nuestro poeta tiene su verso (recitado, aprendido por la memoria, capaz de ser repetido o cantado)... y la **declaración en prosa**. Son hábitos dobles de antigua tradición. Pero ahora, acelerados con urgencia.

Así una ejemplar investigadora de nuestros días —Margit Frenk— ha tratado (1º, el corpus de la poesía lírica (cantada), 2º, la versión lírica "a lo divino" y 3º la oralidad total del Siglo de Oro).

4.— Es ahora, en este punto, cuando conviene introducir la mención de Emilio Orozco. Ya sería muy importante limitar el contacto actual con San Juan de la Cruz a la lectura y crítica de sus libros y artículos dedicados a nuestro Santo. Pero sería imposible encajarlo todo en el tiempo de nuestra disertación. Sus trabajos sobre el tema sanjuanista

—muchos y muy diversos— no pueden resumirse. Baste decir que están ahí, con su progresivo enriquecimiento y su profunda entidad— y autoridad.

Tampoco podría conformarse su recuerdo a unos cuantos fragmentos anecdóticos. No obstante, sí señalo que, al lado de sus monografías y artículos, debo rememorar sus lecciones, sus clases ordinarias, de viva voz, directas (sin precisar, ahora, la fecha de aquel curso)².

Se trataba de una lectura del **Cántico Espiritual**, seguida por mí en el texto de la "Col. Austral" (ed. por Ignacio B. Anzoátegui, aquel que decía en el Prólogo:

"la mística... es inquietud de asunción").

Junto con las estrofas, el maestro añadía, sin falta, el comentario del Santo, para dar el mensaje completo. (Se prolongaba, de este modo, la hermenéutica libre, la imitación por el autor, del Cantar de los Cantares, con su triple sentido —'literal', 'alegórico', 'tropológico'— sin mencionar el 4^o ('anagógico'), pero implícito en la totalidad del **Cántico**, por su significación: "que empuja el ánimo a las alturas", partiendo de que, el propio San Juan afirma que los doctores no pueden revelar ni agotar la significación de la S.E.).

Conservo, de aquellas clases, mis notas, ya amarillas. He aquí la glosa, recogida por mí, de la estrofa 12:

¡Oh cristalina fuente
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibujados!

12.— El alma se dirige a la fe, (que es siempre la fuente). Sentimos la realidad viva del agua. Cristalina por ser de Cristo, y por ser de cristal. Los Semblantes plateados son las proposiciones y artículos. La plata recubre a la substancia, que es el oro. La fe nos da y comunica al mismo Dios. Se aclara aquí el significado de los zarcillos de oro plateado de la Esposa del Cantar.

Dibujados: apuntados, porque el dibujo no es perfecta pintura.

El valor pedagógico de esta lectura completa con esta profunda utilización de la exégesis medieval —de mano del propio autor— de mejor tradición, lo considero, en su contexto, sencillamente, ejemplar.

Esta breve recordación del alumno a su maestro —mi caso— tuvo la

gran ocasión de exponerse y manifestarse, públicamente, en su homenaje, en 1979, con motivo de su jubilación. Logrado en el mejor estilo universitario (tres densos volúmenes de estudios de alta calidad y sobre Literatura y Arte), formé parte del equipo que lo realizó. Y en mis preliminares palabras de presentación del conjunto (vol. I), señalo:

"Ha habido dos creaciones del genio español aceptadas universalmente: la Pintura y la Mística".

(En ambas, Emilio Orozco fue, como todos sabéis, excelente). Y en cuanto a la génesis de su contacto con el Santo, apunté también entonces:

"la incidencia... en el estudio de la mística, proviene de la plástica".

En vida suya, pues, mi tributo de admiración y devoción se mostró sin reticencia, ahí está recogido para ser reiterado –ahora, como una ofrenda póstuma– con toda satisfacción.

Lo esencial y lo que justifica en esta ocasión el renovado homenaje, no ya individual, sino académico, es hallar la obra de Emilio Orozco en el centro de la oralidad del Santo.

Se trata de una obra muy reelaborada en los años cuarenta y plasmada, finalmente, en 1956³.

Su irrupción afirmativa es valiente: la actividad poética de Juan de Yepes en cuanto a lo formal surge en contacto con la **poesía cantada carmelitana**. Una poesía perfectamente tradicional en la que, además se cantan los metros patrimoniales –**romances**– y los italianizantes: la **lira** (estrofa predilecta del santo).

Tras insistir en "el gusto que siempre ha sentido el alma española por el canto" –extrañado por los extranjeros– se destaca abiertamente la espiritualidad franciscana como seguro precedente y señalándose en esta tradición "la excelsa expresión en Jacopone da Todí siempre aludiendo al **Cancionero** de Fray Ambrosio Montesino" (Volveremos sobre este punto, muy importante). Asimismo, en el marco granadino, se menciona otra corriente oral, la de los jerónimos, con referencias, naturalmente al **alfaquí santo**, Fray Hernando de Talavera y sus devotas **representaciones**. Pero hay más: años después, en las mismas encrucijadas y puertas de nuestra ciudad, otro santo –San Juan de Dios– "decía cantares santos y bailaba"... Es imposible resumir aquí, por su longitud y cantidad de datos, todo el contenido de este ensayo, ni detallar

los numerosos ejemplos de la poesía cantada en que San Juan de la Cruz participó.

Únicamente subrayaremos que el profesor Orozco nota la fuerte "reacción crítica" del siglo pasado, negadora de muchas de las atribuciones a ambos fundadores, Santa Teresa y San Juan, cuya huella está, sin embargo, en todo el acervo de coplas.

El poeta, por causa de la reforma y los padecimientos que a él, especialmente, apareja, parece alejarse del trato con la poesía escrita. Se limita —e igual sucede para con las artes plásticas— a lo meramente devocional. Y, finalmente, algo de muy hondo significado en la cultura oral: el dar participación a la colectividad, de la poesía propia.

Terminaremos estas breves consideraciones con un ejemplo, que citamos literalmente con las palabras de su autor. El cantar que conmovió a la Fundadora.

"Véante mis ojos
Dulce Jesús bueno

Así resuena en Fray Juan

Y véante mis ojos
pues eres lumbre dellos"

(Incrustados en la estr. 10 del Cántico, como todos recordáis. Apaga mis enojos, etc.).

5.— Después de haber tratado de estos motivos orales tan vivos en la poesía del Santo y de su temprana puesta de relieve por los estudios y las lecciones de Emilio Orozco, sería de esperar, por mi parte, rematar esta disertación con una nota personal. Y lo voy a hacer, pero me temo que no será un acorde rotundo y conclusivo, ni otra cosa por el estilo que pueda producir en los oyentes sorpresa o asombro. Más bien será, según espero, una invitación a proseguir el laboreo de este campo que, como hemos procurado señalar es tan sugestivo y ha tenido tan cerca de nosotros un gran precursor.

Ya he dicho que, en la línea de la tradición histórica, esto es, en la diacronía, los más interesados en la oralidad son los romanistas. Y, desde hace tiempo, en el terreno de la prolongación medieval en los siglos XVI y XVII —de cuya amplia problemática me vengo ocupando—, ese acento puesto sobre los valores de la cultura oral, ha alcanzado extraordinario relieve. Durante dos cursos consecutivos, he desarrollado un

seminario sobre estos temas. Su última parte, ha tenido como teatro el siglo XVI y como actores, los grandes escritores religiosos de la primera generación.

Ahora bien, el punto de vista en que nos situamos en este momento, se circunscribe a la poesía oral y cantada. Y en el dominio románico, hay un autor bien conocido que reúnen en sí los dos factores más importantes y extraordinarios: misticismo y poesía: Iacopo de Benedetti –conocido universalmente como Jacopone da Todi– que murió probablemente en 1306, después de una existencia arriscada y que puede parecerse en algunos avatares a la de nuestro santo. También padeció persecución y cárcel pues estuvo implicado en todo el profundo conflicto de los primeros franciscanos. Pero, en su obra, a través de las vivencias de popularidad, misticismo y oralidad, plasmaría un ambiente muy semejante al de San Juan de la Cruz.

La primera de estas experiencias se puede llamar "espíritu franciscano" en un sentido amplio, y, resueltamente se vincula a la personalidad y espontaneidad del santo de Asís, aunque puede encontrarse con igual dinamismo entre los de otra orden cualquiera. San Francisco busca al pueblo en las ciudades italianas –ya grandes y ricas– o en poblaciones pequeñas, como Rieti. Lo mismo hará nuestro Santo, en esos lugares de Duruelo, Mancera o Pastrana, nada cortos, ni aislados, ni fríos –con el terrible invierno abulense– a la hora de la enseñanza doctrinal y el consuelo llevado a hombros y mujeres...

Porque en estas religiones y en sus miembros más importantes, actúa el principio de conversión, que puede ser magnificado por las leyendas o transcurrir en silencio, pero que supone una decidida mutación interior.

Y así, en el taumaturgo y "milagrero" Antonio de Padua –santo popular si los hay– subyace un desconocido canónigo de Coimbra, Jacopone ha sido hombre de leyes y de crédito: un procurador de los tribunales. Y nuestro Santo –ya lo hemos mencionado– ha estudiado teología en Salamanca, con los más excepcionales teólogos de la escuela de Francisco de Vitoria.

La propagación en el mundo románico de la poesía de Jacopone da Todi, de su **Laudario** auténtico –no sólo místico en el más estricto sentido, sino ascético, devocional, mariano, y, por último, dramático– se ha hecho, al menos con respecto a la Península y a sus dos literaturas occidentales (castellana y portuguesa), por unas vías ya señaladas en el siglo XVI por Fray José de Sigüenza y estudiadas por la erudición española e italiana de principios de nuestro siglo –aparte de estudios

mucho más recientes—. En este movimiento participan, no sólo los franciscanos (los **espirituales** sobre todo, siendo el laudario jacopónico patrimonio y arma de combate), sino los frailes de una orden de arraigo exclusivamente hispánico: los jerónimos). Fray Tommaso Succio, en esa tierra mística de Siena y en la época en que allí pulula la santidad. De Siena a Santa María de Penhalonga en Portugal o a Valparaíso, convento jerónimo de Córdoba.

Y ahora, volvamos a San Juan de la Cruz. Ya está de pleno en la Descalcez y va a fundar a Pastrana, en un ambiente novelesco (como lo califica Baruzi): la princesa de Eboli, gran dama que sostiene e impulsa la fundación, ha congregado allí otros personajes que ahora nos interesan. Como un italiano de vida agitada, estudioso, diplomático: Mariano de Azzaro, que ha estado dos años preso por un crimen del que es inocente y que, ya en libertad, habiendo sido encargado por el Rey de trabajos de ingeniería hidráulica, lo abandona todo y se une a un grupo de ermitaños de Sevilla, en el Tardón... Y con él, la Santa descubre a Giovanni Narducci, aldeano de los Abruzos, que ha venido a España — como tantos otros relacionados con los Menores— para peregrinar a Compostela. Es escultor y también se hace ermitaño en el Tardón. El Concilio de Trento ha decretado que todos estos ermitaños, si quieren seguir vida religiosa, se incorporen a las órdenes establecidas. Razón por la que se amparan entre los reformados del Carmelo. (En el **Libro de las Fundaciones**, Santa Teresa llama a Azzaro, Ambrosio de San Benito. En cuanto a Narducci, no es otro que Fray Juan de la Miseria, que más tarde en Sevilla pintará el retrato de la Santa como todos sabemos). La presencia de estos italianos en el animado grupo fundador primero es un hecho fehaciente.

En 1577, tras nueve meses de encierro, el Santo escapa de la prisión de Toledo la noche del 16 de agosto, huyendo del convento de los calzados.

Aparte del valor que el episodio, en sí, tiene en la vida de San Juan, tenemos un documento inapreciable, recogido por la Madre Magdalena del Espíritu Santo.

Nos ilustra —nada menos— sobre los poemas del cautiverio, compuestos en la "carcelilla" donde apenas se podía rebullir:

"... un cuaderno que estando en ella había escrito de unos Romances sobre el evangelio ("In principio erat Verbum" de la Santísima Trinidad, etc.) y unas coplas que dicen que bien sé yo la fuente que mana y corre aunque es de noche. Y las canciones o liras que dicen adonde te escondiste hasta la que dice Oh ninfas de Judea" ⁴.

Bianco da Siena, el místico del siglo XIV, había compuesto una canción en endecasílabos que comenzaba:

In su quel alto monte
C'è la fontana che trabocch'ella...

La extraordinaria canción sanjuanina de la Fe y la Trinidad, al mismo tiempo que de la Eucaristía, recuerda inmediatamente a esta composición. Sin embargo es difícil unir los eslabones y, al menos, postular el antecedente o la filiación⁵.

Andrés Soria



NOTAS

1. Melquiades Andrés "Núcleos de propagación del pensamiento eclesiástico" en *Edad de oro*, VIII, 1989, pp. 9-26.
2. Véase E. Orozco "Sobre la imitación del *Cantar de los Cantares* en la poesía de San Juan de la Cruz. Una nota para el estudio de la lírica sanjuanista" en *Finisterre*, III, 1948, pp. 72-76.
3. Véase nuestra introducción (sin título) a *Estudios sobre Literatura y Arte, Dedicados al profesor Orozco Díaz*, I, Granada, Universidad, 1979, pp. XVI y ss. .

Ya en 1942 (cuarto centenario del nacimiento de S. Juan de la Cruz), E.O. destacaba estas elocuentes muestras orales

"No se ha destacado bien, que sepamos, cómo la poesía de San Juan de la Cruz tiene siempre calidad de

algo dicho o hablado y sobre todo de canto" (el sangrado es nuestro) (323).

Alegando estos textos:

**Muérome de amores
Carillo ¿qué haré?
Que te mueras alahé (324).**

**Del verbo divino
la Virgen preñada
viene de camino
¿si le dáis posada? (326).**

(E. Orozco Díaz "La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz" en *Escorial*, IX, 1943, pp. 315-335).

Todo ello desarrollado e ilustrado en el ensayo más importante a este respecto: Emilio Orozco Díaz "Poesía tradicional carmelitana (Notas para una introducción a la lírica de San Juan de la Cruz)" en *Estudios Dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, C.S.I.C., 1956, pp. 407-446 (Especialmente pp. 416-417; 425-432 y 441-446).

4. Jean Baruzi *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, Alcan 1924, pp. 189 n.5 y pp. 189-190.
5. En la ed. de Bini de Bianco da Siena (Bianco di Santi chiamato Bianco da Siena – Gesuato en 1367. Muerto a principios del XV, en Venecia–) *Laudi spirituali del Bianco da Siena, povero gesuato del seculo XIV*, pubbl. da T. Bini, Lucca, 1851, se encuentra así textualmente esta composición, con el n° XC:

"Questa lauda dispose il Bianco, e la spozitione è quelle ch'è signata di rosso.

1. In su quell'alto monte
E la fontana, che trabocch'ella

L'alto monte è l'umanità di Cristo glorificata. La fontana si fu ed è la sua profundissima umiltade. L'acqua che trabocca è la sua infinita divina grazia.

2. D'oro si ha le sponde
Et è d'argento la sua cannella.

L'oro si è la sua infinita carità. La cannella d'argento si è la sua sapienza e la scienza divina.

3. Anima sizziente (cioé desiderosa)
Se tu vuo' bere vatten'ad ella:

4. Non ti bisogna argento
O ver moneta per comprar ella.

Se l'anima desse tutto il mondo, se fusse suo, non potrebbe comperare un punto de la divina grazia.

5. Qualunque ne vuol bere
Convien che spogli la sua gonnella.

Lo spoglaire della gonnella si è lassare la volontà del peccare, e le peccata fatte confessare con contrizione e sodifazione.

6. L'anima che ne gusta
Diventa chiara più che la stella.

Diventa chiara per buona coscienza.

7. La sua dolcezza passa
l'agelica e umana favella

La dolcezza de la grazia di Cristo, chi piu ne gusta, meno ne sa parlare.

8. L'anima peccatrice
Se ben ne bei, si renovella.

9. El figliuol de maria
con seco unita per amor tiella

10. O virgo gloriosa
Che del bon vino tu sei la cella.

El buon vino e si è il doleissimo amor di Cristo.

11. Per grazia tu ne doni
All'anima, che è umil ella.

Siccome la vergine Maria per la sua profondissima umiltade attinse ed ebbe sopra tutti di questo dolcissimo ed inebriante amore divino cosl l'anima quanto più per vera umiltade di cuore è umiliata ed annichilata, tanto maggiormente da essa vergini gloriosa è ajutata ed egli impetrato por lei di Cristo il dono del purissimo e dolcissimo divino amore. El però l'anima di ciascuno con somma diligenza e riverenza ricorrare (sic) con tutto'l cuore a lei invocando quella sopra gloriosa divina cellaria, adimandandole non solamente bere, ma d'essere legate colle catene della teologiche e cardinali virtùdi, siccome di sotto segue.

12. L'anima mia ingrata
Donale bere, benché sia fella
etc.

(Ob. cit., pp. 187 b - 188 a b)

(He aquí una pequeña selección bibliográfica sobre Bianco da Siena:

- Bianco di Santi chiamato il Bianco da Siena **Laudi mistiche** a cura di G.M. Monti, Lanciano, 1923.
- Franca Angeno **Il Bianco da Siena. Notizie e testi inediti**, Roma 1939.
- Franca Angeno "Bianco da Siena. Saggio di edizione critica di una lauda trecentesca" en **Studi di Filologia Italiana**, XX, 1962, pp. 31-74).

El objetivo perseguido puede establecerse así:

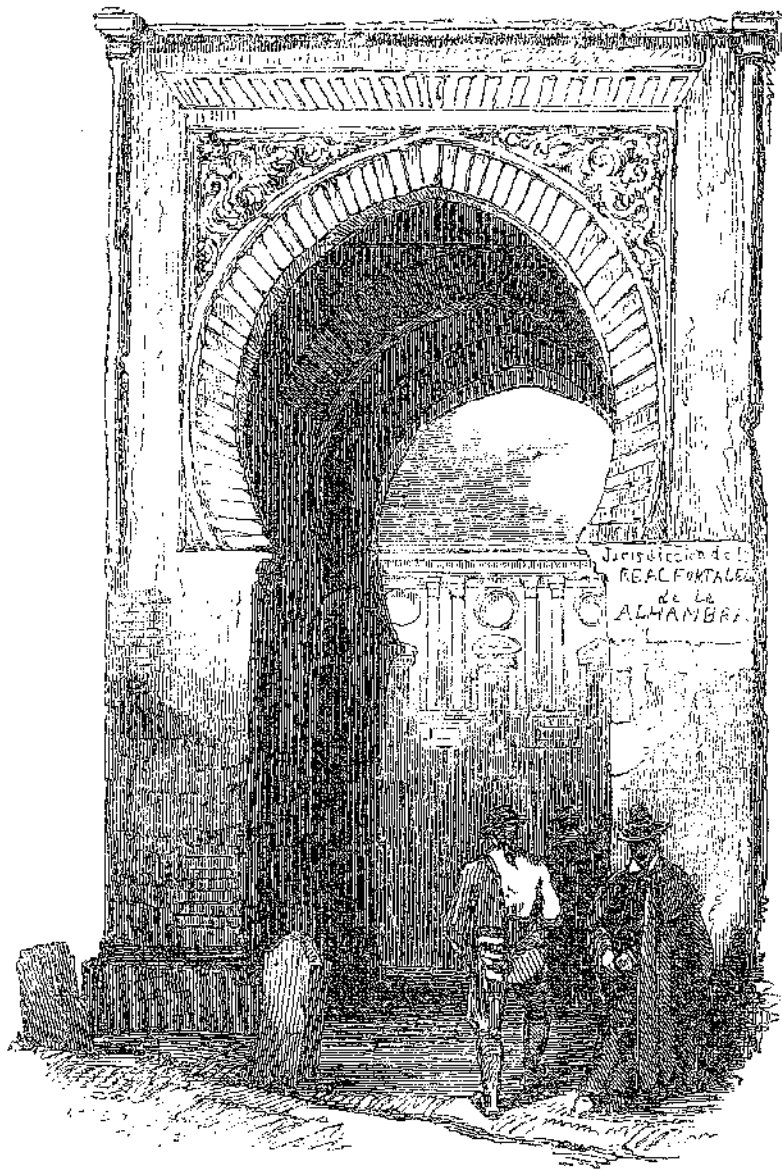
– Contacto vivo del Santo con estos italianos (Azzaro, Narducci) incorporados a los Descalzos tras una experiencia eremítica popular, de orígenes franciscanos.

Si nos atenemos a los datos concretos, hay contactos evidentes, aunque remiten, de manera indudable, a un ambiente místico difuso, elemental, como la tabla pintada por un primitivo. En la *lauda* del místico gesuato hay popularidad y datos poéticos muy simples, con una glosa también esquemática. Su escenografía y su vocabulario – semejante al de otros místicos– parece haber sido superado y enriquecido en el texto de nuestro Santo con un progreso de perfección. San Juan nos da un esquema más recio y más artístico, dentro, asimismo, de la brevedad de sus versos.

Pero, al incluir todo esto en el ámbito oral se le añaden nuevas dimensiones.

El hecho, de haber compuesto en prisión, incomunicado, varias poesías ha de ser considerado ahora como un puro ejercicio de actividad creadora oral: 1^o) agrega a la *serie* romance nuevas piezas. 2^o) continúa una composición muy avanzada. 3^o) compone una nueva copla. (Las dos primeras operaciones son actos comunes de recordación, donde quizá pueda hablarse de un inconsciente repetitivo). En la tercera, siempre siguiendo los procesos orales interesan: el motivo (o mejor, el *leitmotiv*), el metro (verso) y la rima. (El par de versos del Bianco - la *fontana*, la *fonte*, la fuente que rebosa y su ritmo, con su fuerza sugestiva ¿no pueden haberse recordado / escuchado en la soledad de la memoria?).

MEMORIA



LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN 1872

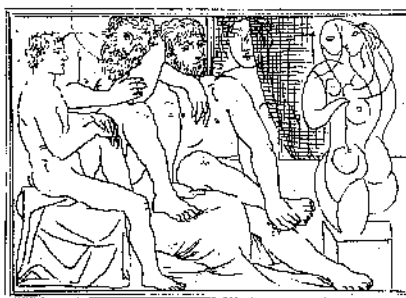
Según la Guía del Viajero en Granada, de Remigio Salomón

En general las "guías de Granada" apenas hacen referencia a la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias". Miguel Lafuente Alcántara (*El libro del viajero en Granada*, 1843) sólo dice: "En el mismo local (convento de Santo Domingo) están las salas de la academia de nobles artes" José Giménez-Serrano (*Manual del artista y del viajero en Granada*, 1846) cita: "hay academias de jurisprudencia, de medicina, teología, bellas letras y filosofía" (?) y añade: "y escuela de dibujo con honores de academia". El Licenciado Escalada, seudónimo de Luis Seco de Lucena (*Guía de Granada*, 1889) ni la nombra. Francisco de Paula Valladar (*Novísima guía de Granada*, 1890) escribe: "Entre otras sociedades y academias que merecen especial mención, cuéntase /la Academia de Bellas Artes". Manuel Gómez-Moreno (*Guía de Granada*, 1892), al describir la iglesia de San Felipe Neri, "hoy Escuela de Bellas Artes", explica: "... (el templo) en 1889 se destinó a Escuela de Bellas Artes. Débese a la Sociedad Económica de Amigos del País, por iniciativa del escultor Verdiguier, la creación en 1777 de una escuela para la enseñanza del dibujo y elementos de matemáticas, permaneciendo

bajo la tutela de la Sociedad hasta que fue declarada Academia por la Junta Suprema en 1808, al par de la de San Fernando en Madrid y la de San Carlos en Valencia, con nombre de N^{ra} S^{ta} de las Angustias; mas tal categoría duró poco, quedando reducida a Academia de segunda clase por la organización de 1849". Y, por último y dentro del XX (1906), Luis Seco de Lucena (*Guía práctica y Artística de Granada*), cuenta: "Academia de Bellas Artes. Fue creada en 1808 constituyendo hoy, como delegada de San Fernando, un Cuerpo técnico consultivo. Su biblioteca tiene cerca de 5.000 volúmenes".

De las descripciones granadinas publicadas en el siglo pasado, la que dedica un mayor espacio (cinco páginas en letra pequeña) a la Real Academia de Bellas Artes de Granada es la *Guía del viajero en Granada* (1872), escrita por Remigio Salomón. Libro de reducido formato (6,5 por 10 cms.), encuadernado en cartón, con 285 páginas de apretado texto, tiene portada y portadilla dibujadas y litografiadas por Fortuny (durante su permanencia en Granada, 1870 a 1872), incluso una lámina sin foliar, también de Fortuny, que reproduce el azulejo nasarí adquirido por el artista. La "guía", editada e impresa por Paulino Ventura Sabatel, está considerada hoy como libro raro. A continuación va la noticia de *Remigio Salomón*, sobre la Real Academia.

Francisco Izquierdo



ACADEMIA DE BELLAS ARTES

En el año de 1777, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de esta Ciudad, en cumplimiento de uno de los objetos de su instituto, y conociendo que para las artes industriales era muy conveniente las enseñanzas elementales de matemáticas y dibujo, estableció una escuela, titulada de Nobles Artes, sostenida por el generoso desprendimiento de varios de sus individuos.

En 1779, se remitieron obras premiadas a la Real Academia de S. Fernando solicitando la creación oficial de una Academia de las tres nobles artes, con la correspondiente dotación; y en el mismo año se expidió título de Escuela de dibujo por aquella; pero seguidamente, a virtud de sus solicitudes y de la protección del Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, se obtuvo un Real decreto del Sr. D. Carlos III, dotando a la Academia con dos mil ducados, impuestos en el sobrante de propios y arbitrios de este reino, cuyo cumplimiento tuvo inevitables obstáculos, y la Sociedad Económica se vio en la precisión de sostener, por espacio de siete años, el establecimiento, ya con sus propios fondos, ya con repetidos donativos de alguno de sus individuos, hasta que, últimamente, en 1784, se comunicaron órdenes para el repartimiento y entrega de los dos mil ducados por la Intendencia de esta Provincia, en cuyo estado acordó la sociedad la formación de estatutos para el gobierno de la Escuela.

En 12 de Agosto de 1808, la Junta Suprema, que reunía todos los poderes del Estado, elevó dicha Escuela al rango de Academia, denominada de Nuestra Sra. de las Angustias, concediéndola todas las preeminencias y prerogativas que gozaban las de S. Fernando, San Carlos y S. Luis, establecidas en Madrid, Valencia y Zaragoza.

Siendo la Sociedad Económica la fundadora del referido Establecimiento, habiéndole dotado con sus propios recursos, por espacio de varios años, se la consideraba como una sección de la misma, y por esta razón el cuerpo académico se componía de un Presidente y un Vicepresidente, que lo eran el Director y el Vicedirector de la sociedad, diez Consiliarios nombrados por la misma, a propuesta de la Academia, cuyos nombramientos debían recaer, precisamente, en individuos del

seno de aquella, y un Secretario, Tesorero y Contador, que eran los que ejercían idénticos cargos en la propia sociedad, cuyo cuerpo académico era renovado anualmente, según prescriben sus estatutos.

Las enseñanzas eran de dibujo de la estampa y de adorno y del antiguo y natural, arquitectura y matemáticas, desempeñadas por tres profesores, y además se autorizaban para el auxilio de los mismos, personajes competentes, con el título de Tenientes Directores honorarios, siendo el número de alumnos que, por término medio, recibían aquéllas, el de ciento cincuenta.

En este estado continuó el establecimiento, hasta que en 31 de Octubre de 1849, siendo Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas el excelentísimo Sr. D. Manuel de Seijas Lozano, se expidió un Real decreto, dando nueva organización a las Academias y estudio de las bellas artes, quedando la de que tratamos, en la clase de segundas, y con sujeción al mismo se formó el cuerpo académico con un Presidente, dos Consiliarios nombrados por la corona, y diez y siete Académicos elegidos por la corporación, de entre los cuales, tres llevaban los dobles cargos de Bibliotecario, Tesorero y Secretario general Contador, siendo todos ellos perpetuos y gratuitos, excepto el último que obtuvo dotación: dividiéndose la Academia en dos secciones, de pintura y escultura, presidida cada cual por un Consiliario, debiendo elegir las mismas un Secretario especial.

Además, tiene aquella una Junta de Gobierno, compuesta del Presidente, los Consiliarios, Director de la escuela, Tesorero y del Secretario general.

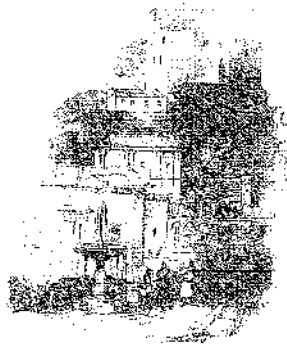
En el interregno de la publicación de dicho Real decreto hasta la fecha, han sido innumerables las gestiones que la corporación ha practicado, con apoyo de las Excmas. Corporaciones Provincial y Municipal, que son las que contribuyen con sus fondos al sostenimiento de la misma, con el objeto de que se la declarara de primera clase, sin que se haya llegado a conseguirlo.

La escuela de Bellas Artes, con sujeción al Real decreto que queda citado, fue dotada y continúa en el día, con los estudios de Aritmética y Geometría propias del dibujante: dibujo de figura: dibujo lineal y de adorno: dibujo aplicado a las artes y a la fabricación, modelado y vaciado de adornos; y además y por la circunstancia de venir establecida con buen resultado en la antigua Academia de Nobles Artes y desempeñarla gratuitamente el profesor de dibujo de figura, está concedida la enseñanza del antiguo y ropajes.

El número de alumnos que, por término medio, vienen asistiendo desde la reorganización de 1849 hasta el día, es el de doscientos sesenta, habiendo siempre un crecido número que aspiran a serlo, aguardando vacantes.

El material de enseñanza se ha aumentado considerablemente por la mayor extensión dada a la misma, y la biblioteca, aunque no muy copiosa, por los pocos años que cuenta de existencia, reúne las obras más selectas que se han publicado hasta ahora, relativas a artes.

La Academia ocupa extensos y desahogados locales en el ex-convento de Sto. Domingo, los cuales se hallan alumbrados con gas.



DISCURSO EN LA TOMA DE POSESION DE LA JUNTA
DE GOBIERNO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE GRANADA. 11 de junio de 1992

Excmo. Sr. Presidente del Instituto de Academias de Andalucía,
Excmos. e Ilmos. Sres., Sras. y Sres.

Con fecha 23 de marzo de este 1992, año de tantas confluencias memorables, se aprobó, por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, la modificación de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes "N^ª S^ª de las Angustias", de Granada. Y, en disposición transitoria, se exigía la renovación íntegra de la Junta de Gobierno de la Academia, con plazo de un mes a partir de la publicación de los nuevos estatutos en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. Elegidos los cargos académicos en Junta General Extraordinaria, de acuerdo con la reciente normativa, de cuya elección ha dado cuenta el Ilmo. Sr. Secretario, hoy, con este solemne acto, hacemos pública la asunción de nuestra responsabilidad directa.

La Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias", de Granada, se erigió en octubre de 1777, bajo el patrocinio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, igualmente de Granada,

siendo sancionada por Fernando VII en 1817, como Academia de 1ª Clase. Son, pues, dos largos siglos de azarosa e interesante trayectoria. Dos centurias que suman las experiencias iniciales de la escuela de dibujo, animada por el pintor granadino Sánchez de Sarabia y el escultor marsellés Verdiguier; la competencia vehemente y bien demostrada en las tres nobles artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, y tantas veces recusada por la Academia de San Fernando en los finales de siglo XVIII: la "liberación de la ignorancia y letargo granadinos", libertad aguzada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, según palabras de don Antonio de Pineda en la inauguración de la segunda etapa de la Escuela de Dibujo, en 30 de mayo de 1815; la acción enérgica durante la desamortización, localizando y recuperando obras de arte y estimulando la vuelta a su destino de importantes monumentos; la creación y desarrollo del Museo Provincial de Bellas Artes, en 1840, de cuya dirección se hizo cargo durante medio siglo, etc.

Desde aquella donación real de 14.000 pesetas, en 1784, hasta los donativos personales de los académicos para costear todo tipo de actividades especialmente los "repartimientos de premios" en el primer tercio del XIX, sin olvidar el gesto paternalista del señor capitán general, conde de Montijo, quien sufragó todos los gastos en 1803, la Academia, a pesar de la triste y mezquina aportación oficial durante esas dos centurias, llevó adelante numerosos e inestimables proyectos culturales.

Por otro lado, la Academia ha padecido en distintas épocas intensas presiones, algunas de largo traumatismo. A veces de carácter provincial, con lo que ello supone de regates pasivos en general y de animaversión en particular. A veces de índole política, en el sentido más amplio de la calificación y, por lo mismo, negativa y marginadora, cuando no de auténtica persecución. A costa de ello y de un hecho anecdótico, pero grave, como fue la trashumancia de su sede oficial en los últimos cien años, que redujo potencialmente su actividad emprendedora, pues todos sabemos lo que significa carecer de un local con dependencias válidas para reuniones, actos públicos, exposiciones de arte, talleres, etc., y lo que supone de trastorno organizativo la mudanza casi constante de *La Academia*, es decir, el traslado de muebles, útiles, archivo, biblioteca, cuadros, esculturas, y el acomodo de todo ello. El cambio repetido de domicilio, téngase en cuenta que, desde 1840 a estos días, habitó el convento de Santo Domingo, diversas estancias del Ayuntamiento, la iglesia de San Felipe, un palacio de la calle de Arandas, la casa de Castril y tantos otros lugares, incluso sirviéndose en algunos momentos de viviendas particulares para sus reuniones, a pesar de ello, decíamos, de los obstáculos provincianos e impedimentos políticos y de los innumera-

bles y provisionales alojamientos, la Academia nunca dejó de cumplir sus fines.

Hoy, sin embargo, las circunstancias han variado notablemente. Tanto en el ambiente popular como en el mundo artístico y, sobre todo, en el carácter de esa estructura legal que es la Administración Pública. Existe una acusada expectativa, desde todos los ánimos y desde todas las posiciones, por la palabra y por el ejercicio de la Academia. Yo diría que una esperanzada atención. Quizá, según diagnóstico de un ilustre amigo, porque las Academias están de moda. Quizá porque las Academias son, o se pretende que sean, la emulsión catalizadora, tan necesaria, en el panorama múltiple, difícil y encontrado de las Bellas Artes. Y es curioso, parece como si ahora se le exigiera a la Academia una presencia más directa y magistral en cuestiones y asuntos a los que, de hecho, siempre ha servido, bien con el consejo, bien con la protesta. Es decir, en cumplimiento de su objeto personal como Corporación de Derecho Público, con personalidad jurídica, y de sus fines con la promoción y cultivo de las Bellas Artes; recopilando libros, cuadros, dibujos, obra gráfica, diseños y planos arquitectónicos, esculturas, manuscritos y textos musicales; organizando conferencias, seminarios, cursos, animando debates, realizando exposiciones; procurando la conservación y restauración de monumentos artísticos, etc.

Es cierto que los nuevos estatutos enriquecen la competencia de la Academia, posibilitan una actuación más universal y agilizan su funcionamiento. Son normas resolutivas, acaso las más modernas y precisas entre las de su clase, pero seríamos injustos si no recordamos que antes de su aprobación, la Academia, ya había anticipado algunas de sus exigencias. Un par de ejemplos. La admisión como académico numerario de un artista de la fotografía. Y la preocupación por el entorno urbano a través del debate, como los celebrados sobre la circunvalación, en su tiempo, y los más recientes sobre el Sacromonte y la Silla del Moro.

Los nuevos estatutos, aparte la ampliación del número de académicos, que pasa de veinticuatro a veintiocho; que temporalizan la duración de los cargos de la Junta de Gobierno en cuatro años; que recuerdan a los académicos de número, al cumplir setenta años, pueden optar voluntariamente por la situación de académicos honorarios, etc., etc., en el artículo 1º del capítulo I, añaden a la premisa tradicional del estudio y cultivo de la Arquitectura, Escultura, Música y Pintura, la promoción del estudio y cultivo de *cualquier otra manifestación de las artes plásticas del tiempo y del espacio*, estimulando su ejercicio. Es la puesta al día con la incorporación de modernas expresiones artísticas y recientes técnicas creativas. Así, la Academia, podrá integrar en su

arquetipo original la obra artística de los medios audiovisuales: el cine, el video, la fotografía, etc.; del grabado experimental; del diseño gráfico en todas sus facetas; de la especulación escénica y arquitectura teatral; y de tantos nuevos lenguajes artísticos surgidos con la aparición de materiales capaces de generar belleza desde su servidumbre electrónica, como el ordenador. Apuntábamos antes que los nuevos estatutos enriquecen la Academia, así será cuando los maestros de tales expresiones artísticas ingresen como académicos numerarios.

Entre tanto y cumpliendo sus fines, la Academia vigilará la conservación del patrimonio artístico y estará atenta a las restauraciones, rehabilitaciones y cualquiera otra acción reparadora en obras de arte, monumentos, conjuntos históricos y áreas ciudadanas tradicionales. La Academia anuncia su compromiso en la protección y valoración del patrimonio granadino, tanto cultural como urbano. Y en este último aspecto mantendrá la misma defensa a ultranza que para el legado artístico. Pues si a la Academia le preocupa la subsistencia de los barrios testimoniales en la misma medida le preocupa el entorno paisajístico y muy particularmente las cuencas del Darro y del Genil. Un gran reto para la Granada actual es la conservación y posterior ofrenda a la Granada del futuro de ese maravilloso perfil geográfico del que aún gozamos. La Academia estará ahí, en la custodia y auxilio de tan espléndidos alrededores. Como permanecerá atenta a la inevitable expansión suburbana, a sus aleatorias configuraciones urbanísticas y arquitectónicas, a la problemática medioambiental y a todo argumento de edificación que atente a la imagen monumental de Granada.

Volviendo al pragmatismo inmediato, la Academia insistirá con su presencia continuada en el mundo cultural granadino y, para ello, le basta desarrollar las obligaciones prescritas en el capítulo I de los estatutos. Claro está que muchas de las actividades ahí señaladas presumen una cobertura financiera de la que no dispone la Academia. Pero puede conseguirla si activa la recomendación 8^a de dicho primer artículo: la de realizar convenios con otras entidades para el cumplimiento de sus fines específicos. La Academia no desdeña unas posibles colaboraciones económicas o unas ayudas materiales cuando se trate de organizar conciertos de música, exposiciones artísticas, cursos y seminarios sobre temas candentes de actualidad, concursos de Bellas Artes, etc., o cuando se trate de adquirir obras de arte, con destino a su colección, o libros, manuscritos, partituras musicales, etc., con destino a su biblioteca. Y no sólo parece lógica una estrecha cooperación, por ejemplo, con la Universidad, sino que es indispensable. De la misma manera que es precisa la concurrencia y reciprocidad en proyectos culturales sugeridos por la Academia o promovidos por entidades

oficiales o particulares. Una relación próxima, con apoyo de ideas y esperanza de ayudas, es la que cultivará la Academia en el futuro. Relación y acuerdos que, sin duda, cuajarán en grandes realizaciones artísticas y en serios e importantes programas educativos sobre el patrimonio granadino.

La aspiración determinante de la Academia es crear su propio museo, muestra en la que figurarían tanto pinturas como partituras musicales, tanto manuscritos y libros antiguos como esculturas y proyectos arquitectónicos, y, por supuesto, obras maestras de las nuevas expresiones artísticas. Es un deseo casi utópico, pero no imposible, con el que seguirá soñando la Corporación. Ya lo hizo posible en 1840, como dijimos antes, creando y dirigiendo el Museo Provincial de Bellas Artes. Y también es anhelo acentuado el de disponer de edificio propio para sede de la Academia, lugar en el que se pudiese instalar o, en su defecto, una sala de exposiciones, una aislada y cómoda biblioteca y un salón para reuniones públicas. Eso lo tenemos aquí, en la Madraza, acaso uno de los palacios más fastuosos de Granada y en el mejor espacio urbano, pero lo tenemos de prestado. La Academia no declina esa ilusión y, a lo mejor, en un porvenir cercano goce de sede propia gracias al rumbo de alguna de esas entidades oficiales o particulares.

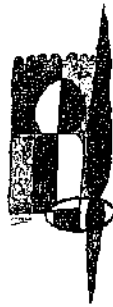
El hecho de disponer de un local espacioso permitirá una mejor proyección y utilización públicas del archivo y de la biblioteca. De todos es sabida la categoría bibliográfica de nuestro fondo, prácticamente catalogado y a disposición de los investigadores. Nunca ha permanecido inerte, es verdad, y prueba de ello son las consultas realizadas en los últimos años por estudiosos y redactores de tesis doctorales. Pero la falta de espacio vital y la servidumbre de realquilado hacen más complejo el beneficio bibliográfico. De paso, aprovecho la ocasión para solicitar donativos de editores y coleccionistas siempre que los textos versen sobre materia artística. La Academia se sentirá gratificada de tales donaciones con destino a la biblioteca, ya de por sí notable en número y calidad de impresos correspondientes a los siglos XVIII y XIX, pero necesitada de ediciones contemporáneas. Y puesto a pedir, en nombre de la Academia animo igualmente a los coleccionistas de obras de arte para que graciosamente incrementen su pinacoteca, de la cual surgirá el deseado museo. Aunque el fondo de pinturas y esculturas, incluso de dibujos, no es rico en cantidad de obras, sí lo es en rango, conteniendo varias obras maestras. Recientemente, y desde aquí agradecemos encañecidamente el gesto, la Academia ha sido favorecida con la donación de dos cuadros en verdad importantes y representativos.

La Academia, en fin, anuncia una nueva etapa, que es continuidad

y ampliación de su trayectoria última, y cumplimiento de las disposiciones remozadoras, al par que las tradicionales, recogidas en los estatutos. Así, mantendrá su curso de debates sobre cuestiones y extremos patrimoniales o culturales de urgente clarificación. Dialéctica animada por la Academia que, según experiencia cercana, ha llevado eficazmente hasta el pueblo granadino los problemas de su ciudad y la discusión de posibles soluciones. Por otra parte, la Academia acomete el proyecto, en algún caso ya presupuesto, de la edición de biografías de artistas, estudios monográficos y programas creativos que ayuden a comprender las Bellas Artes, a divulgar su conocimiento y a promover su estima y valoración. Y, en este campo, inició la publicación del *Boletín*, acaba de salir del número 2, que pretende ser el vehículo informativo de sus actuaciones y el excipiente reflexivo y crítico del panorama general de las Bellas Artes.

Esas, mal expresadas y con algunos olvidos, son las intenciones prácticas de la Academia. Dios quiera que se cumplan, como así lo deseamos todos los miembros numerarios de la Corporación.

Francisco Izquierdo



MEMORIA ACADEMICA 1991-1992

*Leída en el Acto Académico celebrado el 24 de noviembre de 1992,
con motivo de la inauguración del curso Académico 1992-93.*

La actividad del nuevo Curso académico se inició el día 3 de octubre con la celebración de una Junta General ordinaria que presidió el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso García García, Consiliario Primero. En esta Sesión, y a propuesta de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, se estudió el Expediente de Declaración de Monumento como Bien de Interés Cultural a favor de la Plaza de Toros de Granada, pronunciándose la Corporación en sentido positivo pues se dan en el edificio en cuestión elementos suficientes para su declaración de BIC en la categoría de Monumento por sus valores tipológicos, formales, constructivos y compositivos, aparte de sus excelentes condiciones como edificio de uso público para fines culturales y de ocio. En cuanto al entorno de dicho edificio, la Corporación se manifestó por una potenciación de espacios colindantes, para lo que habría que llevar a cabo un tratamiento idóneo a toda la manzana con el fin de que repercutiera en una mejor visibilidad del monumento y amplitud de su entorno, máxime cuando en el barrio en que está ubicada esta Plaza de Toros tiene una densidad edificatoria muy importante y por otro lado

carece de elementos identificadores de interés. También sugirió la Corporación que en el caso de que las instituciones públicas se hicieran cargo de este edificio, se tuviera en cuenta su encuadre paisajístico en el barrio, utilizando vegetación idónea y procurando espacios de uso público de los que este barrio está falto. Al mismo tiempo se indicó la posibilidad de instalar en los terrenos libres de la manzana un museo taurino al aire libre con el objeto de que conecte con el uso que tradicionalmente ha tenido este edificio.

El 7 de noviembre se celebró Junta Extraordinaria con el fin de elegir el nuevo académico que ocuparía la vacante producida por el fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Nicolás Prados López. Tras la votación pertinente resultó elegido el pintor Ilmo. Sr. D. Fernando Belda Mendoza que había sido propuesto por los Ilmos. Sres. D. Antonio Moscoso Martos, D^a Angela Mendoza Eguaras y D. Andrés Soria Ortega.

El día 4 de diciembre se celebró un Acto Académico con motivo de la inauguración del Curso 1991-92. Tras la lectura de la Memoria Académica 1990-91 por el Secretario General, Ilmo. Sr. D. José García Román, intervino el Ilmo. Sr. D. Andrés Soria Ortega, cuyo discurso versó sobre "Algunos materiales de la poesía oral y San Juan de la Cruz", y el Ilmo. Sr. D. Cristóbal Cuevas García cuyo discurso versó sobre "San Juan de la Cruz, escritor".

El 9 de enero, y en relación con unos informes solicitados por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Corporación se pronunció en los siguientes asuntos: Acuerdo de declaración de Bien Cultural a favor del "Retablo del Descenso" de la Iglesia Parroquial de San Ildefonso de Jaén, estimando la Academia que es correcta su ubicación actual. Idéntico acuerdo sobre el bien mueble "Virgen de la Capilla" de la Iglesia Parroquial de San Ildefonso de Jaén. Acuerdo sobre procedencia de la ampliación de la primitiva delimitación de la zona arqueológica del yacimiento "Fuente Alamo" en Cuevas de Almanzora de Almería, permaneciendo la declaración de bien cultural en la nueva delimitación. Acuerdo de procedencia de declaración de bien de interés cultural de la Casa Principal y de la Casa de servidumbre de la "Casa del Rey Chico" en Fuente Victoria de Fondón de Almería, con el entorno de protección definido en el expediente remitido por la Dirección General de Bienes Culturales.

El 21 de enero se celebró Junta Extraordinaria para someter a la Corporación las últimas rectificaciones de los nuevos Estatutos de la Academia que se aprobaron por unanimidad. También en este día se

celebró un Acto Académico para efectuar la entrega de la Medalla de Honor 1991 al Patronato de la Alhambra y Generalife que estuvo representado por el Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda, Director de dicho Patronato. Tras el discurso del Sr. Revilla Uceda intervino en nombre de la Corporación el Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz.

El 26 de febrero se celebró una mesa redonda al objeto de llevar a cabo un debate sobre las obras de restauración de la Lonja y Capilla Real de Granada. Dicha mesa, que fue moderada por el Excmo. Sr. D. Eduardo Roca Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía, estuvo compuesta por el Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares de Cuéllar, Catedrático de Arte y Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, Ilmo. Sr. D. Román Fernández Baca, Director del Instituto Andaluz del Patrimonio, Ilmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Acosta Calström, Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de Nuestra Señora de las Angustias y el Ilmo. Sr. D. Pedro Salmerón Escobar, arquitecto responsable de la restauración del Conjunto Catedralicio de Granada y Numerario de esta Real Academia.

El 2 de abril, y en relación con el expediente de Declaración de Bien Cultural, a favor de las Termas Romanas en Lecrín, la Corporación acordó dar un informe favorable debido al gran interés arqueológico y por las propias circunstancias que concurren en el mismo.

El 7 de abril, y en el BOJA nº 29, apareció la Orden de 23 de marzo de 1992 por la que se aprueba la modificación de los Estatutos de Esta Real Academia, iniciándose el proceso electoral para la renovación íntegra de la Junta de Gobierno.

El 30 de abril se celebró una mesa redonda en la que se trató sobre El Sacromonte y su porvenir como barrio de Granada. Asistieron como ponentes el Ilmo. Sr. D. Manuel Pezzi, Concejal Delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada, el Ilmo. Sr. D. Pedro Julián Lara, Delegado en Granada de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y Generalife y D. Antonio Ramírez, Presidente de la Asociación de Vecinos del Sacromonte. El moderador fue el Ilmo. Sr. D. Pedro Salmerón Escobar, Numerario de esta Real Academia.

El 5 de mayo se celebró Junta Extraordinaria en la que resultó elegido Presidente de esta Real Academia el Excmo. Sr. D. Francisco Izquierdo Martínez. En dicha Junta se acordó por unanimidad nombrar al Excmo. Sr. D. Marino Antequera García Presidente Honorario Perpetuo. También en esta sesión académica se presentó formalmente la renuncia del Ilmo. Sr. D. Darío Cabanelas Rodríguez como Numerario

de la Corporación, que pasó voluntariamente a la situación de Académico Honorario acogándose a lo que se indica en el Artículo 5º de nuestros Estatutos en relación con los Numerarios que han cumplido 70 años.

El 19 de mayo esta Real Academia organizó una visita académica a la Exposición AL ANDALUS en colaboración con la Dirección de la Alhambra. Asistieron miembros de todas las Academias de Granada acompañados de familiares y amigos. Se ofreció como guía excepcional el Ilmo Sr. D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y Generalife quien explicó con detalle toda la muestra.

El 21 de mayo se celebró Sesión Extraordinaria con el objeto de elegir los cargos para la Junta de Gobierno. El resultado de la elección fue el siguiente: Vicepresidente, Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz. Secretario General, Ilmo. Sr. D. José García Román. Censor, Ilmo. Sr. D. Fernando Morales Henares. Conservador, Ilmo. Sr. D. Manuel López Vázquez. Bibliotecaria, Ilma. Srª. Dª. Angela Mendoza Eguaras, y Tesorero, Ilmo. Sr. D. Pedro Salmerón Escobar. Este mismo día se celebró un Acto Académico para entregar la Medalla de Honor al Ilmo. Sr. D. Rafael Guillén García quien disertó sobre su vivencia poética. Intervino en nombre de la Corporación el Excmo. Sr. D. Francisco Izquierdo Martínez.

El 29 de mayo se celebró el día de la Academia con un almuerzo de confraternización. Este mismo día se celebró una mesa redonda sobre "Estabilidad de los terrenos de la Alhambra. Presentación del informe sobre la Silla del Moro". Intervinieron como ponentes el Ilmo. Sr. D. Isidro Toro, Delegado en Granada de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, el Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y Generalife, y D. Carlos Oteo, Jefe del Laboratorio del CEDEX. Moderó la mesa el Ilmo. Sr. D. Pedro Salmerón Escobar, Numerario de esta Academia.

El 4 de junio se celebró Junta Extraordinaria en la que fue elegido Académico Numerario el Ilmo. Sr. D. Antonio Almagro Gorbea, arquitecto que había sido propuesto por los Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Díaz, D. José García Román y D. Pedro Salmerón Escobar. Se celebró también Junta ordinaria en la que se declaró la vacante producida por la renuncia del Ilmo. Sr. D. Darío Cabanelas Rodríguez, se concedió la Medalla de Honor a la Fundación Aga Khan a propuesta de los Ilmos. Sres. D. Manuel Orozco Díaz, D. Fernando Morales Henares y D. José García Román y se dio noticia de la donación del Excmo. Sr. D. Marino Antequera García a esta Academia de un cuadro al pastel de Giuseppe Casciero (1863-1941), de un cuadro de A. Bocanegra y de diversos libros de Historia del Arte, Arte y Crítica.

El 11 de junio se celebró un Acto Académico para la Toma de posesión del Excmo. Sr. Presidente y de la Junta de Gobierno. Ocupó la Presidencia el Excmo. Sr. D. Eduardo Roca Roca, Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía y asistieron personalidades de todo el espectro de la sociedad granadina. El Excmo. Sr. D. Francisco Izquierdo Martínez leyó un discurso programático. Tras un breve repaso a la historia de esta Academia, subrayó la apertura que los nuevos estatutos ofrecen, aunque ya la Corporación había iniciado esta andadura antes de la aprobación los mismos. Señaló como obligaciones gozosas y prioritarias la vigilancia en la conservación del patrimonio artístico y la especial atención a restauraciones, rehabilitaciones y cualquier otra acción reparadora de las obras de arte, monumentos, conjuntos históricos o áreas ciudadanas tradicionales de Granada. Se refirió a la preocupación por la subsistencia de los barrios testimoniales, el entorno paisajístico, las cuencas del Darro y Genil, la expansión suburbana, el problema medioambiental y edificaciones que atenten a la imagen monumental de Granada. Insistió en la presencia continuada en el mundo cultural granadino y aludió a colaboraciones con otras entidades al objeto de aunar fuerzas. Comentó la aspiración de la Academia de crear su propio museo en el que figurarían tanto pinturas como partituras musicales, manuscritos y libros antiguos, esculturas y proyectos arquitectónicos y obras maestras de las nuevas expresiones artísticas. Anunció una nueva etapa académica, continuidad y ampliación de la última trayectoria que ya ha dado frutos de todos conocidos. A la conclusión de su discurso, y ante la Biblia y el Excmo. Sr. Roca Roca, el Excmo. Sr. Izquierdo Martínez tomó posesión de su cargo, así como la Junta de Gobierno, en nombre de S.M. el Rey.

También en este curso vio la luz el nº 2 del Boletín con el siguiente Sumario: Intervenciones públicas, Artículos, Varia, Testimonio, Memoria del Curso, Taller y Necrológica.

A la caída del verano, a punto de estrenar Granada nuevos amarillos, se recibió la noticia de la muerte del Ilmo. Sr. Fray Darío Cabanelas Rodríguez. Estaba en Orense y desde allí se nos fue para siempre el 18 de septiembre. Esta Academia perdió a un hombre con perfiles de sabiduría y humildad, cuya vida podríamos resumirla con palabras del Ilmo. Sr. Orozco Díaz: "Entró con compostura, habló con ciencia, fue parco en el hablar y salió de la vida en paz". Aunque nos duele su ausencia nos sentimos reconfortados por su recuerdo tan presente en todos nosotros.

José García Román
Secretario General

RELACION DE ACADEMICOS NUMERARIOS
FEBRERO 1993

<i>Ilmo. Sr. D.</i>	<i>Fecha elección</i>	<i>Fecha ingreso</i>
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
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
Fernando Belda Mendoza	7-11-1991	3-3-1993
Antonio Almagro Gorbea	4-6-1992	11-3-1993
Mateo Revilla Uceda	5-11-1992	11-3-1993
Juan Antonio Corredor	3-12-1992	
Carlos Pérez Siquier	4-2-1993	

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, vio 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.

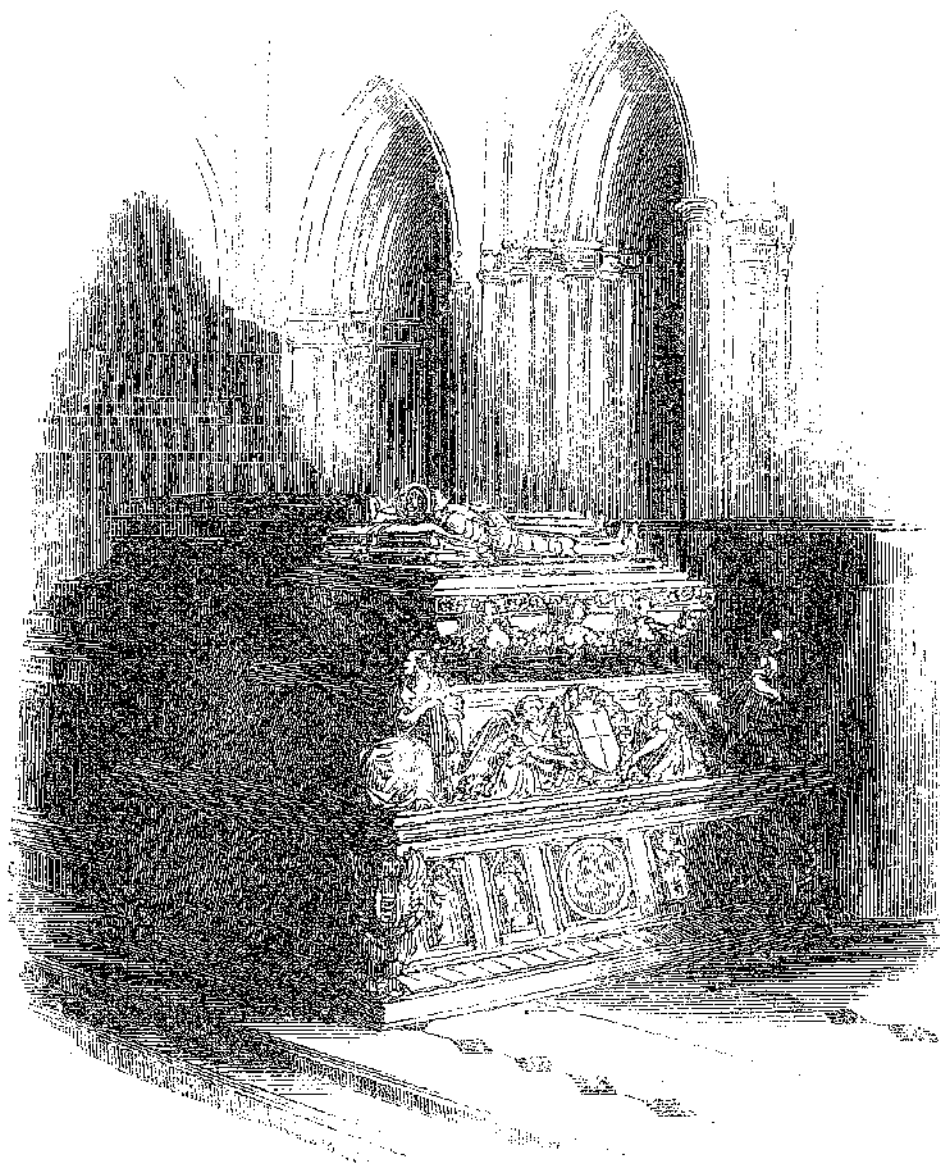
Los que componemos esta Corporación somos conscientes de los pasos que está dando nuestra Academia en la recuperación de espacios perdidos a través del tiempo. Ciertamente cada vez estamos más presentes por deber y por derecho en la sociedad que más que nunca demanda luz y apoyo para las Artes que sufren 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.

José García Román

Secretario General

IN MEMORIAM



DEDICATORIA A FRAY DARIO CABANELAS

Cumplo el ruego del Presidente de dedicar una meditación personal al sentimiento de esta Corporación ante la muerte de la enorme personalidad científica y humana de nuestro compañero Fray Darío Cabanelas.

Sabios y docentes tiene esta Academia para ese testimonio y honor, que mejor que yo, rindiera homenaje a tal Señor. También los tenía cuando en 1984, y con un retraso de varios años, al ingresar como miembro numerario en ella, él solicitara de mí y de la Academia que fuera yo quien le contestara a su Discurso de Ingreso. Bien pagado quedé en el abrazo y la sonrisa con que me lo agradeció y sus palabras que por pudor no quiero repetir.

Ello me obliga hoy a aceptar, como lo hiciera entonces, su voluntad de ayer, y la del presidente de hoy. Otros méritos no encuentro en mí, para que sea yo, aunque en la intimidad de esta sesión, quien cumpla esta misión de recodar a quien tanto honor diera a esta casa y a la Universidad española.

Dije entonces y digo ahora que la Academia debe ejercer un cierto rito en honor de los valores superiores del hombre, del espíritu del hombre, y dije, que el padre Darío y yo nos encontramos en una hora irreplicable de Granada atemperada al ritmo de las horas placenteras cuando las tertulias adquirirían el encanto de una academia peripatética bajo los cipreses de la Casa del Chapiz, mientras el estanque perfilaba sobre el espejo del agua, las torres de la Alhambra y el Generalife, cuando el padre Cabanelas desentrañaba el hilo de la Historia del Islám. Y dije que en él habitaba la serena paz del justo y la llama de la sabiduría.

Y tengo que recordarlo ahora, no en su perfil de sabio, —que doctores tiene la Universidad para ello—, sino en aquél su acendrado perfil de humildad y apartamiento franciscano.

Hay en todo ser interesante —utilizando el término orteguiano—, y Fray Darío lo fue en gran medida, algo recóndito y huidizo que nunca podemos alcanzar desde una óptica intuitiva. Llamaría yo a ello el alma oculta e insondable. Pero desde fuera cada hombre, que alcance la dignidad de tal —pues no todos la poseen— manifiesta parte al menos, de su calidad humana. Yo siempre tuve a Fray Darío en el altar de mis devociones y debilidades, y siempre fue punto de referencia de la moderación, el equilibrio y la cordialidad.

Con su hábito franciscano deambulaba por los claustros y la ciudad como una figura casi literaria y a punto de extinción. Allí junto a mis grandes amigos de unas generaciones anteriores casi perdidas, el padre Cabanelas ejercía su gran virtud del silencio y la humilde timidez. Era la última gran nómina de la Facultad de Letras. Con mi hermano Emilio, Antonio Marín Ocete, Joaquina Eguaras, Alfonso Gamir, José Navarro Pardo, David Gonzalo Maeso, Jesús Bermudes Pareja, Luis Seco de Lucena, Juan Sánchez Montes, Jacinto Bochs, Antonio Llorente, Manuel Alvar y José Vázquez, formaban la gran familia y generación en la que Fray Darío encontrara su mundo universitario y humano. Con su perfil de fraylecico franciscano, a mí se me representaba como un San Antonio entre nosotros, un hombre de Dios y un sabio al alcance de la mano y del corazón.

Sobrecoje pensar que de aquel claustro insólito de la Facultad casi todos son ya sólo recuerdo y gloria irreplicable. Aquel tiempo pasado sí fue mejor. Todos los que fuimos amigos del padre Darío sabemos que con él algo nuestro y de nuestro corazón también se muere. La vida es un tiempo en gerundio. La estamos haciendo y destruyendo a la vez, y no podemos evadirnos del llanto cuando estas ausencias dejan huérfanos los sillones y las parcelas de nuestros afectos. Demasiadas muertes en

nuestro alrededor, no es testimonio de que estamos viviendo, sino de que nuestra vida es un andar al paso de nuestros amigos, sintiendo la sombra tibia y alentadora de quienes nos acompañan como ángeles guardianes de nuestra esperanza. Pero el hombre no puede olvidar que es un esqueleto pensante o un junco que piensa como dijera Pascal.

El Padre Darío ya no está entre nosotros, y le contemplo como una figura señera en el retablo de nuestras devociones. Con su mirada inteligente, entre tímida y comprensiva, delatora de la paz de su espíritu, no era sólo testimonio de su sabiduría y tesón científico que su obra delata, sino también, un punto de equilibrio entre el saber y el ser, es decir, entre lo divino y lo humano del hombre.

Cuando llega a la Granada del año 1954, a su Cátedra de Lengua y Literatura Árabe, en aquella Facultad de Letras ética y estéticamente insuperable, su propia estampa gana los corazones de sus compañeros. Hoy, nosotros, esta pequeña familia académica lo hemos perdido para siempre, ese siempre que puede ser un instante relojario en nuestra vida. Ya no está entre nosotros sino dentro de nosotros en ese pozo oscuro que tiene la memoria, isla sonora de nuestras nostalgias. Ante su muerte habré de recordar aquellos versos que él tradujera del Generalife y que pueden ser como el perfil de su presencia entre nosotros.

Dice el poema:

*Entra con compostura
habla con ciencia,
sé parco en el hablar,
y sal en paz.*

Así fue la vida de Fray Darío Cabanelas, y así le recordamos. Entró con compostura, habló con ciencia, fue parco en el hablar, y salió de la vida en paz. Y yo añadiría, y en Gracia de Dios.

Manuel Orozco

FERNANDO MORALES
"ENTRE EL RIGOR Y LA DELICADEZA"

Una gran persona nos ha abandonado. Un amigo nos deja y, fiel al signo de su personalidad, se despide sin ruido, como de puntillas, sin apenas ser notado, para no perturbar. Hasta en el minuto trascendente de la muerte, Fernando Morales parece como si hubiese elegido el modo más discreto de no evidenciar la falta de su presencia, de no interrumpir y alterar el afán cotidiano de los seres de su entorno.

Ahora, con sorpresa, nos enteramos que calladamente padecía una importante afección, que durante casi la mitad de su vida arrastró y soportó su dolencia, en silencio, sin apenas manifestarla a los miembros más cercanos de su familia y elegantemente ocultada a amigos y personas del mundo de su relación más cordial y próxima.

De Fernando Morales podríamos convenir que era un hombre admirable en muchos aspectos, rico en atributos éticos y pletóricos en saberes.

Esta mañana, en los tristes momentos en que familiares y amigos

le acompañábamos en el trance amargo del último adiós, el presidente de la Academia de Bellas Artes de Granada me pedía que escribiese unas líneas o elegía, dedicada al miembro desaparecido de la docta Institución.

Correspondiendo agradecido y gustoso a dicha petición, me he planteado cuáles podrían ser las coordenadas más ajustadas en donde centrar la evocación de este académico ejemplar, y cuáles, sobre todo, las cualidades más destacables para lograr, del modo más exacto, el perfil de su singular personalidad.

La verdad es que en este momento de dolor y de confusión, pasan fugazmente por mi cabeza y en desorden numerosos adjetivos, encomios y excelencias que tratan de ir cubriendo de algún modo y a duras penas ese tejido, inabarcable siempre para ser descrito, de la identidad de un ser humano.

Ciertamente que de Fernando Morales se podrían destacar muchas virtudes extraídas tanto de su vertiente profesional como de sus vocaciones, de su curiosidad universal o de lo más personal e íntimo de su conducta.

A vuela pluma, se podría asegurar, por cualquier persona que le hubiese tratado, que era un caballero intachable y un leal amigo. Pero, seguidamente, como olvidar su cordialidad y su peculiar compostura. Era, sin duda, un personaje taciturno y a un tiempo afectuoso; un hombre ampliamente informado de múltiples saberes y disciplinas, fino en su trato, de privilegiada cabeza pensante, discreto, responsable, generoso y cumplidor en extremo de sus obligaciones... A ello podríamos añadir tantos otros dones para tratar de aprehender su retrato, pero en ese punto de la reflexión, se comprueba lo limitado del empeño.

La descripción de cualquier ser humano, por mucho que se le conozca, es tarea siempre ardua. Pero en el caso de Fernando Morales se acentúa la dificultad debido a ese carácter introvertido, tímido y delicado a un tiempo, que constituía el primer velo tras el que se escondían virtudes morales y esencias intelectuales de primer orden.

Por una propensión a la síntesis, tratamos de resumir a veces, en un solo punto focal, la complejidad de una teoría, el nudo crítico de una trama histórica o el carácter sobresaliente de una persona a la que queremos describir, tanto da.

Así, y aún a riesgo cierto de quedarme en la periferia, me aventuro a evocar con unas breves palabras la personalidad de nuestro amigo Fernando Morales, al que vislumbro ya en la distancia de la ausencia,

como sumergido en una atmósfera de constante alerta y curiosidad por toda peripecia y circunstancia de esta vida, siempre con un talante pendular y ético –entre el rigor y la delicadeza–. Toda labor emprendida, cada materia digna de ser estudiada, cada camino iniciado, cada responsabilidad asumida, era manipulada por él, bajo el principio casi místico del rigor. Al mismo tiempo, ya lo hemos apuntado, la delicadeza, su contrapunto, era en él consustancial, una norma de conducta, una forma de ofrecer siempre a los demás el flanco justo y medido de las cosas: un modo de estar sin incomodar, una forma de brindar sin esperar recibir, una manera de intervenir sin herir...

Indaguemos y sumerjámonos por un momento en la parcela artística de su talento. El manantial de su creatividad es obvio que lo vertió a través del arte de la fotografía en el que pudo alcanzar altas cotas de calidad muy sobresalientes. Pienso realmente que la fotografía, como medio de expresión, era para el Académico desaparecido, el campo del arte más idóneo y ajustado a su singular personalidad.

Esta disciplina estética de la imagen, netamente ajustada a la comunicación y la sensibilidad contemporáneas, requiere como medio para ser lograda de forma excelente, toda una parafernalia técnica y científica, lo que para él me imagino constituía un campo en donde podía moverse de manera gratificante, con facilidad y dominio.

Toda una senda escarpada, no obstante, de dificultades en pos de la prosecución de ese temblor mágico de la imagen, elevada al estadio del arte. Pero este camino inquietante y misterioso de la creación, ha de gestarse a través de unos medios materiales y unos soportes. Así, la imagen perseguida ha de ser vista o entrevista a través de lentes y filtros, de focos y revelados, de negativos y positivos, de distorsiones buscadas y de atmósferas añadidas, de imágenes apresadas con grandes angulares o fijadas a distancia por teleobjetivos. Todo ello y mucho más, en torno a la gestación de un haz luminoso proyectado sobre una superficie plana, transparente u opaca que mediante un proceso químico acoge y fija el mensaje visual y óptico recibido.

Toda una parcela de la plástica, en donde la imagen de la realidad tangible, es recreada por impulsos que vienen de más allá de la conciencia, y que son ordenados por la reflexión cardinal y medida de la mente.

El arte de la fotografía se mueve entre lo críptico y lo lúdico, entre lo sensual y lo misterioso, entre lo fantasmal y lo concreto, confiriéndole a mi modo de ver un poder de sugestión capaz de enamorar a aquellas mentes de peculiar complejidad y de dotes nada comunes, haciéndolo

idóneo para ser utilizado como el medio más acorde a la expresión de determinadas sensibilidades. Así, el fotógrafo ha de estar siempre con espíritu despierto y el ojo alerta, como el navegante solitario que mira inquisitivo a través del catalejo, revelador en cualquier momento de la orilla soñada. Al navegante solitario le acompaña, siempre el silencio como indisoluble compañero germinador de fantasías y sueños. ¿No era algo de esto quizás nuestro querido compañero? La Academia de Bellas Artes de Granada ha perdido un miembro ejemplar, nosotros un amigo, descansen en paz.

Y termino, a modo de epitafio, con unos versos de Pedro Soto de Rojas (1584-1658) en una Rima dedicada al silencio que dice:

Hijo prudente del temor callado
y la tiniebla muda,
hermano del sosiego y del reposo,
a ti buscando voy por monte y prado,
a ti con voz aguda
invoca ya mi acento numeroso,
a ti, jamás del mar tempestuoso
alterado testigo,
a ti, de las batallas enemigo,
que la palestra horrenda no conoces,
a ti, mi dulce amigo,
dirijo claras mis incultas voces,
a ti, maestro sabio,
que doctos haces sin mover el labio.

Miguel Rodríguez-Acosta Carlström

Granada, 28 de enero de 1993

SUMMARIUM

TRABAJOS ORIGINALES

ARQUEOLOGIA Y PROGRESO

Manuel Sotomayor Muro S.J. 7

ARTISTAS EN LA LEYENDA

Francisco Izquierdo Martínez 19

MEDITACION EN TORNO A UNAS ESCULTURAS EN LA CASA DE LOS TIROS EN RELACION CON EL MONASTERIO DE SAN JERONIMO

Manuel Orozco Díaz 31

TRES MOTETES

Juan Alfonso García 49

COLABORADORES

ARTE Y COLOR EN LA PRIMAVERA

Saturnino Colina Munguía 65

TESTIMONIA

GRANADINOS AUTORES DE UNA SOLA NOVELA

Francisco Izquierdo Martínez 73

SOBRE NUESTRO PAISAJE

Gonzalo Moreno Abril 83

MUSEO DE BELLAS ARTES 103

ACADEMIAE ACTA

LA REVOLUCION CULTURAL GRANADINA DE LOS AÑOS CINCUENTA

Antonio Aróstegui 109

ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES AL POETA RAFAEL GUILLEN

Francisco Izquierdo 139

PALABRAS DE RAFAEL GUILLEN EN EL ACTO DE RECEPCION DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NTRA. SRA. DE LAS ANGUSTIAS, DE GRANADA Rafael Guillén	143
ALGUNOS MATERIALES DE LA POESIA ORAL Y SAN JUAN DE LA CRUZ Andrés Soria	149
MEMORIA	
ACADEMIA DE BELLAS ARTES	167
LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN 1872 Francisco Izquierdo	171
DISCURSO DE LA TOMA DE POSESION DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA. Francisco Izquierdo	173
MEMORIA ACADEMICA 1991-1992 José García Román	179
RELACION DE ACADEMICOS NUMERARIOS	185
IN MEMORIAM	
DEDICATORIA A FRAY DARIO CABANELAS Manuel Orozco	189
FERNANDO MORALES "ENTRE EL RIGOR Y LA DELICADEZA" Miguel Rodríguez-Acosta Carlström	193
LAUS DEO.....	199

LAHS DEO

Acabose de imprimir este Boletín el día 20 de Mayo en el año del Señor de 1993, fiesta de San Bernardino de Siena, en los Talleres Gráficas La Vega, bajo el diseño cuidada y dirección del miembro de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, Don Manuel Orozco

